



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**

**LUISA MARQUES TORREÃO SÁ**

**SOBRE CANÇÕES E CORAÇÕES CONFUSOS:  
UM ESTUDO DO POP NA NARRATIVA LITERÁRIA CONTEMPORÂNEA**

Salvador  
2006

**LUISA MARQUES TORREÃO SÁ**

**SOBRE CANÇÕES E CORAÇÕES CONFUSOS:  
UM ESTUDO DO POP NA NARRATIVA LITERÁRIA CONTEMPORÂNEA**

Monografia apresentada ao curso de graduação em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Jeder Janotti Júnior

Salvador  
2006

## **AGRADECIMENTOS**

Em primeiro lugar, agradeço ao meu orientador Jeder Janotti Jr., pela confiança e pelo acompanhamento que me foi tão necessário.

Ao meu amigo Gabriel Gomes, por sua revisão crítica e por todo apoio de sempre.

À Daniel Lisbôa, por ter me apresentado, com tanto entusiasmo, a Nick Hornby e pelas tantas conversas que, certamente, contribuíram no meu interesse em cultura pop.

À Pedro Fernandes, por todos os papos regados a café e pelo humor sarcástico que torna aulas e horas de trabalho em momentos mais leves.

À Giu, pela amizade que ganhei nessa jornada de graduação e pelo esforço em concluir essa etapa junto comigo.

À professora Ligia Telles, por sua revisão cuidadosa e toda atenção.

À Xande, por me ajudar nas coisas chatas e por sua paciência.

À Itania Gomes, pelas aulas dos Estudos Culturais que inspiraram meu projeto de monografia.

À Nadja Vladi, por ter aceitado o convite para fazer parte da banca.

À André Takeda e Nick Hornby, pelos livros que tornaram meu trabalho de conclusão de curso tão prazeroso.

Aos Beatles, por terem revolucionado a música pop e terem composto algumas das melhores canções de todos os tempos.

Aos meus pais, pela oportunidade de chegar até aqui.

E aos demais amigos de sempre.

## RESUMO

Este trabalho toma como objeto de estudo a literatura pop contemporânea e tenta investigar quais características a qualificam enquanto gênero, passando pelo trajeto histórico que nos faz entender de que forma se sedimentou esta classificação. Para isso, abordamos a cultura popular massiva, seu desdobramento na cultura pop, as expressões juvenis e a ligação direta com a música pop, questões essenciais para a fundamentação deste modelo literário. De modo a verificar os traços estilísticos desta literatura, concretamente, analisamos dois romances: *Alta Fidelidade*, do autor inglês Nick Hornby, e *Clube dos Corações Solitários*, do escritor brasileiro André Takeda – ambos datados de meados a fins da década de 1990. Nossa intenção é avaliar forma textual e aspectos narrativos de cada obra, sem com isso estabelecer uma crítica comparativa, mas estudar esses exemplos literários como tradução do gênero pop contemporâneo.

**Palavras-chave:** Cultura popular massiva; literatura pop; juventude; cultura juvenil; música pop; rock; cultura pop; gênero.

## SUMÁRIO

<i>“Hey, Hey, My, My” – Neil Young</i> <b>APRESENTAÇÃO</b>	6
<i>“It Was a Pleasure Then” – Velvet Underground</i> <b>VISITA À CULTURA POPULAR MASSIVA</b>	9
<i>“About You” – Jesus &amp; Mary Chain</i> <b>DO GÊNERO À LITERATURA POP</b>	19
<i>“Thunder Road” – Bruce Springsteen</i> <b>ALTA FIDELIDADE</b>	30
<i>“Smells Like Teen Spirit” – Nirvana</i> <b>CLUBE DOS CORAÇÕES SOLITÁRIOS</b>	38
<i>“I Started Something I Couldn't Finish” - The Smiths</i> <b>CONCLUSÃO</b>	45
<i>“The End” – The Beatles</i> <b>BIBLIOGRAFIA</b>	48

## Apresentação

*Hey Hey, My My – Neil Young*

*“Rock and roll can never die  
There's more to the picture  
Than meets the eye”*

Durante os quatro anos do curso de Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, entrei em contato com uma gama diversificada de disciplinas e professores que contribuíram de forma definitiva para a minha formação. Com isso, me vi inclinada a buscar matérias de amplo alcance teórico no campo comunicacional, procurando não me restringir aos estudos unicamente jornalísticos. Cursei, por exemplo, optativas oferecidas em outras unidades de ensino da UFBA – a exemplo de Psicologia, Sociologia e Letras. Uma delas, de fundamental importância para o interesse que tenho em literatura, objeto de estudo deste trabalho: a Oficina de Criação Literária, ministrada pela professora Antonia Herrera, do Instituto de Letras.

Na Faculdade de Comunicação, cursei também optativas pautadas em cinema. Tudo o que se relaciona a comunicação e cultura me interessava. Entre as obrigatórias, valem destacar algumas disciplinas, como Comunicação Jornalística, com o professor Maurício Tavares. Durante um semestre, a turma trabalhou com a produção de fanzines, dividida em grupos. Além de escrever os textos, éramos responsáveis por diagramação, impressão, circulação e crítica ao trabalho dos demais. Foi um período de importante aprendizado. O tema dos fanzines era livre e a escrita leve, o que nos proporcionou lidar diretamente com a criatividade.

Das mais teóricas, destaco Estética da Comunicação, lecionada por Monclar Valverde, a qual me levantava constantemente as mais diversas dúvidas e me fazia buscar respostas. Foi nesta disciplina que estudei, pela primeira vez, questões a respeito de gosto, conceito de belo, unicidade da obra de arte, busca por efeito, entre outras coisas. Também Comunicação e Tecnologia, ministrada por André Lemos, teve sua importância em minha formação, pois me fez perceber nossa área de estudo inserida, e continuamente transformada, na estrutura tecnológica que atualmente está entrelaçada a grande parte das práticas cotidianas.

Por fim, Comunicação e Cultura Contemporâneas, com a professora Itania Gomes, foi a matéria que mais ampliou meu olhar crítico aos produtos midiáticos e serviu de base para toda

a pesquisa deste trabalho de conclusão de curso. Assuntos abordados pelos Estudos Culturais, nosso objeto de análise na disciplina, estão presentes também nesta monografia – como cultura de massa, consumo midiático, identidade e representações. Neste período, eu já havia entrado em contato com a literatura pop, por meio da internet, em blogs e resenhas jornalísticas.

Por iniciativa própria, comprei um exemplar de *Clube dos Corações Solitários*, de André Takeda, bastante comentado no universo literário digital brasileiro. Ao lado disso, fui apresentada ao escritor inglês Nick Hornby e a seu romance *Alta Fidelidade* (do qual conhecia a adaptação para o cinema), pelo colega de faculdade e, à época, de estágio, Daniel Lisbôa. A partir destas duas leituras, que versam basicamente a respeito de música e relacionamentos, aumentou meu interesse por tudo o que se relaciona à cultura pop. Fui igualmente instigada a investigar melhor esse modelo literário que se apropriava de referências do contexto midiático contemporâneo, de modo a imprimir uma estilística tão singular quanto universal à sua narrativa.

Foi dentro desse contexto que optei por entregar como trabalho final do semestre, em Comunicação e Cultura Contemporâneas, uma análise do livro *Clube dos Corações Solitários*, em parceria com o colega de turma Pedro Fernandes, focando as “representações da juventude moldadas pela cultura pop na obra de André Takeda”. Este ensaio funcionou como inspiração e esboço do que se tornaria meu projeto final de graduação. O passo seguinte foi escolher como orientador o professor Jeder Janotti Júnior, cuja linha de pesquisa é a mais próxima do meu objeto de estudo. Foi através dos primeiros encontros com ele que decidimos concentrar o problema acadêmico na literatura pop especificamente – o que a caracteriza enquanto gênero e como podemos verificar esses traços em obras distintas.

A escolha dos livros a serem estudados pareceu natural. *Alta Fidelidade* e *Clube dos Corações Solitários* são os expoentes mais representativos dessa literatura contemporânea que abordamos aqui, de acordo com textos publicados pela própria imprensa especializada. Decidido isso, passei a freqüentar as aulas de pós-graduação e o grupo de pesquisa liderado por Jeder Janotti, ambos sobre o tema Mídia e Música Popular Massiva. Certamente, meu trabalho hoje não seria o mesmo sem a contribuição precisa que obtive nessas ocasiões, para além dos encontros convencionais entre orientador e aluno. Algumas das questões levantadas nesta monografia, de fato, só foram incorporadas após algumas das aulas de mestrado em que participei como ouvinte.

Em vista de toda essa trajetória aqui descrita, é que apresento o meu TCC na conformação que hoje se encontra. No primeiro capítulo, visitamos a cultura popular massiva, em sua concepção de acordo com os estudos culturais, passando pelas questões valorativas de gosto também ligadas ao consumo midiático e à construção de identidades. A seguir, vemos seu desdobramento na cultura pop, a descoberta da juventude como fatia importante do mercado e, portanto, elemento expressivo cultural, além da importância da música pop para as representações juvenis.

Já no segundo capítulo estudamos as definições de gênero midiático, que nos guiam na aceção do gênero literário pop. Passamos pelo percurso histórico, com o resgate da literatura *beatnik* e das bases do que se constituiria, posteriormente, como narrativa pop. Observamos, ainda, a ascensão da internet enquanto suporte para circulação de texto e as transformações causadas, por ela, na produção literária contemporânea. Em seguida, tratamos especificamente dos traços que configuram a literatura pop, preparando o caminho para os terceiro e quarto capítulos de análise textual dos romances escolhidos.

Cada análise é precedida por um breve contexto da obra em relação à vida e ao trabalho do seu respectivo autor. A intenção é de construir uma abordagem flexível, de cada livro, tomando como objeto de estudo os seguintes itens: tema, linguagem, referenciais do texto, e as questões narrativas acerca de gosto, consumo e identidade. Não optamos, portanto, por uma metodologia rígida, mas por uma fluência textual e analítica que se aproxima dos moldes da própria literatura pop, no sentido de uma escrita leve e direta, sem apelo à erudição acadêmica convencional.

Para finalizar, é válido destacar que a literatura pop é um excelente objeto de estudo para o campo comunicacional, pois é uma vertente significativa, e pouco explorada academicamente, da cultura popular massiva. Ou seja, é um dos produtos da cultura contemporânea que passa a ganhar cada vez mais destaque e merece atenção por parte das pesquisas em comunicação. O que tentamos, nesta monografia, portanto, é abrir espaço e contribuir para este debate; não pretendemos, de forma alguma, encerrar a discussão em definições rígidas. Compreendo que a escrita é um movimento e, sendo assim, o gênero não pode ser estático, o que deixa possibilidades em aberto para as constantes transformações e descobertas.



## Visita à Cultura Popular Massiva

*It Was a Pleasure Then – Velvet Underground*

*“It was a pleasure then  
Could you just be here again  
To know what there was to see”*

Livros, discos, filmes e programas de TV. A lista poderia ser ainda maior, se contássemos escritores, atores, músicos, ícones midiáticos. Basta, no entanto, reconhecer que tais objetos são representativos de uma estrutura social contemporânea firmada no consumo de bens de valor cultural. Isso significa uma forte economia de circulação de valores, e não apenas de moeda, retrato de um atual modelo de civilização capitalista. Essa configuração de mundo se dá através da cultura de massa, cujo aparecimento remonta à segunda metade do século XIX, com a revolução industrial na Europa. Mas é a partir do século XX, com o término da Segunda Guerra Mundial, que o surgimento de novas tecnologias coloca em ascensão o uso de aparatos midiáticos contemporâneos e a indústria do entretenimento ganha destaque.

Se buscarmos os estudos teóricos em comunicação para dar respaldo ao que é dito, veremos que, já nas décadas de 1940 e 1950, pesquisadores da Escola de Frankfurt criticavam amplamente a dita indústria cultural e sua produção de massa. Para Adorno e Horkheimer (*Dialética do Esclarecimento*, 1947), uns de seus maiores expoentes, esse sistema era visto como uma ‘baixa cultura’ e significava o empobrecimento da arte erudita, a qual não passaria pelo esquema da reprodutibilidade em série. Mais tarde, uma abordagem menos radical toma conta do campo comunicacional, com os estudos culturais que surgem no Centro de Estudos Culturais Contemporâneos (CCCS) da Universidade de Birmingham, na Inglaterra dos anos 60. Este outro grupo de teóricos, que tem em Richard Hoggart (*The Uses Of Literacy*, 1957), Raymond Williams (*Culture And Society*, 1958) e Stuart Hall (*The Question Of Cultural Identity*, 1992) seus principais estudiosos, passou a tratar suas pesquisas em cultura em relação às transformações sociais, ampliando a compreensão do tema.

Com as investigações sobre os usos e os costumes da classe operária inglesa, então descoberta como importante público consumidor, os culturalistas analisaram questões relativas à cultura tradicional, consumo e aspectos comerciais da indústria cultural. Esse é o período em que as atenções se voltam para um novo elemento da estrutura social. Não mais se fabrica em série apenas produtos de relevo econômico e utilidade material, mas outros objetos e valores que

passam a ocupar, além de uma fatia intensa do mercado, as vidas e o cotidiano das famílias de operários.

A indústria do entretenimento e da cultura surge para atender a um outro tipo de demanda, a demanda por produtos para serem consumidos no tempo livre. O cinema, o rádio, a televisão e os setores editoriais organizam-se, então, em estruturas empresariais para satisfazer industrialmente esta demanda. Desse modo, surge uma enorme provisão de alternativas de oferta cultural, do clássico consumo cultural de artes e livros, que não espelham o estágio tecnológico da sociedade nem estão ao alcance de massas recém-admitidas, ao consumo cultural mais desprovido de formação ou interesse para a sua apreciação. Forma-se a assim chamada cultura de massa, em forte continuidade com as artes e letras próprias do consumo aristocrático e da burguesia, com a diferença de que se destinava a atender às demandas extensas dos novos públicos de massa. Essa forma nova, que aproxima artes e espetáculos, diversão e cultura, é o produto fundamental da nova indústria cultural que, desde a sua origem, está associada de muitos modos à comunicação. (GOMES W., 2004, p.51).

Dessa perspectiva é possível pensar as bases de constituição da cultura popular massiva. Torna-se necessário, porém, ressaltarmos a existência de uma diferença conceitual, identificada por estudos franceses e brasileiros, entre a expressão que usamos aqui e a cultura popular, identificada por seu caráter folclórico e independente, não englobando o sistema midiático. A mesma distinção não ocorre nos estudos culturalistas ingleses e americanos. A cultura popular massiva, de qualquer forma, se caracteriza pela emergência de um repertório global compartilhado, embasada no entrelaçamento das tecnologias às práticas cotidianas. As condições de existência para isso, no entanto, apenas se dão por conta da mudança nas estruturas mundiais, no pós-guerra, que permitiu a ocorrência de um hibridismo cultural, característica central da sociedade contemporânea. Quem nos fala da questão primordial do imbricamento de culturas, por meio da globalização, é o sociólogo argentino, radicado no México, Nestor García Canclini:

Quando a circulação cada vez mais livre e freqüente de pessoas, capitais e mensagens nos relaciona cotidianamente com muitas culturas, nossa identidade já não pode ser definida pela associação exclusiva a uma comunidade nacional. O objeto de estudo não deve ser, então, apenas a diferença, mas também a hibridização. (1999, p.166).

A globalização é talvez o fator principal deste hibridismo; ao mesmo tempo em que é capaz de homogeneizar a sociedade, através dos mecanismos de consumo, também a torna plural, em todas as suas nuances e variáveis de gêneros e escolhas. Pois é justamente aí que se encaixa a estrutura da cultura popular de massa, ditada pelas regras globais que tornam determinados códigos comuns a parcelas diversas das sociedades. Nesse sentido, os

grupamentos juvenis se posicionam no lugar de reinterpretar repertórios compartilhados globalmente.

[...] esses grupos sociais parecem construir, por uma via sinuosa e por constantes tensões, conflitos e negociações, um conjunto de códigos culturais (com referências locais e globais) que lhes têm permitido ocupar, simultaneamente, uma posição periférica e central na cultura contemporânea. (HERSCHMANN, 2000, p.17).

Em outras palavras, pode ser dito que o local reconfigura o global, na medida em que toma para si este repertório externo e o transforma em linguagem própria. Além disso, como explica Janotti, “o global pode ser aquilo que permite o reconhecimento do regional como diferencial ou o que permite que as raízes sejam relativizadas” (2003, p.23). Para discutir tais questões, próprias de nosso objeto de estudo - de identidade, representação juvenil, partilha de códigos, valor e consumo cultural no mundo contemporâneo - não há mesmo melhor espaço do que a cultura popular massiva em todos os seus aspectos.

### **Gosto, Consumo e Identidade**

Já no início do primeiro capítulo de *Understanding Popular Culture*, John Fiske chama a atenção para o fato de que cultura concerne ao âmbito dos sentidos, prazeres e identidades, muito mais que ao da eficiência ou funcionalidade de seus produtos (1989, p.1). De que modo pode se pensar isso? Em *Performing Rites*, o sociólogo Simon Frith destaca um aspecto essencial para entender essa relação. Ele nos fala que “parte do prazer da cultura popular massiva está em conversar sobre isso; parte de seu significado está nesta conversa, a qual é tecida por julgamentos de valor” (tradução nossa) (1998, p.4). É, portanto, próprio do universo pop o ato de comentar e valorar filmes, músicas, programas televisivos, peças teatrais, entre outros, dando sentido ao produto, tirando prazer para além da fruição e construindo, dessa forma, sua identidade através do uso que se faz desses objetos.

Ao esboçar juízos de gosto estamos nos posicionando frente ao outro, revelando aspectos de nós mesmos. Tais juízos estão intimamente ligados às relações de afeto estabelecidas entre consumidor e aspectos da cultura. Só aquilo que é capaz de nos mover emocionalmente, seja por afinidade ou por completa antipatia, fará com que acionemos nossos argumentos persuasivos para apontar defeitos ou qualidades do produto. Afinal, “se as relações sociais são constituídas na prática cultural, então nosso senso de identidade e diferença é estabelecido no processo de discriminação” (tradução nossa) (FRITH, 1998, p.18). Esse discernimento do que é bom ou ruim, do que vale a pena ler, ouvir, assistir, do que não vale, são os julgamentos

valorativos e de gosto que nos tornam aquilo que somos, no momento em que os incorporamos nas nossas relações cotidianas.

Fiske, que trata a cultura popular massiva como lugar de resistência, em que atuam relações de poder, aborda uma questão importante ao falar da competição entre produtores de jeans no mercado: “a propaganda é usada de maneira a dar significado às diferenças dos produtos que vão permitir às pessoas reconhecerem que estão sendo chamadas, ou mesmo reconhecerem ali sua identidade social e seus valores” (tradução nossa) (1989, p.6). Da mesma forma, podemos projetar isso mais amplamente para os objetos da cultura midiática, que funciona dentro de condições de produção e consumo, guiando o consumidor e sendo guiada ela mesma por estratégias de leitura. Tais condições, que vão da produção à recepção de um determinado discurso, são fundamentais para que o leitor se identifique e ali se reconheça representado.

Aqui, um ponto importante para a cultura massiva deve ser destacado: o terceiro elemento da tríade produção/circulação/consumo. Elemento este que está diretamente ligado às condições de reconhecimento de um determinado grupo ou indivíduo no processo cultural. É possível dizer com isso que, através do ato de consumir produtos midiáticos, ligados à indústria do entretenimento, nossa identidade também se constrói.

O consumo está ligado, nos dias de hoje, a uma parte do processo identitário, em que as tensões entre a cultura global e suas apropriações locais acabam sendo importantes nichos de negociação. Assim, a identidade também é perpassada pelo consumo de objetos culturais, veiculados globalmente, e aqueles com características locais. (JANOTTI JR., 2003, p.12).

Cada ato de consumo é visto, portanto, como elaborador de significados. “A apropriação de produtos midiáticos segue padrões de reconhecimento que ultrapassam a idéia de passividade, pois o consumo enriquece o processo de recepção, isto é, o processo de leitura desses objetos” (*ibidem*, p. 11/12). Não bastaria, então, estudar somente as assimilações de tais objetos por seus consumidores, antes, é preciso analisar os usos que são feitos dos produtos culturais. Aquilo que consumimos culturalmente, de música pop a filmes hollywoodianos, fala a respeito de quem somos; mas não é só. Também o aspecto de organização dos nossos discos e livros em casa, por ordem de visibilidade que concedemos a eles, não deixa de mostrar algo de nós mesmos e da imagem que escolhemos passar ao outro. Consumir é dar sentido, reproduzir valores, em retorno ao que é oferecido comercialmente pela indústria cultural.

Toda a idéia de gostos e valores se liga, portanto, à construção identitária, direta ou indiretamente. O consumo cultural é o ato por meio do qual o gosto se concretiza e deixa entrever as identidades possíveis do consumidor. Falamos em possibilidades, pois a

identidade não é fechada, rigidamente definida, portanto, não é igualmente única. Ela está sempre em constante transformação, desenvolvimento, e por isso podemos falar também em representações. Assim como variam as preferências, o ato de consumir está subjugado a diversas variáveis ligadas ao gosto. Canclini relaciona o consumo com a apropriação cultural e o considera parte de um processo comunicacional maior, um meio de transmitir mensagens a determinados grupos (1999). Ou seja, o consumo pode ser pensado enquanto tomada de posição perante nichos sociais, sendo isto uma localização identitária interina.

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 1999, p. 13).

## **Cultura Pop**

O fenômeno pop surge como um desdobramento da cultura popular massiva e aparece primeiramente representado pelas artes plásticas, nos EUA e na Inglaterra da década de 1960. A *pop art*, como ficou conhecida, é uma contração do termo *popular art* designado pelos críticos Leslie Fiedler e Reyner Banham em 1955 (CRUZ, 2003, p.41). Tal movimento estilístico se caracteriza pela dessacralização da arte, através da apropriação dos elementos cotidianos da cultura de massa. Andy Warhol foi um dos artistas mais representativos desse período, com seus trabalhos mundialmente conhecidos e reproduzidos, a exemplo das imagens das garrafas de coca-cola e das repetidas figuras coloridas de Marilyn Monroe.

Das artes plásticas, o pop se espalhou por outras áreas, como a literatura (sobre a qual nos deteremos mais tarde), a moda, o cinema, a televisão e a música. Os anos 60 foram propícios para esse desdobramento, em toda sua explosão cultural e rebeldia de comportamento. Era a época da contracultura, do movimento *hippie*, da contestação juvenil, da liberação sexual, das incursões ao mundo das drogas ilegais e ascensão do *rock'n'roll*. As mudanças pelas quais o mundo passava naquele momento foram as bases para a constituição do que hoje pode ser chamado cultura pop. Ou seja, manifestações de ordem artística e social que atuam sobre conteúdos midiáticos e se destacam por uma expressão de comportamentos juvenis em sua estrutura.

A notoriedade ganha pela juventude, no entanto, começa um pouco antes dessa fase. É por volta dos anos 40 e 50 que este segmento passa a ser considerado um elemento de valor na cultura midiática, tendo fortes representações na música, a exemplo do rock de Elvis Presley, e no cinema, em filmes como *Juventude Transviada (Rebel Without a Cause, 1955)*,

interpretado pelo ídolo juvenil James Dean. Pela primeira vez, os adolescentes passavam a ser encarados como público-alvo para o mercado, principalmente musical, que abria suas portas diante de novos consumidores. Como afirma Micael Herschmann, autor de *O Funk e o Hip Hop Invadem a Cena*:

A descoberta do segmento juvenil como importante fatia do mercado, sua expansão e as críticas que foram desenvolvidas por movimentos juvenis que passaram a questionar o estilo de vida oferecido pela emergente sociedade de consumo de massa e a organização capitalista do pós-guerra mudaram significativamente os parâmetros de análise dessas expressões sociais. (2000, p.54/55).

Antes de continuar, é válido discutir a própria noção de juventude para melhor entendimento de sua relação com a cultura. Em termos classificatórios, tal período da vida compreende os estágios que vão do início da puberdade até a independência familiar e financeira que marca a idade adulta. Mas, para pensarmos de forma mais aprofundada, não devemos levar em conta apenas a questão cronológica. A juventude, afinal, é marcada não apenas pelos atributos biológicos de amadurecimento corporal, como pelo contexto social, político, histórico e cultural em que se insere determinada geração. Em síntese, como atestam Mario Margulis e Marcelo Urresti, em *La Juventud Es Más Que Una Palabra*, esse é “um período que combina uma considerável maturidade biológica com uma relativa imaturidade social” (tradução nossa) (1996, p.14).

Podemos perceber hoje como é tênue a passagem da adolescência para a vida adulta. Se antes as pessoas ‘amadureciam’ mais cedo e aos 20 anos já formavam famílias, hoje a juventude é prolongada além da idade convencional e pode até mesmo chegar à faixa etária dos 30. O cinema e a literatura nos dão exemplos disso a todo instante. Esse é talvez o principal conflito vivenciado por grupos juvenis (quem sabe, até mesmo adultos) na contemporaneidade, e o que nos leva a promover uma re-significação dessa etapa da vida e do modo como seus atores se posicionam diante dela. Em entrevista ao site australiano “ABC Arts Online”, sobre o lançamento de *Um Grande Garoto*, o escritor inglês Nick Hornby dá sua opinião a respeito do assunto:

Eu penso que crescer ainda é uma qualidade muito difícil de analisar, especialmente agora que vestimos roupas que não são muito adultas e somos encorajados a usá-las. Nós ouvimos música, bastante música pop - bem, eu tenho 41 anos e não me vejo de repente acordando pela manhã e escutando Bach ou Beethoven. Então essa cultura juvenil agora se tornou cultura pop e alguns de nós irão obviamente passar por toda nossa vida vestidos dessa forma e ouvindo a essas coisas. É uma espécie de problema interessante em termos do que costumava ser chamado maturidade. (tradução nossa) (2001).

A juventude se associa constantemente a uma gama de signos de comportamento, visíveis nos gestos, nas roupas e nas formas de falar. A cada geração, portanto, pertencem códigos e linguagens próprias ao seu tempo-espaço. Nesse sentido, o jovem contemporâneo constrói a cômoda narrativa de uma identidade pessoal a partir da relação com o outro e, principalmente, através de seu posicionamento dentro de grupos ou “tribos” urbanas, formando um conjunto de elementos mesclados. A título de exemplo, é possível notar como o ‘pagodeiro’ é assim definido no momento em que seu comportamento é confrontado na atitude do ‘metaleiro’, e assim por diante, em outros casos localizados.

“Cada geração pode ser considerada, até certo ponto, como pertencente a uma cultura diferente, na medida em que incorpora em sua socialização novos códigos e destrezas, linguagens e formas de perceber, de apreciar, classificar e distinguir” (tradução nossa) (MARGULIS, URRESTI, 1996, p.18). Os jovens buscam representações associadas ao seu universo, querem extravasar angústias e construir uma narrativa pessoal própria, se fazer notável e diferenciado. Como sugere Herschmann, “a principal relevância das expressões juvenis parece ser a de se oferecerem como ‘espelhos de seu tempo’” (2000, p.15) – seja por meio da música, da literatura, ou de movimentos culturais outros.

### **Música Pop**

A música popular massiva, provavelmente a vertente mais forte da cultura pop, é um dos elementos que melhor demarca o espaço juvenil na contemporaneidade – referências são encontradas constantemente em livros, filmes, na mídia e em qualquer conversa travada entre estudantes, seja em escolas ou faculdades. Isso ocorre a partir do surgimento do gênero rock nos EUA e sua circulação popularizada nos suportes midiáticos, do cinema e do rádio ao computador conectado em rede.

A ênfase no sexo, na diversão e na ruptura na fase da adolescência, presente na década de 1950, foi fortemente influenciada pelas condições de produção do pós-guerra, assim como a politização do *rock* na década de 1960 está relacionada às condições de produção que envolviam, entre outros fatores, a Guerra do Vietnã e a penetração do *rock* nos ambientes universitários. (JANOTTI JR., 2003, p.21).

São as inovações eletrônicas trazidas pelo surgimento do gramofone e do rádio que modificaram, em primeiro lugar, as relações da música no cotidiano, a partir da década de 1920, tornando possível ser traçado este cenário. O envolvimento mais estreito do jovem com tais aparatos e a própria música, no entanto, só se dá anos depois, quando aparecem os dispositivos portáteis e mais baratos, o que se associa à experiência do rock e a outros movimentos musicais.

Até então, um aparelho de som era um investimento familiar, com a chegada dos aparelhos pequenos, que se multiplicaram pelas casas e serviram inclusive para demarcar espaços como os quartos dos adolescentes, que agora podiam ouvir um tipo de música diferenciada dos gostos das salas de estar. (CARDOSO FILHO, JANOTTI JR., 2005, p.6).

Ao ter acesso particular à música, deslocando-se do ambiente familiar da sala de estar para o quarto ou para a rua, o jovem passou a demarcar melhor seu espaço individual e socializar seu gosto com colegas, formando turmas e “tribos”. A partir desse momento, a relação com a música pop sofre grandes transformações, pois ela começa a fazer parte da rotina diária de adolescentes e adultos, que agora podiam levar consigo pequenos aparelhos de som aonde quer que fossem. Era o triunfo das inovações tecnológicas que se entrelaçavam às práticas cotidianas.

Importante ressaltar neste ponto “como é possível falar de música pop tanto para se referir ao consumo indiscriminado de qualquer música, quanto para aludir aos gêneros musicais que colocam em relevo os aspectos homogeneizantes da cadeia midiática” (*ibidem, loc. cit.*). Ou seja, a música popular massiva pode ser tomada tanto como aquela em que o esforço para atingir sempre o maior público é visível, como a outra que se posiciona contra o modelo influente no mercado. Um dos aspectos que torna possível diferenciar um lado e outro é a circulação do produto por espaços dominantes ou alternativos.

Após a “febre” inicial do *rock’n’roll* e o movimento *hippie* de “paz e amor”, um outro fenômeno de contracultura fundamental na constituição da cultura pop surgiu em fins dos anos 70: o *punk*. O pano de fundo era os subúrbios dos operários e o período de recessão na Inglaterra. Com o intuito de subverter as tradições comerciais burguesas, os jovens da época ancoravam-se nos princípios de autonomia e liberdade, através do lema “*do it yourself*” (faça você mesmo). Ao longo da década de 80, o *punk* alastrou-se por diversas áreas englobadas à cultura juvenil. Na música temos a propagação das bandas de garagem, que visavam composições simplificadas, de poucos acordes, curta duração, e letras de caráter irônico e rebelde. Surgia daí o mercado *underground* – com fabricação, distribuição e venda informais de discos. Grupos como Sex Pistols, The Clash e Ramones são os expoentes maiores desse cenário.

Na moda, o *punk* também foi significativo. Os jovens utilizavam roupas e acessórios como afirmação de estilo pessoal – como ainda hoje o fazem. O visual caracterizava-se, em geral, por jaquetas de couro pretas, calças rasgadas, coturnos, correntes, além de cabelos coloridos e moicanos. A estética ‘tosca’ do *punk* passou ainda pelas artes, pelo cinema, pelo



comportamento social e pela literatura. “Sniffing Glue” (cheirando cola), um fanzine inglês da época, foi o tradutor melhor da revolução cultural de idéias anarquistas instaurada pelo movimento. A linguagem dos fanzines foi precursora de novas formas estéticas literárias que, certamente, influenciaram na constituição de uma literatura pop. Ironicamente, o *punk* criticava e ridicularizava modismos e ícones musicais da época, mas acabou por tornar-se ele mesmo um artigo pop contemporâneo da cultura de massa.

Dentro da sociedade em que vivemos, onde reina a profusão de imagens e informações, é na cultura que as expressões juvenis parecem melhor encontrar lugar. Ao mesmo tempo em que a juventude é representada por conteúdos midiáticos, também é convidada a participar do processo que a envolve. É nesse sentido que tratamos a música pop como um dos objetos de força junto a esse grupo, que tem aí a possibilidade de extravasar emoções, superar os espaços normativos e redimensionar sua identidade. “Os jovens vem encontrando, sem dúvida, nas representações associadas a estes universos musicais e à sociabilidade que eles promovem, o estabelecimento de novas formas de representação social que lhes permite expressar seu descontentamento...” (HERSCHMANN, 2000, p.38).

Dentre esses meios de expressão que estão no cerne da cultura pop, da qual destacamos a música, por ser referência constante, outras representações também podem ser identificadas. A literatura é uma delas e fará parte de nossa análise durante toda a monografia. Apesar de sua origem erudita, quando ainda não era de acesso popular, a literatura tem passado por uma série de transformações, ao longo do tempo, que a fizeram assimilar novos padrões de escrita e estratégias de leitura, aproximando o contato da arte com o cotidiano e da obra com o leitor. Ou seja, ela passa a ser influenciada pelas novas tecnologias que se associam às rotinas pessoais e pelo mecanismo comercial da indústria de entretenimento. Também ganha nova caracterização a partir dos usos em ascensão de artefatos eletrônicos, como a internet.

Agora que já temos a base de estudo da cultura popular massiva e seu desdobramento no fenômeno pop, podemos ampliar esses conceitos para buscar entender qual gênero se encaixa nesse processo discursivo apoiado sobre conteúdos midiáticos. Na sociedade contemporânea globalizada, autores, críticos e leitores vêm apontando, seja a partir de textos que circulam no espaço virtual ou de livros publicados da década de 60 até os dias de hoje, um ainda recente modelo de escrita: a Literatura Pop. Mas, afinal, o que é isso? É possível caracterizar tal literatura como um gênero? É a fim de responder a estas questões que damos continuidade a este trabalho. Para isso, vamos analisar duas obras específicas: *Alta Fidelidade* (1998), do autor britânico Nick Hornby, considerado pela crítica cultural midiática o maior representante

da narrativa pop atual, e *Clube dos Corações Solitários* (2001), do escritor gaúcho André Takeda, expoente nacional do mesmo modelo literário, comparado ao *best-seller* de Hornby, pela imprensa especializada.

## Do Gênero à Literatura Pop

*About You – Jesus & Mary Chain*

*“There’s something warm in everything  
I know there’s something good  
About you”*

Para falar de literatura, ainda mais ao abordar um determinado estilo de escrita que nos leva a elencar suas configurações e exemplos literários, devemos primeiramente abrir uma discussão sobre gêneros. Afinal, entrar em contato com um texto, seja ele qual for, e dedicar-se à sua leitura já é, de alguma forma, localizá-lo perante os demais. Esta localização é justamente onde posicionamos o texto diante da literatura, classificando-o por conteúdo e linguagem e, portanto, dando-lhe a titulação de um gênero. Toda obra está encaixada nesse processo, justamente por seguir determinadas organizações textuais acentuadas por padrões que norteiam as produções literárias.

Já se pode dizer então que todo estudo da literatura participará, quer queira ou não, deste duplo movimento: da obra em direção à literatura (ou ao gênero), e da literatura (do gênero) em direção à obra; privilegiar provisoriamente uma ou outra direção, a diferença ou a semelhança, é um procedimento perfeitamente legítimo. (TODOROV, 2004, p.11).

Seguiremos, portanto, este fluxo, partindo do discurso genérico para definir os traços que configuram o que chamamos de narrativa pop. Ou seja, essa modalidade da literatura contemporânea que traz elementos da cultura pop como componentes fundamentais do seu texto. Ao entendermos o que é especificamente tratado por gênero, midiático e literário, estaremos aptos a identificar traços do pop na escrita, suas características e condições de existência, analisando obras específicas. “Toda descrição de um texto, pelo próprio fato de se fazer com a ajuda das palavras, é uma descrição de gênero” (*ibidem, loc. cit.*).

Antes, vamos deixar claro que toda obra está conectada a uma gama de outras tantas já existentes, com as quais estabelece ligação, direta ou indiretamente, por referenciais de contexto histórico e sócio-cultural. São níveis de relação que ligam um livro a outro, tornando possível a localização de determinado texto no conjunto maior ao qual está inserido. “Os gêneros são precisamente essas escalas através das quais a obra se relaciona com o universo da literatura”, explica o filósofo e lingüista búlgaro radicado na França Tzvetan Todorov (2004, p.12).

## **Estudos Culturais e Gênero Midiático**

Ao explicar noções de gênero, a abordagem de uma outra etapa anterior, o processo discriminatório, torna-se necessária. De acordo com Simon Frith, a discriminação faz parte do prazer que se extrai da cultura popular massiva. Ao defender um determinado gosto, estamos acionando juízos de valor que, de alguma maneira, vão dizer a respeito de certos rótulos, mecanismo pelo qual nos guiamos na distinção dos produtos midiáticos. “Ao usar rótulos genéricos para tornar o processo mercadológico mais eficiente, gravadoras estão assumindo que há uma relação entre rótulo musical e gosto do consumidor” (tradução nossa) (FRITH, 1998, p.85). Ou seja, a premissa de uma ligação entre gênero e gosto da audiência é incentivada pela própria indústria de entretenimentos, de forma que ocorra esse processo discriminatório. Rotular objetos culturais faz parte do próprio universo pop e do ato valorativo empreendido pelo consumidor, portanto.

Ancorados nos aspectos sociológicos do consumo dos produtos midiáticos, os Estudos Culturais apontam para o fato de que, em geral, reconhecemos parte dos produtos que circulam no campo da comunicação a partir da sua rotulação, ou seja, em geral se reconhece um filme, uma canção e os programas televisivos como configurações de um gênero particular: aventura, drama, rock, telejornal, série televisiva, telenovela, etc. (JANOTTI JR., 2005, p.4).

Ao trabalhar em função deste reconhecimento pretendido, primeiramente do gênero e posteriormente do próprio consumidor no objeto, a indústria cultural lida com a questão das identificações proporcionadas ao seu público. O prazer que obtemos ao ouvir uma canção pop, por exemplo, tem a ver com o que esta peça fala a respeito de nós mesmos. Na medida em que nos identificamos, estamos agregando valor ao produto. Produtores e consumidores estão inseridos, portanto, no que Frith chamaria de uma “rede de expectativas do gênero” (tradução nossa) (1998, p.94).

Ao pagarmos para assistir a um filme no cinema, ao comprarmos um livro, ao ouvirmos um disco, já sabemos o que podemos esperar dali. É claro, sempre temos a chance de ser surpreendidos, de nos pegar cantando o refrão do lançamento de um cantor que não gostamos muito, de realmente apreciar um filme o qual parecia bobo e fruir a leitura de um romance que prometia ser chato. Mas, mesmo levando em conta tais variáveis, em geral, estamos sempre ‘pagando para ver’ aquilo que já temos uma idéia do que seja. Existe sempre uma expectativa, para melhor ou pior, do que venha a ser determinado produto. E por mais que estejamos enganados em nossa previsão, todo objeto cultural carrega em si marcas de sua produção, que o definem de maneira específica, e nos sugerem uma expectativa de conteúdo.

A possibilidade de toda análise do sentido descansa sobre a hipótese segundo a qual o sistema produtivo deixa trilhas nos produtos e que o primeiro pode ser (fragmentariamente) reconstruído a partir de uma manipulação dos segundos. Dito de outro modo: analisando produtos, apontamos processos. (tradução nossa) (VERÓN, 1998, p.124).

O objeto, portanto, estará sempre constrangido por determinadas ‘condições de produção e reconhecimento’ que guiam o consumo por parte do público médio. Nas palavras do semiólogo argentino Eliseo Verón: “As condições produtivas dos discursos sociais têm a ver, seja com as determinações que dão conta das restrições de geração de um discurso ou de um tipo de discurso, seja com as determinações que definem as restrições de sua recepção” (tradução nossa) (*ibidem*, p.127). Tais condições servirão como limite entre o que pode ser inferido e o que é dado a ser interpretado, entre as possibilidades de produção de sentido e recepção. São regras compartilhadas por produtores e consumidores, do ritual que deve ser seguido para melhor uso do objeto. Isso não quer dizer que o mesmo seja rigidamente fechado, ou que não possua flexibilidade para permitir novos usos. Apenas existe um horizonte de partida e um provável local de chegada. É nesse meio do caminho que nos deparamos com as classificações de gênero.

Para uma boa parte dos autores ligados aos Estudos Culturais, os gêneros seriam então modos de mediação entre as estratégias produtivas e o sistema de recepção, entre os modelos e os usos que os receptores fazem desses modelos através das estratégias de leitura dos produtos midiáticos. (JANOTTI JR., 2005, p.5).

Os gêneros normatizam os usos. É uma maneira de definir o objeto cultural para o seu mercado específico. Construir a imagem de uma nova banda sob a marca do ‘pop rock’ já é direcioná-la a um público próprio que espera ouvir daquele grupo um determinado gênero musical – baixo, bateria e guitarra, letras acessíveis e uma voz sobressaltada que remete à figura mítica do vocalista. Existe, porém, uma disputa velada entre produtor e consumidor, na medida em que o primeiro quer captar audiência e o segundo crê estar construindo seu próprio nicho de aquisições culturais. O produtor está preocupado em estabelecer as regras de gênero que vão dizer se um livro é ficção-científica, romance ou biografia, a fim de ganhar o melhor público-leitor para o seu espaço mercadológico. Enquanto isso, o cinéfilo está interessado em saber dos novos lançamentos na seção de filmes ‘cult’ das vídeo-locadoras, de modo a afirmar seu gosto e juízo valorativo de apoio às obras alternativas – e ao mesmo tempo de negação ao sistema comercial hollywoodiano – através do consumo cultural.

Por isso mesmo, ao demorar o olhar sobre as prateleiras da casa de um recém conhecido já teremos a dica de quem é aquela pessoa: quais CDs ela ouve no som da sala, que autores e

livros lê, que DVDs tem dispostos próximos à TV. Todos esses materiais, todos esses gostos, dizem respeito a quem é o consumidor. Apenas estes indicativos, entretanto, não bastam. Mas, através dos rótulos, somos capazes de imaginar a quem se dirigem os produtos. Ao tratar de rótulos musicais e sua relação com o ouvinte, Janotti Jr. explica:

Em termos virtuais, os gêneros descrevem não somente quem são os consumidores, mas também as possibilidades de significação de um determinado tipo de música para um determinado público. Na rotulação está presente um certo modo de partilhar a experiência e o conhecimento musical. (*ibidem*, p.8).

### **Noções Literárias de Gênero**

Em termos literários, o gênero foi tratado por algum tempo apenas como uma variável de estilo de produção textual. Os estudos da Teoria da Literatura, inicialmente, levavam em conta apenas as especificações da obra em si mesma, a exemplo do tratamento dado por Tzvetan Todorov ao gênero fantástico, em *Introdução à Literatura Fantástica*, cuja publicação original data de 1970. A teoria não atentava ao fato de que a escrita se dirige a um leitor, o que implica um processo de recepção posterior ao ato criativo que irá re-significar a obra. Como afirma o escritor italiano Umberto Eco, “um texto é um dispositivo concebido para produzir seu leitor-modelo” (1993, p.75). Com isso queremos dizer que há em cada texto indicações de como o mesmo deve ser lido.

O gênero literário deve ser tratado, portanto, enquanto uma estratégia textual construída pelo próprio autor. São instruções de leitura inscritas no texto que visam situar os receptores em relação à obra, à linguagem por ela eleita e ao tema nela abordado. Ultrapassando a teoria literária e seguindo pela perspectiva dos Estudos Culturais, fica clara essa noção de gênero como mediação entre produção e recepção, capaz de posicionar um livro diante da literatura e do público leitor. A seguir, tentaremos elencar os traços que configuram algumas obras contemporâneas enquanto gênero de literatura pop. Antes, esboçaremos um breve histórico, a fim de descobrir as razões que as tornam assim classificáveis.

### **Literatura (*versus*) Pop**

O termo já carrega uma tensão no próprio nome. Afinal, literatura pode ser pop? Por muito tempo os livros estiveram restritos a seletos grupos intelectuais, únicos que a eles tinham acesso, como os eclesiásticos e filósofos antigos. Encadernações raras, que abordavam temas nobres e universais, estas obras eram consideradas objetos de arte erudita. De lá para cá, da invenção da imprensa com Gutemberg, no século XV, ao surgimento dos computadores pessoais na década de 1980, a democratização da escrita trouxe transformações às estruturas

sócio-culturais. A literatura perdeu, com o tempo, sua aura culta e hoje é comercializada e consumida, em muitos casos, como qualquer outro produto da cultura de massa – jeans, sabonete, música pop. Expostos em prateleiras de milhares de lojas, livros são publicados para vender e dar lucro. É o que ocorre na atual cultura de *best-sellers* e listas dos mais vendidos. É bom deixar claro, no entanto, que, apesar de ser produto de massa, um livro *best-seller* não é, necessariamente, uma obra de literatura pop. O pop vai além dos aspectos meramente comerciais.

Desde a literatura de cordel e os romances de folhetim, surgidos na Europa dos séculos XVIII e XIX, o entretenimento popular já era visado enquanto finalidade do texto, apesar de informação e educação terem sido as funções literárias primeiramente estabelecidas. Já o que ocorre hoje, com a literatura pop, é o foco comercial no entretenimento. Ao servir a uma indústria de entretenimentos, como o fazem o cinema *blockbuster* e a música popular massiva, a literatura se afasta cada vez mais da erudição e dá lugar ao pop, em termos de consumo rápido e descompromisso com linguagem e tema clássicos. Dessa forma, o dispositivo livro pode ser tomado, também ele, por conteúdo midiático. Literatura pop é, portanto, essa contradição em si mesma: o culto e o popular massivo aliados na conformação de um mesmo gênero; leitura e entretenimento para o público de massa.

### **Uma Trajetória**

Já vimos que o surgimento do fenômeno pop se deu primeiramente no âmbito das artes plásticas e em outras formas de expressão juvenil, que passam pelo cinema e pela música. Essa mesma utilização dos ícones populares de massa pela cultura midiática – publicidade, pintura, televisão, histórias em quadrinhos – se reflete também na literatura. Os elementos da cultura massiva que servem de referência às manifestações artísticas passam a ser igualmente apropriados por alguns escritores contemporâneos, na constituição de um texto narrativo pop. Torna-se necessário neste ponto indicar uma diferença interpretativa constatada a respeito dessa literatura - entre o que é abordado neste trabalho, elaborado a partir das pesquisas em Comunicação, e a vertente dos estudos de Letras, exemplificada pelos autores Evelina Hoisel e Décio Torres Cruz, que têm publicações sobre o assunto.

Em seu livro intitulado *O Pop: Literatura, Mídia e Outras Artes* (2003), Décio Cruz, embasado por algumas questões já levantadas por Hoisel em *Supercaos* (1980), atrela a configuração da literatura pop ao movimento artístico modernista, a uma crítica à indústria cultural e a certo engajamento político. Sobre a aproximação com as artes plásticas, ele comenta:

O pop se aproxima do Dada quanto ao tema, porém diverge na atitude. O Dadaísmo assume uma atitude negativa ao eleger o niilismo, ao contrário do pop que se utiliza do caos para denunciar a caotização da vida do homem moderno, empreendida pela sociedade industrial. (CRUZ, 2003, p.68).

Para esses autores, as obras literárias desse gênero atuam sobre os temas do caos, do lixo e da festa, enquanto a linguagem é desconstruída por um processo de espetacularização. É o caso de *PanAmérica*, de José Agrippino de Paula, publicado em 1967, e considerado por Evelina Hoisel o primeiro livro de narrativa pop no Brasil. Seus capítulos não têm ligação direta uns com os outros, de modo que a estrutura textual fica fragmentada, e os temas tratados remetem ao lixo cultural e funcionam como crítica ao imperialismo norte-americano; ou seja, linguagem e temática se referem ao caos da sociedade contemporânea. Embora algumas características encontradas nos textos trabalhados por Décio Torres Cruz e Evelina Hoisel – referências a ícones da indústria cultural, temas urbanos cotidianos, etc. – se aproximem das que citamos aqui, em geral, nossa abordagem é diferenciada. Reconhecemos o valor desses estudos, porém, para o recorte que escolhemos, eles nos servem apenas como ponto de partida histórico.

Enquanto ambos os pesquisadores analisam obras que datam das décadas de 60 a 80 (*PanAmérica*, de José Agrippino, *Meu Nome é Gal*, de Rogério Menezes, *Boquitas Pintadas*, de Manuel Puig, entre outros), aqui iremos nos dedicar a livros que surgem a partir dos anos 90 - momento de ascensão da internet, enquanto suporte para circulação de texto, o que certamente influenciou a escrita. Falamos de uma literatura que diz respeito muito mais às referências de cultura pop – sem apelo a qualquer erudição. Sua busca não é tanto por uma crítica social, quanto pela aproximação do leitor com a obra. A outra abordagem sugere apenas as origens do que viria a se tornar, posteriormente, a literatura contemporânea de que tratamos neste trabalho.

Para traçar as definições do gênero, no entanto, vamos voltar aos anos 50 e 60. É nesse período que aparece o movimento de contracultura norte-americano conhecido por *Beat Generation*, formado por jovens universitários, que teve na literatura o seu reflexo direto. Ambientadas em cenários urbanos, como São Francisco e Nova York, as obras da literatura *beatnik* representavam os sonhos, as músicas, as angústias, os desejos e as frustrações da geração jovem que contestava os valores burgueses da época. Seus expoentes mais representativos foram os escritores Jack Kerouac (*On The Road*, 1957), Allen Ginsberg (*Howl*, 1956) e William Burroughs (*Naked Lunch*, 1959).



Além da produção poética e literária, as expressões *beatniks* ecoaram em toda uma gama de comportamentos intelectuais juvenis que reagem ao sistema social estabelecido. A ligação com a música é quesito fundamental concretizado no envolvimento com o jazz, especialmente o estilo *bebop*, fundado por Charlie Parker e Dizzy Gillespie, adotado por trios, quartetos ou solistas que privilegiavam a fluência rítmica e o improvisado. Analogamente, os autores da literatura *beat* valorizavam o ato de criação contínuo e espontâneo, seguindo o fluxo mental. Eles foram precursores da literatura pop, em grande parte devido ao seu antiintelectualismo, ou seja, rejeição ao caráter erudito até então imposto à atividade literária. Além disso, os dois modelos aproximam-se no tratamento e na apropriação dos ícones da cultura juvenil.

A aliança entre literatura e juventude marca a origem da narrativa pop, desde as obras *beatniks*, e avança ao longo das décadas. Ao lado disso, está a ligação com a música. Para a cultura jovem, as canções pop sempre tiveram uma significação forte, pois funcionam como a expressão maior dos sentimentos. Por isso mesmo, a literatura se utiliza das referências musicais, ao tentar aproximar-se do universo do leitor, assim como quando se refere ao cinema, às marcas de produtos, às gírias, aos programas televisivos e às celebridades. Tudo isso colabora no sentido de retratar uma geração específica, seus gostos e costumes. Além disso, a literatura pop parece considerar que abordar assuntos, aparentemente tão triviais quanto esses, é, na verdade, tão importante quanto qualquer outro tema edificante.

*O Apanhador no Campo de Centeio*, escrito por J.D. Salinger, é um exemplo de narrativa que se encaixa no perfil descrito. Apesar de publicado originalmente em 1951, ele até hoje atrai leitores que se identificam, ao longo das páginas, com a história de um garoto expulso do colégio, em sua conturbada trajetória de volta para casa. O livro foi talvez o primeiro a expressar abertamente pensamentos e angústias da geração jovem daquele tempo, marcando época. O que torna isso possível, senão o reconhecimento dos comportamentos juvenis por esses mesmos ‘adolescentes-quase-adultos’ ali representados? De lá para cá, outras obras seguiram o exemplo.

A década de 90 consolidou a literatura pop, principalmente nos Estados Unidos e no Reino Unido. Na verdade, os anos 80 já apontavam para este caminho: a Geração Beat foi redescoberta e novos escritores, como Bret Easton Ellis, do fundamental "Abaixo de Zero", começaram a chamar a atenção das editoras e da mídia. Até que nos 90 começam a surgir nomes como Douglas Coupland ("Geração X"), Irvine Welsh ("Trainspotting"), Alain de Botton ("Ensaio de Amor"), Donna Tartt de ("A História Secreta"), Michael Cunningham ("Uma Casa no Fim do Mundo"), Roddy Doyle ("The Commitments"), Nick Hornby ("Alta Fidelidade") e muitos outros. Mais do que escrever sobre e para pessoas entre 20 e 40 anos, estes

autores conquistaram público e crítica. Literatura pop deixou de ser marginal. (TAKEDA, 1999).

No Brasil, esse gênero ainda é pouco explorado e não existem muitos estudos acerca do tema. Ou seja, o terreno é instável e às vezes fica difícil distinguir as narrativas que fazem parte deste nicho. Podemos citar, entretanto, a partir de 1970, algumas obras nacionais apontadas enquanto parte da literatura pop contemporânea. Roberto Drummond é um dos escritores brasileiros identificados, na primeira fase de sua carreira, pelo uso de temas cotidianos e linguagem coloquial, com referências à cultura pop, principalmente através da alusão a marcas de produtos. Suas obras neste período são: *A Morte de D. J. em Paris* (1975), *O Dia em que Ernest Hemingway Morreu Crucificado* (1978), *Sangue de Coca-Cola* (1980) e *Quando Fui Morto em Cuba* (1982). Podemos, ainda, mencionar *Morangos Mofados* (1982), de Caio Fernando Abreu, e *Meu Nome é Gal* (1984), de Rogério Menezes, até chegar a outros textos contemporâneos, em um percurso que veremos a seguir.

### **Da Internet ao Papel**

Em fins do século 20, o surgimento de uma série de artefatos tecnológicos havia marcado significativas mudanças estruturais no âmbito cultural. Em termos da literatura, a ascensão da internet nos anos 90 possibilitou uma maior e mais ampla circulação de textos por espaços diferenciados. Se, antes, a palavra escrita precisava se ater ao papel, há mais de uma década a necessidade do suporte se tornou relativa. Novos artefatos criam novos suportes, que dão lugar à expansão de igualmente novos formatos. A internet oferece espaço e liberdade de escrita, além de permitir o acesso a páginas e arquivos a qualquer internauta.

Com o modelo de comunicação emissor-receptor ampliado, a *web* tornou possível a troca de informações de todos para todos, e não apenas de um a um ou de um para todos. Isso quer dizer que autor e leitor passam a ser, muitas vezes, as duas faces de um mesmo personagem. Aproxima-se a obra escrita daquele que a lê, os laços se estreitam. Essa parece ser a grande característica da literatura digital contemporânea, que no Brasil está diretamente ligada à narrativa pop e aparece cada vez mais representada por novos autores. Um dos fenômenos que cooperam nesse sentido é a proliferação dos diários virtuais, mais conhecidos por blogs, que teve início a partir de 1998 no mundo todo.

Aspirantes a escritores povoaram as páginas da rede e ficou mais fácil do que nunca publicar um texto e, até mesmo, um livro. Para isso, bastam disposição, algum talento e um mínimo de habilidade com a informática. No Brasil, despontaram autores desconhecidos que buscavam abrigo digital por não encontrarem espaço no mercado editorial. O papel impresso passou a

ser suplantado, mas jamais totalmente substituído. Afinal, teve origem um duplo movimento: textos saem da internet para o papel, enquanto outros fazem o trajeto inverso. *Websites, e-zines*, revistas eletrônicas servem de suporte para contos, crônicas e colunas culturais, possibilitando a publicação de escritores inéditos para quem quiser ler.

O próprio André Takeda, cujo romance de estréia iremos analisar, editou e produziu a extinta “TXT Magazine”, que tinha por objetivo publicar jovens autores, e chegou a alcançar 1500 leitores semanais. Foi lá que surgiu o seu *Clube dos Corações Solitários*, em versão para download, antes de ser aceito por uma editora. Além disso, ele colaborou em outros sites, como “London Burning” e “Scream & Yell” – revistas eletrônicas divulgadoras da cultura pop no espaço virtual. Além de Takeda, que parece ser o expoente, outros escritores nacionais também figuram nessa recente safra literária recheada de referências pop e já reconhecida pela mídia: Alex Antunes, com *A Estratégia de Lilith* (2001), Clarah Averbuck, com *Máquina de Pinball* (2002), e Gustavo Fischer, com *No Auto-Exílio do Meu Headphone* (2003), são exemplos – os dois últimos com produção textual iniciada em blogs e *zines* da internet.

### **Configurações**

A literatura pop se configura, em primeiro lugar, pelos modelos literários que fazem referência direta à cultura pop. Ou seja, a filmes, personalidades, marcas de objetos da cultura de massa, programas televisivos, músicas pop, modas e gírias próprias de uma geração. A cultura popular massiva atua por meio de códigos globalmente partilhados e a literatura que provém deste meio faz exatamente uso do mesmo repertório, de maneira a reconfigurá-lo dentro do universo narrativo. As obras literárias pop só farão sentido, portanto, para aqueles que compartilham os mesmos códigos citados. Quem pouco conhece, jamais ouviu, ou simplesmente não aprecia boa parte das canções pop aludidas na maioria dos livros de Nick Hornby, certamente não irá fruir a leitura da mesma forma que um leitor que dá valor a essa expressão musical.

Em termos dessas referências, a música popular massiva, como pode ser constatada, aparece em maior destaque. Um olhar atento a alguns romances, como *Clube dos Corações Solitários*, *Máquina de Pinball*, *No Auto-Exílio do Meu Headphone*, ou *Alta Fidelidade*, permite perceber que a música está lá, em diversas páginas, pontuando a narrativa e, muitas vezes, atuando quase como personagem da trama. A importância musical está ligada à cultura juvenil que é parte fundamental dessa mesma literatura - por quem ela é escrita e a quem se dirige. Em uma entrevista concedida ao “Scream & Yell”, por ocasião do lançamento de seu segundo livro, o escritor André Takeda confessa sua adoração à música pop:

O mundo, para mim, é feito da troca de palavras, carinhos, ódios, secreções, amor entre as pessoas. E, claro, sem a música pop o mundo estaria literalmente perdido. Porque acredito que a maior expressão de tudo isso é a música. Mais que pintura, mais que literatura, mais que tudo. Nada traz mais sentimento para mim do que um bom riff de guitarra. (COSTA, 2005).

Escrita, em grande parte das vezes, por jovens autores, a literatura pop se dirige, majoritariamente, ao público juvenil-adulto, principalmente por tratar de questões sobre a tênue passagem da adolescência à idade assumidamente adulta. Esse período em que ainda não está bem claro o que se quer da vida, quais as responsabilidades a cumprir e quais as decisões a serem tomadas daí em diante. Funciona, portanto, justamente como desenho dos conflitos de uma geração e que, por muitas vezes, poderá ser tomado enquanto imagem de qualquer outra geração, pois, ao assumir temas locais, se reporta a um repertório universal. Em matéria da “Folha Online”, Takeda fala a respeito do *Clube dos Corações Solitários*: “Soa meio pretensioso, mas quis fazer um retrato dos jovens da minha geração. No começo, tive medo de colocar muitas referências à música pop, achei que iria restringir o círculo de leitores. Mas não havia outra maneira de retratar essas pessoas” (SAITO, 2001).

Ao fazer uso de códigos que circulam no espaço da cultura juvenil, a literatura citada passa a abordar temas próprios a este universo. O cotidiano urbano é o foco central para o desenvolvimento narrativo. Objetos, usos e costumes da vida diária nas grandes cidades servem de inspiração às diversas histórias, cenas e personagens. O que parece importar nessas obras não são tanto os temas nobres, de moral universal, ou os grandes feitos e as grandes conquistas, mas o corriqueiro, o prosaico, aquilo que as pessoas deixam passar por ser tão comum e, aparentemente, não merecer maior atenção. Porque o objetivo principal dos autores de literatura pop é o de fazer com que seus leitores se identifiquem nas páginas do livro, abolindo qualquer traço de distanciamento que exista; traduzir sentimentos em palavras, através de situações triviais que podem acontecer com qualquer pessoa.

Por isso mesmo, as relações humanas, em geral, e os relacionamentos amorosos, mais especificamente, parecem ser o terreno fértil escolhido por esses escritores para situar suas histórias. Nick Hornby ficou conhecido, em *Alta Fidelidade*, por listar os amores fracassados de seu personagem ‘trintão’, e ao mesmo tempo adolescente tardio, Rob Fleming. Com o livro de estréia de Takeda não é diferente, a trama é focada nas emoções de um rapaz que acaba de levar um fora da garota por quem é apaixonado. Crises existenciais, amores e decepções, tudo isso acompanhado por trilhas sonoras de muita música pop, qualificam o tema de qualquer romance contemporâneo do gênero. Como sugere trecho do prefácio do jornalista Lúcio Ribeiro, em *Clube dos Corações Solitários*: “A luta é pelo direito de escrever sobre a

namorada e sobre os Pixies na mesma linha, de discutir a influência de Pavement na prolífica cena jovem gaúcha sem parecer esquisito, de sofrer por amor e buscar explicações nas teorias nickhornbianas” (TAKEDA, 2001, p.12).

Como meio de atingir seu público específico, a literatura pop se caracteriza pelo tratamento direto, que pode ser notado também através da linguagem e da estrutura textual. Em geral, as narrativas classificadas neste gênero fazem uso da primeira pessoa do singular, de maneira a aproximar narrador-personagem e leitor. O “eu” que vive a história contada pode ser identificado com muitos outros – pode ser tanto aquele que narra quanto aquele que lê e ali se reconhece. Alguns romances são construídos até mesmo em forma de diário, o que resulta em um texto de caráter mais pessoal. Essa busca por uma aproximação com o leitor igualmente se reflete na linguagem leve e despreziosa que caracteriza tais modelos literários, através do uso de termos coloquiais e gírias. Muitas vezes, também as referências implícitas em títulos e nas imagens das capas funcionam como um “cartão de visitas” para chamar a atenção do público idealizado, de modo que ele reconheça os códigos da cultura popular massiva já à primeira vista.

Alusões à cultura pop, temas cotidianos, linguagem coloquial, partilha do repertório juvenil, tudo isso funciona como instruções de leitura inscritas nos textos de literatura pop. Ou seja, são estratégias para capturar o leitor e fazer com que ele se veja representado nas páginas de um livro. A cada um que se identifica com a obra, o gênero cumpre seu papel mediador. E em vista de todas essas configurações acima traçadas é que hoje podemos nomear a literatura pop enquanto gênero literário contemporâneo. A seguir, passaremos à análise dos dois romances selecionados para o terceiro e o quarto capítulo deste trabalho monográfico – contextualizando, antes, a vida de cada autor.

O primeiro a ser analisado é *Alta Fidelidade*, de Nick Hornby, escolhido por sua representatividade na literatura contemporânea mundial: “A obra mais comentada no mundo pop. Eleito como a biografia daqueles que se criaram com rock, seriados americanos e desenhos animados, o livro inspirou jovens escritores do mundo inteiro” (PETILLO, 2000). O segundo é *Clube dos Corações Solitários*, de André Takeda, romance nacional escolhido por sua aproximação com a narrativa ‘hornbyana’, considerado pela imprensa especializada, nas palavras do colunista da Folha Online Lúcio Ribeiro, a “versão brasileira para o *Alta Fidelidade*” (2000). Ambas as obras, portanto, se destacam na mídia e servirão de objetos de análise textual desta monografia.

## Alta Fidelidade

*Thunder Road - Bruce Springsteen*

*“So you're scared and you're thinking  
That maybe we ain't that young anymore  
Show a little faith, there's magic in the night”*

### Contexto

Nascido em 1957 na Inglaterra, formado em literatura inglesa, Nick Hornby trabalhou como professor e jornalista – foi crítico musical pelo “New Yorker” e escreveu resenhas literárias para outros jornais e revistas – antes de partir para a carreira de escritor. Suas maiores paixões, declaradas em suas obras e na mídia, são a música pop e o futebol. Este último foi o tema do seu primeiro livro de sucesso, *Febre de Bola (Fever Pitch)*, memória autobiográfica de um acirrado fã do time inglês Arsenal F.C., lançado em 1992. Antes, ele já havia participado de um conjunto de ensaios ingleses, pouco conhecido. Seu primeiro romance veio um tempo depois, publicado em 1995. Aclamado por público e crítica, *Alta Fidelidade (High Fidelity)* o tornou autor de literatura pop consagrado, pelas constantes referências da cultura midiática, principalmente musical, e representação do universo masculino contemporâneo.

Em 1998, chegou às livrarias britânicas *Um Grande Garoto (About a Boy)*, que conta a história de um homem de 36 anos que tem sua vida transformada ao conhecer um garoto de 12. O título da obra é inspirado na canção *About a Girl* do Nirvana, grupo de rock norte-americano do início dos anos 90, a quem são feitas diversas menções ao longo da narrativa. Dois anos depois, Hornby organizou a coletânea de contos *Falando com o Anjo (Speaking With an Angel)*, a fim de arrecadar fundos para a escola de seu filho, especializada em educação para crianças autistas. *Como Ser Legal (How To Be Good)*, o primeiro romance em que o escritor dá voz a uma personagem feminina principal - uma médica em crise no seu relacionamento conjugal -, foi publicado em 2002.

De volta à sua paixão pela música pop, Nick Hornby compilou a trilha sonora que marcou sua vida nos textos de *31 Canções (31 Songs)*, datado de 2003. Uma outra coleção foi lançada no ano seguinte, *The Polysyllabic Spree*, em que estão reunidas as colunas “Stuff I've Been Reading” (Coisas que Estive Lendo), originalmente publicadas na revista literária americana *The Believer*. A essa altura da carreira, já considerado um dos maiores autores da literatura contemporânea, Hornby engatou seu retorno aos romances em 2005, com *Uma Longa Queda*

(*A Long Way Down*) – narrativa que parte do encontro de quatro suicidas frustrados no topo de um prédio londrino na noite de ano novo. Dos seus livros, três ganharam adaptações para o cinema: *Febre de Bola*, com duas, uma britânica e outra hollywoodiana, *Alta Fidelidade* e *Um Grande Garoto*, com uma cada.

Hornby é um declarado entusiasta do pop. Para ele, não interessa o clássico, mas o cotidiano, o ordinário, aqueles sentimentos mais comuns capazes de tocar nos corações de qualquer pessoa. E a música é quem o leva a sentir isso e querer passar o mesmo adiante, o que ele faz por meio da literatura. Em entrevista à “Folha de São Paulo”, Hornby declara sua paixão: “Escrevo livros porque não posso escrever música e não é tão importante sobre o que é o livro, mas os tons e as notas que os personagens e as situações me permitem atingir” (FRAGA, 2005). Para o escritor inglês, o pop é o representante genuíno para essas sensações, por seu desprendimento e falta de pretensão em ser qualquer coisa além do que realmente é. Pouco importa que seja acusado de transitório ou pouco consistente. A ele, isso apenas revela autenticidade.

Mas então já não deveríamos estar fartos da *Sonata ao luar*? Ou de *Christina's World*? Ou de *A importância de ser prudente*? Elas estão zeradas! Não sobrou nada! Nós as sugamos até a última gota! É isso que me intriga: as mesmas pessoas que torcem o nariz para o pop descartável irão rever inúmeras vezes a cena em que Lady Bracknell diz: “Uma bolsa?”, com uma voz engraçada. Será que não acham que a piada já se esgotou? Talvez a descartabilidade seja um sinal da maturidade da música pop, um reconhecimento de suas próprias limitações, em vez do contrário. (HORNBY, 2005, p.25).

## O Texto

O livro abre com a lista dos cinco grandes términos de namoros do mal-humorado colecionador de discos Rob Fleming, em ordem cronológica. Ironicamente, o nome de Laura, a recente ex-namorada que acaba de sair de casa, não consta dos favoritos. Este preâmbulo já nos dá as pistas do que será o restante da narrativa: dissecações de relacionamentos amorosos fracassados e listas de cinco mais – de livros e filmes a músicas e afins. Na “orelha” de capa do romance, em edição traduzida para o português, três questionamentos iniciam a breve sinopse, apontando a ligação intrínseca entre o rock e o amor na obra de Hornby, ponto forte da literatura pop:

É possível viver a dois com alguém cuja coleção de discos é incompatível com a sua? As pessoas podem ter um gosto sofrível e ainda assim merecer que a conheçamos? As canções sobre dores-de-cotovelo, sofrimento e solidão estragam nossas vidas, se as consumirmos em excesso? (*idem*, 1998).

- **Tema e Linguagem**

Rob Fleming é um homem de 35 anos que parece ainda não saber bem o que quer da vida, até ser levado a encarar suas próprias escolhas ao ser abandonado pela namorada, com quem dividia o apartamento. Apaixonado por música e detentor de uma vasta coleção musical, ele é dono de uma loja chamada Championship Vinyl, onde trabalham seus dois assistentes, o excêntrico Barry e o desajeitado Dick. “Vendo punk, blues, soul e R&B, um pouco de ska, algum material independente, um pouco de pop dos anos sessenta – tudo para o colecionador de discos exigente, como reza o ironicamente antiquado letreiro na vitrine” (HORNBY, 1998, p.38). Para quem sempre esteve a fim de manter suas “opções em aberto”, mesmo quando comprometido, ficar sozinho agora não parece uma boa solução. E, por isso mesmo, ele vai buscar os motivos de tantos relacionamentos acabados e o que fazer para reconstruir sua vida ao lado de Laura, que tinha tudo para dar certo, não tivesse ele complicado tanto as coisas.

O tema, como pode ser notado, são as dificuldades cotidianas das relações amorosas vivenciadas pelo ponto de vista – autor/protagonista – do homem contemporâneo urbano, na faixa etária dos 30. As referências midiáticas à cultura pop funcionam como modo de posicionamento do personagem diante do mundo, contextualizando o universo ficcional retratado. Entre menções ao cinema, à literatura e a personalidades, a música é quem preenche o maior espaço. É o elemento-chave para a constituição da personalidade de Rob Fleming, usado por ele como desculpa ou razão do seu modo de lidar com a vida e com as pessoas. “O que veio primeiro, a música ou a dor? Eu ouvia a música porque estava infeliz? Ou estava infeliz porque ouvia a música? Esses discos todos transformam você numa pessoa melancólica?” (HORNBY, 1998, p.28).

A linguagem utilizada em *Alta Fidelidade* é simples, coloquial e direta, de fácil entendimento. A narrativa ocorre em primeira pessoa do singular e muitos termos da fala cotidiana fazem parte da escrita, como “palavrões”, uso repetido do conectivo “e”, muitas vírgulas, além de interjeições, funcionando praticamente como uma conversa entre amigos (de personagem para leitor). Vale ressaltar também a linguagem irônica usada por Hornby como ferramenta narrativa que transforma situações corriqueiras e pensamentos triviais em assuntos sobre os quais realmente vale a pena ler. A oralidade do seu texto pode ser notada em uma passagem do livro, quando Fleming, o narrador, tenta se justificar perante seu leitor e confidante:

Penny é fácil. Não no sentido de, vocês sabem, *fácil* (se quisesse dizer isso, não teria que me encontrar com ela e conversar sobre Chris Thomson e quem-comeu-quem, porque eu a teria comido primeiro e ele não teria



podido ficar se gabando na sala de aula naquela manhã); quero dizer que ela é fácil de achar. (*ibidem*, p.142).

- **Referenciais**

O romance é povoado por referências à cultura popular massiva contemporânea, a começar pelo título que sugere a ‘alta fidelidade’ dos suportes tecnológicos de reprodução musical de qualidade. Até mesmo a construção dos personagens, do próprio Rob Fleming aos colegas Barry e Dick, passando pelas descrições das namoradas (antigas e atuais), é feita sobre a validação dos gostos de cada um, em alusão a filmes, livros, canções, cantores. “Eu sou o quê? Médio. Um peso-médio. Não o cara mais esperto do mundo, mas seguramente não o mais tapado: li livros como *A insustentável leveza do ser* e *O amor nos tempos do cólera*, e os compreendi, eu acho (eram sobre garotas, certo?)” (*ibidem*, p.30).

O papel dessas tantas referências é de fundamental importância para o desenvolvimento e a constituição da narrativa pop. É um meio de contextualizar as cenas e os atores diante do universo retratado, diante das gerações que consomem os objetos da cultura de massa. Em dado momento da história, quando Fleming está jantando na casa da antiga namorada Charlie, acompanhado por outras pessoas, ele se diferencia delas em termos de uma referência que pontua a distância entre os dois mundos: “[...] Elas têm opiniões e eu tenho listas. Eu conseguiria dizer algo a elas sobre qual viagem é pior, para provocar jet-lag? Não. Elas conseguiriam me dizer a formação original dos Wailers? Não” (*ibidem*, p. 163). As insistentes listagens do personagem ocorrem o tempo todo ao longo da narrativa, um modo de localização constante perante os demais - os ‘cinco melhores’ são eleitos na música, no cinema (europeu e americano), na literatura. A seguir, a lista “das cinco melhores lado um-faixa um de todos os tempos”, composta por Rob entre discussões com Barry e Dick:

[...] a minha: “Janie Jones”, do Clash, de *The Clash*; “Thunder Road”, Bruce Springsteen, de *Born To Run*; “Smells Like Teen Spirit”, Nirvana, de *Nevermind*; “Let’s Get It On”, Marvin Gaye, de *Let’s Get It On*; “Return Of The Grievous Angel”, Gram Parsons, de *Grievous Angel*. (*ibidem*, p.125).

Em termos referenciais, a música pop é o “carro chefe” do livro. O narrador é dono de uma loja de discos e um verdadeiro aficionado por canções melódicas, baladas de amor e *rock’n’roll*. Seu mundo gira ao redor das vastas coleções que possui e às quais dedica enorme tempo e devoção. A música é também a desculpa para os seus inúmeros fracassos amorosos, pois seria, em sua visão desesperançosa, um excelente motivador de angústias emocionais. Afinal, canções são capazes de tocar no íntimo dos ouvintes. “As pessoas afetivamente mais infelizes que conheço são as que mais gostam de música pop; e não sei se foi a música pop que causou tal infelicidade, mas sei que elas vêm ouvindo as canções tristes há mais tempo do

que vêm vivendo suas vidas infelizes” (*ibidem*, p.28). Na já citada entrevista à “Folha de São Paulo”, Nick Hornby fala sobre a intenção presente no uso de referências nas suas obras:

Para criar personagens que pareçam reais, eu quero que as pessoas saibam o que elas vêem na televisão, que música ouvem. E essas coisas, claro, significam que o livro se torna datado, possivelmente. Mas me parece que quanto mais verdadeiro você possa ser sobre sua própria época, maiores as chances que você tem de sobreviver. (FRAGA, 2005).

A dúvida que surge quando se discute esse modelo literário, na imprensa e na crítica especializada, é sobre a validade das obras, ou seja, até quando suas histórias são capazes de sobreviver, já que se referem a contextos, elementos e períodos específicos. Mas, afinal, é justamente isso que pouco importa à literatura pop, pois ela se define enquanto atual e contemporânea. As citações à cultura pop têm por objetivo exatamente delimitar um quadro situacional, sem se preocupar com o futuro para além da publicação. O objetivo é provocar prazer e fruição por quantas páginas durar o livro. Na matéria “Pop, leve e profundo”, publicada na edição 204 da “Revista Época”, trecho de uma entrevista com Hornby demonstra a opinião do autor:

Quero ser lido aqui e agora. Sempre me intrigou o fato de os escritores contemporâneos não fazerem referências a eventos, livros ou programas de TV de hoje em dia. Então percebi que eles estavam preocupados com a posteridade. Talvez meus livros não sejam lidos daqui a 50 anos, mas eu não posso me preocupar. Certamente, se você não for lido agora, não terá chance de ser lido no futuro. (VELLOSO, 2002).

- **Gosto, Consumo e Identidade**

As declarações de gosto e os juízos valorativos são essenciais para a cultura popular massiva, tanto quanto para a literatura pop. É aí que se estabelece a necessidade e a importância das referências no texto. Através do gosto, e sua materialização no ato de consumo, construímos a imagem de uma identidade – própria e do outro. Durante o processo de discriminação, estamos aptos a emitir julgamentos de valor que nos localizam frente a grupos específicos. Em determinado trecho de *Alta Fidelidade*, uma discussão entre Barry e Dick, intermediada por Rob, a respeito de duas versões de uma mesma canção, exemplifica a importância dada aos gostos no processo discriminatório – como se o gosto de um pudesse ser superior ao outro, simplesmente por ser diferente.

- Nada. Só que eu prefiro a outra – diz Dick mansamente.  
- Besteira.  
- Como é que o fato de declarar uma preferência pode ser besteira? – eu pergunto.  
- Se for a preferência errada, é besteira. (HORNBY, 1998, p.44).

No romance em análise, o personagem principal está a todo tempo se reportando aos gostos, seus e dos demais, construindo a idéia da identidade coletiva de uma geração, principalmente de homens, de mais de 30 anos de idade, que consome produtos da cultura popular massiva. Entre seus gostos, em primeiro lugar disparado está a música pop: canções como *Only Love Can Break Your Heart*, de Neil Young, *Last Night I Dreamed That Somebody Loved Me*, dos Smiths, *Call Me*, com Aretha Franklin, são algumas de suas favoritas (*ibidem*, p.27). Rob Fleming também gosta de filmes americanos, seriados de TV, conversar a respeito dos mais variados objetos culturais e colecionar tantos discos quanto listas dos ‘cinco melhores’, nas quais tudo se resume.

(cinco melhores filmes europeus: *Betty Blue*, *Subway*, *Ata-me*, *O silêncio do lago e Diva*, *Paixão Perigosa* embora no geral eu prefira filmes americanos. (Cinco melhores filmes americanos, e portanto melhores filmes já feitos: *O poderoso chefão*, *o poderoso chefão parte II*, *Táxi Driver*, *Os bons companheiros e Cães de aluguel*.) (*ibidem*, p.30).

Os gostos ganham tamanha gravidade que interferem até mesmo nos envolvimento amorosos e na chance de uma relação dar certo. É em torno disso que a história de vida de Rob Fleming se situa. “[...] Essas coisas importam e não adianta fingir que um relacionamento tem futuro se as suas coleções de discos discordam violentamente, ou se os seus filmes favoritos nem fariam um com o outro ao se encontrarem numa festa” (*ibidem*, p.101). Afinal, quando Rob conversa animadamente em um bar com a cantora americana Marie LaSalle, por quem desenvolve uma breve paixão, são essas coisas que definem o grau de afinidade e atração entre eles e os levam dali diretamente para o apartamento dela.

Nós temos uma daquelas conversas em que tudo se encaixa, corresponde, bate, se liga, em que até nossas pausas, nossos sinais de pontuação parecem estar balançando a cabeça em concordância. Nanci Griffith e Kurt Vonnegut, os Cowboy Junkies e o hip-hop, *Minha vida de cachorro* e *Um peixe chamado Wanda*, Pee-Wee Herman e *Quanto mais idiota melhor*, esporte e comida mexicana (sim, sim, sim, não, sim, não, não, sim, não, sim)... (*ibidem*, p.101).

Os produtos culturais exercem uma função tão grandiosa para os mais ferrenhos consumidores da cultura pop, que passam a ocupar um espaço amplo em suas vidas. Em outra parte do livro, o protagonista demonstra sua falta de habilidade em lidar com situações amorosas em contraponto a toda sua devoção aos produtos culturais de valor simbólico para seu universo próprio. Para ele, é como se tais objetos tivessem tamanha importância que faltasse espaço para as relações humanas.

Tenho a impressão de que se a gente coloca a música (e livros, provavelmente, e filmes e peças e qualquer coisa que faça você *sentir*) no

centro da nossa existência, então não dá para organizar a vida amorosa, não dá para começar a pensar nela como um produto acabado. (*ibidem*, p. 141).

Em *Alta Fidelidade*, temos acesso às representações identitárias de Rob Fleming, um homem de poucos amigos, alguns relacionamentos fracassados, e uma extensa coleção de discos. Apesar de já ter passado dos 30 anos, Rob é como um garotão, apaixonado por baladas pop e ainda desajeitado e inseguro quando se trata de garotas. Mas ele não é o único, grande parte dos personagens do romance está em situação parecida: perdidos, à procura de um eixo que norteie suas vidas, seja através da música ou do amor. Laura é quem melhor externa isso em uma conversa crucial entre ela e Fleming: “Somos como Tom Hanks em *Quero Ser Grande*. Meninhos e meninas aprisionados em corpos de adultos e obrigados a ir em frente” (HORNBY, 1998, p.204). Ora, essa indefinição é característica de uma geração contemporânea representada pela literatura pop, como já vimos anteriormente.

Além disso, como o próprio livro sugere, o protagonista-narrador recria e elabora sua identidade por meio das canções que ouve, do material que coleciona, e dos demais artigos de cultura pop capazes de entrar para suas listas especiais dos cinco favoritos. O mesmo ocorre cotidianamente ao nosso redor. Parte de nossa identidade pessoal é construída no consumo e no uso que fazemos dos produtos midiáticos. Da mesma forma, ao organizar livros e discos nas prateleiras estamos estabelecendo uma narrativa individual possível, que permitimos expor ao outro. O trecho a seguir exemplifica isso:

Quando Laura estava aqui, eu tinha os discos arrumados em ordem alfabética; antes disso eu os tinha arquivados em ordem cronológica, começando com Robert Johnson e terminando com, não sei, Wham!, ou alguém africano, ou quem mais eu estivesse ouvindo quando Laura e eu nos conhecemos. Hoje à noite, porém, estou a fim de algo diferente, de modo que tento lembrar-me da ordem em que os comprei: dessa forma espero escrever minha própria autobiografia, sem ter que fazer algo como empunhar uma caneta. Tiro os discos das prateleiras, empilho-os pelo chão da sala toda, procuro *Revolver*, e sigo a partir daí, e quando termino estou inundado por um sentimento de identidade, porque isto, afinal, é quem eu sou. (*ibidem*, p. 52/53).

A partir das representações identitárias apresentadas e da análise do livro, podemos dizer que *Alta Fidelidade* está voltado ao público adulto de classe média, na faixa etária média de 30 a 40 anos, consumidor de artigos da cultura popular massiva e, muitas vezes, também da cultura juvenil. O cenário metropolitano londrino, onde a história está ambientada, se reporta pouco às especificidades locais, pois a obra privilegia os códigos culturais globalmente partilhados. O ponto forte, portanto, são as referências, que vão dos anos 60 a início dos 90, em filmes, canções, bandas, personalidades, livros e programas de TV. As citações de gosto dos

personagens servem tanto como contextualização, ou seja, representação de uma época, quanto como forma de identificação com o leitor que faça parte de um universo próximo. ”

Nick Hornby afirma sua obra sobre a construção de valores relacionados à cultura popular massiva. A cada cantor ou banda que cita, a cada canção que se refere, ele está valorando, negativa ou positivamente, o entorno midiático em que está inserido o homem contemporâneo retratado. Isso mostra que associar um grupo de indivíduos a determinados produtos culturais é alçar consumidores e objetos de consumo ao patamar de igualdade de valores. Em *Alta Fidelidade*, representações identitárias de uma geração podem ser reconhecidas, portanto, pelos valores (da cultura pop e do universo adulto contemporâneo) atribuídos aos seus personagens através do consumo cultural.

## Clube dos Corações Solitários

*Smells Like Teen Spirit – Nirvana*

*“Here we are now, entertain us  
I feel stupid and contagious  
Here we are now, entertain us”*

### Contexto

Gáúcho, nascido em Porto Alegre em 1972, com formação publicitária e apaixonado por música pop, o escritor André Takeda é um nome conhecido na literatura digital contemporânea. Ele foi editor da revista literária eletrônica “TXT Magazine”, que divulgava trabalho de novos autores, e colaborou com textos seus em diversos outros sites e *zines*, além de manter um blog pessoal. Seu primeiro livro, *Clube dos Corações Solitários*, começou a ser escrito no início dos anos 90 e foi finalizado em 1998, mas só chegou a ser publicado em 2001. Antes de ser aceito por uma editora, ele esteve disponível para *download* na internet e o próprio Takeda pagou os custos de impressão de cerca de 200 cópias iniciais que esgotaram rapidamente. Em entrevista ao site da “Redação Terra”, o jovem escritor comenta a maior influência em sua obra:

O que me fez escrever ele do jeito que está hoje foi o contato com Douglas Coupland, que escreveu *Geração X*. Fiz uma viagem pela Europa e voltei com *Micro Servos*, do mesmo autor. Ele escreve em primeira pessoa, coloca muita referência de cultura pop, acho que pra retratar melhor o grupo sobre o qual escreve. Pensei: quer saber? Não importa se a pessoa que ler meu livro não saiba “quem” foi Pixies. Vai ter alguém que vai ler, vai se identificar e gostar do livro. (FANTINEL, 2001).

Depois disso, André Takeda ainda escreveu um romance totalmente destinado ao formato blog, chamado *Quando Eu Tiver 64* (referência à canção *When I’m Sixty Four* dos Beatles), uma espécie de continuação da história do personagem principal do *Clube [...]*. Em 2004, ele lançou seu segundo livro, *Cassino Hotel*. Com menos referências à cultura pop que seus trabalhos anteriores, a narrativa conta o drama de um guitarrista que toca na banda de uma jovem cantora *pop star*, com quem mantém um namoro às escondidas. Em busca de desenterrar o passado, por ocasião de seus 30 anos, o rapaz volta ao litoral gaúcho, sua terra natal, para reencontrar a família, os amigos e antigos amores.

*Clube dos Corações Solitários* foi bastante comparado, pela imprensa nacional, a *Alta Fidelidade*, e a estilística pop de Takeda à escrita de Nick Hornby. Ambos falam de relacionamentos amorosos, insegurança, falta de rumo, grupos de rock, canções pop, e são

narrados por um sujeito do sexo masculino, dividido entre seus discos e o amor por uma garota. Apesar de uma obra ser nacional e a outra inglesa, as semelhanças não são poucas. O que não quer dizer que uma copie a outra, afinal, ambas tratam de sentimentos universais, assim como partilham dos mesmos códigos globais da cultura pop. Na mesma entrevista concedida ao site “Terra”, o autor gaúcho explica como se sente em relação às comparações:

O que eu não gosto é quando acham que eu li o Hornby e escrevi meu livro. As pessoas podem pensar isso. Não vou conseguir me defender sempre, mas a verdade é que li depois. O livro saiu no Brasil em 99, mas li em inglês em 98. Confesso que fiquei impressionado com algumas semelhanças, como o agarramento à adolescência e a paixão por bandas e músicas. E a falta de auto-estima... e o Hornby não foi o primeiro. Outras pessoas me influenciaram antes. (*ibidem*).

## **O Texto**

Em uma das folhas de rosto do romance, a inscrição “Seja bem-vindo ao Clube dos Corações Solitários - Uma comédia romântica pop de André Takeda” (2001) já deixa entrever ao leitor desavisado do que trata a narrativa. Em seguida, a frase: “Se você rir, é porque valeu a pena. Se você sorrir, é porque é dos meus” (*ibidem*), o que apenas ratifica o já dito e tende a aproximar o leitor, como um convite. Logo abaixo: “E como diz Jules Feiffer, ‘maturidade é uma fase, adolescência é para sempre’” (*ibidem*) – a resolução final de que temos aí uma típica obra juvenil de literatura pop.

O livro começa com o protagonista listando as piores coisas que podem acontecer a alguém – mas, certamente, nada seria pior do que ouvir um “eu não te amo mais”, ele conclui. Spit é um cara de ‘vinte e poucos anos’, que trabalha no copidesque de um jornal, e está na maior fossa por ter levado um fora da namorada. Afogado em café, cigarros e muita música pop, ele tenta esquecer a garota de sua vida, contando com a ajuda de seus amigos. A turma principal do enredo é composta por cinco personagens: Spit (narrador), Bruna, Giovana, Bel e João. Juntos eles acabam montando uma banda de rock (o tal Clube dos Corações Solitários) e saem em turnê pelo litoral gaúcho.

- **Tema e Linguagem**

A história é estruturalmente dividida em três partes. A primeira ocorre de agosto a outubro de 1995; quando Spit ainda tenta esquecer a ex-namorada e definir o que quer da vida, como morar sozinho e tocar em uma banda. A segunda, já de janeiro a março de 1996, traz uma narrativa um pouco mais madura, ao tratar das descobertas pessoais de cada personagem, durante a temporada de turnê pelo litoral. Período este que mostra ao protagonista as

possibilidades de um novo amor. Já a terceira parte, situada em 12 de junho de 96, funciona como um epílogo para a história, momento em que ocorre o desfecho.

Notamos que a temática central do livro gira em torno das questões ligadas à juventude contemporânea: as inseguranças, os amores, as escolhas de vida. Necessidade de sair de casa, em confronto com o despreparo financeiro e emocional para arcar com esta atitude, apreensão quanto ao futuro profissional, problemas familiares e desilusões amorosas são as que mais se destacam. Isso tudo em meio à difícil transição de uma etapa para outra, essa fase indecisa entre a adolescência e a maturidade, vivenciada por muitos jovens por volta dos 20 anos.

[...] esses jovens doentes, loucos, incompletos, machucados, em busca de diversão e compreensão, esses jovens que somos nós, meninos e meninas de vinte e poucos anos, que são crianças demais para serem adultos e adultos demais para serem crianças, que brigam aos tapas com o futuro, gente como João, Bel, Giovanna, Bruna, e tantos outros que nunca tiveram tudo de mão beijada [...] (TAKEDA, 2001, p.92).

Outro elemento temático forte do enredo é a música pop, que permeia toda a trama, em diversas citações, colocada como objeto central na história, quase um personagem. “Afinal, tem vezes que acho o rock’n’roll melhor que as pessoas. Os meus CDs não me traem, não discutem, sempre estão à minha disposição” (*ibidem*, p.50). Apesar de não ser o tema do romance, a música é posicionada como um dos assuntos principais, ao lado das relações amorosas, a que a obra se refere. Conhecemos, assim, Spit, o personagem principal, apaixonado por canções de rock e de amor, e seus demais amigos com quem divide o mesmo fascínio. Juntos, João, Bel e ele dedicam-se a ouvir boa música, semanalmente, entre besteiras e conversas sobre a vida.

Quinta-feira, nosso dia sagrado do rock’n’roll em versão caseira. Assistimos ao show acústico do Nirvana no videocassete que João me emprestou, falando muita bobagem feitos Beavis & Butthead. Bel é fã de carteirinha do Nirvana, e todos consideramos o álbum *Nevermind* uma verdadeira obra-prima. Simplesmente perfeito. (*ibidem*, *loc. cit.*).

A linguagem, como não poderia deixar de ser, ao tratar de literatura pop, é direta e despretensiosa. A narrativa, assim como em *Alta Fidelidade*, é toda em primeira pessoa do singular e faz muitas alusões à cultura popular massiva. Termos coloquiais, gírias e interjeições fazem parte do texto, como qualquer fala cotidiana, mais uma vez, característica da estilística pop. Uma fala do narrador em um trecho do livro serve como exemplo referente ao uso de ‘palavrão’, que já se tornou gíria juvenil: “Ok, ok. Quer dizer que, durante oito meses, eu vivi uma farsa. Foda-se. O que sinto é verdade. E dói. Dói muito” (*ibidem*, p.17). Ou, ainda, a frase seguinte exemplifica o uso de uma interjeição coloquial que chama o leitor



à conversa: “E, pode crer, gostei do que senti” (*ibidem*, p.47). A intenção, notamos, é sempre pela aproximação com o público, contextualizando o universo contemporâneo, seja em termos de linguagem ou tema.

- **Referenciais**

A cultura pop se apóia sobre um repertório globalmente compartilhado, reconhecível em qualquer parte por qualquer indivíduo que compreenda e faça uso dos mesmos códigos. Isso pode ser visto no romance de André Takeda: a representação que se constrói da juventude tem como referências elementos da cultura popular massiva, pelo consumo de conteúdos midiáticos. Programas de TV americanos, celebridades, canções e bandas de rock, todos estes artigos fazem parte do universo contemporâneo retratado. Tomamos como exemplo um momento durante a turnê do Clube dos Corações Solitários no litoral, quando Spit lista como a primeira das atividades do dia: “\*assistir à TV a cabo: muito Cartoon Network, MTV e um canal que descobrimos que passa *O Primo Cruzado* e *Super Vickie*;” (*ibidem*, p.120).

Não vemos, entretanto, qualquer citação exclusivamente de cunho nacional durante todo o livro, nem mesmo quando se menciona a MTV, canal de música pop e comportamento jovem adaptado do original norte-americano e existente em diversos países. A explicação para isso, ao que parece, está no afastamento que se busca em relação aos regionalismos. A cultura pop, afinal, trata de objetos culturais de alcance universal, verdadeiros ícones midiáticos. É ao público que partilha destes códigos, a quem Takeda se dirige.

Aline e eu caminhamos pela praia, e contei que nós éramos frutos de uma geração criada pela televisão: desenhos animados, seriados estúpidos, novelas ridículas. Aprendemos o poder da dramatização, da imaginação, da abstração. Por isso tínhamos esse dom de rir de nossos próprios problemas, de nos divertir ao mesmo tempo que choramos e de viver como se estivéssemos dentro de uma tela de TV. – Nós somos assim como personagens de um seriado. Ou de um desenho, como Charlie Brown, Simpsons, até Pernalonga. (*ibidem*, p.105).

Como em *Alta Fidelidade*, a música pop ocupa a maior parte, em termos referenciais, do *Clube dos Corações Solitários*. O espaço dedicado a ela, proporcionalmente, é ainda maior do que no livro de Hornby, pois Takeda cita muito pouco os demais objetos culturais, como filmes ou livros. O título da obra, inclusive, é uma marca referencial relacionada a uma banda de rock. A inspiração veio do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles. Além disso, os personagens e as situações estão todos interligados pela linha das citações musicais. É como se o livro se guiasse por uma trilha sonora própria, que faz parte da vida de Spit e seus amigos: “Aline acredita que a vida deveria ter trilha sonora, assim como os filmes.

Por isso, há três anos, sempre leva consigo um walkman e uma mochila cheia de fitas cassete” (*ibidem*, p.100). Em outra parte do livro, o narrador deixa clara sua grande paixão pela música pop, na maneira como ela foi capaz de marcar sua história:

O meu futuro estava na música. De que jeito, eu não sabia. Mas lembro como fiquei fascinado com o fato de que certas canções pudessem me emocionar, fazer com que meus poros adolescentes se arrepiasse tanto quanto ao ver uma bela menina de fio-dental. A partir daquele ano, virei um rato de lojas de discos, devorando o pop dos anos 60, tudo dos Beatles, desesperado atrás de uma cópia do disco da banana do Velvet Underground, descobrindo coisas novas e antigas ao mesmo tempo: Jesus & Mary Chain, Smiths, Neil Young, The Band, Clash, 13th Floor Elevators, Phil Spector, Jackson 5. (*ibidem*, p.136).

As referências podem tornar uma obra datada e esse é o risco que a literatura pop corre ao fazer extenso uso de tal ferramenta. A efemeridade, no entanto, é uma característica que marca o pop, pois ele é, em sua própria constituição, descartável. Por isso mesmo, os romances desse gênero falam muito a respeito do cotidiano, de tudo o que é ordinário, porém, humano. Em *Clube dos Corações Solitários*, André Takeda utiliza como artifício para não cair no lugar-comum de forma óbvia, a enumeração de clichês. Antecipando qualquer crítica posterior a uma possível banalidade dos assuntos tratados, cada vez que ele narra uma situação ou um sentimento previsível, chavões em nossa rotina, usa o termo ‘clichê’, incorporando-o como elemento estilístico em sua narrativa. Na já citada entrevista ao site “Terra”, o escritor afirma sua intenção: “A literatura pop fala muito do nosso dia-a-dia, que é repleto de clichês. Quando a gente vê tá falando clichês por aí. Não há muito como fugir. E a minha idéia não era fazer algo novo. Com esse livro quero entreter” (FANTINEL, 2001).

- **Gosto, Consumo e Identidade**

Spit ouve muito rock e baladas pop, de Nirvana a Beatles, assiste desenhos animados, guarda um pôster da atriz americana Winona Ryder em seu quarto, bebe coca-cola pela manhã, fuma carteiras de *Malboro Lights* e se afoga em café, enquanto chora as dores do amor. O consumo cultural midiático, como já vimos, nos leva à construção identitária de um grupo de indivíduos que faça parte do mesmo nicho de valores. Um trecho do livro, quando a turma monta o *set-list* da banda, demonstra bem o gosto musical do protagonista: “Resolvemos montar um repertório baseado no rock’n’roll atual e em alguns clássicos dos anos 60, uma das minhas maiores paixões. Muito Phil Spector, standards da Motown, Pixies, Jesus & Mary Chain, Nirvana e, é claro, Beatles” (TAKEDA, 2001, p.90). Em uma outra passagem, conhecemos a lista de “coisas boas da vida” que Spit compõe, tentando encontrar algo melhor que a ex-namorada:

“Canon”, de Pachalbel. Pizza. Coca-cola em lata de manhã cedo. Receber um aumento. Festear até amanhecer. Desenhos animados antigos. Tomar café no aeroporto. Capuccino em pó. Brincar com os sobrinhos. Histórias em quadrinhos. Show de rock’n’roll. Gritar de madrugada em um prédio bem alto. Seriadados americanos. Caminhar. Beber até cair. Cantar. Tocar violão. Conversar a noite inteira. Dormir até tarde. Paz. (*ibidem*, p.92).

Por meio de referências aos gostos do personagem, temos acesso às representações sociais que formam a idéia de uma identidade juvenil em crise, continuamente elaborada pela cultura pop. “O que aconteceu com a gente, que simplesmente nos sentimos fora de ordem, fora do nosso próprio tempo?” (*ibidem*, p.41). Assim é representado o jovem contemporâneo, nos moldes da literatura pop, pelo olhar narrativo do autor. Afinal, a vida do protagonista não difere muito das de outros tantos adolescentes tardios das grandes cidades, que se sentem perdidos, sem rumo certo a seguir. Nesta perspectiva, o *Clube dos Corações Solitários* se afirma na construção de identidades da juventude metropolitana, na faixa etária média de 25 anos, sobre a base cultural do pop, à medida que se insere neste contexto e se dirige ao público que consome cultura midiática. Uma passagem do livro demonstra claramente quem é esse sujeito retratado na narrativa:

- O problema é o seguinte - começa Bel -, nós somos um bando de crianças ainda, só que durante o dia assumimos os vinte e dois, vinte e três anos que temos, e trabalhamos como jovens adultos responsáveis e batalhadores. Mas, no fundo, no fundo, a gente adora desenho animado, dormir até tarde, rock de terceira categoria e ainda trememos cada vez que chegamos perto de uma mulher. (*ibidem*, p.20).

A importância de construir a identidade de personagens ao longo de um enredo e, com isso, representar uma geração, ou parte dela, se dá por estratégia de identificação estabelecida com o leitor. O público, em geral, quer se ver nas páginas que lê, na música que ouve, ou no filme a que assiste. De fato, os conteúdos massivos passam a ganhar sentido na medida em que são reconhecidos como elementos da cultura pop. Da mesma forma, a obra de Takeda busca agradar e prender seu leitor à trama. No ‘*Clube...*’, os personagens centrais que compõem os amigos de Spit têm suas personalidades definidas na visão do protagonista-narrador e, em seguida, ao passo que um se coloca diante do outro. Bruna, por exemplo, é mostrada como a mais madura, a partir do momento em que os demais são vistos por ela como crianças. “Vamos resumir assim: ótimo coração, cabeça com um pouco mais de paranóias do que deveria, e sempre mais adulta que os outros. A frase que ela mais diz é: ‘Vocês são um bando de adolescentes’” (*ibidem*, p.16).

Tais representações identitárias, dos personagens a toda uma geração a quem o autor se volta, dizem respeito aos códigos e valores compartilhados por consumidores de artigos da cultura

pop. Assim, o público leitor de *Clube dos Corações Solitários* seria o jovem metropolitano – uma vez que o cenário porto alegreense não é explorado em suas especificidades; identifica-se apenas o cenário urbano de uma metrópole – na faixa dos 20 aos 30 anos. As referências musicais são dos anos 60 a 90, o que reporta àqueles que têm acesso à música popular massiva e, em especial, ouvem rock. Relaciona-se, igualmente, ao sujeito que faz parte da classe média, em vista da necessidade de recursos financeiros para manter o consumo efetivo dos bens de consumo cultural – CDs, revistas em quadrinhos, cinema.

O que verificamos, neste ponto, é que os códigos globais partilhados na narrativa de Takeda são diferentes do repertório local do ambiente onde se situa a história. Ou seja, apesar de Porto Alegre (RS) ser cenário nacional de diversos grupos de rock, nenhuma alusão a bandas da cidade é feita durante todo o livro. O tempo todo, a obra se remete a produtos midiáticos internacionais, como tentando afastar-se de localismos. No caso de *Alta Fidelidade*, esse problema não existe, pois Hornby está inserido, assim como seus personagens, em um dos maiores centros culturais do mundo – Londres. A cultura pop local, para ele, é basicamente a cultura pop de caráter universal para nós brasileiros.

A partir de toda essa análise de *Clube dos Corações Solitários*, fica claro que os elementos da cultura popular massiva utilizados nas referências textuais servem, tanto para contextualizar e representar os personagens, quanto para estabelecer um código que será identificado pelo leitor. Para tirar prazer da leitura, percebemos que é necessário que o público se reconheça representado na história contada e nos signos culturais que são usados. Só assim se efetiva a aproximação do leitor com a obra, característica tão necessária para a literatura pop. Esse reconhecimento do público na narrativa se dá por meio da identificação de valores próprios da cultura juvenil. O romance retrata um momento de passagem: fins da adolescência e início da idade adulta. Pois é nesta fase, abordada no livro, que se localizam as citações aos produtos de consumo cultural e os valores dedicados a essa geração jovem, em seus gostos e suas representações.

## Conclusão

*I Started Something I Couldn't Finish - The Smiths*

“Typical me  
I started something  
...And now I'm not too sure”

Ao correr dos estudos para a produção desta monografia, nos transpareceu a falta de pesquisas relativas ao tema, que nos indicasse melhor os caminhos a ser percorridos; por outro lado, isso foi também o que nos provou a necessidade deste trabalho. Obviamente, as teorias culturalistas nos foram de grande utilidade, principalmente as contribuições do autor Simon Frith sobre gosto e juízo de valor, assim como os textos do professor Jeder Janotti Júnior, sobre identidade juvenil, gênero midiático e música popular massiva.

Vale ressaltar que nossa intenção, em momento algum, foi a de esgotar as questões que envolvem o assunto abordado. Tomamos um recorte bastante definido e procuramos não extrapolar estes limites. Sabemos que há mais vertentes a serem exploradas por outros estudos. Esta monografia se posiciona como contribuição acadêmica à discussão do que é, afinal, a literatura pop. Não entramos, portanto, no mérito de sua pertinência ou da ‘superioridade’/‘inferioridade’ de seus textos. Não nos cabe julgar, mas, sim, ampliar a visão de um tema já discutido em blogs e matérias jornalísticas de crítica cultural.

Pretendemos mostrar, então, ao longo deste trabalho, de que maneira a literatura pop se estabeleceu e quais traços a caracterizam atualmente. Para isso percorremos um trajeto histórico, desde a cultura popular massiva às noções de gênero, até chegar a nosso objeto propriamente dito. A melhor forma que encontramos para exemplificar as acepções coletadas sobre o assunto, por nossa pesquisa teórica, foi a de avaliar duas obras consideradas representativas. Com isso, verificamos concretamente como os traços da literatura pop se materializam no texto. A seguir, algumas considerações finais relativas à análise textual de cada romance.

Em termos de tema e linguagem, *Alta Fidelidade* e *Clube dos Corações Solitários* seguem linhas narrativas muito próximas. Ambos os romances versam sobre relacionamentos amorosos fracassados e música pop. As duas histórias partem do mesmo ponto: têm como narrador um protagonista do sexo masculino e iniciam com o fora que acabam de levar da namorada. Além disso, a linguagem não foge à estilística pop: leve, despretensiosa e

carregada de termos coloquiais. A diferença está nos detalhes e encaminhamento de cada trama, que se dá de acordo com o fato de representar gerações distintas. *Alta Fidelidade* representa homens de mais de 30 anos, independentes financeiramente, às voltas com as dificuldades de um relacionamento estável e dúvidas quanto a casamento e filhos. Já ‘*Clube*’ representa um grupo juvenil de 20 a 25 anos, com um futuro incerto, sem sustentação financeira, rodeado por questões como sair de casa, montar uma banda de rock e encontrar a pessoa certa para ocupar o coração.

Ao analisarmos os referenciais de cada obra, notamos que uma e outra se afirmam sobre as bases da cultura pop. São constantes as referências a filmes, seriados de TV, marcas, personalidades e, principalmente, à música pop. O que ocorre é que Hornby faz uso de um acervo muito mais variado de citações a objetos culturais do que Takeda. Este menciona alguns desenhos animados, nomes de celebridades, além de uns poucos seriados de TV, filmes e marcas de produtos, porém, se atém mais a canções e músicos. O que Hornby faz é ampliar o repertório: livros, filmes, programas televisivos, personalidades são amplamente citados, mesmo que o foco central esteja na música pop, em discos, canções e bandas.

Verificamos também que as referências em *Alta Fidelidade* não apenas são mais diversificadas, quanto parecem mais maduras. Nick Hornby utiliza um ‘leque’ mais amplo e, ainda que inserido no universo da cultura pop, até mesmo mais culto de citações. Isso se deve ao direcionamento do livro, que representa uma geração posterior à de *Clube dos Corações Solitários*. O autor inglês cita, por exemplo, artistas como: Aretha Franklin, Marvin Gaye, Solomon Burke, Chuck Berry, Joni Mitchell e Richard Thompson – que fazem música para uma audiência mais adulta. Já André Takeda se prende às figuras mais ‘carimbadas’, objetos de idolatria de fãs adolescentes, tais como Beatles, Smiths, Jesus & Mary Chain, Pixies, U2, Echo & The Bunnymen, e Weezer. Isso não caracteriza, entretanto, uma superioridade de um em relação ao outro, apenas diferenças na representação de grupo e no direcionamento ao público.

Apesar de os dois livros serem considerados muito próximos em narrativa e estilística, o leitor que buscar em *Clube*[...] uma versão, pura e simples, de *Alta Fidelidade*, talvez se frustre por perceber no primeiro um realce aos valores adolescentes e pouco aprofundamento, em termos referenciais, comparado a Hornby. Por conta disso, a publicação nacional pode ser interpretada, por parte do público, como obra menor, pois não atinge o mesmo alcance do repertório inglês. Reiteramos, novamente, que não se trata de definir qual é melhor ou superior a qual. Takeda elabora seu texto sobre uma gama de valores de passagem, suas

representações são outras, diferentes das de seu colega britânico, o que torna a ‘profundidade’ das referências algo relativo. Para o grupo juvenil visado, o livro certamente funciona.

Quanto ao tópico que diz respeito a gosto, consumo e identidade, notamos que ambos os romances constroem a representação de seus personagens sobre o referencial de gostos que se concretizam no consumo midiático. Nisto, eles não diferem: tratam de cultura pop. Os dois protagonistas analisados têm como paixão a música pop: ouvem canções de rock, freqüentam shows e colecionam discos. Além disso, se referem, a todo tempo, a outros objetos culturais. Estes artigos amplamente citados se ligam diretamente à elaboração de identidades das gerações retratadas. O que difere, portanto, são exatamente as representações identitárias construídas por cada autor. Hornby direciona seu livro ao público adulto e tenta fazer o retrato contemporâneo do homem independente, solteiro e mal resolvido afetivamente. Já o texto de Takeda é voltado ao leitor juvenil-adulto que se identifica com as dúvidas próprias da idade, as confusões amorosas e a incerteza quanto ao futuro. Em comum, seja qual for o grupo retratado, eles partilham dos mesmos códigos universais da cultura pop.

Finalmente, verificamos, ao longo do trabalho, que um dos objetivos da literatura pop é o de aproximar obra e leitor, colocá-los “em pé de igualdade” – através da linguagem coloquial, dos temas cotidianos, das referências à cultura contemporânea e das construções identitárias da geração representada, à qual a obra se dirige. Para alcançar esta aproximação, portanto, é fundamental e necessária a identificação do público com a narrativa: ele precisa se sentir pertencente ao universo retratado, ligado por laços afetivos aos valores da cultura pop. Sem isto, o repertório de códigos usados se tornaria vazio de qualquer sentido.

Para concluir, o que fica como contribuição desta monografia são as sugestões do que é, afinal, a literatura pop – suas características e exemplos narrativos. Contemplamos os mais significativos traços que regem o gênero e avaliamos os mais importantes trechos de textos representativos. Para o que propusemos como recorte do objeto de pesquisa acadêmica, acreditamos ter alcançado nosso objetivo. O estudo do pop na narrativa literária contemporânea, no entanto, não se encerra aqui. A partir deste trabalho, outros poderão ser desenvolvidos no futuro. Um excelente ponto de partida para novas análises é investigar, a fundo, o conflito existente entre literatura e cultura pop. Afinal, termos conceitualmente divergentes são reunidos na conformação de um mesmo objeto. Os problemas que estão no cerne dessa tensão, e a forma como eles se resolvem, são algumas das questões que ficam para serem respondidas posteriormente.

## Bibliografia

*The End – The Beatles*  
“And in the end  
The love you take  
Is equal to the love you make”

- ABREU, Caio Fernando. **Morangos Mofados**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento – fragmentos filosóficos**. Trad. Guido Antônio de Almeida, 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, [1947] 1991.
- ANTUNES, Alex. **A Estratégia de Lilith**. São Paulo: Conrad Editora, 2001.
- AVERBUCK, Clarah. **Máquina de Pinball**. São Paulo: Conrad Editora, 2002.
- BANDEIRA, Messias Guimarães. **O underground na era digital, a música nas trincheiras do ciberespaço**. Anais do 24. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Campo Grande–MS, setembro 2001 [cd-rom]. São Paulo, Intercom/Portcom: Intercom, 2001. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1904/4700>>. Acesso em: maio 2006.
- BURROUGHS, William. **Naked Lunch**. London: Flamingo Modern Classics, [1959] 1993.
- CANCLINI, Nestor García. **Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1999.
- CARDOSO, Jorge Filho; JANOTTI JR., Jeder. **A música popular massiva, o mainstream e o underground**. Encontro da Compós, 15., jun. 2005, Bauru–SP. São Paulo: Unesp, 2005.
- COSTA, Marcelo. Entrevista com André Takeda. **Scream & Yell**, 7 fev. 2005. Disponível em: <<http://www.screamyell.com.br/literatura/andretakeda.htm>>. Acesso em: março 2006.
- CRUZ, Décio Torres. **O Pop: Literatura, Mídia e Outras Artes**. Salvador: Quarteto, 2003.
- DRUMMOND, Roberto. **A morte de D.J. em Paris**. São Paulo: Ática, 1975.
- \_\_\_\_\_. **O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado**. São Paulo: Ática, 1978.
- \_\_\_\_\_. **Sangue de Coca-Cola**. São Paulo: Ática, 1980.
- \_\_\_\_\_. **Quando Fui Morto em Cuba**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1982.



- ECO, Umberto. **Interpretação e Superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- FANTINEL, Danilo. Clube dos Corações Solitários é marcado pela adolescência em um mundo pop. **Terra**, 5 nov. 2001. Interface. Disponível em: <<http://www.terra.com.br/diversao/interface/takeda.htm>>. Acesso em: março 2006.
- FISCHER, Gustavo. **No Auto-Exílio do Meu Headphone**. Porto Alegre: Editora Armazém Digital, 2003.
- FISKE, John. **Understanding Popular Culture**. London & New York: Routledge, 1989.
- FRAGA, Érica. A noite dos desesperados. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 26 mar. 2005. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2603200506.htm>>. Acesso em: maio 2006.
- FRITH, Simon. **Performing Rites: on the value of popular music**. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1998.
- GINSBERG, Allen. **Howl and Other Poems**. San Francisco: City Lights, 1956.
- GOMES, Itânia Maria Mota. The Uses of Literacy: Hoggart e a cultura como expressão dos processos sociais. In: Itania Maria Mota Gomes; Luciana Mielniczuk; Augusto Sá de Oliveira; Suzy dos Santos. (Org.). **Temas em comunicação e cultura contemporâneas II**. 1 ed. Salvador: Facom/Edufba, 2000, v. 1, p. 73-99.
- GOMES, Wilson. **Transformações da Política na Era da Comunicação de Massa**. São Paulo: Paulus, 2004.
- GUMES, Nadja Vladi C. **RG, jovem - culturas juvenis e a formação das identidades da juventude**. Anais do 26. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, set. 2003, Belo Horizonte-MG. São Paulo: Intercom, 2003 [cd-rom]. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1904/4992>>. Acesso em: maio 2006.
- HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro, 3ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, [1992] 1999;
- HERSCHMANN, Micael. **O Funk e o Hip Hop Invadem a Cena**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.
- HOGGART, Richard. **The Uses Of Literacy – Aspects of working-class life, with special reference to publications and entertainments**. London: Chatto and Windus, 1957.

- HOISEL, Evelina. **Supercaos – os estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1980.
- HORNBY, Nick. **Alta Fidelidade**. Trad. Paulo Reis. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Febre de Bola**. Trad. Paulo Reis. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Um Grande Garoto**. Trad. Paulo Reis. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Como Ser Legal**. Trad. Paulo Reis. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- \_\_\_\_\_. **31 Canções**. Trad. Lúcia Helena Schaefer de Brito. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Uma Longa Queda**. Trad. Antonio E. de Moura Filho. Rio de Janeiro, 2006.
- HORNBY, N. (Org.). **Falando com o Anjo**. Trad. Paulo Reis. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- HORNBY, N. *et al.* **The Polysyllabic Spree**. USA: McSweeney's Books, 2004.
- JANOTTI JR., Jeder. **Aumenta que isso aí é Rock and Roll – mídia, gênero musical e identidade**. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Dos Gêneros textuais, dos discursos e das canções: uma proposta de análise da música popular massiva a partir da noção de gênero midiático**. Salvador: 2005.
- KEROUAC, Jack. **On The Road**. New York: New American Library, [1957] 1987.
- MARGULIS, Mario & URRESTI, Marcelo. **La Juventud Es Más Que Una Palabra**. Buenos Aires: Biblos, 1996.
- MENEZES, Rogério. **Meu Nome é Gal**. Rio de Janeiro: Cordecri, 1984.
- NICK Hornby: About a Boy. **ABC Arts Online**, Austrália, 20 set. 2001. Disponível em: <<http://www.abc.net.au/arts/books/stories/s424255.htm>>. Acesso em: abril 2006.
- PAULA, José Agrippino de. **PanAmérica**. 3ª ed. São Paulo: Editora Papagaio, 2001.
- PETILLO, Alexandre. Net ajuda escritores pop. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 30 out. 2000. Folhateen. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/folhatee/fm3010200008.htm>>. Acesso em: abril 2006.
- PUIG, Manuel. **Boquitas Pintadas**. Trad. Luiz Otávio F. Barreto Leite. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

RIBEIRO, Lúcio. Tudo o que você precisa é amor. **Folha Online**, São Paulo, 9 ago. 2000. Pensata. Disponível em: <[http://www1.folha.uol.com.br/folha/pensata/luri\\_20000809.htm](http://www1.folha.uol.com.br/folha/pensata/luri_20000809.htm)>. Acesso em: maio 2006.

SAITO, Bruno. Escritores brasileiros situam o país na rota da literatura pop. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 jul. 2001. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u15690.shtml>>. Acesso em: abril 2006.

SALINGER, J.D. **O Apanhador no Campo de Centeio**. Trad. Álvaro Alencar, Antônio Rocha, Jório Dauster, 7ª ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor Ltda, 1965.

TAKEDA, André. **Clube dos Corações Solitários**. São Paulo: Conrad Editora, 2001.

\_\_\_\_\_. **Cassino Hotel**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

\_\_\_\_\_. Literatura, Aqui e Agora. **Scream & Yell**, 1999. Disponível em: <<http://www.screamyell.com.br/literatura/literatagora.htm>> Acesso em: abril 2006.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello, 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VELLOSO, Beatriz. Pop, leve e profundo. **Revista Época**, Rio de Janeiro, 15 abr. 2002. Cultura, ed. 204. Disponível em: <<http://epoca.globo.com/edic/20020415/cult2a.htm>>. Acesso em: maio 2006.

VERÓN, Eliseo. **La Semiosis Social: Fragmentos de una teoría de la discursividade**. Barcelona: Gedisa Editorial, 1998.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Sociedade: 1780-1950**. Trad. Leônidas H.B. Hegenberg, Octanny Silveira da Mota e Anísio Teixeira. São Paulo: Ed. Nacional, [1958] 1969.