SILVIA DE CÁSSIA RODRIGUES DAMACENA DE OLIVEIRA

A LITERATURA POP DE ROBERTO DRUMMOND: ARTE POP, REFERENCIALIDADE E FICÇÃO

São José do Rio Preto
2008

SILVIA DE CASSIA RODRIGUES DAMACENA DE OLIVEIRA

A LITERATURA POP DE ROBERTO DRUMMOND: ARTE POP, REFERENCIALIDADE E FICÇÃO

Tese apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Doutor em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura)

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Franco Júnior

São José do Rio Preto
2008

Oliveira, Silvia de Cássia Rodrigues Damacena de.
A literatura pop de Roberto Drummond : arte pop, referencialidade e ficção /. Silvia de Cássia Rodrigues Damacena de Oliveira - São José do Rio Preto : [s.n.], 2008.
2 v. + 1 CD-ROM : il. ; 30 cm.

Orientador: Arnaldo Franco Júnior
Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira - História e crítica, Teoria, etc.. 2. Drummond, Roberto – Crítica e interpretação. 3. Arte e literatura. 5. Ciclo da coca-cola. I. Franco Júnior, Arnaldo. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU - 821.134.3(81).09

Termo de Aprovação

Silvia de Cássia Rodrigues Damacena de Oliveira

A literatura pop de Roberto Drummond: Arte Pop, referencialidade e ficção

Tese apresentada ao Instituto de Biociências. Letras e ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), Campus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de concentração: Teoria da Literatura).

Banca Examinadora

Titulares

Prof. Dr. Arnaldo Franco Júnior

Profª. Drª. Maria Lúcia Outeiro Fernandes

Profª. Drª. Luciene Azevedo

Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta

Prof. Dr. Álvaro Luiz Hattnher

Suplentes

Prof. Dr. Fabio Akcelrud Durão

Prof. Dr. Igor Rossoni

Profª. Drª. Sônia Helena de Oliveira R. Piteri

Gisele e Gabriel, presentes
de Deus para mim;

Debiê, luz da minha vida;

Dedico.

Agradecimentos

Aos meus pais – Nércia e Oscar – que se sacrificaram para proporcionar aos filhos educação de qualidade. Eles foram os primeiros incentivadores, pois sempre souberam o quanto o conhecimento é importante e como ele faz bem. Obrigada!!!

Aos meus irmãos – Silvana, Elcio e Suzeli – sempre prontos a me ajudar; e ao Fernando, Alessandra, Flávio, Denize, Luiz, Jesus, Neyde, Thaís e Laís que, mesmo distantes, me apoiaram.

Ao Gabriel e à Gisele que, sem nunca entender direito por que a "mamãe não saía do computador...", souberam aguardar o momento da volta.

Ao Debiê, companheiro de todas as horas, pela infinita paciência, apoio, amor e confiança.

À Cláudia, minha irmã do coração, pelas constantes orações e apoio na hora certa.

À Maria da Graça, amiga preciosa, pela leitura e conselhos, além das palavras de incentivo.

À Marli, que cuidou de minha casa enquanto eu só pensava na tese e me presenteava com deliciosos cappuccinos no meio das infinitas tardes em frente ao computador.

À amiga Rosana Malerba, pela pronta disponibilidade em que me socorreu com o *abstract*.

Ao Paulino, da produtora da Unilago, pela paciência em me ajudar a montar as ilustrações para serem reproduzidas.

A todos os amigos, em especial à Mônica Bandeira, que me socorreram com informações para a confecção do "Almanaque Roberto Drummond" ou me ampararam nos momentos de desânimo.

À Andréia Régia que, no Brasil ou em Portugal, sempre me socorria com as "peças" que o computador insistia em me pregar...

Enfim, a todos os meus amigos que souberam compreender quando me ouviam dizer: "depois da tese" a gente sai, proseia, discute... está acabando... ACABOU!

Agradecimentos aos professores...

Dr. Sérgio Vicente Motta e *Drª Maria Lúcia Outeiro Fernandes* pela leitura e pelas colocações valiosas no exame de qualificação. Tê-los nas minhas bancas (de qualificação e defesa) é motivo de um imenso orgulho.

Dr. Aguinaldo José Gonçalves, mestre primeiro, que me apresentou as possibilidades de relações entre as artes, e por elas eu me apaixonei. Essa foi a primeira e fundamental revolução... Obrigada, para sempre, Mestre!

Dr. Sérgio Vicente Motta que, didática e brilhantemente, conduz-nos, seus alunos, às veredas da Arte. Sem dúvida, Sérgio, ter sido sua aluna faz toda a diferença. Obrigada!

Drª. Giséle Manganelli Fernandes e *Drº. Álvaro Luiz Hattnher*, por me ajudarem a quebrar os "cristais" do cânone literário... Giséle e Álvaro, grande parte daquelas discussões em aula alicerçaram meu pensamento na realização deste projeto. Obrigada!

Drª. Maria Lúcia Outeiro Fernandes que prontamente cedeu seus recortes de jornal sobre Roberto Drummond e sua obra; um material precioso e de difícil acesso. Obrigada, professora Maria Lúcia, pela confiança e carinho com que sempre me atendeu!

Dr. Arnaldo Franco Júnior *que desde 1997, num minicurso de uma Semana de Letras no Ibilce, iniciou minha segunda revolução, colocando em xeque conceitos assimilados e cristalizados. Arnaldo, você foi orientador desde muito antes de sê-lo oficialmente e mesmo antes que soubesse e me conhecesse. Obrigada pela paciência, pela leitura fina e sofisticada do meu trabalho; pelas conversas e ensinamentos não só sobre o objeto da pesquisa, mas, sobretudo, da vida. Você, para mim, é também um Mestre!!!*

Muitas pessoas sentem-se perturbadas pela... tendência para a despersonalização verificada nas artes... Receiam as implicações da sociedade tecnológica... Uma grande parte do que consideramos válido na nossa vida é aquilo que sabemos público e compartilhado pela comunidade. São os clichês mais comuns, as mais vulgares reações de massa que teremos em primeiro lugar de encarar se quisermos colher algum entendimento das novas possibilidades, para nós proveitosas, oferecidas por este admirável e não totalmente desesperançado mundo novo.

G. R. Swenson

OLIVEIRA, S.C.R.D. *A Literatura Pop de Roberto Drummond: Arte Pop, referencialidade e ficção*. São José do Rio Preto, 2008. 2v. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Campus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

Resumo

Literatura pop foi a designação criada por Roberto Drummond para definir um tipo de escritura que buscou romper com o conceito tradicional do fazer literário. Quatro livros fizeram parte deste projeto, o chamado Ciclo da Coca-Cola: *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). Neste trabalho, buscamos mostrar a influência da Arte Pop na confecção destas obras, uma vez que o autor nunca negou ter sido este movimento artístico o alicerce de seu projeto, sobretudo em relação aos temas e procedimentos. Entretanto, Roberto Drummond não se limita a eles. Apropria-se de referências insólitas e, por meio delas, explicita as violências impostas à sociedade brasileira da segunda metade do século XX: a da ditadura militar, da indústria cultural e da cultura de massa. Num verdadeiro "jogo-de-armar" novas possibilidades, ele faz com que personalidades do mundo real interajam com personagens ficcionais, incitando o leitor a retomar referências, muitas vezes, perdidas e/ou esquecidas pelo tempo.

Palavras-chave: Roberto Drummond, Ciclo da Coca-Cola, literatura pop, Arte Pop, indústria cultural, cultura de massa, ditadura militar.

OLIVEIRA, S.C.R.D. Pop Literature of Roberto Drummond: Pop Art, referentiality and fiction. Phd dissertation (Brazilian Literature) presented to IBILCE, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Campus of São José do Rio Preto, State of São Paulo, Brazil, 2008.

Abstract

Pop Literature (literarily, Pop Literature) was the name coined by Roberto Drummond to define one kind of writing that aimed to break up with the traditional concept of literary doing. This project was composed by four books, a serie known as the Coca-Cola Cycle: *A morte de D. J. em Paris (1975), O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado (1978), Sangue de Coca-Cola (1980) and Quando fui morto em Cuba (1982).* In this study we try to show the Pop Art influence in these works' composition, considering the author never denied this artistic movement had been the foundation of his project, especially referred to themes and procedures. Nevertheless Roberto Drummond doesn't limit himself by them; he owns remarkable references and, through them, explains the violence imposed to the Brazilian society of the second half of Twentieth century: by military dictatorship, cultural industry and mass culture. In actual building blocks of possibilities, he makes real people to interact with fiction characters, encouraging the reader to take references, sometimes lost and/or forgotten through time.

Keywords: Roberto Drummond, Coca-Cola Cycle, Pop Literature, Pop Art, cultural industry, mass culture, military dictatorship.

SUMÁRIO

A literatura pop de Roberto Drummond: um jogo de armar possibilidades 16

Capítulo 1 : Literatura pop – uma nova visão (sensibilidade) literária? 27

1. Arte Pop 28
   1.1. Cenário 28
   1.2. As bases da Arte Pop 31
   1.3. Características, temas e estilos da Pop 36
   1.4. A Pop na Inglaterra – breve contextualização e principais autores 40
   1.5. A Pop nos Estados Unidos – breve contextualização e principais autores 52
2. Os primeiros traços da literatura pop de Roberto Drummond 66
   2.1. Análise do conto "O confinado" 72
   2.2. Pontos de intersecção entre "O confinado" (conto matriz) e outros contos de Roberto Drummond 89
3. Conclusão 98

Capítulo 2: *A morte de D. J. em Paris* – os fios do absurdo arrematados pela linguagem ..100

1. "A morte de D. J. em Paris" ou primeiras considerações de uma realidade absurda.....102
   1.1. Ato nº. 1 – Prólogo 111
   1.2. Ato nº. 2 – Entressonho 114
   1.3. Ato nº. 3 – Entredormido 120
   1.4. Ato nº. 4 – Entrepausa 124
   1.5. Ato nº. 5 – Entrevinda 130
   1.6. Ato nº. 6 – Entredúvida 133
   1.7. Ato nº. 7 – Epílogo 136
2. "Objetos pertencentes a Fernando B, misteriosamente desaparecido" ou as peças de um quebra-cabeça impossível de ser montado 139

3. Traços Pop nos demais contos de *A morte de D. J. em Paris* 155
4. Conclusão 174

Capítulo 3: *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado* – decifra-me ou devoro-te: a realidade radicalmente ficcionalizada 180

1. 1º. Mistério – uma narrativa policial sem um final surpreendente 184
2. 2º. Mistério – ficção e realidade no fio da navalha 201
3. 3º. Mistério – a genealogia dos heróis 214
4. 4º. Mistério – a confluência de linguagens 223
   4.1. Cartas 223
   4.2. Depoimento 229
   4.3. Profecias 237
   4.4. Declarações 239
5. 4º. Mistério – a guerra entre os diversos olhares 242
   5.1. Começa a guerra 243
   5.2. As versões sobre a crucificação de Ernest Hemingway 247
6. 5º. Mistério – dentro do olho dourado da hiena / realidade / ficção 256

Capítulo 4: *Sangue de Coca-Cola* – uma visão ácida do Brasil 278

1. O Homem do Sapato Amarelo – o exilado de si mesmo 281
2. Pai Francisco, Silvinha e Conceição – uma romaria pelo “maravilhoso” 288
3. Sargento da Central de Comando e o piloto do Helicóptero nº. 3 – a mediocridade no poder 298
   3.1. Central de Comando 298
   3.2. Codinome: o Helicóptero nº 3 305
4. Tyrone Power e o Doutor Juliano do Banco – Hollywood às avessas 312
5. Terê – militante, religiosa ou *miss* Brasil? 318
6. Camaleão Amarelo – pequenas pastilhas de cianureto 323
   6.1. Sangue de Coca-Cola 324

6.2. Jornal de Ontem 329
6.3. Jornada Esportiva 332
6.4. Em busca do tempo fodido 337
7. Julie Joy e o Urso – o nascimento da esperança 339
7.1. Julie Joy 339
7.2. O Urso 347
7.3. Julie Joy e o Urso 352
8. Olga de Alaketo e o Deus Biônico – a boate-terreiro Brasil 355
9. O General Presidente – as faces de um ditador 365
9.1. O "Milagre Brasileiro" 366
9.2. O futebol ..... .370
9.3. A tortura 376
10. Elisa e seu namorado - "A pausa que refresca" 381
11. Conclusão 387

Capítulo 5: *Quando fui morto em Cuba* – a serigrafia do olhar Pop 388

1. "Carta ao Santo Papa" – colagem e serigrafia do mundo midiatizado 390
2. A serigrafia do olhar: a visão erótica e a visão política dos contos de *Quando fui morto em Cuba* 401
2.1. "Quando fui morto em Cuba" (versão erótica) 401
2.2. "Quando fui morto em Cuba" (versão política) 413
2.3. Semelhanças e diferenças entre os contos: a serigrafia da literatura pop 424
2.3.1. Enredo 424
2.3.2. Narrador e personagens 428
3. Fábulas e traços pop dos contos de *Quando fui morto em Cuba* 430
4. Conclusão 473

Considerações finais 477
Bibliografia 482

Lista das ilustrações

1. ***Minha Marilyn*** (1965). Richard Hamilton, *Museu Ludwing*, Colônia.
2. ***O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?*** (1956). Richard Hamilton, *Kunsthalle Tübingen*, Tübingen.
3. ***Na sacada*** (1955-57). Peter Blake, *Tate Gallery*, Londres.
4. ***Perfect Mach*** (1966-67). Allen Jones, *Museu Ludwing*, Colônia.
5. ***Natureza Morta nº 24*** (1962). Tom Wesselmann, *Nelson-Atkins Museum of Art*, Kansas City, Missouri.
6. ***Grande Nu Americano nº 54*** (1964). Tom Wesselmann, *Museum Moderner Kunst*, Viena.
7. ***Grande Nu Americano nº 98*** (1967). Tom Wesselmann, *Museu Ludwing*, Colônia.
8. ***Garrafas Verdes de Coca-Cola*** (1962). Andy Warhol, *Collection of Whitney Museum of American Art*, Nova Iorque.
9. ***200 latas de sopa Campbell´s*** (1962). Andy Warhol, Coleção Particular.
10. ***Os lábios de Marilyn Monroe*** (1962). Andy Warhol, *Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution*, Washington.
11. ***Cinemascope*** (1962). Mimmo Rotella, *Museu Ludwing*, Colônia.
12. ***Cartaz de Catherine D.*** Roberto Drummond *in A morte de D. J. em Paris* (1975, p. 41).
13. ***Buffalo II*** (1964). Robert Rauschenberg, Coleção da família de Robert B. Mayer, Chicago.
14. ***Marilyn Monroe dourada*** (1965). Andy Warhol, *The Museum of Modern Art*, Nova Iorque.
15. ***Díptico de Marilyn*** (1962). Andy Warhol, *Tate Gallery*, Londres.
16. ***Velveeta*** (1965). Mel Ramos, Coleção Louis K. Meisel, Nova Iorque.
17. ***Pastry Case I*** (1962). Claes Oldenburg, *The Museum of Modern Art*, Nova Iorque.
18. ***Swingeing London 67*** (1967-8). Richard Hamilton, *Tate Gallery*, Londres.
19. ***Marilyn*** (1964). Andy Warhol, *Thomas Ammann Fine Art KG*, Zurique.
20. ***Papel de Parede com Vacas*** (1966). Andy Warhol, *Neue Galerie*, Aachen.
21. ***Natureza-Morta*** (1976). Andy Warhol, *Leo Castelli Gallery*, Nova Iorque.
22. ***Bombardeiro nuclear Pele de Leopardo nº 2*** (1963). Colin Self, *Tate Gallery*, Londres.

23. ***Levante racial vermelho*** (1963). Andy Warhol, *Museu Ludwing*, Colônia.
24. ***Cadeira Elétrica*** (1967). Andy Warhol, *Galerie Thaddaeus Ropac*, Salzburgo.
25. ***Flores*** (1970). Andy Warhol, *Neue Galerie*, Aachen.
26. ***Dezesseis Jackies*** (1964). Andy Warhol, *Walker Art Center*, Minneapolis.
27. ***129 mortos (Catástrofe Aérea)*** (1962). Andy Warhol, *Museu Ludwing*, Colônia.
28. ***Super-homem*** (1961). Mel Ramos, Coleção de Skot Ramos, Burbank, Califórnia.
29. ***Popeye*** (1961). Roy Lichtenstein, Coleção de David Lichtenstein.

INTRODUÇÃO

A literatura pop de Roberto Drummond: um jogo de armar possibilidades

Entrando em prisões imaginárias e saindo delas constantemente, Roberto Drummond criou três livros de contos, sete romances e duas novelas durante sua trajetória como escritor entre 1975, ano de sua primeira publicação, e 2002, ano de sua morte. Nasceu no Vale do Rio Doce, fazenda do Salto, município de Ferros – MG, no dia 21 de dezembro de 1939 e morreu em 21 de junho de 2002.

Desde que ganhou o concurso de contos do Paraná, em 1971, Roberto Drummond passou a ser observado pela crítica literária em artigos de jornais e revistas, livros e trabalhos acadêmicos. Quando o primeiro livro do escritor - *A Morte de D. J. em Paris* - foi lançado em 1975, o crítico Leo Gilson Ribeiro escreveu no *Jornal da Tarde* que a obra deveria ser jogada no lixo. Diferente postura teve, no entanto, em artigo publicado na revista *Veja*, Affonso Romano de Sant´Anna que defendeu ser o livro muito importante para a literatura brasileira da época.[1] É natural que a obra tenha causado um certo estranhamento, uma vez que sua proposta era diferente: fazer, nos termos do escritor, *literatura pop*. Esse projeto passava, como declarou algumas vezes o próprio Roberto Drummond, pelo desejo de "nocautear" a literatura, ou seja, romper com a forma, o modo de escrever e de se expressar cristalizado pela literatura. Antonio Candido, ao tratar da "nova narrativa" (como ele diz), conclui que a narrativa contemporânea não almeja mais traços ou categorias que sempre foram comuns à arte, como, por exemplo, a Beleza,

[1] As posturas de ambos os críticos foram citadas por Roberto Drummond em uma notícia publicada pelo *Jornal do Brasil* quando o livro *A morte de D.J. em Paris* foi lançado na França. A seguir, transcrevemos o trecho: "Lembra que quando lançou o primeiro livro, o crítico Leo Gilson Ribeiro escreveu no *Jornal da Tarde* que a obra deveria ser jogada no lixo. Enquanto Affonso Romano Sant' Anna, na revista *Veja*, considerou o livro 'muito importante`." (SABINO, 1989, s/p.)

a Emoção e a Harmonia. De acordo com o crítico, busca-se o "Impacto" conseguido pela "Habilidade" ou "Força". "Não se deseja emocionar nem suscitar a contemplação, mas causar choque no leitor e excitar a argúcia do crítico, por meio de textos que penetram com vigor mas não se deixam avaliar com facilidade." (1987, p. 214) Por ora, podemos dizer que Roberto Drummond seguiu, também, esta trilha identificada por Antonio Candido.

Desejoso de inovar em literatura, Roberto Drummond cria o Ciclo da Coca-Cola cujo enfoque é a presença da cultura de massa na sociedade. Para isso, escolhe a coca-cola como uma forma de representação do domínio cultural dos Estados Unidos e também de suas multinacionais. O universo pop conquista um espaço na literatura que até então não tinha. Maria Lúcia Guelfi esclarece que:

> Tendo migrado das clássicas interpretações sobre a realidade do Brasil, a palavra ciclo entrou na história da literatura brasileira para designar as seqüências de romances que narram transformações econômicas e sociais, ocorridas em longos períodos, descrevendo as diferentes etapas de uma determinada fase de produção. O modelo básico, que inspirou RD, vem do romance neonaturalista dos anos trinta, que consagrou o ciclo da cana-de-açúcar, de José Lins do Rego, e o ciclo do cacau, de Jorge Amado. (1994, p. 245)

Inseridas no contexto social da segunda metade do século XX, no Brasil, as personagens de Roberto Drummond, especialmente as que compõem as obras do Ciclo da Coca-Cola, encarnam o espírito das massas unificadas pela urbanização acelerada e suas conseqüências. Para fazer frente a este cenário, o escritor criou uma literatura contestadora, embora não parecesse, cujo intuito era escrever "uma literatura sem cerimônia, sem intelectualismo, uma literatura sem nenhum vínculo com a literatura tradicional". (DRUMMOND, 1975, p. 3)[2] Para isso, ousa. E muito! Primeiramente, desde a publicação de seu primeiro livro, chama o leitor a participar de

[2] Acho que a literatura `pop´ é um negócio capaz de fazer da literatura o que os Beatles fizeram na música – tornar a literatura um troço tão importante pra gente como esse cigarro que você tá fumando e que tá preenchendo um momento de sua vida; como um comprimido de AAS que você toma quando tá com dor de cabeça, entende? Uma

suas obras. Na época do lançamento de seu romance mais conhecido – *Hilda Furacão* – Paulo Amador, numa resenha publicada no *Jornal do Brasil*, escreveu:

> (...) ao lançar seu pequeno-grande livro *A morte de D.J. em Paris*, o próprio Drummond incorporava à literatura a nota revolucionária sobre que tanto se teorizava na época, e na qual Cortázar andava praticando tão bem: a ficção jogo-de-armar, o lúdico do texto. Cortázar, que a propósito era leitura obsessiva do autor de *Hilda*, ensinava o leitor a romper os limites da fruição passiva do livro e sugestivamente o constrangia e autorizava a violentar algumas das convenções da retórica ficcional para, juntos, participarem do jogo de criar.

Esperando a participação do leitor no "jogo-de-armar", assim como Cortázar, Roberto Drummond propõe, então, um novo Ciclo: "o da Coca-Cola". Os livros que o compõe se pautam por um experimentalismo que os diferencia da literatura dita de denúncia, mas também não coloca o leitor numa encruzilhada, impossibilitando que ele compreenda o que se conta, apesar de não serem leituras simples mesmo que, num primeiro momento, pareçam ser. Como foi dito, e isso não podemos perder de vista, Roberto Drummond nunca esperou uma posição passiva do leitor; nas quatro obras que compõem o Ciclo, há, sempre, uma espécie de exigência, talvez coubesse melhor a palavra "convite", para que o leitor participe e interfira, ora como investigador, ora como "personagem coadjuvante", ora como simples leitor curioso do destino das personagens, naquilo que está sendo narrado. Ao se comportar desta maneira, o escritor se aproxima, uma vez mais, da postura dos artistas Pop frente às suas obras:

> Em vez de se deixar absorver por sua obra, como um objeto autolegitimador, o artista **pop** olha, sobretudo, para o contexto, incorporando definitivamente o receptor e o universo exterior como parte essencial do projeto artístico. A obra de arte deixa de ser pensada em termos de estrutura para ser concebida como processo, experiência vital, **performance**. (GUELFI, 1994, p. 245)

---

literatura que o menino do elevador, numa hora de folga, num feriado, possa pegar e ler e entender à maneira dele. (DRUMMOND, 1975, p. 3)

No entanto, por mais atraente que possa parecer participar deste jogo, desta performance, para muitos leitores, sobretudo os acomodados, é tarefa além das expectativas para uma obra literária. Na verdade, como explicou o crítico Wilson Martins, Roberto Drummond fracassou no seu projeto de produção de uma literatura popular no Ciclo da Coca-Cola. Ao contrário, o que ele produziu foi uma literatura sofisticada em termos de construção formal; parafraseando o crítico, podemos dizer que, apesar de o escritor ter um comportamento rebelde diante da literatura convencional, o que se viu foi uma prática bastante diferente de construção textual. No artigo "De radical 'pop` a sereno realista", a professora Cremilda Medina analisa a trajetória de Roberto Drummond desde sua fase pop até a publicação do primeiro livro "não-pop": *Hitler manda lembranças*; neste artigo ela retoma a crítica feita por Wilson Martins que, de certa maneira, segundo ela, norteou a nova fase do escritor.

> Seja como for, Roberto Drummond se propôs fazer uma literatura realmente popular – e é no que se evidencia a impropriedade fundamental dos meios técnicos empregados. Longe de ser simples, acessíveis e diretos, seus textos são complexos, elípticos e alusivos, exigindo do leitor ou nele pressupondo um cabedal de informação literária, cultural e política de que certamente não dispõe o público simbolizado pelo menino do elevador. Acresce-se que suas frustrações ideológicas levam-no a querer vingar-se por meio da literatura. (MARTINS, citado por MEDINA, 1985, p. 496)

Se o Ciclo da Coca-Cola não cumpriu o que pretendia inicialmente seu criador, o resultado foi, certamente, melhor em relação à criação artística. São textos, dentre outras qualidades, bastante originais em termos de procedimentos literários: paródia, carnavalização, mistura de gêneros e tipos de discursos; exploração do humor negro; diálogo com os contextos histórico, político e social; cisão do indivíduo entre a realidade e o imaginário e, sobretudo, a proximidade dessa literatura com a Arte Pop, marcam o que foi este projeto. Como poderemos ver ao longo dos capítulos deste trabalho, o Ciclo da Coca-Cola pode ser lido como um projeto

literário com características bem marcadas que teve tanto um início quanto um fim anunciados pelo autor.

Cinco capítulos formam o corpo desta pesquisa cujo foco são as quatro obras do Ciclo da Coca-Cola: *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). Além destes livros, trabalharemos com o conto "O confinado" (1970), cuja publicação aconteceu, apenas, em jornal.

Roberto Drummond nunca negou que sua literatura pop fora criada a partir da influência que ele sofreu da Arte Pop. Porém, o que foi este movimento artístico ocorrido em meados do século XX, principalmente, na Inglaterra e nos Estados Unidos que tão fortemente marcou o escritor? Para responder tal questão, buscaremos mostrar em que cenário ela ocorreu e quais foram as suas bases de sustentação. Advindos daí, quais as características, temas e estilos floresceram deste movimento, tanto na Inglaterra quanto nos Estados Unidos, bem como os principais autores em cada um destes países. Feito isso, apresentaremos os primeiros traços da literatura pop de Roberto Drummond, cujo alicerce se encontra na Arte Pop, com o objetivo de mostrar que essa nova maneira de escrever demarcou um modo singular de perceber as possibilidades literárias. Esses traços iniciais já se mostram no conto "O confinado" que será matriz de outros textos do autor ao longo do Ciclo.

O livro de contos *A morte de D. J. em Paris* será o objeto de nossa análise no segundo capítulo. Buscando entender o que caracterizaria, inicialmente, para Roberto Drummond, a sua literatura pop, elegeremos dois contos do livro – "A morte de D. J. em Paris" e "Objetos pertencentes a Fernando B, misteriosamente desaparecido" – como os mais representativos, ou seja, como aqueles em que há mais indícios da proximidade entre esta nova forma de produção literária e a Arte Pop. Neles buscaremos temas e procedimentos característicos deste movimento

artístico, além de apresentarmos aspectos singulares da literatura pop de Roberto Drummond. Além dos dois contos, apresentaremos as fábulas dos outros, bem como alguns dos mais evidentes traços Pop ali presentes, com o intuito de que o leitor possa visualizar, de forma geral, o processo de criação do escritor já no primeiro livro do Ciclo. Com isso, cremos estar iniciando o processo de montagem de uma espécie de teoria da literatura pop e que se seguirá ao longo dos capítulos desta tese.

Em seguida, passaremos a análise do primeiro romance escrito por Roberto Drummond: *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado*. Quando foi publicado, a crítica se dividiu: uns elogiaram a obra, e outros, a maioria, mostraram-se irados com o romance. A resenha, publicada na *Folha de S.Paulo* sob título de "Hemingway crucificado, por Roberto Drummond, escritor", ressalta a recepção conturbada que o livro teve. Roberto Drummond não se mostra surpreso, ao contrário, em tom bem humorado, diz que pretendia mesmo "instalar a guerra civil nas pessoas, subvertendo a forma literária, a estrutura literária e até mesmo as pessoas." (1978, s/p.) Sua ousadia não foi imediatamente recompensada. O autor enfrentou duras críticas e foram poucos os que compreenderam aonde ele queria chegar.

Um dos poucos que entenderam foi o crítico Euclides Marques Andrade que, ao escrever a resenha intitulada "Livro procura a voz mais íntima", publicada no Suplemento Literário de Minas Gerais em 17 de março de 1979, faz um resumo da qualidade ficcional existente no romance. Segundo o crítico, o livro suportou e superou uma prova difícil: por ter sido construído como se fosse uma reprodução gráfica de fitas gravadas, o romance poderia ter perdido em qualidade ou o autor ter se perdido na narrativa. Nem uma das duas coisas ocorreram, afirma. Ao contrário, a narrativa é original e, no conjunto da obra, há um ímpeto que pulsa. A fábula é sofisticada: "através da extrema sofisticação, ele denuncia a extrema sofisticação" (1979, p.10). Feliz neste trocadilho, Euclides M. Andrade consegue captar a fundo a essência do livro e

a busca de Roberto Drummond por uma forma de compor diferente daquelas já institucionalizadas há tempos no meio literário. Desde a publicação deste romance, o escritor fora visto por muitos críticos como alguém que estivesse ameaçando a literatura canônica. Longe de ser verdadeira, esta preocupação somente demonstra o quão ínfimo foi o entendimento da nova proposta feita pelo escritor: a liberdade de criar, levada às últimas conseqüências na confecção do romance em questão. Para mostrar isso, dividiremos o capítulo de análise de *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado* tal qual o romance foi dividido pelo escritor, ou seja, em seis momentos, e, em cada um deles, a preocupação recairá sobre a vertente Pop de criação sob o prisma da experimentação com a linguagem, mais um dos pontos que, como veremos, será parte fundamental da literatura pop de Roberto Drummond.

O segundo romance do escritor é *Sangue de Coca-Cola* e ele será o foco de nossa análise no quarto capítulo deste trabalho. De acordo com Roberto Drummond, o livro trata do Brasil atual (décadas de 60 e 70), "sem subterfúgios, onde um general é um general, onde tortura é tortura, liberdade é liberdade". Diante desta declaração, é possível percebermos que a intenção do autor era, de fato, de denúncia explícita. Logicamente, as denúncias contidas no romance não são referenciais; a linguagem é sofisticada do ponto de vista literário, mas o experimentalismo fora abrandado, até porque o momento histórico permitiu, ou seja, a publicação ocorreu no momento em que já se falava e se articulava a abertura política. Talvez por isso, a crítica, de forma geral, não apresentou este livro como pertencente ao Ciclo da Coca-Cola, ou melhor, não o inclui na literatura pop; simplesmente abandonaram o termo que antes sempre acompanhava as obras do autor.

Servindo-se dos meios que a ficção lhe oferece, Roberto Drummond recria a atmosfera de repressão política e cultural, retratando de forma irônica, o caos e a fragmentação de uma sociedade que pouco se deu conta daquilo que ocorria em seu território. Mas o escritor não fez

isso da forma habitual. Criou, por meio da organização formal dos capítulos, uma espécie de painel do Brasil na época da ditadura militar e nos primeiros momentos de abertura política. O uso reiterado do procedimento da colagem de dados e referências díspares e insólitas vindas da indústria cultural, da História, da política e da religião determinará a inserção do romance na literatura pop, como poderemos perceber ao longo da análise. Para isso, vamos estudar, em separado, cada uma das personagens na tentativa de demonstrar, claramente, o que chamaremos de "Painel Brasil".

Finalmente, falaremos no quinto capítulo sobre o último livro do Ciclo da Coca-Cola: *Quando fui morto em Cuba*. Esquecido, por parte da crítica, o rótulo "*literatura pop*" ao qual as primeiras obras sempre estavam ligadas, este livro de contos já começa a ascender o novo caminho pelo qual o escritor vai trilhar a partir de *Hitler manda lembranças*, ou seja, o de um equilíbrio maior entre experimentalismo e denúncia. De experimental, ele tem sua forma de composição: "É um livro para ser lido como se fosse um boato. O que vale para a literatura não vale para ele. Tem muito mais a ver com as pessoas que estão nas esquinas espalhando notícias falsas. É o próprio exagero do boato." (DRUMMOND, 1982, citado por Otaviano Lage) De denúncia, ele ousa e faz duras críticas à esquerda brasileira que, segundo o autor, parece estar sempre se preparando para uma festa. Nisto há uma inovação: além das críticas tradicionais ao capitalismo, desta vez põe "as esquerdas brasileiras, das quais faço parte, no divã do analista", diz ele. Deste modo, vê de dentro, isto é, explora o problema sem ingenuidade e com isso é capaz de trazer à tona posturas cristalizadas e, por meio da narrativa, desbanca cada uma delas, mostrando o quanto a esquerda tem de alienada e, de certo modo, de conivente com o sistema capitalista vigente. Na visão do autor, *Quando Fui Morto em Cuba* "é um livro que está mostrando que o Brasil não é só o Baixo Leblon, Ipanema. É uma crítica às esquerdas – frise aí, entre as quais me

incluo – que dão sempre a sensação de estarem indo para uma festa. Custa muito vestir um esquerdista brasileiro, ele é sempre o mais elegante, o mais charmoso" (1982, s/p).

Como poderemos perceber, o último livro do Ciclo da Coca-Cola é uma obra de transição. Embora ainda esteja ligada à literatura pop, já dá sinais de uma nova visão do fazer literário. No último capítulo deste estudo, pretendemos mostrar essa cisão, sobressaltando, porém, os aspectos que a ligam à literatura pop. Para isso, elegeremos o conto "Carta ao Santo Papa", por acreditarmos que ele ainda traz em seu cerne a ligação com a Arte Pop. Os contos "Quando fui morto em Cuba" em suas duas versões também serão foco de nossa análise, cujo objetivo será mostrar, via literatura, como ocorreu a cisão de que falávamos acima. Para concluir, apresentaremos as fábulas dos outros contos que compõem o livro, bem como pequenas análises, com o intuito de que o leitor visualize os pontos de intersecção com a Arte Pop existentes neles.

Para fechar a pesquisa, buscaremos tecer um conceito de literatura pop, a fim de concluir se esta é ou não uma nova visão literária como foi a Arte Pop e em que as obras e o próprio Roberto Drummond contribuíram para isso.

Um CD-ROM acompanhará a tese. É uma espécie de glossário, intitulado "Almanaque Roberto Drummond", que trará referências sobre os principais nomes e fatos cotidianos ou históricos citados por Roberto Drummond nos livros do Ciclo da Coca-Cola e utilizados nesta pesquisa. Cremos que isso é importante, pois como o trabalho do escritor faz uso de muitas referências que, com o passar do tempo, tornaram-se datadas, muitas delas são desconhecidas pelo leitor que não viveu naquela época, o que, de certa maneira, pode trazer prejuízo para a interpretação da obra. Por uma questão operacional pertinente à produção da tese, as informações foram colhidas, basicamente, de *sites* da Internet, pois a maioria versa sobre fatos corriqueiros do dia-a-dia, ou ainda, sobre nomes e acontecimentos que tiveram importância apenas num dado momento histórico e, por isso, seus registros estão dispersos em jornais da época, hoje,

relativamente, acessíveis em páginas da Internet. A inclusão dos verbetes ou notas explicativas no corpo da tese não seguirá a ordem de ocorrência [no corpo da tese], ou seja, nem sempre elas aparecerão no momento da primeira referência, mas sim no instante em que julgarmos que a explicação auxiliará no desenvolvimento da análise proposta. De qualquer modo, caso o leitor sinta necessidade, o "Almanaque Roberto Drummond" o ajudará, também, neste momento. Para a constituição das referências e/ou verbetes, procuramos sempre, de modo geral, mais de um *site* na Internet. Deste modo, o leitor encontrará, geralmente, no corpo da tese informações coletadas de um determinado *site*, e, no "Almanaque Roberto Drummond", outras referentes a outro *site*. Às vezes, após pequisa, concluímos que um endereço era mais preciso e confiável do que os demais e, neste caso, usamos, então, somente as informações pontuais para a análise no trabalho e os detalhes ficaram no "Almanaque Roberto Drummond" (CD-ROM). Com isso, esperamos oferecer ao leitor um conjunto sistematizado das referências escolhidas por Roberto Drummond para compor o Ciclo da Coca-Cola. Além destas informações, haverá, também, as reproduções das obras de Arte Pop citadas na tese, como forma de complementação das informações e referências mobilizadas no texto da tese.

Finalmente, quando começamos a estudar a obra de Roberto Drummond nos deparamos com inúmeras possibilidades e caminhos que poderiam ser seguidos. Inicialmente, cada um deles se mostrou um desafio, mas, aos poucos, fomos percebendo que se enveredássemos por todos eles esta pesquisa não teria fim. Ditadura militar, pós-modernismo, cultura de massa, surrealismo, literatura fantástica mostraram-se fundamentais para que entendêssemos nosso objeto de estudo, entretanto, se nos ocupássemos de todos em profundidade acabaria que nenhum deles teria "profundidade" e o trabalho estaria disperso em diversos itens. Deste modo, cremos ter sido melhor fazer um recorte bastante acentuado na obra de Roberto Drummond e dela extrair,

primeiramente, as obras do Ciclo da Coca-Cola para depois ver dentro das mesmas como nasceu e se manifestou o que o autor denominou como literatura pop.

Fica a sugestão para que outros se aventurem pelas trilhas da literatura pop e possam, a partir dela, caminhar por novas veredas, certamente tão instigantes quanto a que foi escolhida para este trabalho.

Capítulo 1: *Literatura pop* – uma nova visão (sensibilidade) literária?

"El ajuste de la realidad de acuerdo con las masas y el de las masas de acuerdo con la realidad, es un proceso de alcance ilimitado, tanto para el pensamiento como para la percepción."
Walter Benjamín

Pop. Arte pop. Literatura pop. Quando Roberto Drummond, na década de 70, começou a publicar seus livros, inseriu-os no que chamou "literatura pop", criando uma espécie de ciclo – o Ciclo da Coca-Cola da literatura pop. Ao cunhar um termo novo - "literatura pop" - (já que antes nenhum outro escritor havia denominado assim seu próprio tipo de literatura), Roberto Drummond falou, concedeu entrevistas, tentou explicar o que seria este "movimento", porém, quanto mais falava, mais pareciam contraditórias suas declarações com o que, de fato, lia-se em suas obras. Textos de conteúdo, aparentemente, simples, repletos de imagens cotidianas, mas muito densos na forma, contrastam com a "singela" intenção do autor de fazer "uma literatura que o menino aí do elevador, numa hora de folga, num feriado, possa pegar e ler e entender à maneira dele." (DRUMMOND, 1975, p.4)

Fizeram parte do chamado Ciclo da Coca-Cola da literatura pop de Roberto Drummond, os romances *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado* e *Sangue de Coca-Cola* e os livros de contos *A morte de D.J. em Paris* e *Quando fui morto em Cuba*. Trataremos de cada uma dessas obras nos capítulos seguintes desta pesquisa, porém cremos ser importante, antes de fazer este percurso crítico, delinear, com mais clareza e exatidão, o que seria a literatura pop. Para tanto, é fundamental voltar à Arte Pop, proporcionando um panorama histórico da mesma, no intuito de deixar claro para o leitor o que foi este movimento artístico. Em seguida, vamos mostrar as intersecções e também as diferenças entre a Arte e a Literatura Pop, analisando o conto "O Confinado" de Roberto Drummond. Este texto não foi publicado em nenhum livro, mas

somente no Suplemento Literário de Minas Gerais em 07/11/1970, quando o autor ainda não havia publicado nenhum livro.

1. A Arte Pop

1.1. Cenário

A Arte Pop foi um movimento artístico ocorrido, aproximadamente, entre meados da década de 50 e 60 do século XX, basicamente, na Inglaterra e nos Estados Unidos e, como tal, marca o estado de ânimo, os desejos e expectativas das gerações destas duas décadas. Segundo Lucy Lippard,

> A arte pop é um fenômeno americano que tem como ponto de partida o clichê da grande, indômita e bisonha América, que se tornou corrente quando o expressionismo abstrato triunfou internacionalmente. Por assim dizer, surgiu duas vezes: primeiro, na Inglaterra e, depois, independentemente, em Nova York. No seu segundo aparecimento seduziu sem demora os jovens de todo o Mundo, que reagiram com entusiasmo tanto às implicações *hot* como *cool* de uma linguagem tão direta; atraiu uma geração formada por pessoas de meia-idade que encaravam com ansiedade a juventude devido à excitação desta perante as artes e os espetáculos, bem como as pessoas de todas as idades que reconheceram a sua validade formal. (1976, p. 9)

A explosão da Pop no mundo artístico tem suas raízes fincadas em meados do século XIX quando, nos países em questão, a pequena e média burguesia vêem seu poder de compra aumentar na mesma proporção em que o regime industrial clássico se transforma em regime de puro consumo. Parafraseando Anne Cauquelin (2005, p. 30-31) o valor do progresso, do trabalho, o aumento do valor educacional na sociedade, “tudo concorre para desenhar um modelo que segue estreitamente o esquema tripartite bem conhecido: produção-distribuição-consumo”.

Cerca de dez anos após o término da Segunda Guerra, os Estados Unidos e a Europa vivem a euforia do progresso, mas que tem como contraponto a crescente banalização de vários

dos pilares que sustentavam as crenças sociais até então vigentes. Este fenômeno já vinha sendo sinalizado desde o início do século XX, e viu seu apogeu na década de 50 com o desenvolvimento cada vez maior dos meios de comunicação de massa, que exercem papel fundamental de "distribuir", propagar o que a indústria produz. Daí, ao consumo desenfreado, o caminho é bastante curto.

Além de difundir as mercadorias produzidas, os meios de comunicação de massa também foram responsáveis por disseminar uma nova forma de pensar a arte e a cultura, além, logicamente, de propor um novo tipo de comportamento. Tilman Osterwol afirma que "a dependência em relação aos meios de comunicação produz um ser humano determinado pelo que lhe é estranho, um ser humano que se torna um peão manipulável no grande jogo de xadrez que é a sociedade" (2003, p. 41).

Anne Cauquelin, no livro *A arte contemporânea – uma introdução*, ao diferenciar arte moderna e arte contemporânea, considera aquela como pertencente ao regime de consumo enquanto que esta ao de comunicação. Nestes termos, onde enquadrar a Arte Pop, uma vez que ela, visivelmente, apóia-se tanto no consumo quanto nos meios de comunicação e na própria comunicação?

Diante deste cenário, é possível afirmar que:

> El Pop Arte pone en evidencia la contradicción entre realidad y producto. Muestra que las complejas posibilidades de la percepción se vuelven uniformes y monótonas por la acción de los medios de la comunicación. En la estilización de las informaciones y cadenas de significados a través de los medios reside el "atractivo", a excepción del factor recreativo, con el que también juegan los artistas. El contenido parece secundario, el lenguaje es lo que fascina, es el medio y el mensaje. (OSTERWOLD, 2003, p. 44)

Ao misturar várias técnicas – colagem, pintura, desenho - a vários meios - histórias em quadrinhos, cartaz – e aos elementos que marcam a sociedade de consumo – como a Coca-Cola,

ícones do cinema hollywoodiano, os eletrodomésticos – a Pop traz o *COMPRE!* como o grande apelo comercial característico da sociedade de massa do século XX. Com isso, podemos dizer que ela busca tornar estético o que é banal e banalizar o estético. Richard Hamilton, ao escrever uma carta para Alison e Peter Smithson, diz que a marca da Pop é ser "popular, transitória, consumível, de baixo custo, produzida em massa, jovem, espinhosa, sexy, chamativa, glamourosa e um grande negócio" (McCARTHY, 2002, p. 08). Enfim, a arte sairia dos círculos estritos da elite e adentraria ao popular.

Como veremos à frente, os temas da Pop estão ligados à vida diária, ao cotidiano, refletindo os interesses da sociedade daquele momento. O trivial passa a ser visto pela arte que, de certa forma, enxerga nele a síntese dos fenômenos da sociedade e de seu modelo de produção e consumo. O comportamento provocativo assumido pelos artistas pop incitou uma revisão de valores vigentes e, em última análise, impulsionou um exame na divisão de papéis imposto pela sociedade, bem como nos valores das relações humanas.

Diante do exposto, a sociedade se vê frente a um antagonismo: de um lado os jovens (sobretudo eles!) - imersos em lutas sociais, comprometidos política e criticamente - rechaçam qualquer ideal que os ligue ao que julgavam como banal; de outro, uma sociedade imersa no consumo de bens produzidos em massa, como vimos anteriormente, por uma indústria que necessitava se manter para que, de certa forma, o equilíbrio sócio-econômico fosse também mantido.

Neste contexto, a Pop propõe, entre outras coisas, a (re)valorização do trivial, do que nunca havia tido valor. Osterwold afirma que:

> Lo kitsch y los souvenirs, las imágenes de la industria de consumo, los envoltorios y las "stars y stripes" de los medios de masas, no sólo se fueron convirtiendo en el contenido del arte y en temas de la investigación, sino también en objetos coleccionados por los museos. Los temas históricos del teatro se transladaron al

> ambiente de las banalidades actuales; es decir, se extrajo a la historia de su contexto histórico originario, se la liberó de modelos y esquemas convencionales y fue reactualizada. En movimientos de evasión surgidos de la inquietud, los jóvenes intentaban alcanzar una autorrealización orgiástica y sensual en comunidades abiertas estructuradas como comunas. La industria del ocio prosperó con la música pop. (2003, p. 8)

Enfim, ainda tomando algumas considerações de Osterwold como base, podemos dizer que a Arte Pop apresenta a *objetividade* contrária ao *subjetivismo* proposto pelo Expressionismo Abstrato; combate o desassossego expressionista com claridade intelectual e ordem na concepção artística; substitui o mundo representado pelas formas e cores por um outro em que os níveis temáticos e formais se apresentavam sempre claros. De outra maneira, podemos dizer que a Pop Art se pauta pela apresentação, espetacularizada, dos índices e signos que marcam a sociedade de massas e de consumo. Sua objetividade, no entanto, não é realista segundo os parâmetros do realismo burguês do século XIX. É hiper-realista. A Pop Art faz do *mostrar* a sua estratégia, muitas vezes ambígua e por vezes cínica, de construir uma crítica social e estabelecer um diálogo com o sistema cultural e a tradição da alta cultura. Em síntese, "el Pop Art se opone a lo abstracto mediante el realismo, a lo emocional mediante el intelectualismo y a la espontaneidad mediante uma estratégia compositiva." (2003, p. 8) Para isso, não se furta a usar e abusar do *meio*, pois seus artistas sabiam que para a sociedade do século XX, "o meio é a mensagem", mesmo que para uma parcela bastante pequena isso não seja verdade.

1.2. As bases da Arte Pop

Constitui um engano tanto imaginar que a Arte Pop se opôs frontalmente à Arte Moderna ou Modernista, como de que ela tinha pretensão de ser entendida por qualquer pessoa que tivesse se voltado para ela. Como afirmou McCarthy, "trata-se de um movimento

completamente culto com uma consciência aguda de seus antecedentes históricos". (2002, p. 15) Assim sendo, buscou idéias em alguns dos movimentos de arte do começo do século XX: 1) as colagens cubistas; 2) o interesse pela cultura popular, embora tenha dado a ela uma outra leitura ao integrá-la aos produtos industrializados; 3) o interesse dos futuristas pela velocidade e tecnologia moderna são alguns pontos que podemos ressaltar como diretamente influenciadores dos artistas pop. Entretanto, os precursores históricos diretos da Arte Pop são o Dadaísmo e o Surrealismo. O primeiro procurou atingir a arte burguesa, bem comportada e de "bom gosto" por meio de uma estética considerada "antiarte". Duvidou das formas e conteúdos da arte; da recepção de seus espectadores e dos conceitos de beleza e verdade propostos por ela; por conseguinte, questionou todos estes aspectos. Já o segundo, "desejava revolucionar a consciência humana reconhecendo a realidade fundamental dos impulsos inconscientes". (McCarthy, 2002, p. 16)

Fernand Léger e Marcel Duchamp alicerçaram uma estética favorável ao surgimento e desenvolvimento da Arte Pop. Por criarem obras diametralmente opostas, os dois artistas acabaram "criando" duas correntes de idéias entre os jovens artistas a quem, de certa forma, influenciaram. "Léger, outrora um purista, representa a corrente clássica 'purista', enquanto os sucessores de Duchamp – dadaístas, surrealistas, 'assemblagistas' e *noveaux réalistes* – representam os 'impuros' ou ramo conglomerado romântico." (LIPPARD, 1976, p. 18) Entre ambos, Duchamp foi quem mais fortemente atraiu os artistas pop, pois aparentemente estava à margem da arte e, portanto, próximo do mundo real. Léger, a despeito de antecipar várias das técnicas e conceitos (suas obras expõem a sensação de anonimato vivida pelo homem da época em contraposição ao sentimento do "eu") que sustentariam a Arte Pop, exerceu pouco ou quase nenhum fascínio nos artistas da década de 60, exceto para Roy Lichetenstein que, de certa forma, reproduziu seus motivos e estrutura que se caracterizaram pela busca em mostrar as condições de

vida mecânica do homem contemporâneo. Esse efeito, Léger conseguia trabalhando a composição, o espaço, as cores de modo que os mesmos retratassem a dureza e mecanicidade do cotidiano.

Para Lucy Lippard, a verdadeira contribuição do Dadaísmo para a Arte Moderna e, indiretamente, para a Pop foi abrir os ferrolhos das portas apresentadas pelos cubistas. “Ao destruir as barreiras do constrangimento e da presunção que ameaçavam deter a investida cubista, o Dada reativou a pintura.” (1976, p. 25) Complementando este pensamento, David McCarthy diz que:

> A atitude irreverente e iconoclasta do dadá, assim como sua disposição de aceitar quase tudo na esfera da arte, certamente ajudou no desenvolvimento da arte pop. O dadá também popularizou várias técnicas que foram mais tarde adotadas por artistas pop. O objeto achado era algo encontrado ou selecionado pelo artista e depois exibido sem alteração. Quando esses objetos eram manufaturados ou produzidos em massa, eles eram chamados de *ready-mades*. Os dois tipos de objeto ajudaram os dadaístas a rejeitar a idéia de que a arte era só uma forma de artesanato. (2002, p. 16)

Os *ready-mades* revolucionaram o conceito de arte, uma vez que converteram o que era artístico em objeto cotidiano (no caso da *Pop*, podemos observar os quadros que Lichetenstein fez sobre as obras de Mondrian) e o que era cotidiano transformou-se em arte (neste caso, Warhol foi singular ao transformar, por exemplo, uma pilha de latas de sopa em objeto artístico). Entretanto é necessário lembrar que a Pop Art, diferentemente do Dadaísmo, ao se apropriar de tais procedimentos e técnicas reconduzindo-os ao mercado de arte e aos museus – coisa que Duchamp, por exemplo, rejeita. Daí a sua recusa à Pop Art. Tilman Osterwold considera que:

> A Duchamp no le interesaba tanto el atractivo estético de los productos o el análisis de su estética banal, sino que le servían de instrumento para demostrar – en lugar de ilustrar – los conflictos culturales entre las esferas sociales problemáticas y sus instituciones artísticas satisfechas. El ataque a las jerarquías del mundo artístico y objetivo condujo, partiendo del efecto de confrontación de Duchamp, a un principio artístico del Pop Art donde el mundo cotidiano de los productos de consumo es el

> director y la máquina se convierte en instrumento de articulación artística. (2003, p. 132)

Podemos dizer que Surrealismo e Dadaísmo coincidem em, pelo menos, um ponto:

> Como o dadá, o surrealismo utilizou o encontro casual para produzir novos significados surpreendentes, perpetuando ao mesmo tempo a importância do objeto achado, ou *objet trouvé*, como um elemento significativo na produção artística. Combinado a essas técnicas havia um grande interesse pela fantasia e pelo desejo, que comparecem fortemente na fascinação pop pelo consumismo. (McCARTHY, 2002, p. 17)

Na Inglaterra, foi Eduardo Paolozzi quem fez a ponte entre estes movimentos e o Grupo Independente (IG). Ele se considerava mais surrealista que pop e buscou trabalhar com materiais que anteriormente eram desprezados pelos artistas o que o aproximava de tais movimentos. Já Richard Hamilton, por ser fascinado pela tecnologia e pelo erotismo, estava ligado diretamente a Marcel Duchamp. Robert Rauschenberg e Jasper Johns foram os responsáveis por levarem procedimentos e técnicas do Surrealismo e do Dadaísmo até à Arte Pop norte-americana, nos anos 50. No início da década seguinte, a exposição "The Art of Assemblage" mostrou-se como precursora da Pop. Muitos artistas que ali expuseram, permaneceram desenvolvendo a técnica da *assemblage*[3] e, por estarem próximos ao que seria a Arte Pop, mostraram que a mesma seria uma possibilidade de manifestação capaz de misturar, novamente, a arte e a vida, uma vez que o Modernismo havia colaborado para esta cisão. Entretanto, convém lembrar que:

> O que diferencia a arte pop do *assemblage* é a insistência da primeira no desenho simples e claro derivado da propaganda e das comunicações de massa, sem a ênfase do último na casualidade, na idade e na angústia, embora essas distinções não fossem necessariamente claras na época. A arte pop tendia a privilegiar veículos

[3] Lucy Lippard explica que a *assemblage* é "um fenômeno secundário, mas que serviu para atenuar as divergências fundamentais que opunham as diversas tendências picturais de então. Ainda confundida com a Arte Pop, a *assemblage* é um termo amplo para a colagem tridimensional ou para a escultura-colagem, usando os objetos em vez dos papéis colados." (1976, p. 78)

> bidimensionais como a gravura e a pintura, enquanto o *assemblage* permanecia mais próximo da natureza tridimensional da escultura. (McCARTHY, 2002, p. 22-3)

Além disso, é preciso lembrar que a Pop Art escolhe signos, técnicas, procedimentos, temas a partir de um conceito. A base da operação é eminentemente intelectual. A *assemblage* admite e, em certo sentido, cultiva o acaso – coisa que Pop nunca faz. O acaso admite o aleatório, não está regido, na base, por uma escolha de ordem intelectual, conceitual. A Pop Art nunca é espontânea. Nela, tudo resulta de cálculo e de estratégia racional. Inclusive os efeitos "irracionais".

Durante a década de 60, alguns artistas pop ainda continuavam empregando técnicas surrealistas e também dadaístas. Jim Dine é o exemplo de artista que mantém algumas das tradições dadaístas, como a utilização direta de objetos em sua obra (*ready-made*). Claes Oldenburg, dado o acentuado gosto pelas dimensões gigantescas de suas escalas ou, ainda, pelo fascínio em transformar objetos duros em macios, remete-nos diretamente a Salvador Dali que, de certa maneira, comportou-se do mesmo jeito.

Como conclusão, podemos dizer que Dadaísmo e Surrealismo também representaram para os artistas da década de 50 uma fuga possível do Expressionismo Abstrato. Como ressaltou McCarthy,

> Enquanto o Expressionismo Abstrato com freqüência invocava a natureza como uma metáfora para o processo criativo, os artistas pop se identificavam com o ambiente comercial das cidades e a aparência cuidadosamente projetada dos produtos industriais. (McCARTHY, 2002, p. 24)

1.3. Características, temas e estilos da Pop

As décadas de 50 e 60 foram marcadas, sobretudo nos EUA, pelos “mitos da vida diária”, conforme afirma Tilman Osterwold, que se manifestaram: 1) na euforia do consumismo; 2) nos meios de comunicação de massa; e 3) no deslumbramento com as conquistas tecnológicas. São estes fatores os responsáveis por direcionar a vida cotidiana e acabam, com isso, por fornecer o ideal social de felicidade. Não se pode dizer que estes três pontos estejam desligados; ao contrário, tendem a complementar-se na medida em que vão se manifestando. Este contexto foi propício ao desenvolvimento da Arte Pop que há algum tempo já vinha tendo suas bases formadas.

Para o crítico Simon Wilson, a Pop tem três características distintas e bem marcantes: 1) é figurativa e realista; 2) tem como foco a vida nas metrópoles; 3) vê os temas advindos do ambiente urbano como “motivos”, pretextos para criação de uma obra qualquer (entretanto, é importante lembrar que os modelos escolhidos pelos artistas pop nunca eram os tradicionais, aqueles comumente eleitos pelos artistas de épocas anteriores, “é de uma espécie que antes nunca tinha sido utilizada como base para arte, e portanto atrai fortemente a atenção do espectador” (1976, p. 5). Essas três características sustentam toda a temática de interesse da Pop e sempre, de uma forma ou de outra, podem ser reconhecidas em qualquer das obras desse movimento artístico.

Roy Lichetenstein disse, certa vez, em uma entrevista: “Fora está o mundo; está lá. O olhar da arte pop penetra nesse mundo”. (citado por WILSON, 1975, p. 4) E é nele que os artistas pop buscaram temas bastante caros ao movimento: a Pepsi, a Coca-Cola, as latas de sopa Campbell, o creme dental, os eletrodomésticos, o corpo feminino, etc – tudo colocado numa

mesma escala de valores cujo pico e objetivo são, exclusivamente, o prazer imediato, uma vida programada para proporcionar a sensação de bem-estar.

Não raro, os objetos são apresentados como se tivessem vida - imponentes senhores que comandam a cena; e as pessoas como se fossem objetos programados para o prazer – corpos nus de mulheres; homens musculosos. Essa inversão demonstra a incoerência de uma sociedade que, simultaneamente, convivia com o deslumbramento do progresso e fatos inesperados – assassinato do presidente Kennedy, guerra do Vietnã, jovens cada vez mais viciados em tóxicos - que comprometiam a idéia de bem-estar social vinculada ao ideal de progresso técnico infinito, ao capitalismo, ao consumo de bens como sinônimo de felicidade.

A síntese desta situação pode ser vista nos rostos famosos dispersos pelos quatro cantos que exteriormente aparentavam viver plenamente a felicidade e o bem-estar "propagandeados". Entretanto o que se via, na realidade, era uma vida, muitas vezes, marcada por desilusões e infelicidade. Enfim, para os artistas pop pouco importava se a fama de alguém tinha sido conseguida por mérito ou por acidente; se essa pessoa era ou não feliz; mas sim como a mesma havia conseguido despertar o interesse dos meios de comunicação e como os mesmos davam destaque à "celebridade".

Afora as latas de sopa pintadas por Warhol; as garrafas de cerveja por Jasper Johns; as tortas e as roupas feitas por Claes Oldenburg e outros temas mais, podemos dizer que, dentre os produtos, a grande estrela retratada foi, sem dúvida, a Coca-Cola – produto que, pode-se dizer, é o símbolo do estilo de vida americano. Para Tilman Osterwold, não há outro produto que tenha sido tão amplamente ligado ao lazer; ao bem-estar. A partir da representação da Coca-Cola, a publicidade inverteu o jogo: os objetos passaram também a servirem como adornos; perdem suas funções iniciais e transformam-se em fetiches. Este "mundo de artigos Coca-Cola" influenciou a Pop Art e, a partir daí, como continua afirmando T. Osterwold, "la relación entre oferta y

demanda, producto, productor y consumidor alcanza aqui su estádio más absurdo y extremo". (2003, p. 25)

Ao longo dos capítulos seguintes, e até mesmo em seguida a esta parte teórica, vamos nos deparar com uma gama bastante grande de pontos coincidentes entre os temas e procedimentos da Pop propriamente ditos e aqueles abordados continuamente pelo escritor Roberto Drummond. Neste ponto, é importante ressaltar o destaque dado pelo autor à Coca-Cola, uma vez que não só intitulou um de seus romances com o nome do produto - *Sangue de Coca-Cola* – como, também, chamou todo o Ciclo da literatura pop de *Ciclo da Coca-Cola*. Como vimos acima, esses nomes não foram escolhidos aleatoriamente, mas têm um sentido bastante específico considerando a intenção do autor de criar um tipo de literatura que, segundo ele, até então, ou não havia sido realizada ou tinha apenas alguns esboços seus sendo produzidos, mesmo que sem intenção[4] de se formalizar uma literatura que se aproximasse da Arte Pop.

De qualquer modo, como veremos abaixo nas palavras de T. Osterwold sobre a Arte Pop, e depois poderemos comprovar lendo as obras de Roberto Drummond, este movimento artístico, dadas as suas preocupações, forneceu as bases para a criação do que o escritor chamou de literatura pop, uma vez que não só a temática de ambas se assemelha, mas também e, principalmente, os procedimentos de criação artística por parte do escritor e dos artistas pop. Para ambos, representar a sociedade trazendo à tona o seu cerne – no caso da contemporânea, a invasão dos produtos determinando comportamentos e desejos das pessoas – foi sempre a

[4] Neste ponto, lembramos um estudo do crítico Luiz Costa Lima, intitulado "O cão pop e a alegoria cobradora" em que o estudioso faz uma análise do livro de contos *Os Prisioneiros* (1963) do autor Rubem Fonseca e mostra que ali já existiam traços pop, como o estereótipo; o exagero na representação de situações e coisas cotidianas; linguagem banalizada pelo uso reiterado e ampliado de clichês; o *kitsch* como matéria-prima de construção textual. Tais traços poderão ser, também, percebidos nas obras de Roberto Drummond selecionadas para este estudo, conforme as mesmas forem sendo analisadas.

intenção perseguida pelos seus representantes. Ao fazer isso, a linha que separava o artístico do não artístico foi esfumada.

> No obstante, los artistas pop muestran que aquello que es vital para una sociedad, también es necesario para el arte y tiene derecho de existir siempre que esté preparado para captar las vibraciones de una cultura. Las personas y las cosas que forman parte de una sociedad determinada, son los rasgos peculiares del tiempo. Las relaciones entre el hombre, el mundo y los objetos configuran a traves de identificaciones la imagen de una época. Las formas y normas de comportamiento desarrolladas en ella caracterizan y son portadoras de la imagen de formas de vida nacionales (en este caso americanas). Un arte que descubre y muestra estas relaciones es, al mismo tiempo, el sismógrafo de una época; crece a partir de las realidades diarias, llegará a formar parte de ellas y ofrece la posibilidad de observar desde cerca – pero también a distancia – las relaciones y la confusión. Los artistas han justificado teóricamente el Pop Art también en este sentido: El arte descubre los símbolos de la época y a su vez ejerce su influencia en la sociedad. De este modo, él mismo da un paso decisivo: aprovechar un nuevo terreno artístico en medio de su propio entorno e identificar-se con sus costumbres. (2003, p. 38)

As realidades diárias visíveis no momento em que a Pop emerge são, principalmente, a despersonalização do indivíduo e o conseqüente conflito gerado a partir de então. Diante disso, o artista pop usa os mesmos mecanismos artísticos, vale dizer, a impessoalidade, para retratar este momento. Em uma sociedade regida pelos meios de comunicação de massa, é natural que o indivíduo se perca no meio dela. A espetacularização da informação leva a isso. Na televisão, o desfile de informações gera um fatal interesse indiferente pelo drama humano inerente aos fatos, que são reduzidos à condição de notícia, produto.

Se muitos dos temas foram comuns aos artistas pop, seus estilos, formas de retratá-los e o olhar para a teoria artística foram bastante diversos. Questionaram-se de diferentes formas e expressaram suas conclusões acerca da relação entre a arte e a realidade, do sujeito com o objeto e a coerência entre forma e conteúdo valendo-se de estilos e materiais variados. Poderíamos citar diversos artistas e retomar seus diferentes estilos, mas cremos que isso será mostrado na medida em que apresentarmos alguns dos principais nomes da Arte Pop inglesa e norte-americana.

1.4. A Pop na Inglaterra – breve contextualização e principais autores

Nas décadas de 50 – 60, a Europa volta sua atenção para o que está acontecendo ao redor do mundo, sobretudo nos Estados Unidos. A tendência de americanização se estende, gradativamente, para todos os aspectos da vida européia. Percebe-se que as estratégias publicitárias, os meios de comunicação, as teorias comerciais e sociais são amplamente influenciados pelos modelos norte-americanos, bem como o comportamento cultural dos jovens. Apesar de toda esta influência, a Pop Art se manteve um pouco à distância, como se observasse o movimento que estava ocorrendo e só depois de algum tempo trouxe à tona as manifestações acerca da nova consciência em relação à época.

Contrários ao Expressionismo Abstrato, vários artistas se reuniram e formaram o *Grupo Independente (IG)* dentro do Instituto de Arte Contemporânea em Londres, "com o objetivo de promoção das idéias e de novos conferencistas para o grande público." (LIPPARD, 1976, p. 34) Embora não houvesse regularidade nas reuniões, o grupo discutia questões relacionadas àquilo que estava sendo produzido e se manteve ativo nas três fases pelas quais passou a Pop inglesa.

Antes, porém, de que o Grupo Independente fosse criado, Francis Bacon e Eduardo Paolozzi aparecem como os grandes influenciadores[5] de uma geração marcada pela olhar diferenciado em relação ao que até então era tido como não pertencente ao universo da arte.[6] Bacon, no final da década de 40, faz pinturas a partir de fotos tiradas dos *mass-media*, especialmente, do cinema e, mais tarde, usa idéias de um livro de medicina que ensina como

[5] Tilman Osterwold aponta Richard Hamilton e Eduardo Paolozzi como sendo os pais da Pop inglesa e não Francis Bacon como considera Simon Wilson.

[6] John Russell, citado por Simon Wilson, diz que "o pop foi um movimento de resistência: um comando sem classes, contra o *establishment* em geral e contra a arte estabelecida em particular. Colocou-se contra o museu institucionalizado, contra o crítico velha-guarda, o colecionador clássico, o *marchand* clássico". E Richard Morphet , também citado por Simon Wilson, escreveu que: "raízes importantes do pop inglês jazem na atitude antielitista de uma geração cujo cotidiano em seus anos de formação envolveu-a excepcional e completamente em suas ocasionais fontes de material: a cultura publicitária massiva da vida moderna." (1976, p. 34)

fotografar com raios X para produzir suas obras. Entretanto, ele enfatiza a *deformação* como dado monstruoso nesses “retratos”.

Eduardo Paolozzi, por sua vez, não só está presente no início da Pop inglesa, como é figura muito importante no desenvolvimento da mesma. Interessado pela cultura de massa (astros de futebol, estrelas de cinema, ficção científica, anúncios publicitários, coca-cola) desde os tempos em que era estudante de artes, Paolozzi não obteve aprovação de seus mestres e pares, pois a arte britânica estava ainda muito voltada à arte canônica. Por isso, assim que terminou seus estudos, mudou-se para Paris, onde a arte moderna era vista com maior seriedade.

Como já dissemos, pouco depois o Grupo Independente era criado. Na primeira convenção no inverno de 1952, o assunto central foi a tecnologia. Paolozzi fez uma conferência e nela projetou uma série de colagens feitas por ele de anúncios publicitários de carros e desenhos tirados de filmes da Disney. Parafraseando Wilson, esta teria sido a primeira vez que objetos tidos como não artísticos e de segunda categoria foram discutidos seriamente, ainda que, mesmo para os integrantes do IG, também levou um certo tempo para aceitarem que tais temáticas pudessem ser transformadas em arte. Em 1953, Paolozzi, Nigel Henderson, Allison e Peter Smithson, Ronald Jenkins produziram uma exposição intitulada “Paralelo da Vida e da Arte” onde apresentaram, segundo Lawrence Alloway (LIPPARD, 1976, p. 34), um estudo de movimento, radiografias, fotografias tiradas em velocidade, fotografias deformadas, documentos antropológicos e desenhos infantis. Depois disso, o Grupo voltou a se reunir somente no ano seguinte – 1954 – e então se chegou a um consenso, conforme escreve Alloway:

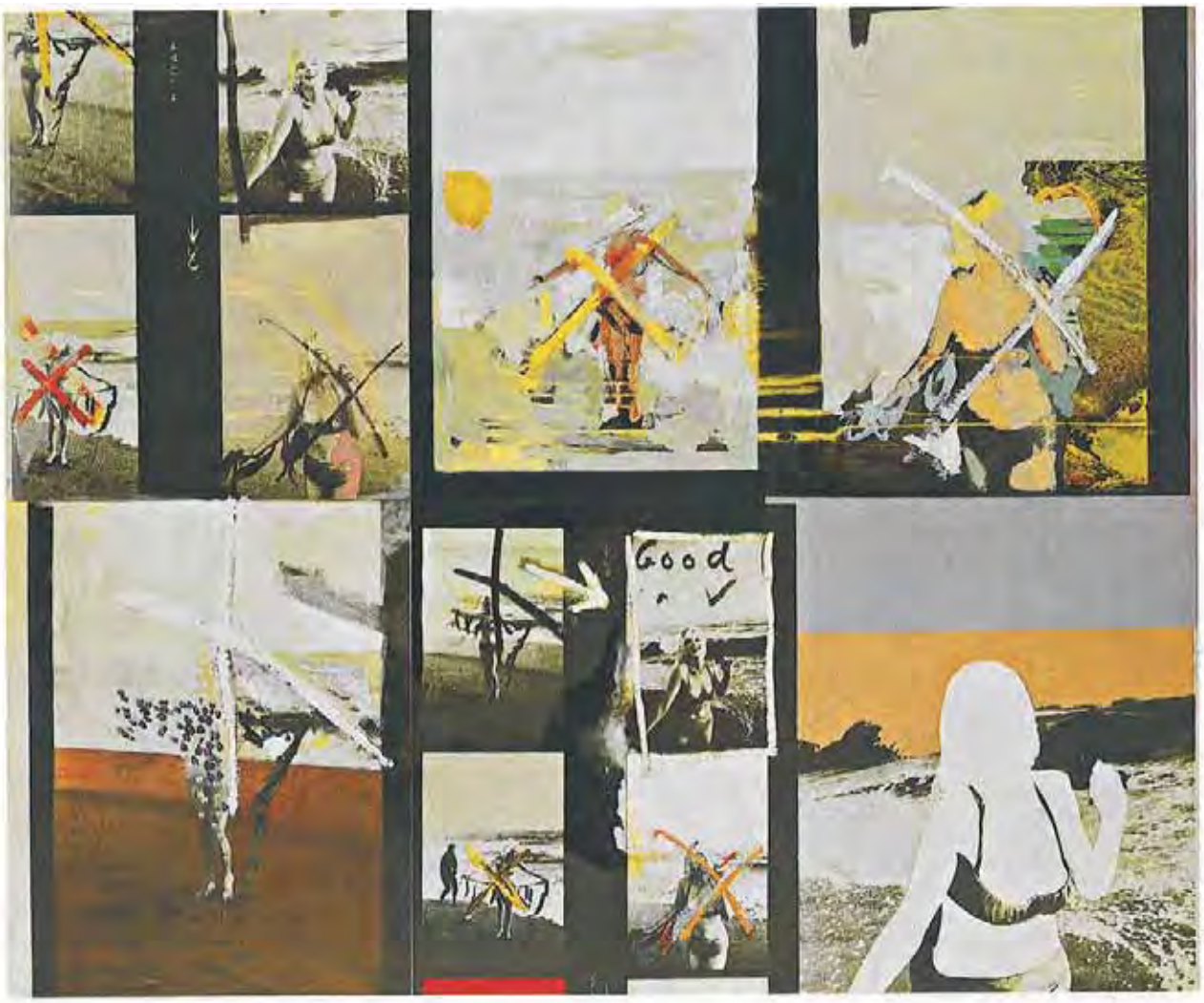
> Chegou-se a este tópico como resultado de uma discussão em Londres, que envolveu Paolozzi, os Smithsons, Henderson, Reyner Branham, Richard Hamilton, John McHale e eu. Descobrimos ter em comum uma cultura vernácula que persistia além de qualquer interesse especial ou habilidades artísticas, arquitetônicas, de design ou crítica, que qualquer um de nós pudesse ter. A área comum era a cultura urbana massificada: cinema, ficção científica, publicidade, música popular. Não tínhamos

> nenhuma repulsa pela cultura comercial estandardizada, como é comum entre intelectuais, mas a aceitávamos como um fato, discutíamos-la em detalhe e a consumíamos entusiasticamente. (WILSON, 1976, p. 36)

Diante destas declarações, podemos dizer que os temas mais caros à Pop inglesa eram aqueles que envolviam o que se considerava, nos círculos cultos, como subcultura: cultura e os meios de comunicação de massa, as novas tecnologias, o *design*, e, sobretudo, a influência que todos eles, principalmente quando integrados, provocam no homem.

A Arte Pop inglesa passou por três fases. A primeira – de 1953 a 1958 – preocupou-se, basicamente, com os temas ligados à tecnologia. Nesta altura, alguns livros sobre um "certo espírito moderno" e ainda sobre "a integração das artes" atraía demasiadamente os integrantes do IG. Entretanto, mais do que o texto, a atenção deles estava voltada às ilustrações, "pois as suas profusas ilustrações de temas artísticos e científicos fundiam novas experiências com antigas sobrevivências." (LIPPARD, 1976, p. 36) Em síntese, o que os atraía, de fato, era a visão tanto da ciência, quanto da cidade, sem utopia, "mas em termos do concreto condensado em vívida imaginária." (LIPPARD, 1976, p. 36)

Richard Hamilton (1922) é o nome de destaque nesta fase. Membro do IG, professor e co-organizador de exposições importantes em Londres, sofreu forte influência de Marcel Duchamp e James Joyce e influenciou toda uma geração de artistas pop. Dentre seus trabalhos mais famosos estão *Minha Marilyn* (1965) e *O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?* (1956). Sobre a primeira, Klaus Honnef nos explica que não se trata de uma homenagem à atriz, mas sim "uma concisa análise gráfica dos mecanismos aos quais ela devia a sua fama." (2004, p. 38) Ou seja, Hamilton pegou as provas fotográficas de um ensaio fotográfico feito com Marilyn em um praia, escolheu doze, coloriu ou tingiu a maior parte delas. Em algumas, vemos apenas a silhueta da atriz; em outras, resta apenas o contorno; outra está



Minha Marilyn (1965). Richard Hamilton, *Museu Ludwing*, Colônia.

O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes? (1956). Richard Hamilton,*Museu Ludwing*, Colônia.

manchada e em outra há, apenas, uma mancha branca. Além desta, outras duas não estão riscadas, sugerindo que seriam as escolhidas para serem publicadas; em uma delas, pode-se ler: “good” e é nesta que a atriz está na sua pose mais vendável: está alegre, ri e, devido ao ângulo da foto, o olhar do espectador se dirige, primeiramente, para o decote do biquíni. Em relação à foto que traz apenas uma mancha branca, diz Klaus Honnef :

> Contra um céu dividido em campos púrpura e cor de laranja, vemos uma mancha branca em vez de uma pessoa, somente os contornos da pessoa permanecem, como um *stencil* vazio. Na série de fotografias arranjadas em dois blocos de quatro, o artista, aparentemente, entregou-se a uma espécie de aniquilamento da personalidade de um ser humano, ou a transformação de um indivíduo num objeto de consumo. (...) *My Marilyn*, da qual existe uma versão anterior, menos radical, ilustra implacavelmente da forma mais simples o preço que alguém da escola das *pin-ups* tem de pagar para se tornar uma estrela de Hollywood. Na sua última entrevista, publicada por Enno Patalas, Marilyn confessou que o pior de ser um símbolo sexual é que isso a tornava um objeto. E ela odiava ser uma coisa. (2004, p. 38)

Em relação à colagem *O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?*”, a primeira observação a ser feita é que ela é considerada o arauto do nascimento da Pop inglesa. Ao tentar responder a pergunta, o espectador se vê diante das facilidades que a tecnologia e os eletrodomésticos – cinema, televisão, gravador e aspirador de pó – parecem proporcionar às pessoas, que agora podem encontrar prazer hedonístico dentro de casa. Os corpos bem cuidados do casal – ele musculoso; ela, sexy, como uma estátua que tem o sofá como pedestal – revelam a semelhança entre eles e os objetos à sua volta, isto é, são todos bem projetados. Em síntese, como nos explica David McCarthy, “um mundo de fantasia consumista, disponível por um bom preço, prometia uma fuga do enfadonho trabalho na vida do pós-guerra na Grã-Bretanha. O que poderia ser mais diferente ou mais atraente?” (2002, p. 06) Esta colagem de Hamilton estabelece vários dos temas que dominariam a Pop inglesa, marcando o início de uma revolução artística.

A primeira fase da Pop inglesa foi figurativa e preocupou-se, como pudemos perceber, com as imagens pré-fabricadas produzidas pelos meios de comunicação de massa; a segunda (1957-1961), ao contrário, era abstrata. Esse desvio – do figurativo ao abstrato -, segundo Laurence Alloway, teve um precedente na primeira, já que nesta os elementos da *art brut – art autre*[7] tinham uma propensão para o abstrato. Na exposição "Jovens Contemporâneos" (1957), Richard Smith mostrou uma pintura que fora influenciada simultaneamente por Sam Francis e pela cultura popular americana. "Tornou-se conhecida como *blue yonder*, uma frase que convertia as manchas de tinta suaves, líquidas, de uma alta pintura abstrata numa imagem do céu" (LIPPARD, 1976, p. 53). Na verdade, não se pode dizer que os artistas da segunda fase abandonaram as raízes, mas sim as apresentaram de maneira diferente dos artistas da primeira fase.

> As maiores pinturas abstratas eram consideradas uma maneira de reduzir a distância estética; um grande quadro significava um primeiro plano, não um afastamento. A maneira de ver certas grandes pinturas abstratas americanas, por exemplo, era conhecida e debatida em termos que derivavam da Arte Pop. (LIPPARD, 1976, p. 56-7)

De maneira bastante simplista, podemos dizer que os artistas da primeira fase tiveram como foco o tema "tecnologia" e usaram os materiais que a cultura de massa proporcionava a eles em seus trabalhos, que eram figurativos. Com isso, modificaram a imagem do homem. Já os artistas da segunda fase produziram uma arte mais voltada ao abstrato, cujo olhar voltou-se para o meio ambiente. O foco agora deixava de ser o homem e passava a ser a percepção do mundo,

[7] "Em 1955, Reyner Banham propôs pela primeira vez em público a audaciosa expressão "o novo brutalismo", numa tentativa ambiciosa de fornecer uma teoria geral que abrangesse "Paralelo da Vida e da Arte", as pinturas de Magda Cordell, a escultura de Paolozzi e a arquitetura dos Smithons. A expressão nunca se popularizou, embora tivesse agitado os debates arquiteturais britânicos por algum tempo, o que, provavelmente, era a intenção primacial de Banham. A sua proposta de relacionar uma arquitetura geométrica com as pinturas de Pollock, as texturas de Burri com as fotografias de grafitos de Henderson, com base no fato de cada uma constituir "uma clara exposição de estrutura", era demasiado débil. Ele fazia trocadilhos sobre o "brutalismo" como termo arquitetural, e a *art brut* de Jean Dubuffet, numa daquelas curiosas relações que são possíveis enquanto tudo se encontra em evolução e nada se encontra formulado em definitivo." (LIPPARD, 1976, p. 38)

modificada, então, pelo bombardeio das imagens fornecidas pelos meios de comunicação de massa. Deste modo, a percepção da vida e dos objetos vem por meio de imagens localizadas e não mais interpretativas. Quem melhor exemplifica esta fase é o artista Richard Smith que, segundo Klaus Honnef,

> Combinava as realizações da arte abstrata com o impetuoso impacto visual do imaginário do consumo. Pacotes de cigarros e embalagens destinadas ao transporte de produtos comestíveis industriais, inspiraram-no a fazer quadros gigantescos, visionários, dos quais eram expurgadas alusões diretas ao vocabulário visual dos *mass media*. Por vezes ele recortava os seus quadros pintados em formas que, de novo pintadas, sugeriam objetos tridimensionais. (2004, p. 18)

A terceira fase da Arte Pop britânica tem seu início marcado pela exposição “Jovens Contemporâneos” de 1961. Lawrence Alloway sugere a existência de três tendências principais nesta fase, o que demonstra uma diversidade grande de estilos e temas, entretanto o crítico fala apenas sobre uma delas. Para ele, há um grupo de artistas, na terceira fase, que relaciona sua arte com a cidade, não por pintarem o ambiente urbano, mas sim por se valerem de produtos e técnicas específicos da cidade, bem como do imaginário produzido pelos meios de comunicação de massa. Neste sentido, pode-se considerar que a criação destes artistas é alimentada pelas experiências vividas por eles no ambiente urbano. Neste momento, dois artistas foram fundamentais para a nova geração: Peter Blake e o americano R.B. Kitaj.

Peter Blake transitou livremente junto aos artistas abstratos da segunda fase, “embora as suas próprias produções se baseassem quer num desenho preciso e meticuloso, quer na reunião de fotografias, postais, botões e brinquedos, que livremente conjugou em portas, num guarda-louça, numa mesa.” (LIPPARD, 1976, p. 67) Por ter uma produção repleta de citações e referências e, ainda, sobrecarregada pelos objetos industrializados disponíveis aos consumidores, provavelmente Blake incentivou os novos artistas a uma arte figurativa, entretanto renovada. O

quadro intitulado *Na sacada* (1955-57) registra traços pop com extrema sofisticação. Ocupam o mesmo espaço uma profusão de objetos de consumo e a cópia de um quadro de Manet – *Sur le Balcon* – que quase passa despercebida pelo espectador dada a quantidade de objetos dispostos na tela. Deste modo, o artista coloca no mesmo nível objetos banais, cotidianos e uma obra de arte. Entretanto, ao agir assim, mostra como a percepção do que é arte foi modificada em uma época em que a mesma começou a poder ser reproduzida infinitamente. O que vemos no quadro de Blake nada mais é do que a representação, a cópia de uma obra de arte famosa e não o quadro original. Deste modo, o autor coloca a obra de arte ao lado ou no mesmo nível das trivialidades da cultura de massa e assim intensifica a discussão sobre a velha questão: o que de fato pode ser ou é Arte?

Kitaj, o outro grande influenciador da terceira fase, tem como preferência uma arte que não se limita às telas. Discutir e descobrir os limites ou a possibilidade de não haver limites na pintura, foi sua maior preocupação. Seu discurso não é fluente; busca novas formas de manifestação a partir da disposição livre dos signos, das diferentes manifestações da forma, geralmente abstratas. Osterwold relata que:

> Kitaj juega con la combinación de elementos creativos contrapuestos y detalles figurativos; los cuadros viven del decurso de los movimientos y los cruces compositivos. Compone una especie de caos en el que las acciones se desarrollan en diversas direcciones y tienen diferentes centros y puntos culminantes. (2003, p. 78)

David Hockney, Allen Jones e Peter Phillips são os três artistas que melhor exemplificam a Pop britânica em sua terceira fase. O primeiro declarou: “pinto o que aprecio, quando me apraz e onde desejo” e enumerou, em seguida, os principais temas abordados por ele: “paisagens de terras estrangeiras, pessoas belas, amor, propaganda e incidentes relevantes (da minha própria vida)”. (apud LIPPARD, 1976, p. 70) Alguns críticos não consideram David

Na sacada, (1955-57). Peter Blake, *Tate Gallery*, Londres.

Hockney como um artista pop, pois o mesmo não estaria interessado no que há de mais caro para a Pop: o mundo do consumo de massa. Entretanto, o artista não se furta àquilo que é produzido em massa; usa-o como usaria qualquer dos tidos grandes temas da arte para a produção de suas obras.

David Hockney é quem alerta Allan Jones para as possibilidades de criação vindas dos *mass media*. Em 1962, Jones pinta, primeiramente, uma série de carros com os lados recortados sugerindo movimento. Neste mesmo ano, no entanto, desenvolve em seus trabalhos o imaginário erótico. Salienta, em suas pinturas, o erotismo, sobretudo aquele implantado nos filmes produzidos em Hollywood em que se criou uma imagem da mulher ideal que ocupava as mentes dos homens daquela época. Allan Jones critica esse ideal de beleza criado, pois acredita ser ele vago e superficial, produzindo imagens femininas artificiais e comerciais tanto quanto as que estão disponíveis nos *mass media*. *Perfect match* (1966-67) é um bom exemplo. Neste quadro, o artista pinta uma mulher, ou melhor, uma imagem de mulher-fetiche moderna:

> Bocas e seios em cima, ancas, rabo, zona púbica e coxas no meio, pernas, joelhos e pés em baixo. Os fortes contornos sombreados realçam o clichê e são quase uma caricatura. A cabeça é cortada, acima da boca, pela borda do quadro, como se a cara de uma mulher fosse dispensável. Uma mini-saia revela mais do que esconde – tal como na vida real. ((HONNEF, 2004, p. 48)

O terceiro artista de destaque nesta fase - Peter Phillips - se vale, visivelmente, da linguagem publicitária para produzir sua obra. Talvez por isso tenha sido considerado o mais americano dos artistas pop ingleses, entretanto, sua temática não se afasta das tradições européias, nem tampouco da pop. Sociedade de consumo, tecnologia, sexualidade, diversão estão presentes em suas obras, uma vez que elas sempre estiveram ao lado do artista inglês, como ele mesmo declarou. Ele não se furta a aceitar tal influência; ao contrário, recebe-a prontamente.

Perfect Match (1966-67), Allen Jones, *Museu Ludweing*, Colônia.

Finalmente, acompanhando o que nos diz Lawrence Alloway, “a Arte Pop na Inglaterra se desenvolveu como uma proposta estética feita em oposição às correntes de opinião estabelecida”. (LIPPARD, 1976, p. 72) Inicialmente, elegeram a tecnologia como temática mais expressiva de uma geração; não mais bastando, ampliaram-na e passaram a perceber como o homem se colocava frente ao meio ambiente urbano da cultura de massa em que estava inserido, para, finalmente, elegerem a cidade como síntese de uma discussão iniciada na década de 50.

1.5. A Pop Art nos Estados Unidos – breve contextualização e principais autores

Apesar de a Arte Pop ter nascido na Inglaterra, seu florescimento se deu nos Estados Unidos. Ali, na década de 50, prosperavam os meios de comunicação, o progresso tecnológico, o cinema e o culto a ele; neste cenário, os artistas buscaram uma aproximação da arte com o presente e com o cotidiano.[8] Entretanto, para que isso acontecesse, foi necessário que eles rompessem com o Expressionismo Abstrato que até então imperava na arte norte-americana. A marca desta separação ocorre quando Robert Rauschenberg “destrói” um quadro do artista filiado ao Expressionismo Abstrato - Willem Kooning. A obra, intitulada “Erased de Koonig Drawing” (1959), foi modificada por Rauschenberg que apenas deixou na folha manchas e restos de grafite de onde só se podia intuir o que houvera ali anteriormente. W. Kooning concordou, de antemão, com o procedimento e a intervenção do artista pop e, por isso, forneceu-lhe o desenho.

Além do rompimento com o Expressionismo Abstrato, outro fator determinante para o surgimento da Arte Pop foi quando Jasper Johns, tomando como matéria seus quadros cuja temática era a bandeira dos Estados Unidos, lançou a pergunta: “Isso é um quadro ou uma

[8] Tilman Osterwold e Lucy Lippard parecem discordar neste ponto: enquanto que para esta a tendência mais importante da Pop se direciona para o abstrato, para aquele, a Pop se afasta do abstrato uma vez que se aproxima do cotidiano.

bandeira?". Absurda, como explica Tilman Osterwold, essa questão "pretendía perturbar el entendimiento de la realidad y determinados hábitos de percepción, así como abrir los caminos de intervención del arte a un nuevo realismo objetivo". (2003, p. 84) Parafraseando Lucy Lippard, uma vez que fora entendido que não havia resposta plausível para este questionamento, estava aberta a porta para a Arte Pop prosperar. Para que isso acontecesse, houve várias discussões acerca do que seria este novo jeito de fazer e entender a arte. As técnicas da colagem e da *assemblage*, bem como a utilização de objeto do cotidiano e dos meios de comunicação de massa intensificaram a questão em pauta: até que ponto a arte pode se converter em algo trivial para desmascarar a trivialidade?[9] Por meio de diferentes experiências, os artistas chegaram a respostas variadas usando, para isso, em suas composições, materiais diversos.

Pode-se marcar o ano de 1962 como marco do surgimento da Pop nos Estados Unidos. Antes, porém, houve alguns fatos precursores do novo movimento. O primeiro deles foi o fato de Jasper Johns ter pintado duas latas de cerveja sem nenhum rigor descritivo, ou seja, em nenhum momento elas davam a impressão de serem latas, simplesmente eram pinturas e como tal o artista as colocou numa base de bronze o que as destacava como arte. Em um momento seguinte, tentou-se "aproximar ainda mais da realidade estas latas e objetos similares com a eliminação dos indícios 'artísticos'." (LIPPARD, 1976, p. 85) Com isso, a obra era rapidamente reconhecida pelo público que via nas imagens populares aquilo que era vivenciado no dia-a-dia; tal sensação era partilhada por pessoas de diferentes faixa etária ou camadas sociais. Diante disso, a Pop Art se tornou atração nos Estados Unidos, pois:

> Decidiu representar graficamente tudo o que antes era considerado insignificante, irrelevante mesmo, como arte: todos os níveis da ilustração publicitária, de revistas e de jornais, anedotas de Times Square, bricabraque, mobiliário e acessórios vistosos, de mau gosto, vestuário e produtos alimentares vulgares, estrelas de cinema, *pin-ups*,

[9] Esta questão foi abordada por Tilman Osterwold, 2003, p. 88.

> bandas desenhadas. Nada era sagrado, e quanto mais barato e mais ordinário melhor. (LIPPARD, 1976, p. 90)

Dada a escolha por referências cotidianas, o trabalho do artista se torna ainda mais difícil, pois exige dele o desafio de tornar essa matéria simples em arte. Além disso, não se pode perder de vista que a Arte Pop, por princípio, sempre quis e buscou fugir do convencional, dimensionado pela tradição da Modernidade; portanto, este era ainda outro desafio ao se trabalhar com materiais tão comuns.

Levando em conta o que foi dito acima, de forma bastante geral, mas muito didática, podemos dizer que a Arte Pop norte-americana passou por, pelo menos, quatro fases: 1) aquela em que os artistas, sobretudo Robert Rauschenberg e Jasper Johns questionam o Expressionismo Abstrato e, depois, rompem definitivamente com ele; 2) os artistas intensificam suas experiências artísticas com materiais pouco ou nada convencionais no meio artístico: desenhos publicitários, cartazes, objetos cotidianos e veiculados pelos *mass media*, conforme relatamos no parágrafo anterior (este é o momento do auge da Pop); 3) a Arte Pop sai de Nova York, chega à Califórnia e ao Canadá para, mais tarde, desembarcar na Europa onde, há algum tempo, já tinha um importante antecedente na Inglaterra; 4) esta fase é determinada pelo realismo intenso e mordaz. O foco da atenção se volta para as condições sociais das cidades e, segundo Tilman Osterwold, este "realismo radical se convierte en un movimiento internacional apoyado también por iniciativas políticas comprometidas." (2003, p. 92) Em síntese, a Pop Art norte-americana buscou apagar as fronteiras entre o que era ou o que poderia ser considerado artístico e aquilo que, definitivamente, não poderia, segundo a tradição da alta cultura, ocupar lugar neste universo. Ao eleger referências cotidianas, ela põe em pauta a discussão, por um outro âmbito, do que é a arte e tenta responder de uma maneira inovadora.

Até este momento, preocupamo-nos em mostrar o que tem afinidade com a Arte Pop. Passaremos, agora, baseando-nos em considerações de Luccy Lippard, a apontar algumas coisas que pouco ou nada tem a ver com este movimento artístico[10]. A primeira corrente que se afasta da Pop é a que foi representada pelos artistas Marisol e George Segal. Ambos raramente utilizam motivos comerciais em suas obras, além de renunciarem ao humor e à impertinência (LIPPARD, 1976, p. 109) que são marcas fortes nos artistas pop. A segunda corrente, identificada nos membros da Galeria March, caminhou em direção ao protesto social e, por isso, distanciou-se sobremaneira das aspirações da Arte Pop. Este grupo deixou bem claro que não deveria ser identificado com os artistas pop, uma vez que eram, segundo Lippard,

> Angustiados, coléricos e exaltados, quando os artistas *pop* são calmos, indiferentes, seguros de si. Nada omitem relativamente aos seus conglomerados de "lixo", tinta, colagens e objetos, enquanto os artistas *pop* omitem quase tudo o resto da sua representação direta, e são essencialmente pessimistas, quando os artistas *pop* são otimistas. Os artistas da Galeria March opõem os objetivos do desenho político aos objetivos da publicidade. Os seus trabalhos, criados para impressionar violentamente, dependem bastante do "horror" referente à suspensão das experiências atômicas e à possível utilização das bombas nucleares – bonecas "sangrentas" e desmembradas, brinquedos esmagados, feitiços sexuais primitivos, fotografias (do National Enquirer) sado-masoquistas, revistas femininas medíocres. (1976, p. 111)

Bastante diferentes das duas correntes anteriores, mas facilmente confundida com a Arte Pop, a terceira corrente é representada por um artista isolado – Jim Dine. Em princípio, podemos dizer que se aproxima da Pop, pois foi um dos primeiros a pintar objetos comuns e levá-los para uma exposição. Entretanto, a ênfase na paródia e no paradoxo, além da não compreensão, segundo ele mesmo, pela busca incessante do "novo" o distanciaram da Pop e o aproximaram do Dadaísmo e do Surrealismo (LIPPARD, 1976, p. 113).

[10] Isso será feito, rapidamente, apenas para mostrar alguns artistas que, inicialmente, filiaram-se à Arte Pop, mas depois trilharam caminhos diferentes.

Se Marisol, Segal, Jim Dine e os artistas da Galeria March estão distantes do enfoque pop na arte norte americana, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann, James Rosenquist e, principalmente,[11] Claes Oldenburg podem ser considerados como os artistas que melhor representaram este movimento. Foram muitos os que se apresentaram como Pop e são considerados por muitos críticos como tal, no entanto, a título de exemplificação, falaremos sobre estes, uma vez que Luccy Lippard os toma como os verdadeiramente Pop tecendo uma argumentação bastante sólida a respeito de sua crença.

Andy Warhol nasceu em 1930 em Pittsburgh (EUA) e morreu em 1987. No começo da década de 50, mudou-se para Nova Iorque e era um publicitário de sucesso. Nesta época, colecionava obras de arte, mostrando-se especialmente atraído pelos surrealistas. Na década de 60, começa, como Roy Lichtenstein, a fazer pinturas baseadas em quadrinhos e anúncios. Entretanto, seu estilo difere de Lichtenstein, pois se aproxima mais do Expressionismo Abstrato. Esta foi uma fase bastante curta e o artista a abandonou para se dedicar às imagens comerciais e populares. Para Simon Wilson,

> Uma das características das imagens de Warhol é a sua extrema vulgaridade: as marcas mais famosas, a sopa Campbell, Coca-Cola, Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor; a pintura mais famosa do passado – a Mona Lisa; os objetos mais familiares; notas de dólares, jornais. E quando a imagem eleita não é reconhecida por si mesma, seja batidas de automóveis, cadeiras elétricas, conflitos raciais, explosões de bombas de hidrogênio, etc., pertencem sempre a uma categoria divulgada pelos *mass media*. O resultado desta escolha é dar a impressão surpreendente, com maior força ainda que no caso de Lichtenstein, de que o artista não tem interesse em suas imagens, de que está fazendo comentários e de que suas imagens não têm nenhuma significação especial. Além disso, Warhol as apresenta de tal maneira que elas parecem ter sofrido pouco ou nenhum processamento pelo artista, não foram "transformadas" em arte, embora seus primeiros quadros fossem trabalhados meticulosamente a mão. (1975, p. 14)

[11] Claes Oldenburg não foi melhor do que os outros artistas, mas Roberto Drummond diz ter sido ele o artista que mais o influenciou, por isso usamos o "principalmente".

Levando em conta os trabalhos de Warhol e também de outros artistas pop, como veremos mais tarde, parece-nos que a Pop Art tende a querer mostrar que o objeto enfocado não tem nenhuma importância e, sobretudo, não foi modificado pelo artista. Olhamos um quadro pop e reconhecemos quase que imediatamente a referência do que ali está representado – daí seu figurativismo -, no entanto essa mesma imagem não nos deixa esquecer nunca que, embora se assemelhe à realidade, ela é *ficção*. Warhol, em especial, busca, simultaneamente, não só converter o que é vulgar, trivial, cotidiano em arte, mas também fazer o movimento inverso, ou seja, vulgarizar a própria arte. Deste modo, à semelhança dos *mass media* que projetam imagens e produtos em série, age em relação à sua produção artística. O que era produto de consumo de massa torna-se arte: o que era lixo, agora é arte; e a arte tem suas fronteiras questionadas. Ainda é arte ou tornou-se lixo? A exclamação – "Fue fabuloso, la inauguración de una exposición sin arte!" - de Warhol em 1965 na abertura de uma exposição na Filadélfia em que o organizador, por motivo de segurança, retirou os quadros do salão e as pessoas, então, passaram a ser a exposição não importando a ninguém mais se havia ou não quadros ali, demonstrou para Warhol que o conceito de arte era um embuste.

Sopa Campbell, Coca-Cola, sabão Brillo, cornflakes da Kellogs são produtos largamente usados por Warhol na composição de seus trabalhos e que revelam, de certa forma, o estilo de vida da classe média norte-americana. Entretanto, é fundamental considerar que o artista não se furtou à tragédia humana, como uma análise mais rápida e superficial sobre sua obra poderia nos levar a crer. Kennedy, Marylin Monroe, assassinos – promovidos a mitos pelo *mass media* – são também representados pelo artista. "Seu trabalho, visto como um todo, revela algumas preocupações constantes com fama, *glamour*, morte com violência, os desastres e o dinheiro." (WILSON, 1975, p. 16) Por meio de um comportamento diverso ao dos artistas da década de 30,

Warhol se faz porta-voz de uma geração do pós-guerra que parece ter chorado mais do que o suficiente nos anos de horror da 2ª Grande Guerra.

A banalização da vida, a artificialidade das emoções, o sensacionalismo das tragédias produzido pelos meios de comunicação de massa, os “15 minutos de fama” e o esquecimento quase que imediato do “famoso” são temas que se sobressaem na insistência com que o artista reproduz em série suas obras, ressaltando os clichês hollywoodianos, as personalidades políticas, enfim, uma sociedade marcada pelo banal. Warhol (citado por Lucy Lippard) afirma que estamos já tão saturados que mesmo vendo um quadro arrepiante, ele já não exerce qualquer efeito sobre nós.

> A retórica já não é nem necessária nem significativa; os nossos sentidos estão tão sobrecarregados de emoções artificiais provindas dos discursos dos políticos, dos maus filmes, da má arte, das revistas femininas e do teatro televisivo que uma repetição “persistente” como a de Warhol significa muito mais do que uma representação ultra-expressionista dos acidentes, sem fazer caso das vítimas. O gesto é de primeira importância na nova arte. Não é nem o gesto físico do expressionista nem o gesto irônico de Duchamp, mas um ato inequívoco ao mesmo tempo singelo e intelectualmente complexo. Os filmes de Warhol e a sua arte significam ou muito ou nada. A decisão é do observador (...) (LIPPARD, 1976, p. 107)

Por ora, é importante ressaltar que tanto pela temática quanto pela repetição insistente dela, Roberto Drummond se aproxima de Warhol.

O segundo artista de destaque na Arte Pop norte-americana é Roy Lichtenstein que nasceu em Nova Iorque em 1923 e morreu ali em 1997. Seu estilo ímpar se deve à forte influência que sofreu dos quadrinhos; destes, o artista valorizou muito a forma em detrimento do conteúdo, embora muitos críticos pensem o contrário. Seus quadros parecem ter sido realizados por máquinas, tamanha a perfeição do traço e o anonimato.

A linguagem visual dos quadrinhos é capaz de tornar triviais as emoções bem como generalizá-las a tal ponto que se massifiquem. Isso ocorre de modo sutil uma vez que os mesmos

são projetados para ativar os sentidos humanos, criar movimentos, sugerir o que não foi dito, mas pensado pelas personagens. Lichtenstein resgata dos quadrinhos o insignificante e o torna importante, como ele mesmo disse:

> Soy propenso a elegir motivos de cómic muy típicos, aquellos que, en cierto sentido, no expresan ninguna Idea única en su contexto. En otras palabras: normalmente no suelo escoger aquellos motivos que presentan un mensaje importante, sino aquellos que no ostentan un mensaje de importancia o que tan sólo parecen arquetipos clásicos de su clase. Esto es lo que más me interesa: a partir de semejantes motivos alcanzar una forma casi clásica, si bien intento encontrar en el motivo algo que se encuentra fuera del tiempo, que parece impersonal y 'mecánico'... Los cómics son campos experimentales que estimulan la fantasía. (OSTERWOLD, 2003, p. 184)

Antes, pórem de chegar aos quadrinhos, Roy Lichtenstein inicia sua carreira reinterpretando artistas como Remington cuja maior preocupação era retratar o desbravamento do Oeste americano. Em 1957, livre desta fase, ele se debruça sobre o Expressionismo Abstrato, então dominante nos Estados Unidos. No começo da década de 60, vai aos poucos se livrando desta corrente: começa a esconder personagens de histórias em quadrinhos dentro de seus quadros, sob o desenho exposto. Para ele, não havia problema algum em utilizar a arte comercial, uma vez que nela também se podia "encontrar coisas úteis, fortes, vitais". (WILSON, 1975, p. 10) Enfim, aparentemente com quadros que não dizem nada, são impessoais, anônimos, Roy Lichtenstein diz tudo e devolve à sociedade de massa sua percepção superficial e trivial do mundo e daquilo que o compõe.

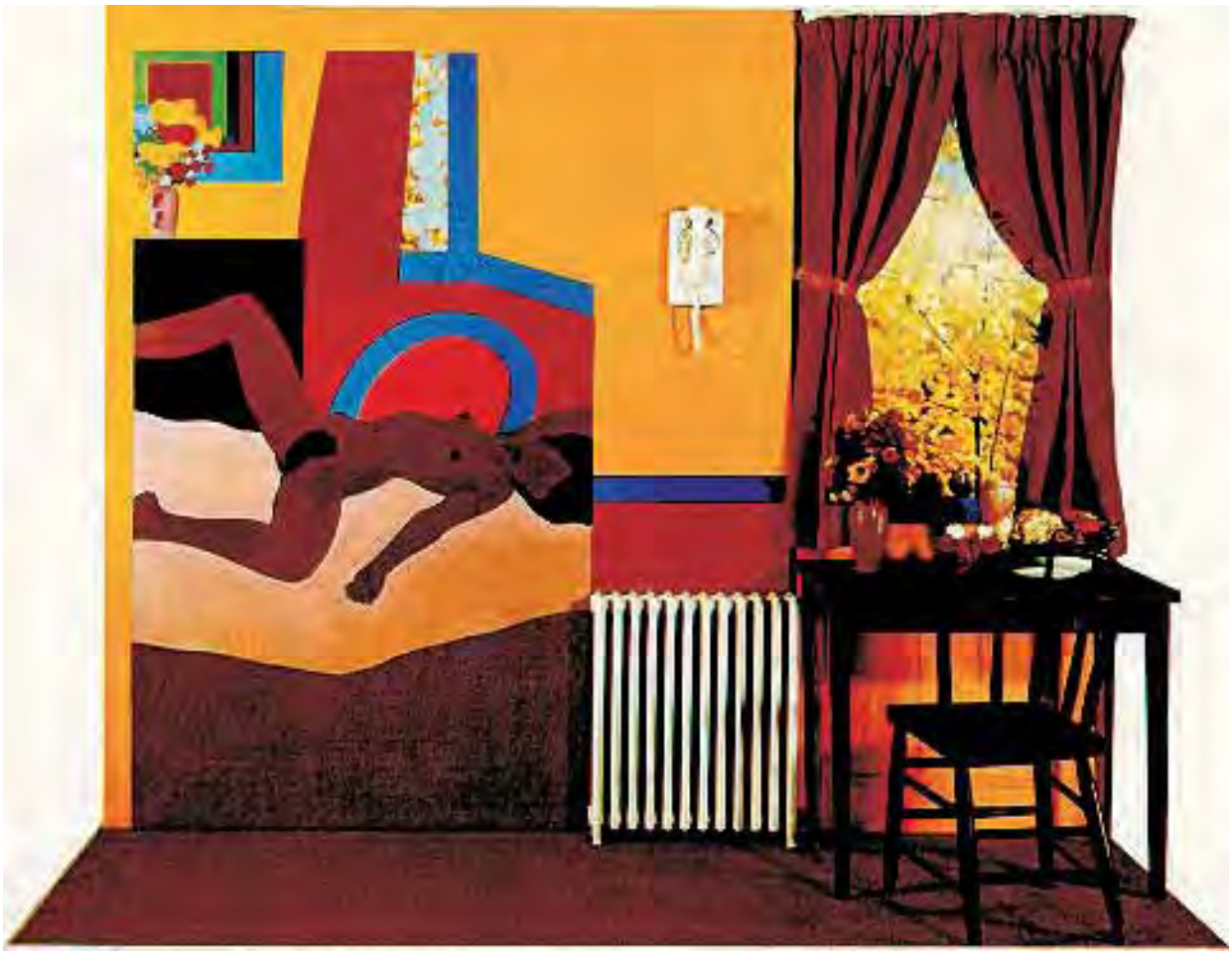
Tom Wesselmann, outro artista de destaque na Pop Art norte-americana, não pintou a partir de anúncios, cartazes e objetos, como fizeram os outros artistas pop, mas sim incluiu-os diretamente em suas obras. Somente depois de algum tempo, foi obrigado a deixar os materiais de lado, uma vez que suas obras tornavam-se cada vez mais amplas. Os *Grandes Nus Americanos*, produzidos a partir de 1962, e a série de quadros retratando naturezas-mortas

certamente são as obras mais expressivas e marcantes da carreira do artista. Nesta série, Tom Wesselmann incorporou, a princípio, objetos verdadeiros para, depois, abandoná-los e usar apenas tons acinzentados para pintar seus quadros. Esta fase "cinza" contrasta com as cores brilhantes e primárias usadas anteriormente na série de nus: "as cores incrivelmente refinadas dão à obra um grande poder de sedução e enobrecem os clichês demasiado óbvios. O resultado é uma tensão provocadora, sentida mesmo no limiar da percepção, que o artista propositadamente adicionou à equação." (HONNEF, 2003, p. 92)

Segundo Jean-Pierre Melville, cineasta francês, "o ideal de mulher para o homem americano era 'a mulher que tivesse as nádegas no peito'." (HONNEF, 2003, p. 92) Como tivesse entendido com maestria esse "ideal", Tom Wesselmann o amplia e acrescenta ainda o cabelo loiro, os lábios carnudos e vermelhos, mamilos e pêlos púbicos. Variando na combinação destes elementos, ele traz de volta a temática da nudez, um pouco esquecida, para a história da arte. Normalmente, as mulheres representadas não têm rostos e quando têm, eles não são definidos; são impessoais. Observando a série de quadros que explora a temática do nu, é visível que Tom Wesselmann soube muito bem explorar o mundo erótico no que ele tem de mais comercial, no lado que mais vai ao encontro da satisfação do imaginário masculino norte-americano.

James Rosenquist (1933) começou sua carreira como pintor de cartazes e letreiros em Nova Iorque no final da década de 50. Essa experiência influenciou diretamente o artista que se valeu de várias das técnicas deste ofício para criar sua obra; sobretudo produziu figuras gigantescas que, embora muitas vezes irreconhecíveis, criam uma ilusão às avessas: "irrompem da parede sobre o espectador no encontro inicial, mas quando o impacto original se dissipa, o hábil encadeamento e os sutis expedientes espaciais que as sustentam no plano da superfície oferecem uma rica experiência visual ao espectador." (LIPPARD, 1976, p. 128) Apesar dessas figuras enormes serem a base de sua experiência artística, James Rosenquist não se limitou a elas,

Grande Nu Americano nº 98 (1967). Tom Wesselmann, *Museu Ludwing*, Colônia.



Grande Nu Americano nº 54 (1964). Tom Wesselmann, *Museum Moderner Kunst*, Viena.

Natureza Morta nº 24 (1962). Tom Wesselmann, *Nelson-Atkins Museum of Art*, Kansas City, Missouri.

ao contrário, explorou uma diversidade grande de materiais e, com eles, fez uma arte complexa e múltipla. Sua temática se baseia na experiência cotidiana das cidades e, para retratá-la com mais precisão, observa o dia-a-dia por meio dos *outdoors* e das inúmeras mensagens publicitárias que cerceiam as pessoas. Finalmente, como afirmou Simon Wilson,

> Os quadros de Rosenquist refletem sua própria experiência de pintor de letreiros, mas refletem também, similarmente, a experiência visual fragmentada, caleidoscópica do habitante da cidade, ao passar por ruas agitadas, com edifícios e cartazes sobre ele se erguendo, ou pedaços de cidade percebidos das janelas de carro ou de ônibus em movimento. (1975, p. 24)

De acordo com a classificação feita por Lucy Lippard, Claes Oldenburg seria o outro artista norte-americano, além dos outros quatro já comentados aqui, que melhor representa a Arte Pop nos Estados Unidos. Para este trabalho de pesquisa, em especial, este artista é bastante representativo, uma vez que Roberto Drummond se disse diretamente influenciado por ele.

Claes Oldenburg nasceu na Suécia em 1929, mas foi para os Estados Unidos ainda menino. Em suas obras, sobretudos nas esculturas, tratou, basicamente, dos temas específicos da Arte Pop como, por exemplo, a vida diária, os bens de consumo, a cidade e os elementos que a compõem. Por meio de esculturas enormes, o artista revê o papel dos objetos cotidianos ao transformar sua função e seu significado, combinando materiais e tornando o que é mole em duro e vice-versa; o que é sólido passa a fluir; seria, segundo ele, a “metamorfose da forma” sua palavra chave. Com isso, descaracteriza o objeto como tal e o eleva ao plano da arte, na medida em que confere aos bens de consumo valores intelectuais e estéticos, enobrecendo o trivial e, simultaneamente, banalizando o que é nobre.

> Claes Oldenburg tem tentado criar uma arte que seja universal em seu significado. Ao tomar como ponto de partida o específico e familiar da vida diária, ele tem tentado fazer esculturas que representem tudo: esculturas que sejam corporizações e metáforas da totalidade da vida. (WILSON, 1975, p. 22)

Levando em conta que Claes Oldenburg privilegiou em suas esculturas a reprodução de objetos de consumo, podemos dizer que ele, em relação à indústria cultural, aborda seus resíduos presentes no cotidiano. Diante disso, amplifica e exagera detalhes que remetem sempre à vida urbana na sociedade de massa e de consumo. Preocupou-se em ironizar os objetos retratados, destruindo o contexto familiar que inicialmente tinham. Nesse sentido, as escalas descomunais de que se valeu em suas criações também contribuíram para tal finalidade. Em contrapartida, não podemos esquecer que foi ele quem formulou um Manifesto Pop em 1961[12] em que traçava seus principais anseios em relação à arte e que, em última análise, também se confunde com os ideais da Pop Art como um todo.

Finalmente, podemos sintetizar a presença destes cinco artistas fundamentais na Pop norte-americana com uma observação feita por Klaus Honnef:

> Os artistas Pop dividem entre eles o âmbito da cultura popular visual, e mal cada um escolheu o seu segmento, imediatamente começaram a submetê-lo a variações após variações. Lichtenstein escolheu o esquema visual da banda desenhada. Warhol abandonou a banda desenhada no momento em que viu os quadros de Lichtenstein, voltando-se para os apelativos símbolos das latas de sopa, caixas de detergentes e garrafas de refrigerantes, passando para reproduções fotográficas de estrelas de cinema, desastres de carro e de avião, cadeiras elétricas, mafiosos e obras de arte mundialmente famosas. Oldenburg apresentou aparelhos domésticos e gêneros alimentícios – com materiais invulgares e em escalas invulgarmente grandes. Wesselmann aperfeiçoou o design publicitário, e Rosenquist pintou exasperantes imagens tipo cartaz com cores da moda e aviadores, Volkswagens, pernas de mulher e carros da Ford guarnecidos com espaguete em molho de tomate. Pouco depois de terem feito as suas escolhas, estes artistas começaram a moldar o vocabulário pré-fabricado em marcas individuais que poderiam ser descritas superficialmente como estilos. (2004, p. 23)

[12] Quero uma arte política-erótica-mística, que faça alguma coisa mais que sentar o traseiro num museu.
Quero uma arte que cresça sem saber se é arte mesmo, uma arte que tenha oportunidade de partir do zero.
Quero uma arte que se misture com a merda cotidiana e que saia, apesar disso, na primeira linha.
Quero uma arte que imite o humano, que seja cômica, se necessário, ou violenta, ou o que seja necessário.
Quero uma arte que copie suas formas da linha da própria vida, que torça e estenda e acumule e cuspa o jorro, e que seja pesada e vulgar e doce e estúpida como a própria vida. (apud WILSON, 1975, p. 23)

2. Os primeiros traços da literatura pop em Roberto Drummond

Como vimos, o dadaísmo e o surrealismo forneceram os alicerces para que a Arte Pop se consolidasse como um movimento artístico reconhecido. Esta, por sua vez, influenciou artistas em diversas partes do mundo que, se não seguiram à risca o que dizia, trataram de criar algumas vertentes estilísticas com base nela. A *literatura pop* de Roberto Drummond – preocupação central deste trabalho – é um desses casos. Como já dissemos, Roberto Drummond deixou claro em diversas entrevistas que se inspirou na Arte Pop, sobretudo em Claes Oldenburg, para a criação de um modo de escrever bastante original e que não fora usado por outro escritor; pelo menos, nenhum requisitou para si a "invenção da literatura pop", tampouco aqueles que se aproximaram deste tipo de escrita não usaram esta terminologia. O próprio escritor requisita que haja, por parte dos leitores e dos críticos, uma identificação entre ele e a literatura pop, conforme disse numa entrevista para o Suplemento Literário de Minas Gerais na época em que lançou o livro *Ontem à noite era sexta-feira*:

> Se há uma coisa que eu consegui e que vale para os outros livros, é que se trata de um tipo de literatura rotulada como Roberto Drummond. Aquilo não era de ninguém, era meu, com todos os defeitos e virtudes. Só com muita má vontade alguém pode falar que algum outro autor já fez aquela incorporação de nomes de Hollywood, de produtos, em literatura. Há disso em pintura, em música, mas não em literatura. (1988, p. 9)

Em seguida, transcrevemos o conto "O Confinado" que foi publicado no Suplemento Literário de Minas Gerais em 07/11/1970 para, posteriormente, fazermos uma análise do mesmo detectando pontos coincidentes com a Arte Pop e que teriam originado o que Roberto Drummond chamou de literatura pop.

O CONFINADO

(um dia antes)

Juliana de biquíni verde na praia, Juliana molhada de mar louro, Juliana com gosto de Oceano Atlântico na pele.

Ele, a voz fazendo cócega no ombro dela:

"Te juro, Juliana, você me cura desta gripe... você é minha injeção de vitamina C..."

Ela, a voz pedindo um curió pra cantar junto:

"Sabe?, Marcelo, eu queria que você fosse um sabonete, eu te punha na bolsa, te levava comigo pra todo lugar, encostava você no meu rosto quando desse vontade e de noite, Marcelo, eu te guardava debaixo do meu travesseiro, dormia com você dentro da minha mão..."

Te quero, Juliana, é tão bom falar seu nome: Juliana: olha, amor, me dá vontade de gritar pra todo Maracanã ouvir: Ju-li-ana! Ju-li-ana! minha seleção canarinha do Brasil, porque perto de você, Juliana, fico criança, fico com meus 12 anos e te quero, mesmo com esta gripe eu te quero, Juliana, Juliana Melo da Cunha, cunha loura dentro de mim, mas anda logo, Juliana, você é engraçada: pra que fechou a porta do banheiro se daqui a pouco você vem?, abre essa porta, Juliana: isso, abriu, você enrolada nessa toalha branca, escuta: o hotel devia ter uma toalha loura só pra você, chega pra cá, vou te pegar a gripe, já viu, né? como eu gosto de ouvir esse seu né?, Juliana, solta a toalha, fechar a cortina? pra que?, andorinha não fala, sua boba, não fica com medo, Juliana, como estou suando!, só pode ser a gripe, eu não devia ter ido à praia, vem cá, Juliana, Julianinha, quero respirar o ar do seu pulmão, seu ar é o meu ar, mas eu estou sem força, amor, desculpa, é a gripe.

Ela cobriu com a toalha o corpo que era um corpo com um maiô tatuado na pele mais branca. Estava deitada na cama e olhava as andorinhas voando no céu da Avenida Atlântica.

"Me dá um cigarro – ela pediu – Acende pra mim."

Ele sentia vergonha das andorinhas. Eram três andorinhas voando pela janela do hotel e sua mão tremeu ao acender o cigarro.

Olha, Juliana, as andorinhas estão rindo de mim, mas foi a gripe, Juliana, só pode ter sido a gripe.

(o homem amarelo)

Um homem amarelo, aparentando de 28 a 30 anos, foi visto às primeiras horas da manhã de 2ª feira no aeroporto Santos Dumont. Parecia nervoso e, em menos de cinco minutos, olhou seu relógio Tissot seis vezes. Trajava um terno cinza feito pelo alfaiate Romeu e camisa azul desmaiado comprada na loja Zak por NCr$ 88,00, tendo conseguido 10% de desconto. Sua gravata tinha listras vermelhas e pretas e, na etiqueta preta, estava escrito em linha branca, bordada: "Paoli, Via Calzaiuoli, 21r. Made in Italy-Firenze".

Segurava uma maleta preta, estilo James Bond, e olhava com seus olhos amarelos como se procurasse alguém no hall do Santos Dumont. Andava pra lá pra cá, de sapato marrom, marca Samello, nº 39.

Por volta das 8h 45m, o homem amarelo parou numa banca de revista do aeroporto. Olhou a primeira página de "O Globo" com algum interesse. Em seguida, pediu uma revista "Life" em espanhol, exemplar de 7 de abril de 1969, a qual pagou com uma nota de NCr$ 5,00, recebendo NCr$ 3,00 de troco. Na sua carteira de cromo havana havia um retrato 3x4 de uma loura com esta dedicatória, em letras redondas: - "Marcelo, me leve sempre com você, a sua, Juliana". No exato momento em que o homem amarelo abriu a "Life" na página 28, local da reportagem "Nuevas Armas Contra El Hambre" (isso depois de assentar-se numa poltrona do Santos Dumont e deixar

ver a meia combinando com a cor da gravata), a loura da fotografia chegou por trás e bateu no ombro dele, dizendo: - “Atrasei, né? A Te esqueceu de me acordar...”

O homem amarelo disse “pensei que você não viesse”, fechou a revista “Life” mas, ao contrário do que era de se esperar, não beijou a loura. Apenas olhou-a com seu olhar amarelo. Ela lhe entregou um livro, cujo título e respectivo autor só mais tarde seriam descobertos, e o homem amarelo guardou o livro na maleta preta, estilo James Bond.

A loura, Juliana Melo da Cunha, nascida em Belo Horizonte, 23 anos, signo de Sagitário, 1,69 de altura, debruçou seus cabelos louros no ombro do homem amarelo.

“Quer que eu vá com você? – perguntou, muito doce.

“Fica, sábado eu volto” – disse o homem amarelo.

“O quê que ocê pensou? – falou a loura, dizendo de um jeito muito gostoso aquele “ocê”.

“Nada” – mentiu o homem amarelo. Na verdade ele imaginou a loura ainda mais queimada pelo sol do mar e sentiu na garganta o gosto de Oceano Atlântico na pele dela – “Eu venho sexta à noite...”

(Infelizmente, por mais que se tentasse apurar, não foi possível descobrir a cor dos olhos da loura do aeroporto. À primeira vista, eles pareciam verdes, mas logo ficavam cinzas e, até mesmo, fulvos, pelo reflexo do homem amarelo lá dentro deles ou do vestido laranja, que a loura usava.)

O serviço de auto-falante do aeroporto Santos Dumont chamou os passageiros com destino a Belo Horizonte. A loura enfiou seu braço no braço esquerdo do homem amarelo, e foram andando. Ao ver que o homem amarelo ia mesmo viajar, a loura começou a abraçá-lo e a repetir: “Se cuide, Marcelo, faz repouso, promete que vai ao médico hoje, né?, se cuide, Marcelo”. O homem amarelo entrou no Viscount prefixo PP-CRV da Varig, vôo 114, e lá da janela deu um último olhar para a loura do aeroporto.

Quando sobrevoava a Serra de Petrópolis, a uma altura de 12 mil metros, o Viscount deu um pulo como se fosse um peixe fisgado pelo anzol de um pescador que estava numa nuvem. O Viscount mergulhou de cabeça para baixo e, lá da cauda, o homem amarelo pensou na loura do aeroporto, foi nela que ele pensou. Mas o pescador da nuvem era firme no anzol, segurou a linha, e o peixe Viscount voltou a subir, trêmulo, jogando muito.

“Senhores passageiros, queiram conservar a calma – falou a comissária de bordo, pelo alto falante do Viscount – Estamos atravessando uma tempestade. Em Belo Horizonte, o tempo é bom. Apertem seus cintos.”

O homem amarelo abriu uma maleta estilo James Bond e tirou lá de dentro um livro (como talvez se verá mais adiante, o homem amarelo tem veleidades literárias). Era “Boitempo”, de Carlos Drummond de Andrade, poeta, casado, pai de Julieta, funcionário aposentado do Patrimônio Histórico, domiciliado em Copacabana, Rio de Janeiro. O homem amarelo abriu a página 18 do “Boitempo” e, nela, descobriu um fio louro de cabelo de mulher. Pegou o fio louro, fechou o livro, e ainda mais amarelo, fez toda a viagem com o fio louro na mão.

“Está se sentindo mal? – perguntou a comissária de bordo, achando-o muito amarelo – Precisa de alguma coisa?...”

“Não – disse o homem amarelo, sorrindo amarelo e segurando o fio de cabelo louro – Não é nada...”

(primeiro dia)

Me levaram pra algum lugar na casa que meu pai viu num filme da Greta Garbo e jurou que um dia faria uma igual. Foi, talvez por isso, que ele morreu de enfarte, aos 54 anos. Mas essa é outra história, esquece. O certo é que, quando acordei numa manhã de 3º ou 4º feira, vi que estava no escritório onde meu pai trabalhava e ouvia música. Ele gostava muito de Bach, e ficava

lá até de madrugada, e, da cama em que me deitaram, eu via a cadeira de espichar na qual meu pai parecia dormir, tanto que minha mãe chegou e disse: “Acorda, João”. Depois minha mãe deu um grito. E, deitado ali, sem saber direito porque, eu via também, lá na escrivaninha, meu pai me olhando de um retrato 18x24.

Eu tinha o corpo bambo, mas fiz força, e sentei na cama. Ia levantar, mas entrou uma mulher de branco e de óculos, e falou que eu devia ficar de repouso absoluto. Ela parecia ter fugido de alguma embalagem antiga de sabonete, tinha um rosto rosado. Explicou que era Clarice, a enfermeira. E eu olhei o lençol, e depois meu pijama, e descobri que estavam amarelos do meu suor. Me lembrei de tudo: eu entrando numa farmácia, eu tomando uma injeção de Liso-Pioformine-C contra gripe; à noite, o dr. Gadioli foi chamado às pressas. O dr. Armando Gadioli fez o diagnóstico só de me olhar.

“É hepatite, meu jovem – ele disse, com bigode cinza azulado como o cabelo – Vou te dar uma férias forçadas...”

Lembro do ar assustado de todos, minha mãe, meus irmãos, meus cunhados, na hora em que o dr. Gadioli falou em hepatite. Mas devo ter dormido, porque não sei como me levaram para lá. Lá ninguém subia, do mundo dos vivos eu só conseguia ver o dr. Gadioli e a enfermeira Clarice. Ela cheirava a álcool e me aplicava pela manhã uma injeção de Grutox na veia. Quis saber dela se podia fumar: não podia.

“Hei, confinado, vê se fica bom logo, siô.”

“Como vai indo?, seu pele amarela, agüente firme.”

“Pra hepatite?; tome Juliana antes das refeições.”

Era assim que meus amigos gritavam lá de baixo. Mas no terceiro andar ninguém podia subir. A enfermeira Clarice, pra lá, pra cá numa cadeira de balanço, lia “Querida”. Tinha uns 48 anos e lia “Querida”. Da fotografia na escrivaninha meu pai me olhava, e eu sentia vontade de dizer pra ele: “Até que o senhor morreu bem novo, hein papai?”

(*as proibições*)

Eu, Armando Gadioli, médico e amigo da família, faço saber a todos que Marcelo Capistrano d´Oliveira, 29 anos, solteiro, advogado e sócio de uma empresa financeira, filho do saudoso João Capistrano d´Oliveira e de sua para sempre inconsolável viúva Sarinha Capistrano d´Oliveira, deve ficar confinado, em repouso absoluto, enquanto durar sua hepatite, estando proibidas todas as visitas (mesmo de Juliana); comunico ainda que, até segunda ordem, o confinado está proibido de fumar, tomar café, doce ou amargo, beber leite, comer doce de leite, tomar qualquer espécie de álcool e de comer sal na comida; prescrevo, ainda, alimentação sem gordura; e declaro que, para evitar qualquer contaminação, o confinado deve ter para seu uso exclusivo um garfo, uma colher, uma faca, um prato raso, um prato fundo e um copo pra beber água...

(*de um jornal*)

Na coluna social de Eduardo Couri no “Estado de Minas”:

“O bom partido Marcelo Capistrano d´Oliveira muito visitado no palacete dos Capistranos. Em se falando de Marcelo: a bela Juliana Melo da Cunha deve interromper sua temporada carioca.”

(*uma tarde*)

Que dia que cê volta, Juliana?, volta logo que eu quero ouvir sua voz no telefone, com o curió lá da sua casa tocando flauta como fundo: devia haver um curió cantando sempre que você fala, Juliana...

(*obladi, obladá*)

Os Beatles cantando em algum lugar.

“Obladi, obladá, a vida continua: olá, olalá, como a vida continua”!

Marceeelo: a Juliana chegou: tá vindo pra cá!

Obladi, obladá, Julianá...

Obladi, obladá...

Os Beatles cantando em algum lugar.

(*naqueles dias*)

... E eu lá deitado.

As revistas doíam nas minha mãos, eram de chumbo, e eu não conseguia ler coisa alguma. Nos meus sonhos, sempre fumava um Minister ou comia fritas com sal. Entrava num restaurante e comia fritas com sal. Meus amigos já não gritavam tanto lá de baixo, nem a enfermeira Clarice trazia bilhetes pelas manhãs.

Quando cansei do toca-fitas e do transistor, a enfermeira Clarice arranjou um “egoísta”, desses de enfiar no ouvido, e ficava ouvindo seu rádio pra lá pra cá na cadeira de balanço. Ela ria dos programas humorísticos, olhava o céu na janela quando Roberto Carlos cantava, e torcia as mãos nos dias de jogos do Atlético. Lá da cama, suando amarelo, inventei um jogo que era um jogo de olhar pra Clarice e saber o que ela estava escutando no seu transistor verde.

“É música, não é, Clarice?”

“É o Agnaldo Timóteo...”

“O Atlético está perdendo, não tá, Clarice?”

“2 a 1 pro Cruzeiro...”

Mas Clarice nada sabia do meu jogo e, com o tempo, me cansei de olhar Clarice, de descobrir mais um fio de cabelo branco nela e de achar que a verruga no nariz dela estava crescendo. Ela costumava ir à janela, e dizia que a vista era linda, quando eu pudesse devia ir lá pra ver, a janela dava para um quintal com pés de manga, pés de abacate, e galinhas ciscavam a terra.

“Galinhas ciscando na terra descansa a gente, não acha, dr. Marcelo?”

Naqueles dias eu fugia meus olhos dos olhos de meu pai, mas ele não tirava seus olhos de mim. Então eu olhava as nuvens. Elas formavam rostos de gente e, pela janela, passava um General de Gaulle com um nariz escuro, um Fidel Castro com barbas de algodão doce e, algumas vezes, Pelé dava uma bicicleta numa bola de nuvem. Nos fins das tardes, Juliana surgia numa nuvem loura, e me sorria.

E eu lá deitado...

(*no 38º dia*)

Cadê o curió cantando, Juliana? cadê o seu né?, Juliana?, cadê você, Juliana?

(*eram oito da noite, aproximadamente*)

“Clarice, estou morrendo, Clarice: meu pulso tá parando...”

O bom dr. Gadioli nunca perdia uma santa missa e comungava nas primeiras sextas-feiras do mês. Ele chegava ao quarto do confinado, meio cansado da escada, e dizia: “Então, que dia esse jovem homem de negócios vai reassumir seus afazeres?”

“Clarice, chama o dr. Gadioli, estou morrendo...”

O bom dr. Gadioli chegou mais cansado da escada naquela noite.

“A hepatite, meu jovem, nós já derrotamos. Seu pulso está ótimo, é puro estado nervoso, doença psicossomática, como chamamos...”

“Mas meu pulso, dr. Gadioli...”

“É preciso ter fé, Marcelo, sabe que eu te falo como a um filho, eu o Capistrano éramos quase irmãos, você precisa acreditar um pouco em Deus te faz falta, meu jovem...”

O dr. Gadioli receitou Vagoestesil e, sempre que Marcelo achava que estava morrendo, a enfermeira Clarice lhe dava um comprimido de Vagoestesil.

(*no 52º dia*)

"Me esqueceram aqui, Clarice, eles todos. Eu morri pra eles, Clarice."

"Impressão do senhor, dr. Marcelo, pensa que daqui uns dias o senhor vai ficar bom..."

Ao anoitecer:

"Clarice, esse pijama eu não vou vestir, é pijama de morto, arranja outro, Clarice, esse não..."

(*qualquer dia*)

Ouvias o barulho que a liberdade fazia lá fora: a liberdade era um salto de mulher passando no passeio, uma cantiga de roda no grupo escolar da esquina, um ruído de pneus de um carro cantando numa curva: a liberdade costumava passar conversando na rua, escutavas pedaços de frases como "hei Kátia... é você?", às vezes, a liberdade gritava: "Pauliiinnnhô: vem almoçar" ou "Môniiicá: o jantar tá na mesa"; era comum também a liberdade andar por ali com o transistor nas mãos dos casais de namorados, podias ouvir alguma música, ou escutar uma voz dizer: "E atenção! atenção: Rio de Janeiro urgente" mas eram notícias de um mundo que já não te pertencia, então, pensavas, pensavas muito Marcelo, e descobriste que antes não eras tão livre como supunhas, tua prisão estava dentro de ti, e nessas horas tinhas vontade de tomar sorvete de coco, de comer fritas com sal, de escrever teus antigos poemas, de parar teu Karman-Ghia numa praça e olhar a tarde; mais à noite, a liberdade gritava palavrões, soprava brigas de marido e mulher até tua cama, e punha os trens apitando como se passassem logo ali, e, como todos os que demoraram a dormir, escutavas os cães latindo e os trens apitando, e pensavas: "é engraçado"; uma ou outra vez a liberdade fazia serenata debaixo da tua janela:

"Amo-te muito,
como as flores amam
o frio orvalho..."

e aí sentias uma saudade que não era tua, pensavas em noite alta, céu risonho, tudo aqui é quase um sonho; mas destas coisas, Marcelo, não precisas me falar, lá de casa, da minha cama, eu deitada até o sono chegar, imaginava que tudo isso te acontecia; fala do resto, de como tudo aconteceu...

(*na tarde do 60º dia*)

"Diz a ela que eu morri, Clarice. Quando ela telefonar, você diz: ele morreu, Juliana..."

(*monólogo do retrato do pai*)

"Estou sabendo de tudo, Marcelo, tu não me enganas. Sei o que pensas, tudo que passa pela tua cabeça eu fico sabendo, estás me matando outra vez, Marcelo, nem pareces mais um Capistrano d´Oliveira..."

(*na noite do 65º dia*)

"Sou eu, meu filho, teu pai – disse o advogado João Capistrano d´Oliveira – Acorda, precisamos conversar como nos bons tempos. Lembras de quando eu te levava ao parque de diversões?"

"Lembro, lembro muito do trem, a gente entrava nele..."

"Pois é, Marcelo, tenho tido muitas saudades daqueles tempos. Sabe, Marcelo, mudei muito nesses anos em que estou morto..."

"Papai, eu estava sonhando um sonho tão bom..."

"Eu sei, sonhavas com uma mulher. Mas eu vim aqui, filhinho, para dizer que precisas entender a Juliana. Ela é jovem, bela, disputada, é uma Melo da Cunha, meu filho. Tua irritação é extravagante..."

"Já decidi, papai..."

"Tolo! Pensa, Marcelo, na pele dourada da Juliana, não te entendo, filho, até o fio do cabelo dela te excitava. Agora, só porque uma coluna social disse que a Juliana dançava belisquete na boite "People", tu ficas assim?"

"Já decidi..."

"Tu sabes, Marcelo, da solidão da Juliana. Tu sabes como a pobrezinha fica quando só. Vamos, Marcelo, pega o telefone amanhã e toca pra Juliana..."

"Não vou tocar..."

"Pensa no gosto de mar da pele da Juliana, Marcelo, são raras as mulheres com gosto de mar na pele, meu filho..."

"Já decidi..."

(*no 73º dia: a libertação*)

... E então, Lena, aquela tarde chegou na minha janela, chegou fazendo barulho dos aviõezinhos que voam aos sábados lá em Belo Horizonte e, deitado na cama, barba grande, alguém me falou que pelo menos aquilo um morto-vivo podia fazer: olhar aquela tarde e, quem sabe, chegar à janela. Eu estava só, mas ergui na cama, tentei andar e, no mal que andei, tudo escureceu, só que a escuridão passou logo, e aquela tarde continuava lá. Fui andando com as mãos no chão até chegar perto da janela. E lá no quintal com pés de manga, pés de abacate e galinhas ciscando a terra, vi um vestido verde garrafa pendurado no varal. Ele já estava enxuto, e o vento batia nele, e ele rodava devagar como um corpo de mulher. Às vezes o verde levantava a minissaia do vestido, eu imaginava ver pernas morenas, e houve uma hora, Lena, que o vento inflou o vestido e te vi lá dentro dele, como naquela manhã em que você ia trabalhar e estava chovendo e eu parei meu Karman-Ghia pra não te espirrar água de uma poça de chuva e você me olhou com seus olhos cor de trem de ferro andando e foi seguindo pela chuva pra tomar o lotação Cruzeiro, você com seu ar de dia nascendo, de um dia depois do outro: você.

2.1. Análise do conto "O confinado"

Cézanne pintou inúmeras vezes o mesmo motivo: *naturezas-mortas.* Observando o procedimento de Roberto Drummond, podemos dizer que, de certa maneira, ele parece ter feito a mesma coisa, ou seja, retomou personagens, cenas, trechos de enredos e os empregou em contos e romances diferentes. O conto "O confinado" confirma isso. Apesar de ter sido publicado anteriormente aos livros – 1970 –, sua leitura se dá, normalmente, depois do contato do leitor com os livros de Roberto Drummond, nos quais ele não foi incluído. Tendo já lido os livros do escritor, ao lermos "O confinado", uma das primeiras impressões que temos é a de que o texto é uma colcha de retalhos, uma colagem composta por vários trechos de outros contos publicados

em *A morte de D.J. em Paris* (1975) e *Quando fui morto em Cuba* (1982). Consideradas as datas de publicação, notamos que foi ele que deu origem a alguns dos contos desses livros, a saber: “Dôia na janela” (*A morte de D. J. em Paris*); “Um homem de cabelos cinzas” (*Quando fui morto em Cuba*); “Por falar na caça às mulheres” (*Quando fui morto em Cuba*). Isso sem falar de outros tantos fragmentos que retomam traços de uma personagem de qualquer um de seus romances; uma cena; uma descrição de atitude etc, como veremos nas análises das obras do Ciclo da Coca-Cola feitas neste trabalho.

O conto “O confinado” é dividido em 16 seqüências que, apesar de interligadas, apresentam características distintas. A fábula é bastante simples: Marcelo e Juliana são namorados e estão no Rio de Janeiro. Certo dia, Marcelo precisa ir a Belo Horizonte, onde moram seus familiares, imaginando poder voltar dentro de poucos dias. Quando embarca, não está bem e pensa que o motivo é uma gripe. Entretanto, ao chegar a Belo Horizonte, passa mal e fica sabendo que tem hepatite. O médico o deixa confinado no quarto por 73 dias. Neste intervalo de tempo, Marcelo desiste de sua namorada – Juliana – ao perceber que a mesma não se afastara dos compromissos sociais. No seu último dia de confinamento, vê, pela janela, Lena e se apaixona por ela.

Cada uma das dezesseis seqüências é separada por trechos com função de rubrica – traço estrutural do gênero dramático (teatro, cinema, roteiro de novela de televisão). Este dado já indicia a mistura de gêneros, aproximando a literatura pop de Roberto Drummond da Pop Art.

Na primeira seqüência há três rubricas – *(um dia antes; ele; ela)* – com funções diferentes. A primeira traz uma indicação temporal, enquanto que as outras duas demarcam as personagens que participam da cena. O narrador onisciente descreve a personagem Juliana que está, no início do conto, provavelmente, na praia com Marcelo. Segue-se, ali, um diálogo entre

ambos recheado de lugares-comuns que tanto registram uma conversa banal de namorados como beiram o sentimentalismo barato.

> “Te juro, Juliana, você me cura desta gripe... você é minha injeção de vitamina C...”
> (...)
> “Sabe?, Marcelo, eu queria que você fosse um sabonete, eu te punha na bolsa, te levava comigo pra todo lugar, encostava você no meu rosto quando desse vontade e de noite, Marcelo, eu te guardava debaixo do meu travesseiro, dormia com você dentro da minha mão...” (DRUMMOND, 1970, p. 2)

A mudança de espaço - deixam a praia e passam para um quarto de hotel – dá continuidade ao diálogo “sentimentalóide” entre ambos. As falas de Marcelo, sobretudo, são marcadas pelo discurso coloquial com que ele ressalta a sensualidade de Juliana. Como num quadro pop, a personagem Juliana é construída a partir de sua imagem, de sua exterioridade, dos signos que marcam a sua aparência. Nada sabemos sobre suas características psicológicas. Sabemos que é bela, que sua pele bronzeada tem gosto de mar e que em seu corpo há um maiô tatuado. Ao longo do conto, o que ainda se saberá sobre ela é que tem 23 anos, é do signo de sagitário, tem 1,69m de altura, cabelos louros, e é disputada entre os jovens ricos da cidade. Diante destes traços, percebemos que Juliana é a mulher fatal: ela é o estereótipo da mulher *sexy*, vazada por clichês cinematográficos e/ou publicitários, que povoa o imaginário masculino. Não há profundidade na descrição; ela é uma personagem estereótipo (FORSTER, 1974), ou seja, sua descrição é construída por clichês, tanto aqueles que descrevem os valores e as características das moças socialmente privilegiadas, passando pela mulher escultural, como as atrizes de cinema (afinal ela tem um maiô tatuado no corpo; é loura; jovem e sua pele é bronzeada), quanto pelos traços que demonstram ser ela uma mulher liberal para os padrões comportamentais da década de 70: Juliana faz sexo antes do casamento; fuma; freqüenta boates. Enfim, podemos dizer que se ressalta, no conto, a *imagem* da personagem: seus traços físicos, sua condição social privilegiada

firmada pela insistência em salientar seu sobrenome “Melo da Cunha”, e que acaba por funcionar como uma espécie de “selo de qualidade”. Este tipo de personagem é recorrente na obra de Roberto Drummond, e não apenas no Ciclo da Coca-Cola.

Esta primeira seqüência está marcada por clichês de apelo jovem e erótico construído a partir da expectativa em relação ao sexo entre as personagens. Há toda uma preparação sustentada, primeiro, pelos clichês sentimentais e, depois, pelos eróticos. Juliana alterna os papéis: primeiro se porta como uma mulher *sexy* e liberal, depois é a mocinha que, apesar de estar no quarto com o namorado, sente medo e quer, ironicamente, esconder-se das andorinhas que voam pela janela do hotel. Marcelo, por sua vez, responde, num primeiro momento, ao papel que lhe cabe: o de jovem viril (“garanhão”), enlouquecido pelos encantos físicos de sua parceira. Entretanto, o sexo não acontece. Juliana, frustrada, pede um cigarro a Marcelo. Este, ao acendê-lo, treme, sente vergonha e imagina que as andorinhas que voam pela janela estão rindo dele. Como todo homem nesta condição, procura uma desculpa que justifique seu fracasso sexual.

Entre a primeira e a segunda seqüência há um corte brusco aproximando o conto do roteiro de cinema. A rubrica *(o homem amarelo)*, agora, indica a personagem central – Marcelo. Apesar de o narrador permanecer, como na primeira seqüência, em 3ª pessoa, predominantemente onisciente neutro, parece, na verdade, ter havido uma mudança, pois a voz que narra assemelha-se a de um investigador de polícia ou de um agente secreto que estivesse seguindo e vigiando Marcelo.

Em relação à descrição da personagem central – Marcelo – podemos dizer que ela será feita a partir de características externas com ênfase em clichês do executivo, do homem de negócios bem-sucedido: uma sucessão de marcas comerciais de produtos sofisticados vão delinear a personagem como o jovem rico e bem-sucedido que, como Juliana, também tem um “selo de qualidade”, ou seja, um sobrenome que lhe confere *status*: é um “Capistrano d´Oliveira”.

O primeiro e o segundo parágrafos desta seqüência descrevem Marcelo. Da forma como isso é feito pelo narrador, podemos dizer que a personagem se parecerá com um modelo que posa para revistas de moda, isto é, catálogos de moda que destacam o modelo usando roupas, sapatos, produtos e acessórios e puxam setas indicativas de cada marca, preço e loja ou empresa revendedora. Como pudemos perceber, a construção partiu puramente da exterioridade. Isso acaba por indiciar não apenas dados da classe social e função profissional, como também sugere – via esteriotipia – uma psicologia. Marcelo é a fusão do executivo de sucesso e *playboy*. Vejamos, novamente, a descrição:

> Um homem amarelo, aparentando de **28 a 30 anos**, foi visto às primeiras horas da manhã de 2ª feira no aeroporto Santos Dumont. Parecia nervoso e, em menos de cinco minutos, olhou seu **relógio Tissot** seis vezes. Trajava um **terno cinza feito pelo alfaiate Romeu** e **camisa azul desmaiado comprada na loja Zak por NCr$ 88,00**, tendo conseguido 10% de desconto. Sua **gravata tinha listras vermelhas e pretas** e, na **etiqueta preta, estava escrito em linha branca, bordada: "Paoli, Via Calzaiuoli, 21r. Made in Italy-Firenze".**
>
> Segurava uma **maleta preta, estilo James Bond**, e olhava com seus olhos amarelos como se procurasse alguém no hall do Santos Dumont. Andava pra lá pra cá, de **sapato marrom, marca Samello, nº 39**. (DRUMMOND, 1970, p. 2; grifos nossos)

Depois de descrevê-lo e mantendo a postura de um agente secreto ou de um investigador de polícia, o narrador onisciente passa a enumerar as ações de Marcelo no aeroporto enquanto esperava pelo embarque. Tal qual a descrição do vestuário, as atitudes da personagem também são descritas a partir das marcas com as quais ela tem contato:

> Por volta das 8h 45m, o homem amarelo parou numa banca de revista do aeroporto. Olhou a primeira página de **"O Globo"** com algum interesse. Em seguida, pediu uma revista **"Life" em espanhol, exemplar de 7 de abril de 1969, a qual pagou com uma nota de NCr$ 5,00, recebendo NCr$ 3,00 de troco**. Na sua carteira de cromo havana havia um retrato 3x4 de uma loura com esta dedicatória, em letras redondas: - "Marcelo, me leve sempre com você, a sua, Juliana". No exato momento em que o homem amarelo **abriu a "Life" na página 28, local da reportagem "Nuevas Armas Contra El Hambre"** (...) (DRUMMOND, 1970, p. 2; grifos nossos).

O jornal *O Globo* é uma das principais referências do jornalismo carioca e por ele a personagem demonstra pouco interesse. A revista *Life*,[13] em contrapartida, era uma publicação semanal, bastante conhecida e lida, sobretudo em meados do século XX. Abrangia, por meio do fotojornalismo, os temas da sociedade, bem como os fatos que envolviam os nomes que comumente circulavam na mídia.

Resumindo: Marcelo é apresentado à maneira pop, ou seja, ressaltam-se nele, os produtos e logomarcas que veste e ainda, firma-se a idéia de que é um homem que está ligado, de maneira superficial, aos acontecimentos sociais, uma vez que a revista escolhida abrange, sobretudo, as personalidades e os fatos amplamente divulgados pela mídia. Foge-se da descrição clássica que faz um levantamento de traços físicos e, em lugar deles, apontam-se as logomarcas – seja do vestuário, seja do interesse de leitura - que vão compondo a personagem. Ademais, outra evidência de caráter pop em Marcelo é seu sobrenome: *Capistrano* – uma referência explicitamente tomada da série o *Zorro*, cuja versão mais famosa fora lançada em 1958 por Walt Disney. Mais tarde, o *Zorro* surge como seriado de sucesso na tevê, sendo apresentado até a década de 70. Segundo o que se lê no *site* http://retrotv.uol.com.br/artigos/limma/zorro.html, "Zorro, que em espanhol significa "raposa", foi criado por um repórter policial que atendia pelo nome de Johnston McCulley. Em 1919, foi impressa a "The Curse of Capistrano", primeira história dos quase 80 livros com o personagem" [14] e que, mais tarde, seriam recuperados pelo cinema e pela tevê. A apropriação de parte do nome da primeira história do *Zorro* para a

[13] A lendária revista americana *Life*, por meio do fotojornalismo e de grandes escritores, retratou sua época – a primeira metade do século XX. Informativa e divertida, superficial e séria, seu nome atraiu durante décadas conceituados fotógrafos, cujas fotos marcaram época: Marilyn Monroe imortalizada por Milton Greene; as favelas do Rio por Gordon Parks; as temporadas de caça com Ernest Hemingway e Gary Cooper juntos; os Beatles na piscina tentando não molhar seu famoso corte de cabelo tipo cuia; o assassinato de John Kennedy; a vida dos viciados em drogas nos anos 60 ou de imigrantes nos anos 30. Também esteve presente Margaret Bourke-White, com suas fotos da liberação dos campos de concentração nazistas. Ou Larry Burrows e a guerra de Vietnã. Em 1943, a *Life* publicou a primeira foto de soldados americanos mortos na Segunda Guerra Mundial.
(http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u47656.shtml, acessado em 18/07/07).

[14] *Site* acessado em 18/07/07.

confecção do nome da personagem do conto é significativa na medida em que revela, uma vez mais, o traço pop de construção literária de Roberto Drummond, qual seja, o empréstimo de termos dispersos na mídia que, inteiros ou em fragmentos, constroem (ou ajudam na construção) a imagem desejada pelo escritor.

O narrador onisciente segue "vigiando" a personagem até a terceira seqüência, iniciada por uma rubrica com função temporal: *(primeiro dia)*. Novamente, a voz narrativa muda: passa da terceira para a primeira pessoa; quem conduzirá a ação agora é Marcelo. Nesta seqüência, o narrador vai descrever o espaço onde está: o escritório onde o pai, quando vivo, trabalhava e ouvia música. Fica no andar superior da casa, idealizada pelo pai após ter visto uma igual num filme da Greta Garbo. Sobre este lugar, duas coisas chamam a atenção: 1) o fato de a casa ser uma cópia de outra que apareceu em um filme de cinema; 2) estar em um lugar isolado da casa. Por meio da analepse, o narrador conta sobre como o pai fora encontrado morto na cadeira de espichar. Segundo ele, o mesmo passava horas ali ouvindo música – em especial, Bach – e também trabalhando. Greta Garbo e Bach são os dois pólos destacados pelo narrador para caracterizar o pai. Podemos dizer, a partir daí, que essa personagem, tal qual muitas outras de Roberto Drummond, divide-se entre a influência da chamada alta cultura e da baixa cultura.

Por meio de outra analepse, ficamos sabendo, pelo narrador, o que de fato ocorreu ao mesmo desde que chegou a Belo Horizonte e como havia ido parar no escritório do pai, com a recomendação de permanecer confinado e em repouso. Esta informação ajuda o leitor a entender o desenrolar dos fatos, ou seja, esclarece o que acontecera a Marcelo desde que chegou a Belo Horizonte.

Nesta seqüência ainda, apesar de Marcelo ser a personagem central, há uma outra que merece destaque – Clarice, a enfermeira. A descrição que o narrador faz dela nesta e em outras seqüências é um misto do estereótipo da enfermeira com o da mulher de meia-idade com um quê

de inocência tardia e que ainda continua romântica e sonhadora. Ao lado dos traços que demarcam sua condição profissional – está vestida de branco, cheira a álcool, aplica injeções e dá comprimidos a Marcelo –, o narrador a caracteriza como uma figura de mulher que "parecia ter fugido de uma embalagem antiga de sabonete" (DRUMMOND, 1970, p. 2); apesar de seus 48 anos, ela ainda lia a revista *Querida;*[15] ria dos programas humorísticos, olhava o céu na janela quando Roberto Carlos cantava, e torcia as mãos nos dias de jogos do Atlético" (DRUMMOND, 1970, p. 2), além de gostar de Agnaldo Timóteo.

Na quarta seqüência, que traz uma rubrica que indica situação – (as proibições) – , temos, novamente, uma mudança de narrador: a voz narrativa deixa de ser do Marcelo e passa a ser a do médico. Com isso, o gênero do discurso também muda, tem um quê de linguagem burocrática de declaração. Entretanto, vemos que, embora num primeiro plano o texto se assemelha a um requerimento, a uma declaração, o mesmo foi construído com o intuito de parodiar o discurso sério, uma vez que entremeando as informações "sérias" há outras tantas, de nenhuma relevância, dado o teor do documento. Ou melhor, ao lado das recomendações médicas estão observações que em nada ajudam nos cuidados com o paciente. Sobrepõe-se ao discurso sério, técnico, uma série de detalhes insignificantes para a situação descrita. Esse procedimento aproxima a literatura pop de Roberto Drummond à Arte Pop: num primeiro plano de leitura, temos um texto que obedece, aparentemente, as regras de seu gênero; entretanto, os aspectos cômicos, a brincadeira com aquilo que é tido e visto como sério subvertem o discurso e o tornam, numa leitura mais aprofundada, estranho à sua real finalidade, qual seja, a de uma espécie de receituário com normas de comportamento do doente e cuidados para com ele. Ainda, entretanto, se pensarmos num receituário tal qual ele costuma ser apresentado, veremos que aquilo que o

[15] A revista *Querida* foi uma das publicações de maior vendagem, destinadas ao público feminino nas décadas de 50-60.

texto apresenta está longe de sua real finalidade, bem como a forma como ele foi apresentado; afinal, o texto de um receituário médico não se parece com o que está ali.

As três seqüências seguintes são bastante curtas. São notas esparsas que demarcam o tempo se arrastando. Na primeira delas, cuja rubrica é *(de um jornal)*, o narrador onisciente registra o que saiu na coluna social sobre as visitas recebidas por Marcelo e ainda sobre o retorno de Juliana a Belo Horizonte. A nota é curta; a linguagem e a terminologia são as mesmas das colunas sociais; a voz que noticia os acontecimentos é do jornalista Eduardo Couri – um dos colunistas sociais mais importantes de Minas Gerais, que escrevia para o jornal *Estado de Minas*. Roberto Drummond, uma vez mais, insere em seu texto traços da realidade circunstancial (marcado, inclusive, na rubrica desta seqüência) para construir seu texto literário composto por fragmentos colados que se alternam entre o supostamente cotidiano e, portanto, real e a fantasia da ficção literária.

A seqüência seguinte, que tem como rubrica uma marca temporal - *(uma tarde)* –, volta a ter o narrador em primeira pessoa: Marcelo. Ainda apaixonado, ele demonstra estar sentido muita saudade de Juliana e, como se falasse com ela, indaga quando a mesma estaria de volta a Belo Horizonte. Não percebeu, ainda, que ela segue sua vida independente do que está ocorrendo com ele. Tem esperança, portanto, de que seu relacionamento não será prejudicado pelo confinamento. A indagação seguida de súplica do narrador-personagem confere a esta seqüência o tom romântico dos apaixonados. Porém, ao analisarmos o cenário, percebemos que o romantismo ganha contornos cômicos, uma vez que o desejo da personagem é ouvir a voz da amada ao telefone, “com o curió lá da sua casa tocando flauta como fundo” (DRUMMOND, 1970, p. 2).

A trilha sonora marcada na rubrica da seqüência seguinte – *(obladi, obladá)* – serve como pano de fundo para os próximos acontecimentos. Roberto Drummond apropria-se de um

verso apenas de uma das canções mais famosas - *Obladi Oblada* (1968) - dOs Beatles. Ele é facilmente reconhecido, pois é parte do refrão da música, entretanto, sofre uma alteração, uma vez que aparece já traduzido para o português: “obladi, oblada, / a vida continua”. E é justamente a continuidade da vida que está sendo mostrada, sobretudo, nestas três seqüências sobre as quais falávamos até agora. Nesta última, houve uma superposição de vozes narrativas: primeiro é o narrador em terceira pessoa, depois são os Beatles cantando, em seguida um dos amigos que anuncia, com um grito destinado a Marcelo, que Juliana havia chegado e estava indo até ele, para, finalmente, voltar ao narrador que não nos revela o desfecho do que havia sido anunciado. Este jogo rápido de troca de narradores evidencia o cotidiano e o dinamismo da vida com informações de pouca ou nenhuma profundidade.

Após estas três seqüências curtas, em que há alternância de narradores, inicia-se outra, cuja rubrica demarca um misto de tempo e circunstância e o narrador é, novamente, Marcelo. O tempo se arrasta; os dias são longos e parecem intermináveis. As revistas, o cigarro Minister, as fritas com sal, o toca-fitas, o transistor são signos cotidianos que enumerados, um após o outro, vão delineando a lentidão com o que o tempo é visto e sentido por alguém, no caso o narrador-personagem, que está confinado. Simultaneamente à sensação de mesmice, o narrador se vê diante do olhar, incômodo, do pai. Este o observa de um retrato 18x24 que está sobre a escrivaninha do quarto. Para fugir dele passa, então, a observar “figuras de nuvens” formadas no céu. Fidel Castro, General de Gaulle, Pelé e Juliana são os que se apresentam com freqüência. Todos estão nivelados: os três primeiros como ícones da cultura de massa; assemelham-se às representações pop de Marilyn Monroe ou do Presidente Kennedy, pois são rostos conhecidos, por estarem muito presentes na mídia e alicerçarem (Fidel Castro, General de Gaulle) o sonho de uma sociedade mais justa, sobretudo para a juventude da época. A inclusão de Juliana, por sua vez, ao lado deles denota a importância que a mesma tinha para o narrador. Eis um traço da

literatura pop de Roberto Drummond: o escritor pinça ícones da história política dos anos 60, de forte influência para os jovens da época; ao lado deles, coloca o símbolo máximo – o rei – do futebol e, como arremate, Juliana, a paixão de Marcelo, que surge no céu em uma nuvem loura. Todos estes signos povoam o imaginário de Marcelo e o acompanham durante sua estada no confinamento.

A próxima seqüência, bastante curta, traz como rubrica uma marca temporal – *(38º dia)*. Passados quase 40 dias, Marcelo começa a perceber que Juliana não mais voltará. Isso passa a afetá-lo emocionalmente, conforme nos mostra o narrador de terceira pessoa já na seqüência seguinte, que também traz como rubrica uma marca temporal – *(eram oito da noite, aproximadamente)*. Marcelo e Dr. Gadioli conversam e, ficamos sabendo, então, que a hepatite já havia sido vencida e que a personagem sofria, agora, de uma doença psicossomática. Nesta altura, Marcelo perde a força inicial de homem de negócios, de executivo de sucesso. Sente-se como um menininho assustado, abandonado por todos. Para curá-lo desta sensação, o Dr. Gadioli receita um comprimido de Vagoestesil.[16] Este procedimento aproxima o discurso literário do publicitário. O leitor se vê diante de uma pequena narrativa em que a personagem se sente mal; um médico é chamado; os sintomas são descritos e, finalmente, tem-se a solução para o problema: receita-se um remédio capaz de curar ou aliviar o mal-estar do paciente. Esta é, tipicamente, uma cena de anúncio publicitário. A apropriação deste discurso – *publicitário* - para compor o outro – *literário* - é mais um traço da literatura pop de Roberto Drummond, sobretudo quando percebemos ser o produto em questão bastante popular.

[16] Vagostesyl (e não vagoestesil como foi registrado no conto por Roberto Drummond) – é a grafia correta do medicamento, muito popular no Brasil, entre os anos 50 até 75. Entre outras indicações, vagostesyl era usado como ansiolítico e antipsicótico. (Estas informações foram conseguidas com um psiquiatra José Roberto Bertoncini Leite e também no *site* do laboratório fabricante do medicamento: http://www.gross.com.br/cgi-bin/gross.pl?prod079, acessado em 17/07/07).

A décima segunda seqüência – (*qualquer dia)* – traz uma rubrica com função temporal. No entanto, diferentemente das anteriores com esta mesma função, o tempo aqui não é marcado. Não sabemos, de imediato, se a seqüência continua obedecendo ao tempo cronológico, como vinha sendo até então, ou se houve um salto ou um retrocesso no tempo. Esse dado coincide com a mudança da voz narrativa: não é mais Marcelo quem fala, nem tampouco um narrador de 3ª pessoa, senão uma voz que se dirige à personagem, Marcelo, relatando o que lhe aconteceu. Esta voz mergulha na subjetividade de Marcelo relatando por ele o que ele pensou e sentiu. Resgatando fragmentos do cotidiano e colocando-os lado a lado, o narrador vai compondo para Marcelo o que era ou como ele via e/ou sentia a liberdade. Toda a descrição se assemelha, sobretudo pelo procedimento, a uma colagem pop. Um salto de um sapato de mulher tocando a calçada; uma cantiga de roda vinda de um grupo escolar qualquer; o ruído de pneus fazendo uma curva; chamamentos cotidianos (“Paulinnnnnhô, vem almoçar”); um casal de namorados ouvindo música; tomar sorvete e comer fritas com sal; escrever poemas; olhar a tarde de dentro de um Karman-Ghia; brigas de marido e mulher; cães latindo; trens apitando ao longe são signos de uma realidade cotidiana, banal que, atrelados lado a lado, sem nenhuma seqüência plausível, definem o que para a personagem seria a liberdade. Perdido no meio dessa profusão de signos, aparece uma frase que chama a atenção: “E atenção! atenção: Rio de Janeiro urgente” (DRUMMOND, 1970, p. 3). Como aquelas chamadas antigas – “Extra! Extra!” – anunciadas por jornaleiros mirins quando um fato muito importante havia acontecido, esta frase aparece retirada de uma realidade que está distante da personagem central, mas que compõe o cotidiano de uma geração que vivia às voltas com a repressão política e a tentativa de driblá-la. O anúncio de que algo importante havia acontecido, mas a frustração da expectativa, uma vez que não se sabe o que de fato ocorreu, revelam o distanciamento social imposto à personagem. É por meio da profusão de

signos do dia-a-dia, colocados lado a lado, que o leitor, bem como a personagem, conseguem ter a real dimensão de que estar livre significa transitar por entre imagens cotidianas.

Já no final desta seqüência, quase que de modo imperceptível, percebemos que a voz narrativa que havia mergulhado na subjetividade de Marcelo era, na verdade, a voz de Lena, personagem que só aparecerá na última seqüência do conto. Retomemos o trecho:

> e aí sentias uma saudade que não era tua, pensavas em noite alta, céu risonho, tudo aqui é quase um sonho; mas destas coisas, Marcelo, não precisas me falar, lá de casa, da minha cama, **eu deitada** até o sono chegar, imaginava que tudo isso te acontecia; **fala do resto, de como tudo aconteceu...** (DRUMMOND, 1970, p. 3; grifos nossos)

Podemos dizer que aqui estamos diante de uma prolepse, ou seja, o que se narra está ligado à última seqüência em que Marcelo conta para Lena como a viu pela janela. As reticências, que encerram a 12ª seqüência e iniciam a última, estabelecem a ligação da diegese. Este é mais um recurso ou um procedimento comum às narrativas cinematográficas e, nesta seqüência, ao aproximar esta linguagem à literária, podemos dizer que temos aí mais um traço constitutivo da literatura pop de Roberto Drummond.

Terminada esta seqüência, o tempo volta a ser cronológico, como nos indica a rubrica seguinte – *(na tarde do 60º dia).* O narrador em primeira pessoa percebe, finalmente, que Juliana não mais o procurará e declara, por meio de um discurso "sentimentalóide", haver desistido dela. O exagero da declaração: "Diz a ela que eu morri, Clarice" (DRUMMOND, 1970, p. 3) aproxima o texto literário das novelas ou fotonovelas amplamente divulgadas pelos *mass media*. Tal procedimento é mais uma das características da literatura pop de Roberto Drummond e, no conto, evidencia o quanto as reações da personagem acabam por imitar comportamentos pré-fabricados pela indústria cultural.

Nas duas seqüências seguintes, temos a presença de uma outra personagem: o pai de Marcelo – João Capistrano d´Oliveira. A rubrica – *(monólogo do retrato do pai)* – indica a situação absurda a ser descrita: o retrato do pai se dirige a Marcelo, embora este, provavelmente, não o tenha escutado. O monólogo é cômico. O pai, de dentro do retrato, anuncia que Marcelo está matando-o novamente. A comicidade advém, não só pelo fato de um retrato que monologa, mas sim pelo empréstimo que o texto faz dos discursos melodramáticos que caracterizam muitas das relações entre pais e filhos. Não é nada incomum ouvir de um pai a frase de que o filho o mata por desgosto. Roberto Drummond, assim, recupera o lugar comum, a frase clichê e a torna parte fundamental de sua narrativa pop.

Na seqüência seguinte, anunciada pela rubrica *(na noite do 65º dia)*, há um diálogo entre Marcelo e seu pai. Podemos dividir esta seqüência em duas partes: na primeira, pai e filho relembram um tempo passado, quando Marcelo era ainda uma criança. Aquele momento é descrito como "os bons tempos" e para descrevê-lo, o diálogo entre os dois recupera uma série de clichês muito usados em novelas ou narrativas de massa quando do reencontro entre pais e filhos que há muito não se viam ou conversavam: há o momento das lembranças de fatos passados; o anúncio da saudade daqueles tempos; e finalmente, o anúncio de que um ou ambos mudou muito. É neste ponto que esta seqüência ironiza este tipo de discurso. Diz o pai de Marcelo, de dentro do retrato, depois de morto: "Sabe, Marcelo, mudei muito nestes anos em que estou morto..." (DRUMMOND, 1970, p. 3). O absurdo de tal afirmação produz o riso e contamina o restante do texto; não é mais possível lê-lo da mesma forma, ou seja, não há como levar a sério aquilo que o discurso apresenta.

A segunda parte desta seqüência ainda é composta pelo diálogo entre Marcelo e o pai. No entanto, o foco deixa de ser as recordações e passa a ser Juliana. Da parte anterior, resta apenas o modo infantilizado como o pai trata o filho. Tenta, de todas as formas, convencer

Marcelo a perdoar Juliana e a rever sua posição em relação ao relacionamento com ela. Pretende manter vivo o lado burguês do filho, uma vez que o aconselha a não desistir de Juliana que, afinal, era uma "Melo da Cunha" – disputada pelos jovens bem-sucedidos da cidade. As características físicas de Juliana são recuperadas, pelo pai, para servirem de argumento contra a insistência de Marcelo pelo fim do relacionamento. Juliana é a mulher bela, gostosa, que povoa o imaginário masculino. O único traço não físico destacado é a possível solidão que Juliana podia estar sentindo pela ausência de Marcelo, mas ele é logo descartado, pois ela mesma já resolvera o problema, uma vez que havia sido vista dançando numa boate. Como na Arte Pop, a mulher aqui descrita, é vista pelos atributos físicos que possui, não importando o que sente ou é. O que importa é a imagem que passa e a capacidade que tem para despertar nos homens o desejo sexual.

A última seqüência é aberta pela rubrica – *(no 73º dia: a libertação)* – indicando uma dupla finalidade: tempo e situação. A marca temporal delimita o tempo de confinamento da personagem e, por meio do narrador (novamente Marcelo) vamos ficar sabendo como foi sua libertação.

Como já dissemos, esta seqüência está ligada à décima segunda, em que Lena, já no final da mesma, pedia a Marcelo que contasse a ela como *tudo* havia acontecido. Votando ao início da análise deste conto, percebemos que, embora haja uma alternância significativa de vozes narrativas, a maior parte do conto é narrada por Marcelo. Tomando como base a décima segunda e a décima sexta seqüências, percebemos que, em praticamente todas as outras seqüências, Marcelo está descrevendo e narrando seu confinamento. Num primeiro momento, o leitor é identificado como o destinatário da mensagem, entretanto, ao final do mesmo, percebemos que este papel é dividido com Lena. Para finalizar a narrativa, Marcelo, então, relata para seus destinatários a primeira visão que teve da, agora, amada Lena. Ela será a figurativização da

liberdade perdida e depois reencontrada. Leiamos, novamente, a narração seguida pela descrição que Marcelo faz do momento de sua libertação:

> (*no 73º dia: a libertação*)
> ... E então, Lena, aquela tarde chegou na minha janela, chegou fazendo barulho dos aviõezinhos que voam aos sábados lá em Belo Horizonte e, deitado na cama, barba grande, alguém me falou que pelo menos aquilo um morto-vivo podia fazer: olhar aquela tarde e, quem sabe, chegar à janela. Eu estava só, mas ergui na cama, tentei andar e, no mal que andei, tudo escureceu, só que a escuridão passou logo, e aquela tarde continuava lá. Fui andando com as mãos no chão até chegar perto da janela. E lá no quintal com pés de manga, pés de abacate e galinhas ciscando a terra, **vi um vestido verde garrafa pendurado no varal. Ele já estava enxuto, e o vento batia nele, e ele rodava devagar como um corpo de mulher. Às vezes o verde levantava a minissaia do vestido, eu imaginava ver pernas morenas, e houve uma hora, Lena, que o vento inflou o vestido e te vi lá dentro dele**, como naquela manhã em que você ia trabalhar e estava chovendo e eu parei meu Karman-Ghia pra não te espirrar água de uma poça de chuva e você me olhou com seus olhos cor de trem de ferro andando e foi seguindo pela chuva pra tomar o lotação Cruzeiro, você com seu ar de dia nascendo, de um dia depois do outro: você. (DRUMMOND, 1970, p. 3; grifo nosso)

Esta descrição do vestido pendurado no varal a partir do qual Marcelo fantasia Lena, remete-nos, via paródia, à famosa seqüência protagonizada por Marilyn Monroe no filme *O pecado mora ao lado* (1955),[17] em que ela tenta segurar a saia esvoaçante de seu vestido, mas a mesma se ergue, revelando-lhe as pernas e as coxas, que ela tenta, em vão, proteger. Enquanto Marilyn tem sua saia levantada pela ventilação do metrô, Marcelo imagina Lena dentro do vestido que rodopia pendurado no varal. A imagem que ele faz de Lena é de uma sensualidade "inocente" como a da personagem de Marilyn Monroe, embora ambas estejam em espaços completamente diferentes. Mais uma vez, estamos diante de uma referência pop.

Juliana e Lena, duas personagens femininas que dividiram com Marcelo a narrativa "dO Confinado"; a primeira descrita a partir de sua exterioridade, cuja característica principal,

[17] É neste filme que se encontra a famosa cena em que Marilyn Monroe tem a saia de seu vestido levantada pela ventilação do metrô. Esta cena foi originalmente rodada na Lexington Avenue, em Manhattan, mas como não ficou do modo como o diretor Billy Wilder queria, ela foi, então, refilmada em estúdio, com esta última tomada sendo incluída no filme. (http://adorocinema.cidadeinternet.com.br/filmes/pecado-mora-ao-lado/pecado-mora-ao-lado.htm, acessado em 12/02/07).

reiterada sempre que possível, é a sua sensualidade advinda do fato de ter “um maiô tatuado no corpo e sua pele ter gosto de oceano atlântico.” De Lena, por sua vez, só sabemos que seus olhos são da “cor de trem de ferro andando, tem um ar de dia nascendo e toma o lotação Cruzeiro todos os dias para ir trabalhar”. (DRUMMOND, 1970, p. 3) Enquanto que a sensualidade e o desejo sexual são proeminentes em Juliana, em Lena impera uma certa dose de inocência e pureza, salientada, sobretudo pelo fato de ela ter sido descrita a partir da paródia de imagens do filme *O pecado mora ao lado*, em que Marilyn Monroe faz a caricatura da loura burra e gostosa que atiça o desejo do homem casado que é seu vizinho. No filme, ela encarna a inocência que provoca a virtude, tema ancestral. Lena, por sua vez, não é a loura burra, mas seus traços característicos assemelham-na à mesma inocência presente na personagem de Marilyn Monroe. Tanto em Juliana quanto em Lena, podemos dizer que Roberto Drummond se apropria das características femininas mais relevantes, tendo como base o imaginário masculino, para a construção das personagens. Estamos diante de um conto que, de certa maneira, segue a estrutura dos textos de fotonovela em que a personagem central sofre uma decepção amorosa, mas no final da narrativa acaba encontrando alguém que parece ser melhor que o anterior.

Para finalizar, podemos dizer que as descrições de Juliana e Lena feitas por Marcelo, claramente, revelam que a primeira é construída a partir do imaginário pautado pelo apego a clichês. Já a segunda, pelo imaginário construído com base na realidade. Podemos dizer que a doença e o posterior confinamento de Marcelo o leva a mudança de postura frente à busca amorosa. Com isso, há uma passagem da representação pré-fabricada do enamoramento, vazado por clichês cinematográficos e/ou publicitários, para uma aproximação mais real do amor que ele descobre em Lena; amor este, supostamente, livre das prisões de um imaginário colonizado pelo cinema e pela publicidade, por sistemas de produção de imagens e valores pasteurizados. Por que supostamente? Porque já se insinua, na visão e na lembrança que ele tem de Lena, a repetição,

algo paródica, da cena de Marilyn Monroe no metrô. A Lena concreta, real, que pega lotação já é filtrada por um imaginário marcado pela indústria cultural. O processo de sujeição aos clichês de um imaginário serializado, identificado com os produtos da indústria cultural, insinua-se mesmo naquilo que se afigura como uma libertação de tal sujeição.

Ao longo desta análise, pudemos perceber como Roberto Drummond recuperou ícones do cinema, da música pop, signos cotidianos e banais, diferentes gêneros narrativos, logomarcas e produtos, entre outras tantas imagens referentes ao imaginário popular. Com elas ou por meio do que representam, criou personagens, ações, espaço numa sucessão de colagens advindas da apropriação que fez destes elementos. Isso tudo compõe parte do que Roberto Drummond chamou de literatura pop, um tipo de escritura, como já dissemos, não experimentada até então.

2.2 Pontos de intersecção entre “O confinado” (conto matriz) e outros contos de Roberto Drummond

Podemos considerar, a partir da leitura e análise feitas, que o conto “O confinado” funciona como um *texto-matriz* de outros contos de Roberto Drummond que serão tratados, neste trabalho como *textos-derivados*. Dada a perspectiva desta pesquisa, podemos dizer que este seria um traço a mais de aproximação entre a Arte Pop e a literatura pop de Roberto Drummond, uma vez que alguns artistas da Pop também trabalharam com a retomada e a revisitação de obras-matrizes. Diante disso, podemos dizer que este traço, marcado estruturalmente pela articulação da repetição com o deslocamento dos dados retomados, existe tanto na Arte Pop quanto na literatura pop. Para melhor compreendermos esse fenômeno, vejamos como isso se deu entre o conto analisado neste capítulo e outros três: “Por falar na caça à mulheres” (*Quando fui morto em*

Cuba, 1982); “Um homem de cabelos cinzas” (*A morte de D. J. em Paris*, 1975); “Dôia na janela” (*A morte de D. J. em Paris*, 1975).

Primeiramente, vamos analisar os pontos de contato mais evidentes entre “O confinado” e “Por falar na caça às mulheres”. Há um traço que chama bastante a atenção quando lemos o primeiro e depois o segundo conto: a presença, em ambos, de *Juliana*. A coincidência não está apenas nos nomes. Nos dois contos, elas são ricas, freqüentam as colunas sócias, têm corpos esculturais e “arrasam” o coração dos protagonistas: Marcelo, naquele; e Sérgio, neste. Entretanto, no primeiro conto, a Juliana permanece estável, estereótipo, enquanto que no segundo, embora plana, há uma tendência ao redondo, uma vez que ela passa, ao longo da narrativa, de mulher fútil, de certa forma, escravizada pela sua beleza à consciência, ainda que rasa, de seu papel social como mulher. Isso lhe custa a vida, pois o marido, neste conto, não vê com bons olhos o fato de Juliana ter uma vida que não se restrinja ao lar e às veleidades sociais e, por isso, a mata.

Deste modo, podemos perceber que da primeira para a segunda *Juliana* há uma evolução de consciência: a primeira é a *mulher objeto*, descrita estereotipadamente, enquanto que a segunda, embora tenha inicialmente as mesmas características, mostra-se mais consciente de sua feminilidade, o que a afasta, de certa maneira, da pura exterioridade privilegiada pelo olhar Pop. Se levarmos em conta que o livro *Quando fui morto em Cuba* é uma obra de transição, isso pode ser perfeitamente entendido. As obras do Ciclo da Coca-Cola privilegiam personagens estereótipo, embora uma ou outra apresenta uma *tendência* ao redondo. Muitas demonstram total alienação enquanto que outras, ao contrário, são conscientes e discutem qual seria o seu papel na sociedade na qual estão inseridas.

O próximo conto, e que apresenta mais pontos coincidentes com “O confinado” (conto-matriz), é “Um homem de cabelos cinzas” (conto derivado) publicado no livro *A morte de D.J.*

em Paris. Há uma série de coincidências entre os enredos; percebemos algumas modificações e, não raro, o texto de ambos é o mesmo. Diante disso, buscamos verificar (e provar) que o conto-matriz é uma forma menos desenvolvida, talvez um esboço, do conto derivado. Vejamos as primeiras coincidências:

> Um homem amarelo, aparentando de 28 a 30 anos, foi visto às primeiras horas da manhã de 2ª feira no aeroporto Santos Dummont. (DRUMMOND, 1970, p. 2)

> Às primeiras horas da manhã de uma 2ª feira um homem de cabelos cinzas começou a ser seguido no aeroporto Santos Dummont. (DRUMMOND, 1975, p. 36)

> Quando sobrevoava a Serra de Petrópolis, a uma altura de 12 mil metros, o Viscount deu um pulo como se fosse um peixe fisgado pelo anzol de um pescador que estava numa nuvem. O Viscount mergulhou de cabeça para baixo e, lá da cauda, o homem amarelo pensou na loura do aeroporto, foi nela que ele pensou. Mas o pescador da nuvem era firme no anzol, segurou a linha, e o peixe Viscount voltou a subir, trêmulo, jogando muito.
>
> "Senhores passageiros, queiram conservar a calma – falou a comissária de bordo, pelo alto falante do Viscount – Estamos atravessando uma tempestade. Em Belo Horizonte, o tempo é bom. Apertem seus cintos." (DRUMMOND, 1970, p. 2)

> Quando sobrevoava a serra de Petrópolis, a uma altura de 4 mil e 800 metros, o Samurai deu um pulo como um peixe e mergulhou, como um peixe, de cabeça para baixo, e continuou mergulhando, mergulhou até um ponto que Marilyn Monroe viu cabras espavoridas correndo num quintal. Então o Samurai voltou a subir, trêmulo como um peixe, dando rabanadas como um peixe, e se aquietou como um peixe cansado.
>
> - Senhores passageiros – disse a comissária de bordo pelo alto-falante do Samurai – queiram conservar a calma. Estamos atravessando uma forte tempestade, mas em Belo Horizonte o tempo é bom. Queiram ocupar os seus lugares e apertar os cintos. (DRUMMOND, 1975, p. 40)

Além das "coincidências" narrativas, as personagens dos contos têm descrição e atitudes semelhantes, conforme podemos observar no quadro a seguir:

MARCELO	HOMEM DE CABELOS CINZA[18]
Relógio Tissot	Relógio omega
Sapato Samello nº 39	Sapato Samello nº 39
Gravata com listras vermelhas e pretas	Gravata Cardin vermelha
Lia a revista "Life"	Lia a revista "Time"
Pagou NCr$ 5,00 pela revista	Pagou Cr$ 5,00 pela revista
Olhou a 1ª página do "Globo"	Fingiu ler a manchete do jornal "Globo"

Este levantamento nos mostra uma prática bastante comum em Roberto Drummond: não raro, o escritor retoma personagens, espaços, conflitos de um conto e os repete em um romance ou vice-versa. Esse procedimento de repetição e retomada com deslocamento, tão a gosto do autor, aproxima-se da forma de composição da Arte Pop, que tem seus ícones amplamente reiterados pelos artistas do movimento.

Ainda é preciso lembrar que repetições e retomadas com deslocamento podem ser notadas não só nas obras que compõem o Ciclo da Coca-Cola como também nos outros livros do escritor, reforçando a nossa tese de que apesar de Roberto Drummond ter encerrado o Ciclo da Coca-Cola, sua literatura pop permaneceu latente em todas as suas obras, às vezes com bastante intensidade como em *Hitler manda lembranças* (1984) ou *Hilda Furacão* (1991); às vezes, de maneira mais velada como em *O cheiro de Deus* (1998). Entretanto, como o foco desta pesquisa são as obras do Ciclo da Coca-Cola, voltemos a elas no intuito, agora, de mostrar que este procedimento de repetição se assemelha, mesmo que grosseiramente, à abordagem pop da

[18] Estas características estão dispersas ao longo do conto "Um homem de cabelos cinzas", diferentemente das características de Marcelo, de "O confinado", que se justapõem em dois parágrafos.

serigrafia. Nela os artistas copiavam a mesma imagem para depois fazerem alterações conforme seu objetivo.

Deste modo, concluímos que Marcelo foi “serigrafado” e, com algumas alterações, tornou-se o homem de cabelos cinza. Como forma de deixar mais claro este procedimento, podemos dizer que para criar o homem de cabelos cinza, Roberto Drummond recupera a personagem Marcelo, com todas as características que a tornam um estereótipo, faz uma primeira cópia e passa a modificar traços de sua estrutura. Ao passar por este processo e tornar-se o homem de cabelos cinza, este ganha um mistério que Marcelo não tem, uma vez que em “O Confinado”, sabemos, desde o princípio, que o protagonista carrega um fio de cabelo louro, enquanto que em “O Homem de cabelos cinzas”, o objeto carregado gera uma ação minuciosa e cômica de espionagem. Vale dizer ainda que, em ambos os contos, o objeto é o mesmo. O que muda é o valor atribuído a ele em cada um dos textos. E será esse valor a força motriz do conto derivado, ou seja, o homem de cabelos cinza está sendo seguido e vigiado porque está de posse de um objeto que lhe causa enorme felicidade. Sem saber do que se trata, os agentes secretos seguem a personagem na tentativa de descobrir o objeto. Entretanto, fazem suposições absurdas, trilham caminhos complicadíssimos e, com isso, não chegam a nenhuma conclusão. Em síntese, podemos dizer que Marcelo ao ser serigrafado, ganha novos contornos que implicam numa mudança de ação e, conseqüentemente, uma mudança na diegese. O conto-matriz gera, no conto derivado, uma mudança de perspectiva, isto é, o primeiro que trazia uma história sobre uma decepção amorosa muda seu foco e, ao ser retomado, via personagem protagonista, passa a ter como foco uma narrativa policial. Ao fazer isso, e pela natureza do conto derivado, Roberto Drummond parodia as narrativas policiais tão celebradas pela indústria cultural.

Bastante relevante, também, é a quantidade de produtos e logomarcas que compõem a descrição de ambas as personagens. Ao lermos as mesmas, as imagens vão se formando e as

etiquetas e as marcas saltam aos nossos olhos como se estivéssemos diante de uma fotografia de moda, cuja ênfase está na apresentação das logomarcas. Nesse sentido, é mais do que realista, é hiper-realista – traço que também a Pop Art tem. Percebemos que o narrador enfatiza as marcas (grifes), pois é por meio delas que a imagem da personagem é construída. E durante todo o conto não será registrado, explicitamente, nenhum traço psicológico das personagens; só nos é oferecida a aparência e alguns poucos conflitos superficiais de Marcelo. Neste caso, estamos diante de uma personagem estereótipo: o jovem maduro, bem-sucedido, filho de uma família tradicional.

Por fim, retomemos a segunda seqüência do conto "O confinado". Ali, há, digamos, um traço embrionário da narrativa policial. O narrador conta que Juliana, ao chegar ao aeroporto, presenteia Marcelo com um livro, "cujo título e autor só mais tarde seriam descobertos, e o homem amarelo guardou o livro na maleta preta, estilo James Bond." (DRUMMOND, 1970, p. 2) Na verdade, este mistério é logo revelado pelo próprio narrador:

> O homem amarelo abriu uma maleta estilo James Bond e tirou lá de dentro um livro (como talvez se verá mais adiante, o homem amarelo tem veleidades literárias). Era "Boitempo", de Carlos Drummond de Andrade, poeta, casado, pai de Julieta, funcionário aposentado do Patrimônio Histórico, domiciliado em Copacabana, Rio de Janeiro. O homem amarelo abriu a página 18 do "Boitempo" e, nela, descobriu um fio louro de cabelo de mulher. Pegou o fio louro, fechou o livro, e ainda mais amarelo, fez toda a viagem com o fio louro na mão. (DRUMMOND, 1970, p. 2)

Como não há investigação, não há busca, questionamo-nos da real necessidade de se inserir este "mistério" no conto, uma vez que nem para o andamento da narrativa ele terá relevância. Esta parte fica perdida e sem função nenhuma na diegese. Durante o desenvolvimento da história, não se falará mais coisa alguma sobre as "veleidades literárias do homem amarelo" (DRUMMOND, 1970, p. 2). Já no conto "O homem de cabelos cinzas", toda a estrutura narrativa é montada e se sustenta na investigação, embora absurda, do que a personagem carregava e a

tornava tão feliz. Sendo assim, notamos, uma vez mais, que Roberto Drummond busca em gêneros narrativos menos valorizados – a narrativa policial – , uma forma de construção para seu texto literário. Com isso, temos, mais um ponto em comum entre a Arte Pop e a literatura pop, já que ambas buscaram e se valeram largamente dos temas e formas explorados pela indústria cultural.

O terceiro conto tomado como derivado do conto-matriz é "Dôia na janela". Para percebermos as coincidências entre os textos, tomemos como ponto de partida a terceira seqüência do conto "O confinado" que relata o início do confinamento de Marcelo. A partir deste ponto, o texto se assemelha bastante ao conto "Dôia na janela". Esta aproximação não é tão clara como a que há com o conto "Um homem de cabelos cinzas", em que trechos foram quase que copiados de um para outro conto, mas sim na situação vivida pelas personagens centrais: *Marcelo* está com hepatite e por isso o levam para um quarto no andar de cima da casa de sua mãe por ordem do Dr. Gadioli e ali passa 73 dias confinado, vendo apenas o médico e a enfermeira Clarice. *Dôia*, a personagem do outro conto, está internada numa clínica psiquiátrica, e ali passa mais de 385 dias reclusa num quarto branco com grades verdes na janela, pois a mesma podia voar.

Enquanto estão presos em seus quartos, Marcelo e Dôia sonham com momentos de liberdade e passam a vê-la de modo bem mais simples. A liberdade deixa de ter um sentido de algo distante, quase inatingível e ali, do quarto que ocupam, as personagens vêem-na como palpável, uma vez que a mesma se encontra na simplicidade de fatos cotidianos e, muitas vezes, corriqueiros. Assim, Marcelo e Dôia descrevem a liberdade quase que da mesma maneira:

> e nessas horas tinhas vontade de tomar sorvete de coco, de comer fritas com sal, de escrever teus antigos poemas, de parar teu Karman-Ghia numa praça e olhar a tarde; mais à noite, a liberdade gritava palavrões, soprava brigas de marido e mulher até tua cama, e punha os trens apitando como se passassem logo ali, e, como todos os que

> demoraram a dormir, escutavas os cães latindo e os trens apitando, e pensavas: "é engraçado"; uma ou outra vez a liberdade fazia serenata debaixo da tua janela:
>
> "Amo-te muito,
> como as flores amam
> o frio orvalho..." (DRUMMOND, 1970, p. 3)

> Dôia gostava de olhar o anúncio luminoso da Coca-Cola e certas noites o único consolo de Dôia era aquela garrafa enchendo um copo de Coca-Cola. Dôia se imaginava usando uma calça Lee desbotada e tomando uma Coca num barzinho ao ar livre, onde cresciam samambaias longas como os cabelos de Dôia. (DRUMMOND, 1975, p. 21)

Contrapondo-se à prisão do confinamento, as personagens "visualizam" a liberdade que existe fora do espaço em que estão. Ela sempre é descrita a partir de traços e fragmentos do cotidiano que, se no dia-a-dia não são importantes, passam a ter relevância quando perdidos. Essa impressão é sentida e descrita, como veremos, também, ao longo desta pesquisa, por várias outras personagens de diferentes textos de Drummond.

O tom visivelmente político que perpassa o conto "Dôia na janela" não está tão claro em "O confinado". Dado o momento em que este último foi escrito – década de 70 – era possível ao autor apenas insinuar a realidade de opressão vivida pela sociedade brasileira naquele momento. Essa preocupação, como veremos, mostrar-se-á acentuada a partir da publicação do primeiro livro, embora ainda sob as sombras da censura. Em "O confinado", podemos dizer que Roberto Drummond apenas esboçou o tom político quando da confecção do protagonista. Ele – Marcelo – assim como Dôia têm traços, mesmo que sutis, dos jovens rebeldes das décadas de 60- 70. Apesar de ser o protótipo do executivo de sucesso, Marcelo é um homem de 29 anos que demonstra alguma simpatia por personalidades de esquerda. Ademais, o fato de ser ateu é um outro traço que o aproxima dos jovens militantes daquela época.

> Naqueles dias eu fugia meus olhos dos olhos de meu pai, mas ele não tirava seus olhos de mim. Então eu olhava as nuvens. Elas formavam rostos de gente e, pela janela, passava um **General de Gaulle** com um nariz escuro, um **Fidel Castro** com

> barbas de algodão doce e, algumas vezes, **Pelé** dava uma bicicleta numa bola de nuvem. Nos fins das tardes, **Juliana** surgia numa nuvem loura, e me sorria. (DRUMMOND, 1970, p. 2; grifos nossos)

> "**É preciso ter fé**, Marcelo, sabe que eu te falo como a um filho, eu o Capistrano éramos quase irmãos, **você precisa acreditar um pouco em Deus** te faz falta, meu jovem..." (DRUMMOND, 1970, p. 2; grifos nossos)

Essas referências, juntas, sugerem a imagem do jovem com tendências políticas de esquerda – Fidel Castro, General de Gaulle,[19] descrença em Deus – que não está imune às influências e apelos da cultura de massa.

Em "Dôia na janela", percebemos que o direcionamento político do discurso é menos difuso. Tanto a personagem Dôia, quanto o jovem que vai ser crucificado foram descritos de modo a realçar vestimentas típicas dos jovens da década de 60. Dôia deseja usar uma calça Lee; o homem que vai ser crucificado usa, também, uma calça Lee, um quedes azul, e uma camisa Adidas e uma cueca Zorba alaranjada. Como arremate ao tom político do conto, podemos dizer que a crucificação vista por Dôia da janela de seu quarto é uma denúncia à situação de barbárie imposta pela ditadura militar àqueles que discordavam de seu governo, sobretudo os jovens militantes políticos da época.

Enfim, ao compararmos a narrativa de "O confinado" com as dos livros do Ciclo da Coca-Cola, percebemos que estas apresentam uma preocupação veemente com a questão política,

[19] Charles André Joseph Marie de Gaulle (22 de novembro de 1890, em Lille - 9 de novembro de 1970, em Colombey-les-Deux-Églises, na França) mais conhecido como "*général de Gaulle*", foi um general e estadista francês. Antes da Segunda Guerra Mundial, era conhecido como um grande tático de batalhas de tanques e defensor do uso concentrado das forças blindadas e da aviação. Foi o líder das forças francesas livres durante a Segunda Guerra Mundial e chefe do governo provisório de 1944-1946. Durante a Segunda Guerra Mundial rivalizou com o General Henri Giraud na liderança das forças militares e resistência francesa. O General Giraud tinha o apoio de Roosevelt e dos Estados Unidos, mas de Gaulle foi preferido pelos setores esquerdistas da resistência francesa, que preferiam a postura anti-americana de Gaulle, mesmo durante a Segunda Guerra Mundial. No pós-guerra, de Gaulle iria confirmar a sua atitude anti-americana ao tentar dar à França um ar de potência mundial (por exemplo com a construção da bomba de hidrogênio francesa, que a tornou uma potência atômica). Chamado para formar um governo em 1958, inspirou uma nova constituição e foi o primeiro presidente da Quinta República Francesa, de 1958 a 1969. Sua política ideológica é conhecida como Gaullismo, tendo ainda muita influência na vida política francesa atual. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Charles_de_Gaulle, acessado em 10/02/07).

enquanto que naquela, se ela existe, está bastante difusa pelo enredo. Assim como a segunda parte do conto “O confinado” será mais tarde, como vimos, retomada e transformada em um novo texto, de certa maneira podemos dizer que o restante do conto servirá também como fonte para a confecção de outros contos ou fragmentos de romance publicados no Ciclo da Coca-Cola.

3. Conclusão

Com o intuito de estabelecer um paralelo entre a Arte Pop, a qual o crítico de arte David McCarthy chama de “nova sensibilidade”, e a literatura pop de Roberto Drummond, transcrevemos uma afirmação do estudioso:

> Essa nova sensibilidade, apesar de heterogênea, pode ser resumida através da atenção à forma e ao tema, assim como ao processo. A forma inclui com freqüência cores saturadas, falta de pinceladas pictóricas, formas simples, contorno e delineamento nítidos e supressão do espaço profundo. O tema freqüentemente deriva de fontes preexistentes e manufaturas para consumo de massa. Entre essas fontes estão fotografias de jornais, anúncios coloridos, letreiros comerciais, histórias em quadrinhos e filmes. O processo pelo qual a arte é feita é às vezes abreviado no sentido de que os artistas abrem mão da preparação tradicional de esboços, estudos e acabamento, em favor de uma transferência direta de imagens através da colagem e da serigrafia. (2002, p. 25)

Estabelecendo uma comparação, podemos dizer, também, que Roberto Drummond teve um olhar singular à forma e ao tema, bem como ao processo de elaboração de suas narrativas. Tomando, por ora, apenas o conto em questão, é possível observar que o escritor lança mão de vários recursos formais – mistura de narradores; linguagem coloquial; gênero policial, entre outros – no desenvolvimento de sua abordagem temática.

Se encontramos diferenças no campo formal entre a Arte Pop e a literatura pop de Roberto Drummond (já esperadas e prováveis, uma vez que estamos tratando de dois sistemas diversos – artes plásticas e literatura), o mesmo não se dá no plano temático. Ambas priorizaram,

basicamente, as mesmas referências: artistas de cinema, histórias em quadrinhos, música popular, objetos cotidianos... Ainda, como pudemos perceber durante a análise de “O confinado”, Roberto Drummond também se vale da colagem e da “serigrafia”, pois não se furtou de reaproveitar cenas, personagens, diálogos em vários textos diferentes.

Finalizando, é preciso, ainda, registrar o fato de o escritor ter se mostrado preocupado com as questões políticas em todas as obras que escreveu. Se essa preocupação não é escancarada como nos livros que compõem o Ciclo da Coca-Cola, ainda assim ela existe atenuada e difusa como vimos no conto “O confinado” e como ela também se mostra, às vezes bastante sutil, nos outros romances e novelas do escritor posteriores ao Ciclo.

Capítulo 2: *A morte de D. J. em Paris* - os fios do absurdo arrematados pela linguagem

"Os meios de massa geram modelos de realidade que não sabemos se são ficção ou não-ficção."

(Ricardo Piglia, citado por Edu Teruki Otsuka em *Marcas da Catástrofe*)

Em 1975, Roberto Drummond lança seu primeiro livro – *A morte de D.J. em Paris*, pela editora Ática. A obra é composta por dez contos com uma proposta inovadora: fazer literatura pop. Fruto da compilação de contos inéditos do autor, este livro começa a ganhar forma depois que Roberto Drummond venceu o Concurso de Contos do Paraná, em 1971, com o conto "A morte de D.J. em Paris". A partir daí, ele despertou a atenção de alguns críticos que vieram a público falar sobre o texto e mais tarde sobre o livro homônimo.

Considerando o conto "A morte de D.J. em Paris" como ponto de referência na trajetória de Roberto Drummond, uma vez que o conto "O confinado", analisado no capítulo anterior somente foi publicado em jornal e sobre ele quase nada (ou nada) se falou, cremos ser importante relatar algumas opiniões da crítica referentes a ele. Sônia Maria Viegas Andrade, em 08 de janeiro de 1972, no Suplemento Literário de Minas Gerais, faz uma análise do conto mostrando a importância de D.J. para a literatura brasileira. Segundo ela, "não se trata da negação do personagem, da criação do anti-herói ou do anti-mito.", mas a grandeza estaria na possibilidade dada ao leitor de o mesmo recriar a personagem de acordo com a sua "disposição para sonhar". Para conseguir tal façanha, Roberto Drummond ensina ao leitor que a "linguagem-processo" é a única saída possível para a inovação em literatura. Assim, "surge, não para denotar, mas para instaurar a realidade" (1972, p. 5) e acaba por questionar os limites entre esta e a ficção. Neste sentido, Sônia, de início, vai ao cerne da questão. A realidade apresentada não faz uso linear da referencialidade, ao contrário, dialoga com as novas possibilidades de criação literária e,

então, inova e experimenta até as últimas conseqüências. Na entrevista que abre o livro *A morte de D.J. em Paris*, Roberto Drummond atesta a importância de revolucionar não só a *forma* como propunham os formalistas russos, mas também o *tema*, ou seja, criar "um tipo de literatura com um conteúdo revolucionário, mas também com uma forma revolucionária." (1975, p. 4) Para conseguir realizar este projeto, ele une experimentalismo da linguagem com o clima e o estilo de vida pop, ditados pela cultura de massa. Ainda seguindo seus passos, diz que "quanto à temática, ela dever ser brasileira e aberta. Toda obra deve ser aberta. Nada de mastigar pra ninguém." (1975, p. 4)

Ao ler seus contos e também os romances do Ciclo da Coca-Cola, percebemos que "mastigar" foi tudo o que ele não fez para o leitor. Desde o início, como ressalta Sônia Maria V. Andrade, R. Drummond já nos insere no mundo da ficção, pois dedica o conto "A morte de D.J. em Paris" a personagens: "Para Jesus Rocha, amigo de D.J., Sebastião Martins, guia de D.J. em Paris e Antônio Martins da Costa, que conheceu D.J. no Brasil". (1975, p. 73) Esta é uma constante na obra do referido autor; mesmo nos livros que não fazem parte do Ciclo, ele parece acreditar, de fato, que suas personagens existem, em algum lugar, e insiste, constantemente, para que acreditemos nisso, o que acaba por revelar o modo como enxerga a realidade, ou seja, como uma extensão de uma realidade, de certa maneira, fantástica, hiper-real. Por isso, Sônia M. V. Andrade, completa sua observação frente à dedicatória do conto: "Ao invés da habitual advertência: `qualquer semelhança com pessoas reais ou fictícias é mera coincidência´, ele parece querer dizer: `no que se segue, qualquer intromissão do fantástico no real, ou vice-versa, é propositada, desejada e necessária´." (1972, p. 5) Deste traço, o autor jamais vai se libertar, mesmo depois que encerra o Ciclo e que diminui, consideravelmente, o enfoque pop sobre suas criações.

Os contos que fazem parte de *A morte de D.J. em Paris* são: “Dôia na janela”, “Isabel numa quinta-feira”, “Objetos pertencentes a Fernando B, misteriosamente desaparecido”, “Os sete palmos do paraíso”, “O doce blue das hienas”, “Um homem de cabelos cinzas”, “A outra margem”, “Um pouco pra lá do Aconcágua”, “Rosa, rosa, rosae”, “A morte de D.J. em Paris”. Neste capítulo, analisaremos, com maior especificidade, dois contos: “A morte de D. J. em Paris” e “Objetos pertencentes a Fernando B, misteriosamente desaparecido” por acreditarmos que os mesmos são portadores de traços característicos que dão base para a leitura dos outros textos não só deste livro, como também de outros pertencentes ao Ciclo da Coca-Cola. Em seguida, buscaremos identificar os traços pop mais significativos dos outros contos do livro.

1. “A morte de D.J. em Paris” ou primeiras considerações de uma realidade absurda

Repleto de fatos e personagens estranhos, “A morte de D.J. em Paris” é um conto invadido por elementos do mundo **cotidiano** no sentido mais denotativo que essa palavra é capaz de ter. A fábula do conto é a seguinte:[20] Um homem está sumido ou morto, não sabemos; porém, ele está sendo julgado. Seu nome é DJ, um professor de francês que sonha em ir para Paris encontrar uma mulher azul com voz de frevo tocando. Certo dia, ele arruma suas coisas e se vai (não sabemos direito se para a Paris real ou para uma Paris criada imaginariamente no sótão de sua casa). Sua irmã e seus amigos depõem ao longo da narrativa, que não tem desfecho, sobre a vida da personagem. O conto é dividido em atos. Cada um deles, na verdade, constitui um depoimento sobre o morto e, à medida em que lemos o relato do que as outras personagens falam,

[20] Detalhes da fábula serão explicitados durante a análise dos atos que compõem o conto.

a história vai se construindo. Em síntese, podemos dizer que em sete atos, D.J., um professor de francês, grisalho e desiludido com a vida, é julgado depois de morto num tribunal.

Não perdendo de vista o "jogo-de-armar", termo emprestado de Julio Cortazar e já citado na introdução deste trabalho, a divisão do conto em atos nos leva à mistura de gêneros: o dramático se mistura ao narrativo. Isso nos remete ao texto teatral, o que, de certo modo, marca ou evidencia a espetacularização, isto é, a história narrada ganha *status* ou valor de um espetáculo. Deste modo, Roberto Drummond espetaculariza a fábula e, ao fazer isso, deixa evidente, no plano formal, a importância deste traço em suas narrativas. O prólogo sintetiza, como "apresentação inicial", o que vai ser contado a seguir. É como se fosse uma rubrica, por isso vem entre parênteses. O texto teatral empresta para o conto parte de sua estrutura para que o mesmo seja construído.

No prólogo, há uma referência a um outro gênero: o jornalístico, cuja alusão nos remete diretamente à cultura de massa. Além disso, é o mundo da mídia se interpondo no discurso literário. Texto jornalístico e discurso literário se fundem. Esta aliança, no conto, evidencia que há um indiciamento de que algo vai acontecer. Cria-se um suspense, um conflito e um mistério; conseqüentemente, também a necessidade de resolvê-los. Logo se saberá que um homem desapareceu; o título do conto sugere que a personagem tenha morrido em Paris, para onde, supostamente, foi. Entretanto, a narrativa não buscará resolver este mistério, mas sim vai relatar o julgamento de D.J., personagem que, acredita-se estar morto. Logo nas primeiras linhas, na rubrica do primeiro ato, há a seguinte informação: "(Prólogo: o homem magro dos óculos escuros conta o que sabe, na sala do tribunal, sobre um morto, de nome D.J., que está sendo julgado. (...))" (DRUMMOND, 1975, p. 75). Aqui já foi estabelecido pelo discurso o absurdo da situação: um homem, tido como morto, está sendo julgado; e mais, não sabemos a razão de tal julgamento. Diante disso, percebemos que a intenção é fazer uma paródia ao romance policial: o que está

sendo contado faz parte de um depoimento, logo a narrativa simula um discurso auto-processual; no entanto, o julgamento está comprometido em suas bases, uma vez que o réu está, provavelmente, morto, ou, pelo menos, desaparecido e não se sabe por que o julgamento está ocorrendo.

No ato nº. 2, outro gênero: o diário. Temos uma mostra de um fragmento do diário escrito por D. J. e descoberto pela testemunha nº. 2 que é um repórter em cuja vida fatos estranhos passam a acontecer depois de ele haver se negado a revelar, no tribunal, as fontes que o levaram até os manuscritos de D.J. Nele a personagem escreve sobre si e como quem dialoga consigo, em 2ª pessoa. Já o ato nº. 4 foi todo escrito a partir de cartas e telegramas que D.J. enviava a amigos no Brasil. Elas foram apreendidas e juntadas ao processo pelo advogado de acusação. São textos de conteúdos simples, aparentemente ingênuos e banais, mas que ao serem lidos a partir das referências neles dispersas, ganham novas possibilidades de leituras permitindo ao leitor a visão de um outro ângulo – que não o real – para a realidade que se descortina em meados do século XX.

Em síntese, temos, neste conto, o entrelaçamento dos seguintes gêneros: dramático, jornalístico, policial, processual, o diário e o epistolar. A mistura de gêneros permite que se crie uma base de sustentação para um dos traços mais recorrentes nos contos do livro *A morte de D.J. em Paris* - o absurdo. Esta marca está ligada a todo o projeto literário do Ciclo da Coca-Cola, a saber: cria-se, nos contos, uma realidade delirante por meio da qual o absurdo da vida real aparece. É a realidade delirante da/na ficção que mostra ou aponta o absurdo da realidade vivida nos diversos aspectos do cotidiano: político, social, econômico, familiar... Por outro lado, podemos pensar, também, no inverso, ou seja, é por meio de uma alucinação da realidade que a realidade concreta, vivida, “normal” se mostra; mas se mostra como coisa delirante, como coisa

absurda, marcada por processos violentos, politicamente perigosos e em situações extremas. Percebemos tais situações em todos os níveis da narrativa dos textos do escritor.

Podemos dizer que o trabalho com a mistura de gêneros, de certa forma, assemelha-se com o trabalho de composição artística da Arte Pop. Quando em 1963, Andy Warhol lançou uma série de serigrafias em cores da *Mona Lisa de* Leonardo Da Vinci, afirmando o seu estatuto de ícone, ao lado de Marilyn Monroe ou Elvis Presley, num processo claro de apropriação da chamada alta cultura, o artista também mistura gêneros. Pautado pela arte renascentista, Warhol propõe uma nova forma de ver a Mona Lisa, sugerindo que a obra, dada a sua popularidade e inúmeras reproduções, também já ocupasse um espaço no mundo da reprodutibilidade técnica, usando a expressão de Walter Benjamin. Peter Blake, ao pintar o quadro *Na sacada* (1955-57) (ver, neste trabalho, p. 49), reproduz, com fidelidade fotográfica, os objetos que estavam em seu ateliê. Nada do que ocupa o espaço parece excepcional, exceto um quadro de Manet, que aparece reproduzido bem ao canto da obra de Blake, e passa quase que despercebidamente diante de tantos objetos. “O artista colocou esta soberba obra de arte no mesmo nível das trivialidades da cultura de massas.” (HONNEF, 2004, p. 28) Uma vez mais, percebemos que para a Pop, a apropriação de diversos tipos de gêneros é bastante comum na confecção de suas obras. Tanto se valem da chamada alta cultura, quanto da baixa ou, ainda, de gêneros duvidosamente classificados como tal [gêneros]. A publicidade, a história em quadrinhos, por exemplo, foram largamente emprestados pela Arte Pop na construção de várias de suas obras. Deste modo, os artistas Pop e também Roberto Drummond criam suas obras valendo-se do que é repudiado pela alta cultura, mas não a deixam de lado; claramente, ela ocupa um espaço ambíguo de fonte de consulta e aprendizado, ao mesmo tempo em que é repudiada. Desta tensão ou, pelo menos de parte dela, constroem-se várias das obras Pop, tanto da arte quanto da literatura.

Simulando uma peça teatral, o primeiro e o último atos do conto “A morte de D.J. em Paris” são o prólogo e o epílogo, respectivamente. Pela forma como foram nomeados, o narrador leva o leitor a acreditar que o narrado é uma história que imita o real. No entanto, este narrador já prepara os fios para o curto-circuito da narrativa logo no começo quando anuncia que o relato se dará a partir do julgamento de um morto. Em seguida, monta toda a estrutura interna do conto como atos “entre”. Entre o quê, pergunta-se o leitor, e a resposta é ainda mais esquisita - entre: sonho, dormindo, pausa, vinda, dúvida. A preposição “entre” remete de imediato a algo que não ocupa nem uma posição, nem outra. Observando a trajetória de Roberto Drummond, percebemos que é a narrativa que ocuparia uma posição entre o real e o sonho, porém o foco caberá à realidade de pesadelo. Ela é privilegiada no intuito de criar uma atmosfera irreal para aquilo que seria real, ou seja, narram-se fatos do cotidiano, mas como este se mostra cruel e assustador, é preciso alucinar o discurso para que se possa tratar da temática. A alucinação do discurso é o recurso usado para: a) num nível externo (relação texto-contexto) vencer as interdições da censura e os possíveis revezes da repressão política; b) num nível “interno”, registrar realisticamente uma realidade que já não é mais passível de representação pela mimese realista do século XIX ou neo-realista da primeira metade do século XX. Uma realidade permeada pelo imaginário, individual e coletivo (e, portanto, social); dominada pela padronização, pela sedução, pela fantasia e pela alienação da indústria cultural.

Há, na narrativa do conto, uma realidade fragmentada. Assim como o espaço e o tempo, as personagens são fragmentadas. O narrador se divide em vários para recontar a história de D.J mostrando-se de forma diferente em cada um dos “atos” que compõem o conto. As rubricas correspondem à voz do narrador de 3ª pessoa seguindo os passos da literatura dramática e se identificam com a voz do autor – Roberto Drummond – num delineamento que reafirma a situação concreta em que relatos fragmentários vão compondo a narrativa: a história absurda de

um morto que está sendo julgado. A primeira e a última rubricas são nomeadas seguindo a lógica do texto teatral: prólogo e epílogo. No entanto, a inscrição que aparecerá junto das outras irá demarcar o estranhamento do que será narrado em cada uma das pistas, uma vez que são assim anunciadas e nesta ordem: “entressonho”, “entredormindo”, “entrepausa”, “entrevinda”, “entredúvida”. Em cada uma dessas denominações há uma espécie de síntese do que vai ser narrado ao longo do ato, porém, o mais importante, pelo menos neste momento, é observar a realidade de pesadelo proposta pelo narrador. Há um início e um final – molduras que asseguram concretude à história –, mas o meio é permeado por uma realidade absurda, violenta e brutal. Nesse sentido, podemos dizer que há uma aproximação entre este conto e o romance *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado*, que será analisado no capítulo seguinte. Tanto lá quanto aqui, a realidade se pauta pela “lógica” do pesadelo.

Apesar de as rubricas terem um narrador de 3ª pessoa em cada um dos atos, internamente, eles vão se alternado e, conseqüentemente, também o ponto de vista pelo qual, nós, os leitores, vamos criando/construindo (para lembrar o “jogo-de-armar”) as personagens.

As rubricas já estão presentes no conto “O confinado” (1970) e seguem sendo retomadas como procedimento de criação no romance *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado*, em pequenos trechos de *Sangue de Coca-Cola* (sobretudo quando será abordada a personagem Camaleão Amarelo) e, ainda, em alguns contos de *Quando fui morto em Cuba*. Este traço reiterativo se assemelha a uma espécie de matriz criativa, a partir da qual novas histórias ou trechos dela vão sendo criados. Se entendermos este processo desta maneira, podemos dizer que aqui se evidencia um traço de aproximação com a criação na Arte Pop. Lá, muitos artistas se valeram deste procedimento na confecção de suas obras: Andy Warhol escancarou o processo de produção seriada dos produtos, ao criar, por exemplo, em 1962, *Garrafas verdes de coca-cola*; *200 latas de sopa Campbell´s*; *Os lábios de Marilyn Monroe*, entre outros tantos. Ao tornar arte o

Garrafas Verdes de Coca-Cola (1962). Andy Warhol, *Collection of Whitney Museum of American Art*, Nova Iorque.

200 latas de sopa Campbell´s (1962). Andy Warhol, Coleção Particular.

Os lábios de Marilyn Monroe (1962). Andy Warhol, *Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution*, Washington.

que não era arte e pior, em escala reduplicada, o artista expôs a fragilidade de um sistema [o artístico] que se via abalado desde a ascensão da chamada cultura de massa.

Retomando uma crítica feita por Wilson Martins e citada por Cremilda Medina em que o estudioso diz que "O que destrói Roberto Drummond são justamente as qualidades que deviam situá-lo entre os melhores ficcionistas do nosso tempo: a **imaginação** à primeira vista **inesgotável**, mas, na realidade, **reiterativa** (...)" (1985, p. 496; grifos nossos) talvez não possa ser encarado como defeito se levarmos em conta o processo matricial proposto já pela Arte Pop e, de certa maneira, recuperado e reelaborado pelo escritor. Este procedimento marcante no Ciclo da Coca-Cola diminui nas obras da segunda fase, mas jamais desaparecerá das criações do autor, como uma marca de fabricação, uma espécie de selo de autenticidade e, por que não, de qualidade. A partir daqui, trataremos (por questões didáticas) de cada ato separadamente.

1. 1. Ato nº 1 – Prólogo

Neste ato, o narrador é um dos amigos de D.J. que diz não acreditar que o amigo esteja morto, mas acaba aceitando o fato, pois "o jornal diz que ele está morto, então deve ser verdade" (DRUMMOND, 1975, p. 76). Descreve costumes, características físicas e comportamentos do amigo, bem como a paixão deste pelas mulheres azuis e a crença na existência das mesmas. Na última vez que o viu, estavam num bar e alguém pôs gim na água tônica de D.J. Ele ficou com "29 anos e passou a falar sobre uma mulher azul brasileira que tinha um ar de nuvem (...)" (DRUMMOND, 1975, p. 76). Então começou a cantarolar "Só tinha de ser com você" de Elis Regina e Tom Jobim;[21] tirou o passaporte e disse que iria para Paris.

[21] Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim (Rio de Janeiro, 25 de janeiro de 1927 - Nova Iorque, 8 de dezembro de 1994), mais conhecido como Tom Jobim, foi um compositor, maestro, pianista, cantor, arranjador e violonista

O nome do narrador deste ato, embora personagem da história relatada, não será revelado. Na condição de amigo de D.J., conta pormenores da vida da personagem e "deturpa os fatos por amizade a D.J., como disse o promotor público." (DRUMMOND, 1975, p. 75) Fala sobre as mulheres azuis com voz de frevo tocando – verdadeira obsessão de D.J. – e, ao descrever a personagem principal, o faz anunciando que três mistérios rondavam o amigo:

> (...) tinha uma cicatriz no supercílio esquerdo, um mistério: eu nunca soube como surgiu aquela cicatriz; ele era magro, louro como um inglês, mais ou menos 1 metro e 75 de altura, e, segundo mistério: tinha hora que D.J. parecia ter 45 anos, outras horas ficava com 29 anos. Era solteiro por amor: terceiro mistério. As mulheres feias achavam D.J. horrível, mas as belas gostavam dele, D.J. teve quantas quis, até o dia em que descobriu que só as mulheres azuis faziam os homens felizes. (1975, p. 76)

Os três "mistérios" a que o narrador faz referência, num primeiro momento, remete-nos a uma possível intertextualidade com o discurso religioso. Entretanto, parece-nos mais adequado relacioná-los à narrativa policial tão a gosto do autor. Por diversas vezes, Roberto Drummond recorre a ela em seus textos. Às vezes, em tom sério ou pseudo-sério, como é o caso do fragmento citado acima; em outras, o tom é debochado, irônico, em que se percebe a intenção de parodiar este tipo de discurso. Não raro, Roberto Drummond se apropria deste modo de escrita fazendo dele parte integrante de seu texto, com o objetivo bem determinado de, de dentro do próprio discurso, mostrar como se cria o suspense para, em seguida, destruí-lo. O leitor é levado, pela estrutura textual, a um jogo de vai-e-vem, ou seja, ele caminha na leitura; o suspense é logo revelado, mas, em seguida, outro já aparece e e é revelado, num jogo que parece não ter fim. Ao final da leitura, o leitor percebe que, apesar de ter sido revelado uma série de "mistérios", ele pouco ou nada sabe, de fato, sobre a história contada.

---

brasileiro. É considerado um dos maiores expoentes da música brasileira e um dos criadores do movimento da Bossa Nova. Tom Jobim é um dos nomes que melhor representam a música brasileira na segunda metade do século XX e é praticamente uma unanimidade entre críticos e público em termos de qualidade e sofisticação musical. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Tom_Jobim, acessado em 14/09/07).

Se lido rapidamente o trecho e sem maiores preocupações, esses “mistérios” não causam tanta estranheza. Parecem adequados à narrativa. No entanto, quando olhados com mais cuidado, algumas questões surgem: de onde viera, por exemplo, a cicatriz? Se eram amigos, por que o narrador nunca soubera de onde surgira a cicatriz? Também é interessante o verbo usado: a cicatriz “surgiu”. Dado o contexto social de repressão e ditadura da década de 70, é inevitável não pensar em algum tipo de tortura. Marca-se aqui, mais um procedimento do projeto literário do Ciclo da Coca-Cola: o processo de indiciamento que tematiza o que não podia ser dito às claras. O segundo mistério, de certa forma, amplia um possível campo semântico do anterior. Não é revelado na narrativa a idade de D.J., entretanto, há uma oscilação de humor, digamos, que nos leva a um outro questionamento: o que faz da personagem, um homem ensimesmado e sombrio, precocemente envelhecido que só consegue rejuvenescer quando bebe? Além disso, o sucesso de D.J. com as mulheres contrasta com sua “opção” onírica pelas idealizadas mulheres azuis. Se tomarmos como possível a hipótese de tortura como causa da cicatriz, o fato de ele ser um homem sombrio e também optar por mulheres irreais (e/ou impossíveis) demonstra um desejo intenso de fugir da realidade na qual ele habita.

Neste primeiro ato, temos, ainda, mais dois episódios que merecem atenção: 1) Quando falava nas mulheres azuis, D.J. sempre anunciava que iria à procura delas em Paris no “mês que vem”. Todavia, não há nenhum marco temporal capaz de precisar em que mês a viagem ocorreria. A demarcação temporal, no discurso da personagem, é vaga, difusa, o que ajuda D.J. ir para Paris (seja ela verdadeira ou não) num tempo qualquer. 2) O narrador-testemunha, ao terminar seu testemunho, diz que D.J. “tirou do bolso um passaporte gasto de tanto nos mostrar e disse que ia para Paris. Foi a última vez que eu o vi.” (DRUMMOND, 1975, p. 76) A incerteza sobre a viagem ou não de D.J. e seu posterior desaparecimento também intensificam as desconfianças sobre as razões ou fatos que teriam levado o protagonista a sumir.

A certa altura do conto, vem a pergunta: “Onde fica Paris?” Na verdade, começa-se a perceber que a Paris de D.J. não está na Europa. Este espaço simboliza, para a personagem, o sonho de uma vida feliz; o sonho de encontrar mulheres perfeitas que correspondam ao imaginário dele. Ele projeta a felicidade num lugar longínquo. Ao mostrar isso, o texto deixa claro que o contexto em que D.J. vive é, para ele, intolerável e, portanto, é preciso criar uma realidade paralela, imaginária, para que a vida se torne suportável.

1.2. Ato nº 2 – Entressonho

O ato nº 2 – entressonho –, como está explicado na rubrica, é um “fragmento do monólogo do “Diário de Paris”, escrito por D.J. e descoberto pela testemunha nº 2, um jovem repórter (...)” (DRUMMOND, 1975, P. 77). O narrador, neste ato, foge à padronização: é um narrador de segunda pessoa que dialoga com a personagem. Ele não fala para o leitor sobre a personagem, mas se dirige, diretamente, a ela, o que acaba por reforçar ainda mais o papel do leitor como mero “espectador” da narrativa.

> Tocava a sirene: a sirene era sua música, confesse, D.J., agora que você está em Paris, a sirene chamava para a aula e era a sua música por causa de Vera Sílvia que mordia a boca como menina, com uns dentinhos separados e ficava vermelha quando você, sim, você, a olhava muito: você olhava a minissaia de Vera Sílvia, as pernas morenas de Vera Sílvia, pensava em outras pernas morenas, olhava os joelhos de Vera Sílvia, pensava nuns outros joelhos, e não era no fundo dos olhos de Vera Sílvia que olhava para dentro que você se perdia: você se perdia nuns outros olhos, no limite do Brasil com Paris. (DRUMMOND, 1975, p. 79)

Como o fragmento em questão (e também todo o ato nº. 2) faz parte de um diário escrito por D.J., percebemos que há uma cisão: o narrador é a própria personagem que se observa. É como se ele saísse de si mesmo e passasse a observar suas atitudes e sentimentos e, a partir deles,

fosse fazendo uma análise de seu próprio comportamento. Neste ato, a reflexão recai, podemos dizer, sobre três momentos diferentes da trajetória da personagem: 1) quando ainda mora com a irmã no sobrado e sonha em ir para Paris; 2) como professor de francês no colégio Dom Bosco; 3) quando cria e se muda para sua Paris de papel.

O primeiro momento da narrativa funciona como uma preparação para a "ida" ou a "viagem" de D.J. para Paris. O narrador, por meio da metáfora – "Sua irmã Maria Mariana ou Marimá, que jamais se casou, **fazia sonhos e os adoçava com açúcar para o café da manhã. Você comia sonhos, D.J.,** e tomava leite de vaca **pensando no leite** de cabra que vendiam no **Quartier Latin**. (DRUMMOND, 1975, p. 77) –, já prepara o espaço do sonho: a Paris de papel. Ela é fruto de um sonho, de um desejo intenso de encontrar um lugar que se acredita ser melhor do que o que se vive.

Em contraposição a este momento, está o segundo. Podemos dizer que ele é a realidade na qual está inserida a personagem. D.J., um professor de francês que caminha toda manhã com um sapato que precisa de meia sola até o colégio em que dá aula; no caminho, passam por ele um casal de alunos numa motocicleta. A descrição deles é bastante pontual, uma vez que nos remete, imediatamente, a uma cena típica de jovens da década de 60: estão em uma moto; ele com os cabelos, provavelmente, compridos, ao vento; ela, de minissaia, na garupa. É a juventude contraposta à sisudez de D.J., que se agarra, desesperadamente, ao sonho de ir para Paris; de ir embora do Brasil. A imagem do rapaz montado numa moto, ou lambreta, que se tornou marca desta geração, é uma alusão direta ao comportamento rebelde dos ídolos do cinema, sobretudo James Dean e Marlon Brando.[22] A rebeldia da garota é simbolizada pela sua vestimenta: a

[22] Marlon Brando Jr. (Omaha, Nebraska, 3 de abril de 1924 — Los Angeles, 1 de julho de 2004) foi um ator norte-americano. O sucesso e a fama chegam nos anos 70, com *O Poderoso Chefão, O Padrinho* e *Último Tango em Paris,* entre outros. Foi premiado com dois Oscars. Sua interpretação de Don Vito Corleone rendeu ao personagem o título de "maior vilão da história do cinema". (http://pt.wikipedia.org/wiki/Marlon_Brando, acessado em 19/01/08).

minissaia, grande revolucionária da moda feminina dos anos 60. Diante disso, podemos dizer que Roberto Drummond, à semelhança da Arte Pop, transfere para sua literatura uma cena cotidiana, mas amplamente divulgada em filmes, carregada de símbolos pré-fabricados e, com isso, delineia o espaço e o tempo em que vive sua personagem, com seus valores, sonhos e dissabores.

O encontro furtivo com a juventude dá à personagem uma força instantânea e ele, por isso, resolve que irá ter uma conversa com o diretor do colégio em que trabalha para pedir aumento. O encorajamento é fugaz; a conversa imaginária, em tom ameaçador, dura segundos; D.J. ameaça ir para Paris caso não tenha aumento, mas o diretor sabe que a Paris de D.J. é uma construção de papel e deixa isso claro para a personagem que, diante do exposto, se retrai e acaba adiando a conversa real sempre para o dia seguinte. Mas o dia seguinte sempre chega e, com ele, novas, constantes e adiadas tentativas de enfrentamento da situação. Uma vez mais, Roberto Drummond se vale de uma imagem Pop para descrever o constante adiamento de D.J., imposto a ele mesmo, para enfrentar a realidade. Uma vez mais o espetáculo toma conta do real e o estilhaça. A tão almejada conversa é sempre antecedida por longas discussões sobre futebol: Pelé, Garrrincha,[23] Tostão –[24] todos jogadores em ascensão na década de 60 – compõem o imaginário dos professores do colégio. Para dar sustentação às argumentações sobre quem seria o melhor jogador, citam o que "o que o Saldanha falou na TV" (DRUMMOND, 1975, p. 79). Passados mais de 30 anos da publicação do livro, o leitor de hoje poderia se perguntar quem seria o Saldanha. Existiu? É apenas uma personagem do conto? Em se tratando de Roberto Drummond,

[23] Manuel dos Santos, o Mané Garrincha ou, simplesmente, Garrincha, (Pau Grande - Magé, 18 de outubro de 1933 — Rio de Janeiro, 20 de janeiro de 1983) foi um futebolista brasileiro que se notabilizou por seus dribles desconcertantes apesar ou exatamente pelo fato de ter suas pernas tortas. É considerado, entre os especialistas de futebol, um dos maiores jogadores da história do futebol em todos os tempos. Garrincha, "O Anjo de Pernas Tortas", foi um dos heróis da conquista da Copa do Mundo de 1958 e, principalmente, da Copa do Mundo de 1962 quando, após a contusão de Pelé, tornou-se o principal jogador do ataque brasileiro. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Garrincha, acessado em 20/09/07).

[24] Eduardo Gonçalves de Andrade, conhecido como Tostão, (Belo Horizonte, 25 de janeiro de 1947) é um ex-futebolista brasileiro. É considerado um dos grandes jogadores do futebol nacional e internacional. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Eduardo_Gon%C3%A7alves_de_Andrade, acessado em 20/09/07).

é sempre bom desconfiar das referências. João Saldanha, cujo apelido era *João Sem Medo*, foi um dos mais destacados jornalistas esportivos, antes de se tornar comentarista no rádio e, posteriormente, na televisão. Antes, porém, comandou a Seleção Brasileira de Futebol nas eliminatórias para a Copa do Mundo de 1970, depois da mal-sucedida campanha no mundial de 1966. Entretanto, não acompanhou os jogadores na Copa; fora demitido, devido à sua rejeição em convocar jogadores escolhidos pelo próprio Presidente da República – Emílio Garrastazu Médici. Pesava contra ele, também, o fato de ter pertencido ao Partido Comunista Brasileiro.

Se para o leitor de hoje, João Saldanha é uma referência distante, o que se poderia dizer, então, de El Tigre[25] ou Arthur Friedenreich? Este é mais um dos nomes citados na conversa entre os professores para definir qual seria o rei do futebol. Na verdade, a referência parte do diretor do colégio, a quem o narrador descreve como "aquele que tinha voz de locutor ou de galã de radionovela" (DRUMMOND, 1975, p. 79). Sua condição de diretor lhe garante a atenção de todos; são poucas as explicações sobre quem teria sido o jogador, mas, como enfatiza o narrador, aos poucos os professores vão concordando que nunca haveria ninguém melhor que El Tigre. A submissão de todos, inclusive de D.J., que diante disso resolve novamente adiar o enfrentamento da situação, evidencia a força do poder e a falta de reação das pessoas que não só se adaptam à situação, mas também passam a concordar com ela. Apesar de enxergar tudo isso, a personagem não tem forças para lutar sozinha. Vinga-se, então; mas a vingança, também, se dá no plano da

[25] Nascido em 18/07/1892, filho de um imigrante alemão com uma lavadeira negra filha de ex-escravos, este mulato alto, esguio, cabelos crespos e olhos verdes foi primeiro craque do futebol brasileiro. Atacante de dribles curtos e rápidos, ágeis deslocações, criativo, habilidoso e de um forte chute preciso com ambos os pés além de fazer arte dos primórdios da história de nosso futebol, é detentor de recordes e marcas únicas: campeão sulamericano (atual Copa América) em 1919 e 1922 pela Seleção Brasileira (os dois primeiros títulos do Brasil) foi dele o gol da vitória por 1x0 contra o Uruguai em 1919. Sua técnica, aliada à sua raça, rendeu-lhe o apelido de "El Tigre" entre os argentinos e uruguaios. É dono da mais longa carreira dentro do futebol, pois por 26 anos atuou por diversas equipes até encerrar a carreira aos 43 anos, em 1935. Foi nove vezes artilheiro do campeonato paulista, marca que só foi quebrada quase três décadas depois por Pelé e, embora haja controvérsias, é o maior artilheiro da história do esporte com a marca de 1329 gols oficializada pela FIFA e registrada no *Guinnes, O livro dos recordes,* com base em dados apresentados por Mário Viana.
(http://www.e-biografias.net/biografias/arthur_friedenreich.php, acessado em 18/09/07).

imaginação. Ironicamente, ela recai sobre aquilo que o diretor tinha de melhor: sua voz. O senhor diretor perde sua condição de galã de radionovelas e se torna um locutor de anúncios na Rádio Nacional: “Olá, como se sente: clima quente, rim doente? Tome Urodonal e viva contente!” (DRUMMOND, 1975, p. 79). Inserido no contexto do conto, esse anúncio é uma colagem de um *jingle* bastante famoso e divulgado pela Rádio Nacional na década de 40, do medicamento Urodonal, cuja letra era similar ao texto da narrativa. Vejamos:

> "Clima quente
> rim doente,
> tome Urodonal
> e viva contente."
> (http://blog.vnews.com.br/index.php?blog=10&title=nossos_comerciais_por_favor_6&more=1&c=1&tb=1&pb=1, acessado em 20/09/07).

Além de ser uma colagem do *jingle*, podemos inferir que Roberto Drummond foi além, ou seja, usando o mesmo procedimento e se referindo ao mesmo objeto cotidiano, o escritor também reaproveita um programa popular da Rádio Difusora,[26] comandado pelo locutor Mário Sirpa, que tinha o patrocínio do medicamento Urodonal, e o integra ao texto:

> Sirpa discava números ao acaso e, quando atendiam, dizia:
> - Quem fala aqui é a Difusora, com o locutor Mário Sirpa. Rim doente?
> A que a pessoa devia responder:
> - Tomo Urodonal e vivo contente.
> - Parabéns, o senhor acaba de ganhar quinhentos mil réis. Pode comparecer amanhã aqui na rádio, às cinco da tarde, para buscar o dinheiro.
> (http://www.jangadabrasil.com.br/abril44/al44040b.htm, acessado em 20/09/07).

A realidade entrecortada pela mídia vai fornecendo, aos poucos, subsídios para que a personagem construa um mundo só seu. Esgotado do mundo que se apresenta e desejando, ardentemente, encontrar a “femme bleue”, D.J. constrói, aos poucos, sua Paris de papel. A cidade

[26] A referência mais precisa sobre esta emissora de rádio é que ela ocupava o mesmo prédio da rádio Farroupilha. Não conseguimos mais nenhuma informação.

nasce da sobreposição e colagem de cartazes turísticos e pôsteres do Quartier Latin. No Sena, que surge a partir de um biombo, há um "bateau-mouche" e nele "um casal de namorados acenando numa página dupla do Paris Match" (DRUMMOND, 1975, p. 80). Aos poucos, a cidade vai se formando. Vários lugares famosos de Paris compõem o espaço do sobrado, onde a cidade está sendo construída, como, por exemplo, o café Lês Deux Magots que aparece na parede. Entretanto, D. J. só se muda para lá, definitivamente, quando "a primavera pula da capa do Paris Match". Ele, então, anota os pedidos dos amigos, despede-se deles e fecha a porta de Paris. De lá, começa a enviar cartas aos amigos.

A Paris criada é figurativa. Os espaços que a caracterizam estão todos lá, praticamente: o Quartier Latin, o Sena, o Quai D´Orsay, o Quai du Louvre, o Rive Gauche, o Rive Droite, a Sorbonne, o café Lês Deux Magots, o Jardin du Luxembourg. Apesar disso, o narrador faz questão de enfatizar que ela é de papel; feita não só de cartazes e pôsteres, como também de capas da revista Paris Match, uma publicação francesa nascida em 1949. As norte-americanas Life e Time eram suas concorrentes diretas. A revista francesa abordava todos os temas jornalísticos dignos de serem noticiados - políticos ou sociais – com algumas exceções para certos assuntos econômicos. A qualidade, tanto de suas reportagens, quanto das fotos ali apresentadas fizeram dela um marco par o jornalismo europeu.[27] Roberto Drummond a escolhe como o marco de passagem. À semelhança dos antigos rituais de passagem, a personagem também adentra um mundo que não era o seu. No entanto, o ritual não acontece pelo enfrentamento corporal direto, mas por uma mudança imaginária de espaço, pontuada ou determinada pelo início da nova estação do ano em uma revista famosa. A incorporação do sonho é arrematada pela carta que D.J. envia ao amigo Antônio ou Antoine, no dizer da personagem,

[27] Parafraseado *do site*: http://www.canaldaimprensa.com.br/canalant/midia/vint3/midia6.htm, acessado em 18/09/07).

que relata sua chegada a Paris. Segundo ele, foi seu *Gauloises*[28] que fê-lo saber que, de fato, estava em Paris; que aquilo tudo não era um sonho. No sótão do sobrado, seu cigarro Minister se transforma em Gauloises; e o Brasil vira Paris, mesmo que de papel, numa explícita ilustração Pop.

1. 3. Ato nº 3 - Entredormido

Do *entressonho* – o ato nº 2 – , a narrativa nos leva para o *entredormindo* – o ato nº 3. É o discurso se alucinando pouco a pouco, porém sem nunca deixar de cumprir seu papel, ou seja, ser a ferramenta pela qual se descreve uma dada realidade. O ato nº. 3 traz o relato, por escrito, de como foram os primeiros dias de D.J. em Paris. A narração é feita em 3ª pessoa, por um "homem quase sem voz e que chupava pastilha de Cepacol" (DRUMMOND, 1975, p. 81) que converte D.J. em personagem. O depoimento foi lido em voz alta por um locutor de rádio; sobre ele, um comentarista de tevê afirmou ser fruto de imaginação fértil, mas doentia, do depoente; e um editorial esclareceu que nem M. Delly seria capaz de assinar tal depoimento por conter, ele, uma pieguice exagerada. O conteúdo do discurso é enviesado ou pré-julgado por opiniões da mídia. Sendo assim, o leitor, agora espectador destes meios de comunicação – rádio, tevê e jornal – já pressupõe uma série de fatos antes mesmo de eles serem narrados. No entanto, no ato n.º 3, a narração é bastante diferente de um depoimento, pois é um narrador em 3º pessoa quem conta a chegada de D.J. a Paris e sua primeira busca pela mulher azul, e não um narrador-personagem, como seria de se esperar neste tipo de discurso. Percebemos que o depoimento é simulado e os meios de comunicação, ainda assim, editam-no e espetacularizam-no. A intervenção ou presença

[28] Cigarro produzido pela multinacional hispano-francesa Altadis. Seu *slogan*, em 1976, veiculado por meio de um anúncio publicitário era: "Gauloises, la cigarette de l´homme fort!"

da mídia no depoimento, ou seja, num discurso que não é o seu, evidencia o caráter Pop do conto, uma vez que denuncia a forte presença dos meios de comunicação na vida (ou na realidade), manipulando situações e, muitas vezes, determinando desfechos.

Logo no começo deste ato, há um dado interessante: D.J. sente falta de uma cicatriz em seu supercílio esquerdo. Conclui, então, que está com 30 anos, uma vez que "foi aos 31 que aconteceu o que D.J. nem de lembrar gostava e ele ficou um homem marcado." (DRUMMOND, 1975, p. 81) Que fato terrível foi este do qual D.J. não quer se lembrar? Num corte brusco, a narração do fato é suspensa e muda a direção dos acontecimentos. D.J. está no quarto do Hotel Saint Michel, debruçado na janela e assoviando a "Marselhesa", justamente na parte em que se canta "le jour de Gloire est arrivé". Sintomático que seu dia de glória tenha chegado; em Paris, ele vislumbra a felicidade. Lá ele continua remoçando até o ponto de suas marcas e cicatrizes irem, aos poucos, desaparecendo. As falhas de seus cabelos vão sendo substituídas por cabelos louros e rebeldes. D.J. volta à juventude. Não à juventude marcada por cicatrizes, mas aquela em que pôde sonhar com um mundo diferente; com Paris, Roma e, finalmente, com um Brasil em que se poderia ter uma vida simples, justa e feliz. D.J. sai à procura da mulher azul. Conversa com um senhor que diz ter visto uma há uns catorze ou quinze anos. Mas enquanto fala delas, o velho vai remoçando. D.J. segue em sua busca, e cria um diálogo imaginário com a mulher azul. A estrutura textual não é nova; por mais de uma vez Roberto Drummond vai se valer dela. Esse processo já havia se iniciado no conto "O Confinado" e vai continuar a se repetir, mesmo nas obras da segunda fase. Se as palavras, propriamente ditas, não se repetem, os clichês, por sua vez, tomam conta do diálogo dos amantes. Juras eternas de amor, a exaltação do outro e a dedicação incondicional do (a) parceiro (a) caracterizam, com muita freqüência, o discurso dos enamorados. É este o trecho citado pelo jornalista, na rubrica, sobre a pieguice do depoimento.

> Ele: “E você fez aquela limonada para mim, lembro do sumo do limão nos seus dedos...”
> Ela: “E você tava sem cigarro nesse dia...”
> Ele: “Foi mesmo. Sabe?, eu gostava daquela gripe. Olha: eu amava aquela gripe, porque aquela gripe era sua...” (1975, p. 82-3)

Outro corte. Enquanto sonha com o diálogo, D.J. é interrompido pela voz de Maria Mariana que chega, cantando, na Île de St. Louis. Neste trecho é reafirmada, uma vez mais, a fusão entre a ficção e a realidade. O leitor é levado a desconfiar ou a se lembrar de que a viagem não existiu a não ser no sonho, no “entredormido”.

O narrador do ato nº. 3 demarca muito bem, via linguagem, o apagamento entre as instâncias da realidade e da ficção. Ao dizer que a voz de Maria Mariana chegava a Paris, na Île de St. Louis, quando sabemos que ela estava em sua casa, no Brasil, o narrador mostra como Roberto Drummond lida com a oscilação desses conceitos e nos prova, por meio do texto escrito, que ficção e realidade estão, demasiadamente, próximas. Há um detalhe importante neste conto: Maria Mariana, irmã de D.J., é funcionária dos Correios e Telégrafos. A irmã é, pois, cúmplice dele na criação da Paris de papel. É de lá, teoricamente da Paris de papel, que as cartas chegam aos amigos. Como isso pôde se dar, se a Paris de D.J. só existe em pedaços de papel, cartões postais e cartazes de viagem reunidos por ele em um sótão? A Paris de ficção de D.J. se transmuta em “realidade” com o auxílio de Maria Mariana. D. J. já havia prometido à irmã rezar uma seqüência de orações quando estivesse em Paris, em troca da “ajuda” e do “silêncio” dela. Pela disposição dessas palavras no texto, cria-se uma ambigüidade, pois não sabemos se a “ajuda” e o “silêncio” dizem respeito a um possível envolvimento sentimental da personagem, D.J., com a mulher de um promotor, que, segundo o narrador, abria a janela de seu quarto para uma sombra entrar sempre que o marido viajava, ou se a “ajuda” e o “silêncio” se referem à criação e à manutenção de sua Paris de papel no sótão da casa, fazendo com que os amigos

acreditassem que, de fato, ele, D.J. havia ido a Paris e, de lá, mandava cartas (postadas por Maria Mariana).

Este jogo também é envolvente para Maria Mariana. A narrativa oscila entre o real e o ficcional mais uma vez – no mesmo parágrafo, o narrador revela o desejo que Maria Mariana sentia de saber o que o irmão fazia em Paris, a capital do pecado, como dizia o padre Carlos, amigo de Maria Mariana. Para aplacar seu desejo, ela lia trechos do livro *Companheiro de jornada*,[29] do padre Tiago Koch, porém, sempre adormecia no trecho que dizia "Mas sei que o mundo e seu barulho / já mais que um sonho me são...". Ironicamente, o sonho transforma-se em "realidade", e Maria Mariana se transforma em Marimá, jovem, que andava de minissaia e blusa verde pelas ruas de Paris. Lá, cantavam em sua janela a música "Chão de Estrelas" de Sílvio Caldas;[30] ela entendia a mulher do promotor que abria a janela para uma sombra entrar; sentia que Jesus Cristo era alegria e deixava aberta a janela de seu quarto, em Paris, para que Renato Lima, do barzinho St. Germain, entrasse em seu quarto, como nunca ousou fazer no Brasil.

O espaço, nesse trecho do conto, demarca, nitidamente, o sonho e a realidade. Naquele – Paris – as pessoas são felizes enquanto que neste – Brasil – não. Lá podem encontrar mulheres azuis ou é permitido que homens pulem janelas; no Brasil, não. Em Paris, Jesus Cristo é alegria; aqui é sempre mais um tirano a vigiar diariamente os seus crentes. Ou seja: é preciso reconstruir a realidade inventando-a, e a forma encontrada (e possível) é estar ou entrar no estado "entredormindo". Assim, como sinaliza Sônia Maria Viegas Andrarde, "vez por outra, Paris

---

[29] Conseguimos encontrar apenas uma referência acerca desta obra. Trata-se de uma publicação em co-autoria com Basílio Senger pela editora Palloti. 1979 é a data da edição, entretanto, como *A morte de D.J. em Paris* foi publicado em 1975, acreditamos haver outras edições anteriores do *Companheiro de Jornada*.

[30] Sílvio Antônio Narciso de Figueiredo Caldas (Rio de Janeiro, 23 de maio de 1908 — Atibaia, 3 de fevereiro de 1998) foi um cantor e compositor brasileiro. Seu primeiro sucesso foi o samba de Ari Barroso intitulado *Faceira* (1931). *Chão de estrelas* (1937), em parceria com Orestes Barbosa, foi um de seus maiores êxitos. Dono de timbre inconfundível, que lhe valeu a fama de grande seresteiro, é conhecido, também, como *Caboclinho querido*, *A voz morena da cidade* ou *Titio*. (http://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%ADlvio_Caldas, acessado em 25/09/07).

deixa de ser Paris de papel, é uma Paris que nasce de dentro para fora e participa da realidade tanto quanto o sujeito que a idealiza, mostrando que não são as coisas, mas a consciência, que faz, desfaz, perpetua ou antecipa a realidade." (1972, p. 4) Uma realidade atravessada pelos meios de comunicação de massa que se incumbem de embaralhar as fronteiras entre ela e a ficção.

1.4.Ato nº 4 - Entrepausa

A entrepausa, no ato nº.4, é o momento em que a narrativa se converte em cartas. D.J. envia uma série de cartas e telegramas aos amigos e, por meio delas, sabemos notícias da personagem. Temos acesso a esta correspondência porque ela foi apreendida e juntada ao processo criminal pelos advogados de acusação. Este dado nos reporta, de imediato, à realidade da repressão política que, no período da ditadura militar, tirou dos cidadãos brasileiros o direito à privacidade.

O julgamento de D.J. continua sendo acompanhado e noticiado pela imprensa. O editorial de um jornal que publicou todas as cartas e telegramas se refere à correspondência como "maldita" e clama para que se faça justiça ao morto. Neste ato, como nos demais, a presença dos meios de comunicação espetaculariza os fatos. Longe de serem imparciais, eles emitem opiniões direcionando a leitura e pré-julgando, conseqüentemente, a personagem D.J. Os leitores e/ou os ouvintes dos jornais são manipulados, o tempo todo, a pensar baseados em juízos de valor ditados pela mídia, num claro processo de espetacularização. Claramente, percebe-se que pouco importa a verdade, mas sim a garantia de audiência do caso. Por meio deste procedimento de construção textual, Roberto Drummond expõe os dois lados da moeda: por um lado, a imprensa é sensacionalista ao espetacularizar os fatos, mas, por outro, os leitores, ouvintes ou telespectadores

também compactuam com o processo, uma vez que retribuem, por meio da audiência, as expectativas geradas pelos meios de comunicação. Em síntese, podemos dizer que o conto evidencia que, no mundo contemporâneo, qualquer tentativa de simular a realidade está comprometida, pois a mesma está espetularizada na base.

O ato nº 4 do conto foi montado de modo a parodiar o gênero epistolar. O narrador de 3ª pessoa só intervém na narrativa para esclarecer os destinatários das cartas enviadas por D.J. ou para fazer pequenas observações em relação aos textos expostos. São três telegramas e quatro cartas enviadas por D.J. aos seus amigos. Os temas de todas são semelhantes: liberdade, saudades do Brasil, a sensação de exílio e a clandestinidade. Ao tratar de cada um deles, como veremos na análise das cartas e telegramas, o narrador usa de artifícios, bem como usavam os exilados, que desviam ou dissimulam aquilo que se queria, de fato, dizer. As cartas são endereçadas aos seguintes amigos: Geraldo, Ângelo, Osvaldo e "Mon Vieux Bonhomme" e os telegramas a: Jésus Rocha e Luís Gonzaga.

Um telegrama enviado a Jésus Rocha é o primeiro texto apresentado pelo narrador e diz o seguinte: "Femme Bleue quae sera tamen PT abraços D.J." (DRUMMOND, 1975, p. 85). Traduzindo literalmente, temos: "mulher azul ainda que tardia". Este primeiro texto é uma paródia à frase que está inscrita na bandeira do estado de Minas Gerais e que faz referência ao movimento político caracterizado como Inconfidência Mineira. Linda Hutcheon define a paródia como "uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado" (1989, p. 17). E complementa dizendo que "a crítica não tem de estar presente na forma de riso ridicularizador para que lhe chamemos paródia" (1989, p. 18). Ao lermos o telegrama, o riso não brota como em outras situações parodiadas em outros contos, mas é imediata a relação que se faz entre o texto do telegrama e a frase da bandeira. "Femme bleue" metaforiza a "Liberdade". Diferentemente dos ideais preconizados pela Inconfidência Mineira,

que pregava a liberdade numa perspectiva coletiva, a personagem, aqui, não está abraçando nenhuma causa, a não ser a sua própria. A busca pela liberdade está metaforizada na procura incessante pelas raras mulheres azuis. Mesmo que tardiamente, elas serão encontradas. Azul é a cor do sonho e está associado à paz, à tranqüilidade. Considerando o momento histórico em que se passa a narrativa – final da década de 60 – sabemos que "paz" e "tranqüilidade" não existiam, sobretudo para os moradores das grandes cidades brasileiras. Diante da impossibilidade de se viver em paz, muitos vão embora, num exílio forçado. Este é o caso de D.J.: ao compreender que a felicidade só poderia ser encontrada fora do espaço em que está, e impossibilitado de sair do Brasil, cria uma Paris de papel. Todos os telegramas e cartas são de maio de 1969. Consta que neste período houve um endurecimento ainda maior da repressão política, quando foi editado um novo Código de Processo Penal Militar, com punições mais rigorosas. Segundo consta ainda, em julho do mesmo ano, as polícias militares foram subordinadas ao Estado-Maior do Exército, através de uma "Inspetoria Geral das Polícias Militares". Todas essas medidas, implementadas em tão pouco tempo, demonstram que o endurecimento do regime já vinha sendo planejado havia tempo.[31] Este endurecimento está expresso e sintetizado, podemos dizer, no terceiro telegrama, cujo conteúdo diz: "Brasil é um nó na garganta PT Abraço D.J." Diante de tanta arbitrariedade vivida e presenciada, e sem a real possibilidade de reação, à personagem só cabe a sensação de tristeza frente àquilo que vê. Foge, então, para um mundo imaginário onde as mulheres são azuis e o "amor é um pássaro capaz de abrir gaiolas", como ele, D.J., diz ao amigo Luís Gonzaga em outro telegrama enviado, em 7 de maio de 1969, e, segundo o narrador, fora "carimbado pelos Correios e Telégrafos do Brasil" (DRUMMOND, 1975, p. 86). Este é mais um dado que reporta

[31] Informações retiradas do *site*: (http://www.uff.br/ichf/anpuhrio/Anais/2002/Comunicacoes/Fico%20Carlos.doc -, acessado em 27/09/07).

o leitor para a realidade dos fatos: a Paris foi mesmo criada; é de papel e não fica na Europa, mas no sótão da casa de D.J. e é de lá que ele envia as correspondências aos amigos.

Cada uma das cartas mandadas por D.J. aos amigos reforça, praticamente, a mesma idéia: a felicidade consiste em ter a liberdade para se fazer, respeitando as normas de sociabilidade e de cidadania, o que se quiser. D.J. defende essa idéia, sobretudo, na carta que envia a Geraldo. Nela, a personagem retoma as paixões platônicas do amigo por vedetes do teatro de rebolado: Mara Rúbia,[32] Nélia Paula,[33] Angelita Martinez,[34] Anilza Leoni[35] e Cármen Verônica.[36] Além disso, fala sobre a Leila Diniz como sendo a mais nova paixão do amigo. Entre todas estas mulheres, o dado comum é a presença delas na mídia; belas e famosas, elas correspondem ao imaginário masculino. Geraldo sonhou ter um romance com uma a uma; escreveu a todas elas, enquanto durava a paixão, bilhetes imaginários e cartas apaixonadas, que nunca eram enviadas. Ao saber que o amigo agora está apaixonado por Leila Diniz, D.J. o aconselha a não escrever, mas ir ao encontro dela. Todas essas histórias ou paixões talvez não passassem de um dado fútil do conto se não fosse a conclusão de D.J.: “tome o primeiro avião e

---

[32] Atriz brasileira do teatro de revista. Nas décadas de 40 e 50, quando estrelou *Rabo de Foguete* e *Bonde da Laite*, era bastante popular. Dividiu os palcos cariocas com celebridades da época, entre elas, Dercy Gonçalves, Renata Fronzi, Oscarito e Grande Otelo. (http://www.geocities.com/cinetvbrasil/MaraRubia.html, acessado em 25/09/07).

[33] Sobre Nélia Paula não foi possível encontrar mais informações além do fato de ela ter sido atriz e participado do programa de televisão “Escolinha do professor Raimundo”. Nélia Paula nasceu em 26 de outubro de 1930 e morreu em 8 de setembro de 2002.

[34] Cantora, bailarina e atriz de teatro (estréia nos anos 1950) e cinema (estréia em *Pequeno por Fora*, 1960); foi também Rainha das Vedetes (1958). (http://paginas.terra.com.br/educacao/projetovip/0113.htm, acessado em 25/09/07).

[35] Anilza Pinho de Carvalho nasceu na cidade de Laguna (SC), em 10 de outubro de 1933. Em 1949, ganhou o concurso de Miss Sereia e, a partir daí, escondida da mãe, começou a trabalhar com Dercy Gonçalvez. No início dos anos 60, Anilza partiu para o Teatro de Comédia. Fez sucesso com a peça *Boa Noite Bettina* (1964). Fez várias chanchadas, da Herbert Richers, ao lado de Ankito, Grande Otele e Wilson Grey. Paralelamente, trabalhou no cienma e na tevê. Nos anos 70, diminui o ritmo de trabalho na tevê e, ainda hoje, faz pontas em novelas da Rede Globo. (adaptado do *site*: http://ondeanda.multiply.com/photos/album/41, acessado em 25/09/07).

[36] Carmem Verônica, pseudônimo de Carmelita Varella Alliz, (Recife, 12 de junho de 1933) é uma atriz e ex-vedete brasileira. Ficou por dez anos na lista das "Certinhas do Lalau", escrita pelo jornalista Sérgio Porto (Stanislaw Ponte Preta) que elegia as maiores “beldades” do país. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Carmem_Ver%C3%B4nica, acessado em 25/09/07).

vá falar com a Leila Diniz. Se ela te aceitar, genial, je boirai à ta santé ici, à Paris; se não aceitar, deixa pra lá: você fez o que devia e **o importante, Geraldo, é isso: fazer o que a gente quer."** (DRUMMOND, 1975, p. 86, grifos nossos) Para tratar da importância de ser livre, de ser senhor do próprio destino, D.J. se vale das paixões platônicas do amigo para reforçar esta idéia tão cara ao conto. O traço pop está no fato de ele ter escolhido várias mulheres famosas na mídia por sua beleza ou comportamento ousado e, a partir delas, defender a importância de ser livre. Também não é à toa que a paixão recente de Geraldo seja Leila Diniz, mulher à frente de seu tempo, que rompeu barreiras escandalizando a sociedade machista, e que se tornou ícone da revolução feminina. De certa forma, podemos dizer que Geraldo, assim como D.J., foge da realidade, uma vez que o amigo só se apaixona ou deseja aquilo que pertence a um mundo que não é o seu, mas que ele o toma e vivencia como sua realidade, já que o objeto do desejo habita o mundo do *mass media*, mundo esse que interfere, diretamente, no seu comportamento. Diante disso, podemos concluir que nesta parte da narrativa há dois dados reafirmados: o primeiro é a vida real e cotidiana permeada por signos da indústria cultural, bem como por clichês; e o segundo é a certeza de que a vida só vale a pena quando se pode exercitar a liberdade.

Nas cartas enviadas aos amigos Ângelo e a Oswaldo, D.J. deixa claro, aos leitores, que eles têm uma história marcada pelo autoritarismo e pela violência: "Tenho lembrado daqueles nossos papos, você tomando conhaque Dreher e eu bebendo aquele purgante que é a água tônica, e a gente falando na cerca de arame farpado que nos prendia no internato do Colégio São Francisco e que nos acompanhou pelo resto da vida." (DRUMMOND, 1975, p. 87) Entretanto, D.J. parece que já tinha percebido que a felicidade não está distante dele, mas bem próxima, ou seja, ela se encontra nas pequenas coisas da vida. Esse tema é bastante recorrente no Ciclo da Coca-Cola e, de certa maneira, contrapõe-se com a busca pela felicidade coletiva almejada, sobretudo, pelos jovens contestadores da década de 60. A luta social se transforma em luta

pessoal, mas, diante do momento vivido – a ditadura militar -, qualquer uma delas sofre repressão por parte das forças do governo.

Tanto é assim que a última carta enviada – e a única que teve uma página anexada ao processo – reforçava ainda mais esta idéia. Por meio da narração/análise do romance entre Mon Vieux Bonhomme e Regina, D.J. põe em evidência a dificuldade dos amantes que estão na clandestinidade. Seus encontros amorosos acontecem no cemitério; a escolha do espaço revela a ironia por meio da qual o conto dialoga com a realidade e mostra como são importantes os pequenos e bons momentos da vida. Ao retomar o clássico *Romeu e Julieta*, D.J. aproxima a história das personagens, principalmente, em dois pontos: a dificuldade dos encontros e a proibição do romance. Entretanto, o drama e o conto se diferem num aspecto crucial: no primeiro a proibição advém da família dos jovens; já no segundo, ela acontece, provavelmente, pelos mecanismos repressivos do Estado, como sugere o trecho do conto: "(...) como dois Romeu e Julieta destes **nossos tempos clandestinos** (...). Agora te pergunto: que vida é essa em que dois amantes **têm que se esconder como mortos, fingir de mortos**!..." (DRUMMOND, 1975, p. 88. grifos nossos). A descrição do encontro é Pop, uma vez que ressalta que ambos, ao se encontrarem no cemitério, almoçavam pêras argentinas e queijo Polengüinho. O romantismo contrasta tanto com o espaço insólito do amor, quanto com a intromissão de objetos cotidianos na cena amorosa. Roberto Drummond toma uma cena clássica – do Romeu e Julieta – e, a partir do esfumaçamento da matriz, cria uma nova versão, em acordo com o momento vivido pelas personagens. Neste aspecto, o processo de construção textual do escritor se assemelha muito com o processo de criação plástica de Andy Warhol, como vimos no capítulo anterior.

Para concluirmos este ato, podemos dizer que para se livrar da condição de homem marcado, D.J. resolve ir embora do Brasil. Mas quem é D.J.? O que ele fez de tão grave a ponto de ter de se exilar? O dado brutal revelado neste e em outros contos é o fato de que as

personagens que são vítimas da violência e arbitrariedade políticas não são a encarnação da resistência armada ao regime militar, do revolucionário de esquerda. D.J. é um professor de francês que deseja viver a vida. A brutalidade se acentua porque ele é, de certa maneira, uma pessoa que não tem nenhuma ligação clara com a militância de esquerda ou comunista. Mas, ainda assim, obriga-se a mudar: ele, progressivamente, vai se fechando no sótão de sua casa e passa a "viver" ali. Por meio desse ensimesmamento, ele nega a realidade circundante e morre para ela. O texto afirma, então, que transformar o sótão em Paris é negar valor à realidade. É como se ele dissesse: "a realidade é tão insuportável que eu prefiro viver na minha Paris, mesmo que ela seja de papel, imaginária. Em Paris eu posso ser tudo aquilo que eu não posso ser na realidade". Quando no "lá" está a possibilidade plena de realização, é porque no "aqui" ela não existe.

Qual teria sido o crime de D.J.? Parece que, pelas evidências, o crime é querer ser feliz e se tornar sabedor de que a felicidade está nos pequenos prazeres da vida, mas, também, conhecedor de que até eles, os pequenos prazeres, foram subtraídos da população. Por efeito de sugestão do texto, parece que o crime cometido é o desejo de estabelecer um vínculo feliz, alegre, pleno com a vida. Ao relermos a última frase do conto – "Os que quiserem podem matar D.J., mas ele voltará no primeiro samba, num frevo tocando e, até mesmo, quem sabe?, num grito de gol." (DRUMMOND, 1975, p. 99) – constatamos que D.J. metaforiza a vibração, a alegria de viver. As coisas pelas quais luta, com as quais sonha é ter uma vida feliz.

1.5. Ato nº 5 – Entrevinda

O ato nº. 5 – a entrevinda – é a explicitação da felicidade, pois vai narrar o encontro de D.J. com a mulher azul. O narrador é um homem grisalho que nunca perdeu seu ar de

farmacêutico do interior de Minas mesmo vivendo em Paris. Os jornais publicaram uma série de fotos dele indagando o que diria Pierre Cardin[37] sobre a elegância do amigo de D.J. Esses dados constam da rubrica do ato nº 5 e reforçam, uma vez mais, a onipresença dos meios de comunicação no julgamento de D.J. É um julgamento espetacularizado, entrecortado por informações e pontos de vista direcionados pela mídia. A alusão ao estilista Pierre Cardin também é bastante pontual, uma vez que seu nome era (e ainda é) uma referência bastante importante para o mundo *glamourizado* da moda. Para o desenrolar dos fatos na narrativa, pouca ou nenhuma diferença fará a citação de seu nome, no entanto, quando Roberto Drummond o coloca ali, deixa explicitado o caráter pop da referência.

Podemos dizer que este ato é dividido em duas partes: antes de D.J. encontrar a mulher azul e depois disso. Para construir a primeira parte, o autor se vale da colagem pop. Conta o narrador que D.J. comprava, todos os dias, o jornal *France Soir*[38] e ia até o Jardin du Luxembourg para lê-lo. Neste jornal, publicou um anúncio à procura da mulher azul com voz de frevo tocando. Enquanto espera uma resposta, D.J. lê o jornal. O que ele lê é transcrito pelo narrador por meio de uma espécie de colagens de fragmentos de textos com notícias factuais, bastante populares, priorizando romances folhetinescos, encontros amorosos, tragédias e, em meio a tudo isso, o anúncio de D.J. A descrição é rica em detalhes o que possibilita, por parte do leitor, uma visualização das páginas do periódico. A imagem é plástica e remete à criação da Arte Pop, pois abusa dos clichês cinematográficos e das cenas cotidianas, tudo isso entremeado pela

[37] Pietro Cardin nasceu em 7 de julho de 1922, num vilarejo próximo a Veneza, Itália. Filho de pais franceses, mudou-se com a família aos dois anos para a França. Em 1950, montou seu próprio ateliê em Paris lançando sua primeira coleção de alta costura. Em 1957, Cardin revolucionou o conceito de moda masculina, quando abriu a Adam, que o consagraria por seus ternos, elevados à categoria de alta-costura. Em síntese, podemos dizer que Pierre Cardin é costureiro, designer, artista, diplomata, proprietário do famoso restaurante Maxim´s e uma das cinco mais conhecidas personalidades francesas no mundo desde os anos 60.
(Adaptado do *site*: http://www.fergra.com.br/pierre_cardin.htm, acessado em 01/10/07).

[38] Jornal publicado diariamente na França.

mídia, responsável pela reafirmação de valores ordinários e desejos banais, pautados pelo mundo da publicidade e do consumo.

Para contar o encontro da personagem com a mulher azul, o narrador divide seu relato em duas partes e as enumera conferindo ao texto uma certa frieza - o que contrasta com uma possível expectativa do leitor frente ao anúncio do relato de um encontro amoroso. Na primeira parte, D.J. cantava enquanto fazia a barba. O narrador descreve com detalhes tanto a ação quanto o que sente a personagem. Mistura tempos; é contraditório, mas quase não percebemos a contradição que se dá em relação ao tempo da narrativa. Diz o narrador que D.J. cantarolava enquanto se barbeava e se lembrava de uma vez que apareceu com a barba por fazer e a mulher azul reclamou dizendo que se ele aparecesse assim, ela não se encontraria mais com ele. No entanto, o ato de "fazer a barba" é anterior à descoberta da mulher azul.

Na segunda parte, temos o encontro propriamente dito. D.J. escuta fragmentos da música "Só tinha de ser com você", de Tom Jobim, cantada por Elis Regina e que será a pista que o levará até a mulher azul. Ele sai do quarto buscando pela voz e a identifica no quarto 6. Então, finalmente, encontra a mulher azul e passa a descrevê-la. Esperamos a descrição de uma mulher idealizada, mas ela é comum. Embora travestida de um quê maravilhoso, uma vez que é mesmo azul, ela é simples, trabalha todas as tardes como *baby sitter* numa casa no Étoile. Outra surpresa: Lu, a mulher azul, é brasileira e mora no mesmo hotel que D.J. O encontro marca o início do namoro. O cotidiano de ambos está envolto em uma paz e tranqüilidade coerentes com a vida que D.J. sonhava ter em Paris. A rotina se divide entre estudar, trabalhar e passear; o luxo não está presente em nenhuma dessas ações, mas a felicidade, em todas. Como diz o narrador: "(...) D.J. e Lu juntos: tinham aquele olhar descansado dos que estão em dia com o amor, a gente remoçava perto deles, e ver um sem o outro era como se estivesse sem um braço ou uma perna (...)" (DRUMMOND, 1975, p. 91). Essa vivência tranqüila e feliz é aquilo que D.J. parecia procurar e

não encontrar no Brasil, por isso almejou tanto ir para Paris. Lu – símbolo da felicidade – está também fora do Brasil, o que pode simbolizar a expropriação da felicidade em nosso país.

1.6. Ato nº 6 – Entredúvida

O ato nº 6 é o depoimento de Maria Mariana ou Marimá, a irmã de D.J. Diante do juiz, dos advogados, do promotor, dos jurados e da imprensa, a personagem dá seu depoimento ora assumindo o comportamento de uma, ora de outra. Como Maria Mariana, ela é recatada, aparenta ter 49 anos, tem os joelhos marcados de tanto rezar sobre grãos de milho e não tira os olhos do chão. Como Marimá, suas características são completamente diferentes: ela é jovem – tem 23 anos – fuma, seus olhos nunca fogem dos olhos de ninguém e se veste de forma provocativa e irreverente. Maria Mariana está no Brasil enquanto Marimá, em Paris.

Maria Mariana e Marimá são, podemos dizer, estereótipos. A primeira encarna a imagem da boa moça, recatada, temente a Deus e seguidora fiel dos princípios da Igreja; já a segunda, assume a figura da mulher livre, descontraída, sensual e feliz. Esse jogo com o duplo se parece, em termos de procedimento de construção, à técnica da serigrafia de Andy Warhol. Klaus Honnef fala sobre a escolha de Warhol pelas serigrafias – técnica marcante da obra do artista:

> Nesta sua escolha, Warhol deve ter sido igualmente impelido pelo fato da impressão serigráfica permitir a criação de uma imagem estereotipada – sendo aqui o estereótipo constituído "não apenas pelo mundo dos fatos, mas também pelo mundo interior da autoconsciência, dos valores e das opiniões (David C. Borower) - e propagar, assim, um reflexo da consciência coletiva. (2005, p. 54)

A forma como este ato foi construído se parece com um trabalho de serigrafia, que toma um modelo e, a partir dele, cria outras possibilidades de ver o mesmo objeto. Neste ato, o narrador vai, aos poucos, mesclando a linguagem e os pontos de vista de Maria Mariana com o de

Marimá. Primeiro faz isso de modo claro, ou seja, sabemos quando é Maria Mariana quem fala e quando é Marimá. Lentamente, começa a haver uma fusão entre ambas, mas ainda é possível distingui-las. Porém, no final do ato, Maria Mariana e Marimá depõem em conjunto, não mais havendo o anúncio de quando é uma ou outra falando. O leitor saberá pelas respostas, mas elas adentram-se umas às outras e vão construindo, de fato, a irmã de D.J. Misto de castidade e rebeldia, esta personagem encarna em si os vários formatos que as pessoas dão à existência. Às vezes, como Maria Mariana, assumem culpas e sofrem; outras vezes, um traço rebelde chocalha as certezas e toma-se, então, atitudes bastante diferentes daquelas que se tomaria normalmente. Maria Mariana e Marimá representam esta dupla posição, mas que, aos poucos, vai se fundindo até que não se consegue mais saber quando se é uma, quando se é outra; se é que é possível ter clara esta distinção.

Roberto Drummond alterna uma e outra até que ambas se fundem. Maria Mariana, a primeira a ser apresentada, pode ser considerada como a matriz em preto e branco a partir da qual outras imagens vão ser copiadas/construídas. Marimá, a cópia reconstruída e em cores, é o simulacro e, como tal, mais atraente que o original. Ao realizar a alternância “Maria Mariana / Marimá” em escala descendente, o autor trabalha com o mesmo princípio da técnica pop da serigrafia, ou seja, elege um modelo, que é Maria Mariana e, à medida que o modifica, cria novas possibilidades de leitura do modelo. O que não se deve perder de vista é que o começo parte já de um modelo e não de um original qualquer. Maria Mariana é a representação (o modelo) da figura da “moça de família” que, ao ser “serigrafada”, abala os conceitos de verdade de uma sociedade estruturada sobre tabus comportamentais. Ao romper com os limites impostos, Marimá escandaliza, mas, sobretudo, atrai aqueles que se auto-proclamam como “guardiães da moral e dos bons costumes”. Ela perturba o juiz, o promotor, os advogados, os jurados e repórteres com sua minissaia que deixa à mostra seus joelhos morenos e, a cada vez que toma a forma de Maria

Mariana, decepciona a todos, pois é como se a exuberância do modelo colorido e melhorado fosse vencido, uma vez mais, pelo preto e branco.

Enquanto Maria Mariana foi serigrafada, seu irmão, D.J., neste ato, é construído por meio de fragmentos (outra técnica também usada na Arte Pop), ou seja, por meio de pedaços de informações e lembranças trazidas pelos depoentes e coladas como se para montar um quebra-cabeça. Essa mesma fragmentação está representada também na divisão macro-estrutural do conto em atos, sendo que em cada um deles ainda há outras divisões. O ato nº 6 é a iconização máxima desse fracionamento ao estilhaçar as fronteiras entre um depoimento e outro – de Maria Mariana e Marimá –, sendo que ambos são dados pela mesma pessoa. Sônia Maria Viegas Andrade defende que há dois níveis de linguagem no julgamento de D.J.:

> A linguagem-processo e a linguagem-conceito, a vivência e a reportagem, o sonho e a narração. No confronto desses dois níveis, a fusão do mundo interior e do mundo exterior, fusão que se instala no arbitrário, seja ele fantástico ou real. Na medida em que cada depoimento representa uma alternativa para a realidade, esta vai gradativamente perdendo seu caráter absoluto e único para tornar-se uma gama de possibilidades. Ela brota de dentro dos personagens e se impõe aos fatos. Cada depoimento é um diferente dizer, uma das significações do real, sem qualquer paradigma de objetividade além da urgência da consciência que diz. Deixada a si mesma, a realidade é a pura evidência, o óbvio, e também o maior absurdo: o julgamento julga, ou seja, possui uma razão intrínseca de julgar; o repórter faz reportagens; o jornal transmite mensagens jornalísticas. Só a consciência pode criar o imprevisível, só a consciência pode enriquecer e tornar satisfatório o real. (1972, p. 8)

Maria Mariana / Marimá expõe e joga com a exterioridade e com a interioridade humana, isto é, com aquilo que se demonstra ser e o que de fato se é. Maria Mariana não aprova o relacionamento do irmão com Lu nem o fato de ele ter se mudado para Paris que, segundo ela, era a capital do pecado. Ainda no Brasil, luta com todas as suas forças para trazer o irmão de volta, mas há dentro dela um desejo de felicidade, identificado com a rebeldia, que fala mais alto. Contra ele, ela repete incansavelmente "...tenho que lutar fortemente contra minha rebelde natureza", frase extraída do livro *Companheiro de jornada*, do padre Tiago Koch. Ela não resiste,

e vai, imaginariamente, para Paris. Lá ela é Marimá. O confronto entre os dois espaços – Brasil e Paris – deixa evidente que a única possibilidade de ser feliz é no exílio.

1.7.Ato nº 7 - Epílogo

E o espetáculo vai sendo apresentado. O último ato, o de nº 7, é o epílogo. Assim como no primeiro, neste também o narrador recupera a linguagem dramática. Nele, vamos ter o depoimento de Lu, a mulher azul. Na verdade, não é um depoimento, mas uma entrevista que ela deu à France Presse, em Paris, e que, depois de publicada, foi anexada ao processo. Temos, aqui, dois dados que reforçam a presença da sociedade do espetáculo no conto: o depoimento (instrumento judiciário) é trocado por uma entrevista exclusiva (instrumento da comunicação de massa); e a prova da existência da mulher azul acontece por meio da publicação de sua foto na primeira página de todos os jornais e revistas do país, ou seja, a prova é conseguida pela imprensa e é ela que se incumbe de atestar a verdade. Com a publicação da foto, todos sentem uma estranha alegria e parecem compartilhar de um mesmo segredo. Se tomarmos a mulher azul como alegoria da liberdade, é como se todos tivessem, ainda que guardada, a certeza de que a liberdade existe.

No ato nº. 7, é o narrador-protagonista quem contará a história que está entrelaçada, ponto por ponto, ao relato do ato nº. 6. Temos, agora, a visão de Lu sobre o que aconteceu quando Maria Mariana entrou no quarto de D.J. para tentar trazê-lo de volta para o que ela denominava como realidade. D.J. chama por Lu, que se mantém à distância escutando o que se passa. Maria Mariana insiste que mulheres azuis não existem, que sua Paris é de papel, e D.J. sente um gosto de Minister no Gauloises que fuma, ou seja, sua Paris parece começar a se desfazer ou despedaçar. Maria Mariana expõe a realidade para ele de um modo brutal e

desagradável. Lembra-o de que a Paris dele é criada, de papel, não existe, é fantasia, produto de uma fuga das adversidades de um cotidiano de horror, violência e arbítrio. É forte, neste conto, a sugestão de que D.J. foi morar numa Paris imaginária depois de ter sido torturado, vitimado pela violência do Estado / do estado de exceção (ditadura). Ao colocar em relevo o sonho-fantasia-delírio da personagem, Roberto Drummond destaca os efeitos da violência sobre o sujeito / a vítima. Paradoxalmente, esta "loucura" (criar uma Paris imaginária) "salva" D.J. de enlouquecer de vez (ao ponto da insociabilidade). Ao dar destaque ao "sonho", o autor mostra que a realidade é brutal. Ao sentir o gosto de Minister, é como se sentisse que a morte estivesse próxima; é como se a realidade opressiva estivesse prestes a vencer.

Neste ponto, Lu entra no quarto e vê Maria Mariana. Após ter declarado ser uma enviada de Nossa Senhora Aparecida, ela olha para Lu e começa a remoçar, "então o Minister de D.J. virou Gauloises, Paris era Paris, e D.J. me viu: eu com a toalha de banho na mão, gritou: "Morrer, Lu, é uma forma de viver", e a beata remoçou, remoçou, e eu a olhei e falei: "Era você, Marimá?"" (DRUMMOND, 1975, p. 98-9). Percebemos, então, o confronto final entre a *realidade* – aquela vivida no Brasil – e a *realidade criada* – a Paris de papel. Maria Mariana tenta fazer com que D.J. se integre à vida domesticada e controlada pelos diversos segmentos da sociedade, entre eles à religião e ao poder do Estado. Mas D.J. morre para esta realidade e se integra à outra. Como disse D.J., morrer é uma forma de viver. Às vezes, a realidade é tão intolerável que morrer é uma afirmação de vida. Ao morrer, implicitamente, aquele que faz essa opção, além de dar um basta na vida real a acusa, simultaneamente, pois se sente expulso, uma vez que não suporta mais a arbitrariedade, a injustiça, a violência que o cerca. Ao deixar a realidade ou morrer para ela, a personagem deixa de lado um mundo com o qual não compactua e cria um novo, desprovido de tudo o que o incomodava no anterior. Por isso, a Paris de papel é tão atraente. Lá, não cabe nada além do que torna D.J. feliz. Desta maneira, ele vai se fechando

dentro de sua Paris imaginária e, ao mandar cartas de lá falando de uma vida feliz que agora tem e que não tinha quando estava no Brasil, vai morrendo para a realidade. Isso nos remete à situação do exilado. No entanto, D.J. não foi a Paris, ele é um exilado no Brasil mesmo. Este traço é marcante nas personagens de Roberto Drummond. É bastante comum que elas se referiram a si próprias ou a outras como exiladas dentro da própria terra. Adiante, poderemos observar este traço presente em *Sangue de Coca-Cola*, com o caso do Homem do Sapato Amarelo, uma das personagens do romance.

O conto "A morte de D.J. em Paris" revela um procedimento de criação significativo na obra de Roberto Drummond, especialmente nas que compõem o Ciclo da Coca-Cola que se caracteriza pelo atravessamento de imagens pré-fabricadas pela indústria cultural (jornais, revistas, cinema, anúncios publicitários, fotografias...) nos ideais, muitas vezes revolucionários, que caracterizaram a sociedade brasileira das décadas de 60-80 do século XX. Ao mesmo tempo em que luta contra as forças repressoras do Estado, esta sociedade sucumbe à dominação cultural instalada por meio da indústria cultural. Nestes termos, é que melhor podemos enxergar a aproximação da literatura pop de Roberto Drummond com a Arte Pop, uma vez que ambas se valem daquilo que a sociedade massificada oferece para, a partir daí, revelar os mecanismos internos que regem tais sociedades. No caso do Brasil, a literatura pop de Roberto Drummond mostra que aqui se viveu, na ordem do cotidiano, num contexto de dupla violência: a *real*, imposta pela ditadura militar e a *simbólica*, imposta pela indústria cultural.

2. “Objetos pertencentes a Fernando B, misteriosamente desaparecido” ou as peças de um quebra-cabeça impossível de ser montado

Linda Hutcheon, no livro *Uma teoria da paródia*, afirma que “o texto `alvo´ da paródia é sempre uma obra de arte ou, de forma mais geral, outra forma de discurso codificado.” (1989, p. 28) Nestes termos, podemos pensar o conto “Objetos pertencentes a Fernando B, misteriosamente desaparecido” em que o narrador se apropria do gênero discursivo auto-processual, com o objetivo de parodiá-lo. Há, pois, uma espécie de posse, feita pelo narrador, do conjunto de características (depoimentos, investigação, descrição de autuações, suspeitas...) que marca um processo tal como ele é instaurado na justiça. Deste modo, a narrativa se mostra, aparentemente, como uma peça de inquérito em que o que está sendo investigado é a morte ou desaparecimento misterioso da personagem Fernando B. Em tintas grossas, podemos afirmar ser esta ausência o motor de todo o texto.

Recuperando a fábula do conto, temos a investigação do desaparecimento, aparentemente sem o menor motivo, de uma personagem. Sete objetos são arrolados no inquérito e, sobre eles, algumas personagens tecem comentários que os ligam a seu dono – o desaparecido Fernando B,[39] e é a partir daí que, aos poucos, vamos construindo, de modo fragmentário, a personagem e o como ou por que ela teria sumido. Ao término da leitura, porém, nada nos é revelado.

“A morte de D.J. em Paris” e “Objetos pertencentes a Fernando B, misteriosamente desaparecido” têm muitos pontos em comum e, também, com os outros contos do livro. Entre os dois primeiros, há a coincidência entre o fato de ambos relatarem a investigação de uma

[39] No romance *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado* há uma referência a Fernando B: “(...) ao ler o livro *A Ilha*, do jornalista Fernando Morais, também conhecido como Fernando B, e que faz apologia do regime de Fidel Castro (...)” (DRUMMOND, 1978, p. 33).

personagem que não sabemos se está morta ou simplesmente desaparecida e, sobre elas, não sabermos nada, apenas o que nos contam outras personagens. No primeiro conto, personagens são intimadas a depor na intenção de reconstruir a imagem de D.J., enquanto que, no segundo, parte-se de objetos para se tentar a recomposição de Fernando B. Esse traço, de início, já marca a aproximação da construção do conto com a Arte Pop, uma vez que a mesma, muitas vezes, tomou objetos como sinédoque da realidade, ou seja, vários artistas pop, ao escolherem objetos ou produtos de uso cotidiano, fizeram-no na tentativa de ilustrar a sociedade do século XX. Andy Warhol foi um grande idealizador desse projeto ao selecionar para suas obras vários produtos, marcas e embalagens da indústria alimentícia. Klaus Honnef, falando sobre o artista, explica que:

> As sopas e os legumes em lata, os molhos e bebidas em garrafas dizem mais dos nossos hábitos do que a maior parte dos outros testemunhos da nossa civilização. É igualmente revelador que os produtos em conserva sejam associados a determinados nomes de firmas e marcas. As sopas Campbell, os refrigerantes Pepsi ou Coca-Cola, detergentes Brillo e *ketchup* da Heinz traduzem uma certa maneira de viver e um certo estado de espírito. O antropólogo do futuro, o arqueólogo da nossa consciência encontrará nestes emblemas da civilização moderna informações sobre os homens do final do século XX, sobre o nível das técnicas de fabrico e de conservação, assim como os hábitos coletivos, no que diz respeito à alimentação e bebidas, e as suas conseqüências diretas e indiretas sobre os comportamentos humanos. (2005, p. 50 e 52)

Roberto Drummond, por sua vez, não escolhe produtos alimentícios na tentativa de caracterizar a personagem Fernando B, mas sim seleciona um rol de objetos cotidianos, que cerca a personagem, capaz de fornecer informações, ou melhor, indícios, ao leitor sobre quem seria Fernando B. Na peça do inquérito que, na verdade, constitui a narrativa do conto, são, então, arrolados objetos e suas histórias. É por meio da história de cada um de tais objetos que descobrimos, mais ou menos, quem era Fernando B e qual era a sua rede de relações. Por meio de uma colagem desses objetos, à maneira da colagem pop, a personagem vai sendo composta / descrita. Além dos objetos pertencentes à protagonista, vários outros são citados e ajudam na

construção / descrição física ou psicológica das personagens secundárias. Porém não há conclusões, ou seja, não se esclarece como o protagonista desapareceu, nem em que circunstâncias e nem por qual motivo o desaparecimento ocorreu. Sabemos que Fernando B está desaparecido, e cada uma das histórias dos objetos, bem como das personagens que fazem parte da narrativa, ilumina o mistério até certo ponto, mas o mantém. Como no conto "A morte de D.J. em Paris", esse seria um modo que Roberto Drummond encontrou para manter vivo o enigma, com o que ele tem de potencialidade para a sugestão de que esses desaparecimentos possam ter sido causados por uma ação violenta ou arbitrária do poder repressivo atuante no Brasil na década de 70. Tânia Pellegrini observa que:

> (...) toda realidade gera sua própria linguagem, determina suas estruturas e delineia procedimentos de escrita que lhe são próprios. Há uma correspondência entre texto e contexto; a linguagem nunca deixa de ser fato real, entre outros tantos fatos igualmente reais. Como já disse Barthes, a escrita é um ato de solidariedade histórica; a língua e o estilo são objetos, mas a escrita é uma função: constitui uma relação entre a criação e a sociedade. (1996, p. 21)

No conto "Objetos pertencentes a Fernando B, misteriosamente desaparecido", é possível observarmos um procedimento de composição textual que se vale da fragmentação de uma história que sempre conta outra, ou de uma história que sempre conta outras. Nesse procedimento de contar fragmentariamente uma história para contar outras, cria-se uma espécie de tensão narrativa entre a história que ocupa, de fato, o primeiro plano e as histórias que, às vezes, ocupam um plano episódico ou que constituem um fragmento específico que vai iluminar um episódio suposta ou secundariamente ligado ao que está em primeiro plano. Um exemplo disso seria a tematização do cotidiano marcado por toda sorte de violências que, embora onipresentes, não são imediatamente visíveis ou reconhecíveis. O leitor sabe que ela existe, mas está difusa pelo texto, só sendo possível reconhecê-la, de fato, quando a mesma se corporifica em

determinadas ações. Isso ocorre, por exemplo, com a Dôia, do conto “Dôia na janela” que, trancada num quarto de hospital psiquiátrico marca a passagem dos dias arranhando com as unhas as grades verdes da janela de seu quarto e que, na véspera de receber sua alta, vê, com a ajuda de uma luneta, um homem sendo crucificado. A violência, neste conto, é difusa; como leitores, quase nos conformamos com a estada de Dôia ali, pois as fronteiras entre a loucura, o sonho e a realidade parecem ter sido apagadas pela personagem. Já no conto “A outra margem”, a violência é evidenciada de forma crua e sem rodeios no final do conto, quando a personagem é covardemente assassinada por seus algozes, que antes haviam se redobrado na tentativa de atender todos os desejos da vítima. Nos textos do Ciclo da Coca-Cola, esse procedimento de contar os fatos de forma escancarada é, entretanto, pouco usual.

Voltemos a “Objetos pertencentes a Fernando B, misteriosamente desaparecido”: há, nele, sempre uma segunda história inserida em cada uma das histórias sobre os objetos arrolados. São sempre episódios discretos que ocupam posições periféricas em relação aos objetos da personagem, mas, dada a estrutura do texto, são estas histórias supostamente secundárias que ganham destaque, pois é a partir de cada uma delas que temos a possibilidade de supor o que ocorreu com Fernando B. A estratégia narrativa opera por deslocamento, convidando o leitor a ler “B” onde está escrito “A”, ou seja, põe em primeiro plano uma história para iluminar, de fato, uma outra que está em segundo plano.

No texto, os objetos nos são apresentados como se fossem provas de um suposto crime. Sobre cada um deles haverá uma declaração feita por uma personagem. As histórias se intercalam e esse movimento é marcado por uma série de reticências que separam o primeiro do segundo plano narrativos. Na medida em que lemos, é difícil perceber a oscilação, pois as narrativas vão se entrelaçando e temos a impressão de que as reticências foram colocadas ao acaso. Porém, numa análise miúda, é possível visualizar o deslocamento sobre o qual falávamos acima e

percebermos o “jogo-de-armar” proposto por Roberto Drummond e que nos faz ver o texto como um quebra-cabeça cujas peças, embora montadas, não desenham plenamente uma figura, e, sim, partes dela.

Uma escova dental Tek azul; uma coleção de fotografias amareladas de atrizes de cinema; um arco e uma flecha dos índios kren-akarores; uma fotografia 3x4 de Catherine D; uma camisa de linho azul; um par de quedes azul, marca Verlon, nº 38; um dicionário de tupi-guarani são os objetos pertencentes a Fernando B e arrolados no inquérito. Entretanto, não são somente eles que aparecem no conto. Na construção do texto, Roberto Drummond usa o mesmo procedimento da colagem pop, ou seja, espalha pela narrativa uma série de referências cotidianas e, a partir delas, tece o enredo. Dividem espaço com as personagens ou as acompanham, um sutiã De Millus cor areia, a revista “Grande Hotel”, o perfume Lancaster, o cigarro Lincoln, uma Gillette, o medicamento Mandrix[40] e o biscoito Aimoré. Aparecem, também, o Rio São F e o Rio A. Além destes, o narrador elege vários nomes de personalidades e os cita, com a particularidade de não revelar o sobrenome, mas apenas citar a(s) primeira (s) letra (s) dele: Betty G, Irmãos Villas B, Jesus C, Clark G, Marilyn M, Esther W, Ivonne de C, Ava G, cacique Lírio do V, Lucinha A, Catherine D, Elba P. L (Tim) e Igor S; são exceções apenas Leslie Caron, Gregório Barrios e Eça de Queirós. A opção por não revelar o sobrenome parece se assemelhar a opção dos artistas pop ao rasgar fotogramas e colar apenas partes deles no quadro. Desta forma, é possível reconhecê-los, mas a figura não está toda ali, obrigando o receptor a completar a imagem de acordo com aquilo que está na sua memória, que faz parte de um repertório adquirido por meio da indústria cultural e dos meios de comunicação de massa.

O quadro (uma colagem) do artista pop, Mimmo Rotella, intitulado *Cinemascope* (1962) exemplifica com precisão este processo. Montado a partir de fragmentos de imagens de cartazes

[40] Medicamento para induzir o sono (acessível nas décadas de 60-70).

Cinemascope (1962). Mimmo Rotella, *Museu Ludwing*, Colônia.

cinematográficos, bem como de partes de frases ou nomes também específicos deste meio, o quadro revela ao receptor dados de uma realidade, na época atualíssima, mas que hoje foge à percepção de muitos que se deparam frente a ele. Com algum esforço, é possível, no quadro de Rotella, decodificar imagens, identificar personalidades e personagens; já no conto de Roberto Drummond, a maior parte dos dados são identificados com mais facilidade. Entretanto, o escritor não poupa seus leitores sequer das referências miúdas de um cotidiano que hoje está bastante distante. O destaque é dado às estrelas de Hollywood: Betty Grable,[41] Clark Gable,[42] Marilyn Monroe, Esther Williams,[43] Yvonne de Carlo,[44] Ava Gardner[45] e Catherine Deneuve;[46] ele cita, ainda, Kruel, o mago dos trapézios; e, além deles, os irmãos Villas-Boas,[47] Jesus Cristo, Elba

[41] Betty G. é uma referência à atriz, cantora, e dançarina norte-americana Betty Grable (18 de dezembro de 1916 – 2 de julho de 1973). Sua foto em traje de banho, olhando para trás por sobre o ombro direito, transformou-a na maior das *pin-ups* durante a II Guerra Mundial. A imagem foi, posteriormente, incluída numa lista compilada pela revista *Life*, *100 Photos that Changed the World* (*As 100 Fotos que Mudaram o Mundo*). Grable era mais conhecida por suas pernas esculturais, mostradas em todos os musicais em *Technicolor* e que foram seguradas pelo Lloyds de Londres em US$ 1.000.000 por perna.
(http://pt.wikipedia.org/wiki/Betty_Grable, acessado em 09/10/07).

[42] Clark G é uma referência ao ator norte-americano Clark Gable nascido na cidade de Cadiz, no estado de Ohio em 1 de fevereiro de 1901. Começou a sua carreira como extra em 1924, mas só se destacou quando ingressou na MGM, em 1931. O tipo de galã viril, romântico e cínico tornou-o uma estrela mundial. Faleceu em Hollywood em 16 de novembro de 1960, depois de sofrer um ataque do coração. Deixou um único filho John Clark Gable, que nasceu em 20 de março de 1961, cinco meses depois de sua morte. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Clark_Gable, acessado em 09/10/07).

[43] Esther Williams nasceu no dia 8 de agosto de 1923 em Inglewood, na Califórnia (EUA). Em 1942 entrou para o cinema e, em 1950, foi eleita uma das estrelas mais rendosas, além de ser considerada a "Sereia de Hollywood" e a rainha dos filmes musicais dos estúdios MGM, invariavelmente em espetáculos aquáticos.
(http://pt.wikipedia.org/wiki/Esther_Williams, acessado em 11/10/07).

[44] Yvonne de Carlo, nome artístico de Peggy Yvonne Middleton, emocionou a platéia na década de 50, por sua atuação no filme bíblico *Os dez mandamentos*. Fez também a elegante Lilly Monstro, na série *Os Monstros*, exibida nos EUA pela CBS, entre 1964-1966. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Yvonne_De_Carlo, acessado em 11/10/07).

[45] Considerada uma das deusas do cinema (por sinal, estrelou o filme *Venus, Deusa do Amor*), Ava Gardner nasceu e cresceu numa fazenda de tabaco, filha de fazendeiros pobres. Aos 18 anos, uma foto sua colocada na vitrine do estúdio fotográfico de seu cunhado, em Nova York, chamou a atenção da MGM, que a contratou, basicamente, por sua beleza. Participou de mais de 60 filmes sendo que, nos primeiros anos, não conseguiu mostrar nada além de sua estonteante beleza. Seu talento só veio à tona quando teve a chance de trabalhar com o diretor John Ford, em *Mogambo*, tendo sido indicada ao Oscar de Melhor Atriz e, posteriormente, com George Cukor, em *A Encruzilhada dos Destinos*. (http://www.65anosdecinema.pro.br/Ava_Gardner.htm, acessado em 11/10/07).

[46] Catherine D é uma referência à atriz francesa Catherine Deneuve, nome artístico de Catherine Fabienne Dorléac, (Paris, 22 de outubro de 1943) considerada um modelo de elegância e beleza e uma das mais respeitadas atrizes do cinema francês e mundial. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Catherine_Deneuve, acessado em 09/10/07).

[47] Os Irmãos Vilas-Boas, Orlando (1914-2002), Cláudio (1916-1998) e Leonardo Vilas-Boas (1918-1961), foram importantes sertanistas brasileiros. Os irmãos Villas Bôas implantaram uma nova política indigenista que, basicamente, consiste na defesa dos valores culturais dos índios como único meio de evitar a marginalização e o

Pádua Lima –[48] conhecido como Tim –, Lucinha Apache[49] e o cacique Lírio do Valle, este último é personagem do conto.

Dada esta multiplicidade de signos, o leitor se vê diante de um quebra-cabeça cujas peças, muitas vezes, ele não consegue encaixar. Se o leitor, ao ler o Ciclo da Coca-Cola, coloca de lado essas referências, perde muito da complexidade do texto, pois permanece num nível referencial e, conseqüentemente, tende a criticar o que lê, pois vê ali, apenas, um arremedo de texto literário, ou nem isso. Diante de tal perspectiva, passemos a uma análise mais detida de objetos e referências presentes no conto em questão.

O primeiro objeto arrolado é "uma escova dental marca Tek, cor azul" e se ligará a mais dois objetos – "uma camisa" e um "quedes" – por serem da cor azul, obsessão de Fernando B. A história que está em primeiro plano e é contada pela Sra. Íris D. esclarece o motivo da escova azul estar inserida no inquérito. Segundo a personagem, num dia qualquer, enquanto escovava os dentes, estando um pouco curvado e com o pé direito apoiado num banquinho, Fernando B ficou imobilizado e teve de fazer repouso durante sete dias. Nesta época, começou a se interessar por questões indígenas. Antes de fazer este relato, a Sra. Íris D. tem uma convulsiva crise de choro, o que gera suspeitas. O texto recupera traços do gênero policial, trazendo para a narrativa "as

---

desaparecimento dos grupos tribais. A partir da máxima segundo a qual "*O índio só sobrevive na sua própria cultura*", os irmãos Villas Bôas conseguiram implantar uma nova forma de relacionamento entre nossa sociedade e as comunidades indígenas brasileiras. Os Villas Bôas mostraram que a antiga visão que a sociedade nacional tinha acerca do índio era absolutamente equivocada. Não se tratava, portanto, de sociedades selvagens, sem regras e sem estrutura social como se narrava na época do descobrimento do Brasil. A nova imagem do índio, trazida pelos Villas Bôas à nossa sociedade, era a de uma sociedade equilibrada, estável, erguida sobre sólidos princípios morais e donos de um comportamento ético que sustentava uma organização tribal harmônica. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Irm%C3%A3os_Villas_B%C3%B4as, acessado em 11/10/07).

[48] Elba de Pádua Lima, mais conhecido como Tim, (Rifaina, 20 de fevereiro de 1915 — Rio de Janeiro, 7 de julho de 1984) foi um futebolista brasileiro. Tim começou a sua carreira nos infantis do Botafogo Futebol Clube de Ribeirão Preto aos 12 anos e, em 1934, foi jogar na Portuguesa Santista, logo depois se transferindo para o Fluminense. Apelidado de "El Peón" pela imprensa da Argentina após o Campeonato Sul-americano de 1936, marcou o futebol não só como jogador, mas também como técnico, pela sua criatividade e capacidade de mudar o rumo de uma partida no intervalo. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Elba_de_P%C3%A1dua_Lima, acessado em 11/10/07).

[49] Lúcia Souza de Marttos Monteiro – a Lucinha Apache – foi chacrete do programa *A buzina do Chacrinha.*.

suspeitas", mas o faz de forma irônica ao colocar entre parênteses, ao lado das suspeitas, as seguintes observações: "(contribuindo com 35% das lágrimas)"; "(contribuindo com 65% das lágrimas)" (DRUMMOND, 1975, p. 34). Deste modo, percebemos o jogo estabelecido pelo narrador que intertextualmente, como nos diz Linda Hutcheon, faz uma paródia ao gênero policial e, com isso, põe em funcionamento a ironia.

> A função pragmática da ironia é, pois, a de sinalizar uma avaliação, muito freqüentemente de natureza pejorativa. O seu escárnio pode, embora não necessariamente, tomar a forma de expressões laudatórias empregues para implicar um julgamento negativo; ao nível semântico, isto implica a multiplicação de elogios manifestos para esconder a censura escarnecedora latente. Ambas as funções – inversão semântica e avaliação pragmática – estão implícitas na raiz grega, *eironeia*, que sugere dissimulação e interrogação: há uma divisão ou contraste de sentidos, e também um questionar, ou julgar. (HUTCHEON, 1989, p. 73).

Em relação às duas suspeitas, é necessário destacar a segunda como aquela em que está contida a segunda história, a do plano periférico, de que falávamos anteriormente. Paralelamente à busca por descobrir o que ocorreu a Fernando B, temos a história da Sra. Íris D., uma viúva solitária, dona da pensão em que morava a personagem desaparecida. Esta senhora

> se correspondia com leitores da revista de amor "Grande Hotel[50]", todos presidiários e aos quais a Sra Íris D. dava um alento, mandando cartas perfumadas nas quais se descrevia com os mesmos traços físicos da estrela Betty G, apenas com uma diferença: os olhos de Betty G eram cor de miosótis e os dela, Sra Íris D, eram cor de mostarda, e latinos, uh-uh (DRUMMOND, 1975, p. 34)

Esses fragmentos trazem à tona a condição de existência dessa e de outras personagens inteiramente marcadas por uma história que, a rigor, não é propriamente dela; mas que, na

[50] A revista *Grande Hotel* (pelo que pudemos levantar no *site*: http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-60643663-grande-hotel-n-451-silvia-pinal-edvecchi-1956-_JM, acessado em 09/10/07) circulou entre as décadas de 40 até o final dos anos 70. Além das fotonovelas, abordava os seguintes temas: estética, culinária, moda, canções famosas. Espalhadas pela revista, ainda havia fotografias de atores e atrizes famosos e, em cada edição, era contado um acontecimento "chocante e verídico". Além da edição semanal, havia a mensal. A *Grande Hotel* edição mensal era um tipo de edição de luxo da revista normal, com apenas uma fotonovela completa por edição, com produções caprichadas e textos elaborados.

verdade, ela fantasia e imagina ser. A Sra. Íris D cria, para si e de si, uma imagem que corresponde à de uma atriz de cinema; “apenas” a acentua com o traço latino que a tornaria ainda mais sensual do que a outra. Passa, então, a enxergar a si mesma e a tudo o que ocorre à sua volta a partir das referências da indústria cinematográfica. Entretanto, ela se vê obrigada, momentaneamente, a se deparar com a realidade cada vez que um ex-presidiário bate à sua porta para conhecê-la. Quando se encontravam com a Sra. Íris D, não falavam nada e iam embora. Dentre todos, apenas um falou, “foi o que olhou para ela como Clark G num filme com Marilyn M e disse que ia comprar uma maço de cigarro Lincoln ali no bar e, até hoje, depois da Sra. Íris D ter passado 7 mil e 279 noites revirando na cama e suspirando, ele ainda não voltou.....” (1975, p. 35). Todos, ao toparem com a “realidade”, não tecem qualquer comentário. Simplesmente a ignoram. A realidade ali permanece, intacta, sem qualquer interferência. Porém, este estado é passageiro. Rapidamente, o ciclo é retomado: seja pela própria Sra. Íris D que incorpora Betty Grable, seja pelo encontro com o único “pretendente” que, de fato, ousou falar. Mas a fala também foi uma apropriação de um diálogo de uma cena cinematográfica. Nada é verdadeiro, original. Os comportamentos são colagens de fragmentos emprestados da indústria cultural, traço que, uma vez mais, aproxima a literatura pop de Roberto Drummond da Arte Pop.

Os outros dois objetos azuis – a camisa e o quedes – têm importâncias diferenciadas no desenrolar da trama narrativa. O quedes demarca uma passagem de cunho sentimentalista e saudosista da personagem e pouco contribui para a tessitura do conto, a não ser para ressaltar, uma vez mais, onipresença de marcas e personalidades, em alta, da época. Já para a passagem que enfoca a camisa, o narrador usa o mesmo processo de construção que usou para falar da escova Tek: fragmentos de uma história dentro de outras histórias de personagens diferentes. Novamente, temos recortes sobrepostos e colados que, aos poucos, parecem ajudar na montagem do quebra-cabeça. Embora isso, como se verá, é mera ilusão. Neste fragmento, três testemunhas

são arroladas, uma vez que suas impressões digitais estão na camisa. São elas: Eva L, Edwaldo F e o cacique Lírio do V. Em relação à escolha dos dois primeiros nomes, não há relação entre eles e a realidade. Entretanto, o mesmo não ocorre com o cacique Lírio do V. Inserido na narrativa como mais uma das personagens, ele tem um vínculo paralelo com a realidade. Em 1945, o cacique Lírio Arlindo do Valle escreveu uma carta ao então presidente Getúlio Vargas agradecendo a promessa de assistência que o mesmo havia feito aos índios do Brasil e aproveitou para narrar o sofrimento pelo qual passavam os índios nas mãos dos fazendeiros do Pará, seu estado natal. Com isso, ganhou popularidade e ajudou, inclusive, Getúlio Vargas em sua campanha para as eleições seguintes (o movimento intitulado "Queremista"). Isso lhe rendeu fama. E é esse o traço que importa a Roberto Drummond ao elegê-lo com mais uma de suas personagens: ele é um índio famoso, que goza de prestígio, pois tem contato com o presidente do Brasil. A partir daí, tudo o que cerca o índio é espetacularizado pelo narrador, por meio de uma forte ironia: "(...) Fernando B era amigo do índio guaiaqui conhecido na televisão como Cacique Lírio do V, um que posava de tanga em fotografia ao lado de turistas para ganhar dólares e fazia anúncio dos biscoitos Aimoré"(...) (DRUMMOND, 1975, p. 21). Além disso, o narrador descreve a chacrete do programa "A buzina do Chacrinha",[51] Lucinha Apache, como sendo filha do cacique. O procedimento de construção textual, usado por Roberto Drummond, se dá por meio da busca de um dado da realidade – Lucinha Apache, de fato, era chacrete do programa do Chacrinha – mas de uma realidade espetacularizada na base e o mistura a outro dado da realidade – a popularidade midiática do cacique Lírio do Valle – também espetacularizado. A junção esdrúxula de ambos, aproximados pelo espetáculo e pela referência indígena (Lucinha Apache,

[51] José Abelardo Barbosa de Medeiros (Surubim, 30 de setembro de 1917 — Rio de Janeiro, 30 de junho de 1988), o Chacrinha, foi um comunicador de rádio; na televisão brasileira, foi apresentador de programas de auditório entre os anos 50 e 80. É autor da frase: "Na televisão, nada se cria, tudo se copia". Em seus programas, foram revelados nomes como Roberto Carlos, Paulo Sérgio, Raul Seixas, entre outros.
(http://pt.wikipedia.org/wiki/Abelardo_Barbosa, acessado em 10/10/07).

apesar do nome, não era índia) ironiza uma sociedade que se pauta pelo espetáculo e pela possibilidade de desejo da / pela fama.

A outra impressão digital da camisa azul de Fernando B pertence a Edwaldo F, personagem que se liga ao protagonista por meio de um dicionário de tupi-guarani adquirido num sebo e dado de presente a Fernando B pelo índio Lírio do V. Nele, consta a assinatura de Edwaldo F, um funcionário público aposentado que passava os dias no quintal de sua casa olhando as galinhas e usava um mesmo pijama, muito limpo e escanhoado, há vinte anos. A assinatura no dicionário fez a polícia pressupor que havia uma ligação entre Edwaldo F. e Fernando B. e, por isso, prendeu-o como suspeito. O interrogatório é descrito de modo rápido; as perguntas e as respostas parecem estar desencontradas, e a violência, uma vez mais, é apenas sugerida pelo fato de que a personagem se espanta ao saber que é 1972, ano em que a repressão política promovida pela ditadura militar se acirra: “ele ia ver a mãe de vestido verde e ia ver o pai fumando cachimbo, agora o sabiá canta, é 1935 e o sabiá canta, interrogam Edwaldo F, ele se espanta de saber que é 1972, fica calado, ouvindo o sabiá cantar, e o levam para a prisão” (DRMMOND, 1975, p. 39). No final do conto, esta personagem, segundo o narrador, enforca-se na prisão com seu pijama. Novamente, um dado sutil que nos remete às arbitrariedades cometidas pelo Estado repressor: enforcou-se ou foi enforcado?

Outro dos objetos de Fernando B – uma fotografia 3x4 de Catherine D com uma dedicatória no verso – é trazido pelo narrador do conto como ícone revelador tanto do extremo a que pode chegar o poder autoritário quanto da relevância que têm as figuras que compõem o imaginário do homem pós-moderno. Num misto de ignorância e autoritarismo, o delegado Godofredo R manda prender todas as sósias de Catherine D como suspeitas do desaparecimento de Fernando B. Dez prisões são realizadas e cada uma das suspeitas acaba tendo uma morte, também, misteriosa. Diante disso, o conto termina com a reprodução de um cartaz que mescla o

Cartaz de Catherine D in *A morte de D.J. em Paris* (DRUMMOND, 1975, p. 41)

cinema ao mundo policial. Roberto Drummond cria este cartaz usando o mesmo procedimento pop de Andy Warhol, em que o mesmo se apropriava de uma fotografia de uma estrela de cinema e a reproduzia fazendo modificações. No centro, ele traz a foto de Catherine D, sugerindo um retrato falado às avessas, uma vez que estes traziam um desenho e não uma foto como fez o conto; em volta, o cartaz está delimitado por estrelas, como nos cartazes publicitários de filmes do cinema; e, entre a foto e as estrelas, vem escrito em letras grandes: PROCURA-SE, imitando os cartazes policiais. Há, portanto, um misto entre o cinema e a investigação ironizando o romance policial, fruto da cultura de massa; simultaneamente, essa mistura expõe, também, o autoritarismo então vigente no país.

Na Arte Pop norte-americana, a fama e o hedonismo aparecem como pontos de sustentação de uma sociedade calcada no "American Dream", ou melhor, no lendário "sonho americano". O termo, que foi usado primeiramente por James Truslow Adams em seu livro *The Epic of America*, em 1931, indica: "O sonho americano é esse sonho de uma terra em que a vida deve ser melhor, mais rica e cheia para todos, com oportunidade para cada um de acordo com a sua habilidade ou realização".[52] Para a sociedade brasileira das décadas de 60-80, o sonho era outro: liberdade e democracia. Diante disso, é natural que a literatura pop de Roberto Drummond enfatize em seus textos, constantemente, o impasse vivido entre várias das personagens de contos e romances diferentes com o poder repressor. Ao mesmo tempo em que o cotidiano e a mídia delineiam características dessas personagens, também é bastante marcante a presença do Estado violento e arbitrário no desenrolar da vida das mesmas. Enquanto a Arte Pop escancarava a violência subliminar da indústria cultural, a literatura pop de Roberto Drummond, além de fazer

[52] Esta informação foi retirada do *site*:
http://portalimprensa.uol.com.br/colunistas/colunas/2007/08/13/imprensa33.shtml, acessado em 09/10/07.
Outras informações complementares sobre este assunto encontram-se no CD "Almanaque Roberto Drummond".

isso, também se preocupou em revelar o cotidiano repressivo sob o qual viviam as pessoas contrárias ao regime ditatorial brasileiro.

As personagens de Roberto Drummond, especialmente as do Ciclo da Coca-Cola, movimentam-se no universo da vida ordinária, simples e cotidiana. Não é a situação extraordinária que é retratada, mas a simples que, no entanto, é saturada de uma experiência que faz dela algo que excede os limites do que habitualmente estamos acostumados a reconhecer como cotidiano. Rompe com a rotina, ou ainda, insere nela toda sorte de violências que denunciam, por um lado, a alienação, as violências física e simbólica e, por outro, a fragmentação do indivíduo e da subjetividade e sua fragilização. Alguns elementos emergem como sombras fortes destas personagens que têm uma vida pequena, miúda e marcadas por componentes de violência.

Em “Objetos pertencentes a Fernando B, misteriosamente desaparecido”, há uma apropriação do discurso do inquérito policial militar tanto quanto em “A morte de D.J. em Paris” que, de maneira sutil, sugere, em ambos, haver uma espécie de “olho” onipotente e onipresente do Estado – instituição pronta para reprimir qualquer ameaça de risco à “segurança nacional”. Por que desapareceram ou morreram Fernando B e D.J.? As respostas aparecem como manchas leves que marcam o discurso.

Duas possibilidades se acercam em torno do mistério do desaparecimento de Fernando B: ou ele, simplesmente, morreu ou está na clandestinidade e, por isso, é visto como ameaçador para a segurança nacional e, portanto, as forças policiais têm de encontrá-lo. Há três eixos que poderiam se constituir em explicações possíveis ou caminhos que indiciam o esclarecimento do mistério. Eles aparecem quando o narrador cita o dicionário de tupi como um dos objetos de Fernando B. Dentro do livro havia três rosas escarlates e ninguém sabia explicar a razão de elas estarem ali. Sendo assim, as flores funcionam como um intensificador do mistério, uma vez que

são rosas vermelhas. Quem as pôs aí? Fernando B? O índio? Elas já estavam aí? Não sabemos. Então, temos uma retomada destes três eixos de explicação e eles, quando recuperados, intensificam o mistério. Isto é, o índio, que poderia ser de uma seita antropofágica e, portanto, poderia ter devorado o Fernando B, corta a língua e a joga para o gato comer. O trocadilho irônico com a expressão – o gato comeu a sua língua? – insinua ou nos remete, sutilmente, à tortura, pois sabemos que nos interrogatórios sempre uma "verdade" precisava ser dita, mesmo que tivesse sido criada. Por isso, era necessário falar e o índio, tendo a língua cortada, não teria como resolver nenhum mistério.

Depois Edwald F. se enforca com o pijama. Isso tanto pode ser verdade quanto mentira, e ele pode ter sido morto. Fica ambígua a insinuação. Enfim, ele está morto e não pode esclarecer nada. Porém, mesmo que estivesse vivo, sua ligação com Fernando B é bastante frágil e só passa pelo dicionário de tupi adquirido num sebo. Esse dado só intensifica, como já dissemos, a arbitrariedade da violência.

Fechando o terceiro eixo, temos a morte das dez Catherine D. As mortes têm vínculo passional o que reitera o fato de Fernando B fazer sucesso entre as mulheres, como havia dito a manicure Eva L, outra personagem do conto. Sendo assim, as mortes podem ter sido um simples acaso, ou seja, elas morrem porque se matam ou se deixam morrer de amor, mas dada a arbitrariedade da prisão das mesmas, não há como manter uma leitura ingênua sem, pelo menos, desconfiar de tais desfechos. Enfim, tanto a morte de Edwald F, quanto das sósias de Catherine D. sugerem o assassinato pelas forças repressivas, mas também não deixam de lado a possibilidade de se ler as mortes pelo viés do suicídio. A forma como a narrativa foi construída torna possível ambas as leituras, intensificando a denúncia ou o relato de como era a realidade na época da ditadura militar. Muitas vezes, as versões se sobrepunham aos fatos e não era possível desdizê-las.

3. Traços Pop nos demais contos de *A morte de D.J. em Paris*

Vários foram os procedimentos usados pelos artistas pop nas suas composições, mas Roberto Drummond parece, dentre todos, ter recortado alguns e se valido deles na tecedura dos contos do livro *A morte de D.J. em Paris* e, conseqüentemente, em todos livros do Ciclo da Coca-Cola. A seguir, apresentaremos os outros contos do livro, buscando neles, apenas, os traços pop mais marcantes e significativos para o Ciclo todo.

"Dôia na janela" é o primeiro conto e narra a história de Dôia quando ela está presa num quarto de hospital e vê o mundo pela lente de uma luneta. Ali, tem apenas um amigo – um rato - que a visita periodicamente. À noite, ouve uma fita com os sons de sua casa; assiste à cena de um homem espancando sua mulher; vê passar o avião que vai a Nova Iorque e os navios que chegam ao longe; espera o satélite "Pássaro Madrugador".[53] Na véspera de sair de lá, assistiu a crucificação de um homem numa praça perto da janela de seu quarto. Quando relatou o fato ao seu médico, ele resolve deixá-la encerrada ali por mais 385 dias.

O primeiro procedimento formal que se assemelha à Pop é a repetição. Roberto Drummond repete, exaustivamente, o nome da personagem – Dôia. Durante a leitura do conto, o leitor tem a impressão de que o escritor desconhece os mecanismos de coesão textual. À medida que a repetição vai se tornando intensa, ela começa a irritar o leitor e, no plano formal, simula a suposta loucura de Dôia. Entretanto, há indícios de que a personagem não seja louca, apesar da similitude entre o nome "Dôia" e o adjetivo "doida". Nesse sentido, a técnica se assemelha à

[53] Em 1965, começou a operação comercial internacional de satélites com o "Pássaro Madrugador" ("Early Bird"), oferecendo oportunidade de transmissão de telegrafia, telefonia e televisão entre os Estados Unidos e a Europa. O "Pássaro Madrugador" foi o primeiro satélite lançado pelo Consórcio Mundial de Comunicações por Satélites - INTELSAT -, com a colaboração de 53 países, inclusive o Brasil, que também era acionista do Consórcio. O INTELSAT tinha como objetivo estabelecer um sistema mundial de telecomunicações por satélites. (http://www.abn.com.br/arttheca5quan.htm, acessado em 20/10/07).

serigrafia, uma vez que se toma um objeto para, a partir de sua reprodução, modificá-lo exibindo nuances que mascaram a realidade.

Sabendo que *A morte de D.J. em Paris* foi escrito na década de 70, em plena ditadura militar, é natural que Roberto Drummond tenha se valido de mecanismos que proporcionassem a ele a possibilidade de escrever e publicar sem que fosse incomodado. Na época, como descreve Sebastião Velasco e Carlos Estevam Martins, citados por Flora Sussekind:

> Os delegados da censura instalaram-se nas redações de jornais, nas emissoras de rádio e televisão, nas casas de espetáculo. As forças policiais e os serviços secretos passaram a atuar de forma desabrida e totalmente irresponsável, violando a privacidade dos lares, da correspondência e das comunicações, cerceando discricionariamente o exercício de todas as liberdades públicas. As detenções assumiram o caráter de seqüestro e se multiplicaram em ondas sucessivas. Todo cidadão, independente de classe, raça ou credo, tornara-se em princípio suspeito da prática de delitos contra a segurança nacional. (1985, p. 18-9).

Neste contexto de violência explícita, o escritor escreve o conto "Dôia na janela" a partir de um duplo movimento que evidencia a trajetória de medo e brutalidade da situação: 1) a história de Dôia, que é contada num primeiro plano; 2) a história da crucificação do "Jesus Cristo", testemunhada pela personagem.

A história de Dôia é toda entrecortada por signos da mídia que ela, encerrada num quarto de um hospital psiquiátrico, vê por meio de uma luneta herdada do avô. Diariamente, ela assiste um casal brigando embaixo de um anúncio dos pneus Firestone. [54] Próximo a este anúncio, há outro: um da coca-cola. Antes de saber que a briga era verdadeira, ela imaginava que se tratava de um filme da "Sessão Coruja".[55] Ou seja, nesse momento, o Brasil assiste, por um lado, a exacerbação da violência e repressão e, por outro, a entrada dos produtos da cultura de massa.

[54] De origem norte-americana, a Firestone foi autorizada a iniciar suas operações no Brasil em 1923, com um escritório de negócios em São Paulo. Em 1939 decidiu montar sua primeira fábrica no país, em Santo André, na Grande São Paulo. (http://www.firestone.com.br/corp_hist_brasil.aspx, acessado em 24/01/08).

[55] Uma das mais antigas sessões de exibição de filmes da Rede Globo. Destinada ao público adulto, normalmente os filmes ali exibidos eram clássicos do cinema.

Há, no conto, um relato de uma (ou algumas) história cruel, mas toda ela vazada por elementos da indústria cultural o que torna a violência espetacularizada: vira uma realidade espetacularizada.

O outro momento de violência explícita narrada no conto é a crucificação do jovem de cueca Zorba laranja, como podemos ler abaixo:

> (...) e o homem de calça Lee tirou o quedes azul, a calça Lee, a camisa Adidas e ficou nu, vestido apenas com uma cueca Zorba laranja. Os homens o agarraram, houve gritos abafados, depois um silencia, com o rádio de um táxi tocando música, e Dôia começou a ouvir o barulho de martelo batendo prego. Dôia mudou de posição na janela, ajustou mais a luneta e viu os homens crucificando o homem de cueca Zorba laranja.
>
> Dôia nunca soube quantos minutos se passaram. Os homens ergueram a cruz, fincando-a no chão, e Dôia viu um Cristo crucificado de cueca Zorba laranja. O Cristo de cueca Zorba laranja falava alguma coisa que o vento levava à janela de Dôia e Dôia não conseguia ouvir. A última lembrança de Dôia foi a de um homem subindo uma escada com uma garrafa de Coca-Cola na mão, molhando um algodão com Coca-Cola e passando nos lábios do Cristo de cueca Zorba laranja. (1975, p. 24)

Embora a violência seja explícita – afinal trata-se de uma crucificação – ressalta-se o traço Pop. Na verdade, estamos diante de uma crucificação Pop: o fato em si nos remete à História e à religião, mas ele fica apagado diante da descrição do fato atual. Enquanto a crucificação acontece, um rádio toca uma música qualquer, isto é, há uma trilha sonora de fundo! O novo "Cristo" desfila, na verdade, uma somatória de marcas: Lee, quedes, Adidas, Zorba e, por fim, oferecem-lhe coca-cola. Completando a descrição, Dôia o acha parecido com os atores hollywoodianos Alain Delon e Robert Redford. Como vemos, para construir o novo "Cristo", Roberto Drummond se vale da colagem pop, uma vez que o cria a partir de uma profusão de marcas e signos da indústria cultural. Entretanto, é uma colagem pop com o objetivo de denunciar que a realidade ultrapassou todas as medidas e, por isso, ela ganha uma natureza alucinatória. É por meio da alucinação do discurso realista que o escritor constrói a possibilidade de falar da brutalidade da realidade contemporânea. A violência está instaurada dentro e fora do hospício e

se dá, basicamente, contra o mundo jovem. Neste conto, o que acontece com as duas personagens centrais denuncia um contexto social e político marcado pela violência, pela arbitrariedade e pela brutalidade.

É brutal o fato de que a única testemunha de um possível crime político (considerando que há uma série de índices que nos remetem a isso: jipes, jovem amarrado e barbudo, lugar escuro e deserto, etc) como tantos que ocorreram no país na época da ditadura militar, é uma jovem que está presa num hospital psiquiátrico e, portanto, considerada louca ou com uma forte perturbação. O médico, dada a sua própria alienação, após ouvir o relato de Dôia, não acredita em nenhuma de suas palavras e, pior, nem se preocupa em saber se aquilo era ou não verdade. Considera que ela tem uma perturbação, e a mantém no hospício por mais 385 dias. Neste sentido, sugere o texto, Dôia e o "Jesus Cristo" são sinédoques de uma juventude que, ou está encarcerada, ou é morta nos porões da ditadura.

O segundo conto do livro *A morte de D.J. em Paris* é **"Isabel numa quinta-feira"**. Neste conto, o narrador-personagem narra a um interlocutor sua história com Isabel. Faz isso numa praça onde vai, todas as últimas quintas-feiras do mês, juntamente com um "exército" de homens, esperar Isabel para vê-la com seu andar de Ava Gardner. Segundo o narrador, ele teve um romance com a personagem e sempre era ela quem dava as diretrizes do relacionamento, tanto que determinou que eles só teriam relação sexual na sétima quinta-feira depois de Pentecostes. E assim se deu. Depois disso, ele engordou 20 quilos, não dorme à noite, conversa com os pirilampos ou fica uivando se a lua é loura.

Neste conto, parodia-se a literatura vampiresca, gênero considerado subliterário e pertinente à literatura de massa. Ao longo da narrativa, Isabel – a personagem central – se revela como uma vampira (ou uma antropófaga) em busca de vítimas das quais sempre se apropria de

algum pedaço. Flávio Aguiar, no ensaio “Mutilados de G.”, vê entre Isabel e a criação literária um parentesco, e deixa implícito que vê esta relação como metafórica.

> Está em jogo a própria *natureza* da possessão ficcional, uma vez que, no centro do conto, está o relacionamento do objeto criado com seu criador. (...) Trata-se de uma figuração do ato de amor, pelo qual o criador conforma seu objeto à sua imagem e destino. Mas no final a possessão amorosa volta-se *contra* seu `criador´ e o castra de modo inapelável. (1975, p. 12)

Teríamos então, neste conto, uma discussão metalingüística em que as bases de confecção da narrativa estariam sendo postas em xeque. Nestes termos, poderíamos entender Isabel como uma metáfora da cultura de massa, uma vampira ou uma antropófaga que devora a literatura canonizada. A personagem é descrita a partir de signos da indústria cultural e da cultura de massa: caminha como Ava Gardner, usa uma blusa Cardin[56] estampada com cotovias que cantam como Ima Sumac[57] e foi denunciada, numa sessão de conselhos sentimentais, por uma mulher (na verdade, sua mãe) que usava o pseudônimo de “Nau sem rumo”, pois a filha, quando ficava cor de rubéola, tornava-se um perigo para os homens, uma vez que “levava” pedaços deles. Frank Sinatra,[58] Dr. Albert Schweitzer,[59] Candice Bergen,[60] Ray Charles,[61] bombom Kopenhagen, automóvel Volkswagen, cine Alvorada, revista Playboy, Guerra do Vietnã, Guerra

---

[56] Trata-se da grife Pierre Cardin.

[57] Cantora peruana; foi um ícone dos anos 50. Em plena guerra fria, tanto Hollywood como o Kremlin decretaram que a melhor garganta do mundo era da diva apresentada como descendente do último imperador inca, Atahualpa. (http://blog.estadao.com.br/blog/merten/?title=gatopardo&more=1&c=1&tb=1&pb=1, acessado em 22/10/07).

[58] Francis Albert Sinatra (Hoboken, Nova Jérsei, 12 de dezembro de 1915 — Los Angeles, 14 de maio de 1998) foi um cantor e ator norte-americano. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Frank_Sinatra, acessado em 22/10/07).

[59] Albert Schweitzer (14 de janeiro de 1875, Kaysersberg - 4 de setembro de 1965, Lambaréné, Gabão) foi um teólogo, músico, filósofo e médico. Em 1952, recebeu o Prêmio Nobel da Paz. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Albert_Schweitzer, acessado em 22/10/07).

[60] Candice Patricia Bergen (9 de maio de 1946, Beverly Hills, EUA) é uma atriz norte-americana. Foi modelo, jornalista, fotógrafa, escritora de peças e de um livro com suas memórias, além de ter sido a primeira mulher a apresentar o programa *Saturday Night Live* na televisão americana, durante a temporada de estréia em 1975. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Candice_Bergen, acessado em 22/10/07).

[61] Ray Charles (Albany, 23 de setembro de 1930 — Los Angeles, 11 de junho de 2004) foi um pianista e cantor de *música soul* que ajudou a definir o formato deste estilo musical ainda no fim dos anos 50. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Ray_Charles, acessado em 22/10/07).

do Paraguai, Fidel Castro, Che Guevara são signos que envolvem a personagem num processo de construção semelhante à colagem pop. História, cinema, música, prêmio Nobel, cultura de massa e objetos: Isabel é uma mistura de tudo isso, mostrando que muitos desses signos, embora pareçam excludentes, na sociedade contemporânea são, na verdade, complementares. Isabel suga ou devora todas essas referências e as devolve em forma de ficção; em forma de literatura pop.

A narração do encontro amoroso e do momento em que Isabel "devora" ou castra seu parceiro, no caso o narrador do conto, é recheada de signos da cultura de massa e clichês do discurso amoroso. A descrição se assemelha a uma cena de filme de amor: a casa onde se encontram se parece a dos filmes de Hollywood; eles bebem uísque e jantam; ao fundo, Ray Charles canta; Isabel toma banho numa banheira como as dos anúncios de sabonete Lever e, por fim, eles se tratam por Philip e Elizabeth, numa menção clara à rainha da Inglaterra – Elizabeth II – e seu marido, o príncipe Philip. Como se vê, a descrição do encontro é o resultado da soma de vários fragmentos que nos reportam, imediatamente, à cultura de massa; um tipo de cultura da qual se tenta fugir, mas que, pelo seu fascínio e pela sua multiplicidade de facetas, devora os que dela se aproximam, embora como sugere o conto, no depoimento do narrador-personagem, "é bom conviver com Isabel, ficar conversando com ela", não havendo, assim, qualquer possibilidade de fuga.

O próximo conto de *A morte de D.J. em Paris* é **"Os sete palmos do paraíso"**. Este texto tem como personagem central um menino, cujo nome não sabemos, e que é tratado por Batman.[62] A foto da mãe de Batman ficava pendurada num quadro na parede da sala. Ela se

[62] ***Batman*** é o codinome de Bruce Wayne, um herói das histórias em quadrinhos publicado pela editora norte-americana DC Comics. Acredita-se que sua primeira aparição foi em desenhos de Frank Foster em 1932 e publicado, posteriormente, na revista *Detective Comics*, em maio de 1939. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Batman, acessado em 23/10/07).

parecia com Pola Negri[63] e tinha os olhos tristes assim como os do filho. O pai de Batman era propagandista de remédio e tinha mania de recortar fotografias de atrizes de cinema das revistas e as escondia no sótão. Quando a empregada, na verdade a tia do menino, descobriu, começou a "matá-las". Moravam num apartamento pequeno que cheirava a mofo e era escuro. O aluguel estava sempre atrasado. O pai de Batman ficou 47 dias sem poder trabalhar e de noite a mãe de Batman vinha visitar o marido. Um certo dia, a empregada descobriu olheiras no retrato da mãe de Batman e ficou vigiando para que ela não fosse encontrar o pai do garoto. Numa sexta-feira, a mãe vai embora do retrato. Mais tarde vem um homem com uma cobrança para o pai de Batman e como não tinha como pagar, ele o mata. A tia de Batman (que é a empregada) vai embora se encontrar com Manoel D. do Nascimento e a irmã do menino vai com ela. Quando se vê só, Batman resolve voar. Morre e sua mãe vem buscá-lo.

Assim como em "Dôia na janela", em "Os sete palmos do paraíso" usa-se o mesmo procedimento para se tecer o texto: a repetição do nome da personagem principal. Neste caso, a palavra "Batman" é repetida reiteradamente o que dá à narrativa um quê de infantilidade. O narrador converte o nome do super-herói no nome da criança de modo a não sabermos qual, de fato, é o nome dela. Tampouco sabemos os nomes dos seus familiares e daqueles que a circundam, pois são tratados como "a mãe de Batman", "o pai de Batman", "a empregada de Batman", etc. Diante disso, percebemos que o tema evidenciado neste, e por extensão nos outros contos do livro *A morte de D.J. em Paris*, e por que não de todo Ciclo da Coca-Cola, é a condição de existência das personagens inteiramente marcada por uma existência que não é delas, ou seja,

[63] Pola Negri (Polônia, 31 de dezembro de 1894 - Texas, Estados Unidos, 1 de agosto de 1987) foi uma atriz. Nascida *Barbara Appolonia Chalupec*, ela foi a primeira atriz européia a ser levada para os Estados Unidos e ali fazer sucesso. Pola Negri foi para Hollywood em 1921 com o diretor Ernest Lubitsch. Contratada pela Paramount, trabalhou nos filmes *Bella donna* e *Beijos que se vendem*, dirigidos por George Fitzmaurice. Foi uma das heroínas do cinema mudo e nas telas era considerada uma *vamp*, que levava os homens que se aproximavam dela ao perigo e ao pecado. (adaptado do *site*: http://pt.wikipedia.org/wiki/Pola_Negri, acessado em 23/10/07).

toma-se de empréstimo os nomes dos artistas, também suas características físicas e, ainda, comportamentos que estes tiveram em determinados filmes e, a partir deles, constroem-se as personagens dos contos.

Diante disso, é possível para o leitor enxergar que o imaginário social está tão vazado pelas referências da indústria cultural que é muito difícil dissociá-los da realidade. Por meio da repetição do nome da personagem principal, bem como pela construção de todas as outras usando referências de artistas da cultura de massa, o narrador constata e incorpora a onipresença de signos da sociedade de consumo no cotidiano, e avalia a mediação que este mundo faz no (in)consciente das personagens. Para as personagens de Roberto Drummond, o contato com o mundo é, sempre, filtrado, pelos astros e estrelas ligados à tevê e ao cinema e pelos produtos ligados à publicidade. A ficção está sempre interposta entre o real concreto e sua apreensão por um imaginário coletivo perpassado pela indústria cultural. O leitor, por sua vez, consegue reconhecer este estado de coisas e, também, como espera o narrador, é capaz de se reconhecer participante deste imaginário tanto quanto as personagens. O narrador, instância que organiza a narração, sabe que participa de um contexto em que se misturam dados da ficção e da realidade. Entretanto, só ele, narrador, sabe disso; as personagens que ele agencia, não. Por outro lado, o leitor é convidado a participar deste jogo, que tem algo de lúdico e perverso, junto com o narrador, mas, também é instado a se reconhecer nas personagens à medida que se desenvolvem as narrativas. Em “Os sete palmos do paraíso”, diferentemente de “Dôia na janela” e de “A morte de D.J. em Paris” (embora neste último bem menos acentuada), não há a existência de dois mundos com fronteiras distintas, como diz Flávio Aguiar, no ensaio “Mutilados de G.” que abre o livro *A morte de D.J. em Paris.*

> Seu [“Os sete palmos do paraíso”] lirismo exaltado transforma a possessão em ficção, no estado pleno da palavra. Não há dois mundos: a ilusão faz parte inalienável da

> realidade, a ponto de não se saber o que pertence a uma e a outra. Não temos vontade de perguntar, no fim, “mas o que terá acontecido na realidade”? A realidade é aquela ali, traçada pelas palavras. Se ela é fantástica, isso não é problema dela, mas sim do nosso mundo, aqui de fora, que é tão pobremente imaginado pelos seus proprietários e síndicos. (1975, p. 12. colchete nosso)

Apesar de estarmos falando sobre o conto “Os sete palmos do paraíso”, percebemos em todo Ciclo da Coca-Cola que a transmutação da realidade se dá não por meio do espaço, mas sim do comportamento das personagens. Invariavelmente, elas se enxergam como astros do cinema ou personagens das histórias em quadrinhos e, por isso, acabam por se comportar como seus ídolos. As narrativas do Ciclo mostram como a realidade, vazada pela indústria cultural, é capaz de levar o sujeito a perder o referencial da realidade, não conseguindo mais diferenciar quais são traços *de sua* personalidade e quais são traços criados *para sua* personalidade, sendo que, invariavelmente, estes acabam determinando comportamentos e modos de dialogar com a realidade que o circunda.

Em síntese, Roberto Drummond cria uma série de indícios, no discurso, da espetacularização da vida: as personagens não têm nome e, muitas vezes, a forma de nomeá-las se dá pela intermediação do cinema ou da tevê. Como são desprovidas de um nome próprio, são anônimas, o que contribui para projetá-las como, potencialmente, universais. Normalmente, essas personagens e suas vivências são um misto de real e fantasia; esta, no entanto, não nasce livre, mas construída a partir dos referenciais dados pela indústria cultural. No universo do Ciclo da Coca-Cola, a vida cotidiana é marcada por uma mescla entre um real, normalmente, brutal, violento, opressivo e um imaginário, dos protagonistas, pré-fabricado pela indústria cultural. Por conseqüência, a realidade é nada mais que um efeito de sentido do cotidiano recriado. Quando o real se manifesta, é brutal: o resultado do vôo do Batman é sua morte; Dôia conta ao médico

sobre um crime, possivelmente, político do qual fora a única testemunha e, com isso, ganha mais 385 dias internada no hospício.

"O doce blue das hienas" é o próximo conto. Neles são narradas, pelo narrador-personagem, o cotidiano alucinado, infernal e mecânico de um publicitário que, também, não tem nome. O texto é constituído por um único parágrafo repleto de repetições. À medida que a leitura transcorre, a sensação que temos é de uma realidade alucinatória dada as ações mecânicas realizadas pela personagem. Programas de televisão, aparelhos domésticos, nomes de atrizes e atores do cinema e da tevê, produtos do cotidiano vão sendo citados e repetidos num ritmo frenético levando o leitor a "enlouquecer" junto com o texto.

> Pegar a escova azul, pôr Kolynos na escova, não pôr muito Kolynos, pensar nas cáries, escovar com cuidado, fazer a barba com Platinum Plus, fazer devagar, olhar no espelho, descobrir uma ruga, pensar: preciso massagear o cabelo, lavar o rosto, passar Água Velva, pensar em Carla, pensar no maiô de Carla (...) (DRUMMOND, 1975, p. 49).

Este é um outro tipo de violência retratada pelo escritor em toda a sua obra, e não apenas nos livros do Ciclo da Coca-Cola; ela se instala na ordem do cotidiano pelo excesso de informação oferecido pelos meios de comunicação de massa, que atropela o sujeito contemporâneo. David McCarthy, ao analisar uma pintura de Robert Rauschenberg – intitulada *Buffalo II* (1964) – mostra como o artista "congestiona" o quadro, por meio de um excesso de imagens, facilmente identificadas com o cotidiano norte-americano dos anos 60. Nele, nenhuma imagem se sobressai e, portanto, todas acabam por ter o mesmo peso visual: "O efeito é como zapear pelos canais de televisão ou folhear rapidamente as páginas de uma revista. Muita informação é dada imediatamente sem nenhuma narrativa orientadora para ajudar a entendê-la." (2002, p. 74) Podemos dizer que o mesmo procedimento foi usado por Roberto Drummond, especialmente, no conto "O doce blue das hienas". Nele, o narrador-personagem aponta um sem-

Buffalo II (1964). Robert Rauschenberg. Coleção da família de Robert B. Mayer, Chicago.

número de ações cotidianas usando, para isso, verbos no infinitivo. Ao agir assim, coloca o leitor diante de uma personagem mecanizada, um robô programado para desempenhar funções e papéis: ele é o filho, o publicitário, o namorado, o confidente... Entretanto, desempenha cada uma dessas ações como se fosse uma máquina programada, pronta para dar a resposta esperada. Neste universo, não há espaço para o humano; somente para uma seqüência pré-programada de atitudes maquinais. Em meio a tudo isso, um simulado paradoxo: o publicitário passa o dia "criando". Mas cria o quê? Uma propaganda de eletrodoméstico da marca Frigidaire, mundialmente conhecida pelo pioneirismo na fabricação de refrigeradores, a partir da década de 20, nos Estados Unidos. Objeto de desejo de muitas famílias, especialmente das mulheres, ele é descrito pelo publicitário como aquele que "sabe despertar explosivas paixões" (DRUMMOND, 1975, p. 50). Diante disso, é possível observar o falso paradoxo: apesar de estarmos frente a um momento de criação – e, portanto, exclusivamente humano – o que se cria ou se reforça é a necessidade de um produto para, a partir dele, ter a possibilidade de sentir, no caso, uma paixão. As ações são mecanizadas, os desejos produzidos; enfim, o humano, no mundo contemporâneo, só parece humano, mas, na verdade, está todo fragmentado e entrecortado por imagens, desejos e atitudes pré-fabricados. Não há paradoxo: até a criação está vazada pelo mecanicismo, cujo fruto também será um desejo projetado para atender às necessidades de uma sociedade calcada nos valores da produção e recepção de bens de consumo.

O próximo conto intitula-se **"Um homem de cabelos cinzas".** Um agente começa a espionar um homem de cabelos cinzas com ar de felicidade que, pela manhã, no aeroporto Santos Dummont carrega uma caixinha e parece acariciar um objeto que está dentro dela. Com o passar do tempo, o número de espiões aumenta, sendo que um começa a espionar o outro. Suspeitam de tudo, mas não conseguem agir de modo inteligente. Aparentemente, a busca é muito séria; o narrador, como nos contos policiais, conduz os leitores para um caminho de investigação a fim de

resolver o mistério, porém, a narrativa termina sem que os agentes tenham conseguido desvendá-lo. Somente a aeromoça e, por meio dela, os leitores, saberão que o objeto misterioso é um fio louro de cabelo de mulher.

Este conto é uma espécie de serigrafia do conto “O confinado”. São muitos os trechos coincidentes, como defendemos no capítulo 1; entretanto, percebemos que, em “Um homem de cabelos cinzas”, a ênfase está no traço policial / e de suspense – gênero da literatura de massa. O freqüente retorno que o escritor faz às histórias policiais delineia mais um dos traços característicos do projeto literário do Ciclo da Coca-Cola e, conseqüentemente, da literatura pop.

> Mas enquanto as histórias de detetive progridem de um enigma (incerteza) para uma revelação, eliminando todas as hipóteses, uma por uma, com base na interpretação lógica e coerente dos indícios, as narrativas de Drummond multiplicam hipótese e as chaves, abrindo um leque de revelações, todas possíveis. (GUELFI, 1994, p. 177)

Diríamos, em relação às revelações, que nem todas são, de fato, possíveis, mas sim *aparentemente* viáveis. É aí que percebemos a presença da ironia como elemento constitutivo da escrita do autor. Esta figura, que perpassa o conto, advém, aqui, da experimentação com a linguagem e vai, aos poucos, desmascarando os procedimentos de construção do romance / filme policial. Para tanto, empresta desses tipos de texto alguns clichês como: 1) o título do conto; 2) expressões que constroem o mistério e o suspense, como: “Qual era o misterioso objeto que ele acariciava em cima do coração” (DRUMMOND, 1975, p. 54), “Tem uma loura envolvida” (DRUMMOND, 1975, p.54), “ Há implicações internacionais. Além da loura há um indivíduo chamado Günter Grass”(DRUMMOND, 1975, p. 54); 3) o exagero na descrição de detalhes cuja relevância se mostra inversamente proporcional à importância do crime. O resultado é um texto caricatural pautado pela acentuação de detalhes, cujo efeito é cômico e crítico na abordagem da

realidade brasileira na época da ditadura militar denunciando, também, a dominação da indústria cultural, marcante na formação da identidade do homem contemporâneo.

Repleto de referências a fatos que, provavelmente, ocuparam um grande espaço na mídia e, ainda, de uma série de nomes de atrizes, atores, políticos, chefes de estado, líderes revolucionários, este conto, além de poder ser lido ou visto como uma serigrafia do conto "O confinado", ele também é fruto de uma colagem pop de todo esse conjunto de referências elencado acima. Ao escolher e se valer dessas duas técnicas, o escritor tem como resultado um texto irônico; e, por meio dele, traz à tona uma realidade delirante, alucinada, absurda do contexto de repressão instaurado no Brasil depois do golpe militar de 1964.

O próximo conto do livro *A morte de D.J. em Paris* é **"A outra margem"**. Nele, o narrador conta a história de um homem cujo nome seria, possivelmente, Paulo. Ele está em poder de outros quatro homens cujos nomes não sabemos, mas são assim descritos: um é o "da mão muito branca"; o outro, "suava muito"; o terceiro, "sentia dor de cabeça" e o quarto, "tinha crise de tosse". Provavelmente, são policiais ou agentes da repressão, pois estão numa C-14 que toca sirene. Levaram Paulo até um barzinho porque queriam satisfazer todas as vontades dele antes de executá-lo. Depois de comer, a conta foi disputada pelos quatro que, no final, resolvem dividi-la. Enquanto comia, o preso pensava nas coisas simples da vida e também em Ana Paula. Saindo do bar, passearam com o homem, puseram música no rádio da C-14 e foram se afastando da cidade. Paulo sentiu um frio de julho, mas era fevereiro... Escolheram um lugar muito bonito, pararam. O homem desceu, seus joelhos não tremiam. Perguntaram se ele queria que vendassem seus olhos. Não quis. Nas suas costas, um joga para o outro a responsabilidade de atirar. Como cada um deu uma desculpa para não atirar primeiro, decidiram que os quatro atirariam, ao mesmo tempo, e de olhos fechados. O homem morre repetindo: "tive que morrer, Ana Paula, para saber: você Ana Paula, minha outra margem: você." (DRUMMOND, 1975, p. 61)

Este conto, dentre todos os do livro, é o que discute a temática da arbitrariedade e da violência do poder repressivo instalado no Brasil a partir do golpe militar de 1964, de forma mais explícita, quase que referencialmente. Em meio a um discurso singelo, delicado, narram-se os últimos momentos de um preso antes de sua execução. O "crime" não é revelado; tampouco o julgamento é descrito; só a pena é apresentada. Sobre o "criminoso" não se relata qualquer atitude que pudesse, talvez, justificar sua condenação. Ao contrário, ele é descrito como se fosse uma colagem de marcas e rótulos cotidianos – fumava cigarro Hollywood sem filtro; tinha uma caneta Bic; usava sapatos Elmo e um *blazer* da Renner – o que sugere ser ele um sujeito qualquer; mais um dentre todos que compõem a massa. E é, justamente, a partir desta descrição paradoxal que o narrador revela a brutalidade cotidiana: um jovem vai ser morto sem qualquer motivo aparente. O diálogo entre eles é repleto de frases gentis, educadas; tenta-se realizar os últimos desejos do condenado a qualquer custo; os agentes buscam tornar os últimos momentos dele em instantes prazerosos. Diante de tudo isso, o condenado descobre que viver é simples.

> (...) viver é tão simples e eu não sabia: tomar chope e comer queijo é viver; viu uma moça de verde: ver uma moça de minissaia verde é viver e ver as pessoas atravessando a rua de noite também é viver e ver as pessoas atravessando a rua de noite também é viver. Tudo tão simples e eu não sabia. Lembrou do pé-de-moleque que a mãe fazia – comer pé-de-moleque que a mãe faz também é viver, mas eu não sabia. (1975, p. 60)

"Viver é simples" é um dos temas mais freqüentes nas obras do Ciclo da Coca-Cola. Entretanto, as personagens, ao longo das narrativas, mostram o contrário. Os narradores as colocam em situações que denunciam a realidade absurda e cruel que tomou conta do país na época da ditadura militar. Jovens em busca de qualidade de vida, em busca de sonhos de igualdade foram brutalmente assassinados, presos e colocados em condições de exílio (fora e dentro de sua pátria) pela elite dominante financiada pelo bloco capitalista ocidental. Como se

não bastasse este estado de coisas, são, também, manipulados e formatados a partir de modelos pré-estabelecidos pelo *mass media*, que estipula comportamentos, cria desejos, modelando-os conforme a conveniência do momento.

"Um pouco pra lá do Aconcágua" é mais um dos contos do livro *A morte de D.J. em Paris*. O narrador-personagem diz que mata gatos, mas ninguém sabe. Ele narra muitos fatos de sua vida entrecortados pelas suas memórias. Conta que Dico, seu irmão, foi devorado pelos índios. Quando o rádio anunciou o fato, ele ficou com uma imensa vontade de tomar sorvete de morango e foi pra um bar na zona do meretrício. Enquanto tomava o sorvete conversou com uma prostituta e ficou ouvindo *Diana* de Paul Anka.[64] A mulher diz que é 11 de dezembro de 1949, mas ele a corrige e diz que é 13 de dezembro de 1968.[65] Voltando ao presente, o narrador diz que o homem dos óculos de tartaruga, com quem parece conversar, gostaria de ir para lá do Aconcágua. Lá, segundo ele, é praticamente o paraíso; a água é tão clara que as pessoas se vêem como são. O outro lhe contou sobre um general venezuelano que, ao ver sua própria imagem refletida na água, mudou: perdeu todas as suas estrelas – as do céu, as da farda e as do cinema. O homem ainda continua e diz que, às vezes, a gente pensa que está vivo, mas está morto! Num outro salto de consciência, o narrador conta que o Dico morreu num Cessna. Ele vai pro quarto, fecha os olhos e está num velho avião DC-3 que o leva à Aconcágua. Quem o recebe é Dico, nesta altura já transformado em índio. Ele acena para o narrador e está acompanhado por uma índia. Os três conversam futilidades até que o Dico pergunta sobre o Brasil. O narrador diz que o

[64] Paul Anka é um cantor e compositor canadense, naturalizado norte-americano, em 1990. A música *Diana* trouxe o estrelato instantâneo a Paul. *Diana* foi uma das canções mais vendidas da época na história da música (no Brasil, também fez sucesso a versão em português cantada por Carlos Gonzaga). Ele seguiu com quatro músicas que chegaram às top 20 de 1958, fazendo-o o maior ídolo dos adolescentes da época. (adaptado do *site*: http://pt.wikipedia.org/wiki/Paul_Anka, acessado em 25/10/07).

[65] Em 13 de dezembro de 1968 entrou em vigor o AI-5 – Ato Institucional número 5. Foi um instrumento que deu ao regime poderes absolutos e cuja primeira e maior conseqüência foi o fechamento do Congresso Nacional por quase um ano. (adaptado do *site*: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ato_Institucional_N%C3%BAmero_Cinco, acessado em 25/10/07).

país continua igual; Dico se cala, mas no seu calar fala uma porção de coisas. O irmão anuncia que quer se livrar de toda a filhadaputice que já fez e conta que ele já matou 188 gatos. Porém o que mais o incomodava era ter matado o Tyrone Power, pois era amigo dele. Depois disso, nunca mais teve sossego. Sonha com Tyrone Power: primeiro ele é um gato, depois ganha formas humanas e canta um hino, então o narrador tem vontade de voltar a ser como era mesmo que ele seja morto como o general venezuelano, sentindo as balas de uma metralhadora Ina entrando em seu corpo.

O primeiro ponto que chama atenção, neste conto, é a forma como o narrador-personagem se enxerga e se auto-define: "eu sou o Jack, o Estripador de Gatos" (DRUMMOND, 1975, p. 67). Jack, o estripador[66] foi o primeiro criminoso a ganhar celebridade. Mais de um século já se passou desde que os crimes foram cometidos e, ainda hoje, sua identidade é um mistério. Diferentemente de Jack, o protagonista se mostra arrependido e deseja voltar a ser o que era; entretanto ele afirma, enfaticamente, ser ele quem mata os gatos, mas que ninguém, se quer, desconfia. A Arte Pop sempre se preocupou em retratar celebridades, não importando o meio pelo qual a popularidade tivesse sido atingida: uma estrela de Hollywood e um criminoso podem ter o mesmo destaque. Neste aspecto, podemos perceber, por meio da criação desta personagem, mais um ponto coincidente entre as duas manifestações artísticas. Apesar de, na maioria das vezes, Roberto Drummond criar suas personagens a partir de traços de astros do mundo pop, neste conto, o autor olha, também, para o outro lado e busca no sub-mundo, de certa forma pop, traços para a confecção do protagonista de "Um pouco pra lá do Aconcágua". Não se pode perder de vista, também, a ironia. As vítimas, agora, não são prostitutas como eram as do Jack, mas sim,

[66] Jack, o Estripador (Jack the Ripper) foi o pseudônimo dado a um *serial killer* não-identificado que agiu no miserável bairro de Whitechapel, em Londres, na segunda metade de 1888. O nome foi tirado de uma carta enviada por alguém que dizia ser o assassino, publicada nos jornais na época dos crimes. Embora diversas teorias tenham surgido desde então, a identidade de Jack, o Estripador nunca foi determinada.
(http://pt.wikipedia.org/wiki/Jack_o_Estripador, acessado em 26/10/07).

gatos. E, dentre todas as suas vítimas, a que mais o incomoda é um gato de nome Tyrone Power,[67] ou seja, mais uma referência ao mundo das celebridades.

Neste conto, uma vez mais, Roberto Drummond aborda o momento político de repressão vivido no Brasil na década de 70, por meio de referências ao cinema. Neste caso, percebemos que Jack, o estripador[68] e Tyrone Power são marcos usados pelo narrador para levar o leitor a compreender a violência cotidiana que havia se instalado no Brasil. A figura de Jack alude, ironicamente, ao fato de ninguém saber quem, de fato, comete os crimes, no caso, os políticos. A violência é espetacularizada; o mundo é filtrado pelos signos advindos do cinema e de fatos que desafiaram a compreensão humana. O narrador-personagem, durante todo o conto, afirma ser ele quem mata os gatos, mas enquanto faz isso, vai relatando a história do irmão Dico que, segundo ele, morreu devorado pelos índios. Que outros detalhes são revelados? Nenhum. Apenas o fato de que essa morte foi anunciada pelo rádio.

"Rosa, rosa, rosae" é o penúltimo conto do livro. Nesta narrativa, um professor de latim aterroriza seus alunos durante as aulas. Chega o dia da prova; todos levavam cola, mas estão morrendo de medo de usá-la. Amélia foi a primeira a tentar; o professor viu e tomou a prova dela. Rosa, nesta altura, havia erguido sua saia e em suas pernas haviam lembretes escritos com caneta azul; foi, então, surpreendida pelo professor. Entretanto, este, ao ver as pernas da moça, recua, amarela e suas mãos ficam trêmulas. Foi para o canto da sala, voltou e, por cima dos ombros de Rosa, ficou olhando para as pernas dela, disfarçadamente. Neste momento, os outros passam a colar abertamente, mas o professor nem se incomoda, pois está inebriado olhando as pernas da

[67] Tyrone Power nasceu em 05 de maio de 1913, em Cincinnati, Ohio, EUA e faleceu em 15 de novembro de 1958, em Madrid, Espanha. Embora tendo o porte de um verdadeiro galã, Tyrone lutou muito para conseguir trabalho em Hollywood. Ele chegou a fazer alguns pequenos papéis, mas decidiu ir para o Leste a fim de trabalhar no teatro. Em 1936, após ser aprovado num teste para o cinema, foi contratado pela 20th Century Fox e, inicialmente, atuou na comédia *Ladies in Love*. Um ano depois, ele já era um dos principais atores da Fox. (http://www.65anosdecinema.pro.br/Tyrone_Power.htm, acessado em 26/10/07).

[68] Jack, o estripador inspirou vários roteiristas a fazerem filmes abordando a história de seus crimes.

aluna. Quando ela entrega a prova, ele fica sozinho na sala e solta uma gargalhada como nunca antes havia feito.

Este conto, num primeiro momento, parece destoar dos demais. Entretanto, o que é colocado num primeiro plano – o professor e a aula de latim, evidenciados pela forma como o discurso foi concebido, ou seja, por uma série de palavras imitando as declinações do latim – talvez esconda o(s) traço(s) Pop da narrativa.

Quando observada em seus detalhes, Rosa é a encarnação de uma diva do cinema: ela é bela, morena, tem olhos verdes e tristes, e belas pernas também morenas. Demonstra saber se aproveitar de suas qualidades físicas ao erguer a saia azul que usava no dia da prova de latim e, com isso, fascinar o professor. Em outra situação, num carnaval, o narrador descreve que ela sobe e fica sozinha em cima de uma mesa, vestida de odalisca, enquanto cantam para ela: “vem, Odalisca, vem, vem, vem” (DRUMMOND, 1975, p. 70). O corpo feminino sempre teve espaço e figurou em várias obras da Arte Pop. Coincidindo com o momento de liberação sexual, a Pop, por meio de seus artistas, ressaltou o novo comportamento ao mostrar a permissividade em relação ao corpo e a valorização dada ao aspecto sensual e sexual. Nesse sentido, o professor do conto seria uma metáfora da geração criada sob os olhos da repressão sexual e libertada pela bela Rosa. Esta, por sua vez, reproduz as características criadas pelo imaginário masculino e cumpre seu papel de objeto inebriante e prazeroso.

Tanto a Arte quanto a literatura Pop, sempre demonstraram, com bastante clareza, a condição da mulher numa época de transformação e liberação do comportamento sexual. Nesse sentido, a “relação” entre Rosa e o professor é exemplar. Entretanto, há, neste conto, ainda, um outro traço temático marcante e bastante discutido pela literatura pop de Roberto Drummond: a violência evidenciada pelas forças repressivas é muito mais antiga do que se imagina. O professor do conto não é um professor típico dos anos 70, ano em que o livro foi escrito, uma vez que,

nesta década, já não havia mais aula de latim nas escolas. Ele é o professor dos anos 40: assustador, uma encarnação monstruosa do poder autoritário. O escritor demonstra, pela construção formal do conto, que este tipo de violência só pode ser enfrentada na ficção. Cria, então, um narrador, cujo olhar se aproxima muito do modo de ver da criança, que narra as aulas de latim usando, supostamente, termos em latim. Estes são inventados e aproveitados ironicamente na construção da narrativa. Com isso, o caráter alusivo ganha força, porque, embora o latim não exista mais como disciplina, nem tampouco aquele tipo de professor caricato, a situação de autoritarismo é concreta e, neste momento, transposta no aparato repressor mantido pelo Estado.

Como não se podia falar abertamente na época em que o conto (e também o livro) foi escrito, os vários narradores escolhem caminhos sinuosos, indiretos para denunciar a realidade aterrorizante. Como a realidade não podia ser revelada de outro modo, cria-se, então, entre outras coisas, como já vimos, a caricatura de um professor monstruoso, mas dominado por uma de suas belas alunas; uma Paris de papel e uma mulher azul como alegorias de um mundo onde se é capaz de ser feliz. Dôia, por sua vez, torna-se amiga do Jesus Cristo de gesso que está na parede do seu quarto e de um rato que a visita todas as noites em seu quarto e é de lá, pelo foco de uma luneta, que passa a observar o mundo. Batman faz outra opção: resolve voar na tentativa de encontrar uma realidade melhor e encontra a morte que, de certa maneira, como disse D.J. é uma outra forma de viver.

4. Conclusão

Roberto Drummond não faz literatura para dizer, por exemplo, que os jovens ou os artistas contestadores foram perseguidos. Ele faz a denúncia de uma violência que vitima

arbitrariamente qualquer um, desde que esta pessoa tenha a infelicidade de portar traços de uma vida, de um comportamento ou de um discurso que sejam considerados passíveis de suspeição. Para isso, ele cria um contexto no qual a repressão perdeu a noção de limite. Ela é alucinada e produz, deste modo, uma realidade alucinada e alucinatória. No entanto, esta realidade não se mostra com estas características apenas porque existe uma violência política no cotidiano, mas também porque existe uma violência de ordem simbólica presente no cotidiano e a interposição, a filtragem da experiência pelos signos e referências interpostos o tempo todo da / pela indústria cultural é a grande marca desta violência. As personagens apresentam uma constituição fraturada: elas são e não são mais elas mesmas porque são, também, a projeção que fazem em si dos artistas de cinema, dos galãs de novela, dos heróis dos filmes. A condição existencial do homem contemporâneo está de tal forma vazada por signos da indústria cultural, por signos de natureza ficcional gerados, reproduzidos e consumidos o tempo todo no cotidiano que a existência passa a ser o efeito de uma mescla, de uma fusão entre estes signos e a filtragem particular que o ser humano faz deles e sua vivência particular. É por isso que a personagem (no caso, D.J.), por exemplo, ao fumar Gauloises se sente em Paris ou ainda, a Sra. Íris D se descreve como Betty G. para os presidiários com quem se corresponde, não esquecendo de que Dôia que revê a crucificação de Cristo toda permeada por signos da modernidade, ou o menino Batman que incorpora de tal forma seu herói que acaba morrendo por causa disso... Como esses, há muitos outros espalhados por todas as narrativas do Ciclo da Coca-Cola de Roberto Drummond. Sendo assim, constatamos ser este um traço importante no projeto literário do Ciclo da Coca-Cola, marcando o que o escritor chama de literatura pop. Podemos dizer que este projeto de literatura tenta captar no texto literário esta condição contemporânea de uma subjetividade cindida e, portanto, de uma individualidade que é um misto da experiência concreta do indivíduo inteiramente filtrada, mesclada, misturada e articulada com uma experiência que não é a dele e

que diz respeito aos produtos e signos pré-fabricados pela indústria cultural que ele consome ou aos quais está exposto ou submetido.

A estratégia escolhida para marcar no discurso este estado de coisas no conto “Objetos pertencentes a Fernando B, misteriosamente desaparecido” foi intercambiar ficção e realidade. Há, no texto, nomes que nos remetem diretamente ao mundo real, como, por exemplo, Irmãos Villas B., os nomes dos astros e estrelas do cinema hollywoodiano interligados e convivendo ao lado de personagens como a Sra. Íris D, Gessy L ou ainda o próprio Fernando B. Esse é um modo de mostrar que a realidade contemporânea é constituída por uma espécie de mescla de dados reais e dados ficcionais. Isso não significa que os dados ficcionais que remetem à indústria cultural ficam entre o real e a sua percepção. Não. Eles estão mergulhados no cotidiano de tal forma que as distâncias se romperam e, portanto, a distinção entre ficção e realidade, entre a projeção da imagem do artista de cinema e a pessoa real tornou-se mais difícil de ser estabelecida.

Nos contos do livro *A morte de DJ em Paris* há, basicamente, duas denúncias: a da violência política e a da violência que se instala na ordem do cotidiano com uma espécie de onipresença da indústria cultural que se coloca como filtro das relações que o sujeito estabelece consigo e com o resto do mundo. Esse filtrar o mundo pelos signos e referências da cultura de massa é um modo de se apropriar do real que resulta de uma violência, produzindo uma relação absurda e alucinada com o real. Deste modo, os signos e elementos da indústria cultural entram o tempo todo como elementos de mediação da experiência das personagens e estão, portanto, marcados por uma ambigüidade: dar conta, em algum grau, ainda que pelo viés da alucinação, do real.

Pode-se dizer que há um traço realista no projeto do Ciclo da Coca-Cola evidenciado não pelas convenções realistas do século XIX ou neo-realistas do século XX, mas por uma modulação do realismo, evidenciada a partir de procedimentos experimentais que compreendem

a idéia de que a realidade contemporânea, tal qual se apresenta, é demasiadamente saturada de signos e informações para ser traduzida pela linguagem realista convencional. O modo de tentar captá-la e registrar sua natureza brutal se dá de modos bem diferentes dos utilizados até o século XIX. Auerbach, no capítulo “A meia marrom”, afirma que o conceito de realidade no mundo ocidental mudou. A realidade e a idéia de realismo não são os mesmos em épocas distintas. A noção de realismo para a primeira metade do século XX sofre uma série de transformações e já não é igual ao conceito de realismo do século XIX.

> Alguns escritores acharam os seus próprios métodos ou empreenderam tentativas no sentido de fazer com que a realidade que tomavam como objeto aparecesse sob uma iluminação cambiante e estratificada, ou para abandonar a posição da representação aparentemente objetiva, ou da representação puramente subjetiva, em favor de uma perspectiva mais rica. (AUERBACH, 1971, p. 478)

Há um traço realista no Ciclo da Coca-Cola, como já dissemos, no entanto é um realismo que foge da visão convencional que o reconhece com tal. Surge, então, um paradoxo uma vez que a crítica, especialmente a do romance *O dia em Ernest Hemingway morreu crucificado*, como veremos mais tarde, acusa o escritor de não ser realista e, portanto, de não haver, em seus romances, denúncia social – tema quase que obrigatório na literatura da década de 70. O que não se percebe é que construir uma linguagem alucinada é um modo de tentar captar, por um plano mimético, a realidade alucinatória vivenciada na época da severa repressão vivida, especialmente, na década de 70. Seja em “O doce blue das hienas”, onde se escancara a loucura estabelecida pelo consumo desenfreado e pela busca da felicidade, toda ela permeada pelos produtos dos *mass-media*; seja em “Um homem de cabelos cinzas”, em que, pelo riso, o narrador esfacela os espiões revelando o comportamento infantilizado de cada um deles, em todos os contos de *A morte de D.J. em Paris* há vários exemplos que denunciam a realidade desmedida e absurda que se vivia naquela época.

No contexto moderno, a transmissibilidade da experiência se tornou cada vez mais problemática. Diferentemente do narrador tradicional que transmitia um conhecimento histórico e, portanto, partilhado por todos da comunidade, segundo W. Benjamin, o narrador contemporâneo não consegue mais narrar uma vivência que é imediata e facilmente reconhecida por todos os leitores. A realidade partilhada não é de todo mais a mesma. Sendo assim, acaba por narrar, no máximo, a experiência dele com alguma esperança de que o leitor se desdobre um pouco para entendê-la. Nos dez contos de *A morte de D.J. em Paris*, o narrador propõe e cria, de maneiras diversas, muitas formas de mostrar o que acontecia. A paródia é um destes recursos. Os contos "Objetos pertencentes a Fernando B, misteriosamente desaparecido", "Um homem de cabelos cinzas" e "A morte de D.J. em Paris" podem ser lidos como paródias de um inquérito ou mesmo de um romance policial. Quando o narrador do primeiro conto fala sobre a porcentagem das lágrimas que contribuíram para as suspeitas em relação ao choro da Sra. Íris D ou, entre outras coisas, no segundo conto, quando elenca o que os agentes admitiam ter dentro da caixinha carregada pelo homem de cabelos cinzas, cria o efeito de humor e nos faz rir. Porém, o mais importante, é perceber o dado realista e verossímil ali contido: num inquérito policial está pressuposto o registro da verdade dos fatos; e é por meio dos procedimentos usados na confecção do discurso que o narrador revela o quanto há de ficção, absurdo e arbitrariedade numa investigação.

O humor, característica marcante nos textos de Roberto Drummond, é comumente trazido em detalhes nos textos e, aparentemente, não são significativos. Fatos miúdos registram os deslocamentos, as inversões do cotidiano que não mais é concebido pela tida ordem da normalidade, da tranqüilidade, da mesmice com se vislumbrava o cotidiano de antes. As personagens de Roberto Drummond estão mergulhadas num cotidiano, que pode ser visualizado

por diversos ângulos, menos o da tranqüilidade. Entretanto, elas não saem dele e, neste sentido, são ordinárias.

Concluindo, percebemos que Roberto Drummond se vale da paródia em seus contos deste primeiro livro. No entanto, não é a paródia moderno-modernista, mas aquela que critica, comenta e, às vezes, homenageia o texto de origem, como nos ensinou Linda Hutcheon. Esta paródia é mais difusa e assim o limite de sua crítica é mais indistinto, pois não parodia para destruir o objeto, mas para brincar e, a partir da brincadeira, colocar à tona e discutir questões sérias. Na literatura pop de Roberto Drummond, sua função é de crítica social e denúncia política de um estado de violência e exceção que a Arte Pop americana não teve, uma vez que lá não existia ditadura militar. Enfim, a paródia, nestes textos, é usada para criar um efeito de consternação registrando a realidade de pesadelo instituída pelo Estado repressor que comandou o país durante a ditadura militar.

Capítulo 3: *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado* – decifra-me ou devoro-te: a realidade radicalmente ficcionalizada

> *"Mas o timbre dos anos 60 e sobretudo 70 foram as contribuições de linha experimental e renovadora, refletindo de maneira crispada, na técnica e na concepção da narrativa, esses anos de vanguarda estética e amargura política." (Antonio Candido, A educação pela noite & outros ensaios)*

O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado foi o primeiro romance publicado por Roberto Drummond, em 1978, mas seu segundo livro. Sua narrativa é bastante complexa e densa. A trama intrincada torna quase impossível o simples ato de sintetizar sua fábula, por isso, acreditamos que seria melhor lançar mão daquela que foi publicada no próprio romance como chamariz para futuros leitores.

Diante do exposto, dividimos, didaticamente, em cores os nós em que o romance está amarrado para, com isso, facilitar um primeiro contato com a obra. São pontos que se ligam ao longo da narrativa, mas que, às vezes, parecem, nela, completamente soltos. Essa característica evidencia o enigma proposto para a leitura do romance: "decifra-me ou devoro-te". As cores, enfim, são uma tentativa de não sermos devorados pela escritura, mas agraciados por ela. Vamos à fábula:

> (Misteriosos acontecimentos no Brasil, envolvendo uma **mulher que se transformava na Pátria brasileira e foi a principal causadora de tudo**, **com uma Guerra Civil desencadeada pelo general Francisco Franco que existe dentro do coração de todo brasileiro** e o **ritual antropofágico comandado por Dom Helder Câmara, Dom Paulo Evaristo Arns e Dom Pedro Casaldáglia**, que se seguiu à **crucificação do brasileiro conhecido pelo nome de guerra de Ernest Hemingway**, **quando o Brasil (enfim!!!) caiu no abismo e Getúlio Vargas, o travesti Madame Satã e o craque de futebol Heleno de Freitas, conhecido como Gilda, assumiram o poder**, conforme **tudo foi visto pelo senador Edward Kennedy e seu cão Red Panther nos olhos de uma hiena**, **durante um pesadelo totalmente gravado e documentado pela CIA**.) (DRUMMOND, 1978, p.06)

"Insólito no texto e no contexto gráfico" (1987, p. 211), dessa maneira se referiu Antonio Candido ao romance *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado*, no capítulo "A nova narrativa" do livro *A educação pela noite & outros ensaios*. Sucinta, essa definição nos desafia a adentrar o universo do romance na tentativa de encontrar aquilo a que Candido denominou de "insólito". Na verdade, como já pudemos ver na descrição da fábula, tal busca não é impossível; mas o desafio está em entender se a razão de tantos fatos e elementos estranhos, neste texto, cumpre o seu papel, qual seja, escrever / criar num contexto de censura dando conta de abordar a realidade absurda vivida pelas pessoas sob a ditadura militar.

A singularidade na divisão do romance é a responsável pelo primeiro choque que o leitor leva ao folhear o livro. Na contramão da narrativa clássica, o romance não é dividido em capítulos e sim em **mistérios**, sendo que cada um deles está subdividido em partes. Não há uma continuidade entre tais núcleos narrativos e nem tampouco entre os mistérios; normalmente, são abertos por observações entre parênteses de um narrador em terceira pessoa, muitas vezes *intruso*. Funcionam como pistas para ajudar o leitor a compreender o que está acontecendo no labirinto da narrativa que é apresentada àquele que lê em fios soltos pertencentes a diversas personagens cujos pontos parecem, num primeiro momento, não coincidirem nunca. No entanto, à medida em que isso vai acontecendo, é necessário que o leitor entre no jogo e ajude o narrador a tecer a trama para que esta, alicerçada num pesadelo, volte a seguir as leis da literatura e não do pesadelo conforme anunciava o autor na dedicatória do livro: "este romance, que é um romance sonâmbulo e obedece às leis do pesadelo (e não às da literatura)..." (DRUMMOND, 1978, p.5).

Sobre que leis da literatura estaria falando Roberto Drummond? Certamente sobre aquelas ensinadas nos manuais de teoria literária; no entanto, neste romance, todas, ou boa parte delas, serão subvertidas... O próprio escritor confessa que na época em que escreveu *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado*, época de grande repressão no Brasil, desenvolvia

uma literatura bastante experimental e hermética, a ponto de Affonso Romano de Sant´Anna dizer a ele que não sabia como os livros vendiam. “isso é um milagre! Você faz tudo o que não devia de fazer e dá certo”. (DUARTE, 1986, p. 327)

Na verdade, as coisas não aconteceram exatamente assim. O livro foi alvo de inúmeras críticas que levaram Roberto Drummond à imprensa, por várias vezes, na tentativa de esclarecer um pouco a que viera o romance. Para ele, escrever é ir além do previsto, caso contrário, estaria praticando uma linguagem fascista. Durante a leitura da obra, o leitor se deparará com diversos tipos de textos inseridos na trama. “Um verdadeiro vale-tudo. Como nos programas do Chacrinha,”[69] dizia Roberto Drummond em entrevista ao jornal *Folha de S. Paulo*. (24/out./1978, s/p.) Adiante, conforme estes textos forem se entrecruzando à narrativa central, iremos mostrando os efeitos que eles causam no enredo. Por enquanto, é importante ressaltar o caráter Pop da afirmação do escritor, qual seja, conceber que em sua narrativa há um “vale-tudo” que abarca as técnicas da chamada alta literatura e as mistura e, por isso as questiona, com aquilo que é tido como lixo cultural, ou textos pertencentes à cultura de massa. Essa combinação subverte a forma literária canônica. Segundo o escritor, isso ocorre porque:

> Sou de formação bem diferente da maioria dos escritores brasileiros que conheço. Faço exercício literário em crônica de futebol, onde testei o meu romance, habituando o leitor a sua atmosfera, à sua maneira de dizer. Além do mais, antes de conhecer os clássicos – Joyce, Faulkner, Guimarães Rosa, Lewis Carroll – sofri as influências da radionovela, das histórias em quadrinhos. Sem esquecer que trabalhei em agência de publicidade. (MEDEIROS, 11/nov./1978, s/p.)

[69] É o autor de expressões que se popularizaram por todo o Brasil, como "Quem não se comunica, se trumbica!", "Eu vim para confundir e não para explicar", e de bordões como "Terezinhaaaaaa...." e "Vocês querem bacalhau?" e jogava o bacalhau para a platéia, ou o pepino, ou o abacaxi, não importava. Chacrinha era conhecido como Velho Guerreiro: "balançando a pança e comandando a massa" (Gilberto Gil - *Aquele Abraço*).
(http://www.bacalhau.com.br/chacrinh.htm, acessado em 24/07/07).

Claramente, essas influências foram costuradas para a montagem do romance em questão. O que deu ao livro um aspecto único, inovador, custou ao mesmo incompreensão e uma série de críticas duras. “Resposta a TFP literária” foi o nome que Roberto Drummond deu a um artigo que escreveu criticando a posição de vários escritores travestidos de críticos que se sentiam, segundo ele, donos de

> (...) Dom Paulo Evaristo Arns, de Dom Helder Câmara, de Dom Pedro Casaldáliga, donos das greves de fome, donos das torturas, das mortes e dos desaparecimentos, donos do medo, donos, enfim, do material sobre o Brasil que eu usei em *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado* e esses latifundiários literários da tragédia brasileira, acham que ela só pode ser narrada por eles ou pelos que têm a mesma visão simplista e infantil da tragédia brasileira. Então, se alguém ousa deixar nua num romance, como eu fiz em *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado*, a realidade brasileira vista desde a matriz, vista desde o pesadelo do senador Edward Kennedy, os TFPs de todos os tipos se arrepiam, porque alguém invadiu a propriedade privada deles. (DRUMMOND, 18 e 19/11/1978, p. 3)

Enfim, a narrativa é bastante densa e talvez, grande parte da incompreensão do público e dos críticos advenha deste fato. Ela resulta de sonhos do senador Edward Kennedy e de seu cão Red Panther que foram monitorados e gravados pela CIA. Esta informação estabelece, de saída, a licença poética, digamos assim, para que o insólito e o absurdo se manifestem no desenvolvimento da ação romanesca e, ao mesmo tempo, essa informação, ao indiciar o gênero policial e a narrativa de mistério e suspense, denuncia o controle invasivo da agência e do governo dos EUA sobre os países que, como o Brasil, lhes são subordinados política, econômica e/ou culturalmente.

De forma didática, podemos dizer que, primeiramente, o romance foi dividido em cinco grandes segmentos: os cinco mistérios. Nesses mistérios há uma divisão em partes introduzidas por “epígrafes”, como já dissemos, que ajudam o leitor a unir os pontos da história; são semelhantes às marcações teatrais para a orientação das cenas (rubricas). E, ainda dentro dessas partes, o narrador constrói “subpartes”: às vezes são suspeitas para os fatos contados; outras

vezes são narrativas de sonhos das personagens – tudo, aparentemente, sem importância, mas que no desenrolar da trama ajuda a arrematar os fios e fragmentos ali expostos.

A partir de agora, faremos a análise da obra obedecendo à mesma ordem e divisão dadas pelo narrador, ou seja, dividiremos nosso estudo também em *mistérios* e, a partir deles, buscaremos mostrar as entranhas da construção deste romance privilegiando as características Pop do livro, uma vez que é esta a nossa preocupação neste estudo. Reproduziremos, também, as rubricas que indicam a seqüência de ações que caracteriza cada mistério para facilitar a compreensão do leitor.

1. 1º. Mistério – uma narrativa policial sem um final surpreendente

> *(Quando o primeiro mistério começa: fita n. 179, lado A, ouvida no Senado dos EUA na Comissão de Inquérito sobre A CIA pedida pelo senador Frank Church com a confissão feita a uma mulher chamada Dôra pelo brasileiro que matou o senador Edward Kennedy usando um fuzil silencioso de mira telescópica, para evitar que ele contasse o que sabia sobre a crucificação de Ernest Hemingway no Brasil) (DRUMMOND, 1978, p. 9)*

Considerando que este é o primeiro mistério, isto é, a primeira parte do romance em questão, podemos perceber, de imediato, a quebra de expectativa gerada pela revelação do assassino do senador Edward Kennedy e o motivo pelo qual ele cometeu o crime. Construído nos moldes de um inquérito, esse livro já subverte as leis da narrativa policial logo no início. Ao fazer isso, o narrador ironiza os romances policiais que apresentavam, em sua origem, fórmulas prontas, desfechos surpreendentes, mas já, de certa forma, esperados pelo público, que sabe que o assassino é sempre o menos suspeito. Trazendo a revelação para o princípio, ele mostra como é possível criar um contexto de mistério dentro de outro molde. Isso porque, como veremos ao longo da análise, o verdadeiro mistério, ou o nó da investigação não é descobrir quem matou o

senador, mas sim (como foi anunciado na fábula escrita pelo próprio autor) tentar compreender: 1) a mulher que se transformava na Pátria brasileira e que foi a principal causadora de “tudo”; 2) a Guerra Civil desencadeada pelo general Francisco Franco que existe dentro do coração de todo brasileiro; 3) o ritual antropofágico comandado por Dom Helder Câmara, Dom Paulo Evaristo Arns e Dom Pedro Casaldáliga; 4) a crucificação do brasileiro conhecido pelo nome de guerra de Ernest Hemingway; 5) quando o Brasil (enfim!!!) caiu no abismo e Getúlio Vargas, o travesti Madame Satã e o craque de futebol Heleno de Freitas, conhecido como Gilda, assumiram o poder; 6) o que foi visto pelo senador Edward Kennedy e seu cão Red Panther nos olhos de uma hiena, durante um pesadelo totalmente gravado e documentado pela CIA.

Estes seis itens, costurados, compõem o enredo e dão ao mesmo a atmosfera de suspense. Difuso na última parte do romance, quase no final da narrativa, o mistério é revelado; só então o leitor fica sabendo que, na verdade, as responsáveis pela ordem de matar o senador eram as hienas e que estas devoraram o assassino de Edward Kennedy, (...) “porque ele sabia quem era a mulher que tirava a meia preta devagar, muito devagar, sentada na beira da cama” ao som de “Aquarela do Brasil, para receber dólares de homens com sotaque estrangeiro (...)” , e elas acabaram devorando-o porque este “era o segredo que as hienas não queriam que ninguém soubesse”. (DRUMMOND, 1978, p. 176) Enfim, as duas pontas do romance estão ligadas: o brasileiro mata o senador, como é revelado no início do romance, mas é devorado pelas hienas para que não revelasse quem era a mulher que tirava devagar a meia preta.

Entre uma ponta e outra, entretanto, muita coisa vai sendo revelada. Difícil é costurá-las; todavia, é isso que torna o romance ímpar. Euclides Marques Andrade escreveu no Suplemento Literário de Minas Gerais:

> Escritor de menos fôlego perderia, talvez, o rumo em tão intricados caminhos. Roberto Drummond, no entanto, soube chegar até a criatura humana e sentir sua voz

> interior. Em alguns momentos, nem a mestra sua o socorre e o texto perde o ímpeto. Ímpeto que pulsa, porém, no conjunto da obra. E só assim um romance pode ser visto, ou melhor, sentido. (17/mar./ 1979, p. 10)

Levando em conta a estrutura do primeiro mistério, podemos dizer que os narradores se alternam: primeiro é o homem que matou o senador E. Kennedy; depois é o senador – ambos, portanto, narrando em 1ª pessoa - e, finalmente, temos um narrador de terceira pessoa. Assim como o narrador, os espaços também se revezam: ora a narrativa se passa dentro de um apartamento no Hotel Plaza em Nova Iorque, ora no apartamento do senador e, ainda, várias cenas dentro dos pesadelos do senador e de seu cão; entretanto ali, nos pesadelos, ainda temos outros espaços que se intercalam. Em relação ao tempo da narrativa, podemos dizer que começa no passado – com a narração do assassinato do senador -; em seguida, temos o fluxo de consciência – em que o senador conta a Bianca Jagger[70] e a Joan Baez[71] que crucificaram um homem de 33 anos no Brasil; volta-se ao passado para depois terminar este mistério no tempo presente.

As personagens podem ser divididas entre as que exercem algum tipo de ação e aquelas que são apenas citadas. Neste segundo caso, estão Joan Baez e Bianca Jagger, a quem o narrador se dirige; e ainda Dôra e dois cubanos, dois porto-riquenhos e um mexicano – suspeitos, criados pela CIA, de terem assassinado o senador. No primeiro núcleo narrativo estão: o assassino do senador, Ernest Hemingway, Martha Gellhorn, Edward Kennedy e seu cão Red Panther. Pouco sabemos sobre cada um deles: Ernest Hemingway é "magro, com aparência de ter 6 anos a mais do que Jesus Cristo (...) tem 365 medos diferentes" (DRUMMOND, 1978, p. 20-1). Podemos

[70] Bianca Jagger (Manágua, 2 de maio de 1945) é uma ativista social e política nascida na Nicarágua que se tornou famosa após ter se casado com Mick Jagger, dos Rolling Stones. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Bianca_Jagger, acessado em 24/07/07).

[71] Cantora e compositora *folk* e ativista política nos anos 60, surgiu no cenário musical no Festival Folk de Newport em 1959; em 1963, participou da marcha com Martin Luther King em Washington; lutou ferrenhamente contra a Guerra do Vietnã. (http://paginas.terra.com.br/educacao/projetovip/0109.htm, acessado em 24/07/07).

dizer que ele representa a liberdade e a soberania brasileiras constantemente ameaçadas pelo imperialismo norte-americano. Martha Gellhorn é "uma pobre mulher morena e magra, murcha como uma flor de anteontem dada a Bianca Jagger (...) e pode crescer 7 centímetros e se transformar na Pátria brasileira" (DRUMMOND, 1978, p. 21). Ela tem dois lados: o *pasionaria*, sua face revolucionária, inconformada com a realidade brasileira; e o *prisioneiro*, a face manipulada, aquela que fora submetida à droga K.[72] Sobre o senador, há poucas informações e estas estão difusas em algumas páginas do romance. Dito desta forma, a impressão que se tem é que as personagens são bastante simples. E são, se considerarmos que as mesmas apresentam comportamentos previsíveis e estão em conformidade com a lógica da sociedade de massas a qual estão inseridas. Entretanto, como explica Maria Lúcia Guelfi, ao falar sobre as personagens compostas por Roberto Drummond, elas levam os leitores a labirintos e se estes tentam buscar a saída via compreensão lógica do comportamento delas, então não conseguirão sair do início, uma vez que a lógica foi subvertida pelo escritor na construção deste enredo.

> Freqüentemente seus personagens se metamorfoseiam numa multiplicidade de máscaras com nenhuma expressão decidível, confrontando o leitor com um jogo sem fim de representações sem presença. A indecidibilidade dos personagens é coerente com a falta de decidibilidade dos anti-enredos labirínticos ou não, aumentando a desorientação do leitor e frustrando seus esforços para interpretar a narrativa. As chaves se multiplicam indefinidamente, anulando-se umas às outras, criando um labirinto de simulacros. O leitor é obrigado a participar da mesma sensação de deslocamento experimentada pelos personagens. E, nesse jogo de espelhos entre os mundos da leitura e da escrita, a linha que separa o "dentro" e o "fora" do texto se torna obscura. (1994, p. 259-60)

Experimental na forma e no conteúdo, este enredo parece nos desafiar o tempo todo. Como disse acima Maria Lúcia Guelfi, as pistas se multiplicam e se anulam simultaneamente. Quando pensamos ter encontrado uma chave-de-leitura, ela rapidamente se mostra deficiente. Ao mesmo tempo, há muitos caminhos que se apresentam à nossa frente e se oferecem como

[72] Falaremos sobre a droga K um pouco adiante.

recursos para decifrar o enigma antes que sejamos devorados por ele. Buscando não perder o eixo da pesquisa – a investigação de traços formais e temáticos pertencentes à Arte Pop e à literatura pop de Roberto Drummond – deparamo-nos com o primeiro procedimento Pop do romance: o narrador, no primeiro núcleo narrativo, aparece rezando para Santa Marylin Monroe:

> Santa Marilyn Monroe
> Que estais no céu
> Como a estrela loura e bêbada dos aflitos,
> Oh vós que pecastes todos os pecados
> Que molhastes vossa pele sardenta
> Do suor sem amor
> Para nos salvar
> E serdes a irmã e a mãe dos pecadores,
> Oh vós que, no entanto, nunca deixastes apagar
> o incêndio do vosso coração,
> protegei os desesperados,
> Santa Marilyn Monroe,
> Na hora em que Nova Iorque late
> Como uma cadela,
> Oh santa loura... (DRUMMOND, 1978, p. 09)

À semelhança de Andy Warhol, Roberto Drummond também traz para suas criações a estrela do cinema hollywoodiano – Marilyn Monroe.[73] Dizem que o artista contribuiu mais para a constituição do mito Marilyn do que o cinema e as revistas populares. A santa Marilyn de Roberto Drummond parece dialogar com duas das serigrafias de Warhol, a saber, *Marilyn Monroe dourada* (1962) e *Díptico de Marilyn* (1962). Ambas foram pintadas após a morte da atriz, fato que despertou no artista uma reflexão sobre a fama. Para a execução do segundo trabalho, ele buscou um fotograma publicitário de 1935, quando a atriz estava no auge da carreira, "cortou-o para chamar a atenção para o rosto dela – especialmente o cabelo ligeiramente despenteado, os lábios cheios e os olhos sonolentos – e a imprimiu numa série de telas."

[73] Marilyn Monroe personificou o *glamour* hollywoodiano com brilho e energia que encantaram o mundo. Apesar de sua beleza deslumbrante, suas curvas e lábios carnudos, Marilyn era mais do que um símbolo sexual na década de 50. Sua aparente vulnerabilidade e inocência, junto com sua inata sensualidade, tornaram-na querida no mundo inteiro. Ela dominou a Era das grandes estrelas e foi uma das mulheres mais famosas do século XX. (http://www.marilynmonroe.com/international/portuguese/index.htm, acessado em 25/07/07).

Marilyn Monroe dourada (1965). Andy Warhol, *The Museum of Modern Art*, Nova Iorque.

Díptico de Marilyn (1962). Andy Warhol, *Tate Gallery*, Londres.

(McCARTHY, 2002, p. 42) Para o primeiro, o artista usou apenas uma imagem; colocou-a no centro e cercou-a de dourado. Klaus Honnef explica que:

> Ao colocar o desinteressante retrato fotográfico com o sorriso forçado, estereotipado, num amplo espaço que o cerca como uma moldura que dignifica, e ao cobrir todo o campo de dourado – a cor de Jerusalém Celeste, que dá aos ícones um efeito sobrenatural -, Warhol idolatrizou-a. Os lábios arqueados, os olhos, o cabelo encaracolado e a cara, que perderam o seu volume e realismo graças à técnica da serigrafia, demarcam-se do fundo e flutuam sobre ele tal como estrelas num céu dourado. (2004, p. 84)

Completando, ainda, esse pensamento, David McCarthy ressalta que:

> As referências estilísticas à veneração religiosa nessas duas serigrafias – um fundo dourado e o formato de díptico – confundiam deliberadamente as distinções entre Marilyn como uma Madalena e como uma Madona dos tempos modernos. Ela parece ser tanto a corporificação do prazer carnal quanto a imagem da perfeição etérea e santa, especialmente porque no díptico seu semblante aparece e desaparece da vista. (2002, p. 42)

Roberto Drummond produz idéia semelhante ao criar sua Santa Marilyn Monroe. Primeiramente, o escritor toma as orações “Ave, Maria” e “Pai Nosso” para, a partir delas, criar a “Oração da Santa Marilyn Monroe”. Diferentemente de Warhol, Roberto Drummond trabalha com duas matrizes e as modifica muito. São poucos os versos e é por meio de uma expressão ou outra apenas que conseguimos nos lembrar dos textos-matriz. Esse procedimento se assemelha à Arte Pop quando pensamos que o resultado também é conseguido a partir de uma espécie de “serigrafia”. Entretanto, na literatura pop, o escritor vai além, uma vez que o texto-matriz é quase apagado pelo derivado.

Apesar disso, as Marilyn Monroe de Warhol e Roberto Drummond coincidem em vários pontos. Ambas são elevadas, via paródia, à categoria de santa: a de Warhol por estar, no primeiro quadro, emoldurada em meio a um fundo dourado e, no díptico, a partir do jogo aparece / desaparece que o artista faz com o rosto da atriz, ela fica entre uma Madalena e uma Madona dos

tempos modernos (McCarthy, 2002, p. 42); a de Roberto Drummond, por estar no céu; por ter se sacrificado para salvar a humanidade; por proteger os desesperados, conforme diz os versos da oração. Mas ambas não perdem seu lado humano, ou melhor dizendo, carnal. Warhol mantém os traços que compõem, no imaginário masculino, uma Marilyn Monroe sedutora: seus cabelos louros; sua boca entreaberta de lábios carnudos e dentes perfeitos; os olhos semicerrados e maquiados. Roberto Drummond, por sua vez, retrata-a como a estrela loura e bêbada; a que pecou todos os pecados; a que molhou a pele com o suor sem amor; aquela que, apesar de tudo, não deixou apagar o incêndio de seu coração. Agindo assim, o escritor não prioriza os traços que a compõem como um símbolo sexual, se não como a mulher que não se furta aos prazeres da vida e age conforme os interesses que tem.

A reprodução das imagens de pessoas famosas foi um recurso amplamente utilizado por Warhol. Desde muito cedo, o artista entendeu a importância que as pessoas dão em ver sua imagem reproduzida e divulgada nos meios de comunicação. O público, por sua vez, participa deste processo na medida em que acompanha a divulgação dessas imagens e, assimilando os comportamentos ali retratados, sentem-se na mesma situação das celebridades construídas pelo *mass media*.

Conhecedor dessa condição do homem moderno, Roberto Drummond opta por criar uma Oração à Santa Marilyn Monroe e não, simplesmente, reproduzir no seu romance uma oração já conhecida. É como se esta já não bastasse mais, pois falta àquele que reza a identificação com Nossa Senhora ou mesmo com Jesus. Num universo de valores vazado pela indústria cultural, Marilyn Monroe está muito mais próxima daquele que suplica do que Nossa Senhora. E é essa identificação que o escritor deixa evidente quando, ao “serigrafar” a oração, modifica Nossa Senhora até o ponto em que ela se torna a imagem de Marilyn Monroe.

Neste primeiro Mistério há, também, o relato do que ocorrera no Brasil na 6ª feira da Paixão em que Ernest Hemingway fora crucificado por Martha Gellhorn. Segundo o narrador, D. Hélder Câmara[74] teve um sonho envolvendo Jesus Cristo e Verônica, sendo que esta era interpretada por Joan Baez; ao mesmo tempo, em que D. Paulo Evaristo Arns [75] sonhou com um sapo que, na verdade, era D. Pedro Casaldáliga[76] e o mesmo anunciava que há um General Francisco Franco no coração de cada brasileiro.

Narrados obedecendo à "lógica" do sonho, estes fatos revelam ao leitor muito mais do que a aparente loucura e falta de nexo que se apresenta no primeiro plano. É importante que notemos a escolha dos membros da Igreja – todos ligados à linha mais liberal da mesma – e é por meio deles que somos informados da nossa condição de oprimidos, ora pelo regime externo (a ditadura militar), ora pelo autoritarismo que cada brasileiro traz em si. Essa crítica política não escapa da representação Pop por Roberto Drummond: a Verônica do sonho é representada pela cantora Joan Baez, que ficou conhecida por sua ferrenha e aberta oposição à Guerra do Vietnã.

---

[74] Dom Hélder Pessoa Câmara (Fortaleza, 7 de fevereiro de 1909 — Recife, 27 de agosto de 1999) foi um bispo católico, arcebispo emérito de Olinda e Recife. Destacou-se na defesa dos direitos humanos e políticos no Brasil, de modo particular durante os chamados anos de chumbo. Teve participação ativa no Concílio Ecumênico Vaticano II, sendo um dos propositores e signatários do *Pacto das Catacumbas*, um documento assinado por cerca de 40 padres conciliares no dia 16 de novembro de 1965, nas catacumbas de Domitila, em Roma, durante o Concílio Vaticano II, depois de celebrarem juntos a Eucaristia. Este pacto teve forte influência na Teologia da Libertação. (http://pt.wikipedia.org/wiki/H%C3%A9lder_Pessoa_C%C3%A2mara acessado em 24/07/07).

[75] Dom Frei Paulo Evaristo *Cardeal* Arns (Forquilhinha, 14 de setembro de 1921) é um frade franciscano, sacerdote católico brasileiro; décimo sétimo bispo de São Paulo, sendo seu quinto arcebispo e terceiro cardeal. Atualmente é arcebispo emérito de São Paulo. Sua atuação pastoral foi voltada aos habitantes da periferia, aos trabalhadores, à formação de comunidades de base nos bairros e à defesa e promoção dos direitos da pessoa. Durante a ditadura militar, na década de 70, notabilizou-se na luta pelo fim das torturas e restabelecimento da democracia no país, junto com o rabino Henry Sobel, abrindo uma ponte entre o judaísmo e igreja católica. No mesmo período, também foi um dos escritores do livro *Brasil nunca mais* e integrou o movimento "Tortura nunca mais".
(http://pt.wikipedia.org/wiki/Paulo_Evaristo_Arns, acessado em 24/07/07).

[76] Nascido em Balsanery, Barcelona (a 16 de fevereiro de 1928), dom Pedro Casaldáliga vive há mais de 30 anos no Brasil, numa região rural. Bispo da Prelazia de São Félix do Araguaia, em Mato Grosso, sempre esteve entre os humildes. É um combatente das injustiças sociais e políticas e já teve a cabeça colocada a prêmio diversas vezes por adversários da reforma agrária. Sua pregação incomodou fazendeiros, grandes latifundiários, o governo militar e até a Santa Sé. (http://www.terra.com.br/istoe/biblioteca/brasileiro/religiao/relig13.htm, acessado em 24/07/07).

Neste caso, o traço Pop da literatura de Roberto Drummond surge, a partir das referências políticas comuns às narrativas do Ciclo da Coca-Cola.

Normalmente deslocadas de seu contexto original, elas compõem as narrativas do escritor criando ali uma nova situação. Diante disso, para que o leitor entenda melhor o que se passa na diegese é necessário que ele tenha conhecimento de tais referências para, a partir delas, estabelecer ligações capazes de ampliar o que está descrito num primeiro plano de leitura. Não raro, os fatos e/ou os nomes escolhidos são conhecidos por terem estado na mídia: às vezes por serem contra o sistema imposto, outras vezes por serem a favor; às vezes são fatos que causaram indignação; outras vezes, despertaram o orgulho da população... enfim, de uma forma ou de outra, ocuparam um espaço na mídia tornando-se conhecidos. Ao recuperar estas referências e usá-las reiteradamente na confecção de seus textos, podemos dizer que Roberto Drummond imita a maneira de composição da Arte Pop, pois não as retoma simplesmente, mas combina-as de modo a criar, em cada recuperação, textos de significados diversos. Um exemplo disso está na escolha da cantora Joan Baez. No Mistério ora estudado, ela compõe a cena religiosa da crucificação; enquanto que no 2º Mistério aparecerá citada pelo fato de Rachel Silver, outra personagem do romance, ter sido transformada por um feiticeiro na guitarra da cantora (DRUMMOND, 1978, p. 45). Como se vê, são situações completamente diferentes, embora a referência seja a mesma: a cantora Joan Baez.

Continuando com a análise do primeiro mistério, vamos nos deparar com a narração da fuga de *Getúlio Vargas*[77] do museu de cera. Segundo conta o narrador, ele saiu dali acompanhado

[77] Getúlio Dornelles Vargas (19/4/1882 - 24/8/1954) foi o presidente que mais tempo governou o Brasil, durante dois mandatos. De origem gaúcha (nasceu na cidade de São Borja), Vargas foi presidente do Brasil entre os anos de 1930 a 1945 e de 1951 a 1954. Entre 1937 e 1945 instalou a fase de ditadura, o chamado Estado Novo. (http://www.suapesquisa.com/vargas, acessado em 24/07/07).

pelo travesti *Madame Satã* [78] e pelo craque de futebol, *Heleno de Freitas.*[79] Eles fogem quando *Ignácio Sanches Mejia*[80] interpretava *"Recuerdos de Ipacaray",*[81] exatamente no momento em que ele cantava o verso *"Donde estás ahora mi dulce amor..."* a cabeça de *Maria Bonita,*[82] que estava ao lado da de *Lampião*[83] e de *Winston Churchill,*[84] reclama a devolução do restante de seu corpo. Com a confusão armada, os três fogem, sendo que *Madame Satã* estava disfarçada de *Marilyn Monroe* e *Heleno de Freitas* tinha o cabelo glostorado e penteado à *Rodolfo Valentino*[85] (por isso ficara conhecido como *Gilda),*[86] além de estar usando uma gravata da *cor da bandeira do Vietcong.*[87]

À primeira vista, as referências obedecem a uma certa lógica. Se tomarmos os nomes que ali aparecem como simplesmente personagens comuns, a cena parece ingênua. Porém, tal

---

[78] João Francisco dos Santos, negro pernambucano de Glória do Goitá, nasceu em 1900 e foi para o Rio em 1910. Entre os feitos atribuídos a Madame Satã estão a aberta homossexualidade, a mania de bater em policiais e ter sido preso várias vezes. Personagem marcante no imaginário carioca, cada um tem uma história para contar do Madame Satã, muitas vezes contraditórias. (http://www.nordesteweb.com/not07/ne_not_20010709a.htm, acessado em 24/07/07).

[79] Heleno de Freitas (São João Nepomuceno, 12 de dezembro de 1920 — Barbacena, 8 de novembro de 1959) foi um futebolista brasileiro. Ele é considerado o primeiro "craque problema" do futebol brasileiro. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Heleno_de_Freitas, acessado em 24/07/07).

[80] A única informação acerca de Ignácio Sanches Mejia é que foi um célebre toureiro espanhol.

[81] Letra e música de Demetrio Ortiz e Zulema de Mirkin.

[82] Maria Bonita era o apelido de Maria Gomes de Oliveira**,** a primeira mulher a participar de um grupo de cangaceiros. Nasceu em 8 de março de 1911 e, depois de um casamento frustrado, tornou-se a mulher de Lampião, conhecido como o "Rei do Cangaço", em 1929, mas ainda morando na fazenda dos pais. Um ano depois, em 1930, Maria Bonita é chamada por Lampião para fazer efetivamente parte do bando de cangaceiros, com quem viveria por oito anos. Com o cangaceiro, Maria Bonita teve uma filha de nome Expedita e teve também três abortos. Morreu em 28 de julho de 1938, quando foi degolada pela polícia armada oficial (conhecida como "volante"). (http://pt.wikipedia.org/wiki/Maria_Bonita", acessado em 24/07/07).

[83] Virgulino Ferreira da Silva (Serra Talhada, 4 de junho de 1898 — Poço Redondo, 28 de julho de 1938), o *Lampião*, foi o mais famoso cangaceiro da História do Brasil. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Virgulino_Ferreira_da_Silva, acessado em 24/07/07).

[84] Sir Winston Leonard Spencer Churchill (30 de novembro de 1874, Woodstock, Oxfordshire — 24 de janeiro de 1965, Londres) foi um estadista britânico, escritor, jornalista, orador e historiador, famoso, principalmente, por ser o primeiro-ministro do Reino Unido durante a Segunda Guerra Mundial. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Winston_Churchill, acessado em 24/07/07).

[85] Rodolfo Valentino (Castellaneta, 6 de maio de 1895 — Nova Iorque, 23 de agosto de 1926) foi um ator italiano radicado nos Estados Unidos. Foi o primeiro símbolo sexual do cinema e protótipo do "amante latino" fabricado por Hollywood. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Rodolfo_Valentino, acessado em 24/07/07).

[86] Heleno de Freitas, apelidado de "Gilda" por seus amigos do Clube dos Cafajestes e pela torcida do Fluminense, por seu temperamento e por este ser o nome de uma personagem da atriz norte-americana Rita Hayworth em filme de mesmo nome. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Heleno_de_Freitas, acessado em 24/07/07).

[87] Designação dada pelos sul-vietnamitas aos membros da Frente Nacional de Libertação, ligada ao governo do Vietnã do Norte. (MICHAELIS, 1998, p. 2201).

leitura não se sustenta. Primeiramente, estamos diante de uma fuga paródica, ou seja, personagens estavam presos e fogem de um *museu de cera*. Portanto, percebemos de imediato que o enfoque não está propriamente nas personagens e sim na *imagem* construída de cada uma delas. Compõem esta cena: *Getúlio Vargas*, um dos presidentes do Brasil – aquele que foi chamado por muitos de "o pai dos pobres"; *Madame Satã* – primeiro artista travesti do Brasil; *Heleno de Freitas* - famoso jogador de futebol; *Ignácio Sanches Mejia* – célebre toureiro espanhol; *Maria Bonita e Lampião* – dupla de cangaceiros mais famosa do Nordeste do Brasil; *Winston Churchill* – primeiro-ministro inglês na época da Segunda Guerra Mundial. Como se não bastasse, Madame Satã estava disfarçada de Marilyn Monroe e Heleno de Freitas estava penteado como Rodolfo Valentino, além de usar uma gravata com a cor da bandeira do Vietnã. Tudo isso sob o embalo da conhecidíssima canção "Recuerdos de Ipacaray". O que vemos aqui é uma mistura de referências da música, da cultura popular, da cultura de massa, da política, do futebol, de artistas vinculados à indústria cultural, que, colocadas num mesmo conjunto, imitam uma colagem pop. Tal como na Arte Pop, na literatura pop o procedimento da colagem se dá a partir da junção de referenciais retirados dos mais diversos campos sociais. Colocadas lado a lado, essas referências obrigam o leitor ao contato com elas, mesmo que de maneira superficial, uma vez que nem todos os leitores têm conhecimento daquilo que está sendo citado. Para construir a cena da fuga, Roberto Drummond seguiu, uma vez mais, a lógica do pesadelo anunciada no início do romance. Exceto Maria Bonita e Lampião, os outros não têm proximidade a não ser pelo fato de terem vivido na mesma época. Suas funções sociais são diferentes; e é a partir dessas diferenças que Roberto Drummond nos mostra as referências que construíram o imaginário popular dos homens e mulheres das décadas de 50-60. Aparentemente desligadas, coladas uma ao lado da outra, elas retratam comportamentos, crenças, admiração e situações políticas vividos por essas gerações.

Cremos que Roberto Drummond (lembrando inclusive de suas declarações) sempre se exigiu muito em termos de criação artística. Esta exigência, entretanto, foi aguda e exacerbada quando das construções das obras do Ciclo da Coca-Cola e *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado* parece ter sido o auge de tal preocupação. A precisão na escolha das referências que compõem as imagens do livro, mais o embaralhamento feito com as mesmas, cria a sensação de que o livro nos desafia o tempo todo e, não raro, é como se dissesse "eu não quero ser analisado".[88] Se o leitor ou o crítico se convence disso, a obra o devora. Decifrá-la, entretanto, é tarefa que requer daquele que se põe à sua frente uma posição de Sherlock Holmes, tão ao gosto do autor.

Assim sendo, ele não só nos obriga a esta posição quanto nos leva sutilmente a ela pela tecedura da forma textual. Após narrar o sonho envolto por todas aquelas referências, o narrador se volta, novamente, para o senador Edward Kennedy quando o mesmo entra numa banheira de água quente, "que era uma banheira como as usadas por *9 entre 10 estrelas de Hollywood* (...)". (DRUMMOND, 1978, p. 15. grifo nosso) Seguem-se, então, a descrição de sete atitudes suspeitas tomadas pelo senador. Ao contrário do que se imagina, cada uma delas se refere a condutas cotidianas e não a ações mirabolantes que, de fato, poderiam despertar suspeitas como seria comum se estivéssemos lendo um romance policial. Como na Arte Pop, Roberto Drummond se apropria de um gênero – no caso o policial – para, a partir dele, criar um novo texto, repleto de referências cotidianas, pontuadas pela interferência, sobretudo, da publicidade mostrando como a

[88] Sobre a questão da interpretação do texto, no caso do pós-modernismo, Maria Lúcia Guelfi se vale de uma observação bastante pontual feita por Susan Sontag e sobre isso diz: "Para Susan Sontag, a interpretação é uma vingança do intelecto contra a arte, uma forma de domar a obra de arte, tornando-a maleável e dócil, uma homenagem da mediocridade ao gênio. Interpretar é perpetuar a velha dicotomia forma *versus* conteúdo, privilegiando o segundo. O mérito da obra de arte, porém, não está no seu "significado". O mais importante na arte é sua experiência sensorial. Necessitamos recuperar nossos sentido para compreender a arte contemporânea: "aprender a ver mais, ouvir mais, sentir mais". Nessa linha de raciocínio, ela conclui que o papel da crítica, nesse aprendizado sensorial, seria o de apresentar uma "descrição realmente cuidadosa, aguda, carinhosa da aparência da obra de arte. (...) Em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte." (SONTAG, 1987, p. 23, apud GUELFI, 1994, p. 167)

mesma é capaz de criar desejos e sensações das mais diversas naturezas. Como exemplo, podemos citar o fato de que o senador escolhe tomar banho com o sabonete Lifebuoy,[89] pois acredita que o perfume desse sabonete recorda os dias felizes de sua infância.

Em seguida à narração das suspeitas, vem um relatório da CIA[90] para confirmar que tudo não passou de um pesadelo do senador e que a agência não tem responsabilidade alguma na morte do político. O texto se apropria do modelo de um relatório, mas o faz de forma irônica, uma vez que, além de relatar coisas sem importância, usa sempre a mesma expressão no começo dos parágrafos: "Eis que". Este mesmo procedimento vai ser recuperado pelo autor no conto "Folhas 5,6,7 e 8 de um inquérito envolvendo São Francisco", publicado no livro *Quando fui morto em Cuba* (1982). Uma vez mais, Roberto Drummond retoma procedimentos já usados como fez no conto "O confinado" e os remodela. Isso o aproxima dos artistas da Arte Pop. Além disso, o escritor inova quando, no final da narração do relatório, ficamos sabendo que, em seguida, serão narrados os sonhos do senador e, também, de seu cão – Red Panther.

O procedimento usado pelo autor para construir a narrativa dos sonhos é singular: eles "dialogam". Um parece ser o complemento do outro, uma vez que não é possível ler somente o

---

[89] Uma das mais antigas marcas de sabonete no mundo, o Lifebuoy era um produto presente no mundo inteiro; isso muito antes de se falar em globalização. O sabonete surgiu em 1894, na Inglaterra, mas só chegaria às gôndolas brasileiras em meados dos anos 30. O fabricante garantia que o produto acabava com o mau cheiro do corpo, surgindo aí o termo "cecê", nos anos 50. Isso graças ao poder anti-séptico e bactericida do produto, enfatizado nas campanhas publicitárias, especialmente nos países subdesenvolvidos.
(http://www.mofolandia.com.br/mofolandia_nova/cosmeticos_banho.htm, acessado em 25/07/07).

[90] A CIA foi criada em 1947 nos Estados Unidos, pelo Presidente Harry S. Truman (1884 - 1972). Para tal, foi editado um Ato Governamental de Segurança Nacional. Sua criação foi uma necessidade estratégica devido ao início da Guerra Fria e o avanço do comunismo. A espionagem estrangeira, o roubo de projetos da área tecnológica, de armamentos, e a fuga de informações, estavam causando prejuízos ao país. Houve, então, a necessidade de vigiar e relatar ao Presidente todos os assuntos referentes à segurança nacional procurando, da melhor forma possível, interferir e neutralizar os efeitos "negativos" oriundos de ameaças externas. Para coordenar as atividades da Agência existe uma Diretoria Central de Inteligência, cuja função é interligar a comunidade de informação ao Presidente dos Estados Unidos, fazendo aconselhamento das melhores estratégias possíveis e suas conseqüências, de forma a intervir, quando necessário, em organizações ou Estados que possam causar prejuízo aos EUA. Para isso que servem os agentes especiais da CIA.
(http://pt.wikipedia.org/wiki/Central_Intelligence_Agency, acessado em 25/07/07).

sonho do senador para depois ler o do cão. Eles se complementam, como podemos observar no trecho transcrito abaixo:

> *No sonho de Red Panther*: quem é a pobre mulher morena e magra, que cresce 7 centímetros e se transforma na Pátria brasileira e que, agora, vocês estão vendo subindo a escada da Cantina Brasil, com medo de ser vista junto de Ernest Hemingway, quem é a pobre mulher morena e magra, quem é ela?
> *No sonho do senador Edward Kennedy*: a CIA, que sabe o que Deus sabe, responde: a pobre mulher morena e magra, murcha como uma flor de anteontem dada a Bianca Jagger, ficará conhecida como Martha Gellhorn (seu nome de guerra), ela também tem 365 medos diferentes e é a verdadeira causadora da Guerra Civil dentro de Ernest Hemingway, não, não se impressionem com a sua enganadora aparência de murcha flor de anteontem dada a Bianca Jagger, quando vocês menos sonharem, Martha Gellhorn se transformará numa *Pasionaria* de olho verde e tentará expulsar o general Francisco Franco dos corações... (DRUMMOND, 1978, p. 21)

A falta de lógica dos sonhos é subvertida, quer dizer, pela forma como o discurso foi montado, eles passam a ter lógica, uma vez que um responde ou dá seqüência ao anterior. Entretanto, continua sendo ilógico o fato de sonhos "dialogarem"... Neles, há uma profusão de nomes ligados à cena política, à cultura de massa e à linha liberal da Igreja cujo intuito é figurativizar o conflito existente nas duas personagens protagonistas. Por meio da colagem, novamente Roberto Drummond reúne esses nomes num mesmo cenário. Todos fazem parte do imaginário popular, pois freqüentam, de uma maneira ou de outra, o cotidiano da maioria das pessoas. Mais ou menos conhecidos, são nomes que estão na mídia ou estão ligados aos ideais de esquerda ou de lutas sociais. O resultado é uma narrativa à maneira Pop, ou seja, a mistura, de certo modo, aleatória de nomes cria um texto repleto de referências conhecidas do grande público, mas, muitas vezes, esse conhecimento não passa de meras informações que se têm a respeito daqueles que estão sendo citados. Há um reconhecimento imediato das imagens, no caso da literatura pop, dos nomes; mas não se espera, necessariamente, que o público saiba, em profundidade, nada sobre eles. À título de exemplificação, vamos recontar, resumidamente, os sonhos evidenciando os nomes sobre os quais falamos. Ernest Hemingway lembra *Jesus Cristo*;

Martha Gellhorn, uma flor murcha de anteontem dada a *Bianca Jagger*, mas que pode se transformar numa *Pasionaria*[91] e, assim, expulsar o *General Francisco Franco* dos corações dos brasileiros que ali está instalado segundo dissera *D. Pedro Casaldáliga* a *D. Paulo Evaristo Arns*, também em sonho. As personagens caminham em direção à Cantina Brasil (ali trabalha um sósia do ator cubano *Desi Arnaz*)[92] onde a *CIA* mantém uma série de agentes secretos disfarçados a fim de planejar como fazer com que Martha Gellhorn crucifique Ernest Hemingway na 6ª Feira da Paixão. Como vimos, Roberto Drummond espera que o leitor perceba, a partir da colagem, que as personagens protagonistas estão confusas, ou seja, ao mesmo tempo em que habitam nelas ideais revolucionários, elas também não se furtam às influências da cultura de massa e são o reflexo da mistura de todas essas vertentes sociais: a política, a religiosa e, também, a marcada pela indústria cultural.

A chave para entendermos que o sonho é uma metáfora da realidade brasileira da década de 70 está na escolha do nome da Cantina. O "diálogo" entre os sonhos é a narrativa perfeita para representar a *loucura* instalada no país pelo regime militar. Numa narrativa, aparentemente, sem nexo, o narrador vai trazendo à tona nomes de pessoas que simbolizam ou a resistência contra o autoritarismo ou os nomes dos responsáveis por regimes políticos autoritários. Todos misturados, embaralhados, no texto, em dois sonhos que se entrecruzam. Podemos dizer que esta profusão de signos e referências heterogêneos articulados em uma mesma situação dramática cria algo como

---

[91] Dolores Ibarruri ("La Pasionaria") ficou famosa com um discurso na Rádio Republicana de Madri, quando estourou a Guerra Civil Espanhola. "É melhor morrer em pé, que viver de joelhos. Eles (os franquistas) não passarão!" (http://www.apaginavermelha.hpg.ig.com.br/lapasionaria.html, acessado em 26/07/07).

[92] Desi Arnaz nasceu em 2 de março de 1917 em Santiago, Cuba. Desi esteve na peça da Broadway *Too Many Girls*, que também o levou para Hollywood para fazer o filme baseado na peça. Foi no *set* de *Too Many Girls* que Desi conheceu Lucille Ball. Eles logo se casaram e, aproximadamente 10 anos depois, formaram a Desilu Productions e começaram a fazer *I Love Lucy*. Ao fim de *I Love Lucy* e de *The Lucy-Desi Comedy Hour*, em 1960, os dois se divorciaram. Desi continuou no *show business*, produzindo diversos shows e fazendo participações especiais na TV. Desi morreu de câncer de pulmão em 2 de dezembro de 1986. (http://lucysite.vilabol.uol.com.br/desi.html, acessado em 26/07/07).

um quadro ou colagem pop em que o inusitado gera estranhamento, marcando-se, às vezes, pelo absurdo. Tal efeito, entretanto, é crítico em relação à realidade à qual faz referência.

O primeiro mistério é fechado com o relato dos sonhos do senador Edward Kennedy e de seu cão Red Panther. A originalidade da narrativa se mantém no segundo mistério, sobretudo no interrogatório a que foi submetido o Anjo da Guarda de Martha Gellhorn, como veremos adiante. O tom político é intenso, mas está camuflado pelo efeito de absurdo que emerge das situações narradas.

2. 2º Mistério: ficção e realidade no fio da navalha

> *(Quando começa o segundo mistério: fita nº 178, lado A, gravada pela CIA, com o monólogo do brasileiro E.H. durante o qual o Brasil assume a figura do Rolling Stone Mick Jagger e de Martha Gellhorn, e que serviu de base à condenação de morte na cruz feita pelo general Francisco Franco, que acusou Ernest Hemingway de profanação e de ceder a um amor ao mesmo tempo incestuoso e andrógino, com relação à Pátria.) (DRUMMOND, 1978, p. 24)*

Dos livros que compõem o Ciclo da Coca-Cola, o romance *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado* apresenta, devido à sua composição, uma maior aproximação com a Arte Pop. São dois os pontos: 1) a forma do texto: a ação do romance se desenvolve por meio de uma colagem de signos e referências apropriados da cultura de massa e da indústria cultural, bem como de produtos populares disseminados no cotidiano; 2) a "frieza", nascida da ironia, com que o escritor revela o cotidiano de um Brasil brutalizado pelo autoritarismo então vigente.

Podemos dizer que a reprodução do interrogatório feito ao Anjo da Guarda de Martha Gellhorn, que é acompanhado pela imprensa, é o melhor exemplo disso. Enquanto é interrogado, o Anjo reclama de que a cobertura jornalística do seu caso faz muito sensacionalismo, mas está

preocupado todo o tempo em posar para as câmeras de TV e para os fotógrafos da imprensa escrita que acompanham o interrogatório. Masca chicletes e toma coca-cola sem parar com o intuito de controlar um tique nervoso e, deste modo, assegurar a construção de uma imagem adequada frente às câmeras. Não só o Anjo, mas também os inquisidores se portam como se estivessem interpretando uma personagem de um filme. Buscam inspiração em películas que assistiram e se comportam tal como se comportaram os atores em cenas daqueles filmes: "Senador Jacob Javits[93] (esmurrando a mesa e se lembrando de um filme em que Maximilian Schell[94] fazia o papel de um advogado que defendia nazistas)"[95] (DRUMMOND, 1978, p. 29), ou ainda, "Anjo da Guarda (forçando seu ar de Paul Newman)"[96] (DRUMMOND, 1978, p. 32). As redes de televisão, bem como a imprensa escrita, estão representadas por nomes bastante conhecidos pelo público, entre elas: revista *Time*,[97] cadeia de televisão CBS,[98] *L´Osservatore Romano*.[99]

[93] Senador norte-americano do Partido Republicano (não foi possível encontrar outras informações).
[94] Ator austríaco, Maximilian Schell participou de muitos filmes sobre a Segunda Guerra Mundial. Sua vida tem muito a ver com a Guerra. Na juventude, sua família refugiou-se do nazismo na Suíça. Schell recebeu o Oscar por protagonizar o advogado de defesa de nazistas no filme *O julgamento de Nuremberg*. (http://www.orizamartins.com/filmesguerra-astros.html, acessado em 27/07/07).
[95] O filme em questão é *O julgamento de Nuremberg*.
[96] Paul Newman é ator e diretor cinematográfico norte-americano. Newman também é conhecido por seu apoio a causas políticas liberais nos EUA. Nos anos 60, esteve envolvido na campanha do candidato democrata à Presidência. Seu apoio a Eugene McCarthy em 1968 fez Richard Nixon (o adversário de McCarthy e que acabou sendo eleito) colocá-lo em 19º lugar numa lista de seus piores inimigos. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Paul_Newman, acessado em 27/07/07).
[97] A primeira edição da *Time* foi publicada em 3 de março de 1923, com Joseph G. Cannon, da Câmara dos Deputados dos EUA na capa. Antes dos seus dois principais concorrentes atuais, a *Time* inventou o conceito de revista semanal de notícias. Foi co-fundada, em 1923, por Briton Hadden e Henry Luce. Ambos já tinham trabalhado juntos na Universidade de Yale, com Hadden e Luce servindo como presidente e editor-gerente, respectivamente, da *Yale Daily News*, uma revista feita pelos alunos da Universidade. Hadden faleceu em 1929, e Luce tornou-se a pessoa principal na *Time* e um ícone da mídia do século XX. Hadden era o mais solto dos dois, que "mexia" com Luce e via a *Time* como algo importante, mas também divertido. Isso influenciou o tom da revista, que muitas pessoas julgam não sério o suficiente para notícias sérias e cabe mais a sua extensa cobertura de celebridades (incluindo políticos), da indústria de entretenimento e da cultura popular. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Time_(revista), acessado em 27/07/07).
[98] Cadeia de televisão norte-americana.
[99] A primeira edição do jornal *L'Osservatore Romano* foi publicada no dia 1º de julho de 1861. Era um jornal de propriedade particular e que lutava em defesa dos Estados Pontifícios então ameaçados pelo Reino da Itália. Em 1862, ganhou uma tipografia própria e passou a ser diário. Após ser adquirido pelo Papa Leão XIII em 1885, passou

Como na Arte Pop, a incidência e relevância de signos e referências ligados à indústria do espetáculo e às imagens dos *media* também se manifestam na literatura pop de Roberto Drummond. O que nos interessa em especial, neste momento, é abordar a construção formal do interrogatório feito ao Anjo pela Comissão de Inquérito e, a partir daí, entender quais são os recursos de denúncia que o autor usava num contexto em que "denunciar", certamente, significaria a possibilidade de sofrer cruéis conseqüências.

O primeiro ponto de estranhamento se dá no fato de um Anjo estar sendo interrogado. Não se trata de um anjo qualquer, mas do Anjo da Guarda da personagem Martha Gellhorn que, ao aceitar trabalhar para a CIA, trai a sua protegida. O absurdo aí denuncia que num contexto de perseguições, qualquer um é suspeito e, por isso, ninguém é digno de confiança.

Podemos dizer que o interrogatório é uma paródia das investigações que o Senado norte-americano promovia para saber da real participação da CIA nos organismos de segurança dos países da América Latina entre as décadas de 50 e 70 do século XX. No auge da Guerra Fria, e com medo de um possível avanço do comunismo, os Estados Unidos financiaram golpes de Estado e ditaduras militares nos países latino-americanos. Tal ação, apresentada como uma "aliança" entre os países, "na realidade significou a pura e simples tentativa norte-americana de impor suas próprias necessidades e concepções de segurança nacional aos países do hemisfério" (MARTINS FILHO, 1998, p. 389). A propaganda das ações, entretanto, era outra. Com a desculpa de difundir e defender a democracia, os norte-americanos se infiltravam nas polícias e instituições militares latino-americanas e, ali, estabeleciam um controle político dos sistemas de segurança dos países com que haviam estabelecido acordo. Há inúmeros relatos de agentes de segurança brasileiros, por exemplo, que viajaram para os Estados Unidos a fim de receberem

---

a ser o órgão de informação da Santa Sé. O jornal se destina aos bispos, aos sacerdotes e a todos os católicos que querem estar bem informados sobre a palavra do Papa e sobre os documentos da Santa Sé. (http://www.redemptor.com.br/site/index.php?id_secao=41, acessado em 27/07/07).

treinamento para aprimorar o aparelho policial para o combate ao inimigo, isto é, aos considerados subversivos e comunistas. Martins Filho, ao resenhar o livro *Polícia e política. Relações Estados Unidos/América Latina* explica que no pós-guerra surgiram programas de treinamento policial, especialmente na época da Guerra Fria, com o intuito de combater o avanço do comunismo. Diz ele, citando também Martha Huggins, autora do livro em questão:

> Nesse sentido, um memorando do Conselho de Segurança Nacional dos EUA, datado de 1955, estabeleceu a divisão de trabalho que conferia papéis complementares às forças policiais e às forças armadas dos países sob sua hegemonia, no combate ao inimigo interno comunista. As primeiras deveriam atuar como uma primeira linha de defesa contra a subversão comunista, cabendo-lhes "a principal responsabilidade pela detecção, apreensão e confinamento de indivíduos e pequenos grupos e aparelhos subversivos, e a repressão a distúrbios de pequena monta, entre eles o banditismo e as atividades de guerrilha em pequena escala" (p. 98); já os militares deveriam enfrentar os motins e manifestações em larga escala, reprimindo guerrilhas e sufocando insurreições, esquecendo qualquer veleidade de preservar um papel clássico de defesa externa.
> Ressalta aí a revelação do papel disfarçado da CIA no aparelho de ajuda policial. (1998, p. 390)

No inquérito do Anjo da Guarde de Martha Gellhorn participaram os senadores Jacob Javits, Frank Church[100] e Eugene McCarthy,[101] cujos nomes estão ligados a investigações que o Senado norte-americano promovera com o intuito de descobrir tanto as atividades quanto as ações secretas da CIA. Desse modo, podemos inferir que o interrogatório criado no romance é uma paródia a essas investigações que revelaram ao mundo como a agência influenciou no destino político de diversos países, sobretudo naqueles em que o comunismo parecia florescer.

---

[100] Em 1975 e 1976 uma comissão de investigação presidida pelo senador Frank Church foi responsável por 14 relatórios que devassaram operações de espionagem, muitas ilegais, e abusos variados da CIA e demais órgãos da espionagem, inclusive o FBI. (http://www.tribuna.inf.br/anteriores/2007/junho/28/coluna.asp?coluna=argemiro, acessado em 27/07/07).

[101] O senador democrata Eugene McCarthy foi um opositor da Guerra do Vietnã e um dos adversários do presidente Lyndon Johnson durante as primárias de 1968. Porque se opôs à Guerra, McCarthy contribuiu, significativamente, para a não-reeleição de Lyndon Johnson, que defendia a continuidade do envolvimento americano na Indochina, em 1968. (http://ovirodoipiranga.blogspot.com/2005_12_01_archive.html, acessado em 27/07/07).

No interrogatório, o diálogo entre os quatro é tão absurdo que se torna cômico. Com humor e ironia, o discurso faz revelações pontuais dos disparates cotidianos vividos no Brasil na época da ditadura militar. Primeiramente, como já dissemos, o Anjo da Guarda – por pressuposto o maior protetor de alguém – trai sua protegida e passa a colaborar com a CIA na Operação M.G. Pasionaria e no programa M.K.Ultra.[102] Entretanto, afirma ter feito isso porque fora enganado pela agência de investigação, cujo contato fora feito consigo por meio da agente Rachel Silver, que segundo descreve:

> é uma brasileira, irmã do cantor brasileiro Ben Silver, um que foi personagem da peça "Roda Viva", de Chico Buarque de Holanda. Ela se chamava Raquel Silveira, mas mudou de nome para Rachel Silver, quando se naturalizou norte-americana e se tornou agente da CIA... (DRUMMOND, 1975, p. 28)

Nas narrativas de Roberto Drummond, o tempo todo realidade e ficção se aproximam, sendo que, em certos pontos – e são muitos – elas se fundem. Não há como determinar onde começa uma e termina a outra. Alguns personagens da ficção são emprestados para a realidade da história, ou seja, é a ficção tornando a ficção ainda mais ficção! Este é o caso do suposto irmão da agente secreta Rachel Silver. O Anjo da Guarda, ao se referir a ele, trata-o como se o mesmo fosse um ator que tivesse interpretado um papel. Na realidade, Ben Silver e também um Anjo da Guarda são personagens, e não atores da peça *Roda Viva*[103] de Chico Buarque. Sendo assim, a ficção invade a "realidade" da narrativa que nada mais é do que ficção. Diante disso, podemos dizer que a literatura pop de Roberto Drummond embaralha as fronteiras entre "realidade" e

---

[102] No romance, são duas operações propostas pela CIA para fazer com que Martha Gellhorn convencesse Ernest Hemingway a morrer crucificado. Como veremos adiante, a Operação MG Pasionaria não existiu na realidade, enquanto que o programa M.K. Ultra foi desenvolvido pela CIA.

[103] Edélcio Mostaço e Egon Hamann Seidler Júnior esclarecem que "no ano de 1967, durante a ditadura militar, Chico Buarque de Hollanda escreve *Roda Viva*. Enfoca a vida, paixão e morte de um ídolo da canção popular, bem como a necessidade da indústria fonográfica em substituí-lo, quando necessário, para não cansar a massa de consumidores". Esse ídolo era Ben Silver.
(http://www.ceart.udesc.br/revista_pesquisa/edelcio_a_encenacao_no_brasil.htm, acessado em 10/03/07).

“ficção”, uma vez que para ela, assim como para a Arte Pop, é importante trazer à baila a simulação do que se acredita ser verdadeiro.

No mesmo inquérito, uma vez mais, toma-se a ficção pela realidade quando o Anjo, falando sobre sua ausência em relação à Martha Gellhorn, diz que um dos maiores problemas de ter deixado a personagem desprotegida foi ela ter escutado uma mulher perniciosa – Madame Janete – de quem se ouvirá falar muito, “pois é personagem-chave do romance *Sangue de Coca-Cola*” (DRUMMOND, 1978, p. 31). Este procedimento é semelhante ao anterior, ou seja, a ficção invade a ficção, mas neste caso há um dado novo e importante: Roberto Drummond já denuncia, no texto, personagem e livro – o que reforça a intratextualidade que caracteriza, também, o trabalho dele. Neste caso, ela se dá por antecipação e não por retomada, como é comum.

Quando lemos os textos do Ciclo da Coca-Cola é necessário, sempre, desconfiar de tudo aquilo que o autor coloca ali, caso contrário, corremos o risco de sermos enganados achando que o que está na ficção é simplesmente ficção. Isso significa dizer que o autor não só toma referências a objetos ordinários do dia-a-dia em suas histórias, como também recolhe do cotidiano nomes de pessoas que, por um motivo ou outro, são ou foram destaques, sobretudo nos *media*. Roberto Drummond se mostra muito envolvido com o cotidiano de lutas sociais e políticas que marcou parcela importante da juventude brasileira das décadas de 60-70. Por isso, há que se desconfiar dos nomes das personagens, pois, na maioria das vezes, eles nos remetem a fatos e/ou pessoas ligadas à história das lutas contra o Estado repressor. A inovação se dá, neste caso, na forma como o texto é construído. A lógica absurda de um cotidiano marcado pela violência política é figurativizada pela mistura aparentemente disparatada de nomes e fatos, deixando o leitor, muitas vezes, perdido. Como num mundo desprovido de razão e coerência, o texto também se apresenta insólito, irreal.

> Os universos criados pela ficção de Roberto Drummond também são entrópicos. O excesso de repetições, o acúmulo de informações, as múltiplas versões, todas tendo as mesmas chances de serem verdadeiras, configuram um sistema que constantemente se auto-destrói. Os significados se reduplicam, se contradizem, se anulam, colocando o leitor num caos de ambigüidade e indeterminação. Um dos exemplos mais expressivos da entropia na ficção de Roberto Drummond é a obra O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado. O enredo é um labirinto de indícios, de símbolos e alusões, cujas múltiplas possibilidades de significado não podem ser ordenadas de maneira lógica, numa explicação final. (GUELFI, 1994, p. 176-7)

Antes de começar a contar como a agente Rachel Silver o tinha convencido a trair Martha Gellhorn, o Anjo se apóia em vários clichês para assegurar sua audiência na televisão e, ao mesmo tempo, "emocionar o enviado especial de *L´Osservatore Romano*: é uma longa história, que muito me dói, e eu pediria aos senhores senadores que me poupassem ter que reviver tão dolorosos acontecimentos..." (DRUMMOND, 1978, p. 30). Em seguida, fala de seu sentimento de culpa porque, segundo ele, tudo de ruim que acontecera a Martha Gellhorn quando criança e nos anos que se seguiram se deu pelo fato de ele estar sempre lendo M. Delly[104] e, por isso, não a guardou como devia.

> (...) minha paixão pelos livros de M. Delly provocou tudo de ruim que aconteceu a Martha Gellhorn, como subir num palanque para beijar o líder da Jovem Guarda brasileira Roberto Carlos, que mandava tudo ir para o Inferno, ser guitarrista do conjunto Os Anjos Malditos, ter cultuado os Beatles e Bob Dylan, ter se apaixonado por Paul McCartney à distância, sentir um amor platônico por um professor de português cassado pela Revolução de 1964 no Brasil, ter se ligado a *hippies*, maconheiros, viciados em LSD, subversivos de toda espécie, tais como guerrilheiros

[104] Muitas pessoas ainda se referem a M. Delly como "Madame Delly". Trata-se, no entanto, do pseudônimo de um casal de irmãos franceses: Frédéric Henri Petitjean de la Rosiére (Vannes, 1870 - Versailles, 1949) e Jeanne Marie Henriette Petitjean de la Rosiére (AVignon, 1875 - Versailles, 1947). No Brasil, entre as décadas de 1940 e 1960, uma coleção de romances constituiu-se em um tipo de leitura muito popular, consumida, principalmente, por mulheres jovens. Esses romances, em geral ambientados na França, foram traduzidos e editados pela Companhia Editora Nacional (SP) e colocados à venda em todo o país, com ampla propaganda, sob o título Coleção Biblioteca das Moças. Tratava-se do que chamamos de "literatura cor-de-rosa". Nesses romances narrava-se a trajetória de moças exemplares, da meninice ao casamento, em um clima de encantamento e fantasia, típicos dos contos de fadas, nos quais se assegurava à leitora curiosa o benefício de um final feliz. Sua fórmula de sucesso obedecia a modelos infalíveis, seja lidando com um sentimento caro às mulheres, o amor, seja mostrando um imaginário romântico através de descrições de paisagens exóticas e luxuriantes, personagens jovens, bonitos e ricos, movendo-se em um cenário atingível apenas pela fantasia, pela imaginação.
(http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-32621998000200007&script=sci_arttext, acessado em 28/07/07).

> urbanos, terroristas, pombos-correios de guerrilheiros, futuros seqüestradores de embaixadores no Brasil, etc., etc., e, pior do que tudo que aconteceu antes, ter dado ouvidos a uma mulher perniciosa, que está sendo procurada pelas autoridades brasileiras, que é a vidente Madame Janete, de quem muito se ouvirá falar ainda, pois é personagem-chave do romance "Sangue de Coca-Cola", e que incentivou o amor à primeira vista que Martha Gellhorn sentiu por Ernest Hemingway... (DRUMMOND, 1978, p. 31)

A lista de fatos "ruins" que aparece na fala do Anjo da Guarda evidencia que a trajetória de Martha Gellhorn é marcada por dados e fatos comuns a uma parcela representativa da juventude dos anos 60-70. E, além disso, demonstra que tal juventude, como a personagem, protagonizou transformações sociais, comportamentais e políticas, movendo-se num contexto marcado pela consolidação da indústria cultural, pela crise que substitui os paradigmas comportamentais tradicionais pelos da juventude moderna e, por fim, em países como o Brasil, pela ditadura militar e pela repressão e violência políticas.

Voltando-nos para o texto, notamos que Roberto Drummond mantém, por exemplo, a estrutura textual do inquérito e, por isso, o uso do discurso direto organizado numa seqüência de pergunta-e-resposta voltadas para a investigação de fatos, mas perturba a temática e a lógica dos fatos, uma vez que, como afirmou o próprio escritor, elas também foram demolidas na realidade:

> (…) Agora como eu tenho sofrido a realidade brasileira, como eu tenho sido, desde 64, um exilado dentro de mim mesmo, eu acho que o romance mostra o Brasil de hoje, mostra a guerra civil que acontece dentro de todo brasileiro, às vezes vencido pelos Generais Franco. Mostro isso a minha maneira, não mostro usando a linguagem e a estrutura do romance tradicional, mostro uma linguagem e uma estrutura próprias para um *livro sonâmbulo*, contendo uma *realidade sonâmbula*, porque o Brasil, desde 64, vive como um sonâmbulo. Parece que está tendo um pesadelo, mas não: o pesadelo é real, concreto, de olhos abertos. (DRUMMOND, 26/dez./1978, Caderno 2 – *Correio Braziliense* – grifos nossos)

Representando o "pesadelo real", o autor cria um Anjo da Guarda que conspira contra sua protegida na tentativa, segundo a personagem, de salvá-la, pois enquanto preparava sua tese de doutorado sobre M.Delly não fora capaz de perceber que a mesma se envolvera com

comunistas. O leitor se dá conta, portanto, de que está diante de um Anjo da Guarda admirador da cultura de massa e anti-comunista convicto, segundo afirmação dele mesmo:

> Anjo da Guarda (olhando para Richard Helms): Eu não gosto de comunistas. Tenho dois irmãos que são Anjos da Guarda na Coréia do Norte e eles contam horrores dos comunistas. Meus primos que são Anjos da Guarda em Cuba também contam horrores. (DRUMMOND, 1978, p. 33)

Diante das ações de Martha Gellhorn, o Anjo se convence de que ela estava escolhendo o "pior caminho" e, por isso, se vê na obrigação de salvá-la. Para isso, ele a trai, aceitando servir aos interesses da política anti-comunista promovida pelos Estados Unidos e agenciada, em países como o Brasil, por ações da CIA. É irônico que esta traição do Anjo seja denunciada pelos senadores que o interrogam. Para ele, entretanto, a verdadeira culpada por tudo o que aconteceu a Martha Gellhorn foi a vidente Madame Janete.

No texto, as duas fitas que se seguem à que reproduz o inquérito do Anjo são relatos de duas mulheres – madame Janete e Rachel Silver – e têm um conteúdo que se assemelha a previsões misturadas com denúncias. O ritual da crucificação de Jesus Cristo é, aí, retomado e parodiado. Não é mais Jesus Cristo quem vai ser morto, mas um homem, brasileiro, chamado Ernest Hemingway que, sacrificado, ressurgirá dos mortos não mais no 3º dia, e sim no 33º dia juntamente com a sua amada Martha Gellhorn, que "ajudará o Brasil cair no abismo, em cuja beira ele sempre viveu" (DRUMMOND, 1978, p. 36). Isso tudo só acontecerá no dia em que Martha Gellhorn descobrir a palavra mágica de quatro letras, mais forte que *Shazam* e que de trás para frente forma o nome de uma cidade santa. Todos esses elementos agrupados nos remetem, novamente, a uma colagem Pop, uma vez que ao misturar referências religiosas, realidade sócio-política e textos da cultura de massa os articula todos num mesmo plano narrativo, refazendo, de certo modo, o texto bíblico que tematiza a salvação da humanidade. Ernest Hemingway e Martha

Gellhorn seriam os fracassados salvadores de um Brasil massacrado e massificado pelo poder ditatorial instituído. Entretanto, no contexto adverso ao qual o livro alude, não caberia uma cena tradicional de salvação/crucificação, mas a recuperação da mesma, com nuances absurdas e insólitas tal qual a opressiva realidade vivida na década de 70. E não há final feliz para tais heróis – o que faz da paródia, aqui, algo que produz uma ironia amarga.

Podemos dizer que outro traço que caracteriza a literatura pop de Roberto Drummond é seu vínculo insólito com a História. O escritor não respeita uma cronologia linear, nem tampouco se prende aos grandes nomes que marcaram época. Escolhe os famosos e, também, a história dos anônimos; aborda, simultaneamente, dominadores e dominados sem conferir a nenhum deles o papel principal. *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado* é um exemplo claro disso, ou seja, nele, Roberto Drummond revela uma parte da história da CIA e a liga a personagens que serão os derrotados da História: quem é e que importância teve para a História brasileira um homem conhecido por Ernest Hemingway e uma mulher, igualmente sem importância para a História dos vencedores, cujo nome é Martha Gellhorn? Esses nomes, emprestados de gente famosa, talvez confiram a eles um toque qualquer de relevância, mas que efetivamente não muda em nada a trajetória do país e o fracasso da tentativa de transformá-lo.

Outra marca da literatura pop de Roberto Drummond é misturar, no enredo, nomes fictícios com nomes de pessoas que tiveram destaque em algum campo da sociedade. Assim como nos outros livros do Ciclo da Coca-Cola, mas em especial neste, o escritor não economiza nomes nem fatos, por vezes bastante comprometedores levando-se em conta a censura da época, e, a partir deles, vai tecendo a trama do(s) conto(s) e do(s) romance(s). Diante disso, o leitor precisa desconfiar *sempre* daquilo que lê, pois não raro o autor apresenta dados traiçoeiros. Caso não disponha de informações, certamente, sua compreensão da obra estará prejudicada, principalmente porque o autor, pela forma “alucinada” com que organiza o texto, deixa a

sensação de que tudo o que ali está escrito não passa mesmo de pura ficção. Ledo engano! História (não oficial), cultura de massa, cinema, música, política, entre outros, são aspectos largamente abordados nos livros do Ciclo, entretanto expostos de maneira insólita e/ou absurda.

Um exemplo bastante evidente do que estamos falando é a referência ao programa M.K. Ultra a que a CIA, por meio de sua agente Rachel Silver, submete Martha Gellhorn. Segundo relato da própria agente, ela teria sido designada pela CIA para trabalhar nos projetos M.G. Pasionaria e M.K. Ultra, uma vez que depois que Madame Janete olhou o futuro de Martha Gellhorn e previu sua união com Ernest Hemingway, a CIA considerou tais previsões alarmantes e, por isso, instituiu ambos os programas. Ao falar sobre eles, principalmente sobre o segundo, Rachel Silver cita nomes, alguns de pessoas que efetivamente ocuparam cargos importantes na CIA e também os ocupam no relato ficcional, como é o caso de Richard Helms[105] e Allen Dulles.[106] Entretanto, ao lado deles estão outros tantos nomes e fatos inventados que não existiram na realidade, como o feiticeiro M´Cola, responsável por dar à agente o poder de se transformar em objetos, segundo a conveniência do momento: ela foi o charuto Havana que Fidel Castro[107] carrega no bolso de sua jaqueta de guerrilheiro; foi a guitarra da cantora Joan Baez; a

[105] Richard Helms foi nomeado diretor da CIA pelo Presidente Lyndon Johnson, em junho de 1966 e afastado por Nixon, em dezembro de 1972, mas manteve-se em funções até ser substituído por James Schlesinger. (http://www.noticiasdaamadora.com.pt/nad/artigodossaut.php?codaut=PPLocal&eaid=112&lng=pt, acessado em 28/07/07).

[106] Diretor da CIA na década de 50. Na época de Allen Dulles, a CIA expande seu campo de ação. (http://www.tvcultura.com.br/aloescola/historia/cenasdoseculo/internacionais/cia.htm, acessado em 28/07/07).

[107] Fidel Alejandro Castro Ruz (Birán, Holguín, 13 de agosto de 1926) é o primeiro-secretário do Comitê Central do Partido Comunista de Cuba e presidente dos Conselhos de Estado e de Ministros (presidente da República) de Cuba, a qual governa desde 1959 como chefe de governo e, a partir de 1976, também como chefe de estado. Para seus defensores, Castro representa o herói da revolução social e a garantia de repartição equitável da riqueza no país, devido a sua política socialista. Para seus adversários, internos e externos, no entanto, Castro é um líder de regime ditatorial baseado numa política de partido único. É bastante contestado e também admirado internacionalmente, principalmente pela sua ideológica e forte resistência às influências comerciais e sociológicas dos Estados Unidos da América. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Fidel_Castro, acessado em 28/07/07).

escova de dentes Tek de Che Guevara;[108] a caneta Parker 51 de Salvador Allende;[109] a lágrima que chorou no céu no enterro de Pablo Neruda.[110] Além destes objetos, ela ainda se transformou numa garrafa de coca-cola, na pasta de dentes Kolynos, em batons de Helena Rubinstein e num sabonete Lux. Como podemos ver, os objetos não são, aí, aleatórios nem aparecem simplesmente como referências do cotidiano banal, pois, ao colocá-los como pertencentes a essas personalidades da História contemporânea, o narrador – nesta parte, Rachel Silver – faz referência a relevantes fatos políticos e históricos relacionados a cada uma destas personalidades, entretanto todos eles embaralhados à ficção. Fala sobre: a chegada de Fidel Castro a Sierra Maestra; a presença de Che Guevara na selva boliviana; o golpe militar que matou o então presidente chileno Salvador Allende e levou o general Augusto Pinochet ao poder; o enterro do poeta chileno Pablo Neruda; os festivais pop dos quais participou Joan Baez e seu marido Bob Dylan. A ficção revela a realidade, mas de forma diferente do que estamos acostumados a ver, isto é, não se "ficcionaliza" a realidade e sim se inserem nela alguns objetos que poderiam, de fato, estar presentes ali e por meio deles denuncia-se aquilo que se quer. Usando desta estratégia, o escritor consegue falar por meio de uma narrativa tornada absurda quando lida superficialmente, mas reveladora se lida em suas alusões.

Assim se dá, por exemplo, quando se fala nos programas aos quais Martha Gellhorn fora submetida. Embora muitos leitores desconheçam, o programa M.K.Ultra de fato existiu[111] e

---

[108] Ernesto Guevara de la Serna, mais conhecido por Che Guevara ou El Che (Rosário, Argentina, 14 de junho de 1928 — La Higuera, Bolívia, 9 de outubro de 1967) foi um dos mais famosos revolucionários marxistas da História. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Che_Guevara, acessado em 28/07/07).

[109] Salvador Allende Gossens (Valparaíso, 26 de junho de 1908 — Santiago do Chile, 11 de setembro de 1973) foi médico, político e estadista chileno. Foi o primeiro marxista assumido eleito democraticamente presidente da república na América Latina. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Salvador_Allende, acessado em 28/07/07).

[110] Pablo Neruda, nascido Neftalí Ricardo Reyes Basoalto, (Parral, 12 de julho de 1904 — Santiago, 23 de setembro de 1973) foi um poeta chileno, um dos mais importantes poetas da língua castelhana do século XX, e cônsul do Chile na Espanha (1934-1938) e no México. Recebeu o Nobel de Literatura em 1971.
(http://pt.wikipedia.org/wiki/Pablo_Neruda, acessado em 28/07/07).

[111] (...) em 1953, o MKULTRA foi uma proposta do então adjunto do vice-diretor de Planos (isto é, de operações encobertas) da CIA, Richard Helms, ao diretor-geral, Allen Dulles. Helms propunha "pesquisas para desenvolver

era assim denominado porque tinha como objetivo o controle de mentes: as iniciais MK significam “Mind Kontrol” – a palavra “control” (controle) é grafada como em língua alemã.

> Em 1975, no meio das investigações sobre os crimes da CIA – abertas depois de Watergate e da descoberta de que a CIA perseguiu dentro dos EUA (...) os opositores à guerra do Vietnã -, revelou-se que desde 1953 a CIA (e o Pentágono) havia submetido cidadãos dos EUA e de outros países a “experiências” com o objetivo declarado de adquirir o “segredo do controle da mente” das pessoas. Sem que soubessem, provavelmente, milhares de pessoas foram expostas à radiação, drogadas – sobretudo com LSD, mas também com misturas de drogas muitas vezes mais letais -; torturadas em testes “comportamentais”, ou submetidas a uma “reprogramação” mental para criar robôs-humanos com o objetivo de assassinato. Muitos foram levados à loucura e, pelo que se pode inferir com certeza, muitos à morte. Soube-se que a CIA havia espalhado o LSD pelos EUA e outros países – antes de 1953 só havia no mundo um pequeno estoque, no laboratório suíço Sandoz. (www.horadopovo.com.br/2003/dezembro/05-12-03/pag6a.htm, acessado em 15/03/07).

Segundo o jornal *A hora do povo*, responsável pela publicação da matéria acima citada, as informações foram retiradas do relatório do Senado dos Estados Unidos, parte XVII, “Testing And Use Of Chemical And Biological Agents By The Intelligence Community”, 1975, p. 387-9.

A partir de dados como este, percebemos que Roberto Drummond se vale de alguns mesmos procedimentos de construção textual em todos os livros do Ciclo da Coca-Cola, especialmente nos dois primeiros, pois o momento político adverso às liberdades civis exigia cautela. Tal conduta consistiu na mescla entre os fatos da realidade e da ficção. Em *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado*, o escritor acreditou ser eficiente criar uma história em que uma personagem teria como missão matar seu amado, por pressuposto um subversivo aos

---

uma capacidade de uso encoberto de materiais biológicos e químicos. Essa área envolve a produção de várias condições psicológicas que poderiam apoiar operações clandestinas presentes e futuras” (Memorando de Helms a Dulles, 03/04/53, Relatório Church, p. 390). (www.horadopovo.com.br/2003/dezembro/05-12-03/pag6a.htm, acessado em 15/03/07).

olhos da ditadura militar e das políticas anti-comunistas, sem que houvesse a possibilidade, num plano interno à história narrada, de se saber que a verdadeira responsável pelo crime era a CIA. De acordo com a reportagem do jornal *A hora do povo*, "um dos projetos do MK-ULTRA, por exemplo, era o de criar assassinos "insuspeitos", isto é, assassinos involuntários, inconscientes, robôs, para que não pudessem ser ligados à CIA".

3. 3º mistério: a genealogia dos heróis

> *(Quando começa o terceiro mistério: estranhos fatos ligados ao Pai e à Mãe de Martha Gellhorn, envolvendo acontecimentos na Espanha e no Brasil, com base em informações prestadas à CIA pelo Anjo da Guarda de Martha Gellhorn, num dia em que tomou a droga "K" por engano e embaralhou os fatos e as verdades e acabou fazendo o general Francisco Franco aparecer antes da hora.)*
> *(DRUMMOND, 1978, p. 49)*

O terceiro mistério é uma espécie de genealogia de Martha Gellhorn e Ernest Hemingway. Nesta parte, são descritos os pais de ambos, bem como o nascimento deles, além de fragmentos de suas vidas. Entretanto é uma genealogia às avessas, pois não é respeitada a cronologia dos fatos, além do que, as descrições fogem dos padrões habituais.

Num jogo temporal, o narrador em 3ª pessoa afirma de saída que tudo o que será contado aconteceu antes: 1) da Guerra Civil começar na Espanha;[112] 2) do líder Calvo Sotelo[113] ter anunciado, no dia 16/06/1936, que cheirava a querubim e ser assassinado três semanas mais tarde; 3) da greve dos empregados dos cafés de Madri; 4) das guarnições do Marrocos se

[112] A chamada Guerra Civil Espanhola foi um conflito entre duas frentes militares, ocorrido na Espanha entre os anos de 1936 e 1939. A vitória coube aos nacionalistas de Francisco Franco. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Guerra_Civil_Espanhola, acessado em 31/07/07).
[113] José Calvo Sotelo foi um dos ideólogos e inspiradores do golpe de estado de 1936, na Espanha, que provocou a Guerra Civil e a ditadura militar que se seguiu.

sublevarem contra a República espanhola; 5) do general Francisco Franco[114] falar pela rádio Tetuão anunciando que o exército havia decidido restabelecer a ordem;[115] 6) do presidente Manuel Azaña[116] ter anunciado que a República continuaria; 7) de Alain Resnais[117] filmar *A Guerra Acabou*. Uma vez mais, são mobilizados signos e referências da direita e da esquerda indicando e indiciando o conflito entre forças e ideais revolucionários e conservadores. Vários fragmentos históricos, alterados ou não, fundem-se para a criação daquilo que se pretende contar. Alguns relevantes (a Guerra Civil espanhola, por exemplo), outros menos (a greve nos cafés de Paris) fundem-se todos, na verdade, na película *A Guerra Acabou*, que conta a história de um militante clandestino do Partido Comunista, interpretado por Yves Montand,[118] que se via confrontado com as mudanças pelas quais passava a Espanha e com as implicações que elas traziam para a luta política. Juntamente com este filme, outras obras de arte foram desenvolvidas,

[114] Francisco Paulino Hermenegildo Teódulo Franco y Bahamonde Salgado Pardo de Andrade (Ferrol, 4 de dezembro de 1892 — Madrid, 20 de novembro de 1975) foi um militar e ditador espanhol. Foi o Chefe de Estado de seu país em regime autoritário de 1939 a 1975. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Francisco_Franco, acessado em 31/07/07).

[115] Esta citação explica, sinteticamente, os itens 3, 4 e 5: "Em Madri, 18 de julho de 1936, é a greve dos garçons de café. Surge a notícia: as guarnições do Marrocos se sublevaram contra a República. Seus chefes, quatro generais: José Sanjurjo, Emilio Mola, Quiepo de Llano e Francisco Franco. Pela rádio de Tétouan, Franco declara: Todos vós que possuem o santo amor da Espanha, todos vós que juraram defendê-la contra seus inimigos até a perda da vida, a vós todos, a Nação vos apela à sua defesa. A armada decidiu restabelecer a ordem na Espanha." (http://www2.ufba.br/~revistao/o2momadr.html, acessado em 31/07/07). O filme *Mourir à Madrid* do cineasta Frédéric Rossif retrata a Espanha antes e durante a Guerra Civil.

[116] Nascido em 10 de janeiro de 1880, em Alcalá de Henares, Espanha, Manuel Azaña Diaz foi advogado, escritor e líder liberal. Em plena ditadura de Primo de Rivera, em 1925, fundou a Ação Republicana. Teve papel importante na deposição do rei Afonso XIII, em 1931; foi ministro da Guerra do Governo Provisório, e, depois, primeiro-ministro (1931-1933). No seu governo, foram aprovados o Estatuto de Autonomia da Catalunha e a Lei de Reforma Agrária. Afastado do poder por conta das eleições de novembro de 1933, foi, mais tarde, preso, sob acusação de participar da insurreição de 6 de outubro de 1934. Passou a dirigir a esquerda liberal. Voltou à Chefia do Governo, em 1936, quando se tornou presidente da República. Nesse período, enfrentou a sublevação do Exército, que deu início à Guerra Civil (1936-1939). Após a queda da Catalunha, refugiou-se na França, renunciando à Presidência, em março de 1939. Morreu em Montauban, em 4 de novembro de 1940.
(http://www.alepe.pe.gov.br/perfil/links/ManuelAzana.html, acessado em 28/03/07)

[117] Alain Resnais é um cineasta francês nascido em 3 de junho de 1922 na cidade de Vannes, na Bretanha francesa. Mais conhecido por seus filmes de ficção poética, como *Hiroshima meu amor/ Hiroshima mon amour* (1959, com roteiro de Marguerite Duras), e *O Ano passado em Marienbad* / *L'année dernière à Marienbad* (1961, com roteiro de Alain Robbe-Grillet). (http://pt.wikipedia.org/wiki/Alain_Resnais, acessado em 31/07/07).

[118] Yves Montand (13 de outubro de 1921, Monsummano Terme, em Toscana – 9 de novembro de 1991 em Senlis, no Oise) foi um ator e cantor franco-italiano. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Yves_Montand, acessado em 31/07/07).

como o quadro *Guernica*, de Picasso,[119] os livros *Por quem os sinos dobram*, de Hemingway,[120] e *A esperança*, de André Malraux[121] - todas enfocando a Guerra Civil espanhola e, segundo sugestão do romance, influenciando os pais dos heróis protagonistas: Martha Gellhorn e Ernest Hemingway.

O pai de Martha Gellhorn é assim descrito: cheirava a boi; seu coração foi para a Espanha lutar na Brigada Internacional,[122] mas seu corpo ficou no Brasil. Odiava o general Franco, mas em seu coração havia um general Francisco Franco que nunca o deixava ir para onde queria. Largou a faculdade de Direito sem se formar para fugir do amor que sentia por uma mulher loura, sardenta, com olhos de coelho, alegre e que dançava e cantava. Refugiou-se, então, na fazenda do pai e lá escolheu uma vaca que tinha um coração na testa e lhe colocou o nome de *La Pasionaria* a quem fazia suas confidências.

> Só, sem ninguém, na fazenda herdada do pai, o Pai de Martha Gellhorn fazia comícios contra o general Francisco Franco no curral que cheirava a bosta de boi.
> A vaca *La Pasionaria* berrava na hora dos discursos. (DRUMMOND, 1978, p. 52)

Além dos inflamados discursos, o pai da personagem passou a nomear suas vacas e bois com nomes de revolucionários políticos e lugares que admirava como, por exemplo: Fidel Castro,

---

[119] Pablo Ruiz Picasso (Málaga, 25 de outubro, 1881 — Mougins, 8 de abril, 1973) foi reconhecidamente um dos mestres da Arte do século XX. É considerado um dos artistas mais famosos e versáteis de todo o mundo, tendo criado milhares de trabalhos, não somente pinturas, mas também esculturas e cerâmica, usando todos os tipos de materiais. Ele também é conhecido como sendo o co-fundador do Cubismo, junto com Georges Braque. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Pablo_Picasso, acessado em 31/07/07).

[120] Ernest Miller Hemingway (Oak Park, 21 de julho 1899 — Ketchum, 2 de julho 1961) foi um escritor norte-americano. Trabalhou como correspondente de guerra em Madrid durante a Guerra Civil Espanhola e a experiência inspirou uma de suas maiores obras, *Por quem os sinos dobram*. Ao fim da Segunda Guerra Mundial, instalou-se em Cuba. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Ernest_Hemingway, acessado em 31/07/07).

[121] André Malraux (Paris, 3 de novembro de 1901 — Créteil, 23 de novembro de 1976) foi um escritor francês. Os temas de seus livros versavam sobre a política e a cultura. Foi enterrado no Panteão de Paris, local destinado a personalidades da França. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Malraux, acessado em 31/07/07).

[122] Os comunistas organizaram uma Brigada Internacional que contava com a participação ativa da luta armada de vários estrangeiros (anarquistas, socialistas e livre-pensadores). Uma das figuras mais importantes neste cenário foi Ernest Hemingway, o escritor que relatou as experiências da guerra no seu livro *Por Quem os Sinos Dobram*. (http://www.discoverybrasil.com/guernica/index.shtml, acessado em 01/08/07).

Mao Tse-Tung,[123] Che Guevara, Salvador Allende, Cuba, Saigon, Havana, Cubanacan, Luanda, Madri. Entre a série de nomes, estão inseridos dois que causam estranhamento: *Espanha Em El Corazón* e *Apesar de Você*. Ambos são citados em meio aos nomes dos lugares, mas, certamente, falam sobre o poeta Pablo Neruda (referindo-se ao primeiro) e o cantor Chico Buarque de Holanda[124] (ao segundo). A descrição que o narrador faz do pai de Martha Gellhorn discursando no curral para as vacas se assemelha a um *happening pop* que, segundo a definição, é:

> Termo inglês (literalmente significa "acontecimento") para uma representação teatral feita de improviso ou em tom informal, sem obediência a um guião previamente definido e apelando muitas vezes à participação ativa do público. Os ingredientes suplementares do *happening* podem incluir todo o tipo de artifícios, desde a pintura, a música, o cinema, a dança, a luminotécnica, sons diversos, etc., numa mistura envolvente. O espaço da representação é também informal: um café, uma pequena sala, um *hall*, ou mesmo na rua. A improvisação também pode ser estruturada e seguir algumas regras de atuação (...).
> (http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/H/happening.htm, acessado em 30/07/07).

Este *happening* criado por Roberto Drummond tal qual os da Arte Pop também é uma espécie de *representação teatral de improviso* – o pai de Martha Gellhorn fazia discursos -; embora só, a personagem tem como *público* a vaca Pasionaria e outros bois; e ainda, *o espaço* da representação é bastante informal – um curral. Entretanto, a composição deste *happening* não resulta numa cena descontraída,[125] ao contrário, o fato de a personagem discursar para as vacas produz no leitor um riso amargo, característico de muitas outras situações criadas pelo escritor.

---

[123] Mao Tsé-Tung nasceu em 26 de dezembro de 1893 e faleceu em 9 de setembro de 1976. Mao Tsé-Tung foi teórico marxista, político, revolucionário, poeta, soldado e governante comunista da República Popular da China. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Mao_Tse-tung, acessado em 01/08/07).

[124] Francisco Buarque de Hollanda, conhecido como Chico Buarque (Rio de Janeiro, 19 de junho de 1944), é um músico, cantor, compositor, teatrólogo e escritor brasileiro. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Chico_Buarque, acessado em 01/08/07).

[125] Para ilustrar, citamos como exemplo um *happening* do artista pop Robert Rauschenberg que "em *Spring Training* (do inglês, *Treino de Primavera*) alugou trinta tartarugas para soltá-las sobre um palco escuro, com lanternas presas nos cascos. Enquanto as tartarugas emitiam luzes em direções aleatórias, o artista perambulava entre elas vestindo calças de jóquei. No final, sobre pernas-de-pau, Rauschenberg jogou água em um balde de gelo seco preso à sua cintura, levantando nuvens de vapor ao seu redor. Ao terminar o *happening*, o artista afirmou: "As tartarugas foram verdadeiras artistas, não foi?" (http://pt.wikipedia.org/wiki/Happening, acessado em 30/07/07).

Diz o narrador que Martha Gellhorn foi concebida numa noite com sabor de pecado, isso porque seu pai, após ter bebido três capiríssimas, "chamou a Mãe de Martha Gellhorn e a beijou e amou como se beijasse e amasse a prima que era sósia de Geneviève Bujold"[126] (DRUMMOND, 1978, p. 53). O que o narrador nos descreve não é uma cena de amor entre duas pessoas, mas sim uma cena perpassada por imagens e desejos pré-fabricados pela indústria cultural, ou seja, o pai da personagem não deseja verdadeiramente a mãe dela, nem tampouco a prima, mas a atriz do filme *A guerra acabou* – Geneviève Bujold que contracenou com o ator Yves Montand numa cena romântica. Martha Gellhorn foi concebida quando seu pai se imaginava um Yves Montand beijando Genèvive Bujold. Klaus Honnef, analisando um quadro pop de Mel Ramos – *Velveeta* (1965) – diz, em certo momento, que o mesmo "subliminarmente transmite a cínica mensagem de que a felicidade pessoal pode ser adquirida somente através de um consumo incessante de substitutos, tal como as *pin-ups* ou guloseimas fabricadas" (2004, p. 66). À semelhança de Mel Ramos e outros tantos artistas pop, Roberto Drummond também aponta, com seu texto, que a idéia de felicidade pessoal deslocou-se para o campo da imagem glamourizada, idealizada e projetada pelos meios de comunicação de massa a serviço da indústria cultural.

A mãe de Martha Gellhorn era bonita, "tipo atriz de cinema" (DRUMMOND, 1978, p. 56), como conta o narrador; era jogadora de vôlei e, por isso, o pai de Martha Gellhorn tinha muito ciúme da esposa. Diz o narrador, ainda, que depois que Martha Gellhorn nasceu, a mãe dela envelheceu muito e rapidamente, pois a menina adoeceu várias vezes e ela prometia, a cada nova doença da filha, uma quantia de orações e dinheiro que nunca era paga. A passagem do tempo entre a infância e a juventude de Martha Gellhorn é marcada pela citação de episódios políticos associados às bombas detonadas em Madri e às veias arrebentadas nas pernas da mãe da

[126] Atriz canadense; nasceu em 01 de julho de 1942. Em 1970, foi indicada ao Oscar de melhor atriz por sua participação no filme *Ana dos Mil Dias* (1969).

Velveeta (1965). Mel Ramos, Coleção Louis K. Meisel, Nova Iorque.

personagem. Passadas as doenças da infância, vieram os medos das "doenças" da juventude e, por isso, a mãe de Martha Gellhorn continuava a rezar e a não pagar suas dívidas. Simultaneamente ao medo de que a filha aderisse aos protestos de Geraldo Vandré[127] e Chico Buarque, à Tropicália[128] de Caetano Veloso[129] e Gilberto Gil,[130] de que se envolvesse nas guerrilhas de Carlos Marighela[131] e Carlos Lamarca,[132] de desaparecer misteriosamente e depois aparecer morta como o filho de Zuzu Angel,[133] a mãe ainda tinha medo da Juventude

[127] Geraldo Vandré, nome artístico de Geraldo Pedrosa de Araújo Dias (João Pessoa, 12 de setembro de 1935), é um cantor e compositor brasileiro. Em 1966, chegou à final do Festival de Música Popular Brasileira da TV Record com o sucesso *Disparada*, interpretada por Jair Rodrigues. A canção terminou em primeiro lugar ao lado de *A Banda*, de Chico Buarque. Em 1968, participou do III Festival Internacional da Canção com *Pra não dizer que não falei de flores* ou *Caminhando*. A composição era um hino de resistência contra o governo militar. O refrão "Vem, vamos embora / Que esperar não é saber/ Quem sabe faz a hora / Não espera acontecer" foi interpretado como uma chamada à luta armada contra os ditadores. O sucesso acabou em segundo lugar no festival, perdendo para *Sabiá*, de Chico Buarque e Tom Jobim. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Geraldo_Vandr%C3%A9, acessado em 02/08/07).

[128] A Tropicália, Tropicalismo ou Movimento tropicalista foi um movimento cultural que surgiu sob a influência das correntes artísticas de vanguarda e da cultura pop nacional e estrangeira (como o pop-rock e o concretismo); mesclou manifestações tradicionais da cultura brasileira a inovações estéticas radicais. Tinha, também, objetivos sociais e políticos, mas, principalmente, comportamentais, que encontraram eco em boa parte da sociedade, sob o regime militar, no final da década de 1960. O movimento manifestou-se, principalmente, na música (cujos maiores representantes foram Caetano Veloso,Torquato Neto, Gilberto Gil, Os Mutantes e Tom Zé); manifestações artísticas diversas, como as artes plásticas (destaque para a figura de Hélio Oiticica), o cinema (o movimento sofreu influências e influenciou o Cinema Novo de Gláuber Rocha) e o teatro brasileiro (sobretudo nas peças de José Celso Martinez Corrêa). (http://pt.wikipedia.org/wiki/Tropic%C3%A1lia, acessado em 02/08/07).

[129] Caetano Emanuel Viana Teles Veloso (Santo Amaro da Purificação, 7 de agosto de 1942) é um compositor e cantor brasileiro. É irmão de Maria Bethânia, também intérprete da música brasileira. Caetano Veloso tornou-se reconhecido como um dos grandes cantores e compositores brasileiros da atualidade, respeitado e ouvido pela mídia e pela crítica especializada. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Caetano_Veloso, acessado em 02/08/07).

[130] Gilberto Passos Gil Moreira, mais conhecido como Gilberto Gil (Salvador, 26 de junho de 1942), é um cantor e compositor brasileiro. Iniciou a carreira como músico da bossa nova, mas logo começou a compor músicas que refletiam um novo foco de preocupação política e ativismo social, ao lado do parceiro Caetano Veloso. Foi a irmã de Caetano, a já reconhecida cantora Maria Bethânia, que lançou Gilberto Gil nacionalmente como compositor nos anos 60. Nos anos 70, Gil acrescentou elementos novos da música africana e norte-americana ao já vasto repertório. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Gilberto_Gil, acessado em 02/08/07).

[131] Carlos Marighella (Salvador, 5 de dezembro de 1911 — São Paulo, 4 de novembro de 1969) foi um político e guerrilheiro brasileiro, um dos organizadores da luta armada para a implantação do Comunismo no Brasil e contra o regime militar a partir de 1964. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Carlos_Marighella, acessado em 02/08/07).

[132] Carlos Lamarca (Rio de Janeiro, 23 de outubro de 1937 — Ipupiara, 17 de setembro de 1971) foi um militar e guerrilheiro comunista brasileiro. Como guerrilheiro, integrante da Vanguarda Popular Revolucionária, foi um dos opositores do regime militar do país. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Carlos_Lamarca, acessado em 02/08/07).

[133] Zuleika Angel Jones (Curvelo, 5 de junho de 1921 — Rio de Janeiro, 14 de abril de 1976) foi uma estilista brasileira. Figurinista conhecida internacionalmente como Zuzu Angel, era mãe do militante Stuart Angel Jones, desaparecido político, preso em 14 de maio de 1971 pelos agentes do CISA, onde foi torturado e assassinado. Morreu aos 54 anos de idade, em 14 de abril de 1976, na Estrada da Gávea, à saída do Túnel Dois Irmãos (RJ). O acidente de automóvel que causou sua morte não foi esclarecido. Há testemunhas que afirmam que havia um jipe do Exército, logo após o acidente, na saída do túnel Dois Irmãos. Ela própria denunciou seu fim: "Se eu aparecer morta, por acidente ou outro meio, terá sido obra dos assassinos do meu amado filho".
(http://pt.wikipedia.org/wiki/Zuzu_Angel, acessado em 02/08/07).

Transviada,[134] de Bill Halley e Seus Cometas,[135] da Jovem Guarda[136] de Roberto Carlos, de que ela virasse *hippie* e fizesse voto de pobreza, de que fosse para Londres e ficasse viciada em LSD e, ainda, de que se apaixonasse por quem não deveria, mesmo havendo "37 milhões de príncipes encantados no Brasil" (DRUMMOND, 1978, p. 61). A mistura de elementos, de certo modo, díspares, mas tão ligados às décadas de 60-70, remetem-nos a signos pop. Todos eles juntos e articulados constituem uma colagem pop: ícones da música pop ligados a movimentos de experimentação artística ou a chamada arte engajada, militantes políticos, signos e movimentos promovidos pela indústria cultural, comportamento liberal e relacionamento amoroso são traços constitutivos desse procedimento que tem como finalidade delinear a juventude das décadas de 60-70, dividida entre os ideais de esquerda e a influência da indústria cultural.

Os pais de Ernest Hemingway são parecidos com os de Martha Gellhorn; têm os mesmos desejos e sonhos, sobretudo ao que se refere à vontade de ir lutar na guerra civil espanhola e à impossibilidade de realizar tal sonho, embora as desculpas para a não realização soem pouco convincentes. A mãe de Ernest Hemingway era tuberculosa, tinha o rosto pálido como de uma boneca de porcelana. O pai era médico e escutava notícias da guerra civil espanhola

---

[134] Filme de 1955 que trouxe à baila a fissura existente na relação entre pais e filhos. (Ver sinopse no capítulo 5 e outras informações no CD "Almanaque Roberto Drummond").

[135]Vanda Spinola esclarece que "Bill Halley (1925-1981) foi um cantor e guitarrista norte-americano, chamado de "Pai do Rock'n'Roll" porque, embora não tenha inventado o estilo, foi o primeiro artista a levá-lo até as massas. Em 1953, formou o conjunto Bill Halley e Seus Cometas e sua gravação de *Rock Around The Clock* foi usada no filme *Sementes de violência* (1955). O som de Halley era tão revolucionário que provocou desordens em cinemas, com jovens dançando nas coxias e destruindo as cadeiras. O disco vendeu 22 milhões de cópias em todo o mundo e voltou às paradas em 1968 e 1974. A imagem de Halley, o "tipo simpático" e gorducho, fez dele um herói inesperado, mas não tardou a perder a coroa para o novo rei do rock'n'roll, Elvis Presley.
(http://biografias.netsaber.com.br/ver_biografia_c_464.html, acessado em 02/08/07).

[136] A expressão *jovem guarda* começou a ser usada com a estréia do programa de auditório que tinha esse nome, na TV Record, em 1965. Foi comandado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa que apresentavam ao público os principais artistas ligados ao movimento. O nome, segundo integrantes do grupo, surgiu em oposição à *velha guarda*, que eram os cantores anteriores à chegada do rock no Brasil. Consta, ainda, que a expressão foi tirada de um discurso de Marx que dizia: "O futuro está nas mãos da Jovem Guarda". O programa tornou-se popular e impulsionou o lançamento de roupas e acessórios. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Jovem_Guarda, acessado em 02/08/07).

num rádio RCA Victor[137] velho, pensando que se a mulher não fosse tuberculosa ele iria até à Espanha lutar ao lado da República. Neste ponto, os pais têm posições semelhantes, entretanto, quando o narrador descreve a escolha dos nomes dos filhos, percebemos que ela foi feita pela mãe de Martha Gellhorn e pelo pai de Ernest Hemingway e revelada praticamente por meio das mesmas palavras, como se fossem sonhos que habitam o imaginário popular.

> (...) e leu e chorou, e releu e ainda chorou, “Por quem os sinos dobram”, de Ernest Hemingway, e ficou com idéia fixa na personagem Maria e descobriu que o modelo de Maria era a bela jornalista Martha Gellhorn, a quem Ernest Hemingway dedicou o livro, e disse ao futuro Pai de Martha Gellhorn:
> - Sei que vai nascer uma menina e vai se chamar Martha Gellhorn... (DRUMMOND, 1978, p. 57-8)

> O Pai de Ernest Hemingway estava lendo o romance “Por quem os sinos dobram” quando a mãe de Ernest Hemingway amou, mais do que a qualquer outra, a personagem Maria e soube que Maria foi inspirada pela bela jornalista Martha Gellhorn. Então ele disse à futura Mãe de Ernest Hemingway: - Se for um menino, vai se chamar Ernest Hemingway, para casar com uma moça chamada Martha Gellhorn... (DRUMMOND, 1978, p.64)

Esse procedimento de retomada é comum em Roberto Drummond como vimos na análise do conto “O confinado”. Uma vez mais, o escritor repete aquilo que já tinha feito com pequenas variações como se o texto fosse uma matriz que pudesse ser copiada quantas vezes fosse necessária ou desejada. Neste caso, a repetição se presta à construção de um paralelismo no qual as origens de Ernest Hemingway e de Martha Gellhorn, o casal de heróis do romance, se espelham.

---

[137] RCA são as iniciais de Radio Corporation of America que foi criada em 1919, a primeira grande empresa norte-americana de telecomunicações. Em 1929, a RCA comprou a Victor (Victor Talking Machine Company fundada em 1900) constituindo-se assim a RCA Victor, o maior e mais antigo fabricante de discos dos EUA. A RCA Victor foi imediatamente identificada pelo seu logotipo: um cachorro, chamado "Nipper", que olha atentamente para uma concha acústica de um fonógrafo e escuta a chamada "Voz do Dono" - His Master's Voice. A RCA Victor foi responsável por uma das mais famosas transações comerciais da história da música, quando, em 1955, adquiriu o contrato de exclusividade de Elvis Presley da Sun Records por 35 mil dólares. Outros artistas famosos como, Enrico Caruso, Little Richard, Jefferson Airplane, David Bowie, Sam Cooke, Neil Sedaka, também foram exclusivos da RCA. Mais tarde a RCA Records foi vendida ao grupo alemão Bertelsmann, a BMG.
(http://pt.wikipedia.org/wiki/RCA, acessado em 02/08/07).

4. 4º mistério:[138] a confluência de linguagens

> *(Quando começa o quarto mistério: as duas primeiras cartas que Rachel Silver enviou à CIA, com cópia para o senador Edward Kennedy, pedindo à CIA que fizesse o feiticeiro africano M´Cola desencantá-la, contendo ainda a revelação de um sonho de Rachel Silver guardado durante 18 anos: dançar o bolero "Dos Almas" de rosto colado com o homem que amava no Brasil.) (DRUMMOND, 1978, p. 68)*

Este mistério tem a peculiaridade de ser formado por diversos tipos de textos, a saber: cartas, depoimento, premonições e declarações. A mistura de materiais heterogêneos, muito evidente na colagem desde o Modernismo, é, também, uma característica da Arte Pop. No caso da literatura de Roberto Drummond a correspondente é a mistura de tipologias textuais e, por vezes, gêneros. O traço comum em todas elas é a presença de nomes pertencentes à política, à cultura de massa e popular e aos meios de comunicação que, juntos, tecem os acontecimentos relatados, não por um mesmo narrador, mas por diferentes vozes narrativas vinculadas a cada uma das partes.

4.1.Cartas

As cartas dizem respeito, todas, a Rachel Silver. Numa tentativa desesperada, a agente escreve à CIA implorando que a agência a destitua da função que ocupa, uma vez que já está cansada e com saudades de si mesma, pois há 18 anos está encantada, disfarçada em vários objetos para espionar os proprietários dos mesmos. De forma carinhosa, ela sempre invoca a ajuda de Allen Dulles e se refere a ele como, note-se o clichê, o pai que ela nunca teve. Entretanto, se conhecermos um pouco a história dele (como já dissemos, foi um dos responsáveis

[138] Há dois "quartos" mistérios no romance, aparentemente sem razão alguma.

pela propagação da operação MKUltra), perceberemos o quão irônico é esse tratamento, uma vez que ele em nada corresponde à imagem de "bom pai". Ao todo, a agente escreve cinco cartas à CIA, todas datilografadas por Martha Gellhorn: as duas primeiras são enviadas com cópia ao senador Edward Kennedy; a terceira com cópia para o senador e para dois jornalistas do *Washington Post;*[139] a quarta com cópia para o senador, para os jornalistas e para a Comissão de Direitos Humanos da ONU e, finalmente, a última é enviada com cópia para eles todos e ainda ao Papa Paulo VI.[140]

Entrelaçam-se, para formar os textos das cartas, nomes de ditadores africanos apoiados pelos Estados Unidos a desejos simples de Rachel Silver. Ela quer ser desencantada, "voltar a ser de carne e osso como antes, porque eu tenho tido uma saudade louca do último vestido que usei e da última vez que me olhei no espelho: passado tanto tempo, às vezes, já nem sei qual dos meus olhos tinha uma mancha como um cisco" (DRUMMOND, 1978, p. 69). Enquanto acompanhamos o desespero da personagem, destacado num primeiro plano de leitura, o texto vai nos revelando a influência que a CIA e os Estados Unidos tiveram na implantação de regimes ditatoriais, especialmente, na América Latina e na África. Salvador Allende, Fidel Castro, por exemplo, são nomes constantemente citados como exemplos: o primeiro por ter sido deposto e assassinado pelo exército do General Pinochet,[141] apoiado pelos EUA; e o segundo, como

---

[139] O *The Washington Post* (literalmente "o correio de Washington"), mais conhecido por *Washington Post*, ou até mesmo por *Post*, é um dos jornais em Washington e ganhou fama mundial no começo dos anos 70 por sua investigação do caso Watergate, realizada pelos repórteres Bob Woodward e Carl Bernstein, grandes responsáveis pelo fim do mandato de Nixon na presidência. Por este feito, o *Post* ganhou o prêmio Pulitzer por serviço público. (http://pt.wikipedia.org/wiki/The_Washington_Post, acessado em 02/08/07).

[140] O Papa Paulo VI, nascido *Giovanni Battista Enrico Antonio Maria Montini* (Concesio, 26 de setembro de 1897 - Castelgandolfo, 6 de agosto de 1978), foi Papa da Igreja Católica Romana do dia 21 de junho de 1963 até a data da sua morte, em 6 de agosto de 1978. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Papa_Paulo_VI, acessado em 02/08/07).

[141] Augusto José Ramón Pinochet Ugarte (Valparaíso, 25 de novembro de 1915 — Santiago, 10 de dezembro de 2006) foi um general do exército chileno, presidente do Chile e, posteriormente, senador vitalício de seu país. Governou o Chile entre 1973 e 1990, com poderes de ditador, depois de liderar um golpe militar que derrubou o governo do presidente socialista legalmente eleito, Salvador Allende.
(http://pt.wikipedia.org/wiki/Augusto_Pinochet, acessado em 02/08/07).

símbolo de resistência ao governo imperialista norte-americano. Entretanto, nas cartas, o foco da atenção recai sobre o continente africano. Antes da narração do segundo bloco delas, há a seguinte rubrica:

> (Novas cartas de Rachel Silver à CIA, datilografadas por Martha Gellhorn, com cópias para o senador Edward Kennedy, com a revelação da CIA, baseada em informações de Mobutu Sese Seko e Holden Roberto, de que o feiticeiro africano M´Cola passou para o lado de Agostinho Neto, depois de receber o espírito de Patrice Lumumba, e se negava a desencantar Rachel Silver.) (DRUMMOND, 1978, p. 86).

Como vimos no início do relato das cartas, as mesmas foram enviadas com a finalidade de que Rachel Silver fosse desencantada pelo feiticeiro M´Cola. Enquanto escreve argumentando sobre sua necessidade, a agente vai relevando nomes de dirigentes africanos e amarrando-os à trama. Ao fazer isso, traz para a ficção, de forma bastante irônica, a manipulação que a África sofreu por parte dos EUA, tendo como instumento a CIA. Se o leitor desconhece quem foram Mobutu Sese Seko, Holden Roberto, Patrice Lumumba e Agostinho Neto, provavelmente, entenderá parcialmente a rubrica e o conteúdo das cartas. Para os leitores das décadas de 60-70, talvez estes nomes sejam familiares, entretanto, passados alguns anos, isso pode ter deixado de ocorrer. Este é um dos problemas de referências datadas, pois as mesmas obrigam o leitor a buscar um conhecimento que nem sempre está acessível. Como afirma Alckmeno Bastos, Roberto Drummond usa da alusão como procedimento de escrita:

> O espectro alusivo é o mais amplo possível: artistas de cinema, cantores, jogadores de futebol, vedetes do “teatro de rebolado”, marcas de perfume, sapatos, livros, filmes, nada que seja familiar ao leitor contemporâneo informado pelos veículos de comunicação de massa escapa de ser arrolado. A flagrante contemporaneidade dessas “marcas registradas” impõe que as alusões sejam em sua maioria elípticas, como se o narrador, partindo do pressuposto da intimidade do leitor potencial (e ideal) com as “marcas” aludidas, se sentisse eximido de uma mais completa caracterização. (1983, p. 55)

Da forma como articula o texto, o narrador busca, em poucas palavras (uma rubrica!), fazer com que o leitor entenda o porquê da recusa de M´Cola em desfazer o feitiço lançado sobre Rachel Silver. Mobutu Sese Seko e Holden Roberto foram dois governantes africanos aliados aos EUA enquanto Agostinho Neto e Patrice Lumumba, não, pois se vincularam à esquerda e eram partidários do socialismo. A ironia do texto se dá na afirmação de que o feiticeiro M´Cola, tomado pelo espírito de Patrice Lumumba, nega-se a cooperar uma vez mais com a CIA, para quem havia trabalhado a vida toda. Patrice Lumumba foi um líder anti-colonial e o primeiro-ministro eleito na República Democrática do Congo, depois que o país tornou-se independente da Bélgica.

> No dia em que foi concedida a independência ao Congo, o rei Balduíno da Bélgica disse "Cabe agora aos senhores cavalheiros nos mostrar que são dignos de nossa confiança" com um tom irônico. Patrice Lumumba respondeu. Disse que a independência política não era suficiente para libertar a África de seu passado colonial, era preciso também que África deixasse de ser controlada economicamente pela Europa. Isso causou grande alarme nas potencias Ocidentais. Grandes empresas americanas e belgas tinham grandes investimentos no Congo, que era rico em muitos minerais preciosos. O pior é que não havia nada que o pudesse comprá-lo. Lumumba não encontrou apoio no Ocidente e assim recorreu à União Soviética.
> Passadas apenas dez semanas da sua eleição foi deposto juntamente com o seu governo num golpe de estado, tendo sido aprisionado e assassinado em janeiro de 1961. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Patrice_Lumumba acessado em 07/04/07).

Seu sucessor foi Mobutu Sese Seko, cujo nome até 1972 era Joseph-Desiré Mobutu.

> Antigo membro do Exército colonial belga (1948-1956), filiou-se em 1958 ao Movimento Nacionalista do Congo (MNC) de Patrice Lumumba, que o nomeou chefe do Estado-Maior do Exército, após a independência do país em 1960. Nesse ano, tomou o poder por meio de um golpe de estado, encerrando o governo de Lumumba e a presidência de Kasavubu. Em 1965, depois de um segundo golpe de Estado, assumiu a presidência da República (conservando também a chefia do governo até 1966), eliminou os opositores, ampliou seus poderes por meio de várias reformas constitucionais e criou, em 1967, o Mouvement Populaire de la Révolution (MPR), partido do regime que propunha o regresso às tradições africanas (com a alteração, por exemplo, do nome do país para Zaire e também de seu próprio nome para Mobutu Sese Seko). Rapidamente, tornou-se um dos homens mais ricos do mundo devido à corrupção e ao nepotismo sistemáticos. Apoiado pelo aparelho de segurança do

> Estado e pelos Estados Unidos, que o consideravam o melhor aliado no continente africano, pôde manter-se no poder até o final da Guerra Fria. (http://www.netsaber.com.br/biografias/ver_biografia.php?c=727, acessado em 07/04/07).

Holden Roberto e Agostinho Neto são nomes ligados a Angola. Apesar disso, estão em pólos políticos opostos. Holden Roberto, no início da década de 60, líder da então UPA – União dos Povos de Angola – deu à sua organização, de cunho nacionalista, um perfil internacional e estabeleceu ligações com os EUA. Em 1962, a partir da base da UPA, funda a FNLA – Frente Nacional pela Libertação de Angola.

> Apoiado pelo Presidente do Zaire, Mobutu Sese Seko, a FNLA travou uma discreta guerra de guerrilha no noroeste de Angola. O seu apoio internacional diminuiu nos últimos anos da década de 1960 e início da década de 1970, quando a OAU transferiu o seu reconhecimento para o MPLA. Pareceu receber um segundo fôlego no início da década de 1970 com o apoio renovado do Zaire e dos EUA, mas a ajuda das forças militares do Zaire e África do Sul não foi suficiente durante a guerra civil de 1975-76, e a FNLA foi virtualmente destruída como uma força militar. (http://www.c-r.org/our-work/accord/angola/portuguese/perfis.php, acessado em 07/04/07).

A MPLA foi chefiada, a partir da década de 60, por Antonio Agostinho Neto, um médico que, para graduar-se, tivera que embarcar para Portugal, uma vez que não havia sequer uma instituição de ensino superior em Angola, na época, colônia portuguesa. Em 1963, dirige as relações diplomáticas do MPLA. Visita, então, vários países e tem contato com vários dirigentes revolucionários. Por isso é preso pela PIDE, polícia política de Portugal, e só volta a Angola em 1975, sendo

> alvo da mais grandiosa manifestação popular de que há memória em Angola. Dirige, pessoalmente, a partir desse momento toda a ação contra as múltiplas tentativas de impedir a independência de Angola, proclamando a Resistência Popular Generalizada. (...)
> Assim é que, nas tribunas internacionais, a voz de Neto nunca deixou de denunciar as situações de dominação colonial, neocolonial e imperialista, pela Libertação Nacional, a favor da independência total dos Povos, pelo estabelecimento de relações

> justas entre os países e pela manutenção da paz como elemento indispensável ao desenvolvimento das nações.
> (http://www/2.ebonet.net/MPLA/bio, acessado em 07/04/07).

Quando nos deparamos com informações sobre o comportamento destes governantes, percebemos o quão próximo dos nossos eles estão e também dos que governam a América Latina. Ao citá-los, de certa maneira, o narrador fala sobre todos, e revela a dominação norte-americana. A forma como o narrador constrói o texto se assemelha à colagem Pop, pois reúne num só plano (narrativo) figuras díspares – quatro governantes (dois pró-EUA; dois pró- URSS), um feiticeiro, uma agente da CIA, e a própria CIA – e constrói com eles uma parte do enredo.

> Roberto Drummond apropria-se de fatos históricos e de elementos do contexto político-social, como os artistas **pop** apropriavam-se de objetos e símbolos do cotidiano, agrupando-os através da colagem. Não se representa o cotidiano nem os fatos históricos. Tais elementos são re-apresentados, explorando-se a técnica do deslocamento (bastante próxima do estranhamento e do desvio): tirado de sua normalidade, o objeto é colocado numa situação diferente, fora de seu uso habitual. (GUELFI, 1994, p. 284)

Observamos, uma vez mais, que a política é uma preocupação da literatura pop de Roberto Drummond, que se aproxima da Arte Pop em alguns de seus procedimentos, técnicas e resultados, obrigando o leitor, se quiser entendê-la, a investigar a rede de referências e citações para (re)construir os sentidos do texto, percebendo, neste processo, a sua vinculação à História. Para uns, os nomes dos governantes africanos serão apenas uma lista de personagens, e, como tal, ficção; para outros, entretanto, além de serem personagens e ficção, soarão como referências intimamente ligadas à História e este vínculo os obrigará a ler o texto de uma forma diversa do que, à primeira vista, ele parece oferecer.

4.2. Depoimento

As cartas de Rachel Silver são intercaladas, no texto, pelo depoimento de Jesus Cristo de gesso (outro agente da CIA, também incumbido de espionar Martha Gellhorn) ao senador Hubert Humphrey[142] (que luta para acordar de um pesadelo) da comissão de inquérito do Senado dos EUA.

Nele, Jesus Cristo de gesso vai relatar que estava apaixonado por Martha Gellhorn e, por isso, não colaborou como devia na Operação M.G./ *Pasionaria* e no programa M.K-Ultra. A ironia perpassa todo texto do depoimento, seja nos discursos recheados de sentimentalismo barato, seja na postura meio socialista/comunista da personagem ou, sobretudo, na forma como o enredo foi montado.

Inicialmente, o Jesus Cristo de gesso se declara um leitor das "Citações do Presidente Mao Tse-Tung" do *Livro Vermelho*.[143] É assim que ele legitima o seu comportamento contraditório. Citando o líder da China comunista, afirma que "ninguém é açúcar só ou sal só, o ser humano é a mistura e é isso que os torna tão belos" (DRUMMOND, 1978, p. 72). Por meio de filosofia barata, ele justifica que, mesmo sendo agente da CIA, apaixonou-se por Martha Gellhorn. A partir daí, a narrativa toma ares de romance e de mistério, encantando o senador que, aos poucos, vai deixando sua posição de inquisidor para assumir a de um ávido leitor de

[142]Hubert Horatio Humphrey II (27 de maio de 1911, em Wallace, Dakota do Sul, EUA, 13 de janeiro de 1978, em Waverly, Minnesota, EUA) foi o 38º Vice-Presidente dos Estados Unidos da América, durante o mandato do Presidente Lyndon Johnson. Além disso, foi Senador por Minnesota (1949–1964 e 1971–1978).
(http://pt.wikipedia.org/wiki/Hubert_H._Humphrey, acessado em 03/08/07).

[143] O *Livro Vermelho* é uma coletânea de citações do comandante Mao Tsé-Tung. Foi organizado por Lin Piao, então Ministro da Defesa de Mao. Inicialmente publicado na China, teve distribuição internacional após abril de 1964. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Livro_Vermelho, acessado em 01/08/07).

romances, ora policial, ora de folhetim. Na mesma medida, a personagem Jesus Cristo de gesso sai da função de interrogado e assume a de narrador desses "romances" fisgando o senador.

A história começa quando o Jesus Cristo de gesso era ainda um Jesus Cristo *hippie*, "desses de pendurar no pescoço", porque a CIA sabia "que Martha Gellhorn estava louca para ter um". Segue-se o relato de acontecimentos e, como um hábil narrador, Jesus Cristo de gesso se confessa perdidamente apaixonado pela protagonista. Frases como "eu amo Martha Gellhorn alucinadamente, amo hoje mais do que ontem e menos do que amanhã" ou ainda "meu mal era um mal de amor e me queimaria eternamente..." (DRUMMOND, 1978, p. 72-3) dão o tom de romance "água com açúcar" àquilo que está sendo narrado e encantam o senador assim como as narrativas produzidas em escala industrial envolvem o leitor que consome a cultura de massa. Enquanto se narra a história da paixão do Jesus Cristo de gesso por Martha Gellhorn, toda recheada por lugares-comuns, simultaneamente, Roberto Drummond mostra como este tipo de texto pode ser envolvente e capaz de seduzir o leitor, mesmo que ele não esteja disposto a isso.

O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado é o texto mais radical e experimental de Roberto Drummond. A aparente loucura do enredo revela, em cada um dos gêneros textuais ali empregados, que o autor ao lidar com cada um deles é capaz de valer-se de suas estruturas e características. Quando constrói, por exemplo, um texto "água com açúcar", não o faz por não saber narrar um romance de outra forma, mas, ao contrário, demonstra a sua habilidade incorporando um gênero textual considerado de menor valor: o folhetim sentimental.

> Rede de citações, retiradas de diversos centros da cultura, o texto constitui um espaço de dimensões múltiplas, onde várias escrituras, nenhuma delas original, se misturam e se contradizem. A literatura não passa de um jogo de espelhos entre textos: numa interminável reescrita, cada um imita o outro. (GUELFI, 1994, p. 158)

Ao apropriar-se dos traços do folhetim sentimental, o narrador deixa claro para o leitor o porquê a CIA perseguia Martha Gellhorn. Narra o Jesus Cristo de gesso:

> quando Martha Gellhorn crescia 7 centímetros e se transformava na *Pasionaria*, ela seria capaz de fazer um morto realizar, de joelhos, de ponta a ponta pelo Brasil, uma Grande Marcha igual à Grande Marcha que Mao Tsé-Tung realizou na China, e foi por isso que a CIA se interessou em destruir Martha Gellhorn... (DRUMMOND, 1978, p. 74)

Porém, sua morte deveria parecer suicídio. Ironizando os assassinatos ocorridos nos porões da ditadura militar e "explicados" como se os mortos tivessem se suicidado, também aqui a personagem seria "submetida a um suicídio" (DRUMMOND, 1978, p. 77). O bilhete que ela deixaria já estava pronto e fora escrito pelo maior falsificador de cheques do Brasil. Seu conteúdo é trivial, permeado de sentimentalismo, e constrói uma imagem banal da vítima:

> "Saibam me perdoar!
> Eu os amava.
> Mas não me
> Mandem flores.
> Elas me provocam
> Dor de cabeça.
>
> Tchau.
>
> Martha Gellhorn". (DRUMMOND, 1978, p. 77)

No dia em que seria morta, Martha Gellhorn chega em casa e começa a ler *Antologia poética de Pablo Neruda*. Primeiramente, ela escolheu ler um trecho de "Espanha no coração", que fizera com que o Jesus Cristo de gesso estremecesse e, depois, no horário em que deveria ser morta, lia um trecho do "Soneto LXIX". Diante disso, o agente resolveu não matá-la porque sentiu que se assim o fizesse seria como se estivesse matando a si mesmo. Novamente, aqui, há uma mistura de gêneros textuais – narrativas folhetinesca, policial e texto poético. Eles cumprem não só o papel de tecer o texto, mas também de denunciar o imperialismo norte-americano.

Entretanto, essa denúncia está sustentada nas bases do pesadelo, constituindo-se como uma espécie de alucinação do discurso narrativo, ou nas palavras do senador Hubert Humphrey: “isso é uma teia de aranha sonâmbula” (DRUMMOND, 1978, p. 81).

Como dissemos anteriormente, este depoimento está estruturado à maneira de um romance policial, conforme a citação abaixo:

> Senador Hubert Humphrey (o pesadelo está parecendo um filme policial e sua curiosidade aumenta): O que havia em Martha Gellhorn de tão irresistível? Ao que sei, ela era magra, não era alta e jamais poderia ser comparada a uma Rachel Welch,[144] a não ser que eu... (DRUMMOND, 1978, 74)

As revelações são feitas aos poucos e interrompidas em momentos estratégicos de modo que o leitor mantenha o interesse em ler; no caso, o “leitor” está representado pelo senador que vez ou outra demonstra o quanto está interessado na história contada por Jesus Cristo de gesso. Um outro exemplo disso é o trecho em que o senador demonstra achar que o pesadelo que está vivendo ou ouvindo é melhor do que ler Agatha Christie, uma conhecida escritora de *best-sellers* policiais.

Outro dado importante deste depoimento é a referência que o depoente Jesus Cristo de gesso faz a uma borboleta verde. Somos informados de que uma parte da CIA defendia a idéia de que Martha Gellhorn fosse encantada pelo feiticeiro M´Cola e transformada em uma borboleta verde. Esse detalhe é retomado por Roberto Drummond em *Sangue de Coca-Cola*, romance posterior. O escritor, quando escreveu *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado*, já trabalhava em *Sangue de Coca-Cola*, mas havia deixado o mesmo de lado, pois não conseguia concluí-lo. Por isso, não raro, há uma ou outra alusão a personagens ou fatos que somente

[144] Raquel Welch, cujo verdadeiro nome é Jo Raquel Tejada, (Chicago, 5 de setembro de 1940) é uma atriz norte–americana, conhecida por sua beleza. Atuou, dentre outros filmes, em *Mil séculos antes de Cristo*. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Raquel_Welch, acessado em 01/08/07).

aparecerão no outro romance – o que reitera a intratextualidade e a autocitação como traços que também caracterizam o trabalho do autor . Vejamos a referência:

> Jesus Cristo de gesso (sente que o gás lacrimogêneo é o perfume que anuncia a liberdade): Martha Gellhorn só não foi transformada na borboleta verde porque a CIA descobriu que, no dia em que uma borboleta verde aparecer voando no céu do Brasil, todo o destino do Brasil será mudado, conforme a previsão da vidente brasileira Madame Janete, então a CIA achou que não poderia correr o risco, e optou pela droga "K"... (DRUMMOND, 1978, p. 80)

Martha Gellhorn não foi transformada na borboleta verde, que no outro romance já aparece no primeiro capítulo e assume *status* de substantivo próprio, uma vez que vem grafada em letra maiúscula além de ganhar um novo adjetivo: lá ela será a Borboleta Verde da Felicidade e por onde passar despertará nas personagens uma sensação súbita e desconcertante de felicidade. O dado curioso, aqui, é que há um reaproveitamento, em pauta deslocada, da expressão popular "Ver passarinho verde", que identifica alegria e felicidade consideradas sem causa aparente ou, por vezes, despropositadas.

Finalmente, em meio a uma febre muito alta, Jesus Cristo de gesso resolve tomar diversas atitudes enquanto o senador, gritando, tenta acordar de seu pesadelo. Uma profusão de imagens, cenas e nomes vão brotando das decisões da personagem. Todos eles estão ligados, de alguma maneira, a fatos cotidianos ou a tradições populares. A composição resultante disso é pop, neste caso, literatura pop. Jesus Cristo de gesso se propõe a percorrer o país *carregando uma cruz* de modo a sensibilizar os brasileiros para que todos escrevam ao *Papa* e peçam a ele a *canonização de Martha Gellhorn*. Em meio à sua febre, dispõe-se a ser *crucificado como Jesus Cristo* e, por isso, *Ralph Della Cava,*[145] que já escrevera um livro sobre *Padre Cícero,*[146] diz à

[145] Ralph Della Cava (historiador norte-americano) foi o primeiro estudioso estrangeiro a estudar o fenômeno religioso de Juazeiro do Norte. Ele pesquisou, fotografou e, posteriormente, microfilmou os arquivos da Diocese de Crato e do Colégio Salesiano de Juazeiro do Norte entre os anos de 1974 e 1975. Estes documentos serviram de subsídio para seu livro *Milagre em Juazeiro*, em que ele analisa a história política de um movimento religioso

rede de televisão CBS, que o Jesus Cristo de gesso assumira a personalidade de *Antônio Conselheiro.*[147] Antes, porém, ele havia decidido fundar o *fã-clube Martha Gellhorn*. Em meio a tudo isso, aparece *Enrico Berlinguer*, secretário geral do Partido Comunista da Itália, defendendo, às avessas, sua teoria de entendimento entre comunistas e cristãos. Quando vê, finalmente a repórter que cobria o depoimento (e na sua visão se confundia com Martha Gellhorn) com uma *caneta Bic* encostada no queixo, Jesus Cristo de gesso começa a gritar "Aleluia" a *Santa* Martha Gellhorn que *ressurgiu dos mortos no 33º* e vai matar as 387 fomes diferentes dos brasileiros. "*A esperança tem um olho verde de mulher e ovo frito nos cabelos e pele tostada: a gente pode comer a esperança, como se fosse um lombo assado!*" (DRUMMOND, 1978, p. 82-3; grifo nosso).

Cada um dos dados acima destacado em itálico retoma o que vem sendo explorado nesta pesquisa: são referências a fatos cotidianos, objetos ordinários, cultura de massa, religiosidade popular, política e movimentos de esquerda, mas o que mais nos chama a atenção é a caracterização da esperança que fecha o depoimento. Ao lê-la, somos tomados pela sensação de

---

popular que floresceu, entre 1889 e 1934, em Juazeiro do Norte e teve reflexo em todo o Nordeste brasileiro. (http://www.traca.com.br/?pag=clip20060524, acessado em 03/08/07).

[146] Cícero Romão Batista nasceu em 1844 na antiga Vila Real do Crato e chegou a Juazeiro em 1872, dando início ao sacerdócio junto à população pobre de sertanejos, numa cidade marcada pela violência e pela prostituição. Foi atuante, tanto no sentido de aconselhamento espiritual, como no trabalho junto às comunidades nas épocas de seca e de fome. Dessa maneira, conquistou o respeito da comunidade que passou a lhe atribuir a qualidade de santo e profeta. O messianismo passou a fazer parte de sua vida em 1891, quando a hóstia ficou vermelha na boca da beata Maria Madalena, fazendo com que o povo considerasse o fato como um milagre. A partir de então, desenvolveu-se campanha contra o padre movida pela Igreja Católica, que o proibiu de rezar as missas e forçou sua transferência de Juazeiro. Em 1898 foi chamado à Roma para dar explicações sobre o "milagre" e foi absolvido, retornando a Juazeiro. Mesmo com a rejeição do milagre pelo padre, o boato se espalha e a cidade torna-se centro de romarias de camponeses que buscam a cura para seus males, ampliando a fama do "Padim Ciço".
(http://www.historianet.com.br/conteudo/default.aspx?codigo=174, acessado em 03/08/07).

[147] Antônio Vicente Mendes Maciel, "o Conselheiro" foi um líder religioso carismático; percorria as regiões do Nordeste, principalmente as mais miseráveis da Bahia. Por fim, fundou uma comunidade igualitária às margens do rio Vasa Barris na Bahia e chamou-a de Belo Monte. A comunidade prosperou; lá não havia prostituição nem alcoolismo, quando muito, alguns pequenos furtos que eram punidos de acordo com as leis da comunidade; os mais graves eram encaminhados para as autoridades. Belo Monte chegou, inclusive, a exportar peles de cabra e outros produtos regionais. A comunidade chegou a ter mais de 20.000 habitantes. Acusado de ser monarquista, foi perseguido e, por fim, Belo Monte foi atacada e massacrada pelo exército brasileiro. Todos os homens válidos foram mortos e alguns decapitados. Belo Monte (Canudos) caiu em 05.10.1897.
(http://biografias.netsaber.com.br/ver_biografia_c_1786.html, acessado em 03/08/07).

estar diante de uma obra do artista pop Claes Oldenburg, em quem Roberto Drummond disse, mais de uma vez, ter se inspirado em muitos momentos. Klaus Honnef, ao falar sobre Oldenburg, diz que ele "é um artista motivado a revelar as características descomunais de objetos banais do quotidiano e bens de consumo." E ainda continua explicando que "ao mesmo tempo que infunde valores intelectuais e estéticos em bens de consumo comuns, Oldenburg enobrece as coisas triviais transformando-as em arte" (2004, p. 56).

Voltando à citação, dada a seleção dos substantivos que descrevem a esperança, visualizamos a obra *Pastry Case 1* (1961-62) de Claes Oldenburg. Nela, o artista escolhe nove produtos alimentícios diferentes – taças com bolas de sorvete, tortas, maçã caramelizada, banana split – tudo exposto em uma vitrine, como se convidasse o espectador a experimentar cada uma delas. A sua diferença com o original é evidente; Claes Oldenburg nem tinha a intenção de que se parecessem aos verdadeiros, mas assim mesmo estão expostos e desafiam, de certa maneira, o público não mais a compará-los com o real, mas a entender que o efeito estético se dá na criação do objeto.

"A metamorfose da forma" é, para o crítico Tilman Osterwold, a palavra-chave de Claes Oldenburg. Por tudo o que vimos da obra de Roberto Drummond até agora, podemos dizer que esta expressão também pode ser aplicada ao trabalho do escritor. Mergulhadas num mundo de pesadelo, as personagens vão se alternando e confeccionando o enredo, muitas vezes à revelia dos narradores (que são muitos e se alternam com freqüência) na tentativa de alimentar a *esperança* para que esta não morra e, simultaneamente, alimentando-se dela de modo a não perdê-la. Entretanto, no contexto de invenção drummondiano, a *esperança* não poderia ser descrita com quaisquer adjetivos, mas só por meio da confluência do **visual** – olho verde, cabelos, pele - com o **paladar** – ovo frito, tostada, lombo assado – , criando uma sinestesia reveladora da condição do brasileiro como aquele que é pautado pelos meios de comunicação de

Pastry Case I (1962). Claes Oldenburg, *The Museum of Modern Art*, Nova Iorque.

comunicação de massa – o visual - e que ainda não viu saciadas – o paladar – as suas necessidades primordiais. Essa revelação é feita por meio de um *happening* em que o Jesus Cristo de gesso, gritando, dá vivas à Santa Martha Gellhorn e conclama o povo a segui-lo rumo à libertação definitiva do Brasil. "Quem for brasileiro, siga-me!: ou ficar a Pátria livre ou morrer pelo Brasil!" (DRUMMOND, 1978, p. 83).

4.3. Profecias

As profecias dizem respeito a algo que estava escrito nas mãos de Ernest Hemingway referente às suas prováveis mortes, mas que fora modificado pela CIA para que esta pudesse, enfim, crucificá-lo. São duas e ocorrem em sonhos: uma referente à mão esquerda (que está no sonho do senador Edward Kennedy) e outra, à direita (no sonho do cão Red Panther). Seguem o mesmo estilo de composição, ou seja, o discurso é repetitivo e imita, em tom de brincadeira, o discurso profético reiterado pelo uso contínuo do verbo haver no futuro – "haverá de". O início dos dois textos é, praticamente, o mesmo. Uma vez mais, Roberto Drummond reproduz seu próprio texto e faz, aqui e ali, pequenas adaptações. Aos poucos, cada uma das profecias vai tomando rumo próprio, mas ainda assim não há como não lembrar de uma enquanto se lê a outra. Vejamos: a primeira se refere ao sonho do senador e a segunda, ao do cão Red Panther.

> Haverá de entrar *na loja Sears*[148] e haverá de sentir o cheiro da *loja Sears* e o cheiro da *loja Sears* haverá de fazê-lo pensar em São Miguel de Guanhães e no tempo bom que passou em São Miguel de Guanhães (...) (DRUMMOND, 1978, p. 83; grifo nosso).

[148] Até a década de 80 (século XX) o nome "Lojas Sears" era temido pela concorrência devido ao grande volume de vendas que tinha. "Ninguém vendia tanto quanto aquela loja nascida em Minneapolis e dona de filhotes no mundo todo – Brasil inclusive. Ninguém desfrutava de tanto prestígio no setor. Poucos eram tão confiáveis aos olhos do consumidor, a ponto de a empresa usar sem medo o *slogan* "Satisfação garantida ou seu dinheiro de volta"." (http://www.terra.com.br/istoedinheiro/310/negocios/310_sears.htm, acessado em 09/08/07).

> Haverá de entrar *num bar de beira de estrada* e haverá de sentir o cheiro *do bar de beira de estrada* e o cheiro *do bar de beira de estrada* haverá de fazê-lo pensar em São Miguel de Guanhães e no tempo bom que passou em São Miguel de Guanhães (...) (DRUMMOND, 1978, p. 85; grifo nosso).

A retomada intratextual de trechos, elementos e procedimentos já está presente nos contos de *A morte de D.J. em Paris* e em *Quando fui morto em Cuba* (neste último é só observar o primeiro e o último contos que não só se entrelaçam, mas têm, também, o mesmo título do livro); está também nos romances, como acabamos de ver, e, ainda, nos romances e nas novelas posteriores ao Ciclo da Coca-Cola. Ler Roberto Drummond é estar diante, sempre, de algo que já se leu em outro de seus livros. Há, em seu trabalho um processo constante de autotextualidade, de auto-reprodução. É como se ele mostrasse, ironicamente, em seus textos, que numa época de reprodução em série, o artista também pode assumir esse papel diante de suas obras e ele mesmo agir desta maneira. Para isso, não vai copiar integralmente suas criações, mas as retoma, sempre que achar necessário, reaproveitando partes delas em textos "novos".

O que emerge desta "reprodução" contínua é a imagem de um cotidiano intensamente mediado pela indústria cultural, pela publicidade e pelos processos de produção serializados e marcados pela reprodutibilidade técnica. Tais aspectos aproximam as duas profecias ao campo da Arte Pop. Tanto as previsões da mão esquerda quanto as da direita de Ernest Hemingway são permeadas por tais aspectos. Na mão esquerda, projeta-se que o herói se envolverá com uma moça de amarelo, balconista da loja Sears, que terá "acabado de pensar no pai que abandonou a mãe que virou um caco e, no entanto, tinha sido *Miss* Bahia (...)" (DRUMMOND, 1978, p. 83). Na mão direita, o envolvimento se dará com a Moça da Folhinha do Cigarro Hollywood Filtro, que é a mulher de sua vida. Em ambos os casos, ele será assassinado e essas mulheres serão as principais suspeitas. Novamente, estamos diante de traços do romance policial, mas, agora, satirizado pelo absurdo cômico, uma vez que Ernest Hemingway teve seu destino modificado,

como já dissemos, pela CIA que contou, para isso, com a ajuda de São Luís, Rei de França,[149] que é o santo protetor da personagem. Insinua-se, aqui, um traço de literatura de cordel que, como veremos um pouco adiante, é mais uma das fontes de que se apropria a literatura pop de Roberto Drummond.

4.4. Declarações

São dezessete as declarações feitas contra a CIA, mostrando como ela havia manipulado os declarantes para fazerem coisas que não queriam, pois prejudicariam Martha Gellhorn. Todas essas opções objetivam fazer com que a personagem se desiludisse e esquecesse definitivamente Ernest Hemingway.

É possível reunir os declarantes em grupos: 1) *os que fazem parte do star sistem* – Agnaldo Timóteo,[150] Júlio Louzada,[151] Os Doces Bárbaros[152] (Maria Bethânia,[153] Caetano

[149] Rei da França (1226-1270) nascido em Poissy, próximo a Paris. Em seu longo reinado revelou-se homem justo, humano e valente. Quarto filho de Luís VIII da França e de Branca de Castela, filha do rei Afonso VIII, recebeu educação esmerada, especialmente a partir do momento em que, por causa da morte dos irmãos mais velhos, tornou-se o herdeiro do trono. Foi considerado santo muito antes que a Igreja Católica o canonizasse (1297) através do papa Bonifácio VIII. (http://www.brasilescola.com/biografia/luis-sao-luis.htm, acessado em 09/08/07).

[150] Agnaldo Timóteo, cantor brasileiro nascido em Caratinga, estado de Minas Gerais, no dia 16 de outubro de 1936. Iniciou sua carreira cantando em programas de calouro na rádio local e também em Governador Valadares e Belo Horizonte, onde se tornou conhecido como o "Cauby mineiro".
(http://pt.wikipedia.org/wiki/Agnaldo_Tim%C3%B3teo, acessado em 14/08/07).

[151] Radialista, apresentava na Rádio Tupi, às dezoito horas, a oração da Ave Maria; era líder de audiência. Tinha também um programa para dar conselhos a quem lhe escrevesse.
(http://paginas.terra.com.br/lazer/sintonia/personaj.htm, acessado em 09/08/07).

[152] Doces Bárbaros é o nome de um grupo de MPB dos anos 70 formado por Gilberto Gil, Caetano Veloso, Maria Bethânia e Gal Costa. O grupo surgiu para comemorar os 10 anos de carreira solo dos seus componentes, que pretendiam, além de realizar shows, gravar um disco ao vivo e registrar tudo em um documentário.
(http://pt.wikipedia.org/wiki/Doces_B%C3%A1rbaros, acessado em 14/08/07).

[153] Maria Bethânia Vianna Telles Velloso (Santo Amaro da Purificação, Bahia, 18 de junho de 1946) é uma cantora brasileira. A partir de 1979, ganhou a alcunha de abelha-rainha por causa do primeiro verso da música que dá nome ao LP Mel. É irmã de Caetano Veloso. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Maria_Beth%C3%A2nia, acessado em 14/08/07).

Veloso, Gal Costa[154] e Gilberto Gil), Roberto Freire,[155] Elis Regina,[156] Pedro de Lara;[157] 2) *os que estão no campo religioso* – Santo Antônio,[158] Nossa Senhora da Abadia,[159] Francisco Cândido Xavier,[160] Mãe Menininha do Gantois;[161] 3) *o artista de cordel* – Rodolfo Coelho Cavalcanti[162]; 4) *os cidadãos comuns* – Maria do Perpétuo Socorro; Jonas Evangelista, Viúva

[154] Personagem fundamental do Movimento Tropicalista, a soteropolitana Gal Costa nasceu em 1945. Aos 18 anos conheceu os irmãos Caetano e Bethânia, que por sua vez a apresentaram a Tom Zé e Gilberto Gil. Sua voz tornou-se nacionalmente conhecida em 68, com o sucesso das músicas *Baby*, composta por Caetano para ela, e *Divino Maravilhoso*, 3ª. colocada no IV Festival da Canção. Com o exílio de Caetano e Gil, aproximou-se de Jards Macalé, que viria a dirigir o show "Deixa Sangrar", um divisor de águas na carreira da cantora.
(http://yahoo.imusica.com.br/artista.aspx?id=4638&bio=1, acessado em 14/08/07).

[155] Roberto Freire (São Paulo, 1927) é um médico psiquiatra e escritor brasileiro, conhecido por ser o criador de uma nova e heterodoxa técnica terapêutica denominada somaterapia. Entre suas obras literárias mais importantes figuram: *Cléo e Daniel* (história que foi levada ao cinema, com Myriam Muniz, Sônia Braga e Johnny Herbert, entre outros), *Sem entrada e sem mais nada*, *Coiote* e os ensaios *Utopia e Paixão*, *Sem Tesão Não Há Solução* e *Ame e dê Vexame*. Na televisão, teve quadros em programas como TV Mulher e escreveu os primeiros capítulos da telenovela *O Amor é Nosso*, exibida em 1981, com Wilson Aguiar Filho.
(http://pt.wikipedia.org/wiki/Roberto_Freire_(psiquiatra), acessado em 14/08/07).

[156] Elis Regina Carvalho Costa (Porto Alegre, 17 de março de 1945 – São Paulo, 19 de janeiro de 1982) foi uma cantora brasileira. Lançou vários compositores brasileiros, como João Bosco e Aldir Blanc, Renato Teixeira, Fátima Guedes. A "pimentinha", como era chamada, tinha a perfeição como meta. Exigia muito de seus músicos e compositores; exigia de sua gravadora; exigia de sua voz.
(http://www.mpbnet.com.br/musicos/elis.regina/, acessado em 14/08/07).

[157] Pedro de Lara, (Bom Conselho, Pernambuco, 25 de fevereiro de 1925; Rio de Janeiro, 13 de setembro de 2007), inicialmente, trabalhou no rádio e na televisão. Ficou famoso como jurado de programas de calouros. Aos 38 anos, tornou-se jurado do programa do Chacrinha na Rede Globo. No início da década de 70, Pedro passou a fazer parte do júri do Show de Calouros, parte do Programa Silvio Santos. De 1980 em diante, participou do programa do palhaço Bozo, um grande sucesso da TVS e do SBT durante os anos 80. Pedro era Salsi Fufu, o mais estressado da turma, parceiro de Papai Papudo e Vovó Mafalda. Pedro de Lara também foi astrólogo nas revistas *Amiga* e *Sétimo Céu* e radialista na Rádio Atual, além de empresário de sua esposa Mag de Lara, escritor, ator e cantor.
(http://pt.wikipedia.org/wiki/Pedro_de_Lara, acessado em 14/09/07).

[158] Santo Antônio é o santo mais popular do Brasil e, também, é conhecido por ser o padroeiro dos pobres. Santo casamenteiro, é sempre sendo invocado para se achar objetos perdidos.
(http://wagsantos.sites.uol.com.br/personalidades/index.html, acessado em 13/08/07).

[159] Nossa Senhora da Abadia é mais uma das denominações da Virgem Maria. É conhecida também como Santa Maria do Bouro. Esta devoção surgiu a partir de uma imagem proveniente do Mosteiro das Montanhas, em Braga, Portugal, no ano de 883. A sua festa é comemorada em 15 de agosto. É bastante popular, sobretudo no Estado de Minas Gerais. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Nossa_Senhora_da_Abadia, acessado em 13/08/07).

[160] Francisco Cândido Xavier, mais conhecido Chico Xavier, (Pedro Leopoldo, 2 de abril de 1910 — Uberaba, 30 de junho de 2002) foi um médium brasileiro e divulgador do Espiritismo no Brasil.
(http://pt.wikipedia.org/wiki/Chico_Xavier, acessado em 13/08/07).

[161] Maria Escolástica da Conceição Nazaré - Menininha do Gantois (apelido que recebeu na infância por ser quieta e franzina) - (Salvador, 10 de fevereiro de 1894 - Bahia, 13 de agosto de 1986), era filha de Oxum, e a mais famosa de todas as Iyalorixás brasileiras. Era do Terreiro do Gantois.
(http://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%A3e_Menininha_do_Gantois, acessado em 13/08/07).

[162] Rodolfo Coelho Cavalcante nasceu em Rio Largo, AL, aos 12 de março de 1919, e morreu atropelado, em 1987. Aos 13 anos de idade, deixou a casa paterna. Percorreu todo o interior dos estados de Alagoas, Sergipe, Ceará, Piauí e Maranhão, como propagandista, palhaço de circo e camelô. Fixou-se em Salvador, BA, e desde 1945 escreveu suas histórias em versos e militou no jornalismo. Foi membro fundador da Associação de Imprensa Periódica da Bahia, e

Alencastro Capistrano; 5) *a ciência* – Eurícledes de Jesus Zerbini[163] e Rudy;[164] 6) *a astrologia* – Omar Cardoso.[165]

Cada um desses nomes está ligado ao imaginário popular: os famosos pelo *status* e os outros por representarem toda a população que toma qualquer um dos comportamentos deles como referência norteadora para a vida simples que levam. Dispostos lado a lado e todos com a mesma missão, eles acabam por uniformizar-se. Não há mais hierarquia; um não tem uma missão melhor do que a de seu companheiro e todas se igualam no mesmo ponto: são absurdas. Apesar disso, o narrador consegue manter uma linha-mestra que amarra todas as declarações compondo a história de como a CIA pretendia destruir o amor de Martha Gellhorn por Ernest Hemingway.

Um a um, tais personalidades e personagens são procurados pela CIA, que tenta convencê-los a trabalharem em seu plano. As propostas, apresentadas seriamente, revelam-se absurdas e cômicas. Todas se entrelaçam, coordenadas pela CIA, formando um plano diabólico de destruição do amor de Martha Gellhorn por Ernest Hemingway. O complô (do Mal) contra o amor dos heróis (o Bem) é um expediente comum do romance-folhetim, reiterado, do século XX para cá, nas novelas de rádio e TV e no cinema.

Por outro lado, as diversas pessoas procuradas representam as diferentes forças que atuam na sociedade e que, mesmo tendo colaborado num primeiro momento, revêem sua posição e reassumem uma postura não reacionária. Martha Gellhorn é identificada, no romance, como a

---

filiado à Associação Baiana de Imprensa. Trovador entusiasta, fundou *A voz do trovador*, *O trovador* e *Brasil poético*, órgãos do movimento trovadoresco. (http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.phtml?cod=9296&cat=Cordel&vinda=S, acessado em 13/08/07).

[163] Euryclides de Jesus Zerbini (Guaratinguetá, São Paulo, 10 de maio de 1912 — São Paulo, 23 de outubro de 1993) foi um médico brasileiro. Tornou-se internacionalmente conhecido por ter realizado o primeiro transplante de coração no Brasil. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Euryclides_de_Jesus_Zerbini, acessado em 13/08/07).

[164] Não foi possível encontrar nenhuma referência consistente a respeito de Rudy. Há apenas uma menção no site: http://tecnicaspsicoterapeuticas.vilabol.uol.com.br/parapsicologia.html, acessado em 13/08/07.

[165] Ele foi um conhecido astrólogo brasileiro e o precursor do positivismo. Iniciava seus programas de rádio sempre com a frase "Todos os dias, sob todos os pontos de vista, vou cada vez melhor". Viveu entre os anos de 1921 e 1978; trabalhou em diversos jornais, emissoras de rádio e televisão. (http://www.omarcardoso.com.br/, acessado em 13/08/07).

Pátria Brasileira e, por isso, está suscetível à variação de comportamento daqueles que dela fazem parte. Ao final de cada declaração, o que se vê é a derrota da CIA, uma vez que os declarantes não se deixam manipular. De uma outra maneira, reitera-se o clichê "o bem sempre vence o mal" e, de certo modo, tem-se um final feliz já que a CIA, identificada com o Mal, não consegue o seu objetivo.

Por fim, é preciso lembrar que a multiplicidade de discursos apresentados neste mistério se estende por toda a obra de Roberto Drummond, com a diferença de que, na fase posterior ao Ciclo da Coca-Cola, a sua incidência é menor e mais direta. É mais um traço constitutivo da literatura pop que se torna mais visível quando vinculado a referências tomadas de outros campos como, por exemplo, da música, do cinema, do cotidiano, da religião, da política, da História.[166]

5. 4º. Mistério[167]- a guerra entre os diversos olhares

> *(Quando começa o quarto mistério: a Guerra Civil desencadeada dentro de Ernest Hemingway, com a proclamação escrita pela agência de publicidade W.C. Adversiting e lida por uma cadeia de rádio pelo general Francisco Franco que existe dentro do coração de cada brasileiro e com a descrição das batalhas decisivas através dos telegramas do jornalista francês François Pelou, enviado especial da France Presse ao Brasil, como foi sonhado pelo senador Edward Kennedy e pelo cão Red Panther, de acordo com as gravações da CIA.)*
> *(DRUMMOND, 1978, p. 96).*

Este segundo 4º mistério pode ser dividido em duas partes: 1) a guerra de Ernest Hemingway desencadeada contra o general Francisco Franco; 2) as diferentes versões sobre a

[166] "O mais importante nessas formas de intertextualidade é a experimentação que Roberto Drummond realiza ao incorporar, na própria linguagem, elementos de diversos estilos e gêneros extra-literários. Esse é o aspecto mais original e criativo de sua obra, fazendo do seu texto – uma colagem de fragmentos de linguagem -, sinônimo de festa carnavalesca, pelo colorido e multiplicidade dos elementos, bem como pelo aspecto de brincadeira, divertimento, ou melhor, de jogo, que isso representa". (GUELFI, 1994, p. 280-1)

[167] Este é o segundo "quarto mistério do livro".

crucificação de Ernest Hemingway. Em ambas há uma sobreposição de discursos advindos dos diferentes olhares dos que narram a história.

5.1. Começa a guerra

A narração da guerra é dividida em quatro partes: 1) Da proclamação do general Franco; 2) Os primeiros combates; 3) As sangrentas batalhas; 4) Os últimos instantes de Madri.

Inicialmente, o narrador é Francisco Franco que diz ter seu quartel instalado no coração de cada brasileiro. Isso lhe confere enorme vantagem, pois tem o maior exército do mundo. Essa imagem é uma afirmação do autoritarismo disseminado na sociedade e na cultura brasileiras. Entretanto a imposição do autoritarismo não se deu, inicialmente, por meio da violência, mas sim pela velada imposição cultural, religiosa e política do colonizador. A presença do general no coração de cada brasileiro revela essa situação opressiva de modo inovador. Por meio da descrição de Francisco Franco, feita por ele mesmo, o leitor pode se dar conta de como o ditador está presente, de fato, também em seu próprio coração, e não apenas no de Ernest Hemingway:

> "... eu sou feito de aranha e do algodão doce, sou feito de asas dos morcegos e das patas da mula-sem-cabeça, sou feito dos gritos dos suicidas nos quartos escuros e dos rinchos das pecadoras arrependidas, sou feito da voz com sotaque dos padres estrangeiros que desde 1500 e pouco ameaçam com o fogo do inferno os maus brasileiros e, até segundo aviso, todo brasileiro é um mau brasileiro ou, pelo menos, um mau brasileiro em potencial..." (DRUMMOND, 1978, p. 97)

A mistura vai além de sal e açúcar e se revela um mosaico de referências da história da sociedade e da cultura brasileiras. Sinestésica, essa descrição da personagem associa lendas e faz-de-conta a fatos históricos que remetem diretamente à opressão exercida sobre o Brasil desde sua colonização. O "algodão doce" se desfaz na medida em que as outras características vão sendo

apresentadas e, a partir daí, vão figurativizando o jugo e a violência a que os brasileiros foram submetidos.

Depois de discursar para o povo – "Quem vos fala, brasileiros, é o vosso chefe sagrado..." (DRUMMOND, 1978, p. 96) – o general anuncia o ataque dos exércitos de Nossa Senhora Aparecida dentro de um coração: o de Ernest Hemingway.

Antes da narração das batalhas, há epígrafes atribuídas ao jornalista francês François Pelou,[168] expulso do Brasil em 1970, pelo presidente Médici,[169] por ter fornecido à imprensa estrangeira a lista com os nomes dos guerrilheiros que deveriam ser soltos em troca da liberdade do embaixador suíço Giovanni Enrico Bücher.[170] São três as batalhas descritas. A estrutura textual é a mesma que dos telegramas, ou seja, praticamente não são usadas nem preposições nem artigos; as frases terminam todas pela indicação PT (como são marcados os pontos finais em telegramas). A ausência das classes gramaticais citadas acentua nas frases o conteúdo que as mesmas expressam, ou seja, as lutas travadas no coração de Ernest Hemingway, como podemos observar no trecho abaixo:

> Agora vestido Martha Gellhorn tremula como bandeira ao vento PT Quando tremula parece mostrar corpo magro moreno Martha Gellhorn PT chefe rebelde antifranquista entrevistado Rádio Nacional[171] diz não estar preparado para felicidade PT Estava

[168] Correspondente da Agência France Press. Não foi possível encontrar outras informações relevantes acerca deste jornalista.

[169] General Emílio Garrastazu Médici (Bagé, 4 de dezembro de 1905 — Rio de Janeiro, 9 de outubro de 1985) foi um militar e político brasileiro, presidente do Brasil entre 30 de outubro de 1969 e 15 de março de 1974. O general Medici governou o país durante o regime militar, sendo o seu governo conhecido como os anos de chumbo da ditadura, devido à violentíssima repressão promovida à oposição.
(http://pt.wikipedia.org/wiki/Em%C3%ADlio_Garrastazu_M%C3%A9dici, acessado em 15/08/07).

[170] Não foi possível encontrar dados biográficos sobre Giovanni Enrico Bücher. Entretanto, cabe ressaltar que ele foi seqüestrado no Rio de Janeiro por membros da ALN que, em troca de sua libertação, pediram asilo político no Chile para 70 presos políticos. (conferir mais informações no CD "Almanaque Roberto Drummond" ou no *site* http://www.expo500anos.com.br/painel_06.html, acessado em 15/08/07).

[171] Em 14 de setembro de 1936 foi inaugurada a Rádio Nacional do Rio de Janeiro, que se tornou um marco na história do rádio brasileiro. Inicialmente uma empresa privada, foi encampada pelo Estado Novo de Getúlio Vargas em 8 de março de 1940 que a transformou na rádio oficial do Brasil. Mais interessado no poder e na penetração do rádio como instrumento de propaganda o Estado Novo, permitiu que os lucros auferidos com publicidade fossem aplicados na melhoria da estrutura da rádio o que permitiu que a Rádio Nacional mantivesse o melhor elenco de

> acostumado tristeza PT Era forte para tristeza PT Não sabe ser forte na alegria PT Então forças general Francisco Franco reagem dentro do coração de Ernest Hemingway PT Forças Francisco Franco avançam PT Conquistam campina verde onde galopava égua da campina PT Mas vestido azul Martha Gellhorn ainda tremula mais alto edifício coração Madri dentro Ernest Hemingway PT General Francisco Franco recua novamente PT (DRUMMOND, 1978, p. 98-9).

Ora o general avança e parece estar ganhando, ora a personagem reage, sobretudo quando o vestido azul que Martha Gellhorn usou no carnaval de 1976 tremula no mais alto edifício do coração de Madri, dentro de Ernest Hemingway. Somente a visão dele é capaz de fazer recuar do coração da personagem o general Franco. Imerso em uma realidade estilhaçada e, por isso, impossível de ser linearmente descrita, Roberto Drummond opta pela reprodução de um texto de telegrama, que traz em sua estrutura um discurso fragmentado, na tentativa de melhor representar a sociedade esmagada pelas forças da repressão. Vale-se, então, da alegoria – o vestido azul de Martha Gellhorn é a força que motiva os combatentes, dentro de Ernest Hemingway, a lutarem contra o general – e a partir da união destes dois pólos, a saber, alegoria e fragmentação, constrói sua base de denúncia.

> Na verdade, alegoria e fragmentação quase sempre andam juntas, mas aqui[172] a ligação parece ainda mais intensa e apropriada, pois a própria fragmentação da narrativa já é uma imagem alegórica que remete à condição da vida dilacerada sob a repressão da ditadura. Naquele período, a representação do país apresentava-se com urgência muito grande; tudo se passa como se a premência de mostrar a verdadeira face do Brasil limitasse o alcance geral das obras, que assim permaneciam num âmbito mais restrito, sem atingir a representação simbólica, universalizante. (OTSUKA, 2001, p. 30-1)

Alegoria e fragmentação são dois pilares que sustentam a inventividade de Roberto Drummond ao criar a sua literatura pop.

---

músicos, cantores e radioatores da época, além da constante atualização e melhoria de suas instalações e equipamentos. (http://pt.wikipedia.org/wiki/R%C3%A1dio_Nacional, acessado em 15/08/07).

[172] Neste caso, o autor se refere ao romance *Zero* de Ignácio Loyola Brandão. Entretanto, achamos pertinente, também ao romance de Roberto Drummond, as informações contidas nesta citação.

Uma vez mais, entrelaçam-se às personagens e acontecimentos da diegese, nomes que, de uma maneira ou de outra, tiveram destaque na mídia, especialmente por suas posições políticas e seu vínculo com as lutas sociais. Normalmente, é frágil o fio que une a ficção a essas pessoas, já que, muitas vezes, torna-se bastante difícil para o leitor ter noção da importância deles. Entretanto, descobertas as relações, o texto amplia seu sentido e o que parecia, num primeiro momento, ilógico, ganha em expressividade e coerência tornando o sentido da narrativa mais acessível, dando ao leitor, a sensação de estar "decifrando o enigma" em vez de estar sendo "devorado por ele".

Neste ponto da diegese, cita-se François Pelou, general Miaja e Hugh Thomas; fala-se em *La Pasionaria,* Karen Horney e Ângela Davis. Estes últimos auxiliam as tropas de Ernest Hemingway e ele vence uma das batalhas. Contudo, isso não é suficiente. Ao anoitecer, as tropas do general Franco entram triunfalmente no coração da personagem e "fuzilam últimas loucas esperanças PT" (DRUMMOND,1978, p. 101). Hugh Thomas é um historiador inglês que escreveu o livro *A guerra civil espanhola*; é nesta guerra que lutou o general republicano Miaja contra o general fascista Francisco Franco, porém Miaja foi vencido. Este fato serve como alusão à resistência da personagem do romance que ao final também é vencida. *Karen Horney* foi uma psiquiatra e psicanalista americana que morreu em 1952. Tornou-se célebre por ter questionado algumas das teorias de Freud, sobretudo as relativas à libido feminina. *La Pasionaria*, conforme já citamos neste trabalho, é o pseudônimo de Isidora Ibárruri Gómez, famosa líder comunista na Espanha, e *Ângela Davis*

> é conhecida internacionalmente por seu engajamento no combate a todas as formas de opressão, nos Estados Unidos e em outras partes do mundo. Através dos anos tem mantido sua posição de militante política, quer como estudante, professora, pesquisadora ou escritora, sendo testemunha viva dos conflitos históricos da era contemporânea. Em 1969, tornou-se conhecida internacionalmente por ter sido removida de sua cadeira de professora do Departamento de Filosofia da Universidade

> da Califórnia, como resultado de seu ativismo social e sua filiação ao Partido Comunista dos Estados Unidos. Em 1970, sob falsas acusações, foi colocada na lista das dez pessoas mais procuradas pelo FBI, sendo alvo de intensa busca policial que culminou com um dos mais famosos julgamentos na história recente dos Estados Unidos. Durante os 16 meses em que esteve encarcerada, foi organizada a campanha internacional "Free Angela Davis", pressionando para inocentá-la das acusações que pesavam sobre ela. (http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2003000200011&script=sci_arttext&tlng=enacessado, em 13/04/07).

Estas três mulheres fazem parte da batalha ganha por Ernest Hemingway, embora na mesma, ele tenha tido grandes baixas. As mulheres lutam, representam uma das "minorias" que sempre tiveram sua voz sufocada pela tradição patriarcal. Apesar das baixas, o vestido de Martha Gellhorn ainda tremula no coração de Madri como se indicasse que, mesmo difícil, a guerra poderá ser vencida. Entretanto, a descrição da última batalha anuncia que, uma vez mais, a vitória será adiada. Vence Francisco Franco. Ernest Hemingway, derrotado, acabará, pois, sendo crucificado.

5.2. As versões sobre a crucificação de Ernest Hemingway

São quatro as versões de como ocorreu a condenação de Ernest Hemingway à cruz. A multiplicidade de olhares retoma o mesmo jogo proposto durante toda a diegese, ou seja, essas quatro versões, de forma metalingüística, refazem o percurso estabelecido na narrativa, qual seja, a impossibilidade de se saber ao certo o que houve, já que não há, no livro, um narrador onisciente que venha dar a "palavra final", que dê a solução ou a chave-de-leitura da narrativa.

A primeira versão tem como narrador o general Francisco Franco, que explicita a razão de ter condenado Ernest Hemingway à morte na cruz. Segundo ele, a personagem ousara ter sentimentos libidinosos em relação à Pátria-Mãe. A descrição desta, na visão de Ernest Hemingway, segundo a narração do general Franco, é uma mistura de árvore + pêras argentinas +

boca do rolling stone Mick Jagger + as éguas das campinas. Esta composição de imagens para criação de uma mulher – Martha Gellhorn – está em acordo com as criadas pelos artistas pop. A sensualidade fabricada, que mistura animal (natural) ao fabricado, remete-nos diretamente às *pin-ups*, não as originais, mas àquelas recriadas pela Pop Art. Honnef nos informa que:

> O termo *pin-up* provém da prática dos trabalhadores fabris, soldados ou camionistas colocarem as fotografias de raparigas bonitas nos seus cacifos ou cabinas, para terem um pouco de prazer nas suas vidas mundanas. As versões pintadas, são invariavelmente baseadas em fotografias. Também Marilyn Monroe começou sua carreira como rapariga *pin-up*. A clientela das *pin-ups* é masculina e maioritariamente da classe média-baixa. Uma rapariga com olhar convidativo, a boca a abrir sensualmente, longas pernas e seios grandes, é um estereótipo do gênero, e sua equivalente é a rapariga aparentemente tímida que tenta esconder os seus encantos de olhares não desejados. Ambas são produtos das fantasias sexuais masculinas, e são concebidas para se adaptarem ao mundo masculino. (2004, p. 66)

Mesmo nas representações Pop em que o rosto da mulher não aparece por inteiro, a boca sempre está ali, metonímia do desejo e promessa de sexo e prazer. Assim também Roberto Drummond constrói a Pátria Brasileira e outras personagens femininas: elas são sensuais. Entretanto, a sensualidade delas destoa das construídas pela Pop que se apopriava das exuberantes fotografias de atrizes hollywoodianas: as de Drummond parecem-nos sempre ter uma sensualidade murcha, sofrida tal qual a vida que as brasileiras levam.

A segunda visão relata a crucificação de Ernest Hemingway quando a mesma fora pedida a ele por Martha Gellhorn como prova de seu amor por ela e pode ser contrastada, devido à estrutura, à quarta versão apresentada, esta vista agora no pesadelo do cão Red Panther. Como em outros textos do escritor, estes dois trechos são recuperados em vários momentos da narrativa. Ambos iniciam com um fragmento de uma canção de Vicente Celestino.[173] O primeiro é da

[173] Antônio Vicente Filipe Celestino (Rio de Janeiro, 12 de setembro de 1894 — São Paulo, 23 de agosto de 1968) foi um dos mais importantes cantores brasileiros do século XX. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Vicente_Celestino, acessado em 17/08/07).

música *Coração materno*, cuja letra narra a história de um jovem que, apaixonado por uma mulher, pergunta-lhe o que ela deseja como prova de seu amor. A jovem, brincando, diz querer o coração da mãe; ele, então, parte loucamente em busca do objeto solicitado. Encontra a mãe rezando; mata-a; retira o seu coração e sai correndo com ele para entregar à amada. No caminho, cai e o coração lhe escapa das mãos. Entretanto, ele ouve uma voz que lhe diz: "Magoou-se pobre filho meu / Vem buscar-me, filho, aqui estou / Vem buscar-me que ainda sou teu."

O diálogo que se dará entre Martha Gellhorn e Ernest Hemingway é praticamente o mesmo travado entre a amada e o jovem na letra da canção. A prova de amor pedida por Martha é tão absurda quanto a solicitada pela jovem da música. Estamos diante, segundo esclarece Maria Lúcia Guelfi, do pastiche.

> O pastiche não apresenta a inversão irônica da paródia. Seu objetivo não é marcar a ruptura, mas a inclusão. Não se trata de mera imitação nostálgica de modelos do passado. A recontextualização do original já altera seu sentido e até seu valor. A real significação do pastiche está no acréscimo feito ao original. É uma repetição, uma reescrita, que aprofunda, como explica Silviano Santiago. Pelo pastiche os artistas pós-modernistas restabelecem o diálogo com o passado – que tivera importância fundamental nos períodos do classicismo -, criando um código duplo para sua arte, normalmente "moderna" e mais alguma coisa. Nesse algo mais é que se configura a estética do pós-modernismo. (1994, p. 140-1)

Trata-se de pastiche porque Roberto Drummond não demonstra a intenção de rompimento, mas sim de inclusão da música de Vicente Celestino como mais um elemento a compor o universo de sua literatura. É algo como uma reescrita do texto original. Nela, as personagens planejam como executar a crucificação, pois a prova de amor, ao contrário da outra, é uma proposta séria. Não há intenção de ridicularizar a letra da canção, mas sim de reaproveitá-la; ao fazer isso, o texto ganha foros dramáticos. Nos dois casos, entretanto, mantém-se o traço folhetinesco, que, no texto de Roberto Drummond, presta-se à crítica política. Para completar este quadro, podemos entender a crucificação também como pastiche do texto bíblico. Nele, os

soldados romanos crucificam Jesus; no romance, quem exerce este papel é o garçom Desi Arnaz juntamente com os outros garçons e o cozinheiro, todos muito bêbados. A cruz é roubada de uma procissão, pois é Sexta-feira da Paixão, e Ernest Hemingway é crucificado no bar em que está bebendo com Martha Gellhorn.

> *Ernest Hemingway* (gritando, por causa do barulho do martelo pregando os pregos): Eu te amo, Martha...
> *Martha Gellhorn*: (tirando o disco de Vicente Celestino e pondo para tocar "What is life", com George Harrison): Eu sou a Mãe Pátria e vou dançar para você levar uma lembrança alegre minha...
> (...)
> *Martha Gellhorn* (gritando e chorando): Aleluia! Aleluia! Você ressuscitará no 33º dia, em cada *Capuccino* que beberem! Aleluia! Aleluia! (DRUMMOND, 1978, 108-9)

"No pastiche existe a intenção de celebrar e de reescrever o texto original em outro contexto, acrescentando-lhe, marginalmente, uma contribuição, que, explorando novas facetas, o enriqueça", diz Maria Lúcia Guelfi (1994, p. 138-9). Roberto Drummond, conforme pudemos ver, assim procedeu ao recriar a crucificação: tomou como ponto inicial a letra da música de Vicente Celestino e articulou-a ao episódio bíblico; o resultado – uma crucificação pop.

A versão da crucificação que dialoga com esta acima apresentada foi vista no pesadelo do cão Red Panther. A narrativa é frenética: ao contrário da outra, que é toda estruturada no diálogo entre o herói e a heroína, nesta tudo é contado em um único parágrafo. Não há pontos finais, apenas algumas vírgulas e pontos de exclamação que ressaltam o drama que está sendo vivido pelas personagens. A tensão é grande: tudo é narrado como se uma guerra estivesse para começar; há, portanto, muitos tiros, muitas mortes; o mal está lutando contra o bem e parece vencer. Vicente Celestino também canta, mas agora não é mais *Coração materno* e sim *Oh Meu Brasil* e, com isso, abafa os gritos de Martha Gellhorn. A atmosfera é de terror:

> (...) e as lâmpadas estão acesas, não se sabe se é dia ou se é noite no Brasil, mas as lâmpadas estão acesas como se as lâmpadas tivessem perdido a memória ou como se as lâmpadas fossem as lâmpadas de um pesadelo, ou lâmpadas do necrotério da medicina legal, ou como se o Brasil tivesse tomado LSD e tivesse entrado numa *bad* e o Brasil não fosse o Brasil: fosse a Cantina Brasil (...) (DRUMMOND, 1978, p. 112)

O romance *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado* apresenta-se como uma "lâmpada de um pesadelo" (DRUMMOND, 1978, p. 112). Durante a leitura, o leitor não sabe "se é dia ou se é noite" (DRUMMOND, 1978, p. 112), ou seja, muitas vezes, a falta de ligação entre as idéias, os absurdos que são narrados fazem-no pensar que as lâmpadas que iluminam o escritor talvez também "tivessem perdido a memória" (DRUMMOND, 1978, p. 112). Não há coerência, a realidade está esfacelada, as notícias se apresentam em fragmentos, parece não haver lógica. Roberto Drummond traduz este estado de coisas, criando um texto que mimetiza a atmosfera da realidade naquele momento. Em *Sangue de Coca-Cola* também será afirmado que o Brasil tomou coca-cola com LSD e caiu numa *bad*. Como vemos, o pesadelo ainda demorará a passar.

Nesta versão, a crucificação de Ernest Hemingway será transmitida em cores para a televisão[174] por meio da Intelsat.[175] Não é Martha Gellhorn quem vai crucificá-lo e sim uma sósia sua selecionada "pela CIA num concurso entre 49 mil jovens brasileiras[176] que sonhavam ser estrelas do filme *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado*, contracenando com

[174] Na década de 70, a televisão em cores começa a surgir, mas, no Brasil, são poucas as pessoas que têm acesso a ela.

[175] Intelsat é a maior companhia fornecedora de comunicações por satélite. Formada em 20 de agosto de 1964, como um consórcio internacional (*International Telecommunications Satellite Consortium*), pelo governo de vários países, para gerenciar uma constelação de satélites de comunicação e prover serviços de teledifusão, foi privatizada em 18 de julho de 2001. Nos anos 60, foi a pioneira no fornecimento deste então nascente serviço de transmissão de imagens televisivas e telefonia, inaugurando a aldeia global. Atualmente, sofre grande concorrência de outros serviços por satélite e dos cabos de fibra ótica. Opera uma rede de 51 satélites e sua sede é nas Bermudas, com ações cotadas em bolsa de vários locais. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Intelsat, acessado em 17/04/07).

[176] A hipérbole – 49 mil candidatas – ironiza o desejo pela fama: ser estrela de cinema era (é) um sonho alimentado pela sociedade do espetáculo.

Robert Redford (...)[177] (DRUMMOND, 1978, p. 113). A crucificação se tornou um show. Tudo em volta dela é composto de imagens pré-fabricadas: televisão; satélites; sósia; filme; concurso para ser atriz. O fato em si tem pouca ou nenhuma relevância, o que importa é o resultado do que vai ser visto e não do que vai ser vivido.

A espetacularização é mais um dos traços que constituem a literatura pop de Roberto Drummond. Constantemente, o escritor mostra, em suas histórias, personagens e fatos marcados por ela. Edu Teruki Otsuka explica que:

> a sociedade do espetáculo é uma sociedade em que a vida é pobre e fragmentária, e os indivíduos consomem as imagens daquilo que não encontram na existência real; a unidade da vida, que se perdeu, é alcançada agora somente no plano da imagem. (2001, p. 44)

A narração da crucificação comandada pelo Jesus Cristo de gesso é o que se pode chamar, literalmente, de um espetáculo. Por meio de um sinal, todas as garrafas que estavam nas prateleiras da Cantina Brasil, e eram agentes da CIA, descem encapuzadas como se fossem da Klu Klux Klan[178] e, apontando suas metralhadoras Ina, ordenam a Desi Arnaz, aos outros garçons e ao cozinheiro Al que crucifiquem Ernest Hemingway numa cruz feita com garrafas de coca-cola. O drama, aqui, fica por conta da violência com que o Jesus Cristo de gesso trata os garçons: como eles se recusaram a obedecer às ordens, foram fuzilados. Nesta altura, Ernest Hemingway está amarrado com uma corda de bacalhau que cheira a Sexta-feira da Paixão. A sósia de Martha

[177] Charles Robert Redford Jr. (Santa Mônica, 18 de agosto de 1936) é um ator e diretor de filmes norte-americanos, atuante, principalmente, nas décadas de 60 e 70, quando era considerado um dos maiores *sex symbols* masculinos do cinema americano. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Robert_Redford, acessado em 17/08/07).

[178] Ku Klux Klan (KKK) é o nome dado a diversas organizações secretas nos Estados Unidos, geralmente nos estados do sul, conhecidas por sua defesa da supremacia branca e suas constantes tentativas violentas de aterrorizar e intimidar a população negra a partir do final da Guerra Civil. O período de maior virulência de suas atividades vai de 1915 a 1944, embora tivesse ressurgido na década de 60 como reação ao movimento de luta pelos direitos civis. O racismo característico deixou de ser um dos eixos definidores do grupo, que passou a incluir anti-semitismo, ataques a católicos e a comunistas e xenofobia generalizada. Os membros da KKK usavam capuzes brancos e pontudos que lhes escondiam o rosto, além de túnicas longas brancas. Uma de suas principais táticas de intimidação era a queima de cruzes na frente da casa de cidadãos negros. (Esta definição foi cedida pelo Prof. Dr. Álvaro L. Hattnher, a fim de compor este trabalho).

Gellhorn, então, assume a crucificação ao som de *What is life* de George Harrison,[179] pois o fantasma de Vicente Celestino havia se recusado a continuar cantando. Sem que as televisões mostrassem, Martha Gellhorn grita: "Aleluia! Aleluia! Você ressurgirá dos mortos no limão da caipiríssima! Aleluia! Aleluia!" (DRUMMOND, 1978, p. 114).

A composição desta cena mistura *música* – George Harrison, Vicente Celestino e Desi Arnaz -, *literatura* – o cozinheiro Al que fora personagem do conto "Os assassinos" do escritor Ernest Hemingway -, *televisão* – pois a crucificação é televisionada -, e *religião* - Sexta-feira da Paixão, crucificação e ressurreição. Nenhum destes aspectos é aprofundado; tudo nos é apresentado em sua superfície.

O apego à superfície é um dos traços fortes da Arte Pop. Isso é evidente nas escolhas, que muitos dos artistas fazem, de determinados materiais: embalagens, fotos, cartazes, etc. Somos colocados na posição do telespectador que assiste às notícias: absurdas ou não, ele se mantém apático frente ao que vê; sua capacidade de indignação, por exemplo, surge na mesma proporção em que as imagens transmitidas são capazes de romper uma espécie de "armadura" com a qual se veste. Só assim ele esboçará qualquer reação. Roberto Drummond sabe que uma tragédia é capaz de impressionar o telespectador que acompanha a mesma fisgado pela curiosidade e pela emoção. Por isso, o autor cria uma cena que seria de extrema violência e informa que ela será transmitida via satélite, entretanto a crucificação que se apresenta no texto é destituída de empatia. Não há catarse; o leitor/telespectador se frustra. Eis mais um ponto de contato entre a Pop e a literatura pop de Roberto Drummond: a Arte Pop é, normalmente, fria e anti-catártica em seus efeitos. Esta contenção é produzida de modo a barrar a projeção-identificação emocional do espectador para que ele veja o mundo em que vive com algum distanciamento.

[179] George Harrison (MBE, Liverpool, 25 de fevereiro de 1943 — Los Angeles, 29 de novembro de 2001) foi um músico britânico popular, cantor, compositor e produtor de cinema, mais conhecido por ter sido guitarrista do grupo de rock Beatles. (http://pt.wikipedia.org/wiki/George_Harrison, acessado em 21/08/07).

O entrelaçamento entre a crucificação anterior – alicerçada e embalada pela canção melodramática de Vicente Celestino -, e esta - transmitida em cores "coast-to-coast" para o Brasil e via satélite para o mundo -, traz à tona a necessidade de produção de dramas, catástrofes e tragédias da sociedade contemporânea. Cotidianamente, assumimos e representamos papéis; vivemos dramas e tragédias, não no sentido elevado de tais termos, mas transformados em sinônimo de "acontecimento terrível" e patético. Percebemos o mundo *dramaticamente*, conforme nos explica Edu T. Otsuka. E ainda complementa que:

> (...) agora assistimos à televisão para saber o que está acontecendo no mundo, em busca de notícias ou distração, mas também movidos por uma necessidade de imagens e representações da vida, em face da sociedade opaca e incognoscível. O drama tornou-se não apenas uma experiência habitual, mas uma necessidade básica. (2001, p. 45)

Para finalizar, temos, ainda, o olhar de Rachel Silver sobre a crucificação de Ernest Hemingway. Não é ela quem fala diretamente, e sim são revelados fatos narrados no livro *"É loura a lembrança que eu tenho de mim"* atribuído a ela. Como se trata de um fragmento, a transcrição do relato vem emoldurada por reticências: simula-se uma reprodução do que estaria escrito no livro. A narração pauta-se pelo fluxo de consciência. As personagens que compõem esta versão são praticamente as mesmas, embora sem tantos detalhes. O general Francisco Franco assume o lugar de inquisidor; Martha Gellhorn reza o AI-5[180] e obedece cegamente ao general. Com isso, transfere-se da CIA para o general a responsabilidade pela crucificação.

As várias versões, quando tomadas em conjunto, podem ser entendidas a partir da seguinte alegoria exposta, claramente, na primeira versão: Ernest Hemingway – a revolução –

[180] Durante o governo de Arthur da Costa e Silva - 15 de março de 1967 a 31 de agosto de 1969 - o país conheceu o mais cruel de seus Atos Institucionais. O Ato Institucional Nº 5, ou simplesmente AI 5, que entrou em vigor em 13 de dezembro de 1968, era o mais abrangente e autoritário de todos os outros atos institucionais e, na prática, revogou os dispositivos constitucionais de 67, além de reforçar os poderes discricionários do regime militar. O Ato vigorou até 31 de dezembro de 1978. (http://www.unificado.com.br/calendario/12/ai5.htm, acessado em 21/08/07).

ousa desejar Martha Gellhorn – a Pátria – o que não interessa ao General Francisco Franco – a ditadura militar. O fascismo, pois, impede o enlace entre a Pátria e a revolução socialista. Direcionadas por este ponto de vista, as quarto versões expostas neste mistério se apresentam, na verdade, como as várias maneiras de se olhar para o momento político vivenciado pela sociedade brasileira na década de 70. Ora as personagens são fortes e capazes de agir por si mesmas; ora são manipuladas ou mesmo obrigadas a tomarem decisões que fogem de uma postura coerente com os ideais que demonstram defender. Há uma alusão às torturas vividas e/ou sofridas pelos militantes políticos: tanto Martha Gellhorn quanto Ernest Hemingway ouvem a voz do general Francisco Franco que os humilha, massacrando seus ideais:

> (...) ela quis morrer, porque ela era fraca, não era forte como ele imaginava, e o que ela disse não estava previsto no *script* e o general Francisco Franco começou a gritar dentro do coração dela que ela era uma puta e repetia cala a boca, sua puta, e ela tossiu sua tosse de cachorro e ficou rezando o AI-5 (...) (DRUMMOND, 1978, p. 110-1).

Este fragmento faz parte da versão contada por Rachel Silver. Como vemos, o discurso sem pausa, que mistura as sensações da personagem com os gritos do general, simula uma sessão de tortura. A personagem oscila entre a consciência de quem é verdadeiramente e entre aquilo que se diz que ela é. Sem citar as palavras “ditadura militar”, “militantes políticos”, “tortura”, etc, o texto nos remete o tempo todo à situação dramática vivida por aqueles que ousaram desafiar o poder estabelecido pelos militares brasileiros nos chamados “anos de chumbo”. Sem poder se expressar abertamente, Roberto Drummond, como tantos outros, encontra, nas diferentes narrações da crucificação de Ernest Hemingway, um meio de denunciar o caos.

Essa multiplicidade de versões para narrar um mesmo fato é uma das marcas dos textos do escritor. No conto “A morte de D.J. em Paris” há, por exemplo, o jogo feito pela personagem Marimá / Maria Mariana, descrito no capítulo anterior. Entretanto, é no livro de contos *Quando*

fui morto em Cuba que o autor explorará abertamente esta estratégia. “Versões sobre um fuzilamento”, “Carta ao Santo Papa”, Por falar na caça às mulheres”, “Sessão das Quatro” e, sobretudo, as versões do conto “Quando fui morto em Cuba”, uma abrindo e a outra fechando o livro, são exemplos de textos que trabalham a idéia de como a história muda dependendo do ponto de vista e dos interesses de quem narra. Roberto Drummond, ao criar estes contos, põe-nos à frente de um fato já percebido pelos historiadores modernos: “ a verdade depende de **quem** escreve, de **qual** a sua posição e de **como** essa posição motiva o seu **ponto de vista**.” (GUELFI, 1994, p. 37).

6- 5º. Mistério: dentro do olho dourado da hiena / realidade / ficção

> *(Quando começa o quinto mistério: os passos da paixão dos jornalistas Bob Woodward e Carl Bernstein atravessando o Brasil durante um pesadelo dentro do pesadelo do senador Edward Kennedy e do cão Red Panther, para assistirem o ritual antropofágico depois da morte de Ernest Hemingway, o que Richard Helms, depondo como ex-diretor da CIA, disse que era mais uma prova de sonambulismo altamente suspeito do senador Edward Kennedy.) (DRUMMOND, 1978, p. 114)*

Este Mistério é composto: 1) pelo relato dos jornalistas – Bob Woodward e Carl Bernstein –[181] sobre as diversas manifestações dos descontentes do Brasil, vistas enquanto cruzavam o país; 2) trechos de literatura de cordel; 3) pela narração da rebelião dos mortos;[182] 4) por um editorial; 5) por um artigo publicado em jornal; 6) por uma encenação; 7) por cartas; 8) pela letra de uma música; 9) pelo monólogo de uma louca brasileira; 10) pelas considerações de

[181] Ambos, quando repórteres do jornal *Washington Post*, noticiaram o escândalo Watergate, que levou o presidente Richard Nixon a renunciar.

[182] Trata-se, possivelmente, de um trabalho de intertextualidade com o romance *Incidente em Antares* de Érico Verissimo. Na página 126 de *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado*, o próprio narrador faz o que ele chama de “adendo” comentando o fato: “Já um crítico literário paulista, também contratado pela CIA, declarou que a rebelião dos mortos sonhada pelo senador Edward Kennedy era um reles pastiche do romance *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, que, disso a CIA sabia, o senador Edward Kennedy nunca tinha lido, e era ainda uma doente repetição do conto “Alegro Ma Non Trópico”, publicado na revista *Anima* em abril de 1977.” (DRUMMOND, 1978, p. 126). Não conseguimos encontrar qualquer referência sobre este conto.

um interpretador de sonhos; 11) por um discurso de Edward Kennedy; 12) pelo álbum de Martha Gellhorn e 13) pela narração do que uma vidente vê no olho de uma hiena. Juntos, estes pontos formam uma colagem, uma mistura fragmentária de signos e referências heterogêneas que indicam a sociedade e o mundo contemporâneo; a multiplicidade de vozes e perspectivas são traços constitutivos da Arte Pop.

A epígrafe que abre o quinto Mistério é uma citação de *Os Sertões* de Euclides da Cunha no trecho em que ocorre o estouro de boiada. Assim como lá, este Mistério figurativiza o "estouro da boiada". É um basta, à moda brasileira, à situação de opressão vivida pelo povo. O primeiro movimento foi aquele testemunhado pelos jornalistas norte-americanos – Bob Woodward e Carl Bernstein – que, em jornada pelo Brasil, viram passar diante deles muitos descontentes. Selecionamos alguns destes movimentos (os mais significativos para a pesquisa) para que servissem como exemplo. Todos são repletos de ironia e denunciam as mazelas da sociedade brasileira. Parece-nos que Roberto Drummond reuniu nestes movimentos as vozes de todos os grupos de excluídos que, freqüentemente, estão em seus contos ou romances, sejam eles do ciclo pop ou não. São retratos instantâneos da nossa realidade crítica.

Passaram, primeiramente, por uma louca que dizia ter perdido seu sapato esquerdo na fronteira do Brasil com o Paraguai. Como ele era vermelho fora acusado de ser comunista, mas ele era muito católico: comungava toda primeira sexta-feira do mês e fazia novena para o Menino Jesus de Praga (DRUMMOND, 1978, p. 114). Mesmo assim ela temia pelo que podia estar acontecendo com ele. Pela voz de uma louca, o narrador retrata a paranóia anticomunista das autoridades então instituídas que passaram a enxergar em qualquer signo (vermelho) um indício de que seu dono fosse comunista. Como argumentação contrária ao fato de o "sapato" poder ser comunista, o narrador aponta, ironicamente, para a religiosidade daquele.

A religiosidade brasileira é um dos traços que também ajudaram Roberto Drummond a compor a literatura pop.

> A religiosidade é um traço característico do comportamento brasileiro, muito explorado nas narrativas de Roberto Drummond. A dessacralização de divindades e símbolos religiosos e a divinização de seres profanos, principalmente de bens de consumo e ídolos da cultura de massa, é uma forma de inversão muito freqüente em seus livros. (GUELFI, 1994, p. 272).

Geralmente, ela está associada à cultura de massa, de modo que uma adentra o universo da outra, o que resulta no retrato da crença cega e na alienação das pessoas que consomem esses discursos. Para exemplificar, podemos citar um outro movimento visto pelos jornalistas:

> Passaram por uma procissão das virgens do Brasil e as virgens do Brasil estavam adorando Robert Redford e carregavam Robert Redford num andor como um santo e cantavam:
> "Bendito louvado seja..." (DRUMMOND, 1978, p. 115).

O "estouro da boiada" é uma sucessão de denúncias sociais, de problemas que esperam ser resolvidos desde a colonização. Para denunciar a demora em se realizar a reforma agrária, o narrador fala sobre uma concentração de urubus do tamanho de homens e ameaçavam decretar uma greve geral

> em protesto contra a invasão do Brasil pelos urubus multinacionais, que recebiam visto de permanência do Itamarati (...)
> E os urubus mais radicais pediam uma reforma agrária no céu do Brasil e gritavam:
> "Abaixo o latifúndio azul!" (DRUMMOND, 1978, p. 115).

Reforma agrária exigida por urubus; procissão de virgens adorando o ator Robert Redford; um sapato vermelho acusado de ser comunista... cada um destes fatos revelam o absurdo instaurado numa sociedade – no caso a brasileira – que parece ter perdido os referenciais que norteiam o convívio humano. Há, no absurdo cômico criado por Roberto

Drummond, uma evidente carnavalização. O uso de referências e signos deslocados enfatiza o *status* onírico da narrativa que "obedece às leis do pesadelo". As aparentes incongruências ou ilogicidades prestam-se, como nos sonhos, ao indiciamento de tensões e problemas reais.

A apresentação das mazelas brasileiras feita em recortes e por meio da alegoria condiz com o tipo de literatura praticado nos anos 70:

> (...) a tendência alegórica dessa narrativa indica que há um elemento importante a ser observado: só através do caos aparente, da fragmentação, da acumulação de elementos, da fusão de gêneros, a literatura conseguiu apresentar uma imagem da totalidade do mundo referencial completamente caótico e estilhaçado. Dessa maneira, a significação alegórica tem um sentido positivo, pois penetrou na forma dessa literatura, determinando sua estrutura, por estar em perfeita sintonia com o momento histórico. (PELLEGRINI, 1996, p. 27).

Como vimos desde o início deste mistério, a mistura de gêneros praticada por Roberto Drummond, especialmente aqui e também neste romance, consegue, por meio da fragmentação, apresentar uma imagem "total" do Brasil. Os relatos feitos, geralmente, dizem respeito a fatos que estão acontecendo do "Oiapoque ao Chuí", como o narrador não se cansa de reiterar.

A literatura de cordel é outro gênero explorado nesta última parte do romance. Em dois momentos, o narrador se vale dela para dar continuidade à diegese. Por muitas vezes, em várias entrevistas, Roberto Drummond enfatizou a importância do cordel em sua formação de escritor. Quando lhe perguntavam sobre o Realismo mágico, Jorge Luis Borges ou Gabriel Garcia Márquez, sempre afirmava que, apesar de reconhecer o talento destes escritores latino-americanos, seus mestres estavam mesmo no Brasil: eram os escritores de cordel. Segundo o que dizia, nenhum deles, provavelmente, nunca havia lido aqueles escritores nem tampouco narrativas do Realismo mágico, mas eram capazes de levar a gente ao inferno "em caravana com Getúlio e [ver] o julgamento de Roberto Carlos no céu (...)" . (MEDEIROS, 11/nov./1978, s/p.).

Leandro Gomes de Barros[183] foi o autor de cordel escolhido por Roberto Drummond para compor parte da narrativa do romance em questão. Em dois momentos são utilizados folhetos atribuídos a ele para contar parte da diegese: 1) como introdução à narração da rebelião dos mortos; 2) a chegada de Martha Gellhorn ao céu.

> Saíram os mortos do caixão
> Disseram que era uma rebelião
> Por Getúlio Vargas comandados
> Eram mais de 100 mil rebelados
> Não tinham medo de fuzil
> Nem de tanques nem de soldados
> Queriam o bem do Brasil. (DRUMMOND, 1978, p. 120).

O Brasil caiu no abismo. Os mortos se rebelam contra a crucificação de Ernest Hemingway e, insuflados por um discurso da *Pasionaria* brasileira, começam a percorrer todos os museus de cera conclamando os outros mortos para também se rebelarem. A Rádio Nacional toca *Flor do Cerrado* de Caetano Veloso porque não tinha *Apesar de você* do Chico Buarque. Embalados pela música, Getúlio Vargas, Madame Satã, Heleno de Freitas, Dom Hélder Câmara, Dom Paulo Evaristo Arns, Dom Pedro Casaldáliga, Martha Gellhorn, Carmem Miranda,[184] Noel Rosa,[185] Leila Diniz,[186] Duque de Caxias,[187] Anita Garibaldi,[188] Castro Alves,[189] Felipe dos

---

[183] Leandro Gomes de Barros nasceu na fazenda Melancia, em Pombal-PB, no dia 19 de novembro de 1865 e faleceu em Recife-PE, no dia 4 de março de 1918. Segundo Luís da Câmara Cascudo, o poeta "é ainda o mais lido de todos os escritores populares. Escreveu para sertanejos e matutos, cantadores, cangaceiros, almocreves, comboieiros, feirantes e vaqueiros. É lido nas feiras, nas fazendas, sob as oiticicas, nas horas do 'rancho', no oitão das casas pobres, soletrado com amor e admirado com fanatismo. Seus romances, histórias românticas em versos, são decorados pelos cantadores. Assim *Alonso e Marina, O Boi Misterioso, João da Cruz, Rosa e Lino de Alencar, O Príncipe e a Fada*, o satírico *Canção de Fogo*, espécie de *Palavras Cínicas*, de Forjaz de Sampaio, a *Órfã Abandonada*, etc. constituem literatura indispensável para os olhos sertanejos do Nordeste." (http://www.camarabrasileira.com/cordel12.htm, acessado em 18/04/07).

[184] Carmen Miranda (Marco de Canaveses, 9 de fevereiro de 1909 — Los Angeles, 5 de agosto de 1955) foi uma cantora e atriz luso-brasileira e precursora do tropicalismo. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Carmen_Miranda, acessado em 22/08/07).

[185] Noel de Medeiros Rosa (Rio de Janeiro, 11 de dezembro de 1910 — Rio de Janeiro, 4 de maio de 1937) foi um sambista, cantor, compositor, bandolinista e violonista brasileiro. Foi responsável pela união do samba do morro com o do asfalto, fato este que mudaria para sempre, não só o samba, mas a história da música popular brasileira. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Noel_Rosa, acessado em 25/08/07).

Santos,[190] Joaquim José da Silva Xavier,[191] Antônio Conselheiro, Zumbi,[192] Virgulino Lampião percorreram o Brasil e constituíram as “Forças Armadas de Libertação Sonâmbula” (DRUMMOND, 1978, p. 123). Sua marcha rumo ao Palácio da Alvorada era acompanhada e noticiada pelo repórter Esso – [193] Heron Domingues.[194] Do Oiapoque ao Chuí formou-se uma fila de 100 milhões de brasileiros. O Palácio da Alvorada é tomado apesar da resistência do Bispo Sardinha[195] e do apoio do General Góis Monteiro,[196] do Visconde de Barbacena[197] e do Duque de Caxias que, naquela altura, havia mudado de lado.

---

[186] Leila Roque Diniz (Niterói, 25 de março de 1945 — Nova Délhi, Índia, 14 de julho de 1972) foi uma atriz brasileira. Leila Diniz quebrou tabus de uma época em que a repressão dominava o Brasil, escandalizou ao exibir a sua gravidez de biquini na praia, e chocou o país inteiro ao proferir a frase: Transo de manhã, de tarde e de noite. Ganhou o título de “A grávida do ano” no programa do Chacrinha. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Leila_Diniz, acessado em 25/08/07).

[187] Luís Alves de Lima e Silva, o Duque de Caxias, (Porto da Estrela, 25 de agosto de 1803 — Desengano, 7 de maio de 1880) foi um militar brasileiro. É o Patrono do Exército Brasileiro. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Lu%C3%ADs_Alves_de_Lima_e_Silva, acessado em 25/08/07).

[188] Ana Maria de Jesus Ribeiro, mais conhecida como Anita Garibaldi, (Morrinhos, Laguna, 1821 — Mandriole, Itália, 4 de agosto de 1849) foi a companheira do revolucionário Giuseppe Garibaldi, sendo conhecida como a "Heroína dos Dois Mundos". Ela é considerada, até hoje, uma das mulheres mais fortes e corajosas da época. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Ana_Maria_de_Jesus_Ribeiro, acessado em 25/08/07).

[189] Antônio Frederico de Castro Alves (Muritiba, 14 de março de 1847 — Salvador, 6 de julho de 1871) foi um poeta brasileiro. Nasceu na fazenda Cabaceiras, a sete léguas (42 km) da vila de Nossa Senhora da Conceição de "Curralinho", hoje Castro Alves, Estado da Bahia. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Castro_Alves, acessado em 25/08/07).

[190] Filipe dos Santos Freire (c. 1680 — 1720) foi um português representante das camadas populares de Vila Rica. Instigou a revolta de Vila Rica, em 29 de junho de 1720 e, por sua participação no movimento, foi preso e condenado à morte. Os outros revoltosos foram perdoados, como os portugueses frei Vicente Botelho e seu pai, o Ouvidor Manuel Mosqueira da Rosa. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Felipe_dos_Santos_Freire, acessado em 25/08/07).

[191] Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, (Fazenda do Pombal, 16 de agosto de 1746 — Rio de Janeiro, 21 de abril de 1792) foi um dentista prático, tropeiro, minerador, comerciante, militar e ativista político brasileiro. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Joaquim_Jos%C3%A9_da_Silva_Xavier, acessado em 25/08/07).

[192] Zumbi (Alagoas, 1655 — 20 de novembro de 1695) foi o último dos líderes do Quilombo dos Palmares. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Zumbi_dos_Palmares, acessado em 25/08/07).

[193] O Repórter Esso foi um noticioso histórico do rádio e da televisão brasileiros. Foi o primeiro noticiário de radiojornalismo do Brasil. Esse programa radiofônico era patrocinado por uma empresa norte-americana chamada "Esso Brasileira de Petróleo". Os locutores que fizeram maior sucesso no noticioso foram Gontijo Teodoro, Luís Jatobá e Heron Domingues. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Rep%C3%B3rter_Esso, acessado em 25/08/07).

[194] Lendário locutor de notícias, apresentou o Repórter Esso durante 18 anos no Rio de Janeiro, transferindo-se posteriormente para a Rede Globo, onde consagrou-se no Jornal Nacional como comentarista internacional. (http://www.geocities.com/cinetvbrasil/HeronDomingues.html, acessado em 25/08/07).

[195] Dom Pedro Fernandes Sardinha, ou Pero Sardinha, (Évora, 1496 — Brasil, 1556) foi o primeiro bispo do Brasil. Eleito bispo de São Salvador da Bahia no dia 25 de fevereiro de 1551, aos 55 anos, tomou posse no dia 22 de junho de 1552. Renunciou à função no dia 2 de junho de 1556. No dia 16 de julho de 1556 morreu devorado pelos índios caetés após naufragar no litoral de Alagoas. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Pero_Fernandes_Sardinha, acessado em 25/08/07).

Getúlio Vargas assume o Palácio da Alvorada; cria o Ministério do Sonho, para tentar acabar com o pesadelo brasileiro, e nomeia Martha Gellhorn como Ministra do Sonho. Heleno de Freitas é o novo ministro da Justiça e como primeira atitude concede anistia ampla e irrestrita à loucura do coração. Getúlio Vargas, então, proclama a "República Antropofágica do Brasil":

> - Trabalhadores do Brasil!
> Neste momento, em que o Brasil deixa o berço
> Esplêndido e acorda, venho proclamar a
> República Popular Antropofágica do Brasil!!! (DRUMMOND, 1978, p. 125).

Neste instante, começa o ritual antropofágico: nele, os brasileiros mascam, como se fosse um chiclete, partes do corpo de um Jesus Cristo brasileiro cujo nome de guerra era Ernest Hemingway. O ritual é comandado pelos bispos anteriormente citados. O ritmo das descrições deste movimento é frenético. As imagens resultam da colagem de traços folclóricos e religiosos misturados à sensualidade da descrição do "Brasil amando a Argentina" (DRUMMOND, 1978, p. 120); música popular brasileira, discurso político e História também compõem o quadro da grande rebelião que, a partir de um dado momento, deixa de ser simplesmente dos mortos, quando – numa mistura de raças – abarca também os vivos que, unidos, comungam partes do corpo de Ernest Hemingway anteriormente crucificado. Todas as tentativas de resistência são eliminadas. O Brasil caiu no abismo (DRUMMOND, 1978, p. 120). Uma vez mais a alegoria é

---

[196] Militar brasileiro nascido em São Luís do Quitunde, Alagoas, um dos responsáveis pela a implantação (1937) do regime autoritário do Estado Novo. (http://biografias.netsaber.com.br/ver_biografia_c_2932.html, acessado em 25/08/07).

[197] Afonso Furtado de Castro do Rio de Mendonça (Lisboa, c. 1610 – Salvador-BA, 1675), 1º visconde de Barbacena. Foi agraciado por D. Afonso VI de Portugal com o título de visconde do Barbacena por carta de 19 de dezembro de 1661, título que continuou com os seus descendentes. Comendador da Ordem de Cristo, 5.º senhor da vila de Barbacena, general de artilharia e cavalaria na província do Alentejo, governador das armas da Beira, do partido de Castelo Branco, do conselho de guerra, governador e capitão-general do Brasil. Serviu na guerra da aclamação de D. João IV de Portugal. A nomeação de governador e capitão-general do Brasil é de 1611 e durante o tempo do seu governo ordenou a exploração das minas de esmeraldas. Ocupou o cargo de Governador-geral do Estado do Brasil quatro anos, entre 1671 e 1675, quando ali morreu em 8 de outubro.
(http://pt.wikipedia.org/wiki/Afonso_Furtado_de_Castro_do_Rio_de_Mendon%C3%A7a, acessado em 25/08/07).

clara: o Brasil cai no abismo quando mastiga o corpo de Ernest Hemingway, anteriormente alegorizado como o Brasil socialista; este momento nasce com a unificação da diversidade cultural que, pela descrição de traços e cores, pelo viés da plasticidade, constrói uma cena épica. Entretanto, o épico aqui descrito foge ao modelo das narrativas tradicionais: é um "épico pop". À voz do narrador onisciente, se interpõe às dos famosos locutores da Rádio Nacional: Paulo Roberto e Heron Domingues (cujo *slogan* era: "a testemunha ocular da História").

Literatura de cordel, manifesto sonâmbulo, ritual antropofágico são pontos que compõem parte do quinto mistério e ajudam na confecção da literatura pop. O "Manifesto Sonâmbulo" lido por Heleno de Freitas lembra o Manifesto Pop de Claes Oldenburg. Em ambos, os declarantes exigem mudanças. Basta de conformismo; basta de continuar agindo da mesma maneira sempre. É hora de mudança e mudança radical. No "Manifesto Sonâmbulo", os mortos se rebelam: não querem mais ficar nos museus de cera nem nas praças públicas; no Manifesto Pop, os artistas se rebelam: querem uma arte que faça mais do que estar num museu; uma arte que parta do cotidiano e, apesar disso, seja de primeira linha, como disse Claes Oldenburg. A revolução é interior: não bastam mudanças sociais aparentes; é preciso mudar as estruturas de base do poder; no campo da arte/literatura não basta apenas denunciar, mas é preciso mudar a forma de denunciar. Roberto Drummond, neste romance, espatifa não só com a forma e com o tema, mas também com a História. Propõe a criação de uma República Antropofágica de onde os brasileiros pudessem assimilar as vozes liberais que compuseram a História e foram caladas por regimes autoritários. Mas ao transformar o corpo de Ernest Hemingway em pedaços de chicletes evidencia o quanto ainda os brasileiros são dominados cultural e economicamente; o quanto ainda nutrem uma idolatria embasbacada pelo poder autoritário, reveladora de anos de conformismo e dominação.

A literatura de cordel ainda está presente na "transcrição" de um folheto de Leandro Gomes de Barros – "O encontro de Martha Gellhorn com o padre Cícero no céu e de como ela confessou seus pecados e for por ele absolvida" – , que teria sido psicografado por Chico Xavier e traduzido para o inglês pelo norte-americano e estudioso do Brasil - Mark J. Curran.[198] A estrutura formal imita com mestria um folheto de cordel.

> Padre Cícero então deu
> Como penitência um Pai-Nosso
> Uma Salve-Rainha e uma Ave-Maria
> E por esta luz que me alumia
> A Martha Gellhorn ofereceu
> Um retrato da Virgem Maria. (DRUMMOND, 1978, p. 159)

As rimas, o ritmo, o tom popular misturado com nomes e fatos da História preparam a cena da chegada de Martha Gellhorn ao céu e narram como fora recebida por São Pedro e pelo padre Cícero. Este, sentindo saudades do Brasil, resolve sair pelo céu à procura de Getúlio Vargas. Não o encontra, mas sim o Anjo Gabriel que lhe informa sobre outras personalidades brasileiras. Juscelino Kubitschek,[199] Carmem Miranda e Lamartine Babo[200] tramam uma festa; Jango[201] escreve uma carta a Maria Tereza[202] e depois volta de avião para o Brasil; conta sobre Lampião e Maria Bonita. Desesperado de saudade, Padre Cícero liga a TV e, via Intelsat,

---

[198]Pesquisador norte-americano que estuda a literatura de cordel nordestina. Publicou vários livros sobre o tema, entre eles: *Crítica e Estudos Literários - A Presença de Rodolfo Cavalcanti na Moderna Literatura de Cordel.*

[199] Juscelino Kubitschek de Oliveira (Diamantina, 12 de setembro de 1902 — Resende, 22 de agosto de 1976) foi um médico, militar e político brasileiro. Conhecido como JK, foi presidente do Brasil entre 1956 e 1961. Foi casado com Sarah Kubitschek, pai de Márcia Kubitschek e pai adotivo de Maria Estela Kubitschek. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Juscelino_Kubitschek, acessado em 25/08/07).

[200]Lamartine Babo (10 de janeiro de 1904 — 16 de junho de 1963) foi um compositor popular do Brasil. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Lamartine_Babo, acessado em 25/08/07).

[201] João Belchior Marques Goulart, conhecido popularmente como Jango, (São Borja, 1 de março de 1918 — Mercedes, 6 de dezembro de 1976) foi um político brasileiro, presidente do Brasil de 1961 a 1964. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Jo%C3%A3o_Goulart, acessado em 25/08/07).

[202] Maria Tereza Fontela foi esposa do ex-presidente do Brasil, João Goulart.

descobre que fuzilaram no Brasil uma moça chamada Martha Gellhorn. Comove-se e intercede por ela junto a São Pedro.[203]

Esta história de cordel retoma, como já foi dito, algumas personalidades brasileiras, bastante citadas por Roberto Drummond. Para cada uma, ressalta-se a característica mais marcante (ou conhecida) que houve em suas vidas. Porém, quando chega o momento de contar a história de Martha Gellhorn, percebemos que ela é, na verdade, uma alusão ao que ocorria nos porões da ditadura. Quando chega ao céu, Martha Gellhorn vai se confessar com o Padre Cícero e conta como queriam obrigá-la a assumir, frente às câmeras de televisão, a culpa pela crucificação de Ernest Hemingway. Como ela havia se recusado, ficou presa numa solitária e, num dia de festa no Brasil, ela fora fuzilada. A trajetória de Martha é semelhante à de presos políticos que, por não compactuarem com o sistema, foram torturados e assassinados.

Roberto Drummond, em entrevista a Márcio Almeida (12/ago./1978, p. 06), enxerga-se como se fosse um escritor de cordel, mas que escreve romance, ou seja, ele vê o livro *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado* não apenas como romance, mas como um romance de cordel. Isso, segundo ele, só foi possível por dois motivos: primeiro porque o livro fala do Brasil, como o cordel; segundo, porque o livro está no plano do sonho, como avisa desde o início. O cordel trabalha com realidades oníricas; não há compromisso com a imitação da realidade tal qual se apresenta. Como disse o próprio escritor, o livro em questão é um “cordel sonâmbulo”. Além dessa classificação dada pelo próprio autor, acrescentamos os traços pop como fundamentais na construção deste romance. Para concluir, citamos Márcio Almeida uma vez mais:

---

[203] São Pedro (segundo a tradição teria morrido em cerca de 67 d.C.) foi um dos doze Apóstolos de Jesus Cristo, como está escrito no Novo Testamento e, mais especificamente, nos quatro Evangelhos. (http://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%A3o_Pedro, acessado em 25/08/07).

> (...) Roberto Drummond tem o cordel outra identificação: *pop* e cordel se traduzem por *collages*, *mix*, pelo bazar de produtos novos e o das notícias da vida do homem atual. Tanto *pop* quanto cordel assumem essa ideologia em forma de crítica a costumes, políticas, sistemas, a sociedade, enfim ansiando seu próprio desespero com as delícias do consumo. (16/setembro/1978, p. 06)

Tanto quanto o cordel, neste quinto mistério, o "álbum de Martha Gellhorn enquanto esteve presa e incomunicável" também se apropria de procedimentos da Arte Pop, neste caso, da colagem. Folheando as dez páginas que compõem o álbum, identificamos uma aproximação com a obra pop *Swingeing London 67* (1967-68), de Richard Hamilton. Ambas foram construídas a partir de recortes de jornal. Sobrepostos e fragmentados, eles vão compondo o conteúdo da mensagem, também fragmentada. No caso da obra de Richard Hamilton há um só assunto: a prisão de Mick Jagger, Keith Richards e Robert Fraser por posse de narcóticos. Como num álbum de recortes, ou melhor, como num *clipping* simulado são registrados os recortes de jornal e as manchetes, preferencialmente os (a) sensacionalistas, que retrataram a história dos jovens que portavam drogas ilegais. Já o álbum de Martha Gellhorn compõem-se de dez diferentes páginas com dez diferentes momentos que a personagem viveu na prisão antes de ser fuzilada. Todos dialogam com e ironizam a situação dela, e não são formados apenas por notícias e manchetes de jornal, mas, à maneira da Arte Pop que sempre se apropriou de referências às linguagens da cultura urbana, por textos publicitários, fotonovelas, receitas culinárias, testes de personalidade e entrevistas; todos tirados de revistas bastante populares na década de 70: *Capricho,*[204] *Cláudia,*[205] *Status,*[206] *Ele e ela*.[207] No quadro de Richard Hamilton, por pertencer ao campo das artes

[204] *Capricho* é uma revista brasileira publicada quinzenalmente pela Editora Abril e direcionada ao público adolescente feminino. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Capricho_(revista), acessado em 25/08/07).
[205] A revista *Claudia* aborda os assuntos do dia-a-dia da mulher, como: relacionamentos, as grandes mulheres que fizeram história, família, filhos, carreira, sucesso, dinheiro, moda, beleza, saúde. A revista *Cláudia* está no mercado há 47 anos e é uma das mais antigas revistas em circulação. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Cl%C3%A1udia_(revista), acessão em 25/08/07).
[206] *Status* foi uma revista masculina editada na década de 70 pela Editora Três. O primeiro número da revista foi lançado em agosto de 1974. Também na década de 1970, a revista *Status*, trazia a seus leitores uma edição mensal:

Swingeing London 67 (1967). Richard Hamilton, *Tate Gallery*, Londres.

plásticas, os recortes levam o leitor a uma "leitura" simultânea daquilo que está sendo exposto. Por ser de outra natureza – no caso a literatura pop – a configuração do álbum de Martha Gellhorn se alicerça na progressividade dos fatos que vai desde a narração do que ela fez no primeiro dia em que esteve presa até o dia de sua execução.

Claramente, o leitor percebe que há uma interação entre o que está escrito nos recortes e o que aconteceu no dia em que o mesmo foi lido pela personagem. Por exemplo: no primeiro dia em que esteve presa, Martha Gellhorn leu um anúncio sobre o absorvente feminino "Sempre Livre"; quando iniciou uma greve de fome, permitiram que ela lesse parte de uma receita de panquecas; poucas horas antes de morrer, o Jesus Cristo de gesso enfiou pela grade da cela uma publicidade do Jumbo 747 da Air France que convidava o receptor a esticar as pernas no avião na próxima vez que resolvesse dar uma "esticada" em Paris.

Por meio de um álbum com imagens aparentemente inofensivas, Roberto Drummond indicia a tortura sofrida pelos presos políticos nos porões da ditadura. Pautando-se pela atitude fria da Arte Pop, a narração não desperta comoção no leitor; parte-se da reprodução de emoções pré-fabricadas pelos meios de comunicação de massa. Não são textos de conteúdo denso que servem como base para a denúncia, mas aqueles marcados pela superficialidade cotidiana e pelas banalidades da publicidade.

Status Humor. Além dos ensaios eróticos com as grandes *starlets* e atrizes da época, a revista tinha um respeitado grupo de colaboradores fixos: Paulo Francis, Daniel Más, Ignácio de Loyola Brandão, João Antonio e outros, que escreviam sobre assuntos variados. Algumas atrizes e *starlets* que apareceram nuas nas páginas da revista: Vera Fischer, Rose Di Primo, Sonia Braga, Nídia de Paula, Cristina Aché, Alcione Mazzeo, Claudia Ohana, Cristiane Torloni, Nicole Puzzi, Aldine Muller, Helena Ramos, Sandra Bréa, Xuxa. *Status* chegou a ter uma publicação filhote, a *Status Plus*, mas acabou sucumbindo à concorrência da revista Playboy e de revistas dedicadas ao sexo explícito. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Status, acessado em 25/08/07).

[207] *Ele&Ela* foi uma revista masculina editada pela Bloch Editores. A revista visava a um público mais sofisticado, embora fizesse mais concessões para o vulgar do que concorrentes como as revistas *Playboy*, da Editora Abril, e *Status*, da Editora Três. Ao contrário da *Playboy*, *Ele&Ela* não apresentava freqüentemente mulheres famosas posando nuas. Todavia, diversas mulheres que vieram a ser bastante famosas posaram nuas para a revista, dentre elas, Xuxa, que posou diversas vezes, Mirian Rios e Luíza Brunet. Um dos principais atrativos da revista era a seção de cartas intitulada Fórum, que depois se tornou um suplemento destacado da revista, embora fosse vendida com ela. No Fórum, eram publicadas cartas onde os leitores narravam suas aventuras ou fantasias eróticas. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Ele%26Ela, acessado em 25/08/07).

No quinto mistério também há uma "encenação".[208] Alicerçada na Pop, a "peça teatral" que segue ao álbum de Martha Gellhorn trata da fome brasileira. Julian Beck e Judith Malina[209] são os atores. O palco é um imenso prato branco; do teto,

> pendem em, cordas cheirando a 6º. Feira da Paixão e balançando ao vento como o corpo dos enforcados, hamburger de vinil, toucinho, lingüiça frita, queijo, frango no espeto, pernil, peru defumado, bife de vinil, tudo feito pelo artista pop Claes Oldenburg (...) (DRUMMOND, 1978, p. 131-2)

A referência a um artista da Arte Pop é, agora, explicitada. O cenário foi criado por Roberto Drummond, mas "confeccionado" com objetos de Claes Oldenburg. Segue a encenação da peça recheada por denúncias das torturas políticas, das prisões arbitrárias e de toda sorte de injustiças sociais ocorridas no Brasil da década de 70. Entretanto, neste ponto da narrativa, estas denúncias já viraram clichês uma vez que muito se falou sobre elas; muito se calou sobre elas... A partir da construção textual, entendemos que a dor e a insanidade foram banalizadas.

Roberto Drummond sempre admirou Claes Oldenburg pela capacidade que este teve de, por meio dos objetos de consumo, representar a sociedade contemporânea. Em entrevista a Márcio Almeida, ele cita um quadro do artista intitulado "Calça Azul Pendurada" e diz que a obra é "uma lição para qualquer cara que quer fazer Arte. Ele mostra uma calça pendurada num cabide, ou seja, ele mostra um homem." (12/ago./1978, p. 07) Da mesma forma procede o escritor ao figurativizar a fome brasileira. Primeiro, no início da peça, vale-se de objetos criados

---

[208] Neste caso, não podemos falar em *happening* uma vez que a peça tem direção e definição específica de papéis. Na rubrica do quinto mistério, ainda, ela nos é apresentada como uma "encenação".

[209] Julian Beck e Judith Malina fundaram há mais de 45 anos em Nova York o Living Theatre, grupo de teatro de vanguarda. Pioneiro do movimento off-Broadway nos anos 50, conquistou a Europa no início dos 60. Teatro experimental, político, e tomado como exemplo de contestação, de ação não-violenta, de aspiração libertária. Sérgio Mamberti assim relata: "Eles chegaram aqui no início dos anos 70, com uma visão lisérgica da política. Vieram pra cá a convite do Teatro Oficina, do José Celso Martinez Correa, porque a Europa estava velha, e visualizavam o Brasil como um país com perspectivas de futuro. Vieram literalmente trazer a palavra, imbuídos de um espírito messiânico mesmo." Foram expulsos do Brasil na época da ditadura militar.
(http://www.ufsm.br/alternet/zine/cal104.html, acessado em 20/04/07).

pelo artista pop para indiciá-la, mas, ao terminar a encenação, não mais estão em cena os objetos tomados da Arte Pop; o que se tem, agora, é uma alusão à fome brasileira alicerçada pela literatura pop. O hambúrguer é substituído pelo torresmo frito; os objetos não são mais de vinil, mas compostos de samba de carnaval e de frevo:

> e Vera Cruz[210] se transforma na Fome Brasileira, e agora está nua com uma cobra enrolada no pescoço como Luz Del Fuego, e tem nos seios duas pêras da Argentina e a pele do seu corpo é tostada e ela cheira a torresmo frito e a perfume francês, e dos seus cabelos descem cachos de uva e lingüiça frita, e ela tem ovos fritos como broches nos cabelos e tem nas mãos, mãos de mãe, de amante e de enfermeira e é feita de samba de carnaval e de frevo, e tem olhos cor da verde mata, e de olhá-la dá uma outra fome: fome de amor e fome de fome mesmo (...) (DRUMMOND, 2978, p. 133)

Além dos "alicerces pop", Roberto Drummond também se inspirou na obra do pintor renascentista Giuseppe Archimboldo que retratou as pessoas não como elas eram vistas, mas a partir de figuras de animais, vegetais e objetos de qualquer natureza, como em uma colagem. Caso se olhe o retrato de perto, perceber-se-ão, os elementos utilizados para sua composição, mas quando se afasta o olhar e se tem uma visão geral da obra surgem novas figuras, em especial, de pessoas.[211]

Apesar de ser uma encenação, não houve diálogo na cena descrita. Em contraposição, ele ocorrerá na descrição do fuzilamento de Martha Gellhorn ordenado pelo general Franco. Dialogam o sonho do senador Edward Kennedy e o de seu cão Red Panther, ao mesmo tempo em que duas versões são apresentadas para o fuzilamento. Podemos ler, primeiramente, apenas os trechos do sonho do senador e o enredo terá uma seqüência verossímil ou podemos fazer o mesmo com o sonho de Red Panther. Entretanto, pode-se lê-los intercalados, pois um não desdiz o outro, apenas o complementa. Como já vimos, apresentar várias versões para um mesmo fato é

[210] Referência ao primeiro nome do Brasil: Ilha de Vera Cruz.
[211] Adaptado do site: http://stelladauer.wordpress.com/2006/11/24/artista-giuseppe-archimboldo, acessado em 03/09/07.

uma prática comum nos textos de Roberto Drummond, seja nos contos, seja em partes de romances.

Outros dos tipos de textos que compõem o quinto mistério são a carta de Rachel Silver e o discurso proferido pelo senador Edward Kennedy no senado dos EUA. A carta fora enviada à CIA e à "Consciência livre do mundo" e publicada no jornal *The New York Times*. Nela, a agente exige tudo o que lhe fora tirado: desde os cabelos com as pontas ressecadas até a fobia de doença que tinha. Não quer mais se esconder nem espionar o sonho de ninguém. Perdeu a sua identidade ao se transformar em muitas outras: um batom, uma caneta, um charuto... Suas exigências não falam, em nenhum momento, em dinheiro ou poder que lhe haviam sido prometidos pela CIA; ao contrário do que se poderia imaginar, Rachel Silver quer viver. Ela luta pelo resgate da sua identidade perdida (ou roubada) há muito tempo. A personagem vive uma situação limite de perda de identidade: ela continua *ela*, mas, ao ser transformada em muitos objetos ao longo dos dezoito anos que serviu à CIA, deixou de se reconhecer como um "eu" dotado de características próprias, algumas imutáveis. Este também é um dos temas bastante explorados pela Arte Pop. A perda da identidade foi abordada de diferentes formas. A serigrafia reproduz o original ao infinito, caso seja necessário, desqualificando ou colocando em xeque a questão da originalidade de uma obra. Andy Warhol, entre outras coisas, enfileirou ordenadamente e espaçou uniformemente, latas de sopa Campbell´s. Olhando-as superficialmente, não observamos que há diferenças entre elas: mas cada uma teria um "sabor diferente". Reunidas num mesmo quadro, elas são, praticamente, uniformes; entretanto, se olharmos mais detidamente, poderemos observar algumas sutis diferenças entre elas.

O discurso do senador Edward Kennedy, em defesa dos direitos de Rachel Silver, aponta e reforça a questão da identidade, não só da personagem, mas também dos leitores uma vez que nos traz para dentro da narrativa, conforme ele diz:

> Rachel Silver sou eu.
> Rachel Silver é você.
> (...)
> Talvez que a diferença entre nós, os prisioneiros deste mundo, e Rachel Silver, a prisioneira da CIA, é que Rachel Silver tem consciência da sua prisão e nós, não, nós não temos ou fingimos que não temos, para enganar a nós mesmos, ou porque cedemos ao general Franco que pisa dentro de nós. (DRUMMOND, 1978, p. 138)

Mais adiante, o narrador tornará a falar sobre a falta de identidade do brasileiro. Na voz do jornalista e historiador norte-americano, Ralph Della Cava, saberemos que uma das fomes do brasileiro é, justamente, a de identidade:

> ... com tantas fomes, o brasileiro sofre de uma outra fome: a fome de identidade e, na verdade, em 85% dos exemplos, o brasileiro não tem consciência do que é e do que quer ser e faz lembrar um boi: vai docilmente para o matadouro, ainda que possa haver (e houve) um estouro da boiada como o relatado por Euclides da Cunha no clássico "Os Sertões", falando de uma boiada de verdade..." (DRUMMOND, 1978, p. 129)

Outros dois tipos de texto contrastam com os apresentados até aqui: o editorial publicado nos jornais *L´Osservatore Romano* e o artigo publicado no *The New York Times*. Neste ponto, a linguagem toma ares de seriedade numa tentativa de se afastar do sonho para explicar aos leitores dos periódicos o ato antropofágico ocorrido no Brasil. Neste ponto, a crítica ou as denúncias são mais explícitas, já que os textos "jornalísticos" obedecem à sua referencialidade característica. No meio de todo discurso fragmentário que compõem o livro, estes dois trechos aliviam, de certa forma, os leitores ávidos por uma explicação, mesmo que ela ainda siga, sutilmente, o comando onírico.

Ambos os textos são irônicos, a começar pela escolha dos veículos onde foram publicados. O *L´Osservatore Romano* é uma publicação do Vaticano; funciona como uma espécie de diário oficial da Instituição. Como tal, o texto ali publicado condena o ato antropofágico e anuncia que o Papa Paulo VI não vê outra alternativa, diante de um ato tão deplorável, senão

excomungar 100 milhões de brasileiros e suspender a Ordem dos bispos envolvidos na celebração antropofágica. A composição irônica do texto se dá por meio da abordagem de alguns pontos referentes à História do Brasil como, por exemplo, a presença dos padres jesuítas em missão catequética no Brasil e o fato de o país ser a maior nação católica do mundo. Em relação ao primeiro ponto, a ironia se dá pela repetição do nome do bispo D. Sardinha sempre acompanhado pela gradação: "que Deus o tenha"; "que Deus **mais** uma vez o tenha e guarde"; "que Deus **mais e mais** o tenha e guarde". Em relação ao segundo ponto, a ironia está no fato de o narrador tratar o Brasil como a **ex-maior** nação católica do mundo, após a excomunhão de 100 milhões de brasileiros, fato que revela uma outra dominação – a da Igreja Católica.

O artigo publicado no *The New York Times* foi escrito pelo estudioso do Brasil e autor do livro *Milagre em Juazeiro*, o norte-americano Ralph Della Cava. Ele vai interpretar algumas das 367 fomes brasileiras. A ironia é estabelecida: são mais fomes do que dias do ano. O narrador, usando de um discurso que imita o científico, vai desvendando as razões que levaram os brasileiros a participar maciçamente do ritual antropofágico e aceitar a existência de Martha Gellhorn. O texto é referencial, bem articulado; os parágrafos obedecem a uma seqüência lógica de idéias; os argumentos são convincentes, embora recheados de absurdos, que quase desaparecem frente ao tom sério com que argumentação se apresenta.

> "... tudo começa com uma espécie de orfandade do brasileiro. Para nós, americanos, é difícil, muito difícil, entender essa orfandade, porque o americano não é órfão, desde que não seja porto-riquenho, ele não é órfão, nem mesmo o negro americano é órfão ou se sente um órfão; já o brasileiro é um órfão, e, em 90% dos casos, sempre esteve à margem de qualquer esperança e, em 80% das situações, nunca contou com governo algum, em tempo algum, desde que os portugueses chegaram ao Brasil, em 1500..." (DRUMMOND, 1978, p. 128)

Assim como o editorial e o artigo funcionam como uma aparente ordenação no caos, também o leitor experimentará essa sensação ao ler as considerações feitas pelo interpretador de

sonhos contratado pela CIA para desvendar o conteúdo do sonho do senador. Já na rubrica, o narrador ironiza dois tipos de discursos: o da literatura policial e o da psicanálise. De acordo com o que ali está escrito, a interpretação do sonho feita por escrito teve influência da má literatura policial e dizia que o pesadelo ocorrera devido aos efeitos alucinógenos da feijoada brasileira e da mandioca. Segundo ele, "o pesadelo não passou de um sonho erótico em que a Pátria brasileira era uma mulher e o Brasil um rolling stone, enquanto o general Francisco Franco representava a autoridade paterna." (DRUMMOND, 1978, p. 164)

A interpretação do sonho divide-se em três partes, abordando: 1) os efeitos da feijoada brasileira; 2) o que conversavam enquanto jantavam; 3) as componentes eróticas do pesadelo. Ao terminar de lê-las, o leitor se sente, momentaneamente, aliviado, como se também tivesse saboreado a feijoada. Todo o enredo é explicado, ou seja, todo o sonho do senador vai sendo encadeado em conexões lógicas de acontecimentos. Ele come uma feijoada ao lado de duas mulheres – uma brasileira de olhos verdes e outra espanhola, cujo nome é Dolores – numa sexta-feira da Paixão. A brasileira diz que leu o romance *Por quem os sinos dobram* (cujo assunto principal é a Guerra Civil espanhola comandada pelo general Francisco Franco), de Ernest Hemingway, que dedicou o livro à sua terceira esposa, Martha Gellhorn. Fala-se sobre o Brasil e o ritual nordestino da representação da crucificação de Jesus Cristo na Sexta-feira Santa. Depois do jantar, Dolores Ruiz passa o batom Clear Honey 21, de Helena Rubinstein enchendo, o senador de idéias eróticas. Como se vê, todos os fatos podem ser "costurados" e reconduzidos à lógica ordinária das relações da causa-e-efeito e, com isso, o leitor ávido por uma explicação plausível para os fatos é instado a pensar que entendeu o enredo. Entretanto, a pista para entender que esta é uma pseudo-explicação que se valeu do discurso científico para gerar a confiabilidade de uma verdade está no último parágrafo do texto do intérprete de sonhos:

> Agora, **para acabar de vez** com todas as dúvidas e interpretações solertes, além das explorações, uma última e irrecusável contestação: o senador Edward Kennedy se sentiu tão culpado por suas elocubrações eróticas que, traumatizado pelo que aconteceu a seus irmãos John e Robert, e ainda se sentindo culpado por estar vivo, e seus irmãos John e Robert mortos, **se puniu com a própria morte**, achando que merecia ser assassinado, **e acabou assassinado, mas porque assim o quis**. (DRUMMOND, 1978, p. 171. grifos nossos)

Temos aqui uma situação inversa ao que, por vezes, ocorria no Brasil: aqui, os presos apareciam mortos e as autoridades policiais e militares justificavam o fato dizendo que o mesmo havia se suicidado quando se sabia que, de fato, ocorrera um assassinato.[212] O senador E. Kennedy, ao contrário, é assassinado; mas este fato só ocorrera devido ao desejo dele, como se ser assassinado pudesse ser o desejo de alguém. Eis a pista para desconfiarmos da versão do intérprete de sonhos contratado pela CIA.

Partimos, então, para o "Happy-end". Assim intitulada, a última parte do romance parodia e ironiza os finais felizes apresentados pelos filmes hollywoodianos e esperados pelo público: o Bem há de vencer o Mal, nem que isso ocorra no último minuto do filme, ou... do livro.

O narrador, agora, é a vidente norte-americana Margareth L. Dixon que, segundo o texto, previu a morte de diversas celebridades. Ela vê os fatos retrospectivamente: os dois cubanos, dois porto-riquenhos e um mexicano saem da boca dos tubarões; estão em um bar no Brooklin e imaginam ter sonhado com aqueles interrogatórios feitos pela CIA; une-se a eles uma garçonete brasileira que vestia uma saia *hippie* e eles começam a cantar "Esta noite eu estarei com Martha Gellhorn", de Bob Dylan. Depois, a vidente vê a bala assassina sair do senador e

[212] Dois dos exemplos mais conhecidos desse tipo de fato são as mortes do jornalista Vladimir Herzog, em 1975, e do líder operário Manoel Fiel Filho, em 1976. A de Herzog ainda hoje provoca polêmica. Embora reconhecida oficialmente como um assassinato pelo próprio Estado, condenado a indenizar a viúva, Clarice Herzog, e os filhos, é posta em causa no artigo *O caso Herzog*, escrito pelo general Raymundo Negrão Torres, em 07 de novembro de 2004 e veiculado na Internet no *site* Mídia sem máscara: (http://www.midiasemmascara.com.br/artigo.php?sid=2899, acessado em 31/08/07).

sentir muita dor de cabeça por haver matado um homem que ela [a bala] não conhecia. Deseja voltar ao Brasil para se confessar com o bispo D. Vicente Scherer,[213] pois era uma bala gaúcha. Ao chegar ao país, é recebida no Aeroporto do Galeão, com banda de música, por várias pessoas aplaudindo, pedindo autógrafos e desmaiando em frente às câmeras de televisão; é recebida como se fosse a Sophia Loren[214] brasileira; é chamada de Anita Garibaldi das balas de fuzil. Sentimental, ela adora Altemar Dutra;[215] é fã de Alain Delon[216] e Omar Sharif;[217] usa perfume Lancaster[218] e é devota do Menino Jesus de Praga. Dada a sua popularidade, faz contrato com a Coca-Cola para competir com Pelé[219] que anunciava a Pepsi-Cola. De frente para trás, a vidente vê ainda o senador na sacada de seu apartamento achando que teve um pesadelo e que fora assassinado. Vê, também, Martha Gellhorn e Ernest Hemingway nus deitados um ao lado do

---

[213] Dom Alfredo Vicente Cardeal Scherer (Bom Princípio, 5 de fevereiro de 1903 — Porto Alegre, 8 de março de 1996) foi um cardeal brasileiro, ligado à ala progressista da Igreja. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Alfredo_Vicente_Scherer, acessado em 25/08/07).

[214] Sophia Loren, nome artístico de Sofia Villani Scicolone, (Roma, 20 de setembro de 1934) é uma das mais conhecidas atrizes italianas. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Sophia_Loren, acessado em 25/08/07).

[215] Altemar Dutra de Oliveira foi um cantor brasileiro nascido no município de Aimorés – MG em 6 de outubro de 1940. Fez sucesso em toda a América Latina interpretando obras como *Sentimental Demais*, *O Trovador*, *Brigas* e *Que Queres Tu de Mim*, boa parte das canções de autoria da dupla Evaldo Gouveia e Jair Amorim. As versões em espanhol de suas gravações lhe renderam grande fama, inclusive, na comunidade latina dos EUA, para onde se transferiu, chegando a apresentar-se no renomado Carnegie Hall. Morreu aos 43 anos, em 9 de novembro de 1983, em Nova York, cidade onde então vivia, vitimado por um derrame cerebral durante apresentação na boate "El Continente". (http://pt.wikipedia.org/wiki/Altemar_Dutra, acessado em 25/08/07).

[216] Alain Delon (8 de novembro de 1935, Sceaux, França) é um ator francês. Seu primeiro grande sucesso foi *O sol por testemunha*, de 1959. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Alain_Delon, acessado em 25/08/07).

[217] Omar Sharif (Alexandria, 10 de abril de 1932) é um ator egípcio de origem sírio-libanesa. Nascido Michel Demitri Shalhoub, mudou seu nome quando se converteu ao Islã para se casar. Trabalhou em muitos filmes produzidos em Hollywood e seu papel mais conhecido é o de protagonista em *Doutor Jivago* (*Doctor Zhivago*) (1965). Foi indicado ao Oscar de melhor coadjuvante por *Lawrence da Arábia* (1962). (http://pt.wikipedia.org/wiki/Omar_Sharif, acessado em 25/08/07).

[218] Favorito dos rapazes da zona sul carioca e da rua Augusta, em São Paulo, o Lancaster era um perfume masculino intenso. A fragrância combinava com as camisas psicodélicas, calças de tergal ou os ternos da Ducal, que compunham o visual da época. (http://www.mofolandia.com.br/mofolandia_nova/cosmeticos_perfumes.htm, acessado em 25/08/07).

[219] Edson Arantes do Nascimento (Três Corações, 23 de outubro de 1940), mais conhecido como Pelé, é, trinta anos após sua aposentadoria, o mais famoso jogador do futebol brasileiro e mundial. É considerado por muitos como o maior jogador da história do futebol. Recebeu o título de Atleta do Século de todos os esportes em 15 de maio de 1981, eleito pelo jornal francês *L'Equipe*. No final de 1999, o COI, através de uma votação internacional entre todos os Comitês Olímpicos Nacionais associados, também elegeu Pelé o Atleta do Século. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Pel%C3%A9, acessado em 25/08/07).

outro: ela quer a liberdade para Rachel Silver; ele sente o cheiro de sabonete Palmolive das mãos dos bispos que o distribuíram como se fosse chicletes. Os amantes travam um diálogo piegas. Finalmente, a vidente vê o assassino que se tortura por ter matado o senador; quando ele fica sabendo que não houve morte pensa que vai ser feliz, mas isso não ocorre porque hienas o devoram, afinal ele sabia sobre a mulher que tirava a meia preta devagar, muito devagar...

A atmosfera de sonho ou pesadelo volta a tomar conta da narrativa após um breve suspiro de referencialidade. No *happy-end* todos terminam bem, exceto o assassino. As personagens "voltam" a um pseudo-estado de normalidade, que só pode ser vista dentro do olho dourado de Grace Kelly que é o olho da hiena. Diante disso, constatamos que não há normalidade ou, então, a "normalidade" é um pesadelo real onde convivem cubanos, porto-riquenhos e mexicanos atirados ao mar para serem devorados por tubarões; onde existe uma bala assassina que sente remorso por ter assassinado alguém que ela nunca havia visto, mas ainda assim se considera uma heroína; onde um casal de amantes trava um diálogo piegas; onde um senador norte-americano discursa contra a CIA e contra os generais Franco que espiam os sonhos alheios... Tudo permeado pela *música pop*, por *crenças religiosas ou místicas*, pela profusão de *objetos ordinários do cotidiano*, por logomarcas como *coca-cola*, *pepsi*, por *ídolos do futebol, da política e estrelas de cinema*. Enfim, pelo *mundo do espetáculo* que a tudo se estende e a tudo contamina.

Capítulo 4: *Sangue de Coca-Cola*: uma visão ácida do Brasil

O artista da vida urbana do século XX é,
inevitavelmente, um consumidor de cultura de massa
e, potencialmente, um contribuinte para ela.
Richard Hamilton

O romance *Sangue de Coca-Cola* foi publicado em 1980 e já na dedicatória o autor avisa que o livro é uma "visão carnavalizada e lisérgica do Brasil, na qual as personagens aparecem fantasiadas de pessoas reais" (DRUMMOND, 1980, s/p.). Diante de tal declaração, o leitor já se posiciona como um ser fora da ficção; não há meio-termo, ou seja, não há nenhuma tentativa de ludibriá-lo para que o mesmo se sinta dentro da história como tentam fazer vários escritores simulando que a história narrada é baseada em fatos reais, como se a narrativa, por si mesma, já não trouxesse em seu cerne a simulação da realidade. Nestes termos, podemos dizer que Roberto Drummond inverte o princípio do carnaval. Em vez de as pessoas se fantasiarem de personagens, serão as personagens que se fantasiarão de "pessoas reais". No entanto, tais "pessoas reais" são, na verdade, como veremos ao longo da análise, invenções da mídia (atores de cinema, apresentadores de televisão, etc...).

O autor ainda dá ao leitor uma outra "explicação" sobre o livro e dela ainda falaremos adiante: "(Relato de alucinações num dia 1º de abril que cheirava a carnaval, quando o Brasil, segundo suspeitas mais tardes confirmadas, tomou coca-cola com LSD e entrou numa bad.)". Frente a tais explanações, o leitor, se seguir com a leitura, não tem mais como adotar uma posição ingênua achando que encontrará pela frente uma simulação usual, dentro dos códigos usuais de representação da realidade.

Alcmeno Bastos, falando sobre a conjunção no romance de "alucinações", "carnaval" e "LSD", observa que:

> Um dado comum é a recusa da realidade objetiva. No primeiro caso, substituída pela irrealidade, produto de parcial privação dos sentidos, de modo que o alucinado vê o que na verdade não vê. No entanto, via de regra, a alucinação é tão enfática, prende de tal modo a atenção do observador, que acaba superpondo-se à realidade objetiva que escamoteia. Sendo transitória, por outro lado, a alucinação se coloca como jogo, que não logra apagar a realidade objetiva, mas que a substitui momentaneamente, é dela um grupo que a nega, que com ela se mantém em permanente tensão. (1983, p. 43)

A história se passa num só dia – 1º de abril, de um ano qualquer. O relato começa às 7h15 e só termina às 21h35. Para que a ação se sustente num tempo tão curto, o narrador se vale de uma série de analepses que permitem ao leitor construir a história narrada com mais clareza. Passado, presente e, às vezes, o futuro são misturados, porém a facilidade de identificação se dá por meio de uma diferenciação gráfica: ora o texto aparece em itálico (fatos ocorridos no passado), ora em letras normais (fatos do presente). Vale destacar, em relação ao tempo, que o dia escolhido foi 1º de abril. Tradicionalmente, esse dia é conhecido como o dia da mentira e esse seria, então, mais um aspecto que reforçaria o caráter de ficção da história narrada. Além desse, há um outro aspecto importante: 1º de abril (1964), ou 31 de março como registrado na História do Brasil, foi o dia da chamada Revolução de 64 – autodenominada "A Redentora", que, na verdade, não passou de um golpe militar que mergulhou o Brasil num período de repressão política cerrada.

Fábio Lucas, na contracapa da 5ª edição de *Sangue de Coca-Cola* diz que nele há "um entrelaçamento estreito da crua realidade com a mais sedutora fantasia". Essa consideração mostra-se bastante apropriada e, na leitura, não pode ser jamais esquecida, sob pena de nos iludirmos achando que o romance é um retrato do Brasil ou, contrariamente, que a ficção ali criada não tem nada da nossa História.

Feita essa ressalva, passemos à fábula. É 1º de abril e este dia está marcado para ser o começo da Revolução da Alegria no Brasil. Pelos muros e postes do país, lê-se em *outdoor* e

cartazes a seguinte inscrição: “Alegria: Deus é Brasileiro! Faça a Revolução da Alegria no 1º de abril”. No mesmo dia, no alto do edifício Palácio de Cristal,[220] localizado na Cidade de Deus,[221] haverá o *Brazilian Follies*,[222] uma grande festa para 30 mil convidados e *vips* de 96 países. Esta festa será uma espécie de carnaval temporão e marcará o início da Revolução da Alegria. Pelo céu da cidade, passeia a Borboleta Verde da Felicidade e em cada lugar que ela entra provoca nas personagens emoções estranhas, assim como também é estranha a sensação de alegria sentida por eles. Enquanto o país se prepara para a festa, as personagens vão aparecendo e a história de cada uma delas é contada por diversos narradores. Como se fosse um quebra-cabeça, vão compondo as suas histórias naquele 1º de abril até que, já noite fechada, todos ou estão no Palácio de Cristal ou estão envolvidos com fatos que circundaram o lugar. Cada um deles será relatado à medida que formos apresentando as personagens e a intriga.

O livro está dividido em 4 partes: a primeira não tem nome, já as outras são todas nomeadas pelo seguinte título: “A pausa que refresca” e cada uma delas traz um subtítulo diferente, a saber: 1) “O que você estava fazendo no dia 1º de abril de 1964?”; 2) “Qual é o seu último desejo?”; 3) “O que a lua viu?”. Ainda, todas essas partes trazem algum poema de Maiakovski[223] que pode ser lido como um resumo do que será relatado pelas personagens Elisa e

---

[220] Localizado na antiga praça da Confluência, foi construído nas Oficinas da Sociedade Anônima de Saint-Sauvers Les Arras, na França em 1879, para a Associação Hortícola de Petrópolis, da qual era presidente o Conde D’Eu, marido da Princesa Isabel, destinado a servir de local para exposições e festas. Foi inaugurado em 1884. (http://fctp.petropolis.rj.gov.br/fctp/modules/xt_conteudo/index.php?id=56, acessado em 07/01/08).

[221] A Cidade de Deus é um sub-bairro de Jacarepaguá oriundo de um conjunto habitacional situado na Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro. Foi construído em 1960 pelo governo do então Estado da Guanabara, como parte da política de remoção de favelas. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Cidade_de_Deus_(Rio_de_Janeiro, acessado em 07/01/08).

[222] Foi um musical apresentado no Hotel Nacional em 1975, que ficou um ano e meio em cartaz, e foi dirigido por Caribe Rocha. (Informações obtidas no *site*: http://www.jerryadriani.com.br/carreira.htm, acessado em 07/01/08). Em outros *sites* da Internet há referências ao *Brazilian Follies* como sendo uma espécie de carnaval brasileiro que acontece em outros países, sempre comandados por artistas brasileiros.

[223] Vladimir Vladimirovich Maiakovski (19 de julho de 1893, em Bagdadi – 14 de abril de 1930, na Georgia) foi um poeta russo e um dos fundadores do assim chamado cubo-futurismo russo, ao lado de Khlebnikov, Kamiênski e outros. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Vladimir_Mayakovsky, acessado em 07/01/08).

seu namorado, únicos integrantes dos capítulos iniciais de cada uma das partes, exceto da primeira. O restante dos capítulos não tem nome, apenas números, salvo os que tratam da personagem Camaleão Amarelo. Como um mosaico ou um quebra-cabeça, o livro foi montado enfocando em cada capítulo uma personagem. Sendo assim, faremos a leitura e a análise do romance a partir das personagens como se cada uma fosse responsável por uma história diferente, independente das demais personagens do livro e, conforme houver o entrecruzamento dessas histórias e dessas personagens na montagem do que chamaremos de "Painel Brasil", vamos abordá-las. É por meio da história das personagens que o narrador explora, reiteradamente, o traço carnavalesco / carnavalizado com o qual cria o romance. A história de cada personagem articula elementos realistas com elementos fabulosos ou absurdos. Ligadas pelo mesmo evento – a comemoração do *Brazilian Follies* no Palácio de Cristal no dia 1º de abril –, essas histórias compõem um mosaico da história do Brasil entre 1964 e 1979. História marcada por fatos pertinentes à ditadura militar e, também, por uma "investigação", digamos assim, do histórico tragicômico de cada personagem.

Em síntese, podemos dizer que a organização do romance a partir das personagens fez do livro uma espécie de "Painel do Brasil" durante a ditadura militar. Nestes termos, como privilegiar uma personagem em detrimento da outra? Diante disso, faz-se necessário falar sobre todas, uma vez que suas histórias acabam por se entrecruzar, mesmo que em pequenos pontos.

1. O Homem do Sapato Amarelo – o exilado em si mesmo

São em torno de dezoito os capítulos em que a personagem O Homem do Sapato Amarelo aparece direta ou indiretamente. É a primeira personagem com quem o leitor tem contato. No começo do dia, ele está diante da janela de seu apartamento, pensando em pular dali.

Faz uma retrospectiva de sua vida e se recorda de quando era sustentado por Érica Sommer, antes de ter tomado a identidade de um morto. Lembra-se de quando fora ao Instituto Médico Legal de Belo Horizonte, dizendo que procurava o irmão que tinha sofrido um acidente. Não queria entrar para ver os cadáveres, mas a insistência do funcionário fez com que criasse coragem. Quando o moço se afastou, ele chegou perto de um morto que estava irreconhecível, colocou seus documentos no bolso do cadáver e disse ao funcionário que não havia encontrado o irmão. Saiu dali, ligou para o DOPS e disse que um perigoso NSN (Nocivo à Segurança Nacional) estava morto no IML. A notícia saiu nos principais jornais do país. Ele conseguiu documentos falsos com o nome de Dirceu Zanelo, foi para o Rio e tentou vida nova no rádio; fez vários testes; ganhou vários prêmios na "Buzina do Chacrinha", mas foi ganhando "A grande chance", no programa de Flávio Cavalcanti,[224] que tudo começou a mudar. Passado um tempo, quando achava que seria demitido da rádio onde trabalhava, o Sapo Diretor, seu patrão, chamou-o para substituir o "O Homem do Sapato Branco". No dia de sua estréia, uma moça tentava pular de um edifício e ele foi até lá para fazer a cobertura do fato. Sua reportagem estourou no Ibope e, no dia seguinte, sua foto saiu nos grandes jornais do país. Quando O Homem do Sapato Branco[225] voltou do Uruguai, foi despedido e ele, o Homem do Sapato Amarelo, ficou em seu lugar. Desde aquele dia, ele pensa em entrevistar a Morte.

Primeira personagem chamada a compor o "Painel Brasil", O Homem do Sapato Amarelo é a cisão de dois aspectos caros à obra de Roberto Drummond: a militância política e a

[224] Flávio Antônio Barbosa Nogueira Cavalcanti (Rio de Janeiro, 15 de janeiro de 1923 — São Paulo, 16 de maio de 1986) foi um jornalista, apresentador de rádio e TV e compositor de músicas brasileiro. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Fl%C3%A1vio_Cavalcanti, acessado em 07/01/08).

[225] O Homem do Sapato Branco foi um programa muito popular na televisão, criado por Jacinto Figueira Júnior em 1966. O apresentador costumava entrevistar seus convidados usando um sapato branco, que sempre era focalizado pelas câmeras. A idéia de usar os sapatos brancos surgiu porque era a cor dos sapatos que os médicos e os psiquiatras usavam e Jacinto pretendia ser uma espécie de "médico" do povo em seus programas. Foi o introdutor do estilo "mundo cão" na televisão brasileira. Ele trazia para o palco casais problemáticos que chegavam a brigar na frente das câmeras. (adaptado do *site*: http://pt.wikipedia.org/wiki/Jacinto_Figueira_J%C3%BAnior, acessado em 07/01/08).

influência dos meios de comunicação de massa. Em relação à primeira, ele é a representação dos muitos que desistiram da luta no meio do caminho e, com isso, sofreram a condenação do auto-exílio:

> - Você vai ficar no Brasil e vai se exilar dentro de você mesmo: você vai ser o seu próprio país estrangeiro...
> Esses anos todos, ele foi o seu próprio país estrangeiro, um morto-vivo, era famoso, tinha o maior Ibope do rádio brasileiro, mas não podia falar com a própria voz, rir como gostava, ir à praia, mostrar o verdadeiro rosto que tinha uma cicatriz no supercílio esquerdo. (DRUMMOND, 1980, p. 09)

Ser um "morto-vivo"; essa é a síntese da condição de auto-exílio ou do exilar-se de si mesmo imposta a diversas personagens de Roberto Drummond nas obras do Ciclo da Coca-Cola. Cientes de sua impotência frente ao sistema de repressão política da ditadura militar, muitos desistiram e, por isso, ou tiveram que viver escondido como O Homem do Sapato Amarelo ou abandonaram para sempre os ideais de luta que os moviam, como veremos, no próximo capítulo, nas personagens do conto "Quando fui morto em Cuba" – versão política.

Em relação ao segundo aspecto – a influência dos meios de comunicação de massa – podemos dizer que ele será o responsável pela caracterização da personagem. Fruto de uma junção de dados oriundos desses meios – Chacrinha, Flávio Cavalcanti, Homem do Sapato Branco – o procedimento de criação do Homem do Sapato Amarelo é semelhante ao da colagem Pop. Seu verdadeiro nome não é revelado; só sabemos que ele usa um nome falso: Dirceu Zanelo. Mesmo tendo assumido uma identidade que não é a sua, ele ainda cria uma personagem para si mesmo – O Homem do Sapato Amarelo, cuja trajetória passa por incursões aos programas de auditório, muito populares na década de 70. Ele será um misto de Chacrinha, Flávio Cavalcanti e Homem do Sapato Branco.

Primeiramente, ele revela ter conseguido seu emprego no rádio depois que ganhou o concurso no programa “A grande chance”. Como tem receio de ser reconhecido, cria para si uma vestimenta própria, mas inspirada nas roupas do Chacrinha e, ao entrar no ar no lugar do Homem do Sapato Branco, imita a voz do *disc jockey* Big Boy.[226] Portanto, ele é sempre uma imitação; uma cópia modificada em alguns aspectos e mantida em outros. É possível reconhecer nele vários traços que não são seus, recortados e colados, mas a junção de todos forma uma personagem única – O Homem do Sapato Amarelo – cujo viés do olhar sempre é demarcado pela mídia, embora a influência dela nem sempre foi determinante para ele. Sua trajetória é assinalada por uma mudança radical: de militante político de esquerda à jornalista preocupado com os índices de audiência do Ibope; destaque, muitas vezes, nas revistas populares e, por isso, assediado por uma legião de fãs.

Seu contraponto é a antiga namorada Érika Sommer. Inspirada na militante Marília Guimarães Freire,[227] a Miriam, segundo explica Maria Raimunda Gomes (2003, p. 111) a personagem mantém firmes seus ideais e participa do seqüestro do avião Caravelle da Cruzeiro do Sul, no Uruguai, desviando-o para Cuba. Os dados que compõem o universo dessa personagem são uma mescla de realidade e ficção. Com esse jogo, Roberto Drummond se vale do procedimento da serigrafia e, uma vez mais, aproxima-se da forma de criar tão usada por Andy Warhol. Este, muitas vezes, partia de um fato publicado pela mídia para depois refazê-lo usando a serigrafia. O escritor, neste caso, une algumas pessoas e fatos, faz ajustes, e os insere

[226] Big Boy, pseudônimo de Newton Alvarenga Duarte (1 de junho de 1943 - 7 de março de 1977), foi o mais importante disc jockey de sua época, responsável por uma verdadeira revolução no rádio brasileiro. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Big_Boy, acessado em 08/01/08).

[227] Marília Guimarães Freire ("Miriam") foi militante do Comando de Libertação Nacional (COLINA) e da Vanguarda Armada Revolucionária - Palmares (VAR-P). Era casada com Fausto Machado Freire ("RUIVO". "WILSON"), militante do COLINA, que participou de diversos assaltos e foi preso em 28 maio de 1969 e banido do país em 15 de junho de 1970. Em 01 de janeiro de 1970, levando seus dois filhos menores, participou, com outros 5 militantes da VAR-P, do seqüestro do avião Caravelle da Cruzeiro do Sul, seqüestrado logo após decolar de Montevidéu e levado para Cuba. (http://www.ternuma.com.br/aonde.htm#Marília, acessado em 08/01/08).

ficcionalizados no romance. Com isso dá a seus leitores pistas do que havia sido notícia, de fatos que compuseram o cotidiano atribulado do período de acirrada ditadura militar. Entretanto, ao serigrafá-los, o compromisso com a História deixa de existir, permanecendo, apenas, o compromisso com a Literatura, ou melhor, com um novo tipo de literatura que então despontava – sua literatura pop.

Enquanto caminha pelas ruas da cidade para cobrir os preparativos para o *Brazilian Follies*, O Homem do Sapato Amarelo cruza com várias personagens fantasiadas, como se as mesmas participassem de um desfile carnavalesco de rua. São os primeiros participantes do carnaval temporão, ou seja, da Revolução da Alegria para a qual o povo havia sido convidado, por meio de uma enorme campanha publicitária, e cujo objetivo era comemorar, naquele 1º de abril, o fato de Deus ser brasileiro. O cheiro de lança-perfume é forte e, inebriado por ele, O Homem do Sapato Amarelo vê, no primeiro bloco, Cantiflas,[228] Carlito,[229] Frank Sinatra e Ava Gardner. Mais tarde, passa por um novo grupo composto por Pelé, Robert Redford, Jack Nicholson,[230] Roman Polanski,[231] Cassius Clay,[232] Marisa Berenson,[233] Jackie Kennedy,[234]

---

[228] Comediante mexicano nascido na Cidade do México, que graças à verborragia e à gesticulação, tornou-se um comediante muito popular na América espanhola em meados do século XX. (http://www.netsaber.com.br/biografias/ver_biografia_c_1765.html, acessado em 08/01/08).

[229] Sir Charles "Charlie" Spencer Chaplin (Walworth, 16 de abril de 1889 — Vevey de 25 de dezembro de 1977) foi o mais famoso ator dos primeiros momentos do cinema hollywoodiano e, posteriormente, diretor. No Brasil é também conhecido como Carlitos (equivalente a Charlie), nome de um dos seus personagens mais conhecidos. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Charles_Chaplin, acessado em 08/01/08).

[230] Jack Nicholson, nome artístico de John Joseph Nicholson, (Nova Iorque, 22 de abril de 1937) é um ator norte-americano. Sua característica principal é seu estilo irônico e algumas vezes obscuro, engraçado ou neurótico de dar vida às personagens que interpreta. Foi indicado ao Oscar doze vezes, ganhando três deles. Também ganhou sete Globos de Ouro durante sua carreira. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Jack_Nicholson, acessado em 09/01/08).

[231] Roman Liebling (18 de agosto de 1933, Paris), mais conhecido como Roman Polanski, é um cineasta franco-polaco. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Roman_Polanski, acessado em 09/01/08).

[232] Muhammad Ali-Haj, nascido Cassius Marcellus Clay Jr. (Louisville, 17 de janeiro de 1942), é, para muitos, o melhor pugilista de todos os tempos. É mundialmente conhecido não somente pela sua maneira de boxear, mas também pelas suas posições políticas. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Muhammad_Ali, acessado em 09/01/08).

[233] Como neta de Elsa Schiaparelli, a carreira de modelo foi um caminho natural para Marisa Berenson, cujo pai era um diplomata americano. Ela rapidamente conseguiu destaque nos anos 60 ao aparecer na capa da *Vogue* e passou a integrar os desfiles de Paris. Na década seguinte, já como atriz, apareceu em *Morte em Veneza*, de Visconti, e *Cabaré*, ao lado de Liza Minnelli, de quem se tornou amiga inseparável no circuito do Studio 54. (http://moda.terra.com.br/interna/0,,OI355444-EI1553,00.html, acessado em 08/01/08).

Brigitte Bardot,[235] Emerson Fittipaldi[236] e o Czar da Rússia. Artistas de cinema, atletas do futebol, da fórmula 1 e do boxe, e, ainda, junto a eles o poder soberano do czar formam uma espécie de colagem, cuja obra final é, poderíamos dizer, a literatura pop. Nela, como estamos vendo nos livros do Ciclo da Coca-Cola, estão sempre associados elementos do cotidiano, da ordem do dia, independente de suas tendências serem de esquerda ou de direita. Outros pares insólitos desfilam pelas ruas: Fidel Castro está abraçado com Jackie Kennedy; o Ayatollah Khomeini[237] passeia abraçado com Farah Diba[238] e um arlequim é arrastado e preso ao gritar "Morra o Deus do Brasil" por seis fantasiados da Ku Klu Klan. A colagem, que forma ou consegue juntar pares tão díspares, cria o absurdo cômico. Cada uma dessas personalidades, no plano da realidade, ocupa posições antagônicas frente aos seus pares. À medida que Roberto Drummond os une no plano da ficção, evidencia o absurdo da realidade moldada por sistemas ditatoriais de esquerda ou de direita, manipulados por governos, muitas vezes, ditos democráticos, mas que conduzem com mãos-de-ferro os dissidentes ou os que ousam se rebelar contra o sistema imposto. São traços da realidade "jogados" no romance, que servem como lembrete de que a história que está sendo contada, apesar de priorizar o contexto brasileiro, não

---

[234] Jacqueline Lee Bouvier Kennedy Onassis (Southampton, 28 de julho de 1929 — Nova Iorque, 19 de maio de 1994) foi a esposa do presidente norte-americano John F. Kennedy e primeira-dama dos Estados Unidos da América entre 1961 e 1963. Seu segundo marido foi o magnata Aristóteles Onassis. Jackie Kennedy tornou-se mundialmente conhecida por ser símbolo de elegância, beleza e *glamour*. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Jacqueline_Kennedy, acessado em 09/01/08).

[235] Brigitte Bardot, nome artístico de Brigitte Anne-Marie Bardot, (Paris, 28 de setembro de 1934) é uma atriz e cantora francesa. Bardot foi uma das atrizes mais conhecidas do cinema, bem como símbolo sexual mundial nas décadas de 50, 60 e 70. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Brigitte_Bardot, acessado em 09/1/08).

[236] Emerson Fittipaldi (São Paulo, 12 de dezembro de 1946) é um piloto de automóveis. Foi o primeiro brasileiro campeão mundial em categorias de ponta no automobilismo internacional, abrindo portas para vários compatriotas. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Emerson_Fittipaldi, acessado em 09/01/08).

[237] Ayatollah Ruhollah Khomeini, (Khomein, 17 de maio de 1900 — Teerã, 3 de junho de 1989) foi um aiatolá xiita iraniano e o líder espiritual e político da Revolução Iraniana de 1979 que depôs Mohammad Reza Pahlevi, na altura o Xá do Irã. É considerado o fundador do moderno estado xiita e governou o Irã desde a deposição do Xá até à sua morte em 1989. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Ruhollah_Khomeini, acessado em 23/01/08).

[238] Farah Pahlavi foi a última imperatriz do Irã. Conhecida como Farah Diba, foi a terceira esposa de Mohammad Reza Pahlavi e a última imperatriz da Pérsia. Foi coroada Rainha pelo casamento com o Xá em 1959, e em 1967 foi a primeira Imperatriz do Irã a ser coroada nos tempos modernos. O fim da monarquia em 1979 fez com que fosse a última Imperatriz. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Farah_Pahlavi, acessado em 23/01/08).

deixa de ter uma antena que a liga ao resto do mundo. Esta antena, além de nos manter ligados, mostra-nos que os comportamentos são semelhantes, sobretudo da parte daqueles que são tiranos. Isso fica claro na cena em que alguém tece uma crítica ao Brasil; é preso em seguida por agentes fantasiados como se fossem membros da Ku Klu Klan. A crítica ao Brasil partiu de um brasileiro e sua prisão também, mas a ação dos militares brasileiros é relacionada, ironicamente, à ação dos membros da associação racista norte-americana. Enfim, por meio de um desfile de carnaval (mesmo que temporão), montado a partir de colagens de personalidades tão díspares, o "Painel Brasil" vai sendo montado.

Entrevistar a Morte é o grande desejo do Homem do Sapato Amarelo. Persegue esse sonho até o final do romance quando consegue, no momento em que é atingido por um helicóptero e atirado longe. Antes de morrer, ele pega o microfone sem fio e diz:

> - Ateeeeeenção Brasiiiiiiil, para uma revelação sen-se-ci-o-naaaaaallll: a morte é uma mulher, uma mulher loura e neste e-xa-to mo-men-to, Brasiiiillll, a morte está cantando "El dia que me quieras" em ritmo de bolero, ateeeenção, Brasiiiiil, muita ateeeençãããão, vou colocar no ar a voz da morte cantando um bolero... (DRUMMOND, 1980, p. 314)

A imagem da morte como sendo uma mulher loura está diretamente ligada às atrizes hollywoodianas. Ela é atraente e chega cantando não um bolero qualquer, mas "El día em que me quieras", de Carlos Gardel e Alfredo Le Pera, cujo título faz referência direta e irônica à situação narrada. A morte aqui é também uma construção Pop. Como defini-la? Levando em conta a trajetória do Homem do Sapato Amarelo – desfez-se de seus ideais de juventude; foi dado como morto; assumiu uma identidade falsa e vive fantasiado o tempo todo com medo de ser reconhecido – e ainda o fato de que o romance é aberto com a personagem, no alto de um edifício, imaginado como seria pular dali, a morte se presentifica de modo atraente e sedutor. Ela se apresenta como a possibilidade de salvação / redenção para quem está perdido.

Por outro lado, podemos ler a imagem da Morte criada por Roberto Drummond como uma alusão ao mito Marilyn Monroe criado, de certa maneira, por Andy Warhol. Da desesperadora necessidade que o homem contemporâneo sente de fugir da morte, inclusive o próprio escritor, cria-se para ela uma imagem oposta, de sedução. O Homem do Sapato Amarelo tenta convencer as pessoas, por meio de seu depoimento, de que a Morte é bonita, e não assustadora como a imaginamos. Quando Warhol imortalizou Marilyn Monroe, na famosa serigrafia *Marilyn* (1964), impôs a ela a obrigação de permanecer imutável, uma marca registrada, como explica Klaus Honnef (2005, p. 61) e ainda complementa:

> A cosmética, o *glamour*, o *sex-appeal* prometem uma juventude, uma beleza, uma vida eternas. Nas numerosas fotografias da indústria cinematográfica, uma das quais foi condensada em ícone por Warhol, Marilyn Monroe sobrevive como a esperança da eterna juventude, e não há dúvida nenhuma de que acabou por se destroçar nestas imagens. (2005, p. 62)

A busca frenética pela eterna juventude e, conseqüentemente, pela imortalidade passou a fazer parte do cotidiano do homem (ou pelo menos se intensificou) a partir da segunda metade do século XX. Diante disso, a Morte é sempre escamoteada; não se quer pensar nela, falar sobre ela... Na contramão, aparece O Homem do Sapato Amarelo e a apresenta no melhor estilo hollywoodiano. Entretanto, sua imagem é uma criação a partir de um ícone de beleza, portanto, não real; e é ela quem comanda, pois canta “El día que me quieras”. Essa descrição Pop da Morte objetiva nos convencer de que ela é boa, enquanto uma sociedade inteira pensa o contrário.

2. **Pai Francisco, Silvinha e Conceição – uma romaria pelo “maravilhoso”**

A história do Homem do Sapato Amarelo está ligada, de certa maneira, a de Conceição, a filha desaparecida de Pai Francisco. Este é um homem muito velho e muito magro; sua barba é

Marilyn (1964). Andy Warhol, *Thomas Ammann Fine Art KG*, Zurique.

branca e amarelada pela nicotina; os cabelos são cor de fumaça. Silvinha e Pai Francisco estão no *hall* do Palácio de Cristal. A borboleta verde está pousada na cabeça do velho que está morrendo. Neste instante, ele passa a delirar, pensa que estão viajando de trem e então pergunta à Silvinha o que ela vê e a filha inventa uma história à maneira do Realismo Maravilhoso. Segundo ela, no Brasil, há uma grande festa para comemorar a chegada da felicidade.

> - E a felicidade chegou mesmo no Brasil, Silvinha?
> - É de ver, pai...
> - E a felicidade é bonita, Silvinha?
> (...)
> - Como é a cara da felicidade, Silvinha?
> - Parece atriz de cinema, pai ... (DRUMMOND, 1980, p. 56)

Esta comparação reflete a importância que o cinema e os *media,* de forma geral, têm para o imaginário popular. Sempre apresentados como modelos perfeitos e bem-acabados, atores e atrizes passam a ter seu comportamento imitado pela sociedade. Sinônimos de sucesso, eles representam o ideal de felicidade a ser buscado. Entretanto, aqui, o escritor vai além: a felicidade não é somente conseguida na mídia, mas ela tornou-se a própria mídia. É por meio dela que os sonhos de felicidade são apresentados e parecem se concretizar. Quando os artistas da Arte Pop escolhiam astros pop para representar, faziam-no porque sabiam que essas personalidades personificavam o sonho realizado de uma história de sucesso. Ao eleger Elvis Presley, Marilyn Monroe e Elizabeth Taylor, personagens lendárias do mundo pop, como figuras centrais de seus quadros, Andy Warhol sabia que a trajetória de sucesso de cada um deles fazia parte do inconsciente coletivo da sociedade norte-americana que valoriza em demasia as conquistas advindas do trabalho. Cada um deles não só superou um estado de carência como atingiu o sucesso pleno, independente de suas histórias pessoais revelarem um profundo desequilíbrio entre aquilo que eram e o que pareciam ser. Para a Arte Pop, o importante é o que é revelado pela

imagem veiculada pelos *media*. Marilyn Monroe deixa o passado de criança explorada para se tornar uma *sexy-symbol* adorada; de cantor amador, o então caminhoneiro Elvis Presley se torna um ídolo venerado por toda uma geração; de simples coadjuvante, Elizabeth Taylor transforma-se em uma das estrelas mundiais mais bem pagas de Hollywood (HONNEF, 2005, p. 12).

Roberto Drummond também elege para suas obras várias personalidades não só estrangeiras, mas também brasileiras que simbolizam essa situação de mudança. Entretanto, como a literatura pop foi um movimento artístico representativo da realidade brasileira e não da norte-americana, situações adversas, na qual o sucesso não fazia parte, são reveladas. A trajetória de Pai Francisco se opõe diretamente, por exemplo, a dos artistas hollywoodianos citados. No passado fora "coronel", fazendeiro de muitas posses. Aos poucos, perdeu tudo o que tinha depois que sua filha Conceição foi embora de casa. Como se vê, sua trajetória vai do sucesso ao fracasso e não o contrário, como a Arte Pop gosta de exaltar. No entanto, ele nunca baixou a cabeça e, ao contrário do que se espera, não reproduz o discurso dos latifundiários, mas sonha com uma divisão justa do Brasil entre os brasileiros. Nesse sentido, essa personagem representa o sonho de uma sociedade socialista, cultuado por uma grande parcela da juventude brasileira nas décadas de 60-70. Entretanto, como registra a História, esse sonho foi ceifado pelas forças repressoras do governo ditatorial de então. A literatura pop de Roberto Drummond assimilou e se valeu tanto de vários procedimentos formais de construção artística quanto de temas da Arte Pop, mas também trilhou um caminho singular, específico para o cotidiano brasileiro: o da denúncia à política de repressão àqueles que eram contrários ao regime pré-estabelecido pela ditadura militar.

A delação, neste caso, ganha contornos diferentes daqueles usados na literatura dita de denúncia. A carnavalização, o absurdo cômico, a ironia e a espetacularização se unem, muitas vezes, à colagem e à serigrafia Pop e criam um cenário ímpar para a denúncia que se deseja fazer. A natureza díspar e heterogênea de referências, signos, e/ou materiais particulariza a literatura

pop em relação às demais formas de produção literária contemporânea. Como exemplo, podemos observar um pouco da história de Pai Francisco. Após a fuga da filha e da perda de suas posses, ele passou a conversar com a vaca Copacabana – único animal que lhe restou do antigo rebanho. Contava tudo para ela: sua tristeza, seus planos para recuperar a fazenda... Passou a vê-la como uma criatura de Deus e quando a mesma morreu, o velho decidiu que devia enterrá-la no cemitério da cidade. O padre proibiu tal ato; o coronel insistiu e quando chegou ao cemitério para o enterro, o delegado já o esperava juntamente com os soldados. Deu-lhe voz de prisão, mas Pai Francisco resistiu com um tiroteio. Quando acabou sua munição, o delegado o levou preso. Ao sair da prisão, passou a ouvir o berro da vaca e, daí, correu o boato de que a mesma era sagrada. Romarias começaram a ser organizadas até a casa dele. A vaca passou a fazer milagres e começou a ser chamada de Santa Vaca Copacabana. Corria o boato de que ela era Nossa Senhora que viera ao Brasil disfarçada para saber de fato quem merecia o Reino do Céu. Os sermões de Pai Francisco, nessa época, já tinham mais público do que os do padre da cidade, José, que acusava o velho de ser um enviado do demônio. Por fim, os jornais do Rio de Janeiro e de São Paulo já diziam que Pai Francisco era o novo Antônio Conselheiro com idéias subversivas. Paralelamente, padre José fazia sermões contra Pai Francisco e organizava abaixo-assinados contra o velho; depois denunciou o mesmo ao SNI.[239] Numa sexta-feira de junho de 1971, enquanto Pai Francisco fazia um sermão na capela da "Ordem dos Adoradores da Vaca Sagrada", chegaram soldados atirando bombas de gás e Silvinha, a mãe, o pai e mais 14 fiéis que ali estavam foram presos e obrigados a circular pelas ruas da cidade. Por onde passavam, o povo ia gritando: "comunistas, comunistas". Pai Francisco fica preso por nove anos no Manicômio

[239] O Serviço Nacional de Informações (SNI) foi criado pela lei nº 4.341 em 13 de junho de 1964 com o objetivo de supervisionar e coordenar as atividades de informações e contra-informações no Brasil e exterior. Em função de sua criação, foram absorvidos o Serviço Federal de Informações e Contra-Informações (SFICI-1958) e a Junta Coordenadora de Informações (JCI-1959).
(http://pt.wikipedia.org/wiki/Servi%C3%A7o_Nacional_de_Informa%C3%A7%C3%B5es, acessado em 12/01/08).

Judiciário de São Paulo sem responder processo, nem ir a julgamento, acusado de estar organizando o "Exército Divino", destinado a defender os ditames da Vaca Sagrada.

Essa circunstância insólita se assemelha, como explicou Maria Raimunda Gomes, à da personagem central da peça *O pagador de promessas* (1960) de Dias Gomes, o "Zé do Burro" (GOMES, 2003, p. 119). Misto de "Zé do Burro" e de "Antônio Conselheiro", Pai Francisco desestabiliza a suposta ordem dos poderes do Estado e a Igreja. A conversa com a vaca Copacabana; sua posterior transformação em criatura divina; as romarias que se seguiram para reverenciar a, agora, Santa Vaca Copacabana e o boato de que ela seria Nossa Senhora disfarçada compõem uma estrutura própria dos *happening* pop, na qual o improviso e o absurdo cômico são pontos fundamentais constitutivos de tal movimento que, neste caso, cumpre a função de denúncia da falta de liberdade de expressão e, ainda, de como as situações adversas eram resolvidas: rapidamente taxavam-se os insatisfeitos e contestadores de comunistas e, como tal, eram condenados pela massa subjugada pela ideologia capitalista dominante. Toda essa situação vivida por pai Francisco é uma alusão ao que se passou no Brasil, especialmente, na primeira metade da década de 70, ou seja, muitas prisões arbitrárias; acusações absurdas; não há processos, tampouco julgamentos, mas sim penas, e penas árduas.

Além da proximidade ou retomada da personagem de Dias Gomes, Roberto Drummond, podemos dizer, retoma a ele mesmo. Ao escrever o romance *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado*, o escritor havia criado, como vimos no capítulo 3 desta pesquisa, uma situação com trechos bastante próximos aos relatados aqui. Na ocasião, o texto falava sobre o pai da protagonista Martha Gellhorn que também havia elegido uma vaca de nome La Pasionaria como sua confidente. Ainda no conto "Isabel numa quita-feira" do livro *A morte de D. J. em Paris*, a personagem também "conversa" com uma vaca, a "Pecadora". Embora, neste caso, o contexto seja diferente dos outros dois, o reaproveitamento de um mesmo motivo em diferentes

obras do escritor é uma de suas marcas que se inicia na literatura pop e ali é amplamente utilizada e se estende às obras da segunda fase.

Ainda no *hall* do edifício Palácio de Cristal há muita confusão. Soldados e fantasiados misturam-se ali. Pai Francisco pede a Silvinha que ligue o rádio para que ele ouça "A Hora do Brasil".[240] Como a pilha está fraca, e o velho mal pode escutar, a filha lhe conta as notícias. Neste momento, Pai Francisco poderia conhecer a verdade, o que de fato está ocorrendo no Brasil, no entanto, isso se mostra impossível, e ele novamente saberá das coisas por um outro interlocutor, no caso, a filha, que mais uma vez "inventa" que os sonhos do pai agora estão virando as verdades do Brasil. De fato, eles estariam diante da "Hora do Brasil", no sentido mais pleno aludido pelo romance. Porém, a tão sonhada reforma agrária, na voz de Silvinha, foi decretada no dia 1º de abril... o que por si só já geraria muita desconfiança. É a "hora do Brasil", mais uma vez, sendo adiada:

> - Tá baixo o rádio, Silvinha...
> - A pilha tá fraca, pai. Tá acabando as pilhas.
> - Ouve pra mim, Silvinha e me conta...
> - Tão começando a falar, pai. Tão dizendo que a partir da presente data de hoje, 1º de abril, fica decretada a reforma agrária em todo território da República Federativa do Brasil, com a expropriação dos latifúndios e a nacionalização de todas as áreas em poder de estrangeiros (...). (DRUMMOND, 1980, p. 261)

Neste fragmento de *Sangue de Coca-Cola*, percebemos que a ação se dá num espaço idealizado, ou seja, como nas histórias de contos de fadas, o espaço do "felizes para sempre" é o palácio, que, nesta parte do romance, seria o Palácio de Cristal. No entanto, as personagens não

[240] A Voz do Brasil é um noticiário radiofônico público, que vai ao ar diariamente em praticamente todas as emissoras de rádio aberto do Brasil, às 19h., horário de Brasília. É o programa de rádio mais antigo do Hemisfério Sul. O programa passou ser transmitido em 22 de julho de 1935, tornando-se obrigatório em 1938, no governo de Getúlio Vargas, com o nome de *Hora do Brasil*. Em 1971, por determinação do presidente Médici, o nome *Hora do Brasil* muda para *A Voz do Brasil*. (http://pt.wikipedia.org/wiki/A_Voz_do_Brasil, acessado em 12/01/08).

entram no Palácio, estão à margem dele: permanecem no *hall* todo o tempo. Portanto, não chegam à felicidade, mas assim como para a criança que ouve um conto de fadas aquela realidade ali descrita é verdadeira e possível, para o velho Francisco dá-se o mesmo. Ele ouve a história inventada por Silvinha e acredita nela. De vez em quando, desconfia de que algo poderia não ser de fato expressão da verdade, mas a filha o convence rapidamente de que o sonho se tornou realidade. Como uma criança, o faz-de-conta (e a felicidade causada por este estado) o persuade a aceitar o impossível como plenamente possível, dada a atmosfera onírica criada pelo narrador. Tudo é sonho, mas carnavalizado, delirante: a felicidade tem a cara de uma atriz de cinema, a divisão do Brasil é narrada na "Hora do Brasil", mas a pilha do rádio está fraca e pouco se consegue ouvir sobre isto... O delírio se dá a partir do momento em que a Borboleta Verde da Felicidade pousa sobre a cabeça do velho. É como se ela fosse uma chave que abrisse as portas dos sonhos das personagens e, a partir disso, eles fossem se tornando realidade; realidade passada num 1º de abril...

Complementando a "realidade do faz-de-conta", do "1º de abril", Roberto Drummond explora a espetacularização da vida, ou seja, com o objetivo de encontrar Conceição, a outra filha de Pai Francisco, o Homem do Sapato Amarelo conta toda a história da personagem para o público de seu programa de rádio. Este e, também, os leitores do romance acompanham a história passo a passo na esperança de que a filha seja encontrada e volte a tempo de perdoar o pai. No entanto, isso não ocorre. O velho morre imaginando ver a filha, mas a mesma, em nenhum momento sequer da obra, aparece. Tudo o que se sabe dela é relatado pelo locutor. Voltando ao conflito dramático *felicidade x infelicidade*, percebemos que a segunda vence a primeira, embora no plano do "faz-de-conta", do "era uma vez", do "palácio de cristal", enfim, do 1º de abril, é a felicidade quem parece vencer.

Conceição não tem voz, ao contrário da irmã e do pai que praticamente se valem todo tempo do discurso direto. O Homem do Sapato Amarelo, como locutor, funciona também como narrador dos capítulos que abordam tal personagem. Ele mostra saber de tudo e emite opiniões e percepções, sobretudo, a respeito de Pai Francisco. Esse comportamento se estende à Conceição, uma vez que tudo o que sabemos sobre suas emoções, pensamentos e desejos, sabemos por meio do locutor que não poupa detalhes e opiniões a respeito do comportamento do velho e de sua filha.

> Alô, alô Conceição, que fugiu de casa no carnaval de 1950 depois de se fantasiar de Chiquita Bacana e de apanhar a chicote do pai (...) até hoje, passados 30 anos, ainda sente a dor das chicotadas (...) sua mãe era filha de Maria e devota de São Benedito e seu pai nunca conheceu as pernas de sua mãe, nunca viu sua mãe nua, fez oito filhos, Conceição, e nunca viu sua mãe nua, mas sua mãe Suzana confessou a seu pai que era ela que fazia as fantasias pra você e suas irmãs usarem, fantasiadas de Chiquita Bacana e de Havaiana que o Padre Nélson condenava do púlpito da igreja e quando os sinos da igreja tocavam condenando o carnaval, Conceição, sambas cantavam dentro da sua mãe como cachorros latindo (...). (DRUMMOND, 1980, p. 123)

A narração, nos fragmentos que tratam da personagem Conceição, é veloz. O Homem do Sapato Amarelo conta ao leitor tudo o que se passou na época em que ela foi embora, com a mesma rapidez com que apela para que volte e reencontre o pai. A narração dinâmica simula os programas de rádio que exploram os *fait divers*,[241] promovendo reencontros entre entes que se "perderam" ao longo da vida, espetacularizando os pequenos dramas humanos. Do mesmo modo como o locutor Homem do Sapato Amarelo consegue atrair a atenção de seus ouvintes para o problema em questão, ele também manipula os leitores que vão, ao longo do romance, esperar que Conceição volte ou que alguém a reencontre e lhe diga que o pai está morrendo e quer vê-la. Novamente, a espetacularização da vida em seus traços folhetinescos está presente. Não importam os sentimentos, os fatos, mas sim o que eles podem render como audiência nos *media*.

[241] Expressão usada por Roland Barthes, no livro *Crítica e Verdade*, para definir os fatos do dia-a-dia explorados pela mídia.

Dispersos ao longo do romance, todos os trechos ou capítulos sobre Conceição começam sempre com a mesma evocação: "Alô, alô, Conceição", bordão equivalente ao "Alô, alô, Terezinha" que Chacrinha repetia exaustivamente em seu programa de auditório na televisão "A buzina do Chacrinha". Deste modo, ele consegue chamar a atenção dos ouvintes para a história que está contando, um registro do insignificante. Quem são Silvinha, Pai Francisco e Conceição? Que importância eles têm para aqueles que ouvem o programa no rádio? Teoricamente, nenhuma. Entretanto, as pessoas, em todas as épocas, sempre se sentiram atraídas pelos casos, por histórias que não necessariamente tinham alguma ligação com elas, mas que representavam, pelo menos, resquícios da "vida como ela é". Incrementadas pelas narrativas jornalísticas que, de uma forma ou de outra, aproveitam-se dessas histórias para bradar valores, muitas vezes, esquecidos pela sociedade, como verdade, esperança, perdão, esses *fait divers* atraem a atenção de um público cada vez maior, garantindo altos índices de audiência.

Outro traço marcante na descrição dos *fait divers* e recuperado pelo Homem do Sapato Amarelo é a desorganização do relato. Sem respeitar a cronologia, os fatos são contados aos leitores de modo a prender a atenção dos mesmos. A narrativa sem lógica aparente, confusa em certos instantes, convence o leitor de que se trata mesmo de uma história da vida real, "da vida como ela é". Na história de Conceição, enfaticamente, o narrador intruso, pela repetição de dados da família de Pai Francisco, revela a repressão vivida pelos mesmos sob a ação da Igreja Católica e do Estado em diferentes momentos da vida das personagens. O Estado cala seu direito de expressão; a Igreja reprime a alegria, o sexo, enfim, o prazer de ser feliz.

Conceição foge de casa após ser chicoteada pelo pai, pois havia se fantasiado de Chiquita Bacana no carnaval de 1950. Na época, a marchinha *Chiquita Bacana*[242] fazia enorme

[242] A idéia de compor *Chiquita Bacana* partiu de João de Barro, que propôs a Alberto Ribeiro aproveitarem o existencialismo como motivo de uma marchinha. Na realidade, a idéia inspirava-se na imprensa da época que

sucesso nos salões e aludia à liberdade, ao fazer apenas aquilo que se quer. Para a época, esse comportamento era bastante inusitado, mas justificado porque Chiquita era existencialista e como tal "só fazia o que mandava o seu coração". Esse prenúncio de liberdade da juventude e da mulher fora sufocado. Entretanto, essa repressão é revelada de forma irônica, pois é a mãe de Conceição quem faz a fantasia, uma mulher ligada à Igreja - era filha de Maria –,[243] e que teve oito filhos, mas nunca aparecera nua na frente do marido.

Em síntese, podemos dizer que a partir da apropriação da estrutura do *fait divers*, da notícia miúda, tão apreciada pela imprensa de forma geral, e também das notícias veiculadas, Roberto Drummond se aproxima uma vez mais da Arte Pop na construção de sua literatura pop.

3. Sargento da Central de Comando e o piloto do Helicóptero nº. 3 – a mediocridade no poder

3.1. Central de Comando

No segundo capítulo do romance, aparecem as personagens: sargento Garcia e o piloto do helicóptero nº. 3, cujo nome não sabemos e sempre será invocado pelo codinome "Helicóptero nº.3". O sargento repete, exaustivamente, o termo "caramba" e sempre que pronuncia uma frase coloca a expressão no meio dela. Enfatiza o tempo todo que está a serviço da Pátria e insiste que o Helicóptero nº. 3 tem de se conscientizar disso. Este, no entanto, se mostra sempre muito

---

explorava com freqüência o existencialismo - Sartre, Camus, Simone de Beauvoir e, principalmente, o lado não-científico do movimento, que abrangia os "existencialistas" boêmios, *habitués* das *caves* parisienses, seus costumes exóticos etc. (http://cifrantiga3.blogspot.com/2006/05/chiquita-bacana.html, acessado em 14/01/08). A letra da marchinha encontra-se no CD "Almanaque Roberto Drummond".

[243] Filho ou Filha de Maria é a designação que dá aos integrantes da Legião de Maria, "uma Associação de Católicos que, com a aprovação da Igreja e sob o poderoso comando de Maria Imaculada, Medianeira de todas as graças, se constituíram em Legião para servir na guerra, perpetuamente travada pela Igreja contra o mal que existe no mundo". (http://www.bispado.org.br/aspx/Conteudo.aspx?c=625#, acessado em 14/01/08).

emotivo, e por isso é, constantemente, repreendido pela Central de Comando, embora, várias vezes, parece que o sargento assim age como forma de reafirmar sua postura de comandante militar e não porque deseja, realmente, portar-se desse modo.

> - *Caramba, eu lembro da Bebel e fico gostando dessa zebra, caramba!* Pois abre o coração comigo, caramba! Desabafa, caramba! Mas pára de chorar, caramba!
> - Alô, Central de Comando, alô...
> - Abre o coração, caramba!
> - Toda vez que eu como peito de frango, eu fico lembrando do meu pai, Central de Comando! Fico lembrando da cara boa do meu pai comendo peito de frango, eu juro que fico lembrando. E aí, Central de Comando, me dá um troço...
> - Que troço, caramba? Pode abrir o coração comigo, menininho...
> - Me dá um troço... (DRUMMOND, 1980, p. 29)

Conforme o diálogo acima e em tantos outros momentos da fala de ambos, o leitor tem a sensação de que está diante da relação entre um adulto (talvez um pai, bem rigoroso) – o sargento –, e uma criança (talvez o filho, que descobre aos poucos o mundo com todas as suas crueldades) – o Helicóptero nº. 3. Como é de se esperar de uma personagem que encarna de todas as formas um militar, este tenta esconder seus sentimentos tanto em relação à Bebel (sua esposa que, por tê-lo supostamente traído, foi "espiantada" por ele para a Bolívia) quanto em relação ao piloto; tenta mostrar, sempre, e a todo custo, que existe uma hierarquia a ser respeitada, mas ele mesmo constantemente se esquece disso.

> - Caramba! Onde você se meteu, caramba?
> - Está passando bem, sargento?
> - Estou. Claro que estou. O que que você está insinuando?
> - Tava só perguntando, sargento. Eu...
> - Você pode dar graças a Deus porque eu sou um homem humano, caramba. Senão o mínimo que ia acontecer com você é gramar 10 dias na solitária. Aí você ia ver como a porca torce o rabo...
> - Mas sargento...
> - Caramba! Da próxima vez, caramba, você veja como se dirige a um superior hierárquico. Da próxima vez, você dobra a língua...
> (...)
> - *Caramba! Tem hora que me dá pena. Caramba, é um quadrúpede, mas eu gosto dele. Ele só não pode é perceber que eu gosto dele, caramba!* (DRUMMOND, 1980, p. 149-50)

O sargento Garcia de *Sangue de Coca-Cola* foi criado a partir do procedimento pop de apropriação. Roberto Drummond recupera o sargento Garcia, personagem cômica do *Zorro* - seriado de tevê que fez muito sucesso no Brasil, apresentado na década de 70, para criação de sua personagem homônima. Gordo, meio bonachão, pouco ágil no enfrentamento e/ou captura do Zorro, que, por sua vez, deixava em suas roupas a sua marca feita à ponta de espada (Z), o sargento Garcia era o par cômico, porque incompetente, do capitão Monastério, o verdadeiro vilão, que reunia em si – de modo arrogante, autoritário e violento – os poderes e representações institucionais do Estado: era, simultaneamente, o prefeito, o chefe da polícia e do exército, representante da coroa espanhola e um latifundiário que explorava impiedosamente os camponeses pobres. Zorro era o herói-bandido-vingador, espécie de Hobin Hood de capa e espada atuando em Los Angeles, na época em que os povoados estavam se formando e os espanhóis dominavam com poder e corrupção absolutos. Para conter estes abusos, Zorro, o herói mascarado, luta com sua espada em defesa dos pobres e oprimidos pela repressão espanhola.

Nos capítulos referentes ao sargento Garcia e ao Helicóptero nº. 3, há predomínio absoluto do discurso direto. A apropriação de uma referência do seriado de tevê Zorro se estende, ainda, na escolha do recurso à cena, ou seja, o diálogo, como recurso discursivo das personagens, visa a mimetizar a natureza do texto dramático escrito para um programa de televisão. Esta apropriação da referência – sargento Garcia – não se resume apenas à incorporação do nome da personagem. No plano da linguagem, que é o da escrita do romance, há, também, apropriação do gênero (o dramático, neste caso) e, além disso, tais procedimentos se vinculam à colagem, à carnavalização e ao absurdo cômico, todos eles presentes no romance, sobretudo nos momentos em que a narrativa enfoca as personagens em questão.

Articulado com o discurso direto, há a presença do monólogo interior, sempre grafado em itálico, que marca a reflexão feita pelo sargento Garcia sobre seu relacionamento com Bebel,

sua esposa. Por meio dessas retomadas de sua vida cotidiana, o militar vai revelando ao leitor como era sua vida com a mulher. Esses trechos têm dupla função: 1) assinalar uma espécie de revisão de vida e do relacionamento amoroso com Bebel e *mea culpa* em relação à responsabilidade que ele teve no "desaparecimento" da esposa; 2) criar uma ironia que nasce desse processo e que acaba por ridicularizar a missão militar do sargento e do piloto mediante às ordens dadas pelo primeiro ao segundo:

> - Central de Comando chamando helicóptero nº 3. Alô helicóptero nº 3. *Tocava uma música, caramba! Como era mesmo a música que tocava?* Alô helicóptero nº 3. *Ela parou na porta da loja de disco e ficou ouvindo a tal música. Ela lá parada, caramba e eu escondido atrás da banca de jornal. Fingindo que olhava revista de mulher pelada, caramba! E a tal música tocando, santo Deus.* Alô helicóptero nº 3 Central de Comando chamando. *E eu fiquei escutando aquela música. E me deu aquela vontade de ir lá, caramba. De ser bom pra ela. De abraçar ela. De ficar alisando o cabelo dela. E falar com ela: Bebel, vamos tomar um sorvete de morango?*
> (...)
> - Alô, Central de Comando...
> - ???
> - Alô, Central de Comando...
> - Caramba! Eu precisava duma informação urgente...
> - É uma ordem, sargento...
> - Lembras de uma música, caramba? Uma que o Erasmo Carlos cantava? Uma que dizia, caramba, Tou sentado à beira do caminho, lembras dela caramba?
> - Lembro, sargento...
> - E você podia cantar um pedaço, caramba?
> - Alô, sargento. Alô, sargento...
> - Podias cantar um pedaço, podias, caramba?
> - Sargento, o senhor está passando bem, sargento...
> - Canta, caramba! É uma ordem superior, canta! (DRUMMOND, 1980, p. 136-7)

O fragmento acima ilustra, simultaneamente, a arbitrariedade do sargento ao condenar sua esposa por uma suposta traição (sobre a qual falaremos adiante) e revelar o aspecto cômico, sempre presente nos diálogos entre o sargento e o piloto. Superficialmente, ambos parecem envolvidos e comprometidos com uma missão seriíssima: sem sair do helicóptero, o piloto deve "dar um sumiço no tipo do sapato amarelo" e será recompensado por essa missão com a Grã Cruz

do Cruzeiro do Sul[244] (DRUMMOND, 1980, p. 309); no entanto, em vários momentos, o leitor é surpreendido por uma intervenção disparatada ora de um, ora de outro, construindo, deste modo, por meio da linguagem, o absurdo cômico. Acima, por exemplo, no fragmento apresentado, o sargento chama o piloto insistentemente o que leva o leitor a crer que uma ordem importantíssima será dada. Mas, no final, é surpreendido quando percebe que o sargento queria, na verdade, lembrar a letra de uma música romântica, de um cantor popular da época em que vivera seu romance com Bebel, no caso "Sentado à beira do caminho". Trata-se de uma canção gravada por Erasmo Carlos em 1969; o sucesso estrondoso fez com que a música fosse tocada repetidas vezes nas rádios do Brasil. A letra romântica descreve o desespero e a falta de esperança de um apaixonado que se encontra na "beira de uma estrada" aguardando por sua amada. Nesta situação, vai sendo descrito o que se passa na estrada (movimento, chuva, sol, trânsito) enquanto a personagem espera por sua grande paixão.[245] A apropriação da música serve como figurativização do estado atual do sargento Garcia, ou seja, sofre pela falta da amada; e ainda ajuda na criação do absurdo cômico, uma vez que sua atenção volta-se para o romance desfeito e, portanto, desloca-se da operação militar para a qual havia sido designado. Freqüentemente, o leitor é surpreendido por este desvio de atenção que é sempre construído de forma cômica, ressaltando a semelhança dos "sargentos Garcia", o do livro e o da série da televisão, pois os mesmos acabam sempre se atrapalhando no cumprimento de suas respectivas missões.

Todas as lembranças referentes à Bebel são desencadeadas pela presença da Borboleta Verde da Felicidade. Inconformado, o sargento Garcia diz não entender como uma borboleta

---

[244] A Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul é uma comenda que o presidente do Brasil atribui a personalidades estrangeiras. Foi criada como *Ordem Imperial do Cruzeiro do Sul* em 1º de dezembro de 1822 por Dom Pedro I, menos de três meses após a Independência, como símbolo do poder imperial. A comenda foi abolida com a primeira constituição republicana em 1891 e restabelecida com sua atual denominação, em 5 de dezembro de 1932, pelo presidente Getúlio Vargas. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Ordem_do_Cruzeiro_do_Sul, acessado em 15/01/08).

[245] As informações sobre a música foram retiradas do *site*: http://pt.wikipedia.org/wiki/Sentado_%C3%A0_beira_do_caminho_(can%C3%A7%C3%A3o, acessado em 15/01/08.

podia invadir uma área de segurança nacional[246] e perturbá-lo tanto. A partir daquele momento, ele, que anos atrás havia decidido não se lembrar mais da esposa Bebel, estava novamente pensando nela e o que era pior: sentia muita saudade, como podemos ver no fragmento abaixo. O cheiro de lança-perfume era muito forte e talvez fosse ele, também, responsável por aquelas lembranças tão inoportunas.

> - *Ela é mesmo uma NSN [Nociva à Segurança Nacional], santo Deus! Chegou voando e subverteu meu coração. Eu tinha cassado Bebel, santo Deus! Ela me pôs um par de chifre e eu bani ela, santo Deus! Espiantei ela pra Bolívia. E fico pensando na Bolívia como se a Bolívia fosse gente, santo Deus! Como se a Bolívia fosse Bebel. Se São Domingos Sávio não proteger meu coração, santo Deus, eu estou fodido e mal pago, porque meu coração começa a achar que Bebel não me chifrou, meu coração começa a me falar que eu nunca tive prova, santo Deus! Tudo por causa de uma borboleta verde, santo Deus! Uma merda de uma NSN. Eu preciso rezar, caramba! Esse cheiro de lança-perfume tá me enlouquecendo, tá me dando vontade de cantar. Eu vou rezar pra São Domingos Sávio: vou rezar...* (DRUMMOND, 1980, p. 90, colchetes nossos).

Acima, temos um resumo da história de Bebel e do sargento. Há, neste fragmento, alguns aspectos representativos do processo de confecção da literatura pop: o absurdo cômico e a carnavalização. “Cassar” e ‘banir” são dois verbos próprios, considerando o contexto do romance, da ação do Estado ditatorial na repressão política. O emprego de ambos no contexto da separação amorosa caracteriza o modo como o sargento Garcia lida com seus afetos, ou seja, a relação amorosa encontra-se no mesmo plano ação militar e, por analogia, tratadas da mesma forma arbitrária, o que acaba por gerar o absurdo cômico. A arbitrariedade também está presente no julgamento que ele faz sobre o suposto relacionamento extra-conjugal da esposa. Como no refrão da música de Erasmo Carlos que diz “Preciso acabar logo com isso / preciso lembrar que

[246] Área de segurança nacional é uma região definida pela Escola Superior de Guerra, dentro da doutrina de segurança nacional em que as liberdades individuais, os princípios constitucionais e a legislação civil não têm efeito. São, portanto, consideradas áreas de segurança nacional todas aquelas que podem ser alvo de sabotagens, de atos terroristas, ou localidades que podem desestabilizar a segurança do Brasil.
(http://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%81rea_de_seguran%C3%A7a_nacional, acessado em 15/01/08).

eu existo", a personagem resolve acabar com o problema rapidamente. Bastou uma carta anônima escrita numa máquina Remington para ele tecer um julgamento e decretar a pena: "espiantá-la" para a Bolívia. Ainda no plano do cômico, podemos ler esta parte como uma alusão à arbitrariedade da ditadura: julgamentos precoces e baseados, por vezes, em evidências frágeis e penas duras para os julgados culpados. Já a carnavalização conta com um índice literal: o lança-perfume, que era usado nos festejos carnavalescos, mas depois foi proibido como droga entorpecente. Ele, assim como a Borboleta Verde da Felicidade, é um signo da alegria, banida e tratada como NSN.

Na última parte do romance, o sargento Garcia ainda sofre com saudades de Bebel. Lembra-se de que quando o cabo Afonso "espiantou" Bebel para a Bolívia também havia uma lua linda no céu. Conta ainda que quando isso aconteceu, ele fechou a lembrança dela como se fosse uma torneira. Fechou bem. Não permitiu que pingasse uma gota, mas naquele 1º de abril, ela começou a pingar cedo e naquele momento ela já estava aberta. Diante de tantas recordações, o sargento chama o Helicóptero nº 3 para saber qual era a diferença de horário entre o Brasil e a Bolívia. O piloto, que carregava consigo o "Guia da Secretária" New Webster´s, após consultá-lo, diz que a diferença é de uma hora a favor do Brasil. O sargento indaga sobre a possibilidade de a lua já ter surgido na Bolívia. O piloto responde que, pelos seus cálculos, ela estaria surgindo naquele momento... Mantém-se o caráter absurdo, primeiramente pela excessiva e nada objetiva preocupação do sargento em relação ao destino de Bebel, aí metaforizada pelo surgimento ou não da lua na Bolívia e, depois, pelo fato do piloto do helicóptero ter consigo um guia para secretárias. A articulação insólita entre esses dados e referências vincula-se à carnavalização e cria o absurdo cômico. Para que um piloto de helicóptero carregaria um guia para secretárias? Ao juntar referências díspares num mesmo contexto, o narrador reforça as trapalhadas e, conseqüentemente, a incompetência de ambos no cumprimento da missão destinada a eles.

As lembranças ainda florescem e o sargento Garcia passa a desconfiar seriamente de que a carta anônima mentia. Esse dado reforça a analogia com os julgamentos feitos na época da ditadura militar: não há investigação; basta que haja uma denúncia para que o acusado, se tido como culpado, sofra algum tipo de penalidade. Diante de tal conflito, o sargento novamente chama pelo piloto e quando este responde, escuta a ordem para cantar a canção *Grito de Alerta*, na época um grande sucesso na voz de Maria Bethânia. Entrelaçam-se, aí, dois planos de ação: o do romance (ou filme) de ação, subproduto ou derivado do gênero épico, e o romance (ou filme) romântico, vinculado, neste caso, ao folhetim / melodrama. Noutros termos: misturam-se o plano de ação da guerra (a repressão; a Segurança Nacional; o combate à subversão) e o plano de ação do amor (a dor pela traição; a saudade; o lamento pela perda da amada). Eis, portanto, a carnavalização e a colagem de elementos díspares que geram o absurdo cômico, um dos pilares da literatura pop de Roberto Drummond.

3.2. Codinome: o Helicóptero nº 3

Voltemos ao piloto. Ele, como todas as outras personagens, passa por um processo de transformação quando se encontra com a Borboleta Verde da Felicidade. Aliada à presença dela, o cheiro de lança-perfume é intenso o que contribui ainda mais para que ele se sensibilize diante de situações presentes e de recordações. Por onde passa, a Borboleta Verde da Felicidade faz com que as personagens experimentem sensações estranhas e isso acaba levando-as a repensar o passado e as atitudes que tomaram naquele momento. Parece funcionar como a consciência de cada uma delas, obrigando-as a rever conceitos e posturas tomadas. O piloto chora ao comer sanduíche de peito de frango, pois se lembra do pai morto; depois, em outro capítulo, paquera uma mulher loura, nua, que tem uma marca de biquíni, capaz de tirá-lo da “fossa” em que se

encontrava; dá adeuzinho e faz “pirueta com o helicóptero pra divertir os agitadores que tavam na janela atirando garrafa nos soldados” (DRUMMOND, 1980, p.196). A felicidade, motivo associado à Borboleta Verde, e a alegria banida e/ou proibida, motivo associado ao lança-perfume, são os elementos que, ameaçando a Segurança Nacional, abalam os dois militares no cumprimento de suas missões. A alegoria é evidente: a ação dos militares, bem como seus valores e propósitos, é desprovida de alegria e não produz felicidade. O insólito e o absurdo cômico, neste caso, sublinham por contraste, a dureza da realidade. Todas essas ações esdrúxulas, vindas de um militar, reforçam o caráter ridículo e mesquinho das grandes missões dadas ao piloto: prender a Borboleta Verde da Felicidade que está violando o espaço aéreo brasileiro; acompanhar os passos do Homem do Sapato Amarelo e, já no final do romance, matá-lo; caçar o Urso (outra personagem sobre a qual falaremos mais tarde) e, ao encontrá-lo, atirar para matar.

Neste ponto, faz-se necessário retomar as missões citadas acima para podermos ver o quanto de ironia está presente em cada um desses episódios. O primeiro dever do piloto seria capturar a Borboleta Verde da Felicidade viva ou morta. No capítulo 25 da primeira parte, temos a narração de como o Helicóptero nº 3 consegue prendê-la, mas não consegue mantê-la presa. Logo quando começa o capítulo, em discurso direto, o piloto está rezando “Santo anjo do Senhor”[247] que é uma oração infantil. O sargento Garcia, em vão, tenta interrompê-lo, mas ele só responde quando a oração termina e, ainda assim, depois de tentar iniciá-la novamente.

> - Eu vi a borboleta verde, sargento! Aí eu saí perseguindo ela, sargento e abri o vidro da cabine e ela entrou, sargento. Aí eu fechei o vidro e até falei alto: Tá presa, bichinha! Então, sargento, ela pousou na minha mão! E eu vi uma bailarina nua desenhada na asa dela, sargento. Eu juro que vi, sargento! E a bailarina começou a piscar o olho e a sorrir pra mim, sargento...
> - Você ficou pinel, caramba! Você tá lelé da cuca, caramba!

[247] Oração católica pedindo proteção ao seu santo anjo da guarda: Santo anjo do Senhor/ meu zeloso guardado / se a ti me confiou a piedade divina / sempre me rege / me guarde / me governe / me ilumine / Amém. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Santo_Anjo, acessado em 17/01/08).

> - Juro que não, sargento! Lembra da Luz Del Fuego, sargento?
> - Lembro, caramba!
> - Pois a bailarina nua tava com uma cobra enrolada no pescoço como a Luz Del Fuego! E foi me dando uma vontade de rezar, sargento! E eu abri a janela do helicóptero e a borboleta verde saiu voando, sargento... (1980, p. 71)

A escolha da oração feita pelo piloto, bem como seu comportamento infantil (ele chora ao revelar ao sargento que a Borboleta não estava mais com ele) associados ao fato de ele ter como missão prender uma borboleta acusada de ser uma NSN que está violando o espaço aéreo da nação em cujas asas dança uma bailarina nua que lembra Luz Del Fuego[248] gera o absurdo cômico. O discurso direto simula uma realidade que parece ser verossímil, mas apresenta um caráter improvável, que perturba a verossimilhança realista convencional. É só no nível da alucinação (conseguida pela somatória da carnavalização mais colagem de dados) que podemos compreender essa missão absurda, e, por sua construção lingüística, cômica: prender a felicidade porque ela se tornou uma ameaça à Segurança Nacional.

A segunda missão dada ao piloto pelo sargento Garcia foi "colar" no Homem do Sapato Amarelo. Esta, na verdade, era a principal obrigação dele desde o início do romance. As outras duas intercalam-se a esta primeira tarefa. Num jogo de "gato e rato", o Helicóptero ora localiza o repórter, ora perde-o de vista. Por isso, é constantemente repreendido pelo sargento Garcia que o ameaça dizendo não entender por que não o denuncia para o alto comando. Em um dos momentos em que o piloto está seguindo o Homem do Sapato Amarelo, ele chama pela Central

[248] Luz del Fuego, nome artístico de Dora Vivacqua, (Cachoeiro de Itapemirim, 21 de fevereiro de 1917 — Rio de Janeiro, 19 de julho de 1967) foi uma bailarina, naturista e feminista brasileira. Depois de um tempo estudando na Europa, Luz del Fuego volta ao Brasil em 1950 e começa a revolucionar os costumes do povo brasileiro. Luz del Fuego apresentava-se seminua com uma ou, às vezes, duas cobras jibóias enroladas em seu corpo e ficou muito famosa em sua época. Adepta à alimentação vegetariana e ao nudismo, não fumava, nem ingeria bebidas alcoólicas e, através de uma concessão da Marinha, obteve licença para viver na ilha Tapuama de Dentro, que foi por ela rebatizada como "Ilha do Sol" e onde fundou o primeiro clube naturista do Brasil, o "Clube Naturalista Brasileiro". Em 1967, Luz del Fuego e seu caseiro foram assassinados e seus corpos, amarrados em pedras, foram lançados para o fundo do mar. Após a sua morte, a Ilha do Sol voltou a ficar desabitada.
(http://pt.wikipedia.org/wiki/Luz_del_Fuego, acessado em 31/03/2007).

de Comando chorando, pois havia se lembrado de um jogador do Vasco – o Coronel –[249] que marcava o Garrincha. Chora por se lembrar que aquele, nos jogos entre Botafogo e Vasco, fazia uma marcação cerrada e seu pai gostava de ouvir o repórter esportivo – Jorge Cury –[250] narrando o lance. Emocionado, ele diz que retornará à missão e "colará" no Homem do Sapato Amarelo como o Coronel "colava" no Garrincha: como um carrapato. A ironia, o absurdo cômico e a mistura de planos narrativos estudados no diálogo anterior se fazem presentes também neste trecho. No diálogo, alternam-se a voz de comando do sargento e o relato emocionado do piloto. Os efeitos cômico e irônico se manifestam à medida que o leitor percebe que o sargento muda de comportamento conforme ouve o relato saudoso do piloto. Como o sargento Garcia do Zorro, transborda de emoção em meio a uma ação oficial de perseguição, caça ao suposto bandido. Uma vez mais, a alegoria se manifesta: não há poder que possa banir ou prender a felicidade.

Em uma das vezes que o Helicóptero nº 3 perde o Homem do Sapato Amarelo de vista, há uma apropriação de um dado da realidade política da época para a confecção do texto:

> - Sargento, eu ainda acho ele, sargento. Ele desapareceu pros lados do Palácio de Cristal. Tá muita confusão nas ruas, sargento. E tá um cheiro fodido de cavalo, sargento...
> - Dobra a língua, olha como se refere aos cavalos...
> - Mas é um cheiro fodido mesmo, sargento...
> - Mas eu não gosto nada, caramba, da sua maneira de se referir aos cavalos...
> - Está bem, sargento... (DRUMMOND, 1980, p. 272)

A alusão irônica ao plano da realidade se refere ao fato de que na época em que o livro foi publicado, o então presidente do Brasil – General João Batista Figueiredo – havia declarado preferir o cheiro do cavalo ao cheiro do povo. Essa ironia se completa quando, no plano da

[249] Antônio Evanil da Silva (27/01/01936), o Coronel, tinha sempre a tarefa de marcar Garrincha, considerado o melhor ponta direita de todos os tempos. Podia, muitas vezes, levar desvantagem nestes duelos individuais, porém nunca se entregava." (http://www.netvasco.com.br/mauroprais/vasco/idolos3.html, acessado em 17/01/08).
[250] Jorge Cury foi um radialista e locutor esportivo brasileiro. Trabalhou nas rádios Globo, Nacional e Tupi. Ficou conhecido ao fazer dupla com outro locutor, Waldir Amaral, em diversas coberturas esportivas. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Jorge_Cury, acessado em 17/01/08).

diegese, veremos, mais tarde, que o Cavalo Albany, por meio de um golpe traidor a seu amigo – o General Presidente – torna-se Presidente do Brasil. E, aqui, o texto passa da alusão à alegoria: a burrice, literalmente, toma o poder, sobrepujando os militares que a representavam.

No último capítulo, o piloto cumpre sua missão – matar o Homem do Sapato Amarelo –, mas entra em desespero por causa disso. Ao perceber que matou o Homem do Sapato Amarelo, desce do helicóptero para ouvir o coração dele e, quando não consegue, tenta fazer respiração boca-a-boca. Tudo em vão, pois o locutor está morto, e sorri. O piloto se desespera; pede perdão, chama-o de irmãozinho e jura que só queria tê-lo assustado. Vejamos os fragmentos abaixo:

> - Você tá sentindo alguma coisa, caramba?
> - Minha cabeça está girando como uma roda gigante e meu estômago está embrulhado, como se eu tivesse tomado cinqüenta Martinis...
> - É assim mesmo, caramba!
> - Assim mesmo o quê, sargento?
> - Quando a gente mata, caramba!
> (...)
> - Então eu vou procurar um padre!
> - Você enlouqueceu, Pedro Bó?[251] Você não é mesmo bom dos miolos, caramba! Se você contar a um padre, você pode pôr tudo pra foder, está entendendo?
> - Então o que que eu faço, sargento?
> - Olha, caramba, você toma dois comprimidos de Engov, caramba! Você vai numa farmácia e compra um envelope com quatro comprimidos de Engov, caramba! Você toma dois Engov agora e daqui a quatro horas você toma mais dois, está ouvindo? E eu quero ser mico de circo se daqui a pouco você não estiver pronto pra outra...
> - Engov é bom mesmo, sargento?
> - É o mais santo remédio que eu conheço, caramba, quando a gente mata! Experimenta e depois você me fala... (DRUMMOND, 1980, p. 316)

A frieza e o descaso com que o sargento Garcia vê o assassinato do Homem do Sapato Amarelo, embora coerente com seu compromisso militar, são chocantes do ponto de vista humano, sobretudo se pensarmos no contexto de repressão política descrito no romance, em que

[251] No início dos anos 70, Chico Anísio interpretava um personagem chamado Pantaleão, que tinha óculos com uma lente incolor e outra preta. Ele vivia contando "causos" mirabolantes, que ocorriam sempre no ano de 1927. Havia também a sua esposa Terta, a qual era solicitada para confirmar a veracidade de suas estórias mentirosas. Ele perguntava : "É mentira, Terta?" E ela respondia: "Verdade". O Pedro Bó era interpretado por um ator rechonchudo, quase velho, mas que fazia papel de garoto. Vez ou outra interrompia Pantaleão com uma pergunta imbecil. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Pedro_B%C3%B3, acessado em 17/01/08).

qualquer um poderia ser morto caso ousasse discordar e se manifestar contra o sistema vigente. Neste fragmento, o absurdo cômico se dá por meio do diálogo entre o sargento Garcia e o piloto do helicóptero quando conversam sobre o mal-estar que este sentia por ter matado um homem. O fato de o estômago ficar embrulhado como se a pessoa tivesse bebido muito incomoda o piloto e, diante disso, o sargento aparece com uma receita milagrosa: Engov. Ambos conversam como se fossem duas comadres falando sobre as doenças do dia-a-dia. Uma dando receita para a outra; sendo que todas elas são sempre "um santo remédio". Ademais, há o caráter publicitário envolvido nesta receita. Na década de 70, o Engov era tido como um remédio poderoso, capaz de curar o mal-estar de uma pessoa fosse ele causado pelo que fosse. Neste caso, recupera-se esse conceito - incorporado pela população via publicidade - e, pela ironia, expande-se o mesmo mostrando que o remédio é tão poderoso que é capaz de curar até o mal-estar sentido por matar alguém, colocando no mesmo patamar uma simples indisposição estomacal e o desconforto de tornar-se um assassino. A brutalidade neste episódio não está, propriamente no assassinato, mas no comportamento do algoz. O fato e os envolvidos têm um destaque muito menor do que a indisposição advinda deles e que, rapidamente, é solucionada de forma ainda mais banal e por que não, brutal: um simples comprimido resolveria tudo! Podemos dizer que o registro desta brutalização da vida, em que a violência física ou psicológica surge integrada e banalizada na ordem de um cotidiano saturado de signos e apelos ao consumo, é uma das características da literatura pop de Roberto Drummond.

Um outro traço provocador do romance *Sangue de Coca-Cola* foi a inclusão de palavrões no texto. Com o abrandamento gradativo da censura a partir de 1975, esse recurso passou a ser usado por muitos escritores, dentre eles Roberto Drummond, com maior ou menor ênfase. Nas obras que compõem a literatura pop, a presença deles é discreta, mas não ausente, o que acaba por conferir ao texto a ousadia desejada na época.

A última missão dada ao piloto, conforme relatamos anteriormente, era a de caçar o Urso e capturá-lo vivo ou morto. O Urso é uma personagem que aparece em vários capítulos do romance e tem como peculiaridade o poder de se transformar em diferentes pessoas / personagens, todas ícones da cultura pop. No capítulo 24, da segunda parte, o Helicóptero nº 3 tem a chance de cumprir a ordem dada pelo seu superior. No entanto, ao chegar perto do Urso, este se transforma como o Incrível Hulk, um personagem de um seriado exibido na televisão brasileira nas décadas de 70-80.

> - Desembucha, caramba! Fala logo...
> - Quando eu tirei o fino nele, sargento, eu quero cair morto agora, me espatifar com este helicóptero, se eu tiver mentindo. Quando eu tirei o fino nele e apontei a metralhadora pra ele, eu tava tão perto dele, sargento, que senti o bafo dele: um bafo de urso, aí foi que aconteceu...
> - Fala, caramba! Não faz suspense, caramba!
> - Eu apontei a metralhadora e aí sargento, eu juro pela alma da minha mãe, ele se transformou como o Incrível Hulk, no seriado da televisão...
> - Caramba!
> - Aí eu puxei o gatilho da metralhadora e a bala bateu nele e ricocheteou e voltou no helicóptero e ele pulou no helicóptero, eu tive que bater em retirada...
> (DRUMMOND, 1980, p. 156)

Originalmente, o Incrível Hulk foi criado como herói de história em quadrinhos e sofreu algumas modificações quando transformado em seriado para a televisão. Tratava-se de um cientista, David Bruce Banner, que foi atingido por raios gama enquanto salvava um adolescente durante o teste militar de uma bomba por ele desenvolvida. A radiação não o mata, mas o obriga a conviver com o seu lado mais obscuro, pois quando se irrita ou quando algo o desagrada, ele, enfurecido, transforma-se em uma criatura de aspecto monstruoso – verde, enorme, que emite apenas grunhidos – e que, curiosamente, sempre o salva de perseguidores e inimigos.[252]

Como podemos perceber, o procedimento usado neste trecho é o da colagem. A partir de uma referência vinda da televisão, no caso o herói Hulk, o piloto enxerga e descreve o Urso.

[252] Essas informações estão no *site*: http://pt.wikipedia.org/wiki/Hulk, acessado em 10/03/07.

Assim como no seriado, o Urso aqui também é perseguido e por isso precisa fugir sempre, mas vence cada um dos que aparecem em seu caminho. Cada uma de suas aparições durante o romance dialogará com o contexto e/ou personagem apresentados, como veremos durante a análise. Neste caso, o piloto o reconhece como o Hulk, pois o herói, em suas histórias, é acusado por um crime que não cometeu e, por isso, foge sempre assim como o Urso precisa fugir no romance, pois é acusado de promover a desordem. A presença do Urso, na verdade, renova nas personagens, com as quais ele se encontra, a energia perdida, a esperança de justiça roubada por um sistema injusto e arbitrário que pune aqueles que lutam pelo bem comum. Em *Sangue de Coca-Cola*, a denúncia ao sistema político repressor é mais evidente, feita às claras, mas, ainda assim, valendo-se de referências vindas da cultura de massa e da indústria cultural, por meio de procedimentos emprestados da Arte Pop.

4. Tyrone Power e o Doutor Juliano do Banco – Hollywood às avessas

É sabido que os meios de comunicação de massa influenciam muitos dos nossos comportamentos cotidianos. “Onipresentes nas sociedades capitalistas contemporâneas, os **mass-media** tiveram papel relevante na formação de uma cultura em que os signos assumiram a autoridade do próprio “real”, colonizando uma porção substancial do nosso espaço lingüístico.” (GUELFI, 1994, p. 09).

Considerando a citação acima, passamos a analisar a personagem Tyrone Power. Este é apresentado, inicialmente, como um homem, mas suas características físicas são descritas a partir da semelhança que ele tem com o ator.[253] Se de fato essa identificação existe, não sabemos, e

[253] Tyrone Power foi um galã do cinema hollywoodiano nas décadas de 40-50. Trabalhou, dentre outros filmes, em *A marca do Zorro* . Morreu aos 44 anos, no auge de sua carreira, vítima de ataque cardíaco.

também não importa, pois numa sociedade regida pelos *mass-media* é natural que o homem se enxergue a partir dos modelos projetados pela mesma. Roberto Drummond freqüentemente faz alusão a esse comportamento e o denuncia criando personagens cuja identidade é construída e sustentada a partir de ícones, sobretudo, do cinema e da tevê.

Tyrone Power é o exemplo mais fiel deste estado de alienação. Ele aparece logo no início do romance. No capítulo 3 da primeira parte, o narrador, usando o foco narrativo "autor onisciente intruso", descreve a personagem em duas etapas da vida: no passado e no presente. Nesta, a personagem lembra o ator Tyrone Power um pouco gordo; com mais de 56 anos; desleixado, pois poucas vezes se barbeia; um dente da frente quebrado; cabelo untado e partido do lado cujos fios brancos eram disfarçados com tintura. No passado, ele assume a identidade do ator galã: era o homem mais bonito do Brasil e trabalhava como isca para conquistar mulheres para o doutor Juliano do Banco. "Bons tempos, Tyrone Power tinha 32 ternos, 87 gravatas, um Buick preto cheirando a carro novo, aquele cheiro bom de carro novo que os carros fabricados no Brasil não têm, usava sapato de verniz Scatamachia de bico fino e tinha dinheiro no bolso" (...) (DRUMMOND, 1980, p. 17). Seu coração era mole: chorava quando ouvia Agnaldo Timóteo cantar. Nunca leu um livro; nunca discutiu política e, antes de entrar para a Oban,[254] tinha amigos comunistas, como seu cunhado que era advogado trabalhista. Esse conjunto de características o torna um típico personagem da literatura pop de Roberto Drummond. Para reforçar este perfil pop, sua trajetória é mostrada como em paralelo à vida do jogador de futebol do atlético mineiro,

[254] A Operação Bandeirante ou OBAN foi um centro de torturas montado pelo Exército do Brasil em 1969, que coordenava e integrava as ações dos órgãos de combate às organizações armadas de esquerda. Foi uma entidade financiada por empresários: em 1971, o empresário Henning Albert Boilesen, da Ultragás, teria sido assassinado em São Paulo sob a acusação de ter sido um dos financiadores da OBAN. Seu membro mais famoso foi o delegado Sérgio Paranhos Fleury.
(http://pt.wikipedia.org/wiki/Opera%C3%A7%C3%A3o_Bandeirante, acessado em 15/03/07).

Ubaldo Miranda.[255] Segundo Maria Raimunda Gomes, “ambos quando possuíam a força física sentiam-se deuses; eram idolatrados, um, pelas mulheres; o outro, pelos torcedores. Após perderem a juventude, afundaram-se no vício: o jogador, na bebida; o gigolô, no crime.” (2003, p. 151)

Ao lado de Tyrone Power aparece quase sempre outra personagem: o doutor Juliano do Banco. Ele é quem pagava o alto salário de Tyrone uma vez que era, segundo o narrador, muito rico. Excêntrico, precisava de uma mulher diferente todos os dias; engravidava as meninas, a quem chamava de “poldrinhas” e que se deixavam envolver facilmente por Tyrone Power por sonharem com as glórias de Hollywood; já tinha 131 filhos naturais e sua meta era chegar aos 1000 para ser considerado o garanhão nº.1 do Brasil, da América Latina e talvez do mundo. Apesar de rico, contratara Tyrone Power para servir de “isca”, já que tinha os olhos esbugalhados como os olhos de sapo e as orelhas de abano. Como se não bastasse a feiúra, usava sapato com salto alto para ganhar uns 3 ou 4 centímetros de altura.

Tyrone Power aparece logo no início do romance. São 7h15 da manhã quando o narrador, ao falar da Borboleta Verde da Felicidade, conta que a personagem segura um fuzil de mira telescópica e está escondido em um apartamento à espera de que a noite chegue. Em sua onisciência, o narrador sabe e revela aos leitores que a personagem irá matar alguém de olhos verdes quando a lua surgir. E ainda revela, afirmando que “poucos sabem” (DRUMMOND, 1980, p. 16) que foi Tyrone Power quem matou Carlos Marighela no dia 04 de novembro de 1969. Neste trecho do romance, como em muitos outros, há uma colagem de referências heterogêneas que se misturam relacionando fatos da vida real – a referência ao assassinato do

[255] Ubaldo Miranda foi um dos maiores atacantes da história do Atlético Mineiro, onde jogou entre 1950 e 1955 e depois entre 1958 e 1961. O ex-jogador foi um símbolo do Atlético, marcando, ali, 135 gols em sete anos. A torcida o adorava por sua origem humilde, como a maior parte dela.
(http://desenvolvimento.miltonneves.com.br/QFL/Conteudo.aspx?ID=63491, acessado em 18/01/08).

militante político Carlos Marighela, ao cair numa emboscada em 04 de novembro de 1969 – a personagens e signos da cultura de massa – no caso, o cinema, uma vez que a personagem é conhecida por Tyrone Power. Consta que, na emboscada preparada pelo delegado Sérgio Paranhos Fleury, 29 policiais foram mobilizados para a operação e havia uma disputa tão grande pelo mérito de matar o inimigo número um do regime militar que este nem teve tempo de sacar seu revólver.[256] Este fato da vida real é assimilado pelo narrador que dá a "honra" do assassinato à personagem Tyrone Power ao explicar que fora ele quem dera o tiro fatal em Marighela. A colagem de referências reais, modificadas de acordo com a necessidade do enredo do romance, é uma das características mais marcantes em *Sangue de Coca-Cola* e, por isso, uma das que caracterizam a literatura pop de Roberto Drummond.

Anteriormente, citamos o paralelo existente entre a personagem e o jogador de futebol Ubaldo Miranda, chamado de o Grande Ubaldo. Esse paralelo ficará claramente evidenciado no capítulo dois da segunda parte quando Tyrone Power se lembra do dia em que foi mandado embora pelo Doutor Juliano do Banco. Quando este o chama até seu escritório e começa a falar, o narrador vai contando que, no dia anterior, a personagem havia encontrado o jogador de futebol num bar do Mercado Municipal. Suas roupas eram decadentes enquanto que as da personagem não, pois ainda ocupava uma posição privilegiada como empregado de um homem poderoso. O encontro da personagem com o jogador de futebol decadente serve como antecipação do que irá acontecer à mesma até o fim da conversa e antecipa a trajetória de sua vida a partir de então. Normalmente, a alternância entre as falas é regular. Entretanto, quase no final do capítulo, há uma mescla entre os diálogos; é como se a mistura das vozes misturasse também a realidade de ambos.

[256] Informações obtidas no *site*: http://www.emilianojose.com.br/marighela/marighela_jc.htm, acessado em 19/01/08.

> - Mas o senhor podia me dar uma chance, Doutor Juliano...
> - Chance? Chance eu te daria, Tyrone, se você fosse jogador de futebol...
> Houve uma hora em que o Grande Ubaldo disse a Tyrone Power, mastigando a lingüiça:
> - Com esses pernas-de-pau que andam por aí, eu sou muito mais eu, perdendo uns quilinhos...
> - O que o senhor pensa em fazer, Doutor Juliano?
> (...)
> - Eu não posso fazer nada, Tyrone, é uma ordem do Menino Jesus de Praga e eu não vou discutir com ele. Depois, Tyrone, eu já admiti três iscas para substituir você, um que chamam Marlon Brando, aquele outro que chamam de Alain Delon e um terceiro que eu mandei buscar em Ipanema, um que as más-línguas chamam de Rachel Welch... (DRUMMOND, 1980, p. 109)

Novamente, reitera-se o recurso à carnavalização, à colagem insólita de elementos e referências heterogêneas gerando o absurdo cômico. A fama e a notoriedade conseguidas por meio do cinema, sobretudo de Hollywood, e por meio do futebol, pela participação nos grandes clubes, são objetos de interesse da literatura pop de Roberto Drummond. Entretanto, esta literatura não se priva em demarcar que nem sempre a fama era garantia de uma vida feliz. Ao contrário, tanto a personagem Tyrone Power quanto o jogador Ubaldo Miranda, enquanto plenos de força e/ou beleza físicas, desfrutaram de uma vida de regalias. Conforme foram perdendo estas características, perderam também os privilégios e foram descartados com mercadorias sem valor, trocados por outras mais convenientes ao momento. A personagem Tyrone Power é o exemplo claro disso. Independente de ter trabalhado muitos anos para o doutor Juliano do Banco, ao envelhecer, vê seu posto tomado por outros, jovens, belos, atualizados de acordo com os modelos mais modernos advindos das telas do cinema. Como disse o próprio doutor Juliano do Banco, “Tyrone Power” está ultrapassado; ninguém mais sabe quem é “Tyrone Power”. Diante disso, faz-se necessária a troca, a atualização: sai Tyrone Power, o galã decadente e entram Marlon Brando, Alain Delon e Rachel Welch – todos identificados com a nova safra de ícones do cinema; todos reconhecidos, de imediato, pelo grande público, no caso, as mulheres a serem conquistadas.

Como percebemos, estes quatro homens não têm identidade própria. Reconhecidos a partir de nomes de atores, eles incorporam o papel e gerenciam suas vidas a partir de traços importados desses astros. Isso revela o poder alienante dos *mass media* que os exibem repetida e infinitamente, passando a ser facilmente reconhecidos e imitados pelo público. Em síntese, podemos dizer que a mistura homogênea: Tyrone Power, personagem de *Sangue de Coca-Cola* e Tyrone Power, astro hollywoodiano é pertinente ao panorama da literatura pop de Roberto Drummond, por se tratar de uma colagem que revela a importância, no mundo contemporâneo, de estar na mídia. Estar, aparecer ou fazer parte dela, mais do que ser reconhecido, gera na pessoa a sensação de estar vivo, de existir. Dentro da mídia, a vida existe; a pessoa é reconhecida; fora dela, não. Por isso, quando Tyrone Power envelhece, paira sobre ele a acusação de não ser lembrado, de não ser mais reconhecido, por isso é trocado por outro ou outros, reconhecidos pelo público, pois, no momento, ocupam o lugar que antes havia sido de Tyrone Power.

Decadente, Tyrone Power conhece o delegado Sérgio Paranhos Fleury[257] num show da Jovem Guarda, então responsável pela segurança de Wanderléa,[258] a Ternurinha da Jovem Guarda. Sabendo que o delegado foi um dos piores torturadores de presos políticos durante a ditadura militar parece insólito o dado de que ele fosse também segurança particular de uma artista consagrada por um dos movimentos musicais mais populares da década de 60: a Jovem Guarda. Entretanto, essa referência está próxima da verdade, pois o delegado foi mesmo

[257] Sérgio Fernando Paranhos Fleury (Niterói, 19 de maio de 1933 — Ilhabela, 1979) foi um delegado do DOPS de São Paulo, conhecido pelos métodos de tortura brutais que usava para obter confissões na época do regime militar no Brasil. (http://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%A9rgio_Paranhos_Fleury, acessado em 21/01/08).

[258] Wanderléa Charlup Boere Salim (Governador Valadares, 5 de junho de 1946) é uma cantora brasileira. Tornou-se famosa durante a Jovem Guarda. Fez sucesso na época juntamente com seus amigos, Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Trabalhou como atriz principal no filme brasileiro *Juventude e Ternura* (1968, direção de Aurélio Teixeira), bem como contracenou com Roberto Carlos e Erasmo Carlos em *Roberto Carlos e o Diamante Cor de Rosa* (1970, de Roberto Farias), entre outros filmes. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Wanderl%C3%A9ia, acessado em 21/01/08).

segurança particular, não de Wanderléa, mas de Roberto Carlos.[259] Neste caso, a colagem sugere que a ironia, o absurdo cômico não estão, propriamente, na ficção, mas sim na realidade. De tão absurda, ela foi carnavalizada; por isso "as personagens aparecem fantasiadas de pessoas reais", como disse Roberto Drummond na dedicatória de *Sangue de Coca-Cola*. Diante disso, essa inversão de papéis é mais uma das características da literatura pop do escritor.

5. **Terê – militante, religiosa ou *miss* Brasil?**

Terê é mais uma das personagens do romance *Sangue de Coca-Cola* e, portanto, compõe o que estamos denominando como o "Painel Brasil", dada a estrutura do livro. Filha de um ex-líder sindical, cassado em 1964, e de uma costureira, cujas características mais marcantes eram a fé e o otimismo, Terê trabalha na loja de discos "O divino inferno do som". Ela espera que se cumpra a profecia da vidente M. Jan, que havia previsto que um Libertador iria chegar para libertar a felicidade no Brasil e também no coração dela; depois que a Borboleta Verde entra na loja, Terê tem a certeza de que isso acontecerá na noite de 1º de abril, simultaneamente ao *Brazillian Follies*.

A estrutura formal dos capítulos se divide do seguinte modo: 1) um narrador heterodiegético, que se vale do foco narrativo classificado como "autor" onisciente intruso, demonstra saber tudo sobre a personagem e vai contando os fatos conforme crê que o leitor deva saber deles. A personagem quase não tem espaço para falar; tudo o que sabemos sobre ela advém daquele ponto de vista. 2) uma outra voz – a da vidente M. Jan – com quem a personagem parece "dialogar" imaginariamente, pois à medida que os fatos vão ocorrendo, Terê sempre os associa ao

[259] "Na sua extensa folha corrida consta até um serviço de guarda-costas para Roberto Carlos, no auge do iê iê iê." Informações retiradas do *site*: http://www2.uol.com.br/JC/_2000/2612/cc2612_1.htm, acessado em 21/01/08.

que a vidente lhe prenunciara. As vozes se contrapõem: tudo o que é negativo, o que, de certa maneira, prenuncia a morte, é falado pelo narrador; já o lado positivo, o do otimismo, é anunciado pela voz da vidente.

Como havia ordenado M. Jan, Terê passa a desfolhar uma margarida para saber se o Libertador de fato virá. No momento em que desfolha a última pétala e esta termina no "vem", a personagem ouve o Homem do Sapato Amarelo anunciar que um urso havia fugido do Gran Circo Norte-Americano que se encontrava no Brasil. Conclui, então, que o urso era o Libertador disfarçado, pois muitos dos que haviam visto o animal, diziam que ele andava de pé como um homem e, visto de perto, parecia ter 1,78m. Como havia mandado M. Jan, Terê começa a Grande Marcha do Libertador. Seguem-na, de pronto, um homem, uma mulher, um rapaz e um menino; todos cantam "Para não dizer que não falei das flores" de Geraldo Vandré e levam uma margarida na mão. Misto de caminhada *hippie* – metaforizada pela margarida mão –, e passeata política – embalada pelo som da melodia que se tornou símbolo de resistência contra o governo militar -, a Marcha do Libertador se assemelha a um *happening* por seu caráter de improvisação e espontaneidade, uma vez que a ação não foi previamente planejada, envolveu a participação do público (as pessoas que acompanhavam a Marcha) e se parecia a eventos teatrais espontâneos e sem trama.[260] A figura do Libertador, o herói da cena, como a de um urso fugido de um circo é uma alegoria da tão esperada libertação brasileira do jugo imperialista norte-americano. Entretanto, como é fruto de uma obra da literatura pop, esse Libertador herdou características dos eixos mais significativos desse movimento literário: *mass media*, política e religião. Na visão de Terê, o Libertador seria um Fidel Cristo Brando.

Quando a manifestação se compõe por uma pequena multidão, Terê começa um discurso. Sua voz é uma "mistura da voz das loucas do Nordeste com a voz das beatas do interior

[260] Informações retiradas do *site*: http://pt.wikipedia.org/wiki/Happening, acessado em 30/07/07.

de Minas e há qualquer coisa das radioatrizes das novelas de rádio...” (DRUMMOND, 1980, p. 144). Neste ponto, percebemos que a percepção do narrador é, também, algo que articula referências díspares, misturando o popular com o pop. Ele tem, portanto, uma perspectiva pop por meio da qual flagra e traduz o mundo. A descrição de Terê também guarda a articulação dos três eixos que falávamos acima: político, religioso e do *mass media*. O discurso que profere é transmitido pelo rádio; nele há uma combinação de elementos díspares que tumultua a lógica do texto:

> - Meus irmãos brasileiros!
> - Tem quase 500 anos que a gente está esperando que a felicidade bata à porta do Brasil. Já aconteceu da felicidade bater na nossa porta, tocar a campanhia, e a gente foi atender pensando que fosse ela mesma. Mas não, meus irmãos, era só o programa de rádio “A Felicidade bate à sua Porta”,[261] num gentil oferecimento da gordura de coco Carioca, com a apresentação de Heber de Bôscoli e Yara Salles e com Emilinha Borba, a minha, a sua, a nossa favorita, cantando *E assim se passaram dez Anos*... (DRUMMOND, 1980, p. 144)

O discurso de Terê é vazio; pontuado pela influência da mídia. A ironia salta em cada frase e a articulação das mesmas parece gerar uma grande risada, não *do* povo, mas sim *para* ele, evidenciando que o mesmo continua sendo o “paspalho” de sempre. As duas primeiras frases, em tom sério, como caberia a um discurso de libertação, são imediatamente ridicularizadas pelas seguintes em que há uma reprodução de um programa de tevê e de seu anunciante. A apropriação do texto da mídia e a posterior colagem do mesmo como parte do discurso da personagem revela que Terê, embora bem intencionada, sofre forte influência da mídia e, por isso, tem seus ideais e convicções abalados por ela, num processo claro de alienação. Neste ponto, o romance antecipa o que Roberto Drummond defenderá em vários dos contos de *Quando fui morto em Cuba*, ou seja,

[261] Programa "A Felicidade Bate À Sua Porta" (Rádio Nacional) - com Yara Sales e Heber De Bôscoli. A cada final de semana, Heber visitava um bairro do Rio de Janeiro ou cidade vizinha, levando prêmios e música, onde, sobre um carro especial, Emilinha cantava para o público nunca inferior a 20 mil pessoas.
(http://www.emilinhaborba.com.br/ebbio2.htm, acessado em 21/01/08).

por mais consciente que os integrantes de movimentos de esquerda pareçam ser, eles não são ou ficaram alheios às influências dos valores do consumismo, amplamente veiculados pela mídia. A visão de mundo, por mais que não se deseje, é transpassada pela ideologia do consumo, a grande norteadora da sociedade e dos valores ocidentais.

Diante disso, o texto nos faz perceber, de forma irônica, que, embora a felicidade já tenha batido à nossa porta, ela, na verdade, não passava de um programa de rádio. Num laivo de lucidez, Terê parece lutar contra isso. Enquanto seu discurso, construído nos moldes tradicionais, emocionado e abusando dos clichês, anuncia a vinda do Libertador, este se concretiza a partir da somatória de elementos insólitos, carnavalizando aquele que seria o momento de libertação. O resultado gera o absurdo cômico, pois o Libertador é um animal, enjaulado, mas que desfila fantasiado num carnaval. Essa articulação de dados alegoriza o comportamento do povo brasileiro: tratado como animal, repreendido por um sistema político de supressão dos direitos civis, ele continua desfilando fantasiado ou porque não se deu conta da realidade ou porque quer fugir dela.

> - Meus irmãos brasileiros!
> Chegou a hora da verdade: chegou a hora de dizer que o povo brasileiro tem um urso enjaulado no coração e fantasia esse urso de cordeiro, num trágico carnaval.
> Mas é preciso libertar o urso, brasileiros!
> Que se abra a jaula em que se transformou o coração dos brasileiros e que livre seja o urso!
> Oh, vinde urso selvagem! Vinde urso divino!
> O povo do Brasil sempre foi tratado como bicho de zôo pelos donos do Brasil: o povo do Brasil é irmão dos tigres, dos leões, dos elefantes e irmão dos ursos enjaulados nos zoológicos. E é irmão dos animais dos circos, porque o povo brasileiro está enjaulado nas grades de uma jaula invisível. O Brasil é um imenso Gran Circo Norte-americano. Por isso eu digo, brasileiros: os tigres, os leões, os rinocerontes, os ursos, são nossos irmãos, sofrem como nós... (DRUMMOND, 1980, p. 145)

Como se vê, o carnaval não é alegre, mas sim trágico. Desejoso de mudança, mas sem saber como realizá-la, o povo brasileiro se disfarça de cordeiro. Terê conclama que o urso que é,

ao mesmo tempo, selvagem e divino seja libertado. O Libertador assume uma posição messiânica; livre, ele será capaz de modificar comportamentos, influenciar novos modos de ver o mundo e, principalmente, de mostrar ao povo brasileiro que este estava preso, mesmo sem saber, ao poder imperialista. Este discurso, identificado com as idéias dos movimentos de esquerda, vai ao encontro do que Roberto Drummond naquele momento defendia, ou seja, a conscientização das massas. Porém, a escolha do como fazer isso difere em muito da literatura engajada de então. Longe de um discurso que beira à referencialidade, ele alude à temática tão cara ao momento político das décadas de 60-70 de modo inovador. Por meio da articulação de referenciais díspares e que, aparentemente, não teria qualquer ligação, o escritor consegue denunciar a realidade opressiva na qual vivia o povo brasileiro, ao mesmo tempo em que descreve a convivência controversa de consciência política e alienação alimentada e/ou construída pelos *mass media*, da qual ninguém está isento, por mais esclarecido que pareça ser.

A líder da Marcha do Libertador é morta por Tyrone Power no final do romance. A cena desse assassinato é construída seguindo os moldes das grandes operações secretas. Mas o absurdo se instala desde o início para que a ordem fosse cumprida. A operação, ou a grande missão, tem nome de atriz de Hollywwod e a vítima é tratada como “estrela principal”; seus belos traços físicos são evidenciados e sua capacidade de comando se assemelha a de uma beata. Podemos dizer que a conspiração contra Terê nasceu de uma colagem de signos e referências do mundo pop, pautado pelos *mass media* associada à perspectiva religiosa, evidenciando o olhar daquele que está no comando, ou seja, a visão de mundo do mandante é tecida por um misto de cultura de massa e religião. O resultado é um olhar alienado e, por isso, facilmente manipulado e manipulador, por mais contraditório que isso possa parecer.

> - Operação Rita Hayworth falando: atenção para as características da estrela principal...

> - Então é uma mulher? – Tyrone Power pergunta ao walkie-talkie.
> - É. Está ouvindo bem?
> - Som perfeito – responde Tyrone Power.
> - Ela tem olhos verdes. É bonita como uma Miss Brasil e vem comandando a multidão, parece uma beata. É morena, magra, alta. A mulher mais bonita que você enxergar. Ela está com um Margarida na mão... (DRUMMOND, 1980, p. 291)

Terê é uma mistura de militante, beata e *miss* Brasil que espera encontrar seu amor, "um amor parecido com ator de cinema, um Fidel Cristo Brando, um santo revolucionário que libertará seu coração e a felicidade no Brasil" (DRUMMOND, 1980, p. 175). Terê é exemplar no que se refere à construção da personagem que anima o projeto da literatura pop de Roberto Drummond. Ela é composta pelos três pontos que mais fortemente nortearam a criação deste novo fazer literário: política + religião + fama (venha ela do cinema; de concursos de beleza; do futebol). Nenhuma outra personagem traz em si tão enraizadas essas bases. É comum que nelas esteja latente uma ou duas destas características, mas em Terê as três pulsam simultaneamente e com muita força, tanto assim que seu objetivo é também encontrar alguém similar: um *Fidel* (política) *Cristo* (religião) *Brando* (fama); uma síntese do revolucionário político com o revolucionário filosófico-religioso e com o galã rebelde do cinema. Portanto, Terê guarda em si aquilo que caracteriza a carnavalização própria à literatura pop de Roberto Drummond, ou seja, a colagem insólita de signos e referências heterogêneos em que se articulam o cotidiano ordinário e o *star system* (a indústria cultural e seus veículos), gerando na vinculação a alusão a fatos políticos, a ironia e o absurdo cômico.

6. Camaleão Amarelo – pequenas pastilhas de cianureto

Os capítulos no romance *Sangue de Coca-Cola* não têm nome, conforme explicamos na introdução deste capítulo, à exceção daqueles em que a personagem Camaleão Amarelo é o

centro. Eles são assim denominados: “Sangue de Coca-cola”, “Jornal de Ontem”, “Jornada Esportiva” e “Em busca do tempo fodido”. Destes capítulos, selecionaremos alguns episódios cuja construção se espelha nos modelos advindos da Arte Pop, para que assim possamos dar continuidade à explanação das bases que sustentaram a literatura pop de Roberto Drummond.

6.1. Sangue de coca-cola

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

> Agora eu sei, Tati, que nunca eu vou poder assistir com você um comício do PCI em Roma: eu estou morrendo, Tati. Eles me mataram, eu estou sangrando e morrendo. E eu provo um pouco do meu sangue: tem gosto de Coca-cola, Tati, e eu descubro que isso é a causa de tudo de ruim que aconteceu comigo e com o Brasil. Porque o Brasil também tem sangue de coca-cola... (DRUMMOND, 1980, p. 8 e p. 304)

A transcrição acima é uma fala da personagem James Scott Davidson. Na infância, era conhecido como Esther Willians e, ao longo da narrativa, será também chamado de Camaleão Amarelo. Publicitário, homem elegante, é casado com Tati, que lembra Cláudia Cardinale, e tem um filho de 7 anos. Seu principal traço é o de ter sangue de coca-cola, isto é, abandona suas convicções quando se vê em perigo. Esta acusação também é feita ao Brasil pela personagem. Ele crê que ambos caíram em desgraça devido a este traço marcante. Como se vê, a personagem reúne em si uma série de características ligadas ao mundo dos *mass media*: é publicitário; sua esposa, apesar de ter um nome, é comparada a uma atriz de cinema; seu nome é imponente e mais parece uma construção pensada e articulada para fazer sucesso, como o dos astros, do que propriamente um nome comum. O nome todo em inglês metaforiza a falta de autenticidade de Camaleão Amarelo que se comporta conforme as conveniências do momento. Como outras

personagens do romance – O Homem do Sapato Amarelo, Tyrone Power, Helicóptero nº.3 e Julie Joy (sobre quem falaremos à frente) – ele é alguém que renuncia à própria identidade, como explica Alcmeno Bastos:

> Cidadão comum, de convicções políticas contrárias às do regime implantado em 1964, é incapaz, porém de uma ação armada, e de certo modo contribui para a estabilidade do regime. Publicitário de profissão, corresponde ao estereótipo do intelectual que concede, desenvolvendo uma atividade a meio caminho entre o trabalho criativo e o aluguel do próprio talento. É significativo que o narrador lhe dê o nome de Camaleão Amarelo, sabendo-se ser especialidade deste animal a extrema facilidade com que se adapta a novas circunstâncias. O nome verdadeiro do Camaleão Amarelo era, aliás, James Scott Davidson, bem mais próximo de um pseudônimo e menos de um nome brasileiro. Ao longo de sua vida é sucessivamente apelidado de Esther Williams, Ava Gardner e Sofia Loren, e essa profusão de nomes falsos sugere como que disfarces assumidos, até o coroamento de uma vida fundada na mentira com sua morte por engano, em lugar do Urso, mas sobretudo com a constatação final de que nem seu sangue era autêntico, pois tinha gosto de coca-cola. (1983, p. 57-8)

A apropriação de outras identidades, sobretudo as advindas do cinema e da tevê, marca uma existência pontuada pela identificação com aquilo que não lhe é próprio, mas que de alguma maneira parece ser, sobretudo porque se mostra mais atraente. Ser chamado de Ester Williams, Julie Joy, Tyrone Power ou por qualquer outra designação dá ao sujeito a certeza de que ele existe e, sobretudo, de que tem alguma importância. A massificação vivida pela humanidade faz com que cada vez mais as pessoas procurem meios para se destacar na multidão; se não conseguem por seus próprios méritos, emprestam de outros alguma coisa que os faça diferentes no círculo em que vivem. Ao ser chamado de Ester Williams, há, por exemplo, uma identificação da beleza de Camaleão Amarelo com a da atriz. Mas a literatura pop de Roberto Drummond não pára por aí; nessa comparação ou apropriação identitária há um quê de ironia nascida do fato de Camaleão Amarelo, sendo homem, ser reconhecido a partir de uma referência de beleza feminina. Isso se dará, como veremos, na infância da personagem quando a mesma estudava num

colégio interno dirigido por padres. A apropriação e colagem de referências cumprirão o papel de discussão do homossexualismo e da pedofilia praticados na instituição.

Camaleão Amarelo, na manhã de 1º de abril – dia do *Brazillian Follies* e da Revolução da Alegria –, busca saber por que descontaram 12 dias de seu salário. Percorre, então, três instâncias das Organizações de Deus, uma organização com 137 empresas espalhadas pelo Brasil. Em cada uma delas, conversa com três funcionários diferentes: a Hiena, o Ouriço Caixeiro (na verdade, uma mulher) e o Tamanduá Bandeira, que sempre o acusam de um crime que ele desconhece, mas que, ao longo do romance, passa a assumir e a se sentir culpado por ele como fez durante toda sua infância e juventude no Colégio do Bosque. Tudo o que não foi relatado sobre a vida da personagem nos capítulos que tratam, especificamente, sobre sua infância, será contado pelos seus inquisidores. Como em um tribunal, cada um dos funcionários, em momentos diferentes, apontará, em tom de denúncia, fatos sérios e outros tantos banais ocorridos durante a vida da personagem.

> (...)
> - Confessa que é do signo de gêmeos?
> - Confesso.
> (...)
> - O declarante confessa que começou a anotar o nome e o número de cada mulher com a qual mantinha relações sexuais numa agenda dos Pneus Firestone?
> - Confesso.
> - Confessa o declarante que, tão logo esgotou a citada agenda dos Pneus Firestone, o declarante passou a anotar o nome e o número de cada mulher, num caderno de capa azul, no qual, anteriormente, dava notas, de uma a cinco estrelas, nos filmes que assistia?
> - Confesso.
> (...)
> - Confessa que, enquanto os amigos eram presos por subversão durante o governo do marechal Castelo Branco, o declarante limitava-se a anotar nomes de mulheres, com os correspondentes números, em seus cadernos espirais?
> - Confesso.
> - Confessa que, logo que o marechal Castelo Branco assumiu o governo do Brasil, o declarante passou a usar óculos escuros como os de Ray Charles?
> - Confesso. (DRUMMOND, 1980, p. 79-82)

A apropriação da base formal do interrogatório aliada às questões de teor banal que são propostas ao interrogado geram o absurdo cômico. A banalidade das perguntas feitas por agentes de poderes repressores é uma constante nos textos de Roberto Drummond. Primeiramente, o escritor cria um ambiente similar ao de uma delegacia ou de uma sala de interrogatório, mas eles sempre têm algo de cômico, que acabam por abalar a seriedade, inicialmente, proposta e, por isso, são coerentes com os questionamentos feitos. Como percebemos na citação acima, o interrogatório é uma colagem de signos da indústria cultural misturados à realidade política brasileira das décadas de 60-70. A preponderância, neste caso, é para os elementos da cultura de massa que nortearam o comportamento da personagem, fazendo com que a mesma ficasse à margem das lutas sociais e políticas da juventude de sua época. A justificativa para tal comportamento é seu sangue de coca-cola que possibilitava a ele se adaptar às mais diferentes circunstâncias sempre em favor próprio, tanto assim que passa a usar óculos escuros, à maneira de Ray Charles, depois que o governo militar tomou o poder, numa alusão clara à cegueira a que ele se obrigou frente ao regime imposto.

Em contraposição a essas acusações de alienação contra o Camaleão Amarelo feitas pela Hiena, há outras que revelam o outro lado da personagem, ou seja, seu lado de engajamento político. Entretanto, sua militância nunca foi plena; ele nunca se dispôs, de fato, a lutar por qualquer ideal. Suas ações somente resvalavam na luta contra o poder, mas nunca foram concretas.

> - Confessa que tão logo ficou sabendo, anos mais tarde, que o marechal Costa e Silva, digníssimo Presidente da República do segundo governo da Revolução de 31 de março de 1964, teve uma trombose, riu e comentou textualmente: - “O Castelo já pagou o que fez, agora é a hora do Costa e Silva pagar”. Confessa que falou assim?
> - Confesso, mas eu não estou entendendo, eu...
> (...)

> - Confessa que você foi convidado por Maria Lúcia Petit[262] para ajudar financeiramente a guerrilha do Araguaia, tendo contribuído com mil cruzeiros e um par de botinas nº 39?
> - Confesso, mas eu não estou entendendo, eu só vim reclamar porque cortaram 12 dias no meu salário... (DRUMMOND, 1980, p. 117)

A falta de enfrentamento político condena muitas personagens ao auto-exílio ou acaba por associá-las ao poder. Tanto uma quanto a outra condição caracterizam grande parte das personagens do Ciclo da Coca-Cola, muitas vezes, retomadas e remodeladas como num processo de serigrafia. Neste caso, Camaleão Amarelo, por não ter coragem para o embate, arruma um jeito de ajudar na luta. Sua contribuição, no entanto, é irrisória e, quando contada pelo narrador, torna-se irônica, pois o leitor, de imediato, questiona o real valor de se doar apenas um par de botinas número 39. Ao relatar a quantidade de dinheiro e de botinas doados, bem como o número do calçado, o narrador, por meio do absurdo cômico, revela o verdadeiro envolvimento da personagem com as lutas sociais. O mesmo se dá em relação aos desejos dela frente ao destino dos presidentes. As ações concretas são insignificantes; prevalece o medo e a conveniência: ou seja, o sangue de coca-cola. No conto "Quando fui morto em Cuba" – versão política, o protagonista tem muitas das características do Camaleão Amarelo, como veremos no próximo capítulo. Porém, lá, a personagem seguirá em busca de seu sonho, mesmo que tardiamente, pois viajará para Cuba, espaço metafórico das lutas e das vitórias dos movimentos de esquerda. Apesar disso, o destino das duas é o mesmo: a morte; não uma morte qualquer, mas a morte para uma vida de alienação e dominação, sobretudo da influência da indústria cultural que norteia a

[262] Iniciou seus estudos em Duartina/SP, concluindo o curso normal em 1968, no Instituto de Educação Fernão Dias, na capital. Participava ativamente do movimento secundarista. Em 1970, com apenas 20 anos, mudou-se para a região de Caianos, no Araguaia, com o propósito de dar continuidade a seu trabalho político. Foi morta durante a 1ª Campanha das Forças Armadas, realizada entre os meses de abril a julho de 1972, no dia 16/06/72 e enterrada no cemitério de Xambioá. Exumada em 29/04/91, seus restos mortais foram identificados em 14/05/96, pelo Departamento de Medicina Legal da UNICAMP e trasladados, finalmente, para o jazigo da família em Bauru, em 16/06/96, 24 anos após a sua morte.
(http://www.vermelho.org.br/pcdob/80anos/martires/martires39.asp, acessado em 15/06/06).

vida de ambas, e o nascimento de uma nova consciência que, no caso do Camaleão Amarelo, será metaforizada pelo filho de Julie Joy, cujo parto é feito por ele.

6.2. Jornal de Ontem

São duas as edições do Jornal de Ontem, um periódico que poderia ter circulado no Colégio do Bosque, na época em que Camaleão Amarelo era aluno da instituição. Por meio das informações ali contidas, é dado ao leitor do romance conhecer detalhes da infância da personagem. Na primeira edição do jornal, os fatos narrados giram em torno do padre Coqueirão, diretor do colégio; já na segunda edição, o enfoque recairá sobre o padre Adyr Câmara, um dos professores. Como se vê, sai de cena a política e, em seu lugar, entra a Igreja.

Embora tenham algumas seções diferentes, as edições são semelhantes e foram formatadas a partir da apropriação do modelo jornalístico. Em ambas, há uma introdução, como se fosse uma primeira página, que coloca em destaque a personagem que será o centro do periódico; em seguida, há outras seções, todas dando destaque a fatos ligados a esse personagem. Construídos de forma irônica, os tópicos vão relatando, aos poucos (ou no dizer do narrador, em pequenas pastilhas de cianureto), as barbaridades que ocorriam no colégio, sempre com críticas à Igreja.

A primeira edição é dividida em seis partes, além da introdução ou, digamos, primeira página: “coisas que incomodam”, “pastilhas de cianureto”, “você sabia?”, “filme em cartaz”, “esportivas” e “fuga cinematográfica”. Como se trata da edição dedicada ao diretor do colégio, um verdadeiro tirano, a primeira página foi montada como se fosse um romance ou filme de

suspense. A "reportagem", responsável pela redação do jornal, chega a citar Hitchcock,[263] e no seu melhor estilo, o segundo parágrafo é descrito tendo como base os elementos que criam efeito de suspense.

> Acabavam de soar as seis badaladas no relógio do Colégio do Bosque, convidando todos para o recolhimento da Ave-Maria, e as sombras da noite se abatiam, lugubremente, sobre a paisagem bosqueana. Para pintar com tintas fortes a bucólica cena, a Juriti deixou escapar seu triste pio, e o vento mudou subitamente de rumo, começou a soprar de Norte para Sul, chegando ao Colégio do Bosque impregnado de um cheiro de remédio ou coisa pior, dando a impressão de que tinha passado antes pela Colônia de Leprosos. (DRUMMOND, 1982, p. 39)

O clima de suspense e mistério serve como pano-de-fundo para o desenvolvimento da narrativa que põe em evidência as arbitrariedades cometidas pelo padre Coqueirão ao tentar descobrir quais alunos haviam ingerido bebidas alcoólicas, quando ele mesmo estava bêbado. A apropriação de um gênero discursivo de valor questionável, segundo o cânone literário, para a construção do objeto artístico é uma das características da literatura pop de Roberto Drummond e que tem como base de sustentação os mesmos procedimentos da Arte Pop, pois, não raro, seus artistas se apropriavam de gêneros considerados menores para a criação de suas obras. Como exemplo, podemos citar Roy Lichtenstein, que fez dos quadrinhos sua fonte de criação artística.

As outras partes do periódico são semelhantes, como já dissemos, às várias das seções que compõem um jornal. São apropriações claras do texto jornalístico, mas dado o teor das informações, cria-se o absurdo cômico. Por exemplo, os filmes em cartaz são *Terror de Drácula* e *O grande ditador*,[264] mas estrelados por padre Coqueirão. Tanto um quanto outro título foram emprestados da realidade. Entretanto, o primeiro não era um filme, mas uma série de histórias em

---

[263] Alfred Joseph Hitchcock (Londres, 13 de agosto de 1899 — Los Angeles, 29 de abril de 1980) foi um cineasta britânico/norte-americano, considerado o mestre dos filmes de suspense. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Alfred_Hitchcock, acessado em 25/01/08).

[264] *O Grande Ditador* é um filme de Charles Chaplin lançado em 15 de outubro de 1940 que satiriza, em plena Segunda Guerra Mundial, o Nazismo, o Fascismo e seus principais defensores no período. (http://pt.wikipedia.org/wiki/The_Great_Dictator, acessado em 25/01/08).

quadrinhos, publicada pela editora Abril, na década de 70; enquanto que o segundo é uma referência ao filme homônimo de Charles Chaplin, que satirizava o nazismo e o fascismo e seus seguidores. Em muitos momentos, Camaleão Amarelo faz referência à simpatia que padre Coqueirão sentia pelo nazismo, imitando, sempre que possível, os gestos e a postura de Hitler. O colégio é visto pela personagem como um campo de concentração, onde formas de comportamento e crenças eram impostas aos que lá estavam internados, numa crítica clara ao domínio da Igreja que, por meio de doutrinas, domina e manipula personalidades em formação. Padre Coqueirão é uma caricatura de Hitler tal como a personagem interpretada por Chaplin havia sido no filme *O grande ditador*. Uma vez mais, Roberto Drummond incorpora à literatura um discurso que não é próprio dela e, com isso, cria um efeito de humor ao mesmo tempo em que tece uma crítica ácida a um dos poderes instituídos, no caso, a Igreja.

A segunda edição do periódico tem mais seções, mas todas enfocam apenas um aspecto: a proteção que padre Adyr dispensa aos meninos mais bonitos do colégio e àqueles que se deixam levar pela “sua lábia” (DRUMMOND, 1980, p. 65). Se antes a crítica era direcionada ao poder repressor da Igreja, agora ela se volta à pedofilia. Para tratar de uma temática tão delicada, a “reportagem”, primeiramente, valoriza algumas qualidades do padre Adyr como, por exemplo, o fato de ele ser um padre que sorri. Se na introdução do primeiro periódico a “reportagem” se apropriou do suspense, neste tomou a forma discursiva do sermão. À medida que a “reportagem” apresenta o padre Adyr, o leitor tem a viva sensação de que escuta um sermão, dada a escolha das palavras e a montagem das frases. O vocabulário é formal; os períodos são compostos e entremeados por apostos. No entanto, salta aos olhos a ironia em cada uma das frases, pois ao final da apresentação, percebemos que o padre Adyr, apesar de ter sido aparentemente elogiado no começo da descrição, também se comporta de modo comprometedor e isso vai sendo descrito, impiedosamente, em cada uma das partes que comporá o jornal. Uma vez mais, referências

vindas da indústria cultural e do futebol servirão como índices do comportamento do padre. Na seção denominada como “Esportivas”, o leitor será informado de que o padre será o treinador e o massagista do time do colégio. Como em toda página de esporte, há análises feitas por comentaristas esportivos; do mesmo modo, no periódico há também comentários e análises. Ao se apropriar deste tipo de discurso, o narrador demonstra ter um olhar distanciado e, de forma irônica, denuncia as reações inesperadas e incomuns de um treinador que acumula a função de massagista e se vale dessa condição, ao menor indício de contusão, para massagear qualquer um dos “seletos” jogadores mirins.

Não se fala, claramente, em pedofilia. Outras seções do jornal, entretanto, por meio da colagem de referências e signos da indústria cultural sugestionam que essa prática era comum ao padre. Na seção “O filme da semana”, padre Adyr protagoniza o filme *Meu passado me condena*[265] e na seção “Mexerico da Candinha”, há a informação de que padre Adyr era conhecido em Belo Horizonte, de onde veio, como Greta Garbo. Desta forma, podemos dizer que na literatura pop de Roberto Drummond, a tecedura do olhar crítico sempre está permeada por signos da indústria cultural. É por meio dela que o mundo é visto e explicado; pois a sociedade contemporânea está toda mergulhada ali.

6.3. Jornada esportiva

Ao contrário dos capítulos intitulados “Sangue de Coca-Cola” e “Jornal de Ontem” que são formados por outros, “Jornada esportiva” é constituída apenas por um capítulo. Basicamente,

[265] Este é um filme de 1961 e foi dirigido por Basil Deardean. Conta a história do jovem Jack Barrett (Peter McEnery) preso pela polícia sob a acusação de ter furtado uma quantia em dinheiro da firma para a qual trabalhava. Com ele, as autoridades encontram um álbum de recortes de jornal sobre o advogado Melville Farr (Dirk Bogarde), profissional respeitado no meio jurídico e que está prestes a obter uma indicação para integrar o Conselho da Rainha. A investigação fará que com que Farr se envolva numa rede de chantagistas contra homossexuais, prática considerada criminosa pela lei inglesa. (http://www.cineplayers.com/filme.php?id=2589, acessado em 25/01/08).

ele é composto pela narração de uma luta de boxe. Porém, não se trata, meramente, de uma narração nos moldes tradicionais, mas sim de uma forma peculiar de narrativa, uma vez que o locutor Marcondes[266] insere nela trechos do bolero *Aqueles olhos verdes*,[267] cuja letra (ou fragmentos dela) servirá como pano de fundo para contar o que se passa no ringue. O embate se dará entre o sargento Marcelino, professor de educação física do colégio, e Camaleão Amarelo, aqui tratado como Esther Williams, que luta como se estivesse dançando o bolero.

Sem nenhuma indicação de recuo temporal, o capítulo começa com o locutor anunciando que fala, diretamente, do Colégio do Bosque onde haverá uma luta de boxe. Ele se vale dos jargões dos locutores esportivos, chamando os ouvintes de "amigos ouvintes" como é comum acontecer para que os mesmos se sintam próximos. Serão duas vozes que se alternarão na narração da luta: a do locutor Marcondes e a do comentarista, este que diz seguir à risca seu bordão: "coragem para dizer a verdade".[268] Soa o gongo e começa a luta. O locutor segue narrando o que está acontecendo, mas pára de tempos em tempos para os comentários que são sempre cheios de malícia.

A colagem de trechos de letras de músicas no enredo de contos ou romances para auxiliar na construção de sentido dos mesmos é um ponto-chave na construção de textos do Ciclo da Coca-Cola. Às vezes, somente trechos de uma letra são usados, outras vezes, mais de uma

---

[266] Provavelmente se trata de Carlos Marcondes, locutor esportivo, que ingressou no rádio em 1955 na Continental. Chefiou o departamento de esportes da emissora por 17 anos. Em 1973, transferiu-se para Rádio Tupi exercendo as funções de comentarista esportivo e sub-chefe do departamento de esportes. Comandou na televisão Continental o programa esportivo "A Prova dos Nove". (http://paginas.terra.com.br/lazer/sintonia/personac.htm, acessado em 26/01/08).

[267] Bolero originalmente escrito pelo compositor cubano Adolfo Utrera e musicado pelo também artista cubano Nilo Menéndez, na década de 20. No caso do romance, Roberto Drummond usou a versão brasileira da canção, interpretada por Milton Nascimento.

[268] Osvaldo Faria foi um cronista esportivo de Minas Gerais e do Brasil. "O início da vida profissional ocorreu em 1957 na Rádio Itatiaia. Osvaldo apresentava um programa com músicas do cantor Francisco Alves chamado "O Rei da Voz". Na emissora atuou também como locutor comercial e de jornais falados, repórter policial, repórter geral, narrador de futebol, repórter de campo e, finalmente, comentarista esportivo a partir de 1967. Ao todo, participou de mais de 100 coberturas internacionais. Mas foi por meio do futebol que seu nome ganhou projeção. O *slogan* "coragem para dizer a verdade", utilizado por mais de 30 anos, virou bordão".
(http://www.miltonneves.com.br/qfl/index.asp?id_qfl=2704, acessado em 26/01/08).

letra poderão auxiliar na composição do enredo. Esse procedimento vai ser usado na confecção do capítulo que ora estamos tratando e também está disseminado pelo romance *Sangue de Coca-Cola*. Desde o conto "O Confinado", Roberto Drummond se valeu, como vimos, de colagens da letra *Obladi, obladá* dos Beatles. Voltando ao capítulo, os fragmentos do bolero *Aqueles olhos verdes* irão pontuar os momentos do combate: o início, o meio e o fim, como podemos observar nos trechos destacados abaixo:

> (...) o sargento Marcelino pensa em Esther Williams, *aqueles olhos verdes que parecem dois amenos pedaços de luar e têm a miragem profuuummada do oceano*, jab de esquerda (...) (grifo nosso)
>
> (...) *aqueles olhos verdes*, Brasiiil, *que inspiram tanta calma e entraram em su´alma, encheram-na de dor*, Esther Williams (...) (grifo nosso)
>
> (...) o sargento Marcelino mira aqueles olhos, que eles *pegaram tristeza, deixando-lhe a crueza de tão infeliz amor*, minha Nossa Senhora do Perpétuo Socorro (...) (grifo nosso) (DRUMMOND, 1980, p. 165-6)

A letra, em alguns pontos, sofre pequenas adaptações para se tornar adequada àquilo que está sendo narrado. Por meio dos fragmentos do bolero, entremeados à narração do locutor Marcondes, o leitor saberá que o sargento Marcelino está abalado por se sentir apaixonado por Camaleão Amarelo que ele enxerga como a atriz Esther Williams. Nesse sentido, a projeção em alguém de um modelo ideal de beleza criado pela indústria cultural denuncia, uma vez mais, o quanto o comportamento da sociedade está vazado por signos e referências da cultura de massa e, de certa maneira, está sendo determinado por eles. Enxergar-se ou identificar-se com um artista de cinema, ou mesmo apaixonar-se por um, revela a necessidade de se saber existir num mundo que elege estrelas como guias da existência humana, uma existência de culto à beleza física e de acesso a bens de consumo. Como disse Klaus Honnef, o que é uma vedete senão alguém sem

direito a uma existência própria, uma estrela no firmamento dos anseios humanos? (2005, p. 83) Entretanto, ainda assim, determina e direciona comportamentos e formas de enxergar o mundo.

A apropriação que Roberto Drummond faz dos nomes dos radialistas, inserindo-os na história como personagens, mostra a importância que os mesmos ou esta categoria profissional tem para o escritor, que vê nesta inserção a possibilidade de criar um texto diferenciado, um texto Pop. Ao tomá-los como integrantes de sua obra, Roberto Drummond vai além do que fazia a Arte Pop, uma vez que não se restringe apenas ao cinema, à música e aos quadrinhos, mas vê no rádio um veículo tão capaz de difundir a cultura de massa e seus valores quanto os outros *mass media*. Se hoje o rádio já não tem mais tanta influência sobre a população, por um longo período – sobretudo até a década de 50 – ele foi um grande influenciador de comportamentos dada a sua grande abrangência e audiência.

Além dos nomes dos radialistas, há também a apropriação da forma de narrar, do discurso esportivo. A repetição de letras imitando a voz eufórica dos locutores está presente no texto e permeia toda a narração da luta como, por exemplo, "**Brasiiiiiiiiiiiiii!**" ou "de um **laaaado**: Esther Willians!, o desafiante, do outro lado: **saaaargennnnto Marceliiiino**!" (DRUMMOND, 1980, p.163; grifos nossos). Também é reiterado o uso de algumas expressões que seriam comuns ao meio, como: "sob a égide e a proteção de Nossa Senhora Aparecida" ou "Tempo bom, amáveis ouvintes, para a prática do boxe: eis que sopra uma brisa perfumada de eucalipto e urina no ginásio Padre Coqueirão (...)" (DRUMMOND, 1980, p. 163); entretanto, percebemos pela construção das mesmas que se trata de criações que servirão para ironizar o que está sendo narrado. Como veremos no próximo capítulo, o mesmo procedimento será usado no conto "Últimos instantes do grande Heleno de Freitas no hospício de Barbacena", do livro *Quando fui morto em Cuba*, em que o locutor usará, praticamente, as mesmas expressões que foram usadas

aqui com a finalidade de, também, fazer ironia. Neste caso, podemos dizer que Roberto Drummond se vale da serigrafia, pois as expressões são, com ligeiras variações, as mesmas.

Finalmente, o capítulo "Jornada esportiva" funcionará como matriz temática dos contos "Quando fui morto em Cuba" em suas duas versões, assim como do conto "Últimos instantes do grande Heleno de Freitas no hospício de Barbacena", os três publicados posteriormente a *Sangue de Coca-Cola*. Nos três contos e neste capítulo, os esportistas são belos e comparados a belas mulheres: nas duas versões de "Quando fui morto em Cuba", ele é chamado de Marta Rocha – a brasileira que se tornou um mito por haver perdido o título de Miss Universo por ter duas polegadas a mais no quadril; Heleno de Freitas é chamado de Gilda – personagem da atriz Rita Hayworth que a tornou a maior estrela da década de 40 e uma das mulheres mais desejadas e famosas do mundo;[269] neste capítulo, Camaleão Amarelo é chamado de Esther Williams – eleita uma das estrelas mais rentáveis de 1950, além de ser considerada a "Sereia de Hollywood" e a rainha dos filmes musicais dos estúdios MGM.[270] Essas personagens perturbam seus desafiantes ou a torcida que os acompanha dada sua beleza e faz com que certezas sejam abaladas. Em "Quando fui morto em Cuba", nas duas versões, o tio estremece ante a beleza do sobrinho – Marta Rocha – e perde o jogo de futebol; em "Últimos instantes do grande Heleno de Freitas no hospício de Barbacena", a torcida contrária ao jogador, despeitada, chama-o de Gilda; e, em "Jornada esportiva", o sargento Marcelino se sente atordoado enquanto luta com Esther Williams. Como se vê, a escolha das mulheres não é aleatória; todas povoam o imaginário masculino, por estarem expostas na mídia da época. A colagem dessas referências da indústria cultural, bem como o processo de serigrafia ou autotextualidade que Roberto Drummond emprega na confecção deste capítulo, tornam-no mais um exemplo de construção de sua literatura pop.

---

[269] Informações obtidas no *site*: http://pt.wikipedia.org/wiki/Rita_Hayworth, acessado em 26/01/08.
[270] Informações obtidas no *site*: http://pt.wikipedia.org/wiki/Esther_Williams, acessado em 11/10/07.

6.4. Em busca do tempo fodido

Última das partes que tratam das lembranças de infância de Camaleão Amarelo, “Em busca do tempo fodido” tem como personagem central mais um padre: o frei Tanajura. O título nos remete, de pronto, ao romance de Marcel Proust *Em busca do tempo perdido*, mas a troca do adjetivo “perdido” por “fodido” revela que as recordações ali relatadas não são nada agradáveis. Assim como alguns artistas Pop, Roy Lichtenstein e Andy Warhol – por exemplo, Roberto Drummond não busca seus referenciais somente na cultura de massa, mas também nas obras de arte ou de literatura canônicas. Quando Roy Lichtenstein direcionou seu olhar para as grandes obras modernistas, figurativas ou abstratas, fê-lo sem a reverência esperada. Primeiramente, ele não era um freqüentador de museus; deste modo, seus trabalhos não partiam do original, mas sim de reproduções, de cópias tipográficas. As obras resultantes sempre traziam um quê de humor, de graça. Roberto Drummond, ao criar um título que retoma um clássico da literatura universal, também o faz sem reverência. Memória e homossexualismo, temas recorrentes na obra de Proust, serão abordados neste capítulo, mas ambos compostos a partir da perspectiva Pop, das referências e signos da indústria cultural.

Como já foi dito, o enfoque deste capítulo recairá sobre frei Daniel, também conhecido como frei Tanajura. Era mulato, magro, óculos tartaruga de grossas lentes contra miopia, usava barbicha e batina de franciscano. Era encarregado de descobrir as vocações sacerdotais no Colégio e, para isso, investia, ferozmente, contra Luz Del Fuego, a quem se referia como uma criatura do demônio. Fiscalizava o “Quebra-homem”, baile que acontecia, periodicamente, no Colégio, em que alunos dançavam com alunos e ele, frei Tanajura, ao menor sinal de rosto colado, apitava e punia os infratores colocando-os em pé em frente de todos e os proibia de dançar cinco músicas. Como se vê, as recordações não remetem a personagem a um passado

idealizado, repleto de aventuras dignas de serem lembradas. Ao contrário, elas são a marca de uma época de injustiças e valores invertidos que deixarão seqüelas profundas no caráter de Camaleão Amarelo.

A narração da chegada do padre e de algumas de suas ações são sempre introduzidas pela seguinte frase: “Ninguém nunca soube explicar”. De forma jocosa, quatro fatos são narrados permeados por essa máxima: 1) o aparecimento das tanajuras no Colégio; 2) como o referido frei descobriu as fotografias de Luz Del Fuego que circulavam entre os alunos; 3) a punição de sete alunos que tinham as fotos; 4) a estranha comunicação entre os punidos. Segundo Maria Raimunda Gomes, “apesar de o narrador ter-nos afiançado que ninguém soube explicar estes acontecimentos, seríamos ingênuos em não enxergar aí uma revelação do absurdo, quando se tem um sistema educacional que deforma o caráter do indivíduo, ao torná-lo pusilânime.” (2003, p.130)

Os fatos acima citados articulados ao ano em que ocorreram – 1954, ano da morte do Presidente Getúlio Vargas – e introduzidos pela frase “ninguém nunca soube explicar” carnavalizam o fato histórico: o suicídio de Getúlio Vargas. Os muitos pontos nebulosos desse episódio deram margem para que Roberto Drummond pudesse criar novas indagações a respeito, nenhuma delas adentra a História, até porque não é este o objetivo, mas da forma como foram expostas criam um certo humor. É possível que ninguém saiba o porquê as tanajuras apareceram no colégio, mas é improvável que ninguém saiba como Frei Tanajura soube sobre as fotografias que circulavam entre os alunos. Se soube, é porque houve denúncia; e é esse o nó da questão, ou seja, deixar claro que num grupo de pessoas, mesmo que haja interesses comuns, há sempre alguém que não respeita o acordo para favorecer-se ou para favorecer alguém de seu grupo. Se levarmos isso para o fato histórico, veremos que o ex-Presidente, ao cometer suicídio, deixa uma carta-testamento que foi lida no momento de seu enterro. Nela, há uma série de denúncias, mas

todas atribuídas a um sujeito indeterminado; sabe-se dos fatos, mas “nunca ninguém conseguiu explicar como” ou o porquê da ocorrência dos mesmos. Carnavaliza-se a História por meio da confluência entre os fatos ocorridos no colégio e os fatos ocorridos no Brasil em 1954. Eis mais um traço da literatura pop de Roberto Drummond.

7. Julie Joy e o Urso – o nascimento da esperança

7.1. Julie Joy

São poucos os capítulos do livro que têm como centro a personagem Vera Cruz Brasil ou Julie Joy, como prefere ser chamada. Ela está grávida de 8 meses e 23 dias. Tem olhos verdes e está cansada de carregar a cruz de seu nome, por isso arrumou um codinome em inglês. Alourou o cabelo como o Super-azul da L´Oreal de Paris, passa água oxigenada na pele e não vai mais à praia com medo de se bronzear, tudo isso porque quer ir trabalhar nos Estados Unidos. É devota de Santa Coca-Cola, pois se desiludiu com Nossa Senhora Aparecida.

Julie Joy é a alegoria do Brasil que olha para os Estados Unidos e vê nele a única chance de ser feliz. Seu nome é uma referência à cantora de rádio, Beatriz da Silva Araújo, cujo nome artístico é Julie Joy.[271] Esta cantora iniciou sua carreira interpretando músicas em inglês e só posteriormente passou a cantar em português, quando fora contratada pela Rádio Nacional. Em 1958, foi coroada Rainha do Rádio, sendo a última cantora a receber este título. Como se vê, Roberto Drummond novamente incorpora à ficção traços da realidade, pois ele não escolhe um nome qualquer para a personagem, mas sim o de uma cantora que iniciara sua carreira cantando em inglês. Desta forma, podemos dizer que a personagem Julie Joy é uma colagem da intérprete

[271] Informações retiradas do *site*: http://pt.wikipedia.org/wiki/Julie_Joy, acessado em 24/01/08.

e, como convém à literatura pop, foi modificada a fim de adequar-se à narrativa. Manteve-se o traço de identificação de ambas com os Estados Unidos, mas a personagem vai além, ou seja, ela insiste em tornar-se norte-americana e, para conseguir seu objetivo, cria para si mesma uma aparência que não é sua. Nesse sentido, ela se assemelha às personalidades pop, aos artistas hollywoodianos, por exemplo, cujas características eram criadas para responder aos anseios do público. Julie Joy não é popular, mas tenta modelar-se, tenta criar para si uma imagem que possa agradar àquele que ela crê que será seu patrão: um velho rico norte-americano. Para isso, quer ficar loura, clarear a pele e trocar seu nome brasileiro por um em inglês. Teoricamente, o modelo escolhido é coerente com o estilo de vida que pretende levar. Mas, como veremos adiante, ele não conseguirá se sustentar, uma vez que seu lado brasileiro, aquele que equivaleria ao seu "eu" verdadeiro, insistirá em reaparecer.

Julie Joy está na fila do Inamps (hoje INSS) esperando para pegar uma senha para ir à Maternidade. Enquanto isso, reza à Santa Coca-Cola. Suas invocações abrem os capítulos e também auxiliam o desenvolvimento dos mesmos, ora numa espécie de diálogo com a diegese, ora como sendo a própria diegese. Esse procedimento demarca um rompimento com a narrativa tradicional, já que o que a nós, leitores, nos é dado a conhecer, oscila entre os fatos que conta a personagem sobre si mesma de modo linear e os fatos que estão subentendidos na oração que ela faz à Santa Coca-Cola. Na verdade, nos capítulos, narrativa e oração se intercalam, uma reforçando o que diz a outra, conforme podemos observar na oração abaixo que abre o capítulo 9 da primeira parte do romance:

> "Salve virgem gloriosa
> Doce santa milagrosa
> Na sede, sois a pausa que refresca
> No calor das tentações
> Refrescante é a vossa doçura
> Para quem tem de vós o amor

> Tudo vai melhor
> Vós que a tudo concedei mais vida
> Oh Santa Coca-Cola
> Padroeira dos impossíveis..." (DRUMMOND, 1980, p. 30)

O procedimento de criação desse texto, como se vê, é a paródia, em que a estrutura formal das orações "Ave Maria" e "Salve Rainha" é mantida, mas são introduzidos novos versos que, dado o teor das informações neles contidas, soam jocosos. Primeiramente, os adjetivos "gloriosa", "doce" e "milagrosa" nos remetem a, pelo menos, duas leituras possíveis: a primeira, entendendo que eles estão apenas parodiando orações feitas a Nossa Senhora; e, segundo, que demarcam, ironicamente, a supremacia norte-americana sobre o Brasil subdesenvolvido. Julie Joy pode ser lida, como já dissemos, como alegoria de um Brasil doente e explorado pelos estrangeiros, como nos explica Maria Raimunda Gomes (2003, p. 169). A Santa Coca-Cola é a padroeira dos impossíveis; ela é gloriosa, doce e milagrosa aos olhos de Julie Joy e pode tirá-la da penúria em que vive. Olhando a Santa como uma metáfora dos Estados Unidos, a ironia se intensifica em cada palavra. No 7º e 8º versos da oração, despretensiosamente, a crítica se torna ainda mais ácida quando sugere que "tudo vai melhor para aqueles que desfrutam do amor da santa". Se mantivermos a leitura da metáfora, é possível perceber, por meio da ironia, que há uma crítica pontual à política norte-americana que protege e beneficia seus aliados ao mesmo tempo em que esmaga os que são contrários a eles. Como Julie Joy sofre, ela também se sente desprotegida e atribui este fato à não proteção de Nossa Senhora, que, naturalmente, deveria protegê-la. Desiludida com a Santa, que pode ser entendida como metáfora do Brasil, Julie Joy investe toda sua esperança de ter uma vida melhor nos Estados Unidos.

A intersecção entre religião e produtos de consumo ou personalidades da mídia, transformados em santos, é mais um dos pontos que caracterizam a literatura pop de Roberto Drummond. No Ciclo da Coca-Cola, em três momentos diferentes, pelo menos, o escritor usa

este procedimento como um princípio inovador de criação textual. No romance *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado* logo no início, há a oração à Santa Marilyn Monroe; aqui, em *Sangue de Coca-Cola*, a personagem Julie Joy eleva a coca-cola à condição de santa, a invoca e conversa com ela todo o tempo. Terê, neste mesmo romance, sugere que Helena Rubinstein deveria ser canonizada pelo Papa, uma vez que "santa não é só quem é queimada viva, como Joana D´Arc, não, santa é quem cria beleza, juventude." (DRUMMOND, 1980, p. 112) No conto "Últimos instantes do grande Heleno de Freitas no hospício de Barbacena", em *Quando fui morto em Cuba*, o narrador diz que já está circulando entre os romeiros uma oração ao santo da felicidade: Heleno de Freitas.

Além de parodiar e parafrasear pequenos trechos do Pai Nosso, as orações têm, em comum, traços que evocam a Nossa Senhora e às orações ligadas a ela, como Salve Rainha e a Ave Maria, sendo que a dirigida a Heleno de Freitas segue, basicamente, o mesmo padrão, e foi apenas, digamos, adaptada para o masculino. A ironia é um traço constitutivo nas orações; não há o desejo do narrador de que isso não seja percebido, ao contrário, pelo riso que brota ao "rezarmos" a oração junto da personagem, a crítica vai sendo explicitada. É original a forma como ele estabelece o diálogo com o leitor para levá-lo a refletir sobre a onipotência que os produtos e o mundo da mídia exercem sobre a sociedade. A articulação de referências díspares gera, uma vez mais, o absurdo cômico. É por meio do riso que o leitor vai sendo convidado a refletir sobre a manipulação que sofre, seja pela dominação da Igreja, seja pelo futebol ou, ainda, pela dominação do imperialismo norte-americano. Abaixo, transcrevemos as orações para que possam ser comparadas: primeiramente, a oração que abre o romance *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado*; depois a oração que está no conto "Últimos instantes do grande Heleno de Freitas no hospício de Barbacena" e, finalmente, os três trechos da oração à Santa Coca-Cola rezados por Julie Joy.

1

Santa Marilyn Monroe
Que estais no céu
Como a estrela loura e bêbada
Dos aflitos,
Oh vós que pecastes todos os pecados
Que molhaste vossa pele sardenta
Do suor sem amor
Para nos salvar
E serdes a irmã e a mãe dos pecadores,
Oh vós que, no entanto, nunca deixastes apagar
O incêndio do vosso coração,
Protegei os desesperados,
Santa Marilyn Monroe,
Na hora em que Nova Iorque late
Como uma cadela,
Oh santa loura...
(DRUMMOND, 1978, p. 9)

2

Grande Heleno de Freitas
Santo do coração louco
Do desvairado olhar:
A felicidade nos dai hoje
Para que a possamos sentir
Não só nos gritos de gol,
Dai-nos, santo do hospício,
A felicidade
Para beber no café da manhã
Para mastigar no almoço
Se confundir com um bife
No jantar,
E aparecer como real no nosso sono,
Mate a nossa fome de felicidade
Santo da estrela solitária,
Pássaro da eterna juventude...
(DRUMMOND, 1982, p. 63)

3

Salve Virgem gloriosa
Doce Santa milagrosa
Na sede, sois a pausa que refresca
No calor das tentações
Refrescante é a vossa doçura
Para quem tem de vós o amor
Tudo vai melhor
Vós que a tudo concedei mais vida
Oh Santa Coca-Cola
Padroeira dos impossíveis... (p.30)

Doce Senhora do mundo
Rainha do céu da boca
Sois a pausa que refresca
A alma sedenta... (p. 58)

Bem-aventurada Santa Coca-Cola
Filha melíflua de Nosso Senhor Jesus Cristo
Matai minha sede de alegria
E ao meu pobre e ansioso coração
Oh Santa dos Impossíveis
Dai a pausa que refresca os justos... (p. 137)[272]

[272] A oração à Santa Coca-Cola aparece no romance *Sangue de Coca-Cola* (1980) dividida em três partes conforme transcrevemos nesta página.

Religião, cultura de massa, produtos de consumo diário, ao serem transformados em oração, demonstram que hoje qualquer coisa é passível de se tornar mercadoria e, como tal, são objetos de desejo de muitas pessoas. A crença em Deus cede lugar à convicção em outros valores e a eles é creditada a possibilidade de resolução das aflições vividas individual ou coletivamente, uma vez que tanto a oração à Santa Coca-Cola e à Marilyn Monroe são proferidas por duas personagens em busca de proteção própria, diferente da dirigida ao Santo Heleno de Freitas que pede a felicidade para o povo e que seria concretizada se o mesmo tivesse a oportunidade de, pelo menos, fazer as três refeições diárias. Em síntese, podemos dizer que Nossa Senhora, coca-cola, Marilyn Monroe e Heleno de Freitas ocupam o mesmo pedestal na literatura pop de Roberto Drummond, ou seja, todos foram nivelados na mesma condição: a de mercadoria.

Julie Joy, depois que termina de fazer a oração, relata seu cansaço mimetizado em seu nome: Vera Cruz Brasil. “Vera Cruz” foi um dos primeiros nomes dados ao Brasil; a partir da escolha deste nome para a personagem, e ainda levando em conta o desfecho dela no romance, é possível que a entendamos também como uma metáfora, ou seja, ela representa o Brasil no seu estado cru, primário. Parece que necessitaria nascer de novo para poder conquistar um espaço no mundo. Traça um caminho imaginário rumo àquilo que acredita ser a felicidade, e parte em direção a ele. A tentação de permanecer é grande; vive o conflito entre o sonho e a sua realidade; esta, embora povoada por dificuldades, apresenta-lhe muitos pontos que a aprisionam: o sol da praia, o cheiro do carnaval. Sabedora disso, a personagem rapidamente invoca a Santa e, então, a narrativa parece dialogar com a oração, pois esta é retomada no ponto que diz: “No calor das tentações / Refrescante é a vossa doçura...”.

O mesmo procedimento é usado na seqüência da diegese quando a personagem passa a contar sobre as dificuldades pelas quais passa. Ela quer ir embora, pois não agüenta mais o cheiro da pobreza brasileira, que a atormenta e a faz perder o sono. Escuta o vento; sente medo achando

que ele pode ser o Conde Drácula,[273] a Mula sem Cabeça,[274] ou o Dops,[275] a Oban, o DOI-CODI...[276] Todos causam pavor, mas na época da produção do livro não era comum a denúncia de que o Dops, a Oban ou o DOI-CODI pudessem ser tão pavorosos a ponto de serem comparados àquelas personagens da ficção. Ao relacionar elementos que não pertencem ao mesmo conjunto – ficção x realidade – cria-se o absurdo cômico e, por meio dele, a crítica bem-humorada ao sistema repressivo instalado pelo governo militar e que fazia calar aqueles que não concordavam com a situação. O fato de Julie Joy sentir medo revela que qualquer um, independente de suas convicções políticas, podia ser alvo dessas organizações. O que se vê é um cotidiano enlouquecido, barbarizado pelo regime político vigente, e que, por isso, freqüentemente é abordado pela literatura pop de Roberto Drummond, em cujo temário também constam as mazelas da política brasileira, sobretudo, nos anos de chumbo.

Um outro aspecto representativo da personagem Julie Joy é a sua crença em correntes. Como é devota de Santa Coca-Cola, promete levar adiante a Corrente da Santa:

> Ainda hoje quando eu chegar em casa, Santa Querida, eu vou tirar as 50 cópias da Corrente da Santa Coca-cola e vou mandar pra 50 pessoas diferentes (...) aí eu bato

[273] Drácula é a personagem fictícia que dá título ao livro de Bram Stoker escrito em 1897. Trata-se do mais famoso conto de vampiro da literatura. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Dr%C3%A1cula, acessado em 29/01/08).
[274] A Mula-sem-cabeça é uma antiga lenda dos povos da Península Ibérica, que foi trazida para a América pelos espanhóis e portugueses. Segundo esta lenda, toda a mulher que mantivesse estreitas ligações amorosas com um padre, em castigo ao seu pecado (aos costumes e princípios da Igreja Católica), tornar-se-ia uma Mula-sem-cabeça. A metamorfose ocorreria na noite de quinta para sexta-feira, quando a mulher, em corpo de mula-sem-cabeça, corre veloz e desenfreadamente até o terceiro cantar do galo, quando, encontrando-se exaurida e, algumas vezes ferida, retorna à sua normalidade. Homens ou animais que ficassem em seu trajeto seriam despedaçados pelas violentas patas. Segundo a crença, ao visualizar a Mula-sem-cabeça, deve-se deitar de bruços no chão e esconder "unhas e dentes" para não ser atacado. (http://www.rosanevolpatto.trd.br/lendamula1.htm, acessado em 29/01/08).
[275] Sigla da "Delegacia de Ordem Política e Social", criada em 1929, durante o governo de Washington Luís. Sua finalidade era investigar pessoas suspeitas de ameaçarem a ordem social. Tanto comunistas quanto direitistas foram alvo de suas atividades. Já durante o regime militar que se estabeleceu após o golpe de 64, o DOPS atuou na perseguição a indivíduos considerados perigosos para o governo, freqüentemente adotando práticas violentas, como tortura e assassinato. (http://www.geocities.com/fusaoracial/dops.htm, acessado em 29/01/08).
[276] O Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI) - foi o órgão de inteligência e repressão do governo brasileiro durante o regime militar, especialmente nos "Anos de Chumbo". (http://pt.wikipedia.org/wiki/DOI-CODI, acessado em 29/01/08).

> as 50 cópias e subscrevo os envelopes e ponho as cópias dentro dos envelopes junto de uma nota de 1 cruzeiro e levo pro correio amanhã, (...) porque se eu quebrar a Corrente da Santa Coca-Cola, vai me acontecer uma tragédia, a Mary Jo disse que o Nixon caiu nos Estados Unidos porque quebrou a Corrente da Santa Coca-Cola, apesar dos conselhos do Kissinger, que é bem-sucedido porque é devoto da Santa Coca-Cola (...) (DRUMMOND, 1980, p. 138).

A sujeição a essa crença popular encontra sua justificativa em exemplos que, dado o deslocamento da situação, tornam-se cômicos. Deste modo, Julie Joy não pretende quebrar a corrente da Santa Coca-Cola baseada nas desgraças ocorridas com o Presidente dos Estados Unidos, Richard Nixon. Novamente, Roberto Drummond insere em seu texto ficcional um dado da realidade, mas o faz de forma lúdica, carnavalizando o episódio. Richard Nixon foi presidente dos Estados Unidos no período entre 1969-1974 quando renunciou à presidência acusado de envolvimento no caso Watergate.[277] Henri Kissinger era seu secretário de Estado e, em 1973, havia sido agraciado com o Prêmio Nobel da Paz pelos seus esforços para acabar com a Guerra do Vietnã. Enquanto um entrou para a História como um derrotado, o outro seguiu um caminho de sucesso. O absurdo cômico se dá aqui pelo fato de a personagem acreditar cegamente que o presidente de um império pudesse entrar em desgraça por quebrar uma corrente. Essa crença demonstra a facilidade com que se pode manipular alguém, sobretudo quando ele desconhece ou não têm informações suficientes sobre aquilo que acontece, seja ao seu redor, seja do outro lado do mundo.

[277] O caso Watergate, um episódio de escuta ilegal na sede do partido democrata por elementos ligados ao governo, abalou a história americana. Esse marco foi fruto do trabalho de dois repórteres do jornal *Washington Post*, Bob Woodward e Carl Bernstein, que foram além na invasão do Edifício Watergate, em Washington. Cinco pessoas foram presas no edifício comercial Watergate com material eletrônico de espionagem. Os cinco homens que invadiram a sede do Partido Democrata, de oposição ao governo de Richard Nixon, eram ex-membros da CIA (Agência Central de Informações), que haviam participado de outras operações secretas durante o governo de John Kennedy. (http://www.unificado.com.br/calendario/08/watergate.htm, acessado em 30/01/08).

7.2. O Urso

Em todos os capítulos anteriores, Julie Joy luta contra a tentação que sofre: permanecer no Brasil. Este desejo, até então muito bem escondido, volta à tona com a presença do Urso que está rondando as cidades brasileiras. Por onde ele passa, as pessoas se transformam; retomam suas forças interiores e se sentem alegres. No final da narrativa, vamos ver que o Camaleão Amarelo será tido como sendo o Urso e, perseguido, é morto. Porém, antes disso acontecer, ele visita várias personagens do livro. Terê o vê como Jesus Cristo, como o Libertador e por isso inicia a "Grande Marcha do Libertador". E por isso, é morta. O Homem do Sapato Amarelo segue o rastro do Urso e, como jornalista, entrevista pessoas que conversaram com ele. Para cada uma, ele se apresenta de uma forma, mas sempre com um traço comum: assemelha-se a uma figura popular, um artista de televisão e cinema; um super-herói; um cantor popular; Jesus Cristo; Fidel Castro ou, como sintetizou Terê, um Fidel Cristo Brando.

Há duas entrevistas feitas pelo Homem do Sapato Amarelo que merecem destaque, dado o procedimento de caracterização da personagem conhecida como Urso. A primeira a ser entrevistada é Maria de Fátima Evangelista, funcionária da loja de discos Oiapoque, que lia fotonovelas na revista *Capricho*. Quando estava na loja, escuta, de repente, uma voz muito bonita de um homem; parecia do Francisco Cuoco,[278] seu galã predileto. Como ela se assustara, ele tratou de acalmá-la e pediu a música "El día em que me quieras", em ritmo de bolero. Então se transformou no ator Francisco Cuoco. Como na loja não havia o disco desejado, ele agradeceu e foi saindo. Ela ouviu, então, um tiroteio e foi até a porta para ver o Urso morto, mas ele tinha escapado.

[278] Nascido em 29 de novembro de 1933, Francisco Cuoco estudou interpretação na Escola de Artes Dramáticas, em São Paulo. Estreou na televisão com *Pouco Amor Não É Amor*, em 1963. Ele se tornou um dos galãs da televisão brasileira. (http://cineminha.uol.com.br/celebridade.cfm?id=1086, acessado em 30/01/08).

No romance, por onde passam, o Urso e a Borboleta Verde da Felicidade levam uma estranha sensação de alegria e felicidade, que desperta, nas personagens, emoções antes escondidas ou guardadas. O Urso, em especial, tem o poder de se transformar no artista ou herói predileto de quem está sendo visitado. Ele se parece com um super-herói, mas travestido de artista de televisão. A confecção da personagem a partir da colagem de referências vindas da cultura de massa demonstra que a felicidade só é possível quando criada pela indústria cultural. Ela é a responsável pelos referenciais de felicidade projetados por uma sociedade calcada em valores etéreos, que cria ídolos massificados como modelos a serem seguidos, como objetivo e ideal de felicidade a serem alcançados.

A segunda entrevista feita pelo Homem do Sapato Amarelo é com a personagem Maria Madalena, uma prostituta que vê o Urso quando estava na sacada de sua casa esperando por homens, pois estava se "liquidando". Podemos dizer que tanto o nome da personagem quanto sua condição profissional é uma apropriação da personagem bíblica Maria Madalena cuja imagem, "formada através dos séculos, foi a da mulher pecadora, provavelmente uma prostituta, que foi purificada pelo Cristo, e como prova de seu amor espiritual, lavou os pés do Senhor e os enxugou com os próprios cabelos".[279] Se a personagem do romance é uma referência à personagem bíblica, o Urso também é. Definido por ele mesmo como sendo Jesus Cristo, o Urso é visto por Maria Madalena, primeiramente, como um jogador de futebol contundido, ao caminhar em sua direção puxando uma perna. Quando vê que os policiais atiram nele e as balas voltam, ela o compara com o Homem de Seis Milhões de Dólares.[280] Depois que se oferece a ele como sua

[279] Informações encontradas no *site*: http://www.geocities.com/ana_ligia_s/madalena.html, acessado em 30/01/08.
[280] Inicialmente, *O Homem de Seis Milhões de Dólares* foi produzido como um filme baseado no livro *Cyborg*, de Martin Caidin. Depois foi transformado em série para TV. No Brasil, estreou em 1976 na TV Tupi e, no ano seguinte, passou a ser exibida pela TV Bandeirantes, onde ficou até 1980. "Na série, o astronauta Steven Austin sofreu um acidente em um vôo experimental de uma nave da Nasa. Para trazê-lo de volta à vida, o cientista Oscar Golman financiou uma operação que substituiu partes de seu corpo por partes biônicas, gerando uma criatura meio-robô, meio-homem. Suas novas pernas lhe deram uma velocidade sobre-humana e uma capacidade de saltar mais

escrava – num processo de intertextualidade com o texto bíblico –, ele tira a fantasia de urso e ela o descreve como um homem bonito com os olhos tristes como os de Roberto Carlos. Eles conversam; ele se diz Jesus Cristo e ainda fala que quando retornar ao céu fará um relatório dizendo o quanto ela é boa. Veste, então, a sua fantasia de urso e sai voando como o Superman.[281] Como vimos, o Urso aqui é visto como uma colagem de referências da bíblia e de signos da indústria cultural. Misturadas, elas mostram que a personagem Maria Madalena, imaginando-se na condição de pecadora, espera o perdão de Deus, que se anuncia como um Jesus Cristo que faz relatórios e está fantasiado de urso. Entretanto, ele não lhe promete a salvação, mas apenas a declaração de sua bondade no céu. Deste modo, descaracteriza-se e ela passa a acreditar que a salvação vem mesmo dos super-heróis: o Homem de Seis Milhões de Dólares e o Superman. Esse jogo de referências deixa explícita a visão de mundo da personagem que oscila entre religião e cultura de massa, duas temáticas amplamente usadas por Roberto Drummond na tecedura de seus textos pop.

A trajetória do Urso se assemelha à de Jesus Cristo. Porém a de um Jesus Cristo "super star" do 3º mundo. Numa favela, ele toma a forma do cantor Roberto Carlos. Ali, um pouco antes de fazer o seu 9º milagre, e enquanto se dirigia a um dos barracos, as pessoas se ajoelhavam diante dele e cantavam a canção *Jesus Cristo*[282] de Roberto Carlos. A referência a essa letra

---

alto que qualquer ser vivo. Podiam também levantar qualquer peso e quebrar os mais resistentes materiais como se fossem manteiga. Por fim, seus olhos biônicos eram equipados com raios infra-vermelhos e uma visão que atingia metros de distância". (http://www.infantv.com.br/seismilhos.htm, acessado em 30/01/08.)

[281] *Superman* nasceu no fictício planeta Krypton e foi chamado Kal-El (que significaria Filho das Estrelas no idioma kryptoniano) pelos seus pais. Foi mandado à Terra por Jor-El, seu pai, cientista, momentos antes do planeta explodir. O foguete aterrisou na Terra na cidade de Smallville, onde o jovem Kal-El foi descoberto pelo casal de fazendeiros Jonathan e Martha Kent. Conforme foi crescendo, ele descobriu que tinha poderes diferentes dos humanos normais. Quando não está lutando contra o mal, ele vive como Clark Kent, repórter do Planeta Diário. Clark trabalha com Lois Lane, com quem se casou. Superman é um dos mais importantes personagens da cultura pop ocidental, sendo o primeiro herói dos quadrinhos a ter uma revista intitulada com seu nome, publicada no verão de 1939. Além disso, Superman foi licenciado e adaptado para diversas mídias, desde rádio até televisão e cinema.
(http://pt.wikipedia.org/wiki/Superman, acessado em 31/01/08).

[282] Transcrevemos, a seguir, o refrão e a primeira estrofe da música "Jesus Cristo" gravada em 1970:

explícita o caráter messiânico da caminhada do Urso, uma vez que, na letra, as pessoas ressaltam o fato de não saberem para onde devem ir. Quem vai guiá-las é Jesus Cristo, mas, no caso do romance, essa função será do Urso. Nesse sentido, temos a alegoria de um povo que caminha sem rumo e que, por estar desnorteado, segue aqueles que se apresentam ou que são vistos como salvadores, especialmente quando seu formato obedece aos ditames de modelos advindos da religião ou da indústria cultural.

Finalmente, ele entra em um barraco. A descrição do local privilegia o fato de haver ali um colchão, que se assemelha a um ninho de rato, e um aparelho de televisão. A presença da tevê, num ambiente tão inóspito, lembra ao leitor que é por meio dela que a felicidade chega. Provavelmente, único bem de significativo valor monetário, a televisão ocupa um lugar de destaque na vida daquela família. É por meio dela que a família se sente ligada ao mundo e é a partir de seus referenciais que ela o enxerga. O menino, morador do barraco e que precisa de cura, chama-se Jerry Adriani de Freitas. Ele só come rosas e a mãe reclama, pois não há dinheiro, sequer, para comprar leite e pão. O nome "Jerry Adriani"[283] somado ao sobrenome "de Freitas" cria um efeito cômico, pois o fato de ambos não poderem se desvencilhar carnavaliza a possível intenção dos pais do garoto de homenagear o ídolo pop. Esse processo de colagem atribui, ao titular do nome, características que não são suas, mas que, provavelmente, os pais sonham que venham a ser.

Segue, então, o milagre. O Urso se aproxima do menino e, em vez de fazer uma oração como fazia Jesus antes de executar seus milagres, põe a mão nos cabelos encaracolados do

---

Jesus Cristo, Jesus Cristo / Jesus Cristo eu estou aqui.
Olho pro céu e vejo uma nuvem branca / Que vai passando / Olho na Terra e vejo / Uma multidão que vai caminhando / Como essa nuvem branca essa gente / Não sabe aonde vai / Quem poderá dizer o caminho certo
É você meu pai. (http://www.geocities.com/r_crescencio/disco10.htm, acessado em 30/01/08).

[283] Jair Alves de Souza nasceu em 29 do janeiro de 1947, no bairro do Brás, em São Paulo. Tornou-se artisticamente conhecido com o nome de Jerry Adriani e iniciou vida como cantor profissional em 1964. Em 1975, Jerry Adriani participou do musical no Hotel Nacional, "Brazilian Follies", dirigido por Caribe Rocha, que ficou um ano e meio em cartaz. (http://www.jerryadriani.com.br/carreira.htm, acessado em 30/01/08).

garoto, canta a música *Debaixo dos caracóis dos teus cabelos*[284] e transforma uma rosa em pão. O menino come o pão e se queixa à mãe que sente saudade de arroz e feijão. O milagre também é carnavalizado: o tom sério e formal das falas de Jesus Cristo é trocado pela melodia da música de Roberto Carlos. O milagre passa a ser visto sob uma outra ótica: a da cultura de massa. É ela quem permeia as relações do cotidiano e a elas dá um direcionamento e um significado. Em *Sangue de Coca-Cola*, Roberto Drummond repete essa temática quase que à exaustão, uma vez que todas as personagens, de uma forma ou de outra, dialogam com esse universo e pontuam suas vidas a partir daquilo que ali é proposto.

Mas, afinal, quem é o Urso? Este, ao chegar em Ipanema, tem uma recepção triunfal. Assume a figura de Che Guevara, interpretado por Omar Sharif; é abraçado e beijado pelas ursetes e ainda assiste a três *topless*. Do outro lado, no ABC, os metalúrgicos fazem uma greve relâmpago em solidariedade a ele, que está sendo perseguido. Lula[285] discursa defendendo-o. Nesta altura da narrativa, as personagens todas já se questionam sobre a possibilidade de o Urso ser mesmo Jesus Cristo. Da forma como se apresenta no romance, ele pode ser entendido como uma representação daquilo que o povo brasileiro gostaria de ser ou de ter. Inicialmente, ele é apenas um urso fugitivo do Gran Circo norte-americano, onde trabalhava. Essas informações indiciam um percurso temático reiterativo nas obras do Ciclo da Coca-Cola: o povo brasileiro tem um desejo de mudança muito grande, uma vontade e necessidade de se libertar do jugo

[284] Música gravada por Roberto Carlos em 1971.

[285] Trata-se do atual Presidente do Brasil – Luís Inácio Lula da Silva – na época apenas um líder sindical. "O sindicalista Lula estava a um milhão de anos-luz do candidato Lula que, quase um quarto de século depois, seria capaz de dar bom-dia a poste em troca de um voto – como faz todo candidato que se preza. O Lula Metalúrgico pichava gente da Arena e do MDB, dispensava a ajuda de estudantes que se ofereciam para distribuir panfletos a operários, acabrunhava-se com a intromissão de intelectuais na atuação do sindicato, fazia restrições à ótica das pastorais operárias da Igreja Católica, esculachava a conduta da chamada "grande imprensa". Aos que tentavam sondar seus planos futuros, oferecia uma resposta que, hoje, soa como curiosidade arqueológica. Lula dizia que, simplesmente, não tinha vocação política. Dava-se por satisfeito no exercício da presidência do Sindicato dos Metalúrgicos". (http://www.geneton.com.br/archives/000236.html, acessado em 31/01/08).

imperialista norte-americano, mas isso precisa ser liberado ou libertado. Deste modo, ao compor o que chamamos de “Painel Brasil”, o autor espalhou por entre suas personagens traços do que seriam os caminhos para a mudança. Cremos que há três vertentes – política, religião e cultura de massa – que se ramificam e se entrecruzam na formação desse Painel. Feito a partir da apropriação e colagem de signos e referências desses três universos que, ao serem misturados, criam, muitas vezes, um efeito de absurdo cômico e acabam por carnavalizar o processo descrito, o “Painel Brasil” traz em seu cerne, por meio da articulação de elementos, a essência do povo brasileiro que oscila entre a consciência crítica e a dominação cultural e, ainda, é manipulado pelas crenças religiosas. A originalidade na composição desse Painel, ao misturar referências díspares e usar técnicas importadas da Arte Pop, é uma forma de criação que caracteriza a literatura pop de Roberto Drummond.

7.3. Julie Joy e o Urso

Julie Joy e o Urso ocupam, no decorrer da narrativa, posições contrárias; estão em extremidades opostas. Enquanto o Urso foge da dominação norte-americana, ela almeja fazer parte da realidade daquele país, como podemos observar na transcrição da fala da personagem:

> Então, coração, fique mansinho em Nova Iorque ou onde você for fazendo um cruzeiro com Mister Jones: um velho gagá, perdão, Santinha Querida, um bom velhinho como Mister Jones pode feder, mas o perfume da América é a esperança do mundo e eu quero que meu filho tenha dupla cidadania, que seja americano e brasileiro, que seja bilíngüe, e que meu filho, Santa Querida, cresça e possa rir tranqüilo como um americano ri: que ele se sinta um Rockefeller, um Ford, um Kennedy e ria sempre como se tivesse fazendo um anúncio do Kollynos, e se depois de tudo, coração, você ainda ficar querendo urrar como um urso, eu te direi, coração: Sabe a que o Brasil cheira? Eu mesmo responderei, coração: o Brasil cheira a bosta, é a bosta que o Brasil cheira... (DRUMMOND, 1980, p. 171)

Podemos dizer que o fragmento acima é uma síntese da luta travada no interior da personagem. Ela, constantemente, reforça para si mesma traços da vida norte-americana que julga serem ideais ou que servem para alicerçar seu sonho de felicidade. No entanto, a cultura brasileira a seduz fortemente e, sendo assim, precisa estar todo o tempo dizendo para si, para a Santa e para os leitores "que o que é bom para América é bom pro Brasil" (DRUMMOND, 1980, p. 170) numa tentativa desesperada de não se deixar cair na tentação de continuar no país. Toda essa confusão de sentimentos está iconizada nos parágrafos cuja pontuação foge das regras tradicionais e mistura em si mesmo várias vozes que falam e com quem fala a personagem.

Julie Joy sente as primeiras dores de parto. Invoca Santa Coca-Cola, pede que afaste dela a tentação que chega fantasiada de urso. Para ela, ele é o satanás que a atormenta e a afasta do cordeiro do Senhor. Neste ponto, é bom que se destaque a inversão de valores. Para ela, os Estados Unidos é o salvador, o cordeiro do Senhor, já o Urso a faz querer ficar no Brasil e cantar, como a Gal Costa: "Meu nome é Vera".[286] Desesperada, sentindo dores, prossegue em sua invocação. Dirige-se à Santa Coca-Cola como Senhora do Mundo e pede que ela afaste o Urso de seu coração, mesmo que para isso tenha que lançar "mão das salvaguardas políticas" (DRUMMOND, 1980, p. 267). Do mesmo modo que o Urso urra dentro de Julie Joy, urra também, no discurso, a metáfora pontuada pela ironia. Este é um capítulo alegórico. É o nascimento de um novo Brasil. Um Brasil que deseja recuperar a esperança.

> (...) o urso que está no meu coração está me dizendo, Santa Gloriosa, que meu parto vai doer, sim, que eu vou urrar de dor, sim, que eu vou berrar, sim, mas está me dizendo que é assim mesmo, que não há anestesia que possa evitar a dor desse parto da História, que fará nascer de dentro de mim, mais do que um filho, a esperança. (DRUMMOND, 1980, p. 268)

[286] Trata-se de um trocadilho com o nome da canção de Gal Costa *Meu nome é Gal*, gravada em 1969.

Julie Joy, desesperada, implora o auxílio da Santa Coca-Cola – a quem se refere como Senhora do Mundo –, pois o Urso, que a olha com os olhos verdes do Chico Buarque, insiste em sussurrar palavras subversivas em seus ouvidos. Estas palavras se assemelham, no discurso bíblico, às palavras de libertação. Pelo viés da metonímia, percebemos que a libertação da personagem é perpassada pela ironia. É preciso que ela liberte seu nome, sua cor de pele, seu cabelo e que não queira fugir do sol dos trópicos, ou seja, que ela não renuncie suas características para assumir outras completamente estranhas àquilo que ela é. Julie Joy começa, então, a imaginar que seu "nome é Pátria Brasileira, tão indecisiva,[287] tão vacilante, querendo ser a loura América (...)" (DRUMMOND, 1980, p. 269).

Na hora do parto, ainda apela, em vão, à Santa Coca-Cola para que ela venha. Ao contrário do que deseja, quem surge é o Urso com hálito de quem bebeu caipiríssima.[288] Tem olhos verdes, a voz meio gaga do Chico Buarque e um violão. Coca-cola e caipiríssima estão lado a lado; Julie Joy deseja a primeira, mas é fortemente atraída pela segunda. Finalmente, o Urso consegue expulsar o Cordeiro do Senhor (ou a crença de que só nos Estados Unidos pode-se ser feliz) do coração da personagem e ela passa a escutar a voz do poeta Vinícius de Moraes[289] dizendo: "Pátria minha / tão pobrinha...".[290] Esses versos se contrapõem à música que ela dizia anteriormente cantar quando estivesse nos Estados Unidos: "Deus, salve a América". O filho nasce e, delirando, ela pede ao Camaleão Amarelo que o esconda porque o filho seria caçado, pois era Jesus Cristo II e havia nascido para salvar o Brasil. A apropriação da forma de nomear a

---

[287] No romance, esta palavra está grafada, exatamente, desta maneira. Não encontrei esta grafia em nenhum dicionário. Pelo sentido, creio tratar-se da palavra "indecisa".

[288] Caipiríssima é uma caipirinha normal, só que feita com rum (bacardi) ao invés da tradicional cachaça. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Caipir%C3%ADssima, acessado em 31/01/08).

[289] Marcus Vinicius da Cruz de Mello Moraes, ou Vinicius de Moraes, (Rio de Janeiro, 19 de outubro de 1913 — Rio de Janeiro, 9 de julho de 1980) foi um diplomata, jornalista, poeta e compositor brasileiro. Sua obra é vasta, passando pela literatura, teatro, cinema e música. No campo musical, o poetinha, como ficou conhecido, teve como principais parceiros Tom Jobim, Toquinho, Baden Powell e Carlos Lyra.
(http://pt.wikipedia.org/wiki/Vin%C3%ADcius_de_Moraes, acessado em 31/01/08).

[290] Trata-se de um trecho da canção *Pátria Minha*, gravada em 1980.

seqüência de um filme – Jesus Cristo **II** – aliada à referência bíblica dão ao nascimento o traço cômico. É um nascimento que já está espetacularizado na base, dada a intermediação da indústria cultural e, associado a isso, o empréstimo do nome "Jesus Cristo", como metáfora do "salvador" delineia a tão almejada libertação que, tal qual as personagens que formam o "Painel Brasil", é intermediada por signos e referências da indústria cultural, da religião e da política. A libertação ocorre, mas vazada por elementos advindos desses três núcleos que alicerçam a temática da literatura pop de Roberto Drummond.

8. **Olga de Alaketo e o Deus Biônico – a boate-terreiro Brasil**

Olga é uma ayalorixá baiana, preferida pelos governadores, senadores, generais que sonham com as cinco estrelas. Representa o outro lado da religiosidade brasileira. Ela está indo ao encontro do Deus do Brasil, que na noite de 1º de abril (dia em que se passa a história relatada) lançará a Revolução da Alegria. Quando a buscaram em Salvador, disseram-lhe que dos poderes dela junto de Obàlúaiyé Omulu[291] dependia a sorte do Brasil. Seu passado contrasta com atualidade. Antes era empregada doméstica em Salvador e quando esguichava lança-perfume da patroa na barra de sua saia, sentia uma alegria verde, até que Jânio Quadros proibiu o lança-perfume e ela então teve a consciência de que um presidente, de fato, poderia afetá-la. Nunca mais sentiu aquela alegria verde, depois da proibição do lança-perfume brasileiro. Tentou o de outros países, mas eles não passavam de um cheiro bom.

[291] Deus originário do Daomé. Obaluaiê é uma flexão dos termos Obá (rei) - Oluwô (senhor) - Ayiê (terra), "rei, senhor da terra". Omulu também é uma flexão dos termos: Omo (filho) - Oluwô (senhor) que quer dizer "filho e senhor". Obaluaiê, o mais moço, é o guerreiro, caçador, lutador. Omulu, o mais velho, é o sábio, o feiticeiro, guardião. Acredita-se que Obaluaiê esteja presente no nosso dia-a-dia, quando sentimos dores, agonia, aflição, ansiedade e também coceira e comichões na pele. Rege o suor, a transpiração e seus efeitos e também aqueles que têm problemas mentais, perturbações nervosas e os doentes de modo geral. Ele proporciona a doença, mas, principalmente, a cura, a saúde. É o orixá da misericórdia. (http://groups.msn.com/oj5g3/obaluaomul.msnw, acessado em 01/02/08).

Enquanto voa para se encontrar com o Deus do Brasil, Olga respira o ar, sente o cheiro de lança e se lembra de Mãe Celeste – a cachorra que a adotou como filha.

> A Mãe Celeste era uma cachorra: seria apenas uma vira-lata magra, se o pai, um Dálmata alegre e boêmio, com pedigree e perfumado, não tivesse fugido da casa elegante em Salvador, atraído pelos encantos de uma vira-lata branca, o pêlo sujo de carvão, uma vira-lata magra, cheirando a mendigo, mas esguia e cheia de sexo. Do pai Dálmata, a Mãe Celeste herdou as grandes pintas negras no pêlo branco, a alegria e o gosto pela convivência, certa altivez, um problema de pedras nos rins, e uma surdez que iria custar sua vida. Da mãe vira-lata, a Mãe Celeste herdou, além dos olhos cor de mel, uma repentina tristeza, que a fazia uivar nas noites de lua amarela, e a felicidade dos cães de mendigo. (DRUMMOND, 1980, p. 25).

A história da convivência de Mãe Celeste com Olga e sua família nos remete diretamente aos dramalhões, cujo objetivo central é emocionar o leitor. O narrador conta que a cachorra chegou ao barraco onde morava Olga logo depois que a mãe da menina havia morrido num surto de bexiga. Ela tinha 3 anos, seu irmão, 4, e a irmã mais velha, 5. Embora estivesse com as tetas cheias de leite, Mãe Celeste estava ferida. O pai da menina – o alfaiate Beleu – cuidou da cachorra e, em vez de comprar uma cabra para alimentar a filha, colocou Olga para mamar na cachorra. Mãe Celeste adotou a menina e esta nunca mais conseguira amar ninguém como amou a mãe adotiva. Podemos dizer que a história tragicômica da menina é o resultado de um processo de serigrafia de outras histórias que envolvem seres-humanos criados por animais. Nestas, as personagens são heróis e, portanto, executores de grandes ações para um grupo de pessoas ou mesmo para a humanidade. Como exemplo, podemos citar o mito da fundação de Roma, em que os irmãos Rômulo de Remo, quando bebês, foram amamentados por uma loba e ainda, a história do Tarzan, um menino criado na selva africana por uma macaca. Olga não é, propriamente, uma heroína, mas dela ou de seus poderes junto ao ayalorixá depende, como vimos, a sorte do Brasil. A recuperação de traços dessas histórias bastante conhecidos e, posteriormente, modificados e

tornados coerentes com a história brasileira – a heroína é pobre e é adotada não por uma cadela de raça, mas por uma vira-lata doente – gera o absurdo cômico.

A primeira vez que Olga aparece, está num helicóptero indo para o Palácio de Cristal a fim de se encontrar com o Deus do Brasil. O clima é febril, festivo. A confusão é geral. É neste clima que ela chega à Cidade de Deus e o encontra. Tomada pelo susto, pois quando o vê, na verdade, vê o fantasma do ex-presidente Juscelino Kubitschek. Em tudo ele se parecia com o ex-presidente, somente em um detalhe não: "O Deus era triste, não ria como Juscelino ria." (DRUMMOND, 1980, p. 106) Por isso Olga estava ali, para fazer o espírito alegre de Juscelino baixar no Deus do Brasil antes que começasse o *Brazilian Follies*. É o próprio Deus Biônico quem relata à Olga os motivos pelos quais não é mais capaz de sorrir:

> - Mãe Olga de Alaketo, eu vendi meu coração ao Diabo, o Diabo falou comigo: eu te dou os poderes de Deus, te rejuvenesço, te ponho com 45 anos e a experiência de um homem de 62, mas você terá que fazer o que eu ordenar e eu respondi:
> - O que seu mestre mandar, eu farei...
> O Diabo estava fantasiado de David Rockefeller,[292] falava em inglês, mãe Olga, e disse: Precisamos restaurar a alegria no Brasil, senão o Brasil vai ser uma mistura do Irã com Cuba, e vai surgir no Brasil um Fideltolah, metade Fidel Castro, metade Ayatolah Khomeyni, precisamos fazer o brasileiro brincar de novo, precisamos reabilitar, por exemplo, o 1º de abril, para o 1º de abril ser uma data feliz e, não, uma lembrança negra, precisamos passar uma borracha nesses anos todos de governos militares no Brasil, para que todos os espíritos se anistiem e ninguém mais se lembre do que aconteceu naqueles anos. E, então, mãe Olga de Alaketo, o Diabo disse:
> - Você vai ser o Deus da Alegria, vai fazer a Revolução da Alegria no Brasil... (DRUMMOND, 1980, p. 131)

A justificativa para a tristeza do Deus Biônico (que, aliás, não é um deus qualquer, mas sim "biônico", como era no cinema o Homem Biônico ou o Homem de seis milhões de dólares), primeiramente, é pelo fato de ele ter feito um acordo com o diabo. Parte do diálogo é uma

[292] David Rockefeller era neto de John D. Rockefeller, o barão do petróleo, o homem mais rico dos Estados Unidos no início do século XX. David foi o principal acionista e presidiu o Chase Manhattan Bank – o maior banco do mundo durante boa parte do século XX. Mas não limitou sua atuação às finanças. Atuou como um embaixador informal do governo americano. Do líder russo Nikita Kruchóv a Saddam Hussein, incluindo todos os presidentes brasileiros desde 1950, David conviveu com todo mundo que importa no jogo diplomático internacional. (http://www.terra.com.br/istoedinheiro/290/financas/290_rockefeller.htm, acessado em 01/02/08).

apropriação do texto bíblico intitulado “As tentações de Cristo” em que, após ter ficado 40 dias jejuando e rezando, Jesus fora tentado pelo demônio que lhe oferecia todo o poder se ele se curvasse ao mal. Jesus se nega. No romance, a mesma oferta é feita ao Deus Biônico, que, contrariamente a Jesus, aceita a proposta respondendo, em posição de subserviência, que faria tudo o que o mestre mandasse e, ainda, ganha uma aparência mais jovem aliada à experiência de vida de alguém mais velho. Temos aí, instaurado mais uma vez, o absurdo cômico.

O diabo, por sua vez, não é descrito a partir dos referenciais que temos dele. Mas está fantasiado de David Rockefeller, um dos homens mais ricos do mundo no século XX e embaixador informal do governo americano. Isso significa que transitou pelos mais diferentes governos mundiais, a fim de salvaguardar os interesses norte-americanos que, em certa medida, também eram os seus. Por diversas vezes, veio ao Brasil com esse mesmo intuito. Entretanto, Roberto Drummond carnavaliza essas visitas e o real interesse do banqueiro, ao colocar na boca de David Rockefeller a justificativa de que o Brasil deveria voltar a ser alegre antes que se tornasse uma mistura de Irã e Cuba, dois países de governos contrários aos Estados Unidos e, portanto, vistos como ameaçadores à sua hegemonia. Esses dados do jogo político da época (especialmente quando o mundo vivia sob a ameaça da Guerra Fria) foram recolhidos por Roberto Drummond nos jornais diários que circulavam no Brasil. A colagem dessas informações, muitas vezes, aparentemente sem sentido, delineia o que era notícia no país e no mundo naquela época. Ao misturá-las, o escritor cria um texto carnavalizado, uma vez que, teoricamente, elas nunca poderiam estar juntas, dada as divergências de sentido entre elas; ao fazer isso, denuncia a loucura de um mundo regido por dois pólos – capitalismo e comunismo – que disputavam, sobretudo o poder, independente das condições de vida daqueles que eram dominados. Deste modo, a literatura pop de Roberto Drummond não só olhou para o Brasil, mas também para as relações internacionais que implicaram mudanças dentro do país.

A Revolução da Alegria, como vimos na transcrição acima, é uma imposição do diabo. Por isso, o Deus Biônico, descrito com as características de Juscelino Kubistchek, não consegue se sentir feliz. Para que volte a rir, revê filmes antigos: O Gordo e o Magro,[293] Carlitos, os Irmãos Marx,[294] Cantiflas, Jerry Lewis[295] e as chanchadas da Atlântida[296] com Oscarito[297] e Grande Otelo.[298] Tudo em vão. Convoca, então, cômicos: Costinha,[299] Chico Anysio,[300] Jô Soares,[301] Agildo Ribeiro[302] e o cômico português, Raul Solnado[303]. Em vez de rir com eles, chorou. Em uma última tentativa, convida o rei da noite – Carlos Machado –[304] para que ele reprise os

[293] De 1926 a 1950, o norte-americano Oliver Hardy e o britânico Stan Laurel formaram a mais famosa dupla cômica do cinema: o Gordo e o Magro. (http://www.geocities.com/geysonas/gordo.htm, acessado em 02/02/08).
[294] Os Irmãos Marx foi um grupo de irmãos comediantes norte-americanos que fizeram teatro, cinema e televisão. Nos anos 20, os Irmãos Marx se tornaram um dos grupos teatrais favoritos nos Estados Unidos. Por meio do senso de humor, satirizaram instituições como a alta sociedade e a hipocrisia humana. Os espetáculos dos Irmãos Marx se tornaram populares quando Hollywood fez a mudança do cinema mudo para o cinema falado. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Irm%C3%A3os_Marx, acessado em 02/02/08).
[295] Jerry Lewis, nome artístico de Joseph Levitch, (Newark, 16 de março de 1926) é um comediante, ator, produtor, diretor e escritor de cinema norte-americano. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Jerry_Lewis, acessado em 02/02/08).
[296] A Atlântida Cinematográfica foi uma companhia cinematográfica brasileira fundada em 18 de setembro de 1941, no Rio de Janeiro, por Moacir Fenelon e José Carlos Burle. A Atlântida produziu um total de 66 filmes até 1962, quando foram cessadas suas atividades. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Atl%C3%A2ntida_Cinematogr%C3%A1fica, acessado em 02/02/08).
[297] Oscarito, pseudônimo de Oscar Lorenzo Jacinto de la Imaculada Concepción Teresa Diaz (Málaga, 16 de agosto de 1906 — Rio de Janeiro, 4 de agosto de 1970), foi um ator hispano-brasileiro, considerado um dos mais populares cômicos do Brasil. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Oscarito, acessado em 02/02/08).
[298] Grande Otelo, pseudônimo de Sebastião Bernardes de Souza Prata (18 de outubro de 1915, Uberlândia, Minas Gerais, Brasil - 26 de novembro de 1993, Paris, França) foi ator, cantor e compositor brasileiro. Artista de cassinos cariocas e do chamado Teatro de Revista, participou de diversos filmes brasileiros de sucesso, entre os quais as famosas comédias nos anos 40/50 que estrelou em parceria com o cômico Oscarito, e a versão cinematográfica de *Macunaíma*, realizada em 1969. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Grande_Otelo, acessado em 02/02/08).
[299] Lírio Mário da Costa (Rio de Janeiro, 1923 - Rio de Janeiro, 15 de setembro de 1995), mais conhecido como Costinha, foi um humorista brasileiro. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Costinha_%28humorista%29, acessado em 02/02/08).
[300] Chico Anysio, nome artístico de Francisco Anysio de Oliveira Paula Filho, (Maranguape, Ceará, 12 de abril de 1931) é um humorista, ator, escritor e pintor brasileiro. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Chico_Anysio, acessado em 02/02/08).
[301] José Eugenio Soares, conhecido como Jô Soares, (Rio de Janeiro, 16 de janeiro de 1938) é um humorista, ator e apresentador de televisão brasileiro. (http://pt.wikipedia.org/wiki/J%C3%B4_Soares, acessado em 02/02/08).
[302] Agildo Barata Ribeiro (Rio de Janeiro, 24 de abril de 1932) é um ator e humorista brasileiro. Filho do político Agildo Barata, foi casado com Consuelo Leandro. Nos anos 70, foi um humorista de sucesso tanto no Brasil como em Portugal. Co-estrelou diversos programas de humor da TV Globo ao lado de Jô Soares e Paulo Silvino. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Agildo_Ribeiro, acessado em 02/02/08).
[303] Raul Augusto Almeida Solnado (Lisboa, 19 de outubro de 1929) é um humorista, apresentador televisivo e ator português. Em 1963, fez teleteatro no Brasil e na RTP. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Ra%C3%BAl_Solnado, acessado em 02/02/08).
[304] Carlos Machado (Porto Alegre, 1908 — Rio de Janeiro, 5 de janeiro de 1992) foi um produtor e diretor de espetáculos musicais brasileiro, conhecido como "O Rei da Noite". O auge de sua fama ocorreu entre o final da era

maiores sucessos do Teatro de Revista do Brasil. Finalmente, desabafa: “Providenciei para que Mara Rúbia fosse remoçada, ela, com sua voz obscena, o riso obsceno, a meia negra e furada, nada valeu, mãe Olga. Chamei Virgínia Lane[305] e todas as estrelas do teatro de rebolado. Montei aqui uma Praça Tiradentes –[306] e nada.” (DRUMMOND, 1980, p. 132) Ele conta ainda que se preparou para ser o novo Juscelino; fez até plástica com Ivo Pitanguy;[307] ficou igual, mas a tristeza não o deixou.

Nomes populares ligados ao cinema, à televisão e ao teatro de rebolado são destacados e valorizados por Roberto Drummond que enxerga neles sua fonte de criação. Ao trazê-los para compor a narrativa, num processo Pop de colagem de referências, ele mostra não só o poder dos governantes, mas também a influência que os meios de comunicação de massa exercem sobre qualquer camada da sociedade. Ao fazer isso, cria uma espécie de argumentação em seu favor, pois prova que ninguém está imune ao poder da indústria cultural. A alegria tão almejada pelo Deus Biônico é buscada em espetáculos de humor e de chanchadas; é uma alegria fugaz, um contentamento com tempo determinado de existência. Não se busca a felicidade, que só pode ser conseguida por meio de um projeto social de maior amplitude e mais consistente; busca-se a

---

dos cassinos, em 1946, e a mudança da capital do Rio de Janeiro para Brasília, em 1960. Foi produtor de espetáculos musicais no formato de teatro de revista, apreciados pela sociedade da época, entre eles estadistas, políticos, milionários e diplomatas, e onde podia ser encontrado o que de melhor havia entre músicos, cenógrafos, coreógrafos, atores e mulheres bonitas, mais conhecidas como as vedetes de Carlos Machado. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Carlos_Machado_%28produtor%29, acessado em 02/02/08).

[305] Virgínia Lane (Rio de Janeiro, 28 de fevereiro de 1920) é uma atriz, ex-cantora e vedete brasileira. Participou de 37 filmes, chegou a montar sua própria companhia para levar o Teatro de Revista a diversas regiões do Brasil. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Virg%C3%ADnia_Lane, acessado em 02/02/08).

[306] A Praça Tiradentes é um logradouro localizado no centro do Rio de Janeiro. Ficou conhecida pela efervescência cultural do século passado. A praça também é muito procurada devido ao baixo meretrício no entorno trazido nos anos trinta com as Polacas. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Pra%C3%A7a_Tiradentes_%28Rio_de_Janeiro%29, acessado em 02/02/08).

[307] Ivo Hélcio Jardim de Campos Pitanguy (Belo Horizonte, 5 de julho de 1926) é um cirurgião plástico brasileiro conhecido também no exterior. Em dezembro de 1961, ocorreu o incêndio do "Gran Circo Norte-Americano", em Niterói, o maior incêndio em recinto fechado já registrado no mundo, resultando em 2.500 feridos e 500 mortos - a maioria crianças. Pitanguy e uma equipe de voluntários do Brasil e do exterior dedicaram-se, durante meses, ao tratamento das vítimas, através da cirurgia reparadora, mas também da cirurgia estética, na época ainda desprezada. Nessa ocasião, Pitanguy organizou o Serviço de Queimados do Hospital Antônio Pedro, no Rio de Janeiro. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Ivo_Pitanguy, acessado em 02/02/08).

alegria, que é momentânea; é como se à sociedade brasileira bastasse estar alegre, estar em clima de carnaval para se sentir feliz. Mas isso está muito longe de ser a verdadeira felicidade, uma vez que não houve mudança estrutural; apenas maquiou-se uma realidade injusta e absurda que não oferece condições ao povo de, *realmente*, ser feliz.

Numa boate transformada em terreiro, Olga, ao lado das filhas de santo arranjadas por Joãozinho Trinta,[308] canta em nagô, iniciando o ritual para que o espírito do ex-presidente Juscelino Kubitschek baixe no Deus do Brasil. O clima esquenta; este se sente como se estivesse numa garganta e, com medo de um incêndio, lembra-se do edifício Joelma[309] pegando fogo.

O ritual de candomblé também foi adaptado e, nesse processo, carnavalizado. O terreiro é uma boate; as filhas de santo mais se assemelham a baianas das escolas de samba do que, propriamente, a filhas de santo; o ritual inflamado é comparado ao calor provocado pelas chamas do Joelma. A descrição criada a partir de elementos insólitos cria o absurdo cômico e revela a superficialidade daquilo que estava se passando. Ao transformar uma boate em terreiro, com filhas de santo adulteradas indica-se que tudo não passa de um espetáculo e, como tal, é assistido por curiosos, que torcem ou não para que tudo acabe bem. O desfecho não é relevante. Importa o espetáculo, o show.

Paralelamente ao ritual, o narrador, como se fosse um repórter, mostra um panorama da situação pelo Brasil. Anoitece, 100 mil soldados perseguem o Urso numa batalha empolgante que

---

[308] João Clemente Jorge Trinta, o Joãozinho Trinta, (São Luís do Maranhão, 23 de novembro de 1933) é um artista plástico e famoso carnavalesco brasileiro. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Jo%C3%A3osinho_Trinta, acessado em 02/02/08).

[309] O edifício Joelma ficou marcado por uma grande tragédia. Em 1º de fevereiro de 1974, um curto-circuito em um ar condicionado provocou um incêndio que se espalhou por todo o prédio, vitimando várias pessoas (179 mortos e 300 feridos). Estavam no local cerca de 756 pessoas. Com suas quase duas centenas de mortos, o incêndio do Edifício Joelma conseguiu colocar o Brasil nos aparelhos de televisão de todo o mundo e nas primeiras páginas de jornais, como o *New York Times*.
(Informações pesquisadas nos *sites*: http://pt.wikipedia.org/wiki/Edif%C3%ADcio_Joelma e http://veja.abril.com.br/arquivo_veja/capa_06021974.shtml, acessados em 02/02/08).

foi chamada de “A nova batalha do Riachuelo”.[310] Nela, o Urso consegue que os soldados atirem uns contra os outros e, em debandada, deixem seus fuzis e comecem a seguir Terê na marcha rumo à libertação. Na boate-terreiro todos cantam. A temperatura sobe. O Deus entra em transe, cai no chão e Olga dá um passe para que o espírito se fixe. O Deus Biônico se levanta, mas, ao contrário do que todos esperavam, não é o espírito de Juscelino que vem e sim o de Castelo Branco. Ele recita trechos de Shakespeare misturados a pedaços de Atos Institucionais.[311] Neste ponto da narrativa, a trajetória de algumas personagens do livro vão se ligando umas às outras e o “Painel Brasil” vai se completando. Novamente, o procedimento de construção textual usado é a colagem. São referências históricas que se misturam à política e à literatura cujo resultado é uma crítica ácida ao momento histórico brasileiro de 1964 a 1979.

> - Pelo presente Ato Institucional, suspendem-se, até o Ano 2020, os direitos políticos da alegria no Brasil, pois até lá, e mais do que lá, há de durar a Redentora Revolução de 31 de março de 1964, que salvou o Brasil de cair nas mãos dos ursos comunistas... (DRUMMOND, 1980, p. 243).

A sátira contida na declaração mostra, por meio da colagem, que o poder dos atos institucionais era tão grande que era capaz até de suprimir a alegria de um país. Se tomado literalmente, podemos entender que não havia nada que não estivesse sob o poder dos militares que dispunham da criação dos atos conforme surgisse alguma ameaça de se derrubar a Revolução de 1964 que afastou do Brasil a possibilidade de os “ursos” comunistas tomarem o poder. A

[310] A Batalha Naval do Riachuelo, ou Batalha do Riachuelo, travou-se em 11 de junho de 1865 às margens do rio Riachuelo, um afluente do rio Paraguai, na província de Corrientes, na Argentina. É considerada pelos historiadores militares como uma das mais importantes batalhas da Guerra do Paraguai (1864-1865). (http://pt.wikipedia.org/wiki/Batalha_Naval_do_Riachuelo, acessado em 02/02/08).

[311] Os Atos Institucionais foram decretos emitidos durante os anos após o Golpe militar de 1964 no Brasil. Serviram como mecanismos de legitimação e legalização das ações políticas dos militares, estabelecendo para eles próprios diversos poderes extra-constitucionais. Na verdade, os Atos Institucionais eram um mecanismo para manter na legalidade o domínio dos militares. Sem este mecanismo, a Constituição de 1946 tornaria inexecutável o regime militar, daí a necessidade de substituí-la por decretos. De 1964 a 1969 são decretados 17 atos institucionais regulamentados por 104 atos complementares. O governo divulgou que seu objetivo era combater a "corrupção e a subversão". (http://pt.wikipedia.org/wiki/Atos_Institucionais, acessado em 02/02/08).

presença da imagem do urso, neste fragmento, complementa a alegoria construída pela personagem Urso ao longo do romance. A presença dele está sempre associada à felicidade, ao poder de transformação, mas ele é sempre visto a partir de características de super-heróis, artistas famosos ou o próprio Cristo. Algumas vezes, é visto como Fidel Castro e, neste ponto, liga-se à descrição "urso comunista". Durante a Guerra Fria, a figura do urso foi associada a então chamada União Soviética e, por conseqüência, aos comunistas enquanto que a figura da águia era associada aos Estados Unidos e ao capitalismo. Por esse viés, podemos dizer que o urso enjaulado em cada brasileiro, como diz, várias vezes, o narrador do romance, é a vontade de mudança de perspectiva de governo; somente a partir dessa possibilidade pode-se pensar em ser feliz. Nos três primeiros livros do Ciclo da Coca-Cola, a crença nos ideais de esquerda foi um tema reiterado, mas sempre associado aos signos e referências da indústria cultural e da religião. Entretanto, essa convicção vai esmorecendo e já em *Quando fui morto em Cuba*, Roberto Drummond demonstra uma visão mais crítica sobre o assunto, passando a enxergar a esquerda ou o comunismo sem o idealismo da juventude, mas como um partido em que a busca pelo poder também cegou seus dirigentes.

Na seqüência do romance, a boate-terreiro passa a ser um teatro. O Deus Biônico assume a voz de Romeu[312] e assim tem um pressentimento: "- Meu coração pressente que alguma fatalidade, suspensa entretanto nas estrelas, começará amargamente seu temível curso com esta festa noturna..." (DRUMMOND, 1980, p. 243). A antecipação dos fatos anunciada é também iconizada no plano do discurso. O Deus Biônico começa assumindo a voz de Romeu, mas, aos

[312] Trata-se da personagem Romeu de uma das mais conhecidas obras da dramaturgia ocidental: *Romeu e Julieta* de Shakespeare, escrita no século XVI. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Romeu_e_Julieta, acessado em 02/02/08).

poucos, ela vai sendo substituída pela voz de Iago,[313] o vilão de *Otelo*: "Falta-me, às vezes, a maldade que seria de grande utilidade. Nove ou dez vezes tive vontade de apunhalá-lo, aqui debaixo das costelas..." (DRUMMOND, 1980, p. 243). Finalmente, Iago, agora "interpretado" por Sir Laurence Oliver, um dos atores que melhor interpretou este personagem de Shakespeare, com a postura de um general, provavelmente Castelo Branco, diz:

> - Cortem-se os pulsos e os direitos das mãos pecadoras brasileiras que soltaram foguete no dia da minha trágica morte queimado num desastre de avião. Prendam-se todas as bocas que riram. As bocas que cantaram. Suspendam-se os sorrisos até o ano 2010 e que as bocas nunca mais consigam rir e cantar e beijar e amar, que só consigam chorar e rezar para pedir perdão. E fica pelo presente Ato Institucional nº. 4.587 decretado, como castigo para o povo brasileiro, a cassação do carnaval, assim como cassei os feriados, para que todos se recordem que, quando as rádios divulgaram minha trágica morte, eles fizeram um carnaval insólito no Brasil... (DRUMMOND, 1980, p. 243-4).

Essa mistura, numa boate transformada em terreiro de candomblé e depois em teatro, de: personagem de teatro + ator de cinema + general do exército presta-se à carnavalização. Deus Biônico é uma soma de todos eles, ou seja, das vertentes que, de certa maneira, regem a sociedade brasileira enlouquecida pelos desmandos cometidos por aqueles que estão no poder e parecem permanecerem ali para sempre.

Voltando à boate-terreiro, Olga faz uma oração para espantar espíritos maus. Em vão. O Deus Biônico continua tomado pelo espírito de Castelo Branco que joga uma praga sobre o Brasil. Olga pede a Obàlúaiyé Omulu que despache o espírito do ex-presidente. Mas este já anuncia sua praga: "um cavalo vai assumir a Presidência da República no Brasil..." (DRUMMOND, 1980, p. 270-1). Essa é uma referência irônica ao General João Batista de Figueiredo, mas o romance torna isso literal. Inicialmente, o Deus Biônico poderia ser visto como

[313] Iago é uma personagem de *A Tragédia de Otelo, o Mouro de Veneza*, de William Shakespeare. A personagem é um dos maiores vilões descritos pelo dramaturgo. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Iago, acessado em 02/02/08).

uma entidade protetora do Brasil, mas como este está sob uma praga, jogada pelo ex-presidente Castelo Branco, a sorte do Brasil também muda. Olga não consegue afastar o espírito mau do Deus Biônico, em conseqüência, o povo brasileiro ouve, pela voz do locutor Alberto Cury,[314] em edição extraordinária de *A Voz do Brasil*, a posse do Cavalo Albany Andrews de Oliveira e Silva como o novo presidente do Brasil. Como se vê, o nome é o resultado de uma colagem de fragmentos dos nomes de alguns dos presidentes militares brasileiros, além de uma referência clara à posse, ocorrida em 1979, do General João Baptista de Oliveira Figueiredo, que declarara preferir o cheiro dos cavalos ao cheiro do povo. Olga não tem sucesso em fazer baixar o espírito de Juscelino Kubitschek no Deus do Brasil, em conseqüência, o povo brasileiro sucumbirá, uma vez mais, sob um governo militar.

9. **O general presidente do Brasil – as faces de um ditador**

A personagem General Presidente representa, no romance, a face do poder. A história de cada uma das outras personagens é, ao contrário, a face dos que estão sob o poder instituído e repressor do governo militar. As barbáries e arbitrariedades de um governo que fez e desfez conforme lhe era conveniente são descortinadas nos capítulos que têm essa personagem como foco.

O General Presidente do Brasil é uma encarnação dos cinco ditadores militares que o Brasil teve. “Ao manifestar uma psique esquizofrênica, dividida entre vários “eus”, tem-se uma criatura sem identidade própria e dissociada de sua realidade.” (GOMES, 2003, p. 154) Apesar de

[314] Locutor, noticiarista, narrador e apresentador brasileiro de rádio e televisão. Paralelamente, foi contratado pela Agência Nacional do Governo Federal, pela qual transmitiu as importantes cerimônias oficiais realizadas no Brasil, especialmente durante o período dos governos militares e com os diversos presidentes da República, e também o Ato Institucional N.º 5, irradiado em cadeia nacional de rádio e televisão.
(http://www.netsaber.com.br/biografias/ver_biografia_c_1560.html, acessado em 02/02/08).

terem sido cinco os ditadores brasileiros no governo militar, o narrador, nos capítulos que tratam dessa personagem, mostra-nos como as ações de cada um poderiam ser as dos outros. Eles agem de forma tão parecida que um poderia passar-se pelo outro. Prova disso, é que a própria personagem não sabe direito quem é e, em certo momento da narrativa, questiona-se: “Quem sou eu? Quem sou eu?” (DRUMMOND, 1980, p. 204); “- Afinal, eu sou Humberto, Artur, Emílio, Ernesto ou João? Ou eu sou todos eles?” (DRUMMOND, 1980, p.201). Como se verá, ao longo da análise, ele será a somatória de todos eles: Humberto de Alencar Castello Branco (1964-1967); Arthur da Costa e Silva (1967-1969); Emílio Garrastazu Médici (1969-1974); Ernesto Geisel (1974-1979) e João Baptista de Oliveira Figueiredo (1979-1985). A colagem dos prenomes dos presidentes militares para a composição de um único presidente é o mesmo procedimento usado em várias colagens de artistas Pop. A título de exemplificação, poderíamos citar o quadro *Cinemascope* (1962) de Mimmo Rotella (ver, neste trabalho, p. 144). A partir da colagem de pedaços de imagens de atores, atrizes, títulos e cenas de filmes, o artista apresenta uma visão geral daquele universo. Entretanto, ele está todo fragmentado, como se lembrasse ao espectador sobre a efemeridade da fama. Neste sentido, ao juntar em um só os prenomes dos presidentes, o escritor os equipara, mas não deixa de nos lembrar que são passageiros. Os três pontos coincidentes entre eles, no romance, serão: “o milagre brasileiro”, o “futebol” e a “tortura”.

9.1. O “Milagre Brasileiro”

A história do General Presidente, ora enfocada, vai ser relatada na segunda pessoa do singular; isso significa que o narrador é de 2ª pessoa. Este é um procedimento pouco usual na literatura brasileira, mas como explica Maria Raimunda Gomes, Michel Butor já fazia uso dele em seus romances (*nouveau roman*):

> Quando, por uma razão ou outra, a personagem não pode contar a sua própria história, é preciso que se lhe desbloqueie a linguagem; aí surge o narrador como instigador da memória ou da palavra do outro; e também `como organizador dos elementos da narrativa na segunda pessoa, para assomar essa palavra impedida´." (BUTOR, citado por GOMES, 2003, p. 104)

"Instigar" vai ser o papel fundamental do narrador em 2ª pessoa que "dialogará" com a consciência do General Presidente. Inicialmente, a personagem é infernizada pela Borboleta Verde - a mesma que visita todas as personagens do romance e faz como que as emoções mais escondidas das mesmas sejam trazidas à tona. Com o General Presidente, o processo é o mesmo, no entanto ele deseja, ardentemente, matá-la. Diz que ela "viola o espaço aéreo brasileiro" (DRUMMOND, 1980, p.22) e deve ser presa "em nome da Segurança Nacional e da Segurança do Hemisfério!" (DRUMMOND, 1980, p.22). O absurdo cômico é criado quando se equipara o espaço nacional ao espaço do hemisfério e revela, ironicamente, a sensação de grandeza que dominou o país na época do chamado "Milagre econômico".

Por mais que o General Presidente tente expulsar a Borboleta Verde da Felicidade, ela insiste em permanecer no quarto da personagem e, nesse processo, ele acaba por reviver alguns momentos do auge do Milagre Brasileiro. Neste ponto, o General Presidente é Médici – o Milagreiro – que aos poucos foi sendo assim transformado do mesmo modo que David Bennett transforma-se no Incrível Hulk. "Agora és o Incrível Médici, o Milagreiro, tens o AI-5 à tua disposição, só não consegues evitar que essa borboleta verde desapareça do teu quarto." (DRUMMOND, 1980, p. 22) Diante disso, decide procurar Sérgio Paranhos Fleury, o mais famoso policial do DOPS, para que este dê jeito na intrusa. Nesse ponto, ficamos sabendo que, a esta altura, o delegado já está morto. Como vimos, o General Presidente passa por uma transformação tal qual os super-heróis e torna-se o salvador, o milagreiro. Como os grandes

heróis, ele também age dentro da lei, mas ela, neste caso, é o AI-5[315] que deu ao governo militar poderes irrestritos sobre os cidadãos brasileiros. A colagem dessas características, de certa forma invertidas, ironiza a figura do General Presidente. Uma parcela da sociedade, que acreditou no "Milagre econômico", vê o governo militar, especialmente a figura do Presidente Médici, como o responsável por tal feito. Para a outra parte da sociedade, aquela que foi perseguida por lutar contra o regime imposto, esse "Milagre econômico" nunca existiu. Roberto Drummond partilha dessa segunda crença e, por isso, recria o "Milagre econômico" de forma irônica a partir de referências insólitas ao contexto político, mas plausíveis dentro dos ditames da sua literatura pop.

Deste modo, vai descortinando várias das mazelas do governo. Metaforicamente, o narrador nos conta o que foi o Milagre Brasileiro.[316] Para isso, se vale do seguinte subterfúgio: provoca no General Presidente a lembrança de uma matéria paga de 14 páginas, disfarçada de reportagem, publicada numa revista francesa. Ali, narrava-se o dia em que houve o "Milagre Brasileiro", cujo responsável já havia antes "transformado um anão subdesenvolvido, num gigante desenvolvido." (DRUMMOND, 1980, p.48) É nítido que "anão" e "gigante" referem-se ao Brasil e, portanto, o que será narrado então, será só mais um dos "milagres brasileiros". Segundo o que se conta na reportagem, não chovia em determinado local do Ceará desde o suicídio de Getúlio Vargas em 24 de agosto de 1954. Essa data, ironicamente, é retomada aqui como reforço da idéia de que os ditadores são responsáveis pelo progresso de uma nação. São

[315] Em síntese, o AI-5: fechou o Congresso Nacional por prazo indeterminado; cassou mandatos de senadores, deputados, prefeitos e governadores; interveio no Poder Judiciário, inclusive demitindo juízes; tornou legal legislar por decretos; decretou estado de sítio; suspendeu a possibilidade de qualquer reunião; recrudesceu a censura, determinando a censura prévia, que se estendia à música, ao teatro e ao cinema; suspendeu o "*habeas corpus*" para os chamados crimes políticos. (http://www.unificado.com.br/calendario/12/ai5.htm, acessado em 21/08/07).

[316] Entre 1968 e 1974, a economia brasileira sofreria uma notável expansão, refletida no crescimento acelerado do Produto Interno Bruto (PIB). O período, que ficou conhecido como do "milagre brasileiro" em alusão aos "milagres" alemão e japonês das décadas de 1950 e 1960, seria marcado por taxas de crescimento excepcionalmente elevadas, que foram mantidas, enquanto a inflação, "controlada e institucionalizada", declinava, estabilizando-se em torno de 20 a 25% ao ano. (http://www.cpdoc.fgv.br/dhbb/verbetes_htm/3388_6.asp, acessado em 04/02/08).

eles que, com a autoridade de um pai, conduzem seus filhos ao bom caminho. Abaixo, segue a narração de como ocorreu o milagre:

> mal subiste no palanque armado na praça de Quixeramobim, uma nuvem branca, do tamanho de uma garça, apareceu no céu, sobre a tua cabeça. Então, o governador do Ceará, vendo a nuvem voando como uma garça (e há quem afirme, tu não ignoras, que era mesmo uma garça), o governador do Ceará tomou o microfone da mão do locutor e gritou: "Milagre"!, erguendo os olhos para o céu. Irritado por não ter dado o grito de "Milagre!" antes, o governador de Pernambuco caiu de joelhos, as mãos para o alto, enquanto o governador da Bahia, que era o mais forte de todos, ajudado pelo governador do Piauí, pelo governador da Paraíba, e pelo governador de Alagoas, te carregou nas costas, e, cantando a música "Nós acreditamos no Milagre Brasileiro", mandada fazer por tua encomenda, ele te levou numa procissão pelas ruas de Quixeramobim, enquanto magros pingos de chuva, passados numa peneira fina, orvalhavam a cabeça da multidão faminta que beijava a poeira do teu sapato negro e também gritava:
> - Milagre! Milagre!" (DRUMMOND,1980, p. 48-9)

Como se vê, o milagre descrito nada tem de econômico. Quixeramobim é um município do sertão do Ceará; é a terra natal de Antônio Conselheiro. A escolha dessa cidade como palco do milagre não é aleatória. Na descrição do mesmo há uma apropriação irônica de um cortejo religioso, que sempre homenageia um santo ou o próprio Jesus Cristo. Neste caso, por meio da gradação – um olha para o céu e grita "milagre", o outro cai de joelhos, e os restantes carregam o presidente nas costas, cantando uma espécie de hino – percebemos que a personagem é elevada à categoria de santo, de milagreiro. O povo, sedento por mudanças, acredita que, enfim, elas chegaram. Sentem algumas gotas que crêem serem de chuva que os motiva a aceitar aquilo como milagre.

A recriação do "Milagre econômico" é fruto de uma mistura de dados recuperados da política – o milagre foi criado ou plantado pelo governador do Ceará –, da imprensa – que lá está e o divulga sem qualquer investigação –, e da religião – que empresta um ritual para que o mesmo seja ratificado. A junção dessas referências, embora verossímil, denuncia o poder alienante do governo. Cria-se um fato aparentemente possível, mas, se analisado em

profundidade, perde a consistência. Entretanto, a análise demora a vir; antes o milagre já fora decretado, a procissão realizada e, o provável executor, elevado a santo. Por meio da articulação de referências pertencentes a esses campos distintos, Roberto Drummond ironiza o chamado "Milagre brasileiro" que, por muito tempo, ajudou a sustentar o poder do governo militar. A descrição do milagre faz com que o leitor ria; mas este não é um riso que traz alívio e alegria, ao contrário, ele gera angústia. Porém, diante da forma como a abordagem do assunto foi feita, não há como não rir de uma situação que, de tão absurda, torna-se engraçada. Esse mesmo procedimento para gerar o riso também era usado pelos artistas da Pop, por exemplo, quando Andy Warhol cria a obra *Papel de parede com Vacas* (1966) ou, ainda, serigrafa uma foice e um martelo e intitula a obra como *Natureza-Morta* (1976). Por mais que seja possível, dificilmente alguém decoraria sua casa com um papel de parede que tivesse imagens de vacas; um contraponto irônico aos bichinhos delicados que povoam esses papéis. Já o segundo exemplo ironiza o regime comunista que se colocara no poder sob a promessa de igualdade, mas que, na verdade, revelou-se tão ou mais desigual que o regime capitalista. Em ambas as situações, rimos. Mas são risos amargos que nos colocam cara a cara com os valores e crenças, no caso o consumismo e o comunismo – instituídos pelo mundo contemporâneo e que se esfacelaram com o passar do tempo, pois não cumpriram com o ideal de felicidade prometido.

9.2. O futebol

Em *Sangue de Coca-Cola*, o narrador mostra como o futebol esteve a serviço do poder. Simulando pelo rádio a narração de um jogo de futebol, o narrador constrói, por meio da colagem de elementos díspares, um discurso ímpar em que vai, ao mesmo tempo: desmascarar o modo como a censura agia nos meios de comunicação; revelar alguns tipos de tortura às quais eram

Papel de Parede com Vacas (1966). Andy Warhol, *Neue Galerie*, Aachen.

Natureza-Morta (1976). Andy Warhol, *Leo Castelli Gallery*, Nova Iorque.

submetidos os presos políticos; divulgar o assassinato de guerrilheiros urbanos tudo entremeado pela narração de um jogo da Copa, provavelmente, a de 70. Abaixo, transcreveremos o trecho em que o personagem General Presidente ouve pelo rádio a narração do jogo. Como é nosso objetivo ressaltar a forma como o discurso foi construído, usaremos, inicialmente, o recurso das cores para diferenciar os diversos relatos que compõem o texto e, com isso, esperamos ir desmontando as peças do quebra-cabeça, para, aos poucos, ir encaixando uma a uma da forma como elas de fato ocorreram.

> - Lá vai Pelé, pelo coração do Brasil, lá vai ele, Pelé, com a bola, passa pelo guerrilheiro urbano morto no Rio de Janeiro com saudade de Minas, passa pelo soneto de Camões "Alma minha gentil que te partiste/ tão cedo desta vida descontente/ repousa lá no céu eternamente/ e viva eu cá na terra..." publicado no jornal O Estado de S. Paulo no lugar da notícia censurada sobre o guerrilheiro urbano morto no Rio de Janeiro com saudade de Minas, (...) (DRUMMOND, 1980, p. 50)

Na reconstrução da narração do jogo, o narrador emenda os fios censurados, isto é, fala sobre o guerrilheiro morto e une esse fato com os versos selecionados. A escolha de Camões não é ingênua, não está aí simplesmente para nos mostrar o procedimento dos jornais, tão pouco é desinteressada a opção por esses versos. Um complementa o outro e a trama vai sendo construída a partir dessas referências. No romance, "a alma que parte tão cedo" não é da amada retratada nos versos e sim do guerrilheiro urbano morto no Rio de Janeiro. A disposição formal do texto opera por dois procedimentos Pop: a *colagem* de dados referentes ao cotidiano da sociedade brasileira sob o regime militar e a *serigrafia* de um texto jornalístico censurado. Roberto Drummond recupera este formato, cuja estrutura inicial praticamente se mantém, e o modifica inserindo nele colagens de referências às perseguições políticas da época, mas criando uma espécie de jogo de esconde-esconde em que ora revela um dado histórico de repressão aos que eram contrários ao regime, ora insere um texto literário, aludindo a uma das práticas da imprensa quando era

censurada, e, após, emoldura tudo com a narração de uma partida de futebol, como já dissemos, provavelmente de um jogo da Copa de 1970, aquela que consagrou o Brasil como o primeiro tricampeão do mundo e, simultaneamente, despertou no povo brasileiro o conceito do "Brasil Potência"[317] o que contribuiu para que a idéia do sucesso do "Milagre Econômico" fosse aceita.

Como foi dito, ao mesmo tempo em que é a narração de um jogo de futebol, também é a simulação de uma notícia de jornal da forma como era publicada quando censurada. É conhecido o fato de que os jornais da época publicavam, muitas vezes, versos ou receitas (como forma de protesto) no espaço destinado a uma notícia que havia sido censurada. Os leitores percebiam a inclusão, sabiam da censura, no entanto nada podia ser feito.

> (...) camisa 10 às costas, saltando no ar e desviando a atenção da notícia no Jornal da Tarde de São Paulo sobre a madre Maurina no México que, em entrevista à UPI[318], 3 xícaras de feijão-soja cozido e bem picado, 1 cenoura grande ralada, 1 cebola média picada, 1 talo e folhas de salsão (aipo) picado, 1/3 de xícara de pimentão verde picado, 2 colheres de sopa de salsa picada disse ainda a madre Maurina, que misture numa tigela grande, todos os ingredientes. Coloque numa forma de bolo inglês de 22,5 cm x 12,5 e asse em forno pré-aquecido, em temperatura moderada (170º), por 35 minutos. Para a madre Maurina, tudo o que aconteceu com ela no Brasil, deixe esfriar na forma e desenforme cuidadosamente. Corte em fatias grossas. Sirva com molho de tomate. Dá 6 porções. (DRUMMOND, 1980, p. 50)

Novamente, o processo de confecção do discurso é a colagem de referências díspares emoldurada pela narração da partida de futebol. Como se trata do anúncio da prisão de madre Maurina,[319] o narrador opta por intercalar a notícia a uma receita, dada a banalidade da acusação

---

[317] Expressão retirada do verbete sobre "Milagre Econômico" que está no *site*: http://pt.wikipedia.org/wiki/Milagre_econ%C3%B4mico, acessado em 04/02/08.

[318] Sigla de "United Press International", uma agência de notícias internacionais com sede nos Estados Unidos. Atualmente, mantém um *site* com notícias em inglês: www.upi.com.

[319] Maurina Borges da Silveira nasceu em Perdizes - MG, em 1926, é uma religiosa franciscana. A prisão da Irmã Maurina, em 1969, teve como motivo oficial o envolvimento com um grupo que se reunia nas dependências do Lar Santana, em Ribeirão Preto. Ao assumir a direção, no início de 1968, a irmã já encontrou lá uma das salas ocupadas pelo Movimento Ecumênico de Jovens, voltado às obras sociais. Ela permitiu os encontros. Em outubro de 1969, a polícia prendeu 140 pessoas acusadas de envolvimento subversivo. Maurina foi interrogada e, com medo de prejudicar a instituição, voltou a casa e arrombou a porta da sala onde se davam as reuniões, encontrando uma pasta

e do motivo que a levou a ser presa, torturada e exilada no México. Ao fazer isso, torna a crítica ainda mais ácida, pois une a trivialidade da receita culinária à prisão arbitrária e equivocada da freira, torturada nos porões da ditadura militar pelo temido delegado Sérgio Paranhos Fleury e por membros de sua corporação.

Ainda nessa simulação do jogo, temos a intersecção das histórias de Rubens Paiva[320] e as barbáries que cometiam os agentes da repressão que não se limitavam a torturar os acusados, mas também membros das famílias destes, mesmo que fossem crianças. Paralelamente a essas atrocidades, o povo brasileiro segue assistindo à Copa, vibrando com os gols de Pelé e sentido orgulho do Brasil...

> (...) lá vai Pelé, lá vai ele, camisa 10 às costas, pelo coração do Brasil, passa pela menina de 1 ano e 8 meses torturada na Oban em São Paulo para a mãe denunciar o pai da menina, lá vai Pelé, o Rei, lá vai ele, dribla a guerrilheira com rosto de menina morta no Araguaia, passa pelo deputado Rubens Paiva, que foi atirado no mar e é por isso que está assim: os olhos os peixes do mar comeram, os cabelos estão cheios de alga, lá vai Pelé, soberbo, com a bola, passa pelo cadáver molhado e cheirando a maresia, tocam as sirenes, gritam os gritos abafados misturados com gritos de goooooooolllllllllllllll de Pelé (...)
>
> (...) Lá vai Pelé, camisa 10 às costas, vai ele, indivíduo competente, pelo coração do Brasil, para a alegria do Presidente gente como a gente, lá vai Pelé, passa pelo medo, faz tabelinha com a tortura, dribla a morte, lá vai ele, Pelé, camisa 10 às costas, passa pela novela proibida, pelo ex-Presidente confinado, pelo ex-Presidente exilado, lá vai

---

com panfletos, um vidro de ácido, outro de glicerina e algumas balas de revólver. Queimou tudo e enterrou no quintal para não comprometer a instituição e proteger órfãs e irmãs.
(http://www.jornalreciclado.kit.net/direitos.html, acessado em 04/02/08).

[320] Rubens Beyrodt Paiva (Santos, 26 de dezembro de 1929) foi um engenheiro civil e político brasileiro. Iniciou sua vida política em outubro de 1962, quando foi eleito deputado federal por São Paulo, na legenda do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB). Com o golpe militar, teve seu mandato cassado no dia 10 de abril de 1964. O ex-deputado federal foi seqüestrado em sua casa no Leblon, RJ, e levado para o DOI, que ficava na Tijuca. Em 20 de janeiro de 1971, Rubens Paiva foi morto, provavelmente após ser cruelmente torturado. O caso foi incansavelmente apresentado na imprensa devido ao misterioso sumiço do corpo. O ex-tenente, médico Amílcar Lobo, que participou das torturas, revelou em abril de 1987 que o corpo fora esquartejado e as partes enterradas no Recreio dos Bandeirantes. Entretanto, até hoje, ainda não se sabe o paradeiro do corpo. (Informações retiradas dos *sites*: http://pt.wikipedia.org/wiki/Engenheiro_Rubens_Paiva, e http://www.dci.ufscar.br/recortes/crubenspaiva.htm, acessados em 04/02/08).

> Pelé, atira: é gol, gol, gol, gol, goooooooooooool do Brasilllllllllllll... (DRUMMOND, 1980, p. 50-1).

Os quatro segmentos selecionados evidenciam, por meio da colagem de dados, um lado do cotidiano brasileiro nos anos de chumbo: o lado daqueles que ousaram se colocar contra o regime ditatorial imposto pelos militares. *Sangue de Coca-Cola* foi publicado em 1980 e, portanto, ainda sob o regime militar, mas num momento em que se acenava para a abertura do regime, o que possibilitou a publicação de uma obra que escancara a arbitrariedade do governo da época. Ao montar seu texto literário a partir da colagem de todas essas referências díspares, Roberto Drummond inova e não se limita, apenas, ao "denuncismo".

9.3. A tortura

Em um outro ponto da narrativa, quando a personagem General Presidente parece se aproximar mais do General João Baptista de Oliveira Figueiredo, surge uma guerrilheira urbana morta – M. Jan ou Sissi – uma das personagens de *Sangue de Coca-Cola*. Ela retorna com o objetivo de fazer com que a personagem reviva os últimos momentos de Frei Tito e do Capitão Lamarca. Junto com ela estão o deputado Rubens Paiva e um outro guerrilheiro do Araguaia, cujo nome não é citado. Entretanto, pelas características como é apresentado, lembra o engenheiro Osvaldo Orlando da Costa,[321] assassinado pelos agentes da repressão durante um cerco à guerrilha. (GOMES, 2003, p. 158)

[321] Osvaldo Orlando da Costa, guerrilheiro brasileiro, nasceu a 27 de abril de 1938 em Passa-Quatro, MG. Foi morto em 4 de fevereiro de 1974. Osvaldão foi um dos primeiros militantes comunistas a chegar na região do Araguaia, com a missão de implantar uma guerrilha. Entrou como garimpeiro e mariscador. Tornou-se, em pouco tempo, o maior conhecedor da área ocupada pelos guerrilheiros. Muito querido pelos companheiros e moradores locais, não tardou para que Osvaldo fosse promovido à comandante de um destacamento guerrilheiro. Osvaldão foi, provavelmente, o último guerrilheiro a ser morto pelos militares, na selva do Araguaia. Segundo o Relatório Arroyo, do PCdoB, o comandante negro teria sido morto e decapitado em 1975, quando foi localizado pelos inimigos

> - Quem és? – perguntas ao sem cabeça – cadê a tua cabeça?
> - Foi cortada, general...
> - Cortada? Eras, por acaso, do bando de Lampião e Maria Bonita?
> - Não, general. Eu era guerrilheiro do Araguaia...
> - E te cortaram a cabeça? – tu perguntas, como se não soubesses.
> - Cortaram, general. Eles me pegaram numa emboscada no Araguaia. Me fuzilaram na hora e cortaram minha cabeça e depois amarraram minha cabeça com uma corda de bacalhau e saíram voando com a minha cabeça pendurada do lado de fora de um avião pelo Araguaia e um alto-falante berrava: - Vejam o que acontece com os terroristas e os amigos dos terroristas... (DRUMMOND, 1980, p. 167)

Nesta parte da narrativa, "as personagens de invenção relacionam-se com as personagens verídicas em acontecimentos "históricos" que são reproduzidos, porém, em flagrante desacordo com o registro documental". (BASTOS, 1983, p. 54) Não há compromisso algum em relatar e reviver a História conforme ela está contada nos livros. Essa é a hora da purgação; de reelaborar um passado que ainda está muito presente. As feridas ainda estão abertas; não há, então, outra forma de revê-las, senão por meio de "uma visão carnavalizada e lisérgica do Brasil" advinda da colagem de referências e signos insólitos como, por exemplo, no fragmento acima, em que o fato de o guerrilheiro ter tido a cabeça cortada faz com que o General Presidente o imagine como um membro do grupo de Lampião, como se essa prática tivesse sido aplicada, exclusivamente, naquela época e, portanto, não fizesse parte da ditadura militar.

Primeiramente, a personagem General Presidente, em seu delírio, passa a viver as tentações e torturas mentais sofridas por Frei Tito[322] em Paris. Lá, o delegado Fleury o submete a

---

próximo a uma cachoeira, muito magro, ferido e doente. Quem teria atirado em Osvaldão foi o mateiro Arlindo Piauí, que servia de guia para as tropas do Exército no interior da floresta. Sua morte pode ser considerada o ponto final simbólico da epopéia e do sonho guerrilheiro no Araguaia. Até hoje seus restos mortais continuam desaparecidos. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Osvaldo_Orlando_da_Costa, acessado em 05/02/08).

[322] Tito de Alencar Lima, o Frei Tito, (Fortaleza, 14 de setembro de 1945 — Lyon, 10 de agosto de 1974) foi um sacerdote católico brasileiro. Preso em novembro de 1969, em São Paulo, acusado de oferecer infra-estrutura a Carlos Marighella, Tito é submetido à palmatória e choques elétricos, no Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), em companhia de seus confrades. Em fevereiro do ano seguinte, quando já se encontra em mãos da Justiça Militar, é retirado do Presídio Tiradentes e levado para a Operação Bandeirantes (Oban), mais tarde conhecida como Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI), na rua Tutóia. Durante três dias, batem sua cabeça na parede, queimam sua pele com brasa de cigarros e dão-lhe choques por todo o corpo, em especial na boca, "para receber a hóstia", gritam os algozes. As incessantes torturas não abrem a boca do frade dominicano de 28 anos, mas lhe cindem a alma. Cumpre-se a profecia do capitão Albernaz, da Oban: Se não

torturas psicológicas; faz uma série de acusações e à maneira da passagem bíblica em que Jesus é tentado por Satanás no deserto, o delegado lhe propõe muitos benefícios. Como Jesus, Frei Tito nega os benefícios e grita para que Satanás se afaste dele. Impossível não ver a intertextualidade com o texto bíblico nesse capítulo, já que desde seu anúncio, Fleury é retratado como o próprio demônio: "Tentações e torturas mentais a que o Demônio, disfarçado no delegado Sérgio Fleury, submete Frei Tito em Paris, como são vividas no delírio do General Presidente do Brasil." (DRUMMOND, 1980, p. 177) O motivo da tortura, mais uma vez, é banal: Fleury quer arrancar do Frei dominicano uma declaração de amor ao governo do Brasil. A recusa lhe custa torturas psicológicas: o delegado o transforma em Marlon Brando e faz com que as atrizes de Hollywood desfilem nuas na frente dele. Maria Schneider, Brigitte Bardot, Rachel Welch e Ava Gardner, uma a uma, é oferecida a ele em troca da declaração de apenas uma palavra de amor ao governo brasileiro. Diante de todas, ele grita: "- Não, Satanás!" (DRUMMOND, 1980, p. 182). Como vimos, a história criada por Roberto Drummond é uma espécie de serigrafia da original, acrescida da colagem de signos referentes à indústria cultural. Há vários pontos coincidentes nas narrações, mas a inserção dos nomes de estrelas de Hollywood cria no texto o absurdo cômico pela simulação, irônica, da transformação do torturado em um ator de cinema, sendo os algozes, belas atrizes de Hollywood. As torturas "clássicas" dão lugar à tortura da alienação e do celibato. A partir da apropriação da história verdadeira de Frei Tito, Roberto Drummond a modifica, mas

---

falar, será quebrado por dentro, pois sabemos fazer as coisas sem deixar marcas visíveis. Se sobreviver, jamais esquecerá o preço de seu silêncio. Em dezembro de 1970, incluído na lista de presos políticos trocados pelo embaixador suíço Giovanni Bucher, seqüestrado pela Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), de Lamarca, Tito é banido do Brasil pelo governo Médici. De Santiago do Chile ruma para Paris, sem jamais recuperar sua harmonia interior. Nas ruas da capital francesa, ele "vê" o espectro de seus torturadores. Suicida-se em 10 de agosto de 1974 e deixa escrito em sua bíblia: "é melhor morrer do que perder a vida". (Informações obtidas nos *sites*: http://pt.wikipedia.org/wiki/Tito_de_Alencar_Lima e http://escutaonline.vilabol.uol.com.br/frei_tito.html, acessados em 05/02/08).

deixa vários traços coincidentes. Deste modo, é possível identificar a história do frade dominicano, mas valendo-se dos processos da serigrafia e da colagem, ele revela ao leitor a massificação da sociedade que, de certa maneira, era conivente com a tortura, além de abordar a questão do celibato, como sendo também, uma tortura imposta pela Igreja aos padres.

Um pouco depois de ter vivido as torturas de Frei Tito, o General Presidente, com febre de 41 graus, entra em crise – não sabe mais quem é. Não sabe se é Humberto, Artur, Emílio, Ernesto ou João ou se é todos eles. Fragmentos da história do Brasil, que envolviam os presidentes militares, são relatados, na ficção, enquanto ele tenta descobrir sua identidade. Por fim acorda gritando: - quem sou eu? O Cavalo Albany, sempre com *O Príncipe*, de Maquiavel, nas mãos, responde que ele é o General Presidente do Brasil. A confissão de não saber quem é pesará contra ele no final da narrativa.

Um pouco antes de a guerrilheira, novamente, entrar no quarto do General Presidente, este se encontra ajoelhado diante da imagem da Santa Coca-Cola. Ele a enxerga do tamanho de uma garrafa família, vestindo uma coroa de *Miss Brasil*, mas seu rosto não negro, como o de Nossa Senhora, ou mesmo negro como uma coca-cola, mas louro como de Candice Bergen, a quem ele acabara de escrever uma carta de amor tirada do livro *Cartas de Amor*[323] de J. Aldonema. Ajoelhado, o General Presidente pede à Santa Coca-Cola, ao contrário do que pensa o narrador (que imaginava que ele pediria para que ela o ajudasse a realizar o Milagre Brasileiro, parte 2, como no filme *O poderoso chefão* – parte 2), para que cure a sua febre a fim que possa ir ao *Brazilian Follies*. A carnavalização, nesta seqüência de fatos, deixa evidente o processo de criação de Roberto Drummond em sua literatura pop. O General Presidente, tal como Julie Joy, nega Nossa Senhora e a substitui pela Santa Coca-Cola. A santa é uma alegoria do poder dos Estados Unidos e da subserviência dos brasileiros em relação a isso. Julie Joy e o General

[323] Trata-se do livro *Cartas de amor e temas de amor*, publicado em 1977, pela editora Aquarius.

Presidente ocupam duas pontas distintas da sociedade brasileira, mas o poder da "santa" é tão arrebatador que é capaz de envolver a ambos sob seu manto. Carnavalizada, Nossa Senhora agora é descrita a partir dos signos de dominação norte-americana; deste modo, ela segue os parâmetros de beleza advindos do cinema e das *miss* associados à idéia de prazer proporcionado pelo refrigerante, este que é um símbolo do poder de massificação do império norte-americano.

O martírio pelo qual o General Presidente deveria passar é reviver os últimos momentos do capitão Carlos Lamarca,[324] no sertão da Bahia, quando ele escreve uma carta de despedida (datada em 17 de novembro de 1971) a Iara Iavelberg,[325] sua amada. A tortura fora "sorteada" quando o General Presidente tirou um papel do chapéu da guerrilheira morta que lhe havia determinado, anteriormente, as outras duas torturas.

Apesar de haver alguns pontos nos registros da morte do capitão Carlos Lamarca que não coincidem, há concordância no fato de ele ter sido assassinado enquanto descansava embaixo de uma árvore, quando era perseguido por agentes do exército. Esse dado da História é mantido na ficção, mas a ele é acrescida a redação de uma carta a Iara Iavelberg. Quem irá escrevê-la,

---

[324] Carlos Lamarca (Rio de Janeiro, 23 de outubro de 1937 — Ipupiara, 17 de setembro de 1971) foi um militar e guerrilheiro comunista brasileiro. Integrante da Vanguarda Popular Revolucionária e do MR-8, foi um dos principais opositores do regime militar do país. Com a prisão em Salvador, em agosto, de um militante que conhecia seu paradeiro e a localização de um aparelho onde se encontrava a psicóloga paulista Iara Yavelberg, companheira de Lamarca desde 1969, os órgãos de segurança iniciaram o cerco à região. A direção do MR-8 não cuidou de retirá-lo de lá, mesmo considerando que Lamarca não tinha poder de decisão, pois se recusara a participar da organização como dirigente. Um tiroteio travado entre a polícia e os irmãos de José Campos Barreto, o Zequinha, que acompanhava Lamarca, obrigou-os a iniciar uma longa e penosa rota de fuga, de 28 de agosto a 17 de setembro, com um percurso de quase 300 quilômetros. Ao descansarem à sombra de uma baraúna, foram surpreendidos. Lamarca estava desnutrido, asmático, provavelmente, com a doença de Chagas. A imprensa brasileira apresentou na ocasião duas versões sobre o diálogo que teria havido entre Lamarca e o agente federal. Para *O Globo*, foram apenas três frases: "Você é Lamarca?" – "Sou o Capitão Carlos Lamarca." – "Era. Agora você vai ser defunto." A versão da maioria dos jornais foi um pouco mais longa: "Quem é você?" – "Carlos Lamarca." – "Sabe o que aconteceu com a Iara?" – "Ela se suicidou em Salvador." – "Onde está sua mulher e seus filhos?" – "Estão em Cuba." – "Você sabe que é um traidor da Pátria?". Lamarca teria morrido sem responder a esta última pergunta. (Informações obtidas nos *sites*: http://pt.wikipedia.org/wiki/Carlos_Lamarca e http://www.torturanuncamais-rj.org.br/MDDetalhe.asp?CodMortosDesaparecidos=73, acessados em 05/02/08).

[325] Iara Iavelberg (São Paulo, 7 de maio de 1944 – Salvador, Bahia, 20 de agosto de 1971) foi uma militante da luta armada no Brasil durante a ditadura militar. Durante a militância, tornou-se amante de Carlos Lamarca, com quem se refugiou na Bahia, em 1971. As causas e até a data de sua morte permanecem envoltas em mistério. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Iara_Iavelberg, acessado em 05/02/08).

como cumprimento da última tortura, é o General Presidente. Desta forma, poderá experimentar a dor que Carlos Lamarca sentiu por saber que não mais veria sua amada. O texto é concebido nos moldes de uma carta com data e local, saudação e despedida. Recheado de clichês sentimentais, o texto segue à risca os moldes das cartas de amor: juras eternas, expectativa de felicidade eterna e lembranças dos momentos felizes. “Recordo que na última vez que estive em São Paulo, parei diante de uma banca de frutas e vi um pêssego lindo. A pele do pêssego me lembrou a tua pele e eu comprei o pêssego, Neguinha, e meus dedos acariciavam o pêssego como se acariciassem teus seios.” (DRUMMOND, 1980, p. 232) No texto, ele diz a ela que está próximo o encontro deles, pois está cercado por muitos homens. Carlos Lamarca não oferece resistência, ao contrário, finge dormir para tudo ficar mais fácil. Ansioso por encontrá-la, deixa-se matar pelos agentes que achando que ele não está “bem morto, matam-no repetidas vezes”. Neste caso, as juras e a felicidade eternas serão vividas, literalmente, na eternidade. Ambos estão mortos; ela talvez tenha se suicidado ou foi morta por agentes da repressão que a perseguiam em busca de Carlos Lamarca; este, debilitado, sabe que não tem mais como resistir. A apropriação da forma textual de uma correspondência de amor como parte constitutiva da narrativa é mais um traço Pop que Roberto Drummond insere no romance. Não basta contar a história de um casal de guerrilheiros; é preciso fazê-la de forma inovadora: por meio da recuperação de uma estrutura formal canônica, associada a um tema cotidiano (o assassinato de Carlos Lamarca foi amplamente divulgado pelos jornais) em parte modificado, o escritor mostra que a opção pela morte era, muitas vezes, uma forma de se manter vivo numa sociedade regida pelo absurdo instalado na ordem do cotidiano.

10. **Elisa e seu namorado – “A pausa que refresca”**

“A pausa que refresca” é o “título” que Roberto Drummond dá aos três momentos em que há uma pausa na narrativa que vinha sendo desenvolvida. Antes de iniciar a segunda, terceira e quarta partes do livro, há uma quebra na forma de narrar e nos é contada a história de Elisa, jogadora de vôlei, e a de seu namorado, ex-prisioneiro político. Podemos dizer que, como veremos mais tarde, embora não haja “refresco”, há uma pausa, pois a narração agora deixa de ser tão fragmentada como é nos capítulos que compõem cada uma das partes:

> Essa narrativa é construída nos moldes do romance neo-realista, em que as personagens são elaboradas de forma verossímil com as pessoas do mundo real, contrastando, portanto, com as demais personagens simbólicas ou fantasmagóricas que povoam o universo desse romance. A narrativa dessas duas personagens destoa da das outras, por se aproximar mais da tradicional, onde não se registra a fragmentação do discurso. (Gomes, 2003, p.170-1)

As palavras que formam a expressão de abertura – “a pausa que refresca” – leva-nos a algumas indagações: 1) Seria uma pausa que refresca por se tratar da história de um casal de namorados?; 2) Seria uma pausa que refresca, como já dissemos, na forma de elaboração textual, ou seja, parte-se para uma narrativa mais linear cuja leitura, portanto, aparentemente é mais simples?; 3) Seria uma pausa didática anunciando a abertura de uma nova parte?

Talvez sejam as três coisas ou nenhuma! De qualquer forma é nítida a ironia da expressão, já que não há pausa nem refresco no que vai ser relatado por Elisa e seu namorado. Em relação aos questionamentos acima, o mais pertinente parece ser o segundo, pois o autor ao se valer da linearidade, proporciona ao leitor um “descanso”. Ao conceber o romance no momento em que se equacionava a abertura política, Roberto Drummond parece ter querido apresentar aos leitores da época aquilo que acontecia sob os olhos deles, mas muitos não viam. No entanto, não cria um romance simples, ao contrário, propõe ao leitor percorrer um caminho tortuoso e íngreme. Mesmo a linearidade das “pausas” não é menos árdua, pois se a forma nos

"refresca", o mesmo não ocorre com o conteúdo, já que as torturas são escancaradas no relato do namorado de Elisa.

Simon Wilson, ao caracterizar a Arte Pop, diz que ela é uma arte "figurativa e realista" (1975, p. 04). Nesse sentido, os capítulos referentes à Elisa e seu namorado coincidem na estrutura com a Pop, uma vez que os relatos são verossímeis sendo que, em muitos deles, algumas personagens assumem comportamentos e nomes de pessoas reais. Não há relação entre as personagens do romance e Elisa e seu namorado. Eles estão no Rio de Janeiro, como os outros, sabem da Revolução da Alegria e do *Brazillian Follies* que acontecerá à noite, recebem a visita da Borboleta Verde da Felicidade e sentem o cheiro forte de lança-perfume que inunda o país, mas em suas histórias, a realidade parece ter sido transposta quase que de forma literal.

Cada um desses capítulos anuncia uma nova parte do romance e são abertos da mesma forma: primeiro vem a inscrição "A pausa que refresca"; em seguida uma pergunta ou uma afirmação que será respondida no decorrer do capítulo; por fim, a transcrição de alguns versos do poeta Maiakovsky.[326] Por que sempre o mesmo autor? Sabemos que sua poesia é repleta de significados sociais; provocadora e reivindicativa tanto na forma quanto no conteúdo. *Sangue de Coca-Cola*, de certo modo, também segue a mesma trajetória: é um romance provocador, que não deixa de lembrar ao leitor quanto somos filhos da cultura de massa e quanto essa nos torna cegos perante à realidade que se apresenta diante de nossos olhos. Os versos que antecedem o relato do namorado de Elisa são sempre uma síntese do que será contado ao leitor pela personagem. É uma espécie de rito de preparação para aquilo que será dito, ou ainda, é a poesia que vem anunciando, por meio de imagens, o que a prosa deixará escancarado por meio da linguagem escrita.

[326] Vladimir Vladimirovich Maiakovski (19 de julho de 1893, em Bagdadi – 14 de abril de 1930, em Georgia) foi um poeta russo. Fortemente impressionado pelo movimento revolucionário russo e impregnado desde cedo de obras socialistas, ingressou aos quinze anos na facção bolchevique do Partido Social-Democrático Operário Russo. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Vladimir_Mayakovsky, acessado em 07/01/08).

A história de ambos segue o modelo das narrativas de amor pontuadas por juras eternas. Elisa é vista pelo namorado "como uma aparição, uma Iemanjá[327] de olhos verdes e oblíquos" (DRUMMOND, 1980, p. 92); quando está jogando vôlei, ele a vê como a "Diana Prince se transformando na Mulher Maravilha"[328] (DRUMMOND, 1980, p. 95). Uma vez mais, misturam-se religiosidade e cultura de massa. Iemanjá, a rainha do mar, é reverenciada também por ser bondosa e protetora e, nestes termos coincidirá com aquilo que Elisa se proporá a ser para o namorado: "(...) eu vou ser o que você quiser. Vou ser uma enfermeira pra você. Vou cuidar de você como se você fosse um mutilado de guerra. Como se você tivesse perdido um pedaço de você na guerra..." (DRUMMOND, 1980, p. 278-9). Ao mesmo tempo, ela é uma "mulher maravilha", a deusa guerreira, enviada ao mundo com a missão de ajudar a instituir a paz. Deste modo, Elisa, para seu namorado, é a confluência desses dois pontos: a enfermeira / mãe + a heroína da paz. Ele a vê como sua salvadora; como uma super-heroína.

Elisa e o namorado passam o dia 1º de abril conversando. O diálogo de ambos gira em torno de suas trajetórias de vida – ela, de menina alienada à jogadora de vôlei da seleção brasileira, cuja compreensão da realidade das perseguições políticas ainda não é clara; ele, de menino alienado à militante e guerrilheiro urbano, perseguido, preso e torturado. Gírias e

---

[327] Iemanjá, Yemanjá, Yemaya, Iemoja, ou Yemoja é um orixá africano, cujo nome deriva da expressão iorubá *Yèyé omo ejá* (*Mãe cujos filhos são peixes*). "Iemanjá, rainha do mar, é também conhecida por dona Janaína, Inaê, Princesa de Aiocá e Maria, no paralelismo com a religião católica. Aiocá é o reino das terras misteriosas da felicidade e da liberdade, imagem das terras natais da África, saudades dos dias livres na floresta (Jorge Amado,1956;137)". Janaina: esse é um dos nomes de Iemanjá, a deusa do mar e protetora das mães e das esposas. Indica uma pessoa que, num primeiro momento, dá a impressão de ser arrogante. Mas por trás dessa aparência esnobe se esconde uma personalidade bondosa e protetora. Do tupi-africano "sinônimo de Iemanjá". (http://pt.wikipedia.org/wiki/Iemanj%C3%A1, acessado em 07/02/08).

[328] A Mulher Maravilha (em inglês *Wonder Woman*) é uma super-heroína de histórias em quadrinhos e desenhos animados da DC Comics. Ela é a princesa de Themyscira, filha da rainha das amazonas, Hipólita. Sua mãe a criou a partir de uma imagem de barro, à qual cinco deusas do Olimpo deram vida e presentearam com superpoderes. Já adulta, foi enviada para o "mundo dos homens" para espalhar uma missão de paz, bem como lutar contra o deus da guerra, Ares. Tornou-se integrante da Liga da Justiça, assim como Superman e Batman. Ela foi a primeira heroína a ser criada, em 1941, pela DC Comics. Estreou em All Star Comics. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Mulher_Maravilha, acessado em 07/02/08).

palavrões caracterizam as falas deles, o que, para época, soava como um discurso rebelde, ousado. Era a incorporação da fala cotidiana ao discurso literário, necessária, neste caso, por se tratar de um casal de jovens.

Outro traço de rebeldia e "modernidade" é o fato de eles estarem juntos, sozinhos, no apartamento dela. No conto "O confinado" (1970), o casal de namorados também está sozinho num quarto de hotel. Para a época, esse era um comportamento ousado e visto ainda como próprio de mulheres que não mereciam respeito. Deste modo, enquanto o namorado se assusta com os "fantasmas" dos seus torturadores, Elisa não consegue se livrar da imagem da mãe, que ficaria escandalizada se soubesse que ela estava só com um homem em seu apartamento. Como se vê, a censura cerceia a vida ambos e, de certa maneira, controla suas almas, como está registrado no diálogo do casal: "- Meu Deus! Cê tem que reagir, não pode permitir que eles controlem sua alma... / - Eles já controlam, Elisa..." (DRUMMOND, 1980, p. 184).

Esse diálogo, aparentemente, integrado somente à narrativa de Elisa e do namorado é uma apropriação da trajetória de Frei Tito (como vimos no tópico relativo ao General Presidente), assombrado e/ou controlado por seus algozes, mesmo longe dos porões da ditadura militar. A tortura – física ou psicológica –, a prisão, a censura assombram por toda a vida aqueles que foram submetidos a elas. No texto, o namorado descreve várias torturas pelas quais passou, mas vamos destacar a sofrida pelas mãos do capitão Portela, dado o caráter Pop da mesma.

Preso numa rua de Copacabana, o namorado de Elisa foi levado para o DOI-CODI e entregue ao capitão Portela. Antonio Zago, escrevendo para a Folha de S. Paulo, diz:

> "Pela primeira vez no Brasil alguém tem a coragem de escrever um romance onde os ditadores não se chamam Juan, Hernández ou Pérez mas Castelo Branco, Costa e Silva e Garrastazu Médici. E, ao invés de se passar no Eldorado, *Sangue de Coca-Cola*, de Roberto Drummond, se passa no Brasil mesmo, no negro período marcado por um ininterrupto massacre de indefesos presos políticos. Os nomes estão todos lá." (texto citado na contracapa do romance)

Espaço, tempo, personagens parecem estar todos “fantasiados” de realidade. Capitão Portela é um nome conhecido entre os torturadores do governo militar. A personagem, entregue a ele, passa por atrocidades: é queimado com cigarro; colocado no pau-de-arara; recebe choque elétrico e passa ainda pela simulação de seu fuzilamento onde lhe perguntam: “Qual seu último desejo?”. Tudo isso ocorre porque a mesma insiste em afirmar que a maior escola de samba do Rio de Janeiro não é a Portela, como queria o inquisidor, e sim a Mangueira... Por meio do trocadilho, que soa irônico, o narrador escancara as arbitrariedades cometidas por um regime de terror que se valia de requintes de crueldade mesmo frente a questões banais. Apesar de ter participado de ações armadas, conhecer nomes importantes da resistência, o preso é torturado por se negar a responder o nome de uma escola de samba: “O capitão Portela podia me arrancar uma porção de coisas, Elisa: endereços de aparelhos, nomes de companheiros banidos que tinham voltado. Mas ele ficava perguntando qual era a maior escola de samba do Brasil (...)” (DRUMMOND, 1980, p.191). Temos, aí, retratadas a banalidade da questão imposta bem como a “loucura” do inquisidor. Para isso, o narrador se vale de artifícios que a linguagem lhe oferece como, no caso, do trocadilho que revela o absurdo, por meio do humor negro, da situação de repressão imposta à sociedade brasileira.

Finalmente, a história de Elisa e seu namorado está emoldurada não só pelos versos de Maiakovsky, mas também pelo *slogan* da coca-cola veiculado, no Brasil, de 1940 a 1946: “a pausa que refresca”. Também as histórias das outras personagens estão inseridas num romance, em cujo título há uma referência à coca-cola. Esta marca, mundialmente conhecida, representa a invasão da ideologia imperialista norte-americana espalhada pelos continentes. Andy Warhol, como nos explica Klaus Honnef, acreditava que um produto ou uma marca presente na vida cotidiana “possuía traços sintomáticos e podia ser interpretado como espelho da consciência coletiva, como modelo de relações, no qual se fundam numerosas convicções comuns (...)”

(2005, p. 50). Deste modo, ao montar um “Painel Brasil” emoldurado pela coca-cola em *Sangue de Coca-Cola*, Roberto Drummond demonstra compartilhar da idéia do artista Pop, entretanto, não da história de sucesso que a marca representa para seu país de origem, mas a de um povo oprimido em todas as esferas da existência por ideologias de esquerda ou de direita, de certo modo impostas e seguidas às cegas.

11. **Conclusão**

Como vimos, uma vez que a estrutura do romance opera por fragmentação e acumulação de informações, fez-se necessária a exploração de cada uma das histórias das personagens para a identificação dos traços Pop constitutivos da narrativa.

A colagem e a apropriação de referências díspares e heterogêneas em que se articulam a religiosidade popular, signos e referências da indústria cultural (cinema, rádio, televisão, música popular) e dados políticos e históricos foram procedimentos reiterados ao longo da narrativa. A opção pelo mapeamento detalhado de tais colagens que constituem a história das personagens foi um modo de possibilitar, ao leitor, a compreensão do painel pop que constitui o romance.

Deste modo, podemos afirmar que, apesar de cada personagem apresentar quase que uma trajetória particular, elas se tocam em alguns pontos, sendo possível estabelecer um elo que as liga tornando viável a confecção do chamado “Painel Brasil” – uma alegoria composta por fragmentos (as histórias das personagens) que são colagens Pop. Em cada um deles, Roberto Drummond, por meio da colagem e da apropriação de referências insólitas e díspares, construiu a carnavalização, o absurdo cômico e a ironia, apresentando um Brasil historicamente triste, derrotado, colonizado, alienado, infeliz, absurdo e tragicômico.

Capítulo 5: *Quando fui morto em Cuba* – a serigrafia do olhar Pop

> *"continuo louco depois desses anos todos."* (Paul Simon cantando - epígrafe que aparece na abertura de *Quando fui morto em Cuba*)

Última das quatro obras que compõem o chamado Ciclo da Coca-Cola, o livro *Quando fui morto em Cuba* foi publicado em 1982. Tal como num jogo de futebol, apresenta 17 contos divididos em dois tempos e um intervalo: são oito contos no primeiro tempo (parte 1); um no intervalo e mais oito no segundo tempo (parte 2). Tanto o primeiro quanto o último contos têm o mesmo título do livro, destacando-se, neles, o fato de que o primeiro é caracterizado, pelo autor, como uma versão erótica e o último, como uma versão política. Assumindo a metáfora, podemos dizer que estas duas narrativas funcionam como duas traves num campo de futebol: são semelhantes, mas abrigam "times" e, portanto, versões diferentes de um mesmo fato.

Depois de sofrer severas críticas, como vimos ao longo deste estudo, Roberto Drummond anuncia, após a publicação desta obra, o fim do que chamou Ciclo da Coca-Cola e, conseqüentemente, da *literatura pop*. Luiz Fernando Emediato, editor dos livros da Geração Editorial, escreveu na contracapa do livro de Roberto Drummond intitulado *Inês é morta*:

> há quase 30 anos, Roberto Drummond assombrou a literatura brasileira inventando uma tal literatura pop. Os críticos caíram em cima dele, mas, passada a paixão daqueles tempos, relê-se *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado* e pode-se descobrir que Drummond estava, na verdade, alguns anos além da mediocridade geral do seu tempo. Era um inovador. (EMEDIATO, 1998)

Embora inovadora, a literatura pop, como vimos, não resistiu. Apesar disso, acreditamos que Roberto Drummond nunca tenha se livrado de traços do que praticou no Ciclo da Coca-Cola.

Ao lermos as obras da segunda fase, não raro nos deparamos com marcas da literatura pop, tais como: a autotextualidade, a colagem de elementos cotidianos e a presença da indústria cultural.

De volta ao foco desta pesquisa, este último capítulo da tese tem por objetivo abordar o livro *Quando fui morto em Cuba*, mostrando sua efetiva integração no chamado Ciclo da Coca-Cola da *literatura pop* de Roberto Drummond.

Desde o início deste estudo, trabalhamos com a hipótese de que o Ciclo da Coca-Cola foi cindido em dois momentos, apesar de isso não ter sido explicitado em nenhum momento pelo autor. Deste modo, consideramos a primeira fase como o momento mais experimental de Roberto Drummond, ou seja, as duas primeiras obras – *A morte de D.J. em Paris* e *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado* – são momentos de fragmentação e inovação da linguagem, enquanto que nas duas últimas - *Sangue de Coca-Cola* e *Quando fui morto em Cuba* – o experimentalismo cede lugar a uma linguagem mais direta, um pouco mais próxima da literatura convencional. Essa cisão não é clara e escancarada e nem tampouco marca dois momentos estanques do Ciclo da Coca-Cola. O projeto da literatura pop não foi afetado por ela, ao contrário, é forte a presença da indústria cultural e dos produtos dela advindos; o que muda, na realidade, é a exposição clara de determinados pontos de vista sobre a política brasileira, em especial, sobre algumas das posições da militância de esquerda no país.

A escolha dos contos para serem analisados neste capítulo tem como fio condutor o desejo de mostrar, justamente, essa cisão tênue ou disfarçada que há no Ciclo da Coca-Cola. A contraposição dos dois contos – “Quando fui morto em Cuba (versão erótica)” e “Quando fui morto em Cuba (versão política)” – tem por objetivo demonstrar que ambos os contos podem ser lidos, justamente, como metáforas da cisão sobre a qual falávamos. Na “versão erótica”, é ressaltada a forte presença da indústria cultural como determinante de aspectos do comportamento humano. A “versão política”, por sua vez, ressalta o papel dos cidadãos e dos

governos instituídos e a manipulação que os mesmos sofrem e exercem uns sobre os outros na vida em sociedade. Em tintas grossas, podemos dizer que as obras inscritas dentro da chamada literatura pop se mostram como reveladoras dessa condição, qual seja, a de mostrar uma dupla opressão – a da indústria cultural e da repressão política – sofrida pelos indivíduos e pela sociedade.

Antes, porém, de apresentarmos a análise destes dois contos, falaremos sobre o último conto da primeira parte do livro *Quando fui morto em Cuba*: "Carta ao Santo Papa". A escolha se justifica pelo fato de acreditarmos ser ele, dentro da obra em questão, o texto mais representativo dentro da perspectiva deste estudo, qual seja, as relações entre a literatura pop de Roberto Drummond e a Arte Pop. Num último momento, apresentaremos as fábulas dos outros contos que compõem o livro, os procedimentos comuns à Pop e, na medida do possível, o que sinalizamos ser uma marca deste segundo momento do Ciclo da Coca-Cola, ou seja, a linguagem mais direta, menos experimental.

Diante disso, esperamos demonstrar com as análises dos contos escolhidos que este, apesar de ser um livro de transição, completa o que o autor denominou como Ciclo da Coca-Cola, ou ainda, a chamada *literatura pop* e que esta, por sua vez, teve dois momentos distintos, embora isso nunca tenha sido declarado pelo autor.

1. "Carta ao Santo Papa" – colagem e serigrafia do mundo midiatizado

"Carta ao Santo Papa" é o último conto da primeira parte do livro *Quando fui morto em Cuba*. A narradora-personagem, que se autodenomina como Ana Maria Pier Angeli,[329] escreve

[329] A atriz Pier Angeli nasceu na Itália, e teve sua estréia nas telas em 1950 ao lado de Vittorio De Sica, em *Amanhã Será Tarde Demais*. Chegando a Hollywood, contracenou com Kirk Douglas em *A História de Três Amores* (1953) e

uma carta para o Papa. Segundo ela, está internada num hospício em Barbacena porque foi vítima de um complô liderado por sua mãe para separá-la de seu grande amor: James Dean.[330] A mãe teria armado, juntamente com uma dublê, uma história para fazer com que o ator se desiludisse com Ana Maria. A farsa deu certo: a dublê ficou com as glórias da atriz e com o amor da mãe de Ana Maria. James Dean suicidou-se, segundo ela, e não morreu vítima de um acidente conforme foi noticiado, pois acreditou que Ana Maria o desprezava em favor de Marcello Mastroianni,[331] apesar de haver testemunhas (Sophia Loren, Claudia Cardinale[332] e Elza Martinelli[333]) de que a mãe, aconselhada pelo Papa Pio XII,[334] havia combinado com a dublê para que esta inventasse a história do amor entre ela (Ana Maria) e Mastroianni. Quando a dublê cumpre a tarefa, a mãe leva a filha de volta para Roma dizendo que ela era a dublê e que a verdadeira Ana ficara em

---

O Cálice Sagrado com Paul Newman, em 1954. Quando James Dean filmava *Vidas Amargas*, ele a conheceu. Apaixonaram-se e só não se casaram porque a mãe dela, que era católica fervorosa, não permitiu o casamento com Dean que era protestante. (http://ascronicasdecillian.uniblog.com.br/38191/personalidades---pier-angeli.html, acessado em 02/11/07).

[330] James Byron Dean (Marion, Indiana, 8 de fevereiro de 1931 - Salinas, Califórnia, 30 de setembro de 1955) foi um ator e piloto de corridas norte-americano. É considerado por muitos como um ícone cultural, como a melhor personificação da rebeldia e angústias próprias da juventude da década de 1950. Fora dos *sets* de filmagem era conhecido por uma agitada vida social, fumava maconha, bebia e era fascinado por carros velozes e pela velocidade em si. Paixão que lhe custou a vida. Quando se dirigia para uma corrida, em 30 de setembro de 1955, envolveu-se num acidente fatal, partindo imediatamente a coluna vertebral e sofrendo hemorragias internas. No dia em que morreu, James Dean ainda esgotava ingressos com o seu primeiro filme. A consagração final chegou poucos dias após a sua morte, quando *Juventude transviada* chegou aos cinemas. Recebeu duas indicações ao Oscar, postumamente. Em 1956, por *Vidas amargas* (a primeira indicação póstuma na história da premiação), e em 1957, por *Assim caminha a humanidade*, ambas por melhor ator. (http://pt.wikipedia.org/wiki/James_Dean, acessado em 02/11/07). Seu relacionamento com Ana Maria Píer Angeli foi citado apenas em um dos verbetes pesquisados e, ainda assim, sem nenhuma ênfase.

[331] Marcello Vincenzo Domenico Mastroianni (Fontana Liri, 28 de setembro de 1924 — Paris, 19 de dezembro de 1996) foi um ator do cinema italiano. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Marcello_Mastroianni, acessado em 02/11/07).

[332] Claudia Cardinale (Túnis, 15 de abril de 1938) é uma atriz italiana. A sua carreira no circuito norte-americano de cinema não progrediu devido à sua falta de interesse em deixar a Europa. Os seus filmes em Hollywood: *Circus World* (1964), *The Pink Panther* (1964) e *The Hell With Heroes* (1968). Outros filmes*: 8 ½* (1963) e *Fitzcarraldo* (1982). (http://pt.wikipedia.org/wiki/Claudia_Cardinale, acessado em 02/11/07).

[333] A única referência encontrada diz que ela foi, no cinema, uma atriz mediana. (http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/asp1612200397.htm, acessado em 02/11/07).

[334] Papa Pio XII, nascido *Eugenio Giuseppe Maria Giovanni Pacelli* (Roma, 2 de março de 1876 — 9 de outubro de 1958), foi Papa do dia 2 de março de 1939 até a data da sua morte. Foi o primeiro Papa Romano desde 1724 e único Papa do século XX a exercer o Magistério Extraordinário da infalibilidade papal – invocado por Pio IX – quando definiu o dogma da Assunção em 1950 na sua encíclica *Munificentissimus Deus*. A sua ação durante a Segunda Guerra Mundial tem sido alvo de debate e polêmica porque é acusado de conivência com o nazismo de Hitler. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Papa_Pio_XII, acessado em 02/11/07).

Hollywood. Depois a mãe consegue, junto ao embaixador do Brasil, que Ana seja enviada para um hospício em Barbacena.[335] Ali, permanece internada por 25 anos, quando resolve escrever a carta ao Papa, pois desconfia que irão lhe dar o Chá da meia-noite,[336] chá que é dado aos pacientes mais antigos, "aqueles cujas famílias esperam a boa notícia de que morreram" (DRUMMOND, 1982, p. 57). Conta que o enfermeiro já a preparou para a morte dizendo que no céu todos dançam uma valsa. Ela quer dançar, mas tem medo. Pede, então, que o Papa a salve.

Como se pôde perceber após a leitura da fábula, o nó da narrativa é o conflito entre mãe e filha. O rompimento entre as duas tematiza o fosso que passou a existir, depois da década de 50, entre pais e filhos, quando estes reivindicaram para si um papel diferente do vivido pelos jovens de épocas anteriores. Nesse sentido, o filme

> *Juventude Transviada* é o primeiro documento artístico de uma época que problematiza o fim do elo que ligava uma geração a outra, e talvez o primeiro objeto que mereça ser procurado quando tentamos entender o porquê de hoje o "mundo jovem" ter se transformado não só numa idade privilegiada no meio das outras, mas por ser hoje "a" idade propriamente dita, a idade que movimenta a economia através do consumo de música, de cinema, da indústria de *fitness*. (http://www.contracampo.com.br/sessaocineclube/juventudetransviada.htm, acessado em 02/08/07).

[335] Esta referência se ancora num dado real: até 1970, os "loucos" eram encaminhados a este hospício em Minas Gerais. "Em seu auge o hospital chegou a abrigar cerca de 5.000 moradores, os quais chegavam de todos os cantos do Brasil, apinhados em um trem que parava na frente dos pavilhões. Esse sinistro e terrível veículo ficou conhecido como "Trem de Doido". Do hospital, a maioria das pessoas não saía nunca mais. Muitos chegavam crianças e nunca mais viam suas famílias. Para lá, eram enviados meninos considerados pelos pais e professores como desobedientes; moças que, para a desgraça familiar, tinham perdido a virgindade ou que engravidavam sem estarem casadas; presos políticos e toda a sorte de "indesejáveis" na sociedade, dentre os quais também os sifilíticos e os tuberculosos." (http://www.ccs.saude.gov.br/VPC/barbacena02.html, acessado em 04/03/08).

[336] Vários ex-internos do hospital de Barbacena se referem a um chá que era freqüentemente servido por volta da meia-noite e "estranhamente", no dia seguinte, muitos amanheciam mortos e eram empilhados nos corredores e pátios do hospital. ((http://www.ccs.saude.gov.br/VPC/barbacena02.html, acessado em 04/03/08).

O filme *Juventude transviada*[337] (*Rebel without a Cause* - Diretor: Nicholas Ray, EUA, 1955) foi estrelado por James Dean e causou grande furor na década e na geração de 50, pois mostrava, de forma inovadora, a situação de alguns jovens incompreendidos pelos pais e pela sociedade. Na verdade, tratava-se de jovens rebeldes sem nenhuma causa aparente ou que justificasse tal comportamento. No Brasil, este termo foi amplamente usado para caracterizar jovens cujos comportamentos se assemelhavam aos das personagens do filme.[338]

No conto em questão, a expressão "juventude transviada" é apontada apenas uma vez, mas cremos ser ela a desencadeadora do enredo que está assentado sobre duas bases da Arte Pop: a colagem e a serigrafia.

> (...) quando os jornais italianos abriram manchete para registrar meu romance com James Dean, minha mãe tomou o primeiro avião de Roma para Hollywood (...) disse que, em respeito à cidade santa de Roma, onde vim ao mundo, eu devia romper toda e qualquer ligação com James Dean, que minha mãe disse que era a encarnação do Diabo, o símbolo da juventude transviada (...). (DRUMMOND, 1982, p. 56)

Há muitas histórias sobre o romance entre a atriz Ana Maria Píer Angeli e James Dean. Algumas biografias citam o romance de ambos enquanto outras sequer mencionam o fato de eles terem se conhecido. O que há de comum (e de interesse direto para a leitura deste conto) é o fato

---

[337] Sinopse do filme: "O jovem Jim Stark (James Dean), recém-chegado com a família a uma cidade do interior americano, vai parar na delegacia local por embriaguez e lá conhece a garota Judy (Natalie Wood), que tinha brigado com os pais e tentado fugir de casa. Nos dias seguintes, Jim tenta se aproximar de Judy, mas é hostilizado pela turma da qual ela faz parte. O líder do grupo, o delinqüente Buzz (Corey Allen), desafia-o para uma prova de coragem com carros roubados. Durante a prova, que consiste em saltar do carro antes que ele caia num abismo, Buzz morre. Sua gangue persegue Jim e seus novos amigos, Judy e Plato (um garoto abandonado pelos pais), temendo que eles informem à polícia sobre o acidente." (http://br.cinema.yahoo.com/dvd/filme/1170/sinopse/juventudetransviada, acessado em 06/11/07).

[338] Coincidentemente, na época em que foi filme fazia sucesso no Brasil, houve um "assassinato" de uma jovem no Rio de Janeiro (a página: http://decadade50.blogspot.com/2006/09/juventude-transviada-o-caso-ada-curi.html, disponível na Internet, traz a história completa do crime). O fato foi amplamente coberto pela imprensa, sobretudo pela revista *Cruzeiro*, que tomou partido da moça e mobilizou a opinião nacional contra os jovens assassinos, que eram identificados como representantes da "juventude transviada". O filme e o assassinato, aparentemente, não têm relação nenhuma com o conto em questão. Entretanto, dada a escolha das personagens e o fato de o crime ter sido exaustivamente divulgado pela mídia, podemos dizer que ambos – filme e crime – situam-se no campo de referências de Roberto Drummond na confecção do conto.

de que a imprensa criou (?) e noticiou o romance mal-sucedido entre ambos. Segundo o que consta, e que é comum em algumas biografias,

> Durante as gravações em Hollywood, certo dia, James encontrou, num estúdio vizinho, a estrela italiana Pier Angeli, que estava trabalhando em o *Cálice Sagrado*. Pier e James rápido ficaram amigos e James começou a freqüentar as gravações e a ter longas conversas com ela, depois eram vistos sempre de mãos dadas. Por Pier Angeli, James trocou seu jeans surrado por um smoking, apresentou Pier ao pai Winton e chegou a falar em casamento. Mas a mãe da atriz, que também era sua agente, não queria saber da filha andando com um garoto problemático e rebelde como Dean que sempre desprezou os comportamentos convencionais que ela tanto falava. Pier se afasta de James por causa das implicâncias da mãe e James se afasta de Pier devido aos compromissos do lançamento de *Vidas Amargas*. (...) James fica uma semana em Nova York para atender aos compromissos do filme e, durante uma entrevista numa rádio, ele fica sabendo do casamento de Pier Angeli com o cantor Vic Damone. Ele não acredita e, imediatamente, telefona para Pier que manda a camareira dizer que ela não podia atender. James vai atrás de Pier, mas ela o ignora e ele só vai revê-la de novo na igreja no dia 24 de novembro de 1954, durante a cerimônia de casamento na igreja de São Timóteo. Dean está parado do outro lado da rua, sobre sua nova moto Triumphy e ao ver a noiva entrando no carro com Vic, já casada, ele acelera sua possante moto e desaparece por 10 dias. James vai para a fazenda do tio Markus e leva um amigo, o fotógrafo Dennis Stock que faz uma matéria fotográfica com James para a revista *Life*. (http://nsbtributo.br.tripod.com/tributoneosansaraband/id4.html, acessado em 07/11/07).

Como se vê, essa história tem todos os ingredientes próprios para agradar a uma legião de fãs que cercou o ator James Dean em sua curta e fulgurante carreira cinematográfica. Por isso, ela vai ser amplamente explorada e divulgada pela imprensa. Roberto Drummond, conhecedor do romance e do sucesso que a história fez, a recupera e, num processo semelhante ao da apropriação da serigrafia por Andy Warhol, a reelabora. Desloca, primeiramente, o foco da história, jogando-o, totalmente, para a personagem Píer Angeli e a crise com a mãe. James Dean é agora, apenas, uma personagem secundária, embora ele seja peça-chave na história matriz uma vez que a proibição do romance se dá em razão do seu "mau" comportamento e de sua "má" fama. O escritor, então, parte de uma estória já espetacularizada na base, uma vez que a mesma fora alvo da imprensa, e a espetacularizа uma segunda vez. Para isso, depois de "serigrafá-la", ele parte para um outro procedimento Pop: a colagem. Insere na sua ficção outros atores, atrizes e

diretores de cinema – Sophia Loren, Claudia Cardinale, Elza Martinelli, Marcello Mastroianni, Vittorio de Sica -; o médico e psiquiatra italiano Franco Basaglia;[339] o pugilista Joe Louis;[340] e o Papa Pio XII. A partir daí, cria-se uma versão, bastante diferente do texto-matriz, mas que, ainda assim, guarda dele traços característicos.

Se tomarmos a estrutura formal, podemos dizer que o conto foi dividido em cinco partes; elas não são estanques e funcionam como uma espécie de protesto ou de resistência contra uma realidade imposta. Cada uma delas é separada por gritos de enfrentamento contra a situação de opressão imposta pela mãe da personagem. Esta diz, reiteradamente, no final de cada uma destas partes: “Sede a canção do mundo!”; “Sede a paixão do mundo!”; “Sede o incêndio do mundo!”; “Sede a luz do mundo!”; “Sede a esperança do mundo!”. Estes gritos, que têm a estrutura do *slogan*, da palavra de ordem cumprem uma função de crítica e, simultaneamente, atestam a impotência daquela que os enuncia face à opressão que sofre. A personagem Ana, a heroína, é uma vítima da ação autoritária de sua mãe (a tradição conservadora) que a encarcera num hospício para contê-la. Os apelos, feitos aos gritos de palavras de ordem, são, simultaneamente, um apelo aos demais (outros jovens, leitores, o público) e um atestado da impotência para mudar, sozinha, a situação.

O espaço do conto é sempre o mesmo: o hospício de Barbacena, “onde tudo é amarelo, as paredes, os muros, tudo é amarelo e mesmo a lua é amarela como uma lua de hepatite (...)” (DRUMMOND, 1982, p. 55). Esse espaço monocromático referenda a condição da personagem que vive a mesma situação há, segundo ela, vinte e cinco longos anos. A narrativa, em blocos,

[339] Franco Basaglia era médico e psiquiatra, e foi o precursor do movimento italiano de reforma psiquiátrica, conhecido como Psiquiatria Democrática. Esteve algumas vezes no Brasil realizando seminários e conferências. Suas idéias se constituíram em algumas das principais influências para o movimento pela Reforma Psiquiátrica no país. (http://www.ifb.org.br/franco_basaglia.htm, acessado em 02/11/07).

[340] Joe Louis é considerado um dos maiores pugilistas de todos os tempos. Louis manteve o título dos pesos pesados durante doze anos (1937-1948), defendendo-o em 26 lutas. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Joe_Louis, acessado em 02/11/07).

segue a mesma estrutura em todos eles: não há pontos finais; as informações são reveladas por meio de uma escrita que se aproxima da fala, ou seja, elas vão sendo dadas como se a personagem estivesse conversando com o destinatário que, no caso, é o Papa.

Não sabemos, de fato, qual é a verdadeira identidade da personagem e nem tampouco os reais motivos pelos quais ela está ali internada. Neste espaço amarelo, o que menos importa é a realidade das coisas, até porque a realidade já foi, definitivamente, embaralhada à ficção e o fruto desta mistura é a loucura vista. O conto relata a história de uma pessoa que já não se reconhece como si mesma, mas se enxerga como outra, no caso, como uma atriz que também, por isso, é, de certa forma, uma representação. Desta maneira, esfumaçam-se os limites entre ficção e realidade e o resultado disso, proposto pelo narrador, é a loucura da personagem. Entretanto, não se trata de, simplesmente, uma mulher assumindo a identidade da outra, mas de alguém que, além da identidade, assume também a história de vida alheia. Ao fazer isso, alguns traços são mantidos, mas a maioria deles é modificada por um viés pop e irônico. À história biográfica da atriz Píer Angeli e de James Dean, são acrescentados dados ficcionais enquanto outros, relatados como reais em suas biografias, são modificados ou excluídos. O conto se apresenta por meio desse procedimento serigráfico à moda de Andy Warhol.

Desde o princípio do conto, a ironia se faz presente. A narrativa, em forma de carta, não obedece à formalidade esperada em relação ao Papa. Vejamos:

> Ao Santo Papa:
> Eu pecadora, Ana Maria Píer Angeli, italiana até a raiz do meu coração, atriz, signo de Virgem, idade que eu mesma já esqueci (mas meu coração é jovem), temente a Deus e aos ratos e pulgas e baratas e piolhos e percevejos do hospício e temente também aos morcegos do hospício que de noite se transformam na alma penada do Conde Drácula, mando este *help* a Sua Santidade, porque fui vítima de um complô liderado por minha própria mãe, com o apoio do Papa Pio XII (que Deus o queime no fogo do inferno) e estou há vinte e cinco longos anos internada como louca aqui no hospício de Barbacena, (...) (DRUMMOND, 1982, p. 54-5).

Por meio da gíria “mandar um help”, a personagem faz um pedido de socorro. Mas não é um pedido de socorro normal, pois a mesma se diz vítima de um complô. Próprio das narrativas amorosas e também das policiais, o “complô” sustenta a tensão narrativa deixando o leitor na expectativa de uma resolução favorável à vítima. Neste texto, porém, isso provavelmente não ocorrerá. Existe a carta, mas não a resposta. A conspiração tem um quê de folhetinesco: a mãe trama contra a própria filha destruindo o romance e a possibilidade de ela ser feliz; no final, a interna num hospício e a troca por uma dublê. Como a mãe é italiana e muito católica, ela conta com o apoio e a ajuda do Papa Pio XII, que teve uma polêmica atuação em relação ao nazismo na Segunda Guerra Mundial. Roberto Drummond o escolhe, e o insere na narrativa como ajudante da mãe da personagem na conspiração que esta trama contra a filha. Com isso, o texto se torna irônico, pois aquele que deveria pregar a paz e agir por ela, faz, exatamente, o contrário. Como em vários outros textos, o autor critica a Igreja Católica e seus representantes em razão de suas ações destrutivas, castradoras, opressivas.

A personagem se coloca desde o início na posição de pecadora e temente a Deus. Entretanto, ela não teme só a Deus, mas também a toda a sorte de bichos que dividem com ela e outros internos o espaço do hospício. A construção textual é ambígua: temer a Deus é, na origem da expressão, ter fé. O jogo com as expressões “ter medo” e “ter fé” cria a ironia. Deus se vê rebaixado à condição dos bichos temidos pela heroína. Deste modo, a desproporção entre Deus e os outros “habitantes” do hospício causa o riso no leitor, mas é um riso amargo, pois ele sabe que é um riso provindo do desespero e da desgraça alheia. Esse, também, é outro recurso presente, de maneira quase que sistemática, no Ciclo da Coca-Cola. As situações são engraçadas, mas o riso nunca é tranqüilo e consolador, ao contrário, ele é gerado a partir de uma situação que, de tão desesperadora, torna-se absurdamente engraçada. A personagem, no final, descreve os morcegos como sendo “alma penada do Conde Drácula”, numa alusão, novamente, direta ao cinema, do

qual ela nunca se afasta. Enfim, podemos perceber já no trecho que abre o conto uma colagem de nomes e fatos advindos de diversos segmentos da sociedade: cinema, esporte, medicina e religião; todos eles bastante conhecidos por aparecerem, freqüentemente, na imprensa e mídia (pelo menos eram na época em que o conto foi escrito).

No segundo "bloco" do conto, o ponto de destaque é o vento. Segundo a narradora, é ele quem lhe traz notícias de Roma. Neste caso, o vento está personificado e é comparado à classe operária:

> (...) porque o vento é como a classe operária, o vento é internacional, e toda pátria é a pátria do vento, e o vento que varre as ruas de Roma é o mesmo vento que varre Nova Iorque e que varre Moscou e o vento que assovia nos telhados de Varsóvia é o mesmo vento que assovia nas duas Berlins e é o mesmo vento que aqui no hospício de Barbacena fica assoviando "A Marselhesa", anunciando que o meu dia de glória chegou, e eu sei que não podem matar o vento, não podem dar voz de prisão ao vento, não podem proibir o vento de visitar os loucos do hospício de Barbacena porque o vento é um cidadão livre (...) (DRUMMOND, 1982, p. 55).

A denúncia política da narrativa se intensifica neste trecho. Como nos livros anteriores, Roberto Drummond descreve a falta de liberdade dos cidadãos por meio de uma figura ou da conjunção de várias delas. Neste caso, o vento figurativiza o cidadão ou a classe operária que briga para reaver direitos perdidos ou, simplesmente, para conquistá-los. Como são figurativizados pelo vento, esses cidadãos embora não livres, estão em espaços diversos e, mesmo de ideologias diferentes, mas não há a possibilidade de serem contidos para sempre. Por onde o vento passa, canta *A Marselhesa*, anunciando a liberdade para aquele que o ouve. Entretanto, é esse mesmo vento que traz um recado da mãe da personagem lhe dizendo para escrever uma declaração de próprio punho renegando o amor de James Dean. Apesar de tentada, a personagem não cede. Como todos os que resistiram à opressão, Ana Maria Píer Angeli continua confinada no hospício. O confinamento, como vimos em capítulos anteriores, é uma

alternativa da qual Roberto Drummond se vale para registrar a forma como são tratados aqueles que ousam se rebelar e ir contra o *stauts quo*, seja ele familiar, religioso ou político.

No terceiro bloco, o foco volta a ser o complô e, para alicerçá-lo, surgem, ao lado da protagonista e de seu impossível amor – James Dean – , Marcello Mastroianni, Sophia Loren, Claudia Cardinale e Elza Martinelli; as três últimas são invocadas como testemunhas da armação arquitetada pela mãe. Como um desvio da história original, Marcello Mastroianni assume o lugar do cantor Vic Damone, com quem Ana Maria Píer Angeli, de fato, se casa. James Dean se suicida, segundo a narradora, e não morre vítima de um acidente automobilístico.

Roberto Drummond constrói uma paródia. Mas o que, de fato, ele está parodiando? Em princípio, "reconstrói" o que poderia ter sido a história real da atriz e de seu romance impossível. Insere no conto uma série de nomes de celebridades conhecidas, na época, e que poderiam ter desempenhado o papel que lhes coube na narrativa. Por que o escolhido, por exemplo, para ser o ajudante da mãe foi o Papa Pio XII? Porque além de ser italiano (romano, no caso), pesa sobre ele a suspeita de omissão nos massacres nazistas contra os judeus na Segunda Guerra Mundial. Ao escolhê-lo para compor a narrativa, o escritor faz uma denúncia contra a Igreja que, muitas vezes, ou se colocou ao lado do poder ou foi submissa (e omissa) a ele. Essa "denúncia", porém, não é feita de modo cinzento, sombrio. Ao contrário, ela é "divertida" como na Arte Pop, que lança mão de clichês, apropriações e deslocamentos irônicos.

A trama é bem articulada; o complô coerente... e o leitor pode, facilmente, cair na armadilha da ficção. Essa Ana Maria Píer Angeli que narra o conto é mesmo a atriz? Ao lermos, parece que estamos diante de uma tela de cinema vendo um filme e vamos torcendo para que o final seja feliz. Os ingredientes para um bom folhetim estão todos ali e, em muitos momentos, eles quase nos convencem de que relatam a verdade. A simulação é perfeita. Não tarda, entretanto, e o leitor é levado a se lembrar de que se trata, mesmo, de uma simulação, ou melhor,

da simulação de uma simulação, uma vez que o narrado é uma (re)criação do que poderia ter sido a história da atriz e de seu romance frustrado. A carta se encerra com um pedido de socorro ao Papa. Terá ele ouvido? Fará alguma coisa? Como num filme que promete a parte II, o leitor termina sem saber se o Chá da meia-noite, que indicia o assassinato, será ou não dado para a personagem.

Arriscamo-nos, aqui, a imaginar o processo de criação deste conto e, por conseqüência, de outros que compõem o universo da literatura pop. Roberto Drummond, por ter sido jornalista, parece o tempo inteiro estar informado sobre os acontecimentos que são destaques na mídia. É comum nos depararmos, lendo seus textos, com nomes e fatos marcados cronologicamente e que, algum tempo depois, somem, pois perdem seu caráter de atualidade. Neste texto, por exemplo, a impressão que se tem é a de que ele, lendo sobre a visita do médico Franco Basaglia ao Brasil (1979), imaginou histórias sobre os pacientes dos hospitais psiquiátricos. E por que não ser a história ficcionalizada de uma atriz? Daí para frente, o texto é construído a partir de sucessivas colagens: aparece a Igreja – na sua versão, aparentemente, mais engajada (pois a data da carta de Píer Angeli é abril de 1981, quando o Papa é João Paulo II) e na sua versão reacionária – com o Papa Pio XII; ao lado dela, são vários os atores e atrizes, destacando-se, aqui, a presença de James Dean, símbolo da "juventude transviada" que provocou tantas mudanças de comportamento; entra também o pugilista Joe Louis, aqui convertido em enfermeiro do hospício; o médico Franco Basaglia que promoveu uma revolução na maneira de se olhar para a loucura e, conseqüentemente, no tratamento dela ao propor a abolição dos hospitais psiquiátricos. E, por fim, há a composição, como num bom filme, da trilha sonora. Ela também é montada a partir da colagem de seus títulos: *A Marselhesa* e o *Danúbio Azul*, cada uma ampliando o nível de compreensão do plano de conteúdo do texto. Em síntese, podemos dizer que a serigrafia e a

colagem são os dois processos que alicerçam este conto e, de forma geral, uma grande maioria dos outros da literatura pop de Roberto Drummond.

2. A serigrafia do olhar: a visão erótica e a visão política dos contos "Quando fui morto em Cuba"

Final da década de 80. Momento de transição e abertura política. Já é sabido que é este o momento que Roberto Drummond escolhe para encerrar o Ciclo da Coca-Cola e, conseqüentemente, a literatura pop. Os contos "Quando fui morto em Cuba" nas suas versões erótica e política retratam, cremos, esta dupla situação de transformação: a do país e a do escritor. Por meio da análise de ambos os contos, pretendemos abordar, aqui, essas mudanças.

2.1. Quando fui morto em Cuba (versão erótica)

Para que a análise seja melhor compreendida, cremos ser importante apresentarmos a fábula do conto em questão. Inicialmente, o narrador-personagem aparece tomando banho num hotel em Havana. Não tem pressa, pois tem medo do que lhe vai acontecer quando encontrar Havana à noite. Já sabe que vai vestir um terno branco e colocar uma camisa vermelha. Também sabe que dali a mais ou menos duas horas, uma mulher baterá à porta do quarto e então a sorte dele já estará decidida.

Quando estava no Brasil, procurou uma vidente depois que sua experiência com um analista não deu certo. Precisava recuperar a sua condição de homem e deixar de se transformar em uma mulher. Desde criança, segundo ele, quando tirava os óculos escuros e os outros viam

seus olhos verdes, ele se transformava em Marta Rocha,[341] Raquel Welch, Vera Fischer etc. Se por um lado essa situação, no presente, é lucrativa, também o desagrada na mesma medida. Seu encontro com a vidente se deu quando já era famoso, pois já posava para anúncios de diversos produtos. Ele enfeitiçava as mulheres e enlouquecia os homens. Tudo corria bem até descobrirem que quando ele se transformava em mulher conseguia mudar o comportamento das pessoas. Diante disso, passou a ser mandado (embora bem pago) para acabar com as greves dos operários; com as últimas esperanças nutridas por algumas pessoas de que a Guerrilha do Araguaia podia voltar; domesticou os peões de Belo Horizonte, tudo isso sem disparar nenhum tiro ou usar instrumentos de tortura. Nesta época, passou a receber propostas pagas em dólares para "atuar" em países da América Latina e, também ali, encher o coração de todos de ilusões frágeis como um chicle de bola.

Neste ponto de sua vida, passou a sentir medo. Resolveu, então, consultar a vidente madame Eloah. Quando chega à casa dela, esta, caracteristicamente, já o esperava e passa a descrevê-lo. Conforme relata, tudo de ruim que aconteceu a ele e ainda está por acontecer é culpa dos seus olhos verdes (dele). Ele não é uma pessoa comum. É um herói de histórias em quadrinhos. É uma onda de boatos, uma criação do povo, a necessidade de fantasia e de esperança do povo... Desde criança ele sempre foi dois: o que ele era e o que os outros diziam que ele era. E o mal dele foi acreditar no que diziam.

A partir daí, madame Eloah narra a vida da personagem como se estivesse vendo um filme. As cenas sofrem cortes e, deste modo, ela vai contando, a nós e à personagem, os pontos mais importantes *de sua infância* – quando foi transformado pelo tio em Marta Rocha -; *de sua*

[341] Maria Martha Hacker Rocha, ou Martha Rocha como se tornou conhecida (Salvador, 19 de fevereiro de 1936), em 1954, se tornou a primeira Miss Brasil. Em julho de 1954, Martha chega aos Estados Unidos e pesquisas já a consideravam eleita a Miss Universo, mas ela perdeu o título para a americana Miriam Stevenson devido a duas polegadas a mais nos quadris. A partir de então, Martha Rocha tornou-se referência nacional de beleza. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Martha_Rocha, acessado em 17/11/07).

juventude – quando participou das manifestações estudantis antes do golpe militar e, depois, como se escondia já que estava na lista do DOPS -; e de quando *estava exilado em Paris*, fazia shows e se transformava em várias atrizes de cinema. De volta ao Brasil, ainda conta a vidente, ele tornou a errar quando se transformou no garoto propaganda da sociedade de consumo. Terminado o *flashback*, ela diz que, em breve, ele irá a Cuba e, lá, sua vida poderá mudar já que talvez ele morra naquele país. Sem saber como será sua morte, a personagem deixa a casa da vidente.

Quando chega à casa, encontra uma carta do governo cubano convidando-o para ir até lá. Arruma suas coisas e parte para Cuba. No avião, em Lima, conhece uma poetisa nicaragüense, combinam um encontro para à noite. Quando ele chega ao hotel, vai banhar-se. Em seguida, ela passa no quarto dele e, diferentemente dos outros convidados do governo cubano, eles saem a pé por Havana. Caminham na direção oposta até que encontram uma rua escura, cheia de fantasmas e, em pé, começam a se amar. Quando estão quase no momento do gozo, uma sombra bate em seu ombro e interrompe tudo. Sem ver quem era, a personagem consegue reconhecer a voz do tio que anos atrás o apelidou de Marta Rocha e este anuncia que vai matá-lo, pois não admitia que ele tivesse olhos verdes. Pede que a poetisa se afaste, atira nele, que cai e se transforma no boato de que a felicidade está chegando à América Latina. Volta, portanto, a ser o que sempre foi: um boato, batom vermelho na boca do povo.

Exposta a fábula, passemos ao desenvolvimento da análise. Quem narra a história é a personagem central, cujo verdadeiro nome não sabemos, mas apenas que é conhecido como Marta Rocha e também é chamado por outros nomes de atrizes famosas dependendo da situação. O conto começa com o narrador-personagem em Havana, nu debaixo de um chuveiro. Enquanto toma banho, sem nenhuma pressa, vai se apresentando. Conta-nos que desde criança é chamado

de Marta Rocha e as pessoas confundem-no, ainda, com várias atrizes: Raquel Welch, Farrah Fawcett,[342] Candice Bergen, Vera Fischer e, com Maitê Proença.[343]

Esses nomes, aparentemente sem importância maior para a trajetória do protagonista, vão delimitando quem de fato ele é e qual é o seu percurso, ou seja, um menino que deixou de ser pobre quando se tornou garoto propaganda. O conflito se dá quando ele passa a sentir medo, porque vai tendo consciência de que é um instrumento importante nas mãos dos donos do poder. Essa condição, em vez de lhe dar segurança, explicita que ele também é só um instrumento, uma coisa como todos os outros a quem ele ajuda a manipular.

> Fiz tudo em troca de dinheiro. Já não passava fome e sarou a minha dor de cabeça, que nenhuma aspirina curava, e que era provocada por má alimentação, não tinha medo de estar na lista da próxima dispensa, quando o passaralho chegasse, e em vez de rir para os patrões, agora eram os patrões que riam para mim, acreditando que eu era mesmo Vera Fischer." (DRUMMOND, 1982, p.5)

Como percebemos, as atrizes, que emprestam seu nome ao protagonista, são todas louras. Em geral, esta é uma escolha recorrente nas obras do Ciclo da Coca-Cola. Podemos afirmar que Marilyn Monroe, dada a ênfase e a quantidade de vezes que ela é trazida para o universo das ficções de Roberto Drummond, funciona como uma "matriz" para todas as outras louras que, de uma forma ou de outra, percorrem as obras do Ciclo. Essa "matriz", *sex-symbol* do

---

[342] Mary Farrah Leni Fawcett (Corpus Christi, Texas, 2 de fevereiro de 1947) é uma atriz norte-americana. De uma beleza esfuziante, com longas melenas louras, foi um dos símbolos sexuais mais famosos nos anos 70/80. Foi casada com Lee Majors (da série *O Homem Biônico*) e ficou famosa na TV americana ao integrar, na década de 70, o primeiro elenco da série *As Panteras*, no papel da detetive loura. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Farrah_Fawcett, acessado em 27/11/07).

[343] Maitê Proença Gallo (São Paulo, 28 de janeiro de 1960) é atriz e escritora brasileira. Conhecida por ter interpretado personagens históricos antológicos como Marquesa de Santos e Dona Beija, Maitê foi bastante elogiada quando fez, no teatro, a Princesa Isabel, cheia de nuances e tresloucada. Considerada por muitos uma das mais belas atrizes brasileiras, já foi capa de revistas masculinas, como a *Playboy*. Foi uma das raras mulheres a ganhar um suplemento especial na revista. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Mait%C3%AA_Proen%C3%A7a acessado em 28/11/07).

cinema – loura, “gostosona”, olhos verdes, corpo perfeito -, alegoriza a felicidade. Como ela, as outras - serigrafias dessa matriz – também são identificadas com a felicidade. Marilyn e as outras residem na esfera mágica das estrelas de cinema ou da tevê, onde a felicidade é criada a partir de imagens ideais e perfeitas, capazes de transportar o espectador para um mundo que ele crê ser possível, mas que sabe estar distante. Ainda assim, ou por isso, continuamente ele se envolve com o mundo virtual e o toma como se o mesmo fosse a sua realidade empírica; incorpora e vive papéis criados para ele sem, na maioria das vezes, dar-se conta de que o que está vivendo não corresponde, de fato, ao que poderíamos chamar de “realidade”. No caso do conto em questão, como veremos ao longo da análise, o protagonista, quando se transforma nessas mulheres, é capaz de esparramar a ilusão de felicidade nas pessoas e, a partir de então, sufoca todos os possíveis movimentos de rebeldia frente a uma situação de injustiça real. Como diz o narrador, ele é capaz de encher os corações de ilusões frágeis como um chicle de bola. Ciente de seu poder de sedução e manipulação, sente medo e procura uma vidente.

Desse ponto em diante, começamos a conhecer a história por outro ponto de vista: o da vidente. Interessante notar que ela não é a narradora, mas, ao lermos, temos a nítida sensação de que a inversão ocorre. Segundo Silviano Santiago,

> (...) o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da platéia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante. (SANTIAGO, 2002, p. 45)

Deste modo, neste trecho do conto, o protagonista se comporta como um espectador de sua própria vida. A analepse é usada como recurso narrativo pela vidente. Ela vai contando fatos passados da vida do narrador-personagem desde a sua infância até aquele momento e, enquanto lemos, somos conduzidos pelas mãos dela, que vai narrando como se a história fosse um filme.

Após o relato, o protagonista despede-se dela e "retoma" a sua posição de narrador-personagem até o final do conto, narrando, inclusive, a sua morte.

As outras personagens, além do narrador-personagem e da vidente, são: o tio e e a poetisa da Nicarágua. Da vidente, conhecemos alguns traços físicos: tem olhos cor de mostarda que brilhavam como se ela estivesse febril; é magra; pele branca e queimada de sol; cabelos cor de palha e secos como a palha. Grande parte do que foi o passado do protagonista nos é dito por ela. Em relação à poetisa, a única característica que temos dela é que parecia uma *miss*. Do "tio", sabemos apenas que é adulto, pai de família e intuímos que é anticomunista e avesso ao que chamava de "subversivos". Ele é o responsável pela morte do protagonista e justifica sua atitude dizendo que o sobrinho tinha olhos verdes e que isso ele não permitia. A cor verde nas obras do Ciclo da Coca-Cola indicia, normalmente, a felicidade perseguida por aqueles que se opõem a ela. Neste caso, o tio mata o sobrinho por não admitir que este poderia ser/estar feliz.

Há dois pontos interessantes aqui: *primeiro* que essa atitude nos remete ao comportamento de Tyrone Power, personagem do romance *Sangue de Coca-Cola*. Ele, assim como o "tio" do conto, tinha aversão às pessoas de olhos verdes e as perseguia por isso. Roberto Drummond, como já foi dito, insiste em reaproveitar o próprio texto num movimento semelhante à *assemblage* pop, uma vez que recupera materiais e os emprega em situações novas, em contextos diferentes, criando, a partir de então, novos efeitos de criação literária. Ao lado da colagem e da serigrafia, a *assemblage* é outro dos procedimentos da Arte Pop emprestados por Roberto Drummond e amplamente utilizado por ele em seus textos.

O *segundo* ponto importante é o fato de a morte do protagonista acontecer pelas mãos de seu tio. Desde criança, ele sofria por ter sido chamado de Marta Rocha. Essa designação é tão forte, que não podemos dizer tratar-se de um mero apelido. No conto, esse fato determina toda a trajetória de vida da personagem principal e a condena à impotência sexual, pois a mesma passou

também a acreditar naquilo que diziam dele. Morrer, aqui, é metafórico, tanto assim que a vidente diz que será uma morte bonita. Deveria, então, ser o morrer dessa vida para uma outra existência; ter novamente a possibilidade de nascer para a vida que ele diz ter esquecido de viver (DRUMMOND, 1982, p.10), mas não é isso o que ocorrerá, como veremos adiante.

E que vida é esta que ele esquece de viver? “Desde criança que você é pelo menos dois (...) o que você realmente era e o que todos diziam que você era.” (DRUMMOND, 1982, p. 07), diz a vidente quando começa a assistir ao filme da vida da personagem dentro dos olhos verdes da mesma. Quem ele era? Isso não nos é revelado. Só conhecemos a faceta traçada pelos outros: um menino de olhos verdes que, ao sorrir transformava-se em, primeiramente, Marta Rocha e, na seqüência de sua vida, em outras mulheres bonitas que enlouqueciam os homens. Segundo a vidente, ele não é alguém fácil de ser explicado; é um herói de história em quadrinhos.

> ... você é o irmão do Capitão Marvel, é irmão do Super-Homem e do Incrível Hulk e, ao mesmo tempo, você é um herói do cordel nordestino, é irmão dos lobisomens do interior de Minas, e é irmão do louco do Triângulo Mineiro, que se transformava em peixe, em pássaro, em flor, em árvore, em bosta de boi. Sem esquecer que você é irmão da Garota de Ipanema. Ah, e você é a futilidade brasileira: você é a moça e é o rapaz que se preparam para a festa quando, na verdade, está havendo uma guerra... (DRUMMOND, 1982, p. 7)

Dada a descrição, podemos perceber que a personagem é uma colagem de traços das culturas de massa e da popular. O retrato que se forma é uma síntese dos principais fenômenos da cultura brasileira moderna arrematados pela postura alienante do jovem consumidor de cada um dos produtos desses movimentos, sejam eles considerados socialmente engajados ou não.

Além disso, é interessante acompanhar a transformação pela qual passa a personagem central do conto: primeiro ele é apenas um menino que tem cabelos de mulher e, por isso, é apelidado de Marta Rocha; na juventude, participa de greves e manifestações estudantis, ajuda no seqüestro do embaixador americano Charles Burke Elbrick, é preso e torturado pelo delegado

Fleury, é exilado e, quando volta ao Brasil, sofre sua maior transformação, como nos é dado conhecer pela vidente:

> - Você acreditou em tudo o que os jornais, revistas, tevês, e, principalmente, em tudo que a onda de boatos dizia a seu respeito. E aí você começou a achar que o Brasil era o paraíso e você foi abrindo mais e mais mão de você mesmo, do seu eu verdadeiro, e começou a servir ao mundo dos ricos e dos poderosos, dos que sustentam o fascismo e o resto de ditadura militar no Brasil e essa situação angustiante: não é mais totalmente ditadura no Brasil, mas ainda não é totalmente democracia, e você foi cedendo e cedendo e cedendo e falando no paraíso, até que se transformou, e essa é sua tragédia, no garoto propaganda da sociedade de consumo. E, de tanto que você abriu mão de você, você perdeu a sua própria masculinidade. (DRUMMOND, 1982, p.13)

Um pouco adiante, a vidente continua "interpretando-o", e diz que ele é alguém que deve ser decifrado, é um produto tipicamente brasileiro, uma fantasia brasileira... "é essa necessidade de cultivar e cultuar o charme, que é a doença infantil das esquerdas no Brasil..." (DRUMMOND, 1982, p.13). Essa personagem personifica os principais temas trazidos à baila no conto: a cultura de massa e a sociedade de consumo, que, por sua vez são corporificados na trajetória da mesma personagem que deixa a condição de militante político de esquerda e se transforma em símbolos da sociedade de consumo e da cultura de massa. Ao mesmo tempo, ela é a metáfora da falta de consciência política dos povos brasileiro e latino-americano. Em outras palavras, a sua condição de mito o levou a incorporar o seu "eu inventado" e a desacreditar no seu "eu real", tal qual ocorre com as pessoas que se deixam permear excessivamente pelas imagens e pelas promessas da publicidade, da indústria cultural e do consumo.

Este é seu dom: ele é o que os outros desejam que ele seja. Tal qual qualquer herói de histórias em quadrinhos, é capaz transmutar-se em diferentes imagens, todas elas servindo à satisfação ilusória do desejo de alguém. São sempre imagens que prometem uma felicidade desprovida de qualquer traço de imperfeição. Nascida de uma ilusão, essa felicidade não é

verdadeira, mas isso, por um longo espaço de tempo, não tem importância. A realidade, tal qual se apresenta, é desinteressante; é como se faltasse a ela o clímax das narrativas, a perfeição dos finais felizes. O protagonista surge, então, como um herói, ceifando da realidade a realidade desagradável, real, e dando a ela contornos coloridos, ilusórios de uma felicidade plena e sem manchas, à semelhança dos rostos bonitos que se apresentam nas telas do cinema e da tevê em cujas vidas, repletas de clímax e *happy end*, as pessoas passam a se enxergar.

Entretanto, quando tudo parecia ir bem, a personagem se dá conta de que ela não é o que parece ser. Ocorre, assim, uma cisão que coloca em xeque o seu ser. Tal cisão impõe uma pane na pura aparência, obrigando que haja um reconhecimento de que há algo além ou aquém desta aparência. Quando isso ocorre, a personagem entra em crise, pois passa a desconfiar do comprometimento da sua aparência (até então identificada com o seu ser) com a violência, o assujeitamento, a alienação dos que são reduzidos por sua aparência. A morte é o que sobrevém a este início de uma consciência crítica. Ela impede que a crise se instale no sistema e, eliminando a personagem que começa a se tornar problemática, mantém o sistema intacto e funcionando. Esse sistema é composto por alienação, violência, repressão política, manipulação e totalitarismo.

A salvação da personagem, segundo a vidente, poderá ocorrer em Cuba. É lá que ele poderá morrer e, além disso, é lá que há a perspectiva de encontrar um amor que, no caso, será a poetisa da Nicarágua. Roberto Drummond mantém a idealização de Cuba como paraíso socialista, mito a ser alcançado. A referência à Nicarágua também não é aleatória; integra a projeção do socialismo e da revolução socialista como ideal de libertação dos povos latino-americanos, uma vez que a Nicarágua, na época da publicação do conto, passava por uma luta política dos revolucionários sandinistas contra a ditadura do General Somoza.

Como numa típica história de folhetim, a ligação amorosa entre a poetisa e o protagonista do conto tem início já no caminho para Cuba. Encontram-se no avião, em Lima, que

os levará até àquele país. Combinam ver-se mais tarde, já no hotel. Assim é feito. Saem para passear por Havana até chegarem a uma região escura onde caminham entre fantasmas. Ali começam a se amar; sem se importarem com os fantasmas, ela declara: " – Yo soy Nicarágua (...) – y tu eres el Brasil..." (DRUMMOND, 1982, p.16). A declaração de amor, seguindo à risca o modelo folhetinesco, é um clichê acrescido de ironia. Esse enlace entre os dois países, entre essas realidades ao mesmo tempo díspares e semelhantes de lugares oprimidos, permite à personagem central ir se livrando do encanto ou maldição que o perseguia desde criança. Mais do que isso, essa união poderia ser lida como a força que emerge quando dois lados se unem. Entretanto, quase no momento do gozo, quase no momento de juntos terem força, aparece o fantasma do tio e anuncia que vai matá-lo.

Primeiramente, poderíamos pensar que a morte seria a confirmação de que o encanto estava sendo quebrado; que a união com uma poetisa da América Latina teria força suficiente de tirá-lo da condição de garoto propaganda e trazê-lo novamente para seus ideais revolucionários da juventude. Porém não é isso que ocorre. Desprovido de um final feliz como, aliás, é um traço recorrente da obra de Roberto Drummond, o assassinato cometido pelo tio só reforça a submissão da personagem ao império do consumo, da massificação e, por fim, do capitalismo. O tio, homem mais velho, pai de família, pode ser lido como a metáfora do mundo capitalista ou, ainda, daqueles que detêm o poder enquanto que o sobrinho seria, neste trecho, o sonho de igualdade, da não divisão das classes, da não dominação. Sua trajetória parece ser a de um sonho que se inicia com a delicadeza feminina (seus longos cabelos) acentuada por algumas características de um menino (como jogar futebol muito bem), passando por uma quase bem sucedida transformação político-social (lutas juvenis), mas que, no final, é vencido pelo vilão, representado pelo mundo do capital. É o tio que o mata; e ele, em vez de renascer, perpetua sua condição de ser que aliena as massas. Assim termina o conto:

> Ela se afastou e saiu um clarão da boca do revólver do meu tio e eu caí sentindo um cheiro de terra, lembro que dei um grito antes de morrer e desde então eu me transformei num boato que anda espalhando que a felicidade está chegando na América Latina, voltei a ser o que sempre fui: um boato, batom vermelho na boca do povo. (DRUMMOND, 1982, p.17)

Portanto, quem morre é o garoto que lutava nas passeatas e greves para perpetuar-se o outro em quem ele foi transformado, aquele que está a serviço do poder e que engana o povo mantendo, nele, a esperança de que um dia ainda será feliz. Como vemos, Roberto Drummond ressalta a dominação da ordem capitalista, da indústria cultural e do império do consumo sobre os cidadãos e os coloca como opressores de qualquer movimento de crítica que possa partir de alguém. Neste ponto, uma vez mais, literatura e Arte Pop coincidem na temática, já que o capitalismo – por meio da ênfase aos ideais de felicidade permeados pelo consumismo – acaba vencendo o ideal socialista, visto, no conto, de modo, ainda, bastante idealizado.

Outro ponto a ser destacado é a ambigüidade existente no trecho citado acima: ao morrer, a personagem se transforma num boato – "batom vermelho na boca do povo", que anuncia, ambiguamente, que a felicidade está chegando à América Latina. Isso sinaliza o fim das ditaduras, mas não reafirma a vitória do socialismo. Parece, antes, sugerir o fim dos regimes ditatoriais em favor da lenta construção de uma ordem democrática burguesa em tais países.

A contraposição destes dois ideais – capitalismo e socialismo, tão em voga no século XX – pode ser percebida, também, na divisão do espaço do conto. Ali, o narrador divide as ações em dois grupos: as que se passam no Brasil e as que acontecem em Cuba. Esses espaços caracterizam a divisão de dois mundos: o do capitalismo e do socialismo. Embora em ambos haja ditadura, a mesma é amenizada quando se refere a Cuba, ou seja, a impressão que temos é a de que o socialismo, por ter promovido mudanças substanciais na condição de vida das pessoas é auto-suficiente e "justo" ao ponto de aplacar o absurdo de se viver sob um regime ditatorial (ainda que

esta ditadura tenha melhorado as condições de saúde, educação, moradia e cidadania de seu povo, ela cerceia a liberdade da população). Tanto assim, que o protagonista deve fazer uma viagem até lá para que consiga voltar à sua condição de jovem rebelde que lutava por um mundo de igualdade. Contudo é bastante sintomático o fato de que a descrição das ruas de Havana se divida em outros dois espaços: um claro e outro escuro. Nas ruas claras trafegam, além dos ônibus lotados, uma multidão de pessoas a pé carregando bandeiras em direção ao lugar de onde Fidel Castro falaria a um milhão de pessoas. Em contraposição a este espaço claro, há um outro, o das ruas escuras. Nessa região estão aqueles que, de alguma forma, discordam do sistema ou são seres marginalizados por ele. Neste ponto, o narrador-personagem ao descrever o lugar, vai citando exemplos e, de modo sutil, critica aquele modelo de governo que até então, acreditava-se, ser muito melhor do que o capitalismo. Vejamos essa descrição:

> (...) e penetramos numa região escura de Havana, onde, debaixo de árvores, como fantasmas, habitam: uma mulher que propõe fazer amor em troca de dinheiro, um tipo que quer fazer câmbio negro de dólares, um saxofonista negro, sim, mas que sente saudade dos shows do Tropicana nos tempos de Batista, um velho que diz que Fidel Castro é o diabo, jovens que sonham com calça Lee e que têm os letreiros luminosos de Miami clareando seus corações, um motorista de táxi desiludido com os barbudos que vieram de Sierra Maestra, sim, aqui nesta região escura de Havana, podemos até mesmo encontrar antigos e sinceros revolucionários cansados, que hoje sonham com férias em Paris ou Madri ou mesmo em Nova Iorque. Por essa região escura de Havana, fomos andando, entre fantasmas. (DRUMMOND, 1982, p. 16)

Deste modo, claro e escuro se opõem marcando os dois modos de ver a utopia socialista representada por Cuba. É visível que esse jogo antitético – claro e escuro – mais do que apresentar dois lados opostos, mostra, na realidade, dois lados semelhantes de uma mesma situação de opressão. Apenas o modo de apresentá-los é diferente. Na verdade, podemos dizer que há um contraponto entre a Cuba socialista idealizada (o sonho socialista), e a Cuba socialista real (que tem prostituição, câmbio negro de dólares...). Nos primeiros livros do Ciclo da Coca-

Cola, os jovens ainda sonham e tomam como modelo a Cuba idealizada, aquela nascida nas batalhas em Sierra Maestra, embaladas pela promessa de uma sociedade justa e igual e, mesmo, divulgada, como ideal pela emblemática foto de Che Guevara com o olhar heróico no horizonte. Em *Quando fui morto em Cuba*, entretanto, essa visão já dá sinais de esgotamento. A abertura política no Brasil ajuda a desmistificar a visão ingênua de um mundo plenamente igualitário e o que se apresenta, em contrapartida, é o *ter* para ser feliz. Sai-se de uma realidade opressiva, uma vez que o socialismo se mostrou desta forma, para mergulhar numa outra, ou seja, no "confortável" mundo do consumo da ordem burguesa contemporânea, onde "qualquer um" pode ser feliz desde que tenha dinheiro para consumir.

2.2. Quando fui morto em Cuba (versão política)

A *versão política* do conto *Quando fui morto em Cuba* se inicia com o narrador-personagem contando à mãe que vai a Cuba no dia seguinte, à noite. A mãe acha estranho que ele não lhe tenha revelado a viagem até então, e ele se justifica dizendo que havia consultado uma vidente e esta lhe dissera que ele poderia morrer naquele país. A mãe, ao contrário do que se espera de uma mãe numa situação dessas, estimula o filho a ir e pede a ele que não se importe com a vidente. Porém, antes de viajar, ela deseja que o filho visite Ney (seu irmão morto), Bia e os outros amigos – ex-integrantes do Comitê de Solidariedade à Cuba na época da invasão da Baía dos Porcos.[344]

[344] A Baía dos Porcos situa-se na costa meridional de Cuba. É mais conhecida pela tentativa mal-sucedida de mais de mil e duzentos exilados cubanos - pertencentes ao regime de Fulgêncio Batista, apoiados pelos Estados Unidos e pela Máfia, treinados e financiados pelos serviço secreto norte-americana CIA, sob o codinome "operação Magusto" - de derrubar o recém-formado governo socialista liderado por Fidel Castro e assassiná-lo em 1961. Depois de três dias de combates, os exilados foram vencidos e Fidel declarou vitória sobre o "imperialismo americano". (http://pt.wikipedia.org/wiki/Ba%C3%ADa_dos_Porcos, acessado em 29/12/07).

Saindo dali, ele vai até o cemitério e, “conversando” com o irmão, diz que quando estiver em Havana fará tudo o que o irmão tinha vontade de fazer caso tivesse ido até lá. Deixa o cemitério no final da tarde, anda pelos lugares de que mais gostava e, ao anoitecer, pára o carro no Alto das Mangabeiras e olha as luzes de Belo Horizonte. Enquanto isso, pensa na vidente, pensa que poderá morrer em Cuba, mas que também poderá ficar livre do nazifascismo que o persegue desde criança, chamando-o de Marta Rocha. Fica ali parado ainda por muito tempo até que o vento de abril anuncia que o inverno está chegando no Brasil. Então vai até a casa de Bia.

Quando chega lá, Bia fica parada sorrindo e olhando para ele, extasiada porque o amigo vai para Cuba. Enquanto ele conversa com a mãe dela, Bia se arruma - saia florida, batom vermelho, flor no cabelo – era novamente a amiga de outros tempos. Antes de entrarem no carro, ela lhe pede que traga um pouco de terra de Cuba.

Chegando ao Spirituals Bar, os amigos – Scotch, Antônio Francisco, Mário, Mozart, Carlos Eduardo e Aldo - já os esperavam. Só não estavam Ney, Beto e Dodora, pois haviam morrido, e nem Adilson que trabalha no Iraque. As conversas seguiam o fluxo normal daqueles que foram amigos, mas que a falta de convivência, no presente, quase os torna estranhos. Descobriram que já tinham rugas, que seus medos foram substituídos por outros, faziam planos para o futuro enquanto bebiam Cuba Libre na tentativa de reencontrar o sabor da juventude. Então, Mozart declara que o azar de todos fora o golpe militar. Segue-se uma grande discussão motivada por aquela afirmação até que começam a brigar entre si. A luta só terminou quando Bia chegou com uma mangueira e começou a jogar água fria em todos, ordenando que parassem.

Três noites após esse acontecimento, o narrador-personagem está no hotel em Havana. Toma um banho, veste uma roupa alegre e sai pelas ruas da cidade. À meia-noite, só, num jardim, colhe a flor que a mãe lhe havia pedido. Às duas da manhã, descobre que Bia foi o único amor que teve na vida. Neste momento, percebe que um homem se aproxima dele. Reconhece o tio

pela voz e vê que ele carrega um revólver. O mesmo anuncia que irá matá-lo, pois nunca conseguira admitir ter sido driblado por um menino com cabelo de mulher, ter tido uma bola passada pelo meio das suas pernas num jogo de futebol. Sai um clarão da boca do revólver, ele cai de bruços e sente que Havana é uma mulher brasileira. Ali, ambos nus, amam-se abraçados.

No conto "Quando fui morto em Cuba – versão política", podemos dizer que o protagonista, narrador da história, está completamente envolvido com os fatos que narra. Basicamente, conhecemos as outras personagens pela ótica dele. Primeiramente, a mãe. Seus olhos verdes às vezes denunciam que ela havia sido *miss* no passado. Agora, no entanto, depois que mataram Ney, seu outro filho, costuma passar horas no quarto que era dele fazendo crochê para não enlouquecer. Para descrevê-la, uma vez mais, são usados dados que reiteram vínculos com a Pop. A mãe tem olhos verdes, característica recorrente nas personagens do Ciclo da Coca-Cola e que remete às estrelas de cinema hollywoodiano. Este traço ainda reforça o fato de a mãe ter sido *miss* na juventude, outro ideal perseguido pelas moças até a década de 70. Ser *miss* é ser bela, ser singular em meio a uma pluralidade de outros seres comuns, num mundo que busca a diferenciação pela imagem, por aquilo que parece ser. Este é o traço Pop da personagem, desfeito quando a mesma se torna mãe de um jovem morto pela ditadura militar. Sai de cena a imagem, o espetáculo e entra a realidade de um regime que violentou a cidadania brasileira.

"Quando fui morto em Cuba – versão política" é um texto de transição. Último conto do livro *Quando fui morto em Cuba*, apresenta traços que marcarão a segunda fase do escritor como, por exemplo, a opção por uma linguagem mais clara em detrimento da dissimulação. A descrição dos momentos em que a mãe fica no quarto do filho fazendo crochê não poupa os detalhes de uma época em que se sonhou e se lutou por uma sociedade que, acreditava-se, podia ser mais justa. Este conto, de forma geral, sintetiza o desencanto com o ideal socialista; finaliza com o sonho, de certo modo ingênuo, de uma sociedade igualitária. Neste momento, a percepção de que

o poder é sempre opressor, esteja ele nas mãos do capitalismo ou do socialismo, vai se aclarando para o escritor que cria personagens já desiludidas com suas lutas da juventude. Nesse sentido, o conto se afasta da literatura pop, cujos textos, em sua maioria, ainda tematizavam o ideal revolucionário, alicerçados por uma linguagem experimental.

A outra personagem do conto é Bia. Assim como Dodora e Ney, Bia também fazia parte do Comitê de Solidariedade à Cuba. Sempre foi muito bonita. Formou-se em Psicologia e, mais tarde, casou-se com um professor universitário que a deixou para ficar com uma aluna dez anos mais nova do que ela. Desde então, Bia lembra uma flor murchando até que, naquele dia em que se encontram para a despedida do protagonista, ela resolve vestir novamente uma saia florida, passar batom vermelho nos lábios e, também, colocar uma flor vermelha no cabelo como fazia quando eram adolescentes.

Já no bar, as personagens são descritas em dois blocos: o dos que lá estavam e dos que lá não estavam. Scotch, Antônio Francisco, Mário, Mozart, Carlos Eduardo e Aldo fazem parte do primeiro grupo; enquanto que Ney, Beto, Dodora e Adilson estão no segundo. Desse grupo, exceto Adilson, que é engenheiro e trabalha no Iraque, os outros não estavam presentes porque foram mortos. Ney, que usava boina de Che Guevara e cujo sonho era ir a Cuba, fora morto por pertencer à organização VAR-Palmares,[345] de guerrilha urbana. Beto[346] pertencia ao MR-8[347] e

[345] A Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares) foi uma organização brasileira de esquerda que combateu o regime militar de 1964. Surgiu em julho de 1969, resultado da fusão do Comando de Libertação Nacional (Colina) com a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) de Carlos Lamarca. (http://pt.wikipedia.org/wiki/VAR-Palmares, acessado em 31/12/07).

[346] O nome da personagem, provavelmente, foi inspirado em Frei Betto, Carlos Alberto Libânio Christo, frade dominicano que, quando jovem, esteve envolvido em as lutas revolucionárias. Foi militante de esquerda e simpatizante da luta armada. No regime militar, ficou preso durante quatro anos, de 1969 a 1973. Alguns frades dominicanos eram cúmplices da guerrilha - protegiam os militantes da Aliança Libertadora Nacional (ALN) de Carlos Marighela. (Informações obtidas nos *sites*: http://www.releituras.com/freibetto_menu.asp e http://www.terra.com.br/istoe/biblioteca/brasileiro/religiao/relig9.htm, acessados em 31/12/07).

[347] O Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR8) foi uma organização brasileira de esquerda, de orientação marxista-leninista, que participou do combate armado ao regime militar e tinha como objetivo a instalação de um Estado totalitário de inspiração soviética no Brasil. Seu nome lembra a data em que foi capturado pela CIA, na Bolívia, o guerrilheiro argentino Ernesto "Che" Guevara. (http://pt.wikipedia.org/wiki/MR-8, acessado em 31/12/07).

fora morto pelos homens do delegado Fleury. Dodora,[348] integrante do grupo de Carlos Marighela, tinha sido morta em circunstâncias misteriosas no Rio de Janeiro. Essas três personagens, apesar de mortas, parecem estar mais vivas do que as outras, pois seguiram em frente em busca de seus ideais. Já as outras, segundo Bia, são mortos-vivos, ou seja, foram incapazes de atingir seus objetivos.

O contexto de lutas políticas, de personagens que perseguem ideais revolucionários é uma marca em quase todos os textos do Ciclo da Coca-Cola. A reiteração dessa temática ocorreu porque a mesma estava na "ordem do dia", ou seja, nas décadas de 60-70, o Brasil viveu um conflito entre as forças autoritárias do regime militar e jovens idealistas que viam, no regime socialista, um caminho para resolver as grandes, graves e históricas injustiças e desigualdades sociais existentes no país. Neste sentido, a eleição deste tema como um dos mais recorrentes dentro do universo da literatura pop de Roberto Drummond aproxima-se, de certa maneira, à busca Pop de trazer o cotidiano para a arte, destacando o que nele havia de mais representativo.

Todas as personagens do conto que se envolveram diretamente em lutas sociais estão/foram mortas. Os outros, como diz Bia, são "mortos-vivos" que colecionam uma série de fiascos na vida pessoal e profissional. Eles são a síntese do fracasso, do sonho que acabou. Esse sentimento de frustração substitui o que, antes, tinha sido o desejo de mudança. Sai de cena o sonho de um mundo melhor e entra o desencanto, a sensação de impotência. De qualquer modo, o foco continua sendo o cotidiano. Em síntese, podemos dizer que as personagens que estão no bar exemplificam o que acabamos de afirmar, estejam elas ou não integradas ao novo sistema social.

---

[348] O nome da personagem, provavelmente, é uma referência a Maria Auxiliadora Lara Barcellos – a Dora – guerrilheira e militante do Grupo Vanguarda Armada Revolucionária Palmares, a VAR-Palmares, nos anos de chumbo da ditadura militar; foi presa em 1969 e exilada em 1971 no Chile, morreu na Alemanha, em 1976, aos 31 anos. (ormações obtidas no *site*: http://www.almg.gov.br/not/bancodenoticias/Not_627058.asp, acessado em 31/12/07).

O primeiro deles é Scotch: jornalista mal pago, amargava o segundo casamento tão malsucedido quanto o primeiro; era um escritor frustrado, que escreveu o livro *1964* com novecentas páginas, porém nunca encontrou editor para publicá-lo. Os outros o acusam de fazer subliteratura; de, como escritor, ser uma ficção. Entretanto, é necessário olhar com cuidado essas informações. Ele não existia como escritor por ter escrito uma obra cujo veio era o momento que todos tinham vivido, mas que para cada um tinha dado um desfecho diferente. Além disso, em 1982, ano da publicação de *Quando fui morto em Cuba*, muitos fatos ocorridos em 1964 ainda estavam sendo revelados. Muitos ainda não queriam que se falasse sobre esse assunto. Ao mesmo tempo que se vivia um prenúncio de abertura política, ela ainda não era realidade.

Mário era outro dos amigos marcados pela inexpressividade. Ex-secretário do Sindicato dos Bancários, cassado em 1964,[349] comia quibe quando Bia e o protagonista chegaram ao bar. Estava gordo, seu hálito cheirava a cebola e a quibe. Imitava o sotaque de árabes e judeus sobre os quais contava piadas. Era adepto do eurocomunismo, ideologia política adotada por alguns partidos comunistas europeus na década de 70.

Mozart era um cineasta endividado depois de ter sido responsável pela direção e roteiro do filme *Terra Jagunça*, um fracasso de público e de crítica. Odiava Glauber Rocha, no entanto havia dirigido um filme cujo nome faz uma clara alusão ao filme de Glauber: *Terra em transe* Quando o protagonista chegou ao bar, Mozart já havia cheirado cocaína.

Aldo, que parecia já ter chorado antes de ter chegado ali, era um ex-repórter político famoso por suas gargalhadas nos bares e redações dos jornais em que trabalhava. Além disso, também era conhecido por suas paixões por cantoras de boates. Mesmo revogado o AI-5, não se ouvia mais sua gargalhada.

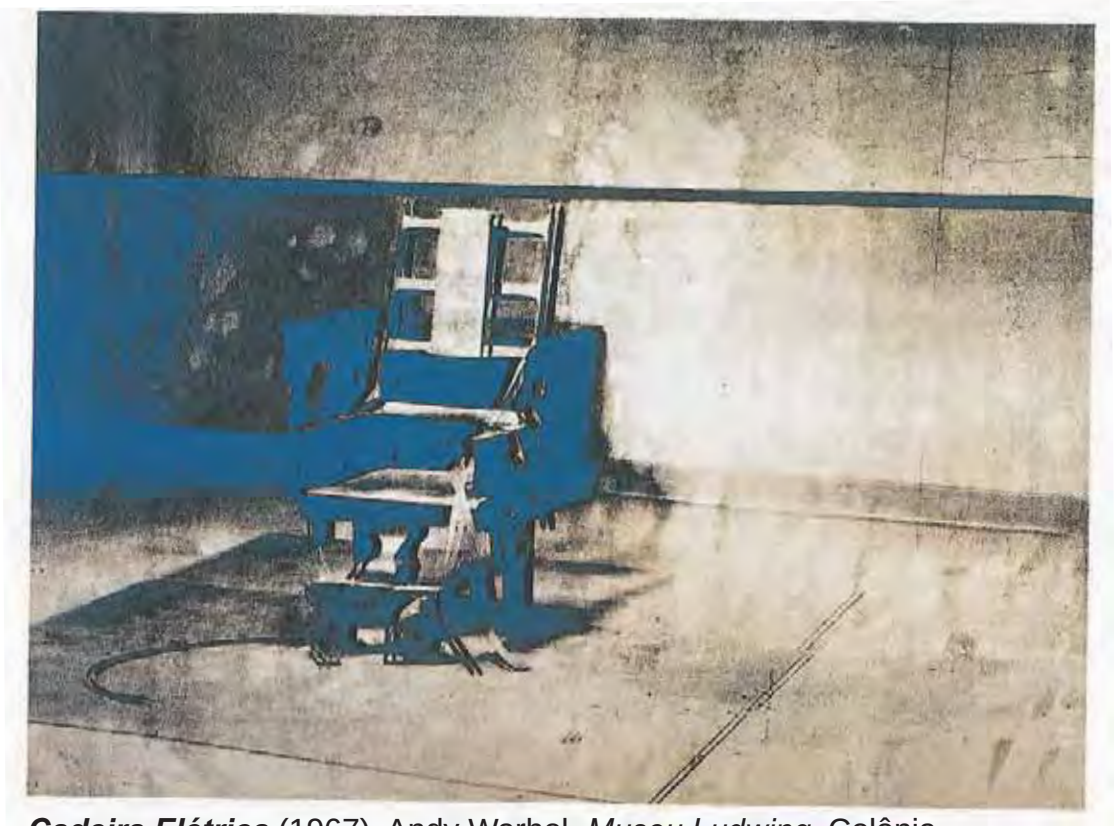
[349] Interessante notar que é ambígua a construção lingüística da frase: "Mário: ex-secretário do Sindicato dos Bancários, cassado em abril de 1964." (DRUMMOND, 1982, p. 130) Tanto podemos entender que Mário foi cassado quanto o Sindicato. A dúvida, de qualquer modo, mostra que ambos foram calados.

Scotch, Mário, Mozart e Aldo constituem, exemplarmente, o grupo dos fracassados. O fracasso, aqui, atesta o balanço crítico que o texto faz sobre a geração de 68, que tentou “mudar o mundo” e, politicamente, enfrentou a reação e a repressão política sob a ditadura militar. O desencanto com o sonho socialista de igualdade se alia ao desencanto com o capitalismo sob a ditadura militar e é revelado de diversas maneiras por meio da trajetória de vida de cada uma dessas personagens. Arte e literatura pop abordaram temas polêmicos referentes à sociedade na qual estavam inseridas. Podemos citar, como exemplos da primeira, as obras *Bombardeiro nuclear Pele de Leopardo nº. 2* (1963) de Colin Self, ou ainda, *Levante racial vermelho* (1963) e *Cadeira elétrica* (1967), ambos de Andy Warhol; essas três, entre outras obras, podem ser lidas como “condenações amargas de uma cultura de abundância e violência, de hedonismo e morte.” (McCarthy, 2002, p. 71), ou seja, escancara-se a incoerência de uma sociedade que se vangloria de seu progresso em todos os campos, defensora dos direitos civis, mas que ainda se vale da violência como método de controle e de sustentação do poder, que não é neutro nem igualitário. Nesse sentido, “Quando fui morto em Cuba – versão política” se aproxima da Arte Pop na medida em que também busca revelar as fraturas de uma geração que acreditou estar vivendo num mundo envolto pela promessa de felicidade.

Além dos quatro, outros dois amigos estão presentes no bar: Antônio Francisco e Carlos Eduardo, que parecem estar integrados ao momento. São os únicos que têm nomes compostos. Este detalhe é um índice da classe social a qual eles pertencem, no caso, a classe média. Apesar do passado de lutas políticas, ambos, na atualidade, trabalham para o governo. O primeiro é assessor do Ministério da Fazenda, embora tivesse sido presidente do D.A de Economia na época da faculdade; o segundo, publicitário, atende a várias contas do governo. A agência de publicidade de Carlos Eduardo tem um nome em inglês. Esse fato, corriqueiro no mundo publicitário, não soa simples, pois o dono da mesma havia sido membro do Comitê de

Bombardeiro nuclear Pele de Leopardo nº 2 (1963). Colin Self, *Tate Gallery*, Londres.

Levante Racial Vermelho (1963). Andy Warhol, *Museu Ludwing*, Colônia.



Cadeira Elétrica (1967). Andy Warhol, *Museu Ludwing*, Colônia.

Solidariedade à Cuba... Há, portanto, uma ironia presente neste fato. Tanto Antônio Francisco quanto Carlos Eduardo estavam deslocados no bar. Ambos representam as pessoas que, com o passar do tempo, desfizeram-se de seus ideais em troca de segurança e conforto; foram engolidas pelo sistema a despeito de toda a crença que tinham.

Passado tanto tempo, o encontro acabou por expor as diferenças existentes entre eles. Os caminhos escolhidos por cada um dos ex-integrantes do Comitê de Solidariedade à Cuba revelaram que a convivência, outrora pacífica e amigável, agora já não seria mais assim. O desfecho do encontro provou as desavenças, pois os ex-amigos terminaram brigando entre si. À exceção de Bia, a convivência entre os mesmos mostrou-se impossível.

Spirituals Bar é o lugar onde foi marcada a despedida; é o mesmo bar que era freqüentado pelos membros do Comitê de Solidariedade à Cuba. O nome em inglês soa irônico, em se tratando do espaço escolhido para o encontro de jovens que desejavam ardentemente lutar por Cuba. No passado, tomavam Cuba Libre e no momento do encontro, nostalgicamente, pedem a mesma bebida. Enquanto bebem, descobrem que, de fato, o tempo passou. Antes sentiam medo da polícia e, agora, o mesmo tinha sido substituído pelo medo de enfarte e do desemprego. Todos, naquele momento, faziam planos para mudar de vida. Enquanto bebiam planejavam ter uma vida mais saudável e, aos poucos, à proporção que a bebida subia, descobriam que seus sonhos, todos eles, foram frustrados. Eram guerrilheiros, porém nunca tinham tido uma Sierra Maestra nem uma Nicarágua, como narrou o protagonista. Aqueles do grupo que tinham buscado sua Sierra Maestra estavam mortos. Essa era a fonte de toda a frustração, da dor de cada um deles. Essa descoberta só ocorre no Spirituals que, levados pelo nome, poderíamos entender como o espaço do espírito. A frustração, vindo à tona, acaba por desencadear uma briga. Entretanto, não é uma briga qualquer. Brigavam contra eles mesmos o que, novamente, coloca-nos diante de uma ambigüidade: brigam uns com os outros, e também consigo mesmos.

A descoberta feita no Spirituals Bar é, também, a marca de um novo momento na vida de cada um. Não porque iriam fazer *cooper* no dia seguinte, como haviam prometido uns aos outros, mas porque finalmente puderam ficar cara a cara com a derrota sofrida há alguns anos: a real descoberta de que a guerrilha sonhada não passou de uma luta no fundo do quintal da casa de Ney. Nesse sentido, "Quando fui morto em Cuba – versão política" marca o processo de cisão de que falávamos no início do capítulo. Neste conto, a preocupação central é ressaltar a desilusão tanto de posições pessoais em relação às utopias políticas ou aos projetos políticos como em relação aos rumos tomados pelo comunismo onde este fora instalado. Nas duas versões, a personagem vai a Cuba, numa viagem que pode ser lida ainda como a manutenção na crença dos ideais da juventude; entretanto, nos dois contos, há detalhes que indiciam a distorção do sistema idealizado como igualitário e justo.

2.3. Semelhanças e diferenças entre os contos: a serigrafia da literatura pop

Desde a publicação do primeiro livro do Ciclo da Coca-Cola e até mesmo antes dele, Roberto Drummond se valeu de um procedimento semelhante ao uso da serigrafia na Arte Pop de Andy Warhol, conforme já foi mostrado em diversos pontos deste estudo. Ao publicar o conto "Quando fui morto em Cuba" em duas versões, o escritor demonstra estar se valendo da técnica e a prova disso são as semelhanças e as diferenças que existem entre eles. Ao repetir com diferenças um mesmo texto, demonstra que tal reciclagem se presta à construção de novos sentidos. O conceito de novo como inédito e absolutamente original não tem lugar aí. O artista imita, comentando-o, o processo de produção serializada da sociedade industrial.

2.***3.1. Enredo***

O primeiro ponto em comum entre os dois contos é o fato de o protagonista procurar uma vidente. Na *versão erótica*, o motivo da procura é relatado – o narrador teve uma experiência frustrada com um analista -, enquanto que na *versão política*, o narrador apenas justifica sua procura dizendo que "estava ruim".

Neste caso, à versão erótica coube uma maior atenção do narrador-personagem que se diz decepcionado com o doutor Eduardo Mascarenhas, seu analista. Este, na tentativa de fazer com que o paciente se conhecesse, dizia em suas consultas: "É como se você estivesse se mirando em certos espelhos de motel, que refletem, ao mesmo tempo, as suas várias imagens idealizadas: você simplesmente não existe, assim como o Capitão Marvel também não existe..." (DRUMMOND, 1982, p. 3).

A escolha do psicanalista não é aleatória, uma vez que ele era bastante conhecido, na década de 80, por participar em quadro do programa TV Mulher da Rede Globo, de programas de rádio e por escrever artigos para jornais e revistas femininas. Foi um dos responsáveis pela popularização, via mídia, da psicanálise no Brasil; ficou conhecido por "desvendar os conflitos da alma em linguagem fácil e bem-humorada".[350] Estes traços, podemos dizer, tornaram-no um signo pop. Esta característica é ressaltada, no conto, pelos clichês escolhidos pelo psicanalista para definir o protagonista: espelhos de motel, imagens idealizadas, Capitão Marvel – todos estes signos juntos formam um discurso aparentemente bem elaborado, mas que se revela, na verdade, vazio de sentido. A definição parte de imagens pré-fabricadas, de uma visão de mundo pautadas por lugares-comuns. É ela quem comanda, quem determina caminhos, quem define comportamentos... mas todos vazios, porque não são nada além de clichês. O narrador-

[350] Adaptado dos *sites*: http://images.google.com.br/imgres?imgurl=http://i.s8.com.br/images/books/cover/img9/1945999.jpg&imgrefurl e http://pt.wikipedia.org/wiki/Eduardo_Mascarenhas, acessados em 03/01/08.

personagem, inicialmente, coloca-se na condição de *show-man* ou *woman-show*, como ele mesmo diz, não sabendo direito qual o lugar que ocupa. Seu grande conflito está na consciência de que, quando tira os seus óculos escuros, é capaz de mudar o comportamento das pessoas. Este fato, aparentemente absurdo, acaba por ser um desencadeador de uma outra possibilidade de leitura. A personagem central do texto seria uma condensação da cultura de massa. Ela alegorizaria a sedução publicitário-comercial da sociedade e da cultura de massas sob o capitalismo. Como princípio concentrado, consegue fazer com que os outros acreditem na possibilidade de serem felizes ao consumir os produtos da indústria cultural. Logicamente, esse processo ocorre de forma velada.

> Invadida por clichês – imagens flutuantes e anônimas que circulam tanto no mundo externo quanto no inconsciente das pessoas -, a sociedade pós-moderna é crescentemente retratada como um mundo artificial, a que falta uma experiência real de práxis histórica. Inevitavelmente contaminado pela cultura de massa, cada cidadão não possui mais que clichês psíquicos, através dos quais pensa e sente, criando seu universo de significados. Os clichês de visão, audição e os clichês psíquicos se alimentam uns aos outros (KEARNEY, 1988, P.331), formando a extensa rede de simulacros em que nos movemos. (GUELFI, 1996, p. 145-6)

A rede de simulacros, citada por Guelfi, é mais facilmente percebida no conto “Quando fui morto em Cuba” (versão erótica). Nele, as personagens são sempre associadas a imagens recorrentes no universo da indústria cultural. No outro conto, isso também ocorre, mas é feito de modo sutil e as referências aparecem dispersas ao longo da narrativa. Tais referências se anunciam mais no campo político. As imagens consumidas pelas personagens, neste conto, trazem à tona personalidades e fatos do mundo da política. Che Guevara, Fidel Castro, golpe militar no Brasil, a invasão da Baía dos Porcos, Sierra Maestra, Nicarágua estão dispersos pelo texto e vão construindo o enredo. Apesar de fatos históricos, são dispostos como “produtos”, senão fabricados, filtrados pela indústria cultural, uma vez que determinam comportamentos e

estilos de vida. Neste ponto, vale lembrar dois momentos, pelo menos, da *versão política* em que Ney e Bia, claramente, têm em Cuba e em seus heróis, o ponto de referência para suas vidas:[351]

> (...) e o Ney vem vindo, com a boina de Che Guevara que ele usava. (DRUMMOND, 1982, p. 125)
>
> - Cuba, Cuba, Cuba, ah, Cuba são os meus quatorze anos! Dá para você entender? Eu sempre digo: o meu primeiro amor foi Fidel Castro e eu tinha quatorze anos... (DRUMMOND, 1982, p. 128).

Deste modo, Roberto Drummond, ao nivelar os traços que explora nos dois contos, faz uma crítica a certa ingenuidade romântica que caracterizou parte da juventude de esquerda no Brasil dos anos 60-70. Reduzidos a signos de consumo, os nomes, fatos e símbolos identificados com as esquerdas parecem indicar que o agenciamento das consciências pela mídia e pela indústria cultural também marcou a juventude de esquerda no Brasil nestas décadas. O protagonista da *versão política* é a síntese deste estado: consciente da realidade de repressão política pela qual o país passava, ainda assim sofre por conviver com uma outra dominação – a da cultura de massa, como podemos observar no trecho abaixo:

> (...) via a vidente e pensava no que ela disse, que em Cuba eu podia morrer, mas podia também escapar e ficar livre do nazifascismo que me perseguia desde menino e que gritava para mim: Marta Rocha! Marta Rocha! E era pior como se gritasse: Comunista! Judeu! Negro! Bicha! (DRUMMOND, 1982, p. 128)

Esse é mais um ponto serigrafado do texto-matriz. Aqui ele não tem tanto destaque quanto no outro texto, mas servirá como justificativa para o assassinato do protagonista. Em

[351] O jornalista Alaor Ignácio, em artigo publicado no jornal diário *Bom dia* escreve: "Cuba exercia um enorme fascínio sobre as esquerdas. E foi, sim, sob sua influência, que espocaram movimentos guerrilheiros em quase todos os países latino-americanos. Foi, sim, sob sua influência que gerações aprenderam a amar seus países de origem e lutar para que fossem livres e democráticos, a criar em sonhos seus unicórnios azuis, a enxergar a beleza de uma latinidade desfeita por atropelos de países colonizadores a denominá-la `cucaracha´, a compreender que sua voz, de povo, se equivaleria a de Deus, se tratada com respeito. Mais que atletas consagrados, medicina de ponta e educação para todos, Cuba ensinou uma geração a radicalizar. Ensinou que o meio termo era a arma dos derrotados." (03 de agosto de 2006, p. A-8)

ambos os contos, o tio do protagonista, morto há anos no Brasil, aparece para matá-lo quando este está em Havana. A justificativa para o crime é quase que a mesma. Na *versão erótica*, o tio explica que o fato de o sobrinho ter olhos verdes era insuportável e isto ele não poderia permitir. Já na *versão política*, a razão é que o tio nunca havia perdoado uma bola que o garoto, transformado em Marta Rocha, havia passado entre as suas pernas num jogo de futebol. Podemos dizer que as justificativas são, praticamente, as mesmas. "Ter olho verde", "parecer-se com Marta Rocha" são imagens presentes no imaginário do homem contemporâneo e que remetem a signos do mundo mediatizado, que tudo converte em imagem clichê. Entretanto, se é esse o verdadeiro motivo do crime justificado pelo tio, há, ainda, outros motivos revelados, todos ligados à proximidade do protagonista com os ideais revolucionários da juventude das décadas de 60-70, embora ele faça questão de menosprezá-los, de dizer que eles não importam, como podemos ver abaixo:

> Eu vou te matar, Marta Rocha, não é porque agora você anda metido com essa cambada de comunistas e subversivos, não – e ele me apontava o revólver. – Vou te matar, Marta Rocha, não é nem porque você sempre foi a ovelha negra da família. Eu vou te matar, Marta Rocha, é porque você tem olho verde e isso de ter olho verde eu não permito... (DRUMMOND, 1982, p. 17)

> Eu nunca te perdoei por você ter me driblado do jeito que você driblou. Nunca te perdoei você ter se transformado na Marta Rocha na hora que você passou a bola entre minhas pernas. Então vou te matar é por isso, não é só porque você é um comunista, um subversivo, um veado, um malandro que finge que é artista, que eu vou te matar não... (DRUMMOND, 1982, p. 134)

2.3.2. Narrador e personagens

Nas duas versões do conto "Quando fui morto em Cuba" apenas três personagens são comuns aos textos: o narrador-personagem, a vidente e o tio. Os outros são específicos para cada

narrativa. Há, apenas uma referência rápida, na *versão erótica*, aos amigos quando ele, ao sair da vidente, chega à casa e encontra um envelope da Casa de Las Américas convidando-o para ir a Cuba: "(...) cuidei do passaporte, me despedi dos amigos e dos lugares que amava no Brasil, e, mais tarde, no prazo previsto, entrei no avião da Varig no Rio de Janeiro e desci em Lima (...)" (DRUMMOND, 1982, p. 14, *grifo nosso*). A vidente tem um papel importante no primeiro conto, já no segundo, quase não aparece e o que prevê não é contado por ela, mas pelo narrador-personagem. O tio, por sua vez, tem igual importância em ambos os contos. É o responsável pela morte do protagonista, apenas justificando seu crime com argumentos ligeiramente diversos.

O narrador de "Quando fui morto em Cuba", tanto na *versão erótica* quanto na *versão política* é, também, o protagonista do enredo. No primeiro conto, sabemos mais sobre ele, pois se mostra mais sobre sua personalidade e atitudes. Para isso, a vidente e o próprio narrador nos guiam pelos fatos narrados. No segundo conto, tudo o que sabemos vem apenas do que relata o narrador. Ele pouco fala de si, enquanto personagem, preocupando-se mais em contar sobre os que o cercam. Há uma única referência que se liga ao outro conto quando o tio, antes de matá-lo, diz que ele é um "malandro que finge que é artista" o que nos remete ao fato de que, na *versão erótica*, o próprio narrador diz não saber se era um *show-man* ou uma *woman-show*.

Em sua trajetória como personagem, podemos perceber uma série de coincidências: nos dois textos, ele procura uma vidente. Os motivos da procura são diferentes, entretanto o que ela prevê para ele é semelhante: irá para Cuba de avião, via Lima; lá terá uma morte linda, gloriosa. Apesar do medo, segue viagem na expectativa do que lhe irá ocorrer. Quando chega a Havana, vai a um Hotel, toma um banho bem quente, põe uma roupa alegre e sai para passear pelas ruas da cidade. A única diferença é que, na *versão erótica*, sai acompanhado pela poetisa nicaragüense, que conhece no avião, e na *versão política*, sai sozinho e conclui que seu grande amor na vida fora Bia, sua amiga e ex-integrante do Comitê de Solidariedade à Cuba.

Fatos históricos mesclados a personalidades conhecidas do cinema e da televisão compõem a narrativa de “Quando fui morto em Cuba” nas versões erótica e política. Tanto em um quanto em outro, a História e a indústria cultural permeiam a vida cotidiana das personagens que ali estão inseridos.

Em ambos os contos, afirma-se o tema do indivíduo cuja identidade cultural foi mutilada ou perdida. Roberto Drummond nos apresenta seres que desejam recuperar anseios e projetos perdidos. Isso pode ser percebido tanto na *versão erótica* quanto na *versão política* em que as personagens estão o tempo todo à procura do “nó” perdido, desfeito. Usam, para isso, de dois expedientes: a indústria cultural, no primeiro; e o passado histórico, no segundo. Por meio da indústria cultural, tentam resgatar seus fragmentos e colando-os, construir uma identidade nova. Do mesmo modo, agem em relação à História. Esta se apresenta como unificadora e assim sendo, capaz de identificar e explicar os seres pertencentes aos vários conjuntos construídos por ela.

3. Fábulas e traços pop dos contos de *Quando fui morto em Cuba*

Seguindo a mesma estrutura do capítulo que tratou do livro *A morte de D.J. em Paris*, apresentaremos as fábulas de cada conto de *Quando fui morto em Cuba* e os principais procedimentos Pop no intuito de fornecer uma visão panorâmica do livro, como forma de provar que, embora este seja o último livro do Ciclo da Coca-Cola, há, nele, também, um diálogo com a Arte Pop. Nesta apresentação, ficarão de fora os contos já analisados. Comecemos, então, apresentando a fábula de **“Pela porta verde**”, segundo conto do livro.

A narrativa ocorre no que parece ser uma delegacia no momento em que um preso de 29 anos conversa com um capitão. Na verdade, a conversa é quase um interrogatório, pois o preso apenas faz uma pergunta banal e segue respondendo, na maioria das vezes, de forma

monossilábica àquilo que lhe é perguntado. Fala-se sobre a cidade de Lavras, sobre a identidade do preso e sua família; sobre o que ele supostamente teria feito; seus gostos pessoais e, depois de tudo isso, é estabelecida entre eles a forma como o preso irá morrer, já que podia escolher. Combinam que sairá pela porta verde e, neste momento, os homens irão atrás dele e o matarão.

A temática do conto versa sobre a repressão política. Anuncia-se um assassinato. Entretanto, antes que ele aconteça, o algoz e a vítima estabelecem um diálogo no formato de uma entrevista do tipo "jogo rápido"; nela o capitão faz perguntas, tece juízos de valor e o preso as responde laconicamente. Por meio dessa "conversa", o leitor vai sendo apresentado à personagem que será assassinada e, ainda, a repressão política vai sendo deslindada. A violência no conto é brutal, mas, por ironia, "sublimada" pela maneira como o discurso foi construído. Há uma pseudocalma no diálogo das personagens; isso deveria amenizar o caráter violento das informações, no entanto as brutaliza ainda mais.

O que mais se aproxima da Arte Pop neste conto é o empréstimo da entrevista do tipo "bate-bola", um tipo de texto amplamente usado em revistas, jornais e programas de TV, sobretudo em entrevista com artistas ou celebridades. Neste jogo rápido de perguntas e respostas, cria-se a impressão de que o leitor saberá muito do entrevistado após o término do "jogo", mas, na verdade, dada a banalidade das questões, o que se conhece é apenas a superfície, a casca, aquilo que garante o ibope da reportagem e/ou os índices de venda das edições.

O terceiro conto se intitula **"O rio é um deus castanho"** e, nele, é contado que dentro de um quarto um homem está morrendo. Ele é o pai do narrador, que deveria sentir tristeza pela morte de seu progenitor, mas não consegue. Enquanto espera que seu pai morra, permanece na sala com algumas pessoas, entre elas uma vizinha morena que deve ter em torno de 25 anos. Ele a deseja, mas sente que não deve, pois seu pai está morrendo. Em um determinado momento, o pai o chama até o quarto. Lá eles têm uma conversa rápida. O pai o trata por "filhinho", coisa que

nunca fizera, e segue-se uma conversa embasada em memórias de fatos que parecem nunca terem ocorrido. Saindo de lá, o narrador vai para seu quarto; a vizinha sobe atrás dele e se senta ao seu lado na cama. Ele a beija na boca; ela corre em direção à porta e a tranca. Eles mantêm relação sexual e ela declama alguns versos de T.S. Eliot.[352]

É T.S. Eliot quem afirma, num verso do poema "Dos Rios (VIII)", que "o rio é um robusto deus castanho". Num procedimento de intertextualidade, Roberto Drummond busca em um texto do poeta o título para o seu conto e é, a partir dele (do título), que o protagonista enxerga o desfecho de sua relação com a amante, no caso, a vizinha. Assim diz ele: "Ela fica abraçada comigo: eu sinto que ela é mesmo alguma coisa minha, minha mão, minha perna, minha boca, minha costela, minha alma, e ela diz que nós dois vamos unir as águas de nossas vidas como um rio que é o nosso deus". (DRUMMOND, 1982, p. 28) Como fez muitas vezes os artistas da Arte Pop, Roberto Drummond se apropria da alta cultura ao resgatar T.S. Eliot, mas a mistura à cultura de massa num discurso repleto de clichês românticos, típicos dos desfechos de "romances cor-de-rosa" ou de fotonovelas. A mistura, numa mesma obra, de signos da chamada alta cultura com os da média e/ou baixa cultura foi bastante utilizada nas obras da Arte Pop. Um exemplo disso é o quadro *Na sacada* (1955-57), de Peter Blake (ver, neste trabalho, p. 49). Nesta tela, parafraseando T. Osterwold (2004), o artista reúne vários quadros, tanto da arte culta quanto da cultura de massa, num processo de "colagem-composição" imitando as reproduções acadêmicas. Uma dessas colagens é o quadro "Sacada" de Manet, mas divide espaço com ele, entre outras tantas ilustrações, uma capa da revista *Life* que, inclusive, está destacada, uma vez que substitui a cabeça de uma das figuras humanas ali retratadas. A reificação figurativiza o processo de massificação pelo qual passa o homem moderno.

[352] Thomas Stearns Eliot, poeta, dramaturgo e ensaísta inglês de origem norte-americana. Sua obra representa uma profunda renovação na literatura do século XX. Prêmio Nobel de 1948. (http://br.geocities.com/edterranova/t.htm, acessado em 15/12/07).

Parte desse processo pode ser observado nos modelos criados e, conseqüentemente, consumidos pelas pessoas. A visão da mulher como objeto de prazer, reiteradamente explorada pelo cinema hollywoodiano, é recuperada no conto "O rio é um deus castanho". A descrição da vizinha do protagonista, com quem ele terá um romance, é o resultado de uma espécie de decalque do modelo cinematográfico. Alguns pontos são mantidos – ela é magra, seus olhos são cinzas e seus gestos são bastante sensuais (copiados de um modelo / padrão de mulher fatal) -, enquanto que outros sofrem alterações – ela é morena, seus lábios são ressecados e ela demonstra certa cultura, uma vez que é ela quem lê e apresenta ao protagonista o escritor T.S. Eliot.

"Comendo camarão grelhado" é o quarto conto da primeira parte do livro. Nele é contada a história do ministro do planejamento que foi escolhido como o Homem de visão do ano. Para festejar, planejou-se um grande banquete. Tudo é pautado pelo exagero: a quantidade e variedade de comidas e bebidas; o número de convidados. Dentre os pratos não poderia faltar o camarão grelhado, prato favorito do homenageado. Pouco antes do início do jantar, aparece no céu uma lua em forma de foice. O presidente da Federação das Indústrias de São Paulo ri e acha bom o fato de só haver a foice (e não o martelo).[353] Começa a soprar uma brisa que inunda a cidade com o cheiro dos pratos que estão sendo servidos no banquete. Neste momento, Mineiro e Carcará, moradores de rua, caminham famintos pela rua perto do Tietê e vão à casa de Maneta, que só tem um braço e ganha a vida com um realejo e um papagaio. Pedem o papagaio, Maneta recusa; eles o matam e levam o bicho. Neste momento, anuncia-se o consumo exagerado de bebida no banquete. Um banqueiro, que financiou a tortura e a morte de guerrilheiros urbanos, vê o martelo abraçado à lua que tem a forma de uma foice. O exército nada pode fazer porque a lua

[353] A foice-e-martelo é um símbolo usado para representar o comunismo e os partidos políticos comunistas. O desenho apresenta uma foice sobreposta a um martelo, de forma que pareçam cruzados ou entrelaçados. As duas ferramentas simbolizam, respectivamente, o campesinato e o proletariado industrial— as duas classes cuja aliança foi considerada fundamental pelos marxistas-leninistas para o triunfo da revolução socialista.
(http://pt.wikipedia.org/wiki/Foice_e_martelo, acessado em 14/12/07).

não está sob sua jurisdição. Longe dali, Mineiro e Carcará matam o papagaio e o assam. Quando ele está quase pronto, Mineiro, puxa sua peixeira e anuncia que o peito assado do papagaio é dele. Carcará também puxa a sua e o lembra de que iriam dividir irmamente o bicho. Mineiro discorda e enfia a peixeira em Carcará que revida e também acerta o outro. Esfaqueiam-se, rolando pelo chão, até morrerem. Paralelamente, o ministro come o 31º camarão grelhado.

Este é um dos contos que privilegiam a denúncia das desigualdades sociais. As diferentes ações ocorrem nos intervalos entre a degustação, pelo ministro, de um e outro camarão grelhado, servidos no banquete que homenageia o Ministro do Planejamento como o "Homem de visão do ano". A fartura de camarões contrasta com o papagaio disputado pelos moradores de rua até a morte. De um lado impera a abundância, de outro, a fome. Entretanto, para fazer essa denúncia, Roberto Drummond escolhe uma série de elementos que acaba pontuando o conto com traços Pop que vão sendo "colados" à narrativa: "o homem de visão do ano", "banquete de mil talheres no Maksoud Plaza Hotel",[354] "o menu todo preparado pelo francês Paul Bocuse",[355] "a Dieta Revolucionária do dr. Atkins"[356] e, ainda, cobrindo o evento, "cinco estações de televisão, trinta e dois fotógrafos, e uma claque para dar vivas e puxar palmas" (DRUMMOND, 1982, p. 30). Tais elementos compõem uma espécie de pano de fundo que regula e norteia o desenvolvimento das ações.

---

[354] O Maksoud Plaza é um dos mais tradicionais hotéis de luxo da América Latina. (http://www.maksoud.com.br/, acessado em 15/12/07).

[355] Paul Bocuse revolucionou a arte da gastronomia em todo o mundo ao tornar mais leve e simples a cozinha francesa clássica. Tomou ingredientes tradicionais e mudou a maneira de prepará-los, procurando preservar o sabor dos alimentos e dando preferência a molhos e temperos mais suaves. Esses detalhes, que parecem normais, foram revolucionários, e ganharam o nome de *nouvelle cuisine*, a nova cozinha. Hoje, essa maneira de preparar e apresentar os pratos influencia a culinária de todos os países e de seus principais restaurantes.
(http://www.siciliano.com.br/livro.asp?orn=LCAT&Tipo=2&ID=276349, acessado em 15/12/07).

[356] A história começou quando o médico americano Robert Atkins resolveu pesquisar uma solução para melhorar as condições de saúde de seus pacientes. Gorduchos, eles ostentavam altas taxas de colesterol e triglicérides, que representam o risco de doenças como enfarte e derrame. Daí surgiu a famosa dieta das proteínas, que se revelou um sucesso, enxugando as temidas gorduras do sangue e a silhueta dos obesos.
(http://boaforma.abril.com.br/edicoes/194/fechado/Dieta/conteudo_116.shtml, acessado em 15/12/07).

A comemoração, como já dissemos, festeja o recebimento de um título: "O Homem de visão do ano". A oposição fartura x fome torna irônico, no conto, o fato de o Ministro do Planejamento ter sido o escolhido. O que produz sua visão privilegiada? A resposta é clara: no discurso de agradecimento, o Ministro anunciará medidas que tornarão os ricos ainda mais ricos. (DRUMMOND, 1982, p.31) Neste ponto, temos uma referência histórica ao Ministro Delfim Neto que, na ditadura militar, produziu o "Milagre Brasileiro". Porém, não é com o anúncio que a imprensa se preocupa, porque está ávida por saber se o Ministro seguirá ou não a Dieta Revolucionária do dr. Atkins. Destacam-se a superfície, a banalidade e a fofoca, vendidas como notícia de interesse por uma imprensa alienadora. Por outro lado, não se pode negligenciar a ironia presente no que diz respeito ao fato de o Ministro ser gordo. Esta gordura não é só física, é simbólica: representa a avidez da classe dominante no Brasil.

O quinto conto de *Quando fui morto em Cuba* se chama **"Com o andar de Robert Taylor".**[357] Nele, um homem caminha por uma rua, numa sexta-feira de julho, depois de ter passado 40 anos em prisões brasileiras, na vida clandestina e no exílio. O narrador nos conta que mesmo no exílio, a personagem se sentia vigiada. Desconfiava de tudo e só conseguia rir quando estava em Cuba. Mesmo anistiado, ele não perdera o costume de despistar os seus seguidores. Anda pela rua observando o que já foi a sua realidade. Procura por um edifício onde vivera com o nome de guerra de Afonso e onde havia sido feliz com Patrícia. Não o encontrando, pergunta para uns meninos o que foi feito dele. A resposta é rápida: implodiram-no. Ao saber disso, sente uma dor muito forte. Ali viveu feliz com Patrícia. Depois de relembrar, caminha para o lugar onde fora preso. Embaixo de uma árvore, anos antes caíra numa emboscada. Estava indo ao

[357] Spangler Arlington Brugh, com nome artístico Robert Taylor, (Filley, Nebraska, 5 de agosto de 1911 — 8 de junho de 1969) foi um ator norte-americano. Atuou em diversos filmes, entre eles: *A Dama das Camélias* (1936) e *A Ponte de Waterloo* (1940). (http://pt.wikipedia.org/wiki/Robert_Taylor, acessado em 11/12/07).

supermercado encontrar Patrícia quando, abordado por uma mulher, fora dominado por vários homens. No presente, e embaixo da árvore reconstitui a cena da prisão. Sabe que foi por Patrícia que agüentou as torturas e a solidão do exílio. Na ânsia de reconstituir os acontecimentos daquele fatídico dia, vai até ao supermercado, hoje já bastante diferente. Pega um carrinho e caminha pelos corredores. De repente, avista alguém que se parece com Patrícia. Fica na sua frente e enquanto sonha em abraçá-la, ela começa a gritar e a pedir que ele não lhe faça mal, pois só o havia denunciado porque era muito nova e não pelo prêmio que eles lhe deram. Ele se afasta, deixa-a ajoelhada no chão. Sai do supermercado caminhando com o andar de Robert Taylor: só e como o ator num *fog* londrino depois de perder a mulher que amava.

Neste conto, o narrador conduz o leitor pela narrativa como se ele fosse o câmera-man, responsável por registrar os passos do protagonista. E o faz como num filme de suspense. Para isso, vale-se de uma série de interferências no decorrer da história que servem, simultaneamente, como chamamento e direcionamento do olhar do leitor. Deste modo, ele é guiado por expressões como: “sigam este homem”, “saibam que”, “não o percam de vista”, “sigam-no”, “finjam que”, “vejam”, “atenção”, “é bom que vocês saibam”, “muita atenção”, “observem”, “é bom vocês não perderem nenhum lance agora”, “aproximem-se”, “afastem-se um pouco”. Tais apelos-ordens ajudam na organização da narrativa. As ações vão ocorrendo, a maioria contada pelo narrador, que quase não dá voz à personagem. Enquanto caminha, ele relembra o tempo em que vivia fugindo da polícia, da clandestinidade na época da ditadura militar. Este é o tema-chave do conto, aqui recuperado por ser à época, ainda, bastante atual. Além disso, é um dos temas recorrentes no Ciclo da Coca-Cola que, neste conto, recebe uma coloração Pop.

Especificamente, o que torna este conto Pop é a recuperação de traços próprios do cinema e a referência a um de seus astros – Robert Taylor. Primeiramente, o narrador diz que o protagonista tinha sua foto estampada em cartazes, com legendas que anunciavam: “Terrorista.

Procura-se" (DRUMMOND, 1982, p. 35) e ainda era oferecido um prêmio para quem desse uma pista dele à polícia. Essa descrição simula aqueles cartazes vistos em filmes em que se procura alguém "fora da lei" que está foragido. A ditadura militar também fez cartazes deste tipo. Roberto Drummond parte de uma referência concreta (o cartaz, o prêmio por delação, a ação da repressão) para construir um conto que recebe, no narrar, um tratamento cinematográfico que o aproxima dos filmes de suspense. A narração empresta procedimentos e clichês cinematográficos muito comuns no cinema americano para denunciar / contar um acontecimento que remete à realidade brutal da ditadura militar brasileira.

Numa espécie de viagem no tempo, tema também amplamente explorado pelo cinema, o protagonista chega ao lugar em que fora preso anos antes. Ali, imagina como teria sido se ele não tivesse sido preso, mas conseguido se encontrar com Patrícia (sua amada) no supermercado. Como se tivesse voltado no tempo, ele entra no estabelecimento, imaginando um outro desfecho para a sua história. O narrador leva o leitor a imaginar um grande encontro que, afinal, acontece. Entretanto, a expectativa do "gran finale" ou do "happy end" é quebrada quando Patrícia, desesperada ao reconhecer o antigo amante, conta-lhe que havia sido ela quem o entregara para a polícia. Sem dizer uma só palavra, o protagonista se afasta:

> (...) saibam que ele está pensando numa cena de um velho filme em que Robert Taylor caminhava só no *fog* londrino depois de perder a mulher que amava, pois nesta hora é Robert Taylor (que tão mal se comportou na época do macartismo nos Estados Unidos), e não Marx, Engels, Lênin e Stálin, quem o ajuda a seguir andando, e observem, antes que ele desapareça na saída do supermercado, como ele vai caminhando com o andar de Robert Taylor: a cabeça está erguida e ele até endireita um pouco os ombros, olhem só. (DRUMMOND, 1982, p. 39)

Se não houve um "Gran Finale" para o casal, o mesmo não podemos dizer para o conto. O desfecho destaca no andar do herói a presença da referência cinematográfica que o ajuda a reagir à revelação de Patrícia. É o andar de Robert Taylor, visto num filme, que o ajuda a

enfrentar a decepção, e não os teóricos de esquerda que influenciaram a vida do protagonista. A reação da personagem é estereotipada; sua emoção é construída a partir de uma imagem pré-fabricada (a cena de um filme); é como se ela tivesse sido moldada a partir de uma imagem-clichê: o traído, agora numa posição de superioridade, despreza seu algoz, não lhe diz nada e sai como se não fizesse parte daquela cena. Esse comportamento, entretanto, não é dele, mas uma "cópia" de um modelo já existente e que deu certo, com o único senão de pertencer a um filme.

O sexto conto, **"God save America (Um jazz toca no meu coração)**", conta a história de um homem que está no Brasil, pega um telefone, disca um número qualquer e começa um diálogo (na verdade, um monólogo) com alguém do outro lado da linha. Este sugere que quem está do outro lado é uma telefonista de Nova Iorque; não sabemos se isso é verdade porque é só ele quem fala e assim somos obrigados a acreditar naquilo que diz. Ele fala da exploração das classes operárias; do sonho das pessoas de se tornarem famosas; de como repetimos discursos prontos e de como somos manipulados e, por fim, diz que tem um amor em Trípoli, mas não consegue falar com Trípoli e está com medo de que Reagan tenha mandado jogar uma bomba atômica na cidade. Ao que parece, a telefonista o acalma dizendo, embora só ele escute, que Reagan estava fazendo uma festa na Casa Branca. Ele fica sossegado, agradece à telefonista e se justifica dizendo que todo sábado um jazz toca em seu coração.

Este conto tem como particularidade o título em inglês – "God save America" (Deus salve a América) – que se revela irônico a partir do jogo que faz com a expressão "Deus salve a América". Mas salvá-la de quê? Ou seria ele, também, quem deveria dar vivas a ela?

O narrador-personagem estaria propondo ao leitor uma reflexão sobre a posição das classes sociais menos favorecidas. Conforme segue a conversa entre ele e a suposta telefonista de Nova Iorque vai se formando o cenário de opressão vivenciado pelos trabalhadores, mundo afora, sob o capitalismo. Não há linguagem cifrada; o texto é bastante direto, como se dissesse "agora é

possível falar". Este aspecto do conto já o coloca num outro momento da literatura de Roberto Drummond, ou seja, na segunda fase – aquela que é posterior à literatura pop, em que o escritor explora o poder falar abertamente.

Mas este é um conto de transição. Se por um lado há a preocupação denunciada às claras, há, também, outra delação: a do sonho de conquista do estrelato e da fama, conforme podemos observar no diálogo abaixo:

> - Uh, lá, lá. Eu sei que você chegou a Nova Iorque para fazer trampolim. Um trampolim para Hollywood. Então eu não sei?
> - ???
> - Eu sei que você tingiu seus cabelos de louro e deixou o Sul para ser a nova Marilyn Monroe. Seu sotaque não me engana, eu sei que você é uma moça que veio do Sul, telefonista de Nova Iorque. (...) (DRUMMOND, 1982, p. 42)

A celebridade fabricada pela indústria cultural sempre foi um tema da Arte Pop. No caso da literatura pop de Roberto Drummond, não a celebridade em si, mas, principalmente, o que ela implica, a busca e o sonho que alimenta. Deixar o lugar de origem, pintar os cabelos de louro como Marilyn Monroe, dormir com homens que prometem abrir as portas de Hollywood são, no conto, descritos como passos rumo ao estrelato; são os passos rumo ao sonho de se transformar numa "nova" Marilyn Monroe. A telefonista é mais uma dentre a produção em série que "espontaeamente" é criada pela sociedade e pela cultura de massa.

O último aspecto a ser ressaltado deste conto é o uso reiterado da expressão "por Deus e Karl Marx que..." bastante usada em outros textos do escritor, sobretudo no conto "Pela porta verde", em que uma das personagens a usa, praticamente, durante toda a narrativa. Em "God save America", Roberto Drummond faz uma modificação na frase matriz: acrescenta, junto a Deus, Karl Marx. O contraste dos nomes gera um efeito de comicidade: os ideais socialistas são parte

da personagem que não nega, apesar disso, sua ligação com a tradição religiosa, traço bastante comum nas personagens do Ciclo da Coca-Cola.

Penúltimo conto da primeira parte, **"Versões sobre um fuzilamento"** tem um projeto formal singular: são três versões diferentes narradas sobre um mesmo fuzilamento. A partir de três pontos de vista, a história é contada ao leitor. Vamos a eles:

1ª. Versão: (como o homem que fuzilou conta)

O assassino olha para o homem de olho verde pela mira do fuzil. Ele está cercado e abraça uma árvore, ouvindo um samba e tomando uísque. O assassino dá o primeiro tiro; fere o braço do homem que continua abraçado a árvore e diz que o mesmo tem 5 minutos para se entregar. Começa a contar o tempo e a imaginar como seria a vida do outro na prisão. Como ele não se entrega, o assassino acena com a mão e os outros começam a atirar. Com o outro sinal, os cães avançam. Ele está morto, mas olha para o assassino com os olhos verdes. Então este passa a atirar nos olhos verdes do morto ao mesmo tempo em que reza para S. Domingos Sávio.

2ª. Versão (contada pela mulher do assassino)

Um homem está abraçado a uma árvore. Ele imagina que a árvore é uma mulher magra como aquela com quem o pai dela havia fugido. O marido atira, grita e atira rezando. Então ela lembra do pai e da mãe e conta que sua mãe fazia santos de barro e tomava sal de fruta porque ele curava azia e solidão. O marido reza enquanto atira, juntamente com os outros. Chegam perto do morto que os olha com o olho verde. O marido tira o canivete e fura o olho verde do morto. Fura e reza. Todos cercam o morto cantando e dançando como se fosse carnaval. Aparecem os fotógrafos, os cinegrafistas de tevê. Todos fazem poses para as fotos.

3ª. Versão (contada pelo morto)

Ele, abraçado na árvore, vê o homem olhá-lo pela mira de um fuzil. Na verdade, o que o homem vê é ele mesmo morto num caixão. O assassino atira; ele cai morto no chão. Aquele

chega perto deste. Os cães o lambem. O assassino vê o olho verde do morto; pega sua metralhadora e atira no olho do mesmo. O morto acha que aquele dia se parece com 1ºde maio, mas é segunda de carnaval.

A estrutura formal do conto – três pontos de vista diferentes para um mesmo fato – remete-nos, de imediato, à técnica e ao uso da serigrafia por Andy Warhol e outros artistas Pop. Entretanto, como é hábito de Roberto Drummond, a composição não modifica um modelo e o repete incessantemente, mas o toma e faz nascer dele variações. Quando Andy Warhol criou o *Díptico de Marilyn* (1962) (ver, neste trabalho, p. 190), por exemplo, partiu de uma imagem e a reproduziu muitas vezes, diferenciando-as, apenas, pelo fato de metade delas serem coloridas e a outra metade, em preto e branco. Esse não é, propriamente, o procedimento usado pelo escritor neste conto. Como são "versões", já partimos do pressuposto de que, embora a matriz seja a mesma, haverá modificações, seja na estrutura formal, seja na temática. Dois quadros de Andy Warhol ilustram bem esta situação: o primeiro é *Flores* (1970), um portifólio de dez serigrafias com a mesma imagem, mas com dez diferentes combinações de cores. Mantêm-se o tema; modificam-se detalhes de cor. O mesmo não ocorre com a obra *Dezesseis Jackies* (1964). Nele, o artista parte de quatro fotogramas diferentes que ilustram a mudança de estado de Jackie Kennedy: primeiramente feliz; depois triste e abatida com a morte do marido e finaliza, novamente, com o sorriso. Aqui mantém-se a forma, mas o tema é modificado em cada conjunto de fotogramas, embora o assunto – no caso Jackie – seja mantido. Cremos ser este o procedimento que mais influenciou a criação do conto ora analisado, embora entre eles haja diferenças.

No conto, há três versões, contadas por três diferentes narradores, para um mesmo fato. Cada um deles enfatiza sua própria vida enquanto fazem o leitor acreditar que se trata, simplesmente, da narração de um assassinato visto por três ângulos diferentes. As ações e os fatos

Flores (1970) Andy Warhol, *Neue Galerie*, Aachen.

Dezesseis Jackies (1964). Andy Warhol, *Walker Art Center*, Minneapolis.

narrados sempre encontram eco no relacionamento entre os mesmos e seus respectivos pais, pois nas três versões, praticamente, todos os parágrafos terminam com referência a eles. As histórias são, mais ou menos, semelhantes, como se elas também tivessem passado por um processo de reprodutibilidade técnica e tivessem sido modificadas em trechos específicos, cada qual evidenciando o exposto em cada um dos parágrafos.

Todas as versões começam da mesma forma: o homem que vai ser assassinado abraça uma árvore imaginando ser ela uma mulher. Não é uma mulher qualquer, mas é descrita a partir de clichês que a identificam como a mulher fatal. Ela é magra (aludindo ao modelo das atrizes), tem olhos verdes e é sensual. Sua imagem se associa, ora ao homem que vai ser fuzilado, ora aos pais de cada um dos narradores. A insistência na representação da mulher ideal, que ganha força de um mito construído com clichês, pode ser marcado como um traço de semelhança entre a Arte Pop e a literatura pop de Roberto Drummond.

Há, ainda, dispersos pelo conto, cenas de filme, objetos de cotidiano, a vida espetacularizada e glamourizada, a referência intertextual a uma canção de Chico Buarque – tudo articulado à composição da narrativa que, por meio da mistura de elementos, alude à Arte Pop.

O conto **"Últimos instantes do grande Heleno de Freitas no hospício de Barbacena"** divide *Quando fui morto em Cuba* em duas partes. É o único texto que compõe o que Roberto Drummond denominou, no livro, como "Intervalo". Este conto relata, como numa narrativa de futebol, os últimos instantes de vida do jogador Heleno de Freitas[358] no hospício de Barbacena.

[358] Advogado, boêmio, arrogante, galã; um homem nervoso, quase intratável. Depois de onze anos jogando futebol, Heleno de Freitas entrou para a história como um dos maiores craques do futebol sul-americano. Suas jogadas e seus gols deslumbraram os torcedores. Heleno de Freitas era quase perfeito em tudo. Nos gols de classe. Nas jogadas de alta categoria. E nas cabeçadas maravilhosas. Entretanto, Heleno estava doente e não sabia. A sífilis corroía sua cabeça e isso lhe criava muitos problemas. Nunca quis ir ao um médico para fazer um exame rigoroso e um tratamento sério da doença que o atormentava. Ele era genioso e quando abandonou o futebol, por insistência de amigos e parentes, foi examinado e constatada sífilis na cabeça em estado bastante adiantado. Heleno teve que ser internado num sanatório na cidade de Barbacena em Minas Gerais. No dia 8 de dezembro de 1959, a imprensa

Segundo o narrador, o tempo é bom para a prática da morte: céu cinzento e chuvoso. De todos os lados, chegam caravanas de torcedores e romeiros que esperam ver Heleno de Freitas fazer o tão anunciado e aguardado Gol da Felicidade que mudará o destino do Brasil. Enquanto o jogo não começa, são vendidos retratinhos, camisetas, chuteiras, oração... tudo com o nome do jogador.

Em seguida, o locutor passa a entrevistar Heleno de Freitas. A pergunta central é se ele teria medo da morte. O atleta diz que não e que a imagina como uma atriz de cinema. Diz que ela não se veste de negro e que não carrega a foice. Isso seria invenção dos ricos que enchem a cabeça dos pobres de todos os medos.

Vai começar o jogo. Quem apita é Mário Vianna.[359] No time do hospício estão Napoleão Bonaparte, Jesus Cristo e o grande Heleno de Freitas. A narrativa do jogo começa com ares de normalidade. Os jogadores do outro time são craques conhecidos, entre eles, Zico[360] e Sócrates.[361] A narrativa parece normal até quando Heleno de Freitas, num determinado momento, passa a driblar a fome, a mortalidade infantil... enfim, os problemas sociais brasileiros. Ele está em busca de fazer o Gol da Felicidade. É derrubado pelo conformismo do povo brasileiro, mas leva vantagem e chuta. Faz gol. O juiz o invalida. As pessoas se revoltam. Entram soldados com metralhadoras no campo. A confusão continua até que o soldado José atira em Heleno de Freitas

---

brasileira noticiava sua morte. Morria um dos mais elegantes jogadores do futebol brasileiro, apelidado de Gilda pela torcida. (Adaptado do *site*: www.museudosesportes.com.br/noticia acessado em 12/06/06).

[359] Mário Gonçalves Vianna tinha 1.74 de altura e pesava 90 quilos. Ficou conhecido por sua fama de juiz rigorosíssimo, destes que não perdem as rédeas da partida, mesmo nas situações mais adversas. Segundo ele, dois jogadores lhe deram muito trabalho: Heleno de Freitas, por ser irreverente e malicioso, e Zizinho. Mário Vianna foi um homem de muitas histórias. Histórias colhidas ao longo de 38 anos de Polícia Especial, 25 de árbitro e 22 de comentarista de arbitragem na Rádio Globo. Mário faleceu no Rio de Janeiro no dia 16 de outubro de 1989. (adaptado do *site*: http://www.museudosesportes.com.br/noticia.php?id=2461, acessado em 12/06/06).

[360] Arthur Antunes Coimbra, mais conhecido como Zico, (Rio de Janeiro, 3 de março de 1953) foi um jogador de futebol (meio-campo), que se notabilizou mundialmente a partir da conquista da Taça Libertadores da América e do Campeonato Mundial de Clubes pela equipe carioca do Flamengo, e em suas participações pela Seleção Brasileira nas Copas de 1982, Espanha, e 1986, México. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Zico, acessado em 06/03/08).

[361] Sócrates Brasileiro Sampaio de Souza Vieira de Oliveira (Belém, 19 de fevereiro de 1954), o Doutor Sócrates, ou simplesmente Sócrates, foi um jogador de futebol do Brasil e um dos maiores ídolos do Corinthians, ao lado de Roberto Rivellino. Dentro de campo era reconhecido por seu estilo elegante.Uma caracterísa do jogador que marcou sua passagem pelo futebol foi a sua habilidade e uso inteligente do calcanhar. (http://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%B3crates_Brasileiro_Sampaio_de_Souza_Vieira_de_Oliveira, acessado em 06/03/08).

e o mata. “Ainda não é desta vez que a felicidade vai chegar no Brasil” são as últimas palavras pronunciadas pelo jogador.

O conto é narrado por um louco, à maneira de uma locução esportiva. A referência midiática, podemos dizer, é um procedimento Pop, sobretudo porque, no conto, as colocações são permeadas pela ironia: “Muito boa tarde, amigos ouvintes do Oiapoque ao Chuí: sob a bandeira de Nossa Senhora Aparecida, a minha, a sua, a nossa padroeira e de todos os que tiveram a ventura de nascer neste solo amado e idolatrado do Brasiiil (...) (DRUMMOND, 1982, p. 60). Como num texto publicitário, Nossa Senhora nos é apresentada como um produto que tem qualidades capazes de nos fazer felizes. Neste caso, ela é responsável pela proteção de todos aqueles que nasceram no “solo amado e idolatrado do Brasil”. Novamente, a ironia. A expressão “amado e idolatrado Brasil” nos remete aos clichês patrióticos e, não raro, aos discursos populistas. Em outro momento, de forma um pouco diferente, mas com o mesmo sentido, o narrador / locutor esportivo, mais uma vez, ironiza o fato de estar no Brasil e ser brasileiro: “(...) ganharam, como eu, a sorte grande na Loteria de Deus, que é a de termos todos nascido neste amado Brasiiiiiiiiiiiiiiii, o colosso do Atlântico.” (DRUMMOND, 1982, p. 62)

O conto é dedicado a Armando Nogueira e João Saldanha, dois nomes devotados e ligados ao futebol. O primeiro é comentarista esportivo e declarou, numa crônica escrita no *Jornal do Brasil*, que Heleno de Freitas fora seu primeiro ídolo no futebol desde que o viu jogar em 1944.[362] O segundo foi também jornalista e técnico da seleção de 1970, demitido pouco antes de começar a Copa, por haver se desentendido com as autoridades da CBF. Enfim, o conto parece começar dentro da normalidade, entretanto, logo em seguida, o insólito se instaura ao sabermos que a história será contada a partir do ponto de vista de um louco; portanto, a narrativa já

[362] Esta informação consta no artigo intitulado *Anjo e demônio* escrito por Armando Nogueira. (http://claricebessa.vilabol.uol.com.br/heleno.htm, acessado em 14/06/06).

“enlouquece” desde o primeiro instante. É bom ressaltar, aqui, que este procedimento continua sendo usado por Roberto Drummond mesmo num livro publicado em 1982 – fase final da ditadura militar no Brasil e época de abertura política. Também cabe dizer que esta forma de narrar é um recurso em que o autor se debruçou e aprimorou ao longo de sua obra; no começo, servia, simultaneamente, para driblar a censura e, no plano da escrita, figurativizar o estado de loucura que a censura havia imposto à sociedade; passado este tempo, tal traço acabou virando uma marca nos textos do autor que, não raro, mistura o possível ao impossível, o real e a ficção, como se não houvesse fronteiras entre estes dois pontos.

Antonio Candido, no ensaio intitulado “A personagem do romance”, inicialmente trata da questão de como pode uma ficção ser, existir, já que não passaria, teoricamente, de uma ilusão ou mera criação de alguém. Porém, como ele ainda nos diz, a literatura está alicerçada sobre este paradoxo; assim a verossimilhança somente é possível se a personagem consegue transmitir “a impressão da mais lídima verdade existencial.” (CÂNDIDO, 1964, p. 44)

É bastante comum, Roberto Drummond trazer para suas criações nomes que tiveram algum significado ímpar na/para a sociedade. Neste conto, por exemplo, cita uma série de pessoas cujos nomes remetem a fatos importantes ou marcantes para a sociedade brasileira. Muitas vezes, estes nomes convivem e dividem o espaço literário com outros seres ficcionais; este tipo de estratégia é bastante marcante nas criações do autor, seja na fase pop, seja na seguinte. A intenção dele não é retratar a verdade da vida destes escolhidos, mas sim mesclar dados de suas biografias a dados ficcionais. O resultado disso é uma narrativa que se apresenta como um jogo de esconde-esconde, pois oferece ao leitor referências “reais” misturando-as com a pura invenção.

Nestes termos, a construção do protagonista Heleno de Freitas segue a mesma diretriz. O narrador classifica como justos o culto e a reverência à personagem por parte daqueles que foram

ao estádio vê-lo jogar. Enfim, a esperança de felicidade está toda depositada no tão almejado Gol da Felicidade que seria feito por ele na partida em questão.

Três dados biográficos do jogador, pelo menos, são recuperados para a construção da personagem neste conto, porém não se pode dizer que sejam puros, mas sim sempre acrescidos de um quê de ficção. É sabido que Heleno de Freitas jogou no Boca Junior de Buenos Aires e que por essa época se tornara íntimo da família do então presidente Perón, entretanto nada consta em sua biografia dizendo que Eva Perón interrompera uma partida, logo após Heleno ter feito um belíssimo gol, para "oscular" a face do jogador, segundo conta o narrador.

> É o merecido culto ao grande Heleno de Freitas, que, quando *center-forward* do Boca Junior de Buenos Aires, levou Evita Perón, a santa Argentina que repousa eternamente no coração portenho, a interromper a partida, depois de um mo-nu-mental!!! gol do deus das cabeçadas, exatamente para festejar o grande Heleno de Freitas e, respeitosamente, diante dos olhos de Perón, o presidente eterno dos argentinos, a santa Evita osculou ligeiramente, como a brisa de Buenos Aires osculando, a face do goleador Heleno de Freitas. (DRUMMOND, 1982, p. 63)

O temperamento forte de Heleno de Freitas é outro traço presente no conto e vai dar o mote para o desfecho do texto. Depois que o Gol da Felicidade foi anulado, cria-se a maior confusão entre a torcida e os soldados; no centro do campo, paralelamente, "discutindo como o dedo em riste, dando cusparadas no comandante-em-chefe dos soldados, como nos seus melhores tempos no glorioso Botafogo, o grande Heleno de Freitas é o alvo de um soldado que faz mira e aponta com um revólver: (...)" (DRUMMOND, 1982, p. 66). Brigas, discussões e, conseqüentemente, expulsões são comuns nas histórias relatadas acerca do jogador, que parecia ter uma propensão natural para o conflito.

Outro fato retomado é o apelido – Gilda – dado a Heleno de Freitas pela torcida contrária ao Botafogo, clube pelo qual jogava. "Dono de um gênio intempestivo que muitas vezes o fazia ser expulso de campo e lhe trazia muitos inimigos, Heleno, apelidado "Gilda", por seu

temperamento e por este ser o nome de uma famosa personagem da atriz norte-americana Rita Hayworth, em filme de mesmo nome (...)"[363] se irritava profundamente quando a torcida o chamava desta maneira. No conto, o narrador nos apresenta outra, apesar de semelhante, justificativa para o apelido:

> É a merecida reverência ao grande Heleno de Freitas, aquele que as bocas machistas dos estádios brasileiros chamavam de Gilda! Gilda! Gilda! Mas manda a verdade que eu vos diga, torcedor amigo, que as torcidas rivais do Botafogo, o meu, o seu, o nosso favorito, jamais souberam suportar o fato in-con-tes-tá-vel!!! De que o grande Heleno de Freitas era uma reedição física de Rodolfo Valentino e de Rita Hayworth, belo como um deus do Olimpo, e, assim, amigos ouvintes da cadeia verde e amarela, os despeitados chamavam o grande Heleno de Freitas pelo epíteto de Gilda. (DRUMMOND, 1982, p. 61)

O uso de referências datadas e traços biográficos de pessoas famosas – sobretudo celebridades criadas pela mídia – é uma marca dos textos de Roberto Drummond. Tais signos se misturam a outros que remetem à vida real, desglamourizada e, muitas vezes, marcada pela violência e repressão. Neste sentido, é exemplar o momento em que o narrador / locutor esportivo relembra alguns mortos que, segundo ele, continuam vivos em seu coração: Ernesto Che Guevara, Maria Lúcia Petit, Roque Dalton,[364] Ângela Diniz, Glauber Rocha,[365] Marilyn Monroe e John Garfield.[366] Os três primeiros foram, em vida, guerrilheiros e estão ligados, poderíamos

---

[363] Essas informações foram retiradas do site: http://pt.wikipedia.org/wiki/Heleno_de_Freitas, acessado em 21/06/06.

[364] Roque Dalton nasceu em 14 de maio de 1935 em San Salvador, El Salvador. Foi jornalista, poeta, guerrilheiro e homem de todas as artes. Desde jovem se destacou no mundo das Letras, tanto no jornalismo como na literatura. Estudou direito e antropologia em destacadas universidades de El Salvador, Chile e México. Perseguido pela ditadura militar salvadorenha, foi preso e banido. Viveu na Guatemala, Cuba, Checoslováquia, Vietnã, Coréia e em outros países. Morreu aos 40 anos, tragicamente assassinado por seus companheiros de luta armada em 10 de maio de 1975. (http://edmilsonrodrigues.uniblog.com.br/71455/nossa-america-segundo-roque-dalton.html, acessado em 06/03/08).

[365] Glauber de Andrade Rocha (Vitória da Conquista, BA, 14 de março de 1939 — Rio de Janeiro, RJ, 22 de agosto de 1981) foi um cineasta brasileiro e também ator e escritor. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Glauber_Rocha, acessado em 06/03/08).

[366] John Garfield, nascido Jacob Julius Garfinkle, (Nova Iorque, 4 de março de 1913 — Nova Iorque, 21 de maio de 1952) foi um ator norte-americano. Ficou conhecido pelos papéis de rebelde pertencente à classe operária. É considerado o predecessor de atores como Marlon Brando, James Dean e Montgomery Clift. (http://pt.wikipedia.org/wiki/John_Garfield, acessado em 06/03/08).

dizer, pela História. Os três últimos fizeram parte do mundo do cinema e, portanto, ligados à cultura de massa. Ângela Diniz – a musa carioca da década de 70 – ficou conhecida pelo povo brasileiro por ter sido assassinada pelo namorado – Doca Street – em 30 de dezembro de 1976. Novamente, História, cotidiano e cultura de massa se aliam para a criação de um referencial para o leitor, qual seja, o de pessoas que se transformaram em ícones, símbolos, emblemas. Ao mesclar diversas referências, sobretudo inserindo na narrativa o que está na "ordem do dia", da vida social e política, o que é notícia nos jornais, o texto acentua a proximidade da literatura pop de Roberto Drummond com a Arte Pop.

Passemos, agora, às fábulas e breves análises dos contos da segunda parte ou, como está no livro, do segundo tempo. O primeiro deles é **"Por falar na caça às mulheres"** e está dividido em oito partes. Para facilitar o entendimento da fábula, manteremos a mesma divisão: 1ª. - em textos que simulam paredes pichadas, narra-se como Sérgio convenceu Juliana a namorá-lo. Primeiro tentou a sedução normal, como não teve êxito, ameaçou se matar e, então, Juliana aceitou o namoro. 2ª. – Em 1973, numa coluna social, um colunista conta como foi o casamento de Ju e Serjão, jovens de famílias tradicionais da cidade. A noiva atrasou 47 minutos; enquanto isso o noivo exibia no altar um telegrama de felicitações do presidente Médici e de sua esposa. Ju estava "linda de morrer". 3ª. – Novamente, a narrativa é feita com frases pichadas em muros. São frases que retomam traços do cotidiano, misturadas a outras que se abrem em protesto ao regime militar e à ditadura. 4ª. – Numa página policial, narra-se que Serjão havia assassinado Ju com três tiros à queima-roupa. A cena foi presenciada pela filha de 4 anos do casal que pedia para que o pai não matasse a mãe. 5ª. – O texto simula uma página de jornal em que se conta que a empregada dizia que ultimamente o casal brigava muito. Principalmente depois que Ju resolveu abrir uma butique. 6ª. – Ainda nas páginas de jornal, é relatado pela doméstica que o empresário costumava torturar a filha para que esta contasse se a mãe estivera com algum homem. A menina,

muitas vezes, depois de ser torturada, inventava coisas sobre a mãe. 7ª. - Os jornais contam como foi que Sérgio se entregou. Na frente da delegacia, muitas mulheres gritavam que ele era lindo; as feministas exibiam cartazes de indignação. Sérgio depõe e diz que Deus sabe porque ele matou Ju. Chora compulsivamente e conta que havia dois pontos de discórdia entre eles: 1) Ju teve uma mudança súbita de comportamento depois que começou a ter amizade com artistas, escritores e homossexuais. Ela teria se associado a um travesti para abrir a *Ju butique*. 2) Ju adorava telenovelas. Sua paixão era Reginaldo Farias. Durante a novela *Água Viva*, brigavam muito, pois Ju se derretia quando via o ator. Quando a novela acabou, desinteressou-se porque o ator não estava mais trabalhando. Voltou a assistir a novela seguinte, porque o ator ali estava. Então Serjão, louco de ciúmes, deu um tiro na tevê. Quando, mais tarde, ainda abalado, Serjão tenta uma reconciliação, Ju grita que ele havia atirado no homem que ela amava. Em nome de sua honra ferida, ele mata a esposa com três tiros. 8ª. – o narrador conta nesta parte como Juliana se sentia enquanto morria. No primeiro tiro, ela recupera o discurso das mulheres índias, ironizando a colonização branca com a letra de um *rock* cantado por elas. No segundo tiro, Ju encarna moças de *trottoir* do Brasil. Ironiza essa situação na letra de um *rock*. No terceiro tiro, Ju representa, com uma outra canção, as mulheres tratadas como objeto. No quarto tiro, o que não ocorreu, Ju ouve a voz de Amélia, a do samba que fala que o pior não é morrer no gatilho e sim quando são mortas com tiros silenciosos que transformam a vida num "pássaro empalhado que já não canta" (DRUMMOND, 1982, p. 83).

"Por falar na caça às mulheres" contém diversos procedimentos Pop e, por isso, é um conto que, embora esteja num livro de transição, serve para mostrar como Roberto Drummond, mesmo anunciando o fim do Ciclo da Coca-Cola e da literatura pop com a publicação de *Quando fui morto em Cuba*, ainda se vale do diálogo com a Arte Pop em sua criação.

Primeiramente, há neste conto um entrecruzamento de gêneros textuais que estruturam a narrativa: pichações em muro, textos jornalísticos de coluna social e de página policial, depoimentos e o delírio de Juliana na hora da morte.

A primeira fase do romance é toda anunciada por frases apaixonadas pichadas nos muros próximos à mansão onde morava Juliana quando solteira. É uma composição repleta de frases-clichê que vão descrevendo: 1) o desenrolar da conquista – "Se em dez dias Ju não namorar Sérgio, ele dá um tiro no ouvido!" (03/04/71) -; 2) a conquista – "Sérgio e Ju estão in love" (24/04/71) -; 3) a jura de amor eterno – "Serjão fará Ju feliz por toda a vida!" (15/05/71).

O romance perfeito, alicerçado pelo ideal dos contos de fadas, é selado com o casamento de ambos. A cerimônia obedece rigidamente aos padrões chiques e elegantes dos casamentos entre os entes das famílias tradicionais da sociedade, no caso, mineira. Deste ponto em diante, podemos dizer que a narrativa se revela decalcada de uma narrativa da vida real. Roberto Drummond toma uma matriz – o caso Ângela Diniz e Doca Street – e cria uma nova narrativa.

Em 30/12/1976, a sociedade brasileira testemunhava um assassinato que entraria para a história das lutas feministas. Raul Fernando do Amaral Street – o Doca Street – mata com quatro tiros à queima-roupa, Ângela Diniz, com quem mantinha um relacionamento amoroso.[367] São muitos os pontos coincidentes entre o caso e o conto em questão: 1) Doca Street e Ângela Diniz, ambos ricos e de famílias tradicionais; Serjão e Juliana, no conto, também são assim descritos; 2) Juliana foi eleita "*Glamour Girl*" numa promoção de um colunista social e, ainda, escolhida pelo colunista Ibrahim Sued[368] como o rosto mais belo de todo o Brasil; Ângela Diniz era conhecida como a "A Pantera de Minas", epíteto que ganhou quando namorou o colunista Ibrahim Sued.

[367] Consultar no CD "Almanaque Roberto Drummond" mais detalhes sobre a história do crime.
[368] Ibrahim Sued (Rio de Janeiro, 23 de junho de 1924 — Rio de Janeiro, 1 de novembro de 1995) foi um jornalista e colunista social brasileiro. Começou sua carreira como fotógrafo e rapidamente tornou-se jornalista. Fez sucesso assinando uma coluna social que marcou época e influenciou muitos jornalistas.
(http://pt.wikipedia.org/wiki/Ibrahim_Sued", acessado em 13/12/07).

As personagens do conto, após o casamento, vivem uma história de amor relativamente curta. Este momento não é descrito pelo narrador que, num processo semelhante ao da colagem Pop, informa o leitor sobre o que acontecia no Brasil, de 1973 até quando Juliana fora assassinada pelo marido, num dia qualquer da década de 80. Esta parte foi construída com frases que revelam desde protestos políticos acalorados – "Abaixo a ditadura!", "Fora Médici!", "O ABC é o Brasil!" -; passam pela exaltação à contracultura – "Voltem os Beatles!", "Viva Chico Buarque", "LSD" -; e chegam aos aspectos mais banais e cotidianos da vida – "Liquidação é nas Casas Pernambucanas!", "Julieta está dando!", "Maurinho é bicha". Essa mistura de temas e de referências se assemelha, em muito, a certas obras da Arte Pop. É bastante comum, encontrarmos quadros que nos remetem a inúmeros aspectos e vertentes da vida, numa tentativa de abarcar, por meio de fragmentos, a realidade, como se fosse possível ilustrar a simultaneidade da vida diária marcada pelo excesso de fatos e informações. A escolha, por Roberto Drummond, das imagens coladas revela a dinâmica da sociedade brasileira nas décadas de 70-80. Ao mesmo tempo em que existe, aparentemente, uma consciência bastante clara da repressão e da opressão políticas por uma parte da sociedade, elas convivem com outra parcela alheia a esse movimento, mas também oprimida pelo poder alienante da indústria cultural e do consumo com o qual, em determinados casos, é conivente.

Após valer-se da colagem, Roberto Drummond retorna à sua matriz. Como em Andy Warhol, em cujas serigrafias, muitas vezes, enxergavam-se os traços originais em preto e branco antes de serem modificados e pintados, neste conto o leitor, se conhecedor da história do assassinato cometido por Doca Street, é capaz de enxergar a fonte de onde nasceu a história das personagens Juliana e Sérgio. No caso desta "serigrafia", o processo é um pouco diferente, uma vez que ela não parte de um produto ou da imagem de alguém famoso, mas sim de uma "história real". Nesse sentido, podemos dizer que o procedimento de criação se assemelha ao quadro *129*

mortos (catástrofe aérea), de 1962, em que Andy Warhol ao retratar, também, "uma história real", serve-se de uma fotografia de jornal sobre um acidente aéreo. Assim como explica Klaus Honnef (2005), ele parte de um veículo intermediário, no caso o jornal, como o unificador entre a realidade e o espectador. Deste modo, o quadro de Andy Warhol é imagem de algo que já é imagem. Portanto, reprodução da reprodução. No conto "Por falar na caça às mulheres", Roberto Drummond procede da mesma maneira. Colhe na mídia as informações sobre o caso e as documenta sob a forma de um arranjo estético que ilustra a condição desigual da mulher, numa sociedade conservadora e machista. "No quadro *129 mortos*, Warhol mostra que, na era dos *mass media*, toda a percepção da realidade é produto de uma comunicação." (HONNEF, 2005, p. 46) Podemos dizer que para Roberto Drummond também. A percepção da realidade nos é mostrada pela escolha que o escritor faz dos fatos noticiados no dia-a-dia. Eis, aqui, um ponto singular na obra do escritor. Muitos de seus textos dialogam, num processo intertextual, com textos cotidianos, mas que por algum motivo foram amplamente divulgados pela imprensa. Entretanto, estes textos têm registros factuais, muitas vezes, passageiros, que exigem do leitor um conhecimento que, não raro, desfez-se com o fato cotidiano. Neste sentido, por exemplo, questionamo-nos como um leitor nascido na década de 80 poderia supor que o conto "Por falar na caça às mulheres" dialoga com um fato que, um pouco antes de sua publicação, havia sido sistematicamente noticiado pela imprensa, uma vez que não há nenhuma referência no conto que diz isso? Para um escritor que criou o que ele chamou de literatura pop, esse talvez se mostrasse um problema, pois se a intenção é pontuar aspectos e fatos da sociedade, de alguma forma, eles precisam estar acessíveis ao público de algum modo. Quando lemos sobre o quadro *129 mortos* de Andy Warhol, é possível encontrar o registro do acidente de onde nasceu a idéia do quadro, pois alguém se preocupou em resgatá-las. De certa forma, este nosso trabalho caminha na mesma direção.

129 mortos (Catástrofe Aérea) (1962). Andy Warhol, *Museu Ludwing*, Colônia.

Juliana, a protagonista do conto, é assassinada porque o marido tem uma forte crise de ciúme desencadeada pelo amor que a mesma nutria pelos personagens representados pelo ator Reginaldo Faria nas novelas *Água Viva* (1980) e *Baila Comigo* (1981) da Rede Globo. Na época em que as novelas estavam no ar, segundo o depoimento de Sérgio Avelar, Juliana chegava mais cedo em casa, tomava banho de piscina e posicionava-se em frente à tevê em atitudes provocantes. Alertada pelo marido, ela não se importa e mantém o mesmo comportamento. Sérgio sente-se traído e atira na tevê quando aparece o ator Reginaldo Faria. Em nome da honra, o marido dispara contra ela três tiros e a mata. Com certo humor, revela-se, aí, o poder da televisão sobre as pessoas. Juliana e Sérgio figurativizam plenamente este estado de alienação. Vivem um problema transposto ou causado por uma ilusão, mas cujo desfecho é trágico e real.

Na "história real", na história-matriz, Doca Street não matou Ângela por um amor virtual, mas a causa foi a mesma: ciúme. Em ambos, texto-matriz e conto, o desenrolar dos fatos é semelhante, como num processo fotográfico ou serigráfico. Num primeiro julgamento, Doca Street é inocentado sob o argumento de "legítima defesa da honra" defendido pelo advogado Evandro Lins e Silva, e sai do tribunal sob aplausos de mulheres que seguravam cartazes onde se lia: "Doca, estamos com você". No conto em questão, Sérgio, após cometer o crime, desaparece por um tempo. Quando retorna e se apresenta na delegacia, ao lado de seu advogado – Lins Bernardes (parte do sobrenome de ambos os advogados é o mesmo),

> Ele foi recebido na porta da delegacia aos gritos de "lindo!lindo" por moças que portavam cartazes com os dizeres "Viva Serjão!", enquanto as feministas carregavam cartazes onde estava escrito "Quem ama não mata! E ficavam em silêncio. (DRUMMOND, 1982, p. 78)

Roberto Drummond engloba neste trecho as duas posições tomadas pelas mulheres na época do crime: as primeiras, como já foi dito, apoiaram-no; não o enxergavam como assassino,

mas sim como um galã traído. Doca criou essa imagem; Sérgio a retomou pelas mãos do escritor. No entanto, houve também quem protestasse. Nesse grupo estão as feministas que encabeçavam o movimento “Quem ama não mata”, amplamente divulgado pela mídia. Neste ponto, texto-matriz e conto coincidem: a frase e a campanha são as mesmas. Também coincide a justificativa do crime – “legítima defesa da honra”. Em novo julgamento, Doca Street, é condenado a 15 anos de prisão. Quanto a Sérgio, o texto nada explica.

Ângela é morta com quatro tiros; Juliana, com três. A partir daí, o narrador vai relatar o delírio de Juliana enquanto recebia cada um dos tiros – denúncias explícitas da condição de opressão vivenciada pelas mulheres em diferentes situações da vida cotidiana. Na narração dos três tiros, há uma espécie de colagem irônica de um rock que mistura em sua letra, denúncias escritas em português com frases de agradecimento escritas em inglês. Em todas o foco é a exploração da mulher. Há, também, a narração do delírio de Juliana no quarto tiro, que não houve. Este tiro faz parte da história de Ângela Diniz, mas é recuperado, no conto, para ressaltar a condição de submissão imposta às mulheres. Neste tiro que não houve, Juliana

> ouvia a voz de Amélia, a do samba, falando:
> - Pior, Ju, não é a morte no gatilho, pior é quando nos matam e nos deixam com a sensação de que estamos vivas e que somos vacas parideiras, pior, Ju, é essa morte com tiros silenciosos e que transforma nosso coração num pássaro empalhado que já não canta... (DRUMMOND, 1982, p. 83)

O segundo conto, **“Os elefantes se alimentam de flores”**, traz a história bastante peculiar da personagem Doutor Guilherme que, num dia qualquer, chega a cidade de G... sem dar pistas de como chegara ali. Foi direto à pensão de D. Loló, pagou sessenta dias de hospedagem adiantado. Ela ficou desconfiada daquele senhor, mas por outro lado, sentiu-se atraída por ele. Desorientada, e sem saber se ia à igreja ou à delegacia, resolveu procurar primeiro o padre para confessar seu pecado. Quando chegou à casa paroquial, viu que o homem conversava com o

padre e depois lhe deu notas de mil tiradas de uma maleta, assim como tinha procedido com D. Loló. Desnorteada, ela entra na igreja e reza. Julgando-se guiada por S. Benedito, resolve procurar o delegado, no entanto se surpreende quando vê que o estranho lá está e dá dinheiro ao delegado. Ela vigia-o, então, pelo buraco da fechadura e vê que ele, antes de dormir, olha para a foto de uma mulher nua e sorri às vezes. No entanto, quando olha para a foto de uma menina de 13 ou 14 anos, uma lágrima cai de seus olhos. D. Loló passa, então, a segui-lo. O que mais a deixou surpresa foi quando ele foi a uma funerária, experimentou um caixão e depois deu notas de mil para o dono do estabelecimento. Quanto mais os dias se passavam, mais o doutor Guilherme envelhecia e emagrecia. No 57º dia em que ele estava em G..., reuniu os amigos que tinha feito na cidade e foram jantar numa churrascaria. Quando a 5ª ou 6ª garrafa de uísque estava no fim, passou a contar sobre os elefantes da África que se alimentavam de flores e andavam em bandos, mas quando um pressentia a morte, afastava-se do bando para morrer sozinho. Disse que aprendeu mais sobre a dignidade com os elefantes do que com os homens. No dia seguinte, o doutor Guilherme sai bem cedo, vai até o bar, conversa com o jagunço Salu e lhe entrega notas de mil. Dois dias depois, vai até a beira do rio, come flores e, de uma árvore ali perto, o jagunço atira antes que D. Loló consiga gritar. Ela se aproxima e vê que ele está morto. Jura que ele sorria e tinha uma flor amarela saindo da boca como um elefante da África.

Este conto recupera características da narrativa de mistério. Em que lugar fica a cidade de G.? Quem é o doutor Guilherme? De onde vem a pequena fortuna que ele gasta na cidade? Por que ele contrata alguém para matá-lo? Quem são as mulheres das fotografias que ele insiste em olhar? Essas e outras perguntas atravessam o conto e ficam, todas, sem resposta. O doutor Guilherme é um homem bonito, perfumado e bem vestido; sua descrição não foge ao padrão do "galã", inspirado nos atores de cinema e tevê. Mas, ironicamente, D. Loló não o verá desta maneira, mas sim como um Jesus Cristo disfarçado ou um demônio. De qualquer modo, o

modelo de homem perfeito permanece respeitado e desejado. A antítese – Jesus Cristo / demônio – demarca, no conto, sentimentos contraditórios que coexistem dentro das personagens. Podemos dizer que a duplicidade é um dado propício à obra de Roberto Drummond e marcará não só a sua literatura pop, mas também as obras da segunda fase. No conto, D. Loló, inicialmente descrita como mulher recatada, temente a Deus e à alma do marido, irá se transformar em bailarina de cabaré, especializada em *strip-tease*, passando de um estereótipo a outro; o padre renunciará aos seus votos para se casar; o delegado, após enlouquecer e soltar todos os presos, entra num barco e desaparece no rio Doce e o jagunço ficará cego e desempregado e, ainda, confundirá o barulho das galinhas com almas penadas. Todas essas transformações ocorrerão depois da passagem do dr. Guilherme pela cidade de G, que se revelará, deste modo, capaz de subverter a ordem constituída, o *status quo*.

"Folhas 5, 6, 7 e 8 de um inquérito envolvendo São Francisco"[369] é o terceiro conto da segunda parte. Escrito como se fosse um depoimento e narrado pelo escrivão que datilografa as declarações, o texto conta a história de um homem (o declarante) que tosse sangue na fronha branca do travesseiro. Acompanhado por Eva, supostamente sua amante, vai ao consultório do doutor Benjamim de Oliveira Pires, especialista em doenças pulmonares, que pede ao declarante para fazer uma abreugrafia e o aconselha a ir à esplanada que ficava entre as avenidas Brasil e Estados Unidos. O prédio é lindo e contrasta com a pobreza dos que esperam na fila para fazer o

[369] São Francisco nasceu em 1181/1182 em Assis, na Itália, e foi batizado com o nome de Giovanni di Pietri. Em 1198 acontece um conflito em Assis entre a nobreza e os comerciantes. Os nobres se refugiam em Perusa, uma pequena cidade próxima de Assis, onde São Francisco ficou preso por um ano até o ano de 1204. Em Perusa também estava a família de Clara. Ao voltar para Assis, São Francisco, doente, começa sua conversão gradual: dedica-se a dar esmolas e oferece até suas roupas aos pobres; tem visões e começa a desprezar o dinheiro e as coisas mundanas. Seu pai, envergonhado do novo gênero de vida adotado por Francisco, queixou-se ao bispo de Assis da prodigalidade do filho e, diante do prelado, pediu a Francisco que lhe devolvesse o dinheiro gasto com os pobres. A resposta foi a renúncia à vultosa herança: despindo, ali, suas vestes, Francisco exclamou: "... doravante não direi mais pai Bernardone, mas Pai nosso que estás no céu..."
(adaptado do *site*: http://www.saofranciscodeassis.hpgvip.ig.com.br/biografia.html, acessado em 18/12/07).

referido exame. Dentro do pavilhão de vidro, o homem teve sua atenção voltada para um senhor que se parecia com S. Francisco. Eva teve certeza de que era ele e gritou. Depois de reconhecido, S. Francisco passou a abençoar a todos e a dizer: “Vim ao Brasil para matar a sede de justiça e a fome de terra do povo de Deus.” (DRUMMOND, 1982, p. 94) Num determinado momento, chegam repórteres e um deles, ao entrevistar o santo, pergunta-lhe se é verdade que ele está distribuindo o rio S. Francisco aos pobres. Segue-se uma resposta afirmativa. O repórter conclama o povo para receber os títulos de posse das mãos do santo. A multidão se aglomera e quando a coisa beirava o caos, o declarante ouve uma explosão, que não era de chuva, pois o tempo estava bom. No meio da confusão, o homem e Eva seguem S. Francisco até a esplanada. Lá, o santo conclama o povo a se levantar e a segui-lo. O declarante se recorda de que o santo era à prova de bala e que, vendo isso, os que atiravam nele largavam as armas e passavam a segui-lo. Diz, ainda, não saber onde está o santo, pois o perdeu de vista quando Eva fora atingida por uma rajada de metralhadora. Declara que Eva está morta e não viva como tinha sido coagido a afirmar em outros depoimentos. Diante destas declarações, o escrivão assina o depoimento e o conto termina.

Estruturado formalmente como se estivesse ocorrendo a leitura de um depoimento, o texto abre todos os parágrafos (exceto o último) com a conjunção “que”. O narrador, um escrivão, lê o que registrou do depoimento do declarante, ironicamente chamado, em alguns momentos, de réu. A temática central do conto é a luta social em seus diferentes níveis, sobretudo em relação à reforma agrária e política. Mas para falar sobre isso, o escritor recorre a uma figura bastante popular no catolicismo - S. Francisco - e dá a ele características de super-herói:

> Que recorda-se o declarante que o indigitado São Francisco era à prova de bala, uma vez que os tiros o atravessaram, não lhe fazendo qualquer mal, como se o mesmo fosse de nuvem, razão por que os que nele atiravam depunham suas armas e se ajoelhavam a seus pés, beijando-lhe as mãos. (DRUMMOND, 1982, p. 95-6)

Mas este não é um super-herói convencional, apesar de portar alguns traços deles como o fato de as balas transpassarem seu corpo e nada acontecer. McCarthy ao falar sobre os quadros *Super-homem* (1961) de Mel Ramos e *Popeye* (1961) de Roy Lichtenstein, dois super-heróis, explica que:

> A figura em Super-homem de Ramos, como Popeye de Lichtenstein, é um modelo de força e firmeza masculina. Os dois personagens eram imensamente populares nos anos 30, como Dick Tracy, Batman e Robin e muitos outros heróis. Revivê-los nos anos 60, não importa quão ironicamente, era olhar para o passado, para um momento mais simples no qual, aparentemente, os homens agiam como homens e dominavam o destino com seus punhos. (2002, p. 63)

Para os artistas da Arte Pop, a recuperação dos super-heróis era um comentário sobre o ideal a eles associado. No caso, o ideal de dominar o destino com as próprias mãos, fortes e determinadas. Roberto Drummond parece retomar esse procedimento adaptando-o ao Brasil: cria um super-herói cômico, dados os traços religiosos que insere no seu modelo. São Francisco nunca foi um santo guerreiro (como São Jorge, por exemplo), mas foi o escolhido pelo escritor, neste conto, para ser o salvador do povo oprimido. Apesar de não ser guerreiro, S. Francisco é tido como o santo dos pobres porque, em vida, depois de ter dado muita esmola e feito muita caridade, renunciou à herança do pai. É esse S. Francisco que vem agora ao Brasil dividir e distribuir terra ao povo. Mas esse herói vem acrescido de uma característica: ele é à prova de bala. Olhando para a figura criada, podemos dizer que ele é uma mistura de santo e super-herói – ele salva o povo e converte seus algozes à sua causa. Se na Arte Pop os super-heróis eram retomados como expressão de força e superioridade viril, na literatura pop os super-heróis criados por Roberto Drummond têm uma aura de santidade, seja pela associação com os rebeldes transformados em santos da Igreja Católica, seja pela associação proposta pela própria narrativa, como foi o caso do Urso, também transformado em super-herói em *Sangue de Coca-Cola*.

Super-homem (1961).
Mel Ramos, *Coleção de Skot Ramos*, Burbank, Califórnia.

Popeye (1961). Roy Lichtenstein, Coleção de David Lichtenstein.

Os perfumes Vivava e Vivre, a bela Eva – descrita a partir do clichê "a amante que sabe ser enfermeira" -, uma gravura oferecida pelo Laboratório Pfeizzer, uma lanterna "made in Japan", sandálias Havaianas, todas essas imagens que compõem o cenário cotidiano contrastam com figuras históricas ligadas às lutas revolucionárias – Dolores Ibarruri e Che Guevara – e também com a Revolução dos Cravos,[370] e formatam o conto nos moldes da literatura pop que por um lado resgata e se vale do cotidiano como a Arte Pop, inserindo nele referências ligadas, sempre, aos ideais revolucionários de esquerda, à rebeldia e à constestação juvenil próprias dos anos 60-70.

O quarto conto da segunda parte se intitula **"Sessão das quatro".** Nele, uma velha de óculos – Ciana - debruça-se sobre a janela, numa sexta-feira, para assistir o que ela chama de Sessão das Quatro. Tudo o que ela vê na praça, narra à irmã paralítica – Geninha. Às 3h40, passa uma mulher lindíssima num volks azul. Às 3h43, chega à praça uma perua, que pára embaixo de uma mangueira. Nela estão homens armados com metralhadoras. Às 3h45, um Fiat estaciona na praça e um homem desce, pega uma margarida e entra novamente no carro. Ele espera uma mulher; como não sabe se ela virá, começa o jogo do "ela vem, ela não vem". Enquanto isso, na perua, os homens comem azeitonas enquanto esperam. Às 3h49, um negro desce a rua em direção à praça. Somente a mulher do volks azul é capaz de vê-lo, pois parara seu carro alguns quarteirões abaixo da praça. Às 3h53, toca um clarim e os soldados que estavam na praça se recolhem no quartel. Ficam apenas os loucos. Às 3h55, o negro sorri enquanto caminha pela praça. Acaba a sessão do cinema; pingos de chuva começam a cair e molham o rosto do negro e é como se ele estivesse chorando. No Fiat, o homem teme que a amada não venha por causa da

[370] O golpe de estado militar do dia 25 de abril de 1974 derrubou, num só dia, a ditadura salzarista que vigorava em Portugal desde 1926, sem grande resistência das forças leais ao governo, que cederam perante a revolta das forças armadas. Este levantamento é conhecido por Dia D, 25 de Abril ou Revolução dos Cravos. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Revolu%C3%A7%C3%A3o_dos_Cravos, acessado em 18/12/07).

chuva. Às 4h, Ciana vê o negro de camisa florida e em seguida vê também a mulher do volks, a quem Ciana nomeou Greta Garbo. Os homens da perua vêem o negro e entram num acordo de que era ele mesmo quem esperavam. Contornam a praça com a perua. A mulher do volks vem em direção ao homem do Fiat que a vê. Reza para que o homem negro lhe dê coragem. Este caminha tranqüilo e não vê que os homens desceram e se escondem com suas metralhadoras. O negro apanha uma rosa vermelha. A mulher do volks azul pára seu carro antes de chegar junto ao homem do Fiat. Começam a atirar no negro. Depois de o matarem, espetam um cravo vermelho em seu peito. Afastam-se e desaparecem com suas metralhadoras. Às 4h15, a mulher do volks azul ajoelha-se diante do negro e reza. Como chovia muito, Ciana não pode ver e contar à irmã que o homem do Fiat também se aproximou do negro e ajoelhou ao lado dela.

No conto, Ciana vê e narra o que ocorre e Geninha escuta tudo avidamente. O olhar para o mundo está emoldurado. A senhora que vê, vê a partir de um campo de visão restrito pelas laterais da janela e a outra, no caso a irmã, vê o que lhe é contado a partir de um ponto de vista já limitado na base. Em todo conto há um jogo de olhares em que as personagens sempre vêem parte do que ocorre. Nunca conseguem ver a totalidade dos fatos, da mesma forma como nunca conseguimos ter a exata noção de todos os aspectos de um acontecimento. Não são versões de um mesmo fato, como em outros contos analisados, mas vários olhares vendo segmentos de cenas não vistos pelas outras personagens.

O tempo é cronológico; as ações se passam entre as 3h35 e 4h15 da tarde. Como num filme, inicialmente o foco recai sobre uma cena, cuja personagem principal é uma mulher. Ela não se parece em nada com Greta Garbo, mas Ciana a vê e a descreve da seguinte maneira para a irmã: “- Linda como a Greta Garbo.” (DRUMMOND, 1982, p. 98) Pelo olhar do narrador, no entanto, o leitor saberá que a mulher “lembrava um animal selvagem, não domesticado, e tinha cabelos fulvos.” (DRUMMOND, 1982, p. 98). A contraposição desses olhares não deixa de

desenhar um perfil de mulher fatal, a amante calorosa que faz *strip-tease* como imagina o amante que a espera na praça. Sob este ângulo, é possível imaginar que o "filme" narrado é romântico, que contará uma história de amor proibida (pois a mulher é casada) entre um casal de apaixonados. Porém a história de amor é interrompida e a narrativa segue um outro rumo. Mais tarde, Ciana a descreverá como um faroeste ou bangue-bangue. Tudo o que é visto é, sempre, comparado ao cinema; é dele que parte o referencial do olhar de Ciana; é ele quem norteia a visão que ela tem do mundo. Alienada, Ciana presencia um assassinato que tem um quê de político, mas o vê como um filme, uma peça de ficção.

Uma vez mais, a temática se repete: narra-se um assassinato e sugere-se, pelas entrelinhas, que ele ocorrera em virtude de a vítima ser ou estar ligada a movimentos revolucionários. Como vimos até agora, a preocupação em fazer denúncias sociais e políticas é estruturada, ironicamente, por meio de uma aproximação com elementos da cultura de massa e procedimentos da Arte Pop.

"Mis recuerdos de Maria" é o quinto conto da segunda parte. Um homem caminha por uma rua, no México, quando alguns homens num Ford disparam suas metralhadoras contra ele. Sente o sangue em sua camisa e, caído, em meio a sirenes e vozes, tira do bolso um cartão que diz que em caso de morte era para avisar Leonora, no Brasil. Ali deitado, começou a achar que o Brasil era uma mulher e se chamava Maria. Teve vontade de beijá-la e abraçá-la. Ainda caído, achou que estava começando o programa que apresentava na rádio *El Mundo*. Então, anuncia que o programa "Mis recuerdos de Maria" vai começar. A senhora Ruth Prados declarou à polícia que na hora que o brasileiro sorriu todo ensangüentado, ela lembrou de um menino de 13 ou 14 anos que estudava no internato do ginásio São Francisco. A polícia do México começou a investigar por que ele sorriu e levantou oito suspeitas, mas Ruth Prados não acredita em nenhuma delas. O homem é levado para o hospital. Lá, ainda pensa que está narrando o programa "Mis recuerdos

del Brasil". Então, exclama: "Ainda vai raiar el dia en el corazón de Maria" (DRUMMOND, 1982, p. 110). Beija a boca do Brasil, vira para a parede e morre. Os amigos avisam Leonora, no Brasil; ela agradece o retrato, diz que poderia se orgulhar muito das glórias que contavam, mas que seu filho – Estevão Mateus – o mesmo da fotografia tinha morrido há 25 anos no Brasil, quando era interno do ginásio S. Francisco, que tinha cerca de arame farpado como nos campos de concentração e onde o vento cheirava a eucalipto, a perfume de mulher loura e urina.

No conto anterior a narrativa é entremeada pelo discurso cinematográfico, enquanto que neste é o discurso do rádio que será evocado.

Uma vez mais, a personagem central é alguém marcado para morrer, provavelmente, por estar envolvido com lutas políticas. Neste conto, esta é a temática enfatizada.

O que podemos destacar nesta narrativa como importante para o nosso eixo na pesquisa é o fato de haver nela muitos pontos de autotextualidade. Essa é uma marca que está dispersa em todo o Ciclo da Coca-Cola, mas que começa a se definir como traço de transição muito claramente no livro *Quando fui morto em Cuba*. Esta prática, na segunda fase, tornar-se-á recorrente. De qualquer modo, esse procedimento parte do mesmo princípio da serigrafia, que consiste em tomar uma referência como matriz e modificá-la conforme a necessidade do / no processo criativo. Apesar disso, a autotextualidade diferencia-se da serigrafia, uma vez que a referência autotextual é bastante semelhante à fonte, enquanto que na serigrafia são feitas modificações, às vezes, com o texto-matriz sendo, praticamente, apagado.

No conto "Mis recuerdos de Maria" o procedimento predominante é o da autotextualidade, pois muitos são os pontos coincidentes com os de outras obras do autor. A título de esclarecimento, vamos a eles que serão divididos e numerados em três tópicos:

1) (...) "e a polícia do México, que começou a investigar por que ele riu, levantou oito suspeitas" (...) (DRUMMOND, 1982, p. 108; grifos nossos)

Nesse trecho, temos dois pontos de coincidência. Primeiro o fato de a polícia investigar não o crime ou algo realmente sério, mas um fato irrelevante, como fez em "Um homem de cabelos cinzas" (*A morte de D. J. em Paris*), conto aqui analisado nos capítulos 1 e 2. O segundo ponto são as respostas levantadas para as suspeitas. Esse formato – "levantou tantas suspeitas" – foi usado por várias vezes, em diversos contos – "Um homem de cabelos cinzas", "Objetos pertencentes a Fernando B, misteriosamente desaparecido", "O confinado", entre outros – sempre com a mesma finalidade: ironizar o sistema de investigação, mostrando como eles se desviam do objetivo e se apegam a detalhes que em nada ajudarão no desenrolar da investigação.

2) O ensinamento: "beijar na boca é falta de higiene" (DRUMMOND, 1982, p. 109) que neste conto é dado pela professora, a dona Julita, que nunca amou um homem. No romance *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado*, a mesma frase é proferida pela tia solteirona do pai de Martha Gelhorn, também solteirona recalcada como a personagem anterior. Essas mulheres encarnam o clichê da "tia solteirona", mal amada, que para a sociedade se mostram como senhoras recatadas, mas que no íntimo sonham com uma aventura sexual nos moldes dos filmes pornô.

3) Por fim, e como ponto mais relevante, o conto cita o fato de o protagonista – Estevão Mateus – ter estudado, quando adolescente, no internato do ginásio São Francisco. A descrição do colégio é, praticamente, a mesma do Colégio do Bosque citada pela personagem Camaleão Amarelo no romance *Sangue de Coca-Cola*. Vejamos:

(...) "onde havia uma cerca de arame farpado como nos campos de concentração e onde o vento, naqueles dias de 1954, cheirava a eucalipto, a perfume de mulher loura e a urina." (DRUMMOND, 1982, p. 110; grifos nossos)

(...) "ficava num bosque cercado de arame farpado e o vento soprava com cheiro de eucalipto e urina. (...) Mas lá era o inferno, um campo de concentração cercado de arame farpado (...)" (DRUMMOND, 1980, p. 37; grifos nossos)

Diante do exposto, cremos que autotextualidade pode ser vista como um traço que caracteriza a literatura pop de Roberto Drummond; um procedimento que se inicia no Ciclo da Coca-Cola e depois se estende por toda a obra do autor.

O próximo conto se intitula **"O trem fantasma"**. Bastante estranho, este texto relata, em primeiro plano, a história de uma conquista e as conseqüências posteriores a ela. Primeiramente, o narrador lança flechas de Cupido em sua amada para, em seguida, fazê-la arder de amor. Encantou-a com alfinetes de encantar mulheres e a transformou em uma borboleta, crucificando-a, depois, entre as quatro paredes do quarto. Pensou em vendê-la como broche, mas como uma nuvem de borboletas invadiu o Brasil, elas ficaram desacreditadas. Desencantava-a quando queria amá-la, e fazia isso numa cama de faquir oito vezes por noite. Como ela gritava, ele ligava um toca-fitas com música do Agnaldo Timóteo para abafar o som. Divertiu-se, torturando-a de diversas maneiras. À meia-noite, levou-a para andar no trem fantasma. Fez uma série de ameaças e contratou um detetive para saber se ela tinha encontros secretos com o gorila do trem fantasma. "Bebia cálices de sangue dela como um Vampiro de Curitiba".[371] (DRUMMOND, 1982, p. 114) Por fim, quando ela chorou um rio Amazonas, ele reuniu vários pertences dela, despediu-se do cachorro Jack e "entrou no navio naquele rio de águas salgadas e foi navegando nas ondas das lágrimas dela" (DRUMMOND, 1982, p. 115). Passou a cortar fatias do próprio corpo e atirá-las aos peixes. Foi então que a viu surgir magra como certas árvores.

O assunto é simples – uma conquista amorosa –, mas a forma de realização textual é complexa. Mitologia, política, música, cinema, poesia, História, umbanda, feitiços, cultura popular, cultura de massa, catolicismo, literatura, objetos do cotidiano são todos misturados a alimentos simulando a preparação de um prato. Dessa forma, o conto se assemelha a uma colagem Pop, como podemos observar no trecho abaixo:

[371] Citação explícita de conto e livro famosos de Dalton Trevisan.

> "(...) pôs a lagosta numa travessa, serviu com vinho do Porto, Revolução do Cravo, e uma dose de Otelo Saraiva,[372] Samora Machel[373] e Agostinho Neto,[374] ela comeu ouvindo Paul Simon,[375] mastigando Ângela Davis,[376] Patrice Lumumba, Che Guevara e Almícar Cabral,[377] mas ele achou que precisava mais, apelou para Ogum, para a Mãe Menininha do Gantois (...)". (DRUMMOND, 1982, p. 112)

A estrutura textual lembra as notícias censuradas na época da ditadura militar quando os jornais preenchiam os espaços dos textos censurados com receitas culinárias. Porém, Roberto Drummond não se limitou a reproduzir o que a imprensa fazia; mas criou um texto dentro do outro, divididos em partes, como se fossem quebra-cabeças prontos para serem montados. Dividiu-os de duas formas distintas: em um deles, as partes sempre vêm separadas por parênteses. Desta forma, o conto pode ser lido, pelo menos, de dois modos: ou lemos o texto como ele se apresenta ou buscamos as partes que se encaixam, isto é, só o que está entre parênteses ou só o que não está. As possibilidades de leitura multiplicam-se em combinações que

---

[372] Otelo Nuno Romão Saraiva de Carvalho (Lourenço Marques, 31 de agosto de 1936) é um ex-militar português, general do "25 de abril". Foi capitão em Angola de 1961 a 1963 e também na Guiné entre 1970 e 1973, sendo um dos dinamizadores do movimento de contestação ao Decreto Lei nº 353/73, que deu origem ao Movimento dos Capitães e ao MFA. Era o responsável pelo setor operacional da Comissão Coordenadora do MFA e foi ele quem dirigiu as operações do 25 de abril, a partir do posto de comando clandestino instalado no Quartel da Pontinha. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Otelo_Saraiva_de_Carvalho, acessado em 29/12/07).

[373] Samora Moisés Machel (Madragoa, Gaza, 29 de setembro de 1933 — Montes Libombos, 19 de outubro de 1986) foi um militar moçambicano. Líder revolucionário de inspiração socialista, tornou-se o primeiro presidente de Moçambique após sua independência, de 1975 a 1986. Carinhosamente conhecido como "o Pai da Nação", morreu quando o avião em que regressava a Maputo se despenhou em território sul-africano. Em 1975-1976 foi-lhe atribuído o "Prêmio Lênin da Paz". (http://pt.wikipedia.org/wiki/Samora_Machel, acessado em 29/12/07).

[374] António Agostinho Neto (Ícolo e Bengo, 17 de setembro de 1922 — Moscou, 10 de setembro de 1979) foi um médico angolano, formado na Universidade de Lisboa que, em 1975, tornou-se o primeiro presidente de Angola até 1979. Em 1975-1976 foi-lhe atribuído o "Prêmio Lênin da Paz". (http://pt.wikipedia.org/wiki/Agostinho_Neto, acessado em 29/12/07).

[375] Paul Simon (Newark, 13 de outubro de 1941) é um cantor e compositor norte-americano de música folk rock. Iniciou sua carreira na década de 60, ao lançar, junto com o seu parceiro Art Garfunkel, o disco *Wednesday Morning* (1964), que continha a clássica faixa *The sound of silence*, tida, por muitos, como a melhor de seu repertório. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Paul_Simon, acessado em 29/12/07).

[376] Angela Yvonne Davis (Birmingham, 26 de janeiro de 1944) é uma professora e filósofa socialista afro-americana, que alcançou notoriedade mundial nos anos 70 como integrante do Partido Comunista dos Estados Unidos, dos Panteras Negras, por sua militância pelos direitos das mulheres e contra a discriminação social e racial nos Estados Unidos e por ser personagem de um dos mais polêmicos e famosos julgamentos criminais da recente história americana. Em 1977-1978 foi-lhe atribuído o "Prêmio Lênin da Paz". (http://pt.wikipedia.org/wiki/Angela_Davis, acessado em 29/12/07).

[377] Amílcar Cabral (Bafatá, Guiné-Bissau, 12 de setembro de 1924 — Conacri, 20 de janeiro de 1973) foi um político de Cabo Verde e da Guiné-Bissau. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Am%C3%ADlcar_Cabral, acessado em 29/12/07).

vão desde a simples leitura referencial dos signos até a mistura deles ligados a seus significados não evidentes. Referências cotidianas, que estavam na ordem do dia na época em que o conto foi escrito, agora distantes de seu tempo, dão ao leitor a possibilidade de ler o texto entendendo-as como simples referências, ou, para um leitor mais perspicaz, oferecem a chance de mergulhar num universo que, por estar distante de seu tempo, leva-o a muitas descobertas propiciadas pelas combinações de leitura que misturam, como já dissemos, entre outros, História, cultura popular, cultura de massa.... O resultado se assemelha a uma colagem de dados, embaralhados, dispostos, aparentemente, sem muita ordem, mas que, por isso, possibilitam uma multiplicidade de leituras e demandam pesquisa e conhecimento acerca do que era notícia, do que era importante na época em que o conto foi escrito.

"Os desgostos de agosto" é o penúltimo conto da segunda parte. Neste texto, o narrador conta que quando chegou agosto, Paulo L., redator de publicidade, teve motivos para acreditar que agosto era, de fato, um mês muito ruim. Já no primeiro dia do mês, quando chegou à sua casa para jantar, encontrou um bilhete de sua mulher, Luísa, anunciando que ela havia ido embora. Ele ainda tinha esperanças de que ela voltasse, quando soube que a empregada também se fora porque a casa ficava muito triste sem a dona. Isso foi no dia 5. No dia 7, foi despedido. Ele sabia que o mês guardava uma sexta-feira 13! Aos poucos, umas formigas miúdas foram tomando conta do apartamento. Ele esperava que Luísa ainda viesse, pelo menos, para buscar o curió Che Guevara. O pássaro era uma das devoções de Luísa, por isso, Paulo redobrou os cuidados com o curió. Enquanto esperava a chegada daquela sexta-feira, era agitado por algumas lembranças e pensamentos obsessivos. Na antevéspera, achou que estava doente, foi ao médico e descobriu que sua doença era a falta de Luísa. Chegou a sexta-feira 13. Ele tomou todas as precauções: não saiu de casa; resolveu passar a leite, bolacha e água e tirou o telefone do gancho com medo de Luísa ligar para terminar tudo. Pegou uma foto dela e estranhou que o curió ainda não tivesse cantado.

Correu para a gaiola do bicho e o encontrou prostrado. Renovou a água, o alpiste, coçou sua cabeça, mas o curió não reagiu e ainda parecia acusá-lo de algo. Ele afirmou para o pássaro que a história com a amiga de Luísa fora só uma aventura. O curió desequilibra-se do poleiro e fica pendurado em um só pé. Paulo correu até o armário onde havia remédios. Voltou com um vidro de terramicina. Deu ao curió que, ao ver as gotas vermelhas do remédio, pensou que fosse o esmalte de Luísa; mordiscou-o, viu o rosto dela e pensou em cantar. Abriu o bico, estremeceu e caiu morto. Paulo resolveu que o curió não poderia ir para o lixo. Envolveu-o num lenço de Luísa, colocou-o numa caixa de sapatos e a embrulhou com papel verde. Saiu para a rua, encontrou a vizinha e esta achou que ele envelhecera da noite para o dia. Olhou-o atravessar a rua e só então desviou seus olhos verdes.

"Os desgostos de agosto" imita a estrutura de uma fotonovela. A história é simples, linear e previsível. Alicerçada na crença popular de que agosto é um mês de azar, a narrativa trata de uma seqüência de fatos ruins que acontecem na vida do protagonista durante aquele mês: a esposa vai embora; em seguida a empregada; depois ele é despedido; formigas invadem seu apartamento e, finalmente, na temida sexta-feira 13, o curió de estimação morre.

Basicamente, a narrativa focaliza dois destes pontos negativos – a partida da esposa e a morte do curió – e os descreve sempre a partir de traços comuns à Arte Pop. Luísa é magra, *sexy* como uma manequim, sua voz é rouca e ela é loira. A descrição física da esposa segue o modelo das estrelas de cinema, enquanto que sua história de vida – embebida no universo tragicômico – se assemelha a de uma heroína de narrativas de massa.

O curió de estimação se chama Che Guevara. A referência ao ídolo político é comum nos textos da literatura pop de Roberto Drummond, mas é necessário lembrar, também, que a imagem de "Che Guevara" como um rebelde, um militante, foi massificada e amplamente usada fora de seu propósito inicial. Aos poucos, ela foi perdendo o caráter de símbolo de resistência e

passou a servir mais como peça decorativa, acessível a quem quer que fosse, independentemente de este ser ou não militante político ou partidário do mesmo ideal de Che. Nesse sentido, podemos dizer que a imagem passou a ser um símbolo pop e, como tal, foi incorporada com um olhar irônico para o fato, pela literatura pop de Roberto Drummond.

4. Conclusão

Simon Wilson destaca que uma das características da Arte Pop é ter focalizado o ambiente urbano próprio das grandes metrópoles do século XX:

> (...) o mundo que ela encara é o mundo muito especial das grandes metrópoles de meados do século XX. O pop está enraizado no ambiente urbano. Não somente enraizado: o pop contempla aspectos especiais daquele ambiente, aspectos que por suas associações e nível cultural pareciam à primeira vista incompatíveis como temas para arte. Esses temas eram os quadrinhos e revistas ilustradas; anúncios e embalagens de toda espécie; o mundo do espetáculo popular, incluindo o cinema de Hollywood, a música popular e feiras de amostras, parques de diversões, rádio, televisão e tablóides sensacionalistas; bens de consumo duráveis, principalmente refrigeradores; carros; estradas e postos de gasolina; alimentos, especialmente cachorros-quentes, sorvetes e tortas; e por último, mas não menos importante, o dinheiro. (1975, p. 4-5)

Além destes elementos característicos da Arte Pop, Roberto Drummond recorre a outros na confecção de sua literatura pop como vimos nas análises dos contos e romances do Ciclo da Coca-Cola. O futebol é constantemente citado como causa de grandes alegrias, mas também de tristeza e de alienação popular. Heróis de histórias em quadrinhos também aparecem freqüentemente associados a personagens, porém a incidência maior nos contos é o fato de o narrador construir as suas personagens sempre tendo como referência atores e atrizes do cinema e da tevê. O sonho de se tornar famoso povoa o imaginário de quase todas elas que, sempre que possível, arrumam uma forma de terem, pelo menos, seus “cinco minutos de fama”.

Neste contexto, o tema da espetacularização da vida se destaca, pois vai mostrando o quanto cada um de nós sofre a influência da mídia e é capaz de transferir o que ali está para a vida real. Ficção e realidade se misturam ao ponto de não se saber mais o que é um e o que é outro. Neste contexto, os contos “Carta ao Santo Papa” e “ Por falar na caça à mulheres” são exemplares, na medida em que as personagens sofrem severas conseqüências por trazerem à realidade fatos da ficção. Entremeados a tudo isso, aparecem os clichês para reforçar o caráter banal e vazio do mundo em que se inserem as personagens.

Outro traço recorrente não só nestes contos, mas em todo o Ciclo da Coca-Cola é a ambientação das histórias no contexto da ditadura militar e a referência à militância política e às utopias dos jovens das décadas de 60-70. A ditadura militar é mostrada sob vários ângulos: as conseqüências que deixou para o país e o trauma para aqueles que lutaram contra ela; a alienação do povo em decorrência da manipulação das informações pelo regime militar e os Estados Unidos da América como agente financiador de golpes e ditaduras militares na América Latina. Articula-se a isso, uma crítica reiterada ao capitalismo selvagem reinante no Brasil. Deste modo, percebemos, algumas vezes claramente, outras não, que o socialismo é apresentado como uma promessa de felicidade e de liberdade que faz parte do imaginário dos jovens da época. Nas obras do Ciclo da Coca-Cola, a Revolução Cubana liderada por Fidel Castro e Che Guevara representa uma possibilidade concreta de libertação política, de autodeterminação dos povos latino-americanos e do terceiro mundo, de construção de um modelo de organização social e política mais feliz e igualitário idealizado pela juventude de esquerda dos anos 60-70. Em razão disso, é comum que as personagens valorizem a luta armada – Guerrilha do Araguaia, VAR-Palmares e MR-8 - ocorrida no Brasil, associando-a à luta revolucionária e à vitória do socialismo em Sierra Maestra. A referência à luta e à resistência políticas remete à repressão política do período. Na literatura de Roberto Drummond, os “mártires” da resistência política à ditadura militar

brasileira, volta e meia, são trazidos à baila e colocados frente a frente com seus algozes. No romance *Sangue de Coca-Cola*, por exemplo, há passagens em que os torturados são convidados a assistirem aos torturadores passarem pelas mesmas dores às quais foram submetidos – revanche ficcional que só atesta a sua impotência e a sua derrota na vida real.

A desigualdade social e o fosso que separa ricos e pobres no Brasil nunca são esquecidos. Sempre que possível, como tema ou referência cifrada, o narrador drummondiano traz à tona essa realidade que, segundo ele, é o resultado de uma história e de uma série de medidas políticas que sempre privilegiaram uns poucos em detrimento da maioria pobre do país.

A presença da Igreja Católica, manifesta por meio dos dogmas, crenças e posições conservadoras é referência constante na formação das personagens de Roberto Drummond. A ironia marca os textos onde a presença da Igreja é vista, sempre, como algo negativo, sobretudo por gerar “traumas” ou “criar” personagens covardes, isto é, incapazes de lutar por aquilo que desejam uma vez que suas vozes foram sempre sufocadas, também, por essa instituição.

Finalmente, Roberto Drummond não descuida das relações entre pais e filhos, nem tampouco entre homens e mulheres (como amantes). São temas que, normalmente, ocupam um espaço menor, ou melhor, acompanham os aspectos principais acima abordados e, por isso, parecem ter menor importância na obra do escritor. De fato, a cultura de massa e os signos da indústria cultural dispersos no cotidiano da vida na cidade têm um espaço maior nos textos, mas, entremeados a eles, estão as difíceis relações que regem a convivência humana. Tudo isso compõe a literatura pop de Roberto Drummond.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cremilda Medina, em 1984, publicou no jornal *O Estado de S.Paulo* um artigo cujo título era “Roberto Drummond: De radical pop à serenidade realista”. Essa designação marca os dois momentos da obra do escritor: a fase Pop e a outra em que o autor conteve o experimentalismo ou os radicalismos, como disse a professora e jornalista, e caminhou por outras veredas ficcionais.

Desde que começou a escrever, Roberto Drummond buscou inovar. Primeiramente, porque ele mesmo resolveu criar um ciclo para suas obras, o chamado Ciclo da Coca-Cola, cujo projeto era ousado: criar uma literatura pop. Alicerçada na Arte Pop, a literatura pop emprestou deste movimento artístico vários de seus fundamentos. Entretanto, foi além e criou para si algumas particularidades que não vemos na Pop. Como a primeira, sofreu, ou melhor, ainda sofre preconceitos por parte de quem resiste às mudanças, sobretudo quando estas propõem à realização de um trabalho a partir de uma matéria-prima desqualificada, vista como o lixo cultural. Lawrence Alloway diz:

> A Arte Pop é por vezes relacionada tanto de maneira jocosa como com argumentos sérios com a comunicação de massas: as referências aos *mass media* na Arte Pop têm servido de pretexto para identificar completamente a origem com a adaptação. Pretende-se que se conclua que os artistas pop são idênticos às suas fontes. Uma tal concepção é duplamente falsa: na Arte Pop, a imagem encontra-se num contexto completamente novo e esta é uma diferença crucial: além disso, os *mass media* são mais complexos e menos inertes do que esta maneira de ver pressupõe. A rápida celebridade de alguns artistas tem sido maliciosamente comparada com a súbita ascensão e queda de alguns nomes do espetáculo – por exemplo, os cançonetistas que gravam discos de 45 rotações ou as mais inexpressivas das *starlets*. (LIPPARD, 1976, p. 28; 30).

Alloway toca em dois pontos fundamentais para compreendermos a Arte Pop e que servem, também, para a literatura pop: o primeiro é a questão da apropriação do deslocamento da

imagem ou referência para um contexto diferente do habitual e o segundo que a produção dos *mass media* não é linear e redutoramente simples como usualmente se imagina.

Surge, então, um impasse: o que fazer com um "novo" que difere em sua constituição, do novo definido pela tradição moderna? No caso da Arte e da literatura pop deve ser acrescentada que esse "novo" é, nos anos 60-70, estranho ao universo artístico, pois diz respeito àquilo que nunca antes estivera ali. Música popular, artistas de cinema, televisão e rádio, histórias em quadrinhos, fotonovelas, romances "cor-de-rosa" convivem, lado a lado, com referências canônicas da alta cultura. As referências da cultura de massa invadem a arte e esta passa a conviver com dados e procedimentos impensados até então.

Esse novo contexto é assumido pela literatura pop de Roberto Drummond e acrescido de elementos específicos da cultura brasileira: o futebol, a religiosidade, a História e a política. Estes temas não são inéditos na literatura, mas a forma como o escritor os abordou é. Colagem, procedimento serigráfico, apropriação e mistura de referências díspares são procedimentos que alicerçam a abordagem temática dos textos, dando-lhes uma certa complexidade que a distancia do que se considera como lixo cultural, revelando que há, nestes textos, uma função crítica vinculada ao estranhamento que eles produzem.

Desde o conto "O confinado" (1970), Roberto Drummond dá os primeiros sinais de uma produção diferenciada. Clichês, marcas e produtos delineiam as personagens que não têm profundidade psicológica e, portanto, têm como traço característico a valorização do externo, da pura aparência que se mostra como metáfora delas mesmas. Não só o exterior, mas também os valores são construídos a partir dos estereótipos da cultura de massa, condizentes com o imaginário das personagens, cujas vidas são vazadas por clichês publicitários, que lhes direcionam a vida.

Ao privilegiar a matéria do cotidiano ordinário, o escritor corre o risco de reduzir a sua literatura num "flagrante da vida real" – emprestamos, aqui, a expressão de Luís Costa Lima (1981) em sua análise dos textos de Rubem Fonseca. Entretanto, não é isso o que percebemos nos textos de Roberto Drummond. Ao contrário, é a sua habilidade em lidar com essa matéria tão diversa e não familiar ao contexto literário que surpreende. Nos contos de *A morte de D. J. em Paris*, comumente, trabalha-se com uma realidade fantasiosa, que, com ambígua ironia, "salva" as personagens de enlouquecer. O gosto do Gauloises, o luminoso da Firestone, a cueca Zorba, a escova de dentes Tek, o vôo do Batman, entre tantas outras coisas, tornam possível ao sujeito entender-se como ser integrante do mundo. Nestes contos, a realidade é tão brutal que a única forma de escapar do absurdo instaurado pelo estado repressor é criando uma realidade paralela, identificada com o sonho e o delírio. O escritor inova ao criar um fazer literário que ludibria o absurdo a partir do próprio absurdo, ou seja, ele abusa da apropriação de referências insólitas e, a partir da junção das mesmas, explicita as violências – da ditadura militar, da indústria cultural e da cultura de massa – impostas à sociedade brasileira. Deste modo, flagra dimensões delirantes e insuspeitas do real, uma realidade que não é estranha ao horror. Não raro, personalidades tomadas do mundo real fazem parte da história ficcional e interagem com outras exclusivamente ficcionais. Sendo assim, a leitura do texto exige o conhecimento da referência (embora esta não seja uma condição imprescindível) para que se amplie a percepção do sentido do texto e do projeto literário ao qual ele se vincula.

Esse jogo é explícito no romance *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado*, que leva o experimentalismo ao máximo. O emprego de vários procedimentos usuais da Arte Pop, sobretudo a serigrafia, o *happening* e a colagem, a narrativa descontínua que intercala sonhos a pesadelos, o discurso fragmentado, a mistura de gêneros, a associação insólita de temas, tudo serve como fermento num discurso que se dispôs a fugir do convencional. A narrativa

gerada nesse “caos” nasce enlouquecida e disposta a enlouquecer aqueles que nela se aventurarem. Eis aí mais um aspecto da visão literária de Roberto Drummond: numa sociedade regida por regras absurdas, incoerentes, ilógicas não há como criar um texto lógico, sensato. E ainda, numa sociedade profundamente permeada pelos produtos da indústria cultural e pela lógica do consumo, é natural que a criação literária se valha desses mesmos produtos para a confecção da arte. Aqui, Arte Pop e literatura pop coincidem, mas se este ponto evidencia bem o que foi a sociedade em que a Pop floresceu, sozinho ele não seria capaz de elucidar o que viveu a sociedade brasileira, especialmente, no período de 1964 a 1986, em que esteve sob os governos da ditadura militar. Se para os norte-americanos, Marilyn Monroe, Elvis Presley, coca-cola, sopas Campbbell´s são a expressão de uma sociedade que se industrializou em todos os níveis e, portanto, tem seu direcionamento determinado pelo consumo de produtos (já que neste meio tudo é visto como mercadoria e, como tal, feito para ser consumido), na sociedade brasileira do mesmo período a que se incluir a dominação no campo político que cerceou a liberdade de pensamento e tolheu a cidadania, sobretudo da juventude, impondo um único caminho a ser seguido sob o risco de morte ou encarceramento em prisões e hospitais psiquiátricos para quem se rebelasse.

A morte de D. J. em Paris e *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado* foram criados num contexto de repressão política acirrada. Isso forneceu a Roberto Drummond um campo propício para a confecção de obras que misturam preceitos formais e temáticos da Arte Pop e os associa a referências da História, religião, da política e de temas próprios do cotidiano brasileiro. Por isso, cremos que estas duas primeiras obras marcam uma primeira fase do Ciclo da Coca-Cola: aquela em que o escritor mais ousou.

Após a publicação do segundo romance – *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado* – repudiado por críticos e leitores e, com o prenúncio de abertura política e

abrandamento da censura, Roberto Drummond cede, em parte, às críticas e cria *Sangue de Coca-Cola*, iniciando o que cremos ser uma segunda fase do Ciclo da Coca-Cola. Defendemos essa idéia por se tratar, a nosso ver, de um momento diferente do primeiro: com o abrandamento da censura nos anos 80, parece ter havido uma menor necessidade de driblá-la. Além disso, e talvez o mais importante, a abertura política representa neste momento uma esperança de que as arbitrariedades a que a sociedade fora submetida acabem ou, pelo menos, diminuam dando espaço para que o estado de direito, a cidadania e a democracia voltem a ocupar o lugar que lhes fora usurpado. Ao montar o livro como se fosse um grande painel pop do Brasil daquele momento, Roberto Drummond não deixa de inovar no fazer literário; segue, ainda, com o objetivo de continuar construindo a sua literatura pop. O leitor, nesta segunda fase, não se sente mais tão desnorteado, uma vez que o enredo segue por uma trilha um pouco mais convencional.

Finalmente, no momento em que é anunciada a publicação de *Quando fui morto em Cuba*, reforça-se o caráter polêmico da obra, mas só por via indireta nos faz lembrar das antigas discussões frente à produção *pop* de Roberto Drummond. Apesar de integrar o Ciclo da Coca-Cola, este livro de contos é visto pelos críticos mais pelo lado da transgressão do que pelo aspecto *pop*. Não que este tenha sido abandonado, mas talvez pela própria experiência em lidar com a crítica, Roberto Drummond prefere ressaltar outros pontos do livro, sobretudo aqueles que recrudescem a polêmica em torno da sua maneira de criar e produzir uma obra. “Ela [polêmica] aumentará no nível político e no literário, pois não se trata de um livro conservador. Ele faz tudo o que a tradicional família literária diz para não se fazer. Fere todas as regras literárias vigentes”, afirma o escritor mineiro em entrevista para Otaviano Lage.[378] Logo, o uso dos procedimentos pop de criação continua na confecção dos contos do livro. Em vários textos, percebemos que ele

[378] Entrevista publicada juntamente com a resenha “Literatura com narração esportiva” sobre o livro *Quando Fui Morto em Cuba*.

cria suas narrativas tendo como base o procedimento serigráfico largamente utilizado por Andy Warhol em suas obras. Como livro de transição, não abandona os recursos e procedimentos empregados nos livros anteriores.

Deste modo, podemos dizer que nos dois primeiros livros do Ciclo, o propósito de denunciar a violência e a repressão políticas vividas pela sociedade brasileira era cifrada pelo experimentalismo com a linguagem. Já nos dois últimos livros, o experimentalismo lingüístico perde intensidade e o caráter denunciativo torna-se mais explícito. Permanecem a alusão ao cotidiano, à indústria cultural, à religião, à política, ao futebol, enfim, aos pilares sobre os quais a sociedade brasileira está estruturada e, a partir deles, Roberto Drummond tece seus textos propondo ao leitor que tenha um olhar menos ingênuo para a sociedade em que está inserido, um olhar capaz de identificar, nesta, os arcaísmos, as desigualdades e a violência que se manifestam no cotidiano e que remetem a problemas e instituições históricos que demandam crítica e transformação.

Expostas as análises dos quatro livros que, para nós, compõem a literatura pop de Roberto Drummond, podemos dizer que o escritor construiu uma forma própria de literatura. Tomachevski, falando sobre a motivação estética, diz que “a introdução do material extra-literário numa obra deve justificar-se por sua novidade e individualidade a fim de que não se oponha aos outros constituintes dela. É preciso falar do antigo e do habitual como do novo e do não habitual. O usual deve ser tratado como insólito.” (1971, p. 191) Em síntese, podemos dizer que é isso que fez Roberto Drummond no Ciclo da Coca-Cola: valeu-se de elementos comuns pertencentes à realidade, mas deu a eles um tratamento diferenciado, como vimos ao longo das análises das obras constitutivas da sua “literatura pop”.

BIBLIOGRAFIA

1. Do autor

DRUMMOND, Roberto. O confinado. *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 07 nov. 1970. Suplemento literário. p. 1-3.

_____ . *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: Geração Editorial, 1980.

_____ . *Quando fui morto em Cuba*. São Paulo: Atual, 1982.

_____ . *Hitler manda lembranças*. São Paulo: Siciliano, 1984.

_____ . *Ontem à noite era sexta-feira*. São Paulo: Siciliano, 1988.

_____ . *Hilda Furacão*. São Paulo: Siciliano, 1991.

_____ . *Inês é morta*. São Paulo: Geração editorial, 1993.

_____ . *O homem que subornou a morte e outras histórias*. São Paulo: Mercado Aberto, 1993.

_____ . *Os mortos não dançam valsa*. São Paulo: Objetiva, 1995.

_____ . *O cheiro de Deus*. São Paulo: Objetiva, 1998.

_____ . *Dia de São nunca à tarde*. São Paulo: Geração Editorial, 2004.

2. Sobre Roberto Drummond

ALMEIDA, Márcio. Literatura pop em Roberto Drummond: a sociedade de consumo na vida do homem contemporâneo (I). *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 9 set. 1978. Suplemento literário. p. 6-7.

_____ . Literatura pop em Roberto Drummond: a sociedade de consumo na vida do homem contemporâneo (II). *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 16 set. 1978. Suplemento literário. p. 6-7.

_____ . Roberto Drummond – o escritor e o jornalista: a propósito de “O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado” seu primeiro romance. *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 12 ago. 1978. Suplemento literário. p. 6-7.

AMADOR, Paulo. A cartarse lúdica de Minas. Em seu novo livro, Roberto Drummond retoma o jogo narrativo e dá provas da evolução de sua literatura. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 dez. 1991.

ANDRADE, Euclides M. Livro procura a voz mais íntima. *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 17 mar. 1979. Suplemento literário. p. 10.

ANDRADE, Sônia M. V. “A morte de D.J. em Paris”. *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 8 jan. 1972. Suplemento literário. p. 5.

ANDRADE, Vera Lúcia. Em torno de uma sujeita acima de qualquer cidadão. *Ensaios de semiótica*. Belo Horizonte, 5(10), p.191-200, dez. 1983.

ARAÚJO, Celso. Roberto Drummond narra os mistérios da Paixão do Brasil. *Correio Braziliense*, Brasília, 26 dez. 1978. Caderno 2, [s.p.] 6 f. (Arq. *Jornal do Brasil*)

BASTOS, Alcmeno. *A semiotização oblíqua do referente em Roberto Drummond*. 1983. 113f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

_____. O realismo oblíquo de Roberto Drummond. *Ensaios de Semiótica*. Belo Horizonte, 7(14), p. 9-24, dez. 1985.

BORGES, Ronaldo Elias. *Uma incursão pela poética de Roberto Drummond*. 2002.130f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2002.

BUENO, Eva Paulino. Mirrors, identities and its reflections. *Acta Scientiarum*, v. 20, n.1, mar. 1998, p. 1-7.

CAMBARÁ, Isa. Drummond, um Recorde. *Jornal da Tarde*, Rio de Janeiro, 7 abr. 1987, [s.p.] 3 f. (Recorte Arq. do *Jornal do Brasil*)

CASTELLO, José. Um pot-pourri da realidade. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1 fev. 1992, 599, Cultura, p. 4.

_____ . Ladrão de formas e estilos. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1 fev. 1992, 599, Cultura, p. 4.

_____. Roberto Drummond é apaixonado por Hilda Furacão. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 jul. 1998. Caderno 2, [s.p.]

CRUZ, Selma Santa e STRUWE, Carlos. A conquista dos EUA; atrás do sucesso de Márcio de Souza, novos autores brasileiros chegam ao mercado americano. *Veja*, Rio de Janeiro, p. 64-5, 7 jan. 1981.

DRUMMOND, Roberto. Resposta à TFP Literária. (Recorte col. Particular)

DUARTE, José Afrânio Moreira. *De conversa em conversa*. São Paulo: Ed. Do Escritor. 1986. p. 323-9.

FELINTO, Marilene. Roberto Drummond faz romance – denúncia provinciano. Folha de S. Paulo, 11 jan. 1992, 146, Letras, p. 2.

FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. O tecedor do vento: o narrador em Roberto Drummond. In: MARCHEZAN Luiz Gonzaga; TELAROLLI Sylvia (Org.). *Faces do narrador*. Araraquara: Laboratório Editorial / FCL / Unesp; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2003. p. 109-123.

FERRAZ, Geraldo Galvão. Contista mineiro na mira – Quando fui morto em Cuba. Isto é. São Paulo, 6(305), 16 out. 1982.

GOMES, Maria Raimunda. *A Festa, Sangue de Coca-Cola, Dias de Fogo: Discurso e História.* São José do Rio Preto – SP, 2003. 272 p. Tese (Doutorado) – Unesp – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

GUELFI, Maria Lúcia Fernandes. Identidade Cultural numa Perspectiva Pós-moderna. *Revista do Instituto de Letras – Programa de Pós-Graduação*, Niterói, n.1, p. 137-149, 2.sem. 1996.

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

_____ O tempo do clichê e a estética do olhar na ficção contemporânea. *Ipotesi – revista de estudos literários*, Juiz de Fora, v.5, n.1, p. 119-131, jan./jun 2001.

HEMINGWAY Crucificado por Roberto Drummond, Escritor. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 out. 1978, [s.p.] 1 f. (Recorte Arq. *Jornal do Brasil*)

LAGE, Otaviano. Literatura com Narração Esportiva. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 5 set. 1982, [s.p.] 2 f; (Recorte Arq. *Jornal do Brasil*)

LARA, Maurício. Cheiro de Pólvora; Hilda Furacão, um livro de histórias reais, consagra o mineiro Roberto Drummond como um dos mais criativos escritores do país. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 nov. 1991. Revista de Domingo, [s.p.] 3 f. (Recorte CEDOC – TV Globo)

LUCCI, Maria Luiza de Almeida. *Desconstrução da cultura – a carnavalização da violência em Roberto Drummond.* Rio de Janeiro, 1981. 123p. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

MEDINA, Cremilda. Escritor brasileiro hoje – 26 – Roberto Drummond: de radical "pop" à serenidade realista. *Minas Gerais*. Belo Horizonte. 20 abr. 1985. Suplemento literário. p. 8.

MORAES NETO, Genteon. A hora de matar os demônios. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 fev. 1988. Idéias, p. 8-9.

ORNELAS, Warlei. Morte nas Minas de Drummond. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 nov. 1988, p. 3-4. (Recorte CEDOC – TV Globo)

PASSOS, José Meirelles. Prodígios. Como escrever entre um e outro pesadelo. *Isto é*, Rio de Janeiro, [s.p.], 15 out. 1980. 1 f. (Recorte Arq. *Jornal do Brasil*)

RIBEIRO, Rosângela. Roberto Drummond está com livro novo na praça... Minas Gerais. Belo Horizonte. 5 nov. 1988. Suplemento literário. p. 8-10.

RICCIARDI, Giovanni. *Escrever – Origem, manutenção, ideologia*. Bari: Libreria Universitaria, 1988. p. 124-6.

ROBERTO Drummond; a pior censura é a dos próprios intelectuais. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 nov. 1978, [s.p.] 1 f. (Recorte Arq. *Jornal do Brasil*)

SABINO, Waldemar. D. J. CHEGA a Paris; Livro de Roberto Drummond é lançado em francês. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 dez. 1989. [s.p.] 1 f. (Recorte CEDOC – TV Globo)

SOUZA, Marco Antônio. A escrita pessoalíssima de Roberto Drummond. Minas Gerais. Belo Horizonte. 4 fev. 1989. Suplemento literário. p. 13.

TORRES, Maurílio. Refrigerante Mineiro; Anunciado há cinco anos sai finalmente o novo romance de Roberto Drummond. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 nov. 1980, [s.p.] 1 f. (Recorte Arq. *Jornal do Brasil*)

VIEIRA, Nelson H. Hitler and Mengele in Brazil: The testimony of Roberto Drummond. Modern Fiction Studies. West Lafayette, 32 (3), p. 427-438, aut. 1986.

3. Geral

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M.. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In**:** *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p. 113-156.

ARBEX JR., J.; TOGNOLI, Cláudio Júlio. *Mundo pós-moderno*. São Paulo: Scipione, 1996.

AUERBACH, Erich. A meia marrom. In: *Mímesis – a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 459-485.

AVERBUCK, Lígia (Org.) et alii**.** *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel, 1984.

BARTHES, Roland. Estrutura da notícia. In**:** *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 57-67.

BATTCOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BAUDELAIRE, Charles**.** *Sobre a modernidade – o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Obras Escolhidas II: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 114-119.

_____ . A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: *Textos escolhidos* (Col. Os Pensadores). São Paulo: Abril, 1978. p. 5-28.

_____ . O narrador. In: *Textos escolhidos* (Col. Os Pensadores). São Paulo: Abril, 1978. p. 57-74.

BERELSON, Bernard. Quem lê o que e por quê? In: ROSEMBERG, B. & WHITE, D.M. *Cultura de massa*. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 144-151.

BROCH, Hermann. *Kitsch* y arte de tendencia. In: DORFLES, Gillo (Org.) et alii**.** *El kitsch – Antología del mal gusto.* Barcelona: Lúmen, 1973.

CALDAS, Waldenyr, *Uma utopia do gosto*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. p. 199-215.

_____. A personagem do romance. In: ROSENFELD, Anatol (Org.) et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo: Boletim de Teoria Literária e Literatura comparada (nº 2), 1964, p. 43-66.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução.* São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHKLÓVSKI, Vitor. Arte como procedimento. In: *Teoria da Literatura – Formalistas russos*. 2 ed. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 39-60.

_____ . A construção da novela e do romance. In: *Teoria da Literatura – Formalistas russos.* 2 ed. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 205-226.

COELHO, Teixeira. *O que é indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CONNOR, Steven**.** *Cultura pós-moderna – introdução às teorias do contemporâneo.* 2 ed. São Paulo: Loyola, 1993.

DORFLES, Gillo. *Kitsch* e cultura – para uma fenomenologia do mau gosto. In: *Novos ritos, novos mitos*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____ **.** *As oscilações do gosto.* Lisboa: Livros Horizonte, 1974.

EAGLETON, Terry. Capitalismo, modernismo e pós-modernismo. In**:** *Crítica Marxista.* São Paulo: Brasiliense, (2): 53 – 68, 1995.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____ . *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____ . *O super-homem de massa*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. As aporias da vanguarda. *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, (26-27): 85 – 112, jan.-mar./1971.

FAVARETTO, Celso . *Tropicália – Alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

FISCHER, Ernest**.** *A necessidade da arte*. 5 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1974.

GINZBURG, Jaime. Literatura brasileira: autoritarismo, violência, melancolia. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 43, n. 1, p. 57-70, jan./jun. 2003.

GREENBERG, Clement. Vanguarda e Kitsch. In: ROSEMBERG, Bernard & WHITE, David Manning. *Cultura de massa*. São Paulo: Cultrix, s/d. p. 121-134.

_____ . Vanguardia y kitsch. In*: Arte y cultura – ensayos críticos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1979. p. 12-27.

GOLDING, John. Cubismo. In: STANGOS, Nikos (Org.) et alii. *Conceitos da arte moderna.* Rio de Janeiro: Zahar, 1991. p. 38-57.

GULLAR, Ferreira. Cultura posta em questão. *Arte em revista*. São Paulo: Kairós, n.3, mar.1980.

HABERMAS, Jürgen. Modernidade versus pós-modernidade. *Arte em revista*. São Paulo: CEAC, (7): 86-91, ago./ 1983.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria – Construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.

HATTNHER; FERNANDES. Sonho americano. In: BERND, Z. *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007. p. 603-609.

HAUSER, Arnold. A era do filme. In: *História social da literatura e da arte*. V. 2. 3 ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982. p. 1.115 – 1151.

HENDRICKSON, Janis. *Lichtenstein*. Singapura: Paisagem, 2007.

HONNEF, Klaus. *Pop Art*. Alemanha: Taschen, 2004.

_____ . *Warhol*. Singapura: Paisagem, 2005.

HUTCHEON, Linda**.** *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Literatura em suas fontes*. 2 ed. rev. e ampl.- Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 384-416.

JAKOBSON, Roman. A dominante. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2 ed. ver. e ampl. – Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 485-491.

JENNY, Laurent (Org.) et alii. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979.

KHOTE, Flávio R.. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

LIMA, Luiz Costa. "O cão pop e a alegoria cobradora" *in Dispersa demanda – Ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981, p. 144-158.

LIPPARD, Lucy R. (Org.) et alii. *A arte pop*. São Paulo: Verbo/Edusp, 1976.

LOPES, Edward. "A metáfora discursiva como alegoria: o discurso alegórico e seus dois textos" *in Metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.

LUCIE-SMITH, Edward. Arte pop. In: STANGOS, N. (Org.) et alii. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991. p. 160-168.

MARANHÃO, Jorge. Arte e kitsch. In*: A arte da publicidade*. Campinas: Papirus, 1988. p. 77-119.

MARTINS FILHO, João Roberto. Polícia Política. Relações Estados Unidos / América Latina. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 22, p. 389-396, 1998.

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

Mc DONALD, Dwight. "Masscult y Midcult". In: BOZAL, Valeriano (Org.*) La industria de la cultura.* Madrid, Alberto Corazon Editor, 1969. p. 67-156.

MENEZES, Philadelpho**.** *A crise do passado – modernidade, vanguarda, metamodernidade.* São Paulo: Experimento, 1994.

MERQUIOR, José Guilherme. *Kitsch e Antikitsch*. In: *Formalismo e tradição moderna – o problema da arte na crise da cultura*. São Paulo: Forense, 1974. p. 07 – 48.

MEYER, Marlyse. *Folhetim – uma história*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

MICHELLI, Mário de. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MINK, Janis. *Marcel Duchamp – arte como contra-arte*. Köln/Lisboa: Taschen, 1996.

MOLES, Abraham. *O kitsch – arte da felicidade*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1975.

MORICONI Jr., Ítalo. O pós-utópico: crítica do futuro e da razão imanente. *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, (84): 69-85, 1989.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX – O espírito do tempo*. 2 ed. São Paulo: Forense, 1969.

MOTT, Frank Luther. Existe uma fórmula para o best seller? In: ROSEMBERG, B. & WITHE, D. M. *Cultura de massa*. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 137-143.

ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez, 1991.

OSTERWOLD, Tilman. *Pop Art*. Itália: Taschen, 2003.

OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe*. São Paulo: Nankin Editorial, 2002. p. 13-55.

PAZ, Octavio.*Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____ . Invenção, subdesenvolvimento, modernidade. In: *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 133-137.

PELLEGRINI, Tânia. Gavetas Vazias – Ficção e política nos anos 70. São Carlos: Editora da UFSCar / Mercado de Letras, 1996.

PIGNATARI, Décio. "Comunicação e cultura de massas". In: *Informação. Linguagem. Comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 81-93.

POE, Edgar Allan. Filosofía del moblaje. In: *Ensayos y críticas*. Madrid: Alianza, 1973.

READ, Hebert. *A arte de agora, agora*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ROSEMBERG, Harold. Cultura Pop: a crítica *kitsch*. In*: A tradição do novo*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 191-198.

SANTAELLA, Lúcia. *(Arte) e (Cultura) – equívocos do elitismo*. São Paulo: Cortez, 1982.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 44-60.

_____ *Vale quanto pesa*. (Ensaios sobre questões político-culturais). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 47-55.

SANTOS, Jair F. dos. *O que é pós-moderno*. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SODRÉ, Muniz. *Teoria da literatura de massa.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

SONTAG, Susan. Notas sobre camp. In**:** *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 318-337.

SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-modernismo*. 3 ed. São Paulo: Nobel, 1987.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária – polêmica, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 08-41.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 93-104.

TOMACHEVSKI, B.. Temática. In: EIDHEMBAUM, B.. *Teoria da literatura – Formalistas russos*. 2 ed. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 169 -203.

WILSON, Simon. *A arte pop*. Trad. Maria Luiza F. Marques. Barcelona, Editorial Labor do Brasil, 1975.

4. *Sites* Pesquisados

http://pt.wikipedia.org/wiki/A_Voz_do_Brasil, acessado em 12/01/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Agildo_Ribeiro, acessado em 02/02/08
http://pt.wikipedia.org/wiki/Agnaldo_Tim%C3%B3teo, acessado em 14/08/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Agostinho_Neto, acessado em 29/12/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Ato_Institucional_N%C3%BAmero_Cinco, acessado em 21/08/07.
http://www.unificado.com.br/calendario/12/ai5.htm, acessado em 21/08/07.
http://biografias.netsaber.com.br/ver_biografia_c_285.html, acessado em 25/08/07.
http://www.equiweb.it/public/uploaded/forum/Silvi@/2005107152651_Alain%20Delon%201.jpg acessado em 25/08/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Albert_Schweitzer, acessado em 22/10/07.
http://www.netsaber.com.br/biografias/ver_biografia_c_1560.html, acessado em 02/02/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Alfred_Hitchcock, acessado em 25/01/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Am%C3%ADlcar_Cabral, acessado em 29/12/07.

http://ascronicasdecillian.uniblog.com.br/38191/personalidades---pier-angeli.html, acessado em 02/11/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Angela_Davis, acessado em 29/12/07.
http://ondeanda.multiply.com/photos/album/41, acessado em 25/09/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Ana_Maria_de_Jesus_Ribeiro, acessado em 25/08/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B4nio_Conselheiro, acessado em 12/01/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%81rea_de_Seguran%C3%A7a_Nacional, acessado em 15/01/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Atos_Institucionais, acessado em 02/02/08.
http://www.65anosdecinema.pro.br/Ava_Gardner.htm, acessado em 11/10/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Ava_Gardner, acessado em 26/02/08.
http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u312791.shtml, acessado em 27/07/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Ruhollah_Khomeini, acessado em 23/01/08.
http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,800189,00.html, acessado em 29/12/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Batalha_Naval_do_Riachuelo, acessado em 02/02/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Big_Boy", acessado em 08/01/08.
http://biografias.netsaber.com.br/ver_biografia_c_464.htm, acessado em 02/08/07.
http://www.geocities.com/jorge_elvis/billhalley.html, acessado em 02/08/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Pero_Fernandes_Sardinha, acessado em 25/08/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Brigitte_Bardot, acessado em 09/01/08.
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882000000100002&lng=&nrm=iso&tlng=, acessado em 10/10/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Candice_Bergen, acessado em 22/10/07.
http://www.netsaber.com.br/biografias/ver_biografia_c_1765.html, acessado em 08/01/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Capit%C3%A3o_Marvel_(DC_Comics), acessado em 11/07/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Carlos_Lamarca, acessado em 02/08/07.
http://www.carlos.marighella.nom.br/vida.htm, acessado em 02/08/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Carmen_Miranda, acessado em 22/08/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Carmem_Ver%C3%B4nica, acessado em 25/09/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Catherine_Deneuve, acessado em 09/10/07.
http://www.bacalhau.com.br/chacrinh.htm, acessado em 24/07/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Chacrinha, acessado em 24/07/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Charles_Chaplin, acessado em 08/01/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Che_Guevara, acessado em 28/07/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Chico_Anysio, acessado em 02/02/08.
http://www.nossosaopaulo.com.br/Espiritismo/Chico_Xavier.htm, acessado em 13/08/07.
http://cifrantiga3.blogspot.com/2006/05/chiquita-bacana.html, acessado em 14/01/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Central_Intelligence_Agency, acessado em 25/07/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Cidade_de_Deus_%28cidade_do_Rio_de_Janeiro%29, acessado em 07/01/08.
http://www.65anosdecinema.pro.br/Clark_Gable.htm, acessado em 09/10/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Claudia_Cardinale, acessado em 02/11/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Dr%C3%A1cula, acessado em 29/01/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Costinha_%28humorista%29, acessado em 02/02/08.
http://www.fundaj.gov.br/notitia/servlet/newstorm.ns.presentation.NavigationServlet?publicationCode=16&pageCode=301&textCode=939&date=currentDate, acessado em 24/07/07.
http://www.pime.org.br/mundoemissao/evanghelder.htm, acessado em 24/07/07.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Pedro_Casald%C3%A1liga, acessado em 24/07/07.
http://www.terra.com.br/istoe/biblioteca/brasileiro/religiao/relig13.htm, acessado em 24/07/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Alfredo_Vicente_Scherer, acessado em 25/08/07.
http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/asp0209200395.htm, acessado em 26/07/07.
http://lucysite.vilabol.uol.com.br/desi.html, acessado em 26/07/07.
http://www.terra.com.br/istoe/brasileiros/1999/12/22/021.htm, acessado em 13/12/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Doca_Street, acessado em 13/12/07.
http://www2.correioweb.com.br/cw/2001-04-19/mat_35149.htm, acessado em 13/12/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/DOI-CODI, acessado em 29/01/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Pedro_Casald%C3%A1liga, acessado em 24/07/07.
http://www.terra.com.br/istoe/biblioteca/brasileiro/religiao/relig13.htm, acessado em 24/07/07.
http://www.geocities.com/fusaoracial/dops.htm, acessado em 29/01/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/DOPS, acessado em 29/01/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Euryclides_de_Jesus_Zerbini, acessado em 13/08/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Eduardo_Mascarenhas, acessado em 03/01/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Arthur_Friedenreich, acessado em 18/09/07.
http://www.e-biografias.net/biografias/arthur_friedenreich.php, acessado em 18/09/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Elis_Regina, acessado em 14/08/07.
http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/asp1612200397.htm, acessado em 02/11/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Emerson_Fittipaldi, acessado em 09/01/08.
http://www.findagrave.com/cgi-bin/fg.cgi?page=gr&GScid=1997323&GRid=13314141&, acessado em 14/01/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Esther_Williams, acessado em 11/10/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Farah_Pahlavi, acessado em 23/01/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Farrah_Fawcett, acessado em 27/11/07.
http://www.libreopinion.com/members/charliesangels/FarrahFawcett_LogansRun.jpg, acessado em 27/11/07.
http://www.suapesquisa.com/biografias/fidel_castro.htm, acessado em 29/03/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Fidel_Castro, acessado em 07/11/07.
http://www.terra.com.br/istoe/biblioteca/brasileiro/comunicacao/comunicacao14.htm, acessado em 07/01/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Foice_e_martelo, acessado em 14/12/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Francisco_Franco, acessado em 31/07/07.
http://www.ifb.org.br/franco_basaglia.htm, acessado em 02/11/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Frank_Sinatra, acessado em 22/10/07.
http://www.releituras.com/freibetto_menu.asp, acessado em 31/12/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Tito_de_Alencar_Lima, acessado em 05/02/08.
http://escutaonline.vilabol.uol.com.br/frei_tito.html, acessado em 05/02/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Gal_Costa, acessado em 14/08/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Garrincha, acessado em 20/09/07.
http://biografias.netsaber.com.br/ver_biografia_c_2932.html, acessado em 25/08/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/George_Harrison, acessado em 21/08/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Geraldo_Vandr%C3%A9, acessado em 02/08/07.
http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1721, acessado em 21/01/08.
http://www.suapesquisa.com/vargas/, acessado em 24/07/07.
http://www.expo500anos.com.br/painel_06.html, acessado em 15/08/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Glauber_Rocha, acessado em 06/03/08.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Ordem_Nacional_do_Cruzeiro_do_Sul, acessado em 15/01/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Grande_Otelo, acessado em 02/02/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Greta_Garbo, acessado em 14/07/07.
http://www2.ufba.br/~revistao/o2momadr.html, acessado em 31/07/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Heleno_de_Freitas, acessado em 24/07/07.
http://www.geocities.com/cinetvbrasil/HeronDomingues.html, acessado em 25/08/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/The_Six_Million_Dollar_Man, acessado em 31/01/08.
http://www.ccs.saude.gov.br/VPC/barbacena04.html, acessado em 04/03/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Iara_Iavelberg, acessado em 05/02/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Ibrahim_Sued, acessado em 13/12/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Iemanj%C3%A1, acessado em 07/02/08.
http://www.terra.com.br/esoterico/monica/colunas/2005/01/31/001.htm, acessado em 07/02/08.
http://blog.estadao.com.br/blog/merten/?title=gatopardo&more=1&c=1&tb=1&pb=1, acessado em 22/10/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Hulk, acessado em 10/03/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Irm%C3%A3os_Marx, acessado em 02/02/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Ivo_Pitanguy, acessado em 02/02/08.
http://setonline.ig.com.br/hollywood_boulevard/206.shtml, acessado em 11/10/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Yvonne_De_Carlo, acessado em 11/10/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Jack_Nicholson, acessado em 09/01/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Jack_o_Estripador, acessado em 26/10/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Jacqueline_Kennedy, acessado em 09/01/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/James_Bond, acessado em 14/07/07.
http://mixbrasil.uol.com.br/cultura/biografias/james/james.asp, acessado em 02/11/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/James_Dean, acessado em 02/11/07.
http://nsbtributo.br.tripod.com/tributoneosansaraband/id4.html, acessado em 07/11/07.
http://www.jerryadriani.com.br/carreira.htm, acessado em 30/01/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Jerry_Lewis, acessado em 02/02/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/J%C3%B4_Soares, acessado em 02/02/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Joan_Baez, acessado em 24/07/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Jo%C3%A3o_Goulart, acessado em 25/08/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Jo%C3%A3o_Saldanha, acessado em 20/09/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Jo%C3%A3osinho_Trinta, acessado em 02/02/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Joe_Louis, acessado em 02/11/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/John_Garfield, acessado em 06/03/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Jovem_Guarda, acessado em 02/08/07.
http://www.mpbnet.com.br/musicos/jovem.guarda, acessado em 02/08/07.
http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?nome=Julie+Joy&tabela=T_FORM_A, acessado em 24/01/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Julie_Joy, acessado em 24/01/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Juscelino_Kubitschek, acessado em 25/08/07.
http://www.contracampo.com.br/sessaocineclube/juventudetransviada.htm, acessado em 02/08/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Ku_Klux_Klan, acessado em 21/08/07.
http://www.apaginavermelha.hpg.ig.com.br/lapasionaria.html, acessado em 26/07/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Lamartine_Babo, acessado em 25/08/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Virgulino_Ferreira_da_Silva, acessado em 24/07/07.

http://www.bispado.org.br/aspx/Conteudo.aspx?c=625#, acessado em 14/01/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Leila_Diniz, acessado em 25/08/07.
http://www.geneton.com.br/archives/000236.html, acessado em 31/01/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Luiz_In%C3%A1cio_Lula_da_Silva, acessado em 31/01/08.
http://www.memoriaviva.com.br/luzdelfuego/, acessado em 25/07/07
http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-32621998000200007&script=sci_arttext, acessado em 28/07/07.
http://gingando.free.fr/public/index.php?2005/10/12/76-madame-sata-par-mestre-nestor-capoeira, acessado em 24/07/07.
http://www.nordesteweb.com/not07/ne_not_20010709a.htm, acessado em 24/07/07.
http://www.jornalreciclado.kit.net/direitos.html, acessado em 04/02/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%A3e_Menininha_do_Gantois, acessado em 14/08/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Vladimir_Mayakovsky, acessado em 07/01/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Mait%C3%AA_Proen%C3%A7a acessado em 28/11/07.
http://biografias.netsaber.com.br/ver_biografia_c_667.html, acessado em 01/08/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Mao_Tse-tung, acessado em 01/08/07.
http://www.geocities.com/cinetvbrasil/MaraRubia.html, acessado em 25/09/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Marcello_Mastroianni, acessado em 02/11/07.
http://cineitalia.vilabol.uol.com.br/mastroianni.htm, acessado em 02/11/07.
http://www.almg.gov.br/not/bancodenoticias/Not_627058.asp, acessado em 31/12/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Maria_Beth%C3%A2nia, acessado em 14/08/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Maria_Bonita, acessado em 24/07/07.
http://www.vermelho.org.br/pcdob/80anos/martires/martires39.asp, acessado em 24/01/08.
http://www.marilynmonroe.com/international/portuguese/index.htm, acessado em 25/07/07.
http://www.museudosesportes.com.br/noticia.php?id=2461, acessado em 12/06/06.
http://moda.terra.com.br/interna/0,,OI355444-EI1553,00.html, acessado em 08/01/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Marlon_Brando, acessado em 19/01/08.
http://www.martarocha.com.br/, acessado em 17/11/07.
http://www.midiasemmascara.com.br/artigo.php?sid=2899, acessado em 31/08/07.
http://www.cpdoc.fgv.br/dhbb/verbetes_htm/3388_6.asp, acessado em 04/02/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/MR-8, acessado em 31/12/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Muhammad_Ali, acessado em 09/01/08.
http://www.rosanevolpatto.trd.br/lendamula1.htm, acessado em 29/01/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Mulher_Maravilha, acessado em 07/02/08.
http://lazer.hsw.uol.com.br/mulher-maravilha7.htm, acessado em 07/02/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Noel_Rosa, acessado em 25/08/07.
http://www.paulinas.org.br/diafeliz/maria.aspx?Data=15/8/2004&DiaMariaID=106, acessado em 14/08/07.
http://www.geocities.com/geysonas/gordo.htm, acessado em 02/02/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/The_Great_Dictator, acessado em 25/01/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Jacinto_Figueira_J%C3%BAnior, acessado em 07/01/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Pr%C3%ADncipe, acessado em 05/02/08.
http://groups.msn.com/oj5g3/obaluaomul.msnw, acessado em 01/02/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Opera%C3%A7%C3%A3o_Bandeirante, acessado em 15/03/07.
http://www.omarcardoso.com.br/, acessado em 14/08/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Omar_Sharif, acessado em 25/08/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Doces_B%C3%A1rbaros, acessado em 13/08/07.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Oscarito, acessado em 02/02/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Osvaldo_Orlando_da_Costa, acessado em 05/02/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Otelo_Saraiva_de_Carvalho, acessado em 29/12/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Padre_C%C3%Adcero, acessado em 03/08/07.
http://www.geocities.com/Eureka/7968/petro/, acessado em 07/01/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Papa_Pio_XII, acessado em 02/11/07.
http://www.canaldaimprensa.com.br/canalant/midia/vint3/midia6.htm, acessado em 18/09/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Paul_Simon, acessado em 29/12/07.
http://www.dhnet.org.br/direitos/militantes/arns/dpaulo_notasbiograficas.html, acessado em 24/07/07.
http://igjovem.ig.com.br/materias/204001-204500/204277/204277_1.html, acessado em 14/08/07)
http://pt.wikipedia.org/wiki/Pel%C3%A9, acessado em 25/08/07.
http://www.mofolandia.com.br/mofolandia_nova/cosmeticos_perfumes.htm, acessado em 25/08/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Pier_Angeli, acessado em 02/11/07.
http://www.fergra.com.br/pierre_cardin.htm, acessado em 01/10/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Pola_Negri, acessado em 23/10/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Em%C3%ADlio_Garrastazu_M%C3%A9dici, acessado em 15/08/07.
http://www.horadopovo.com.br/2003/dezembro/05-12-03/pag6a.htm, acessado em 15/03/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/R%C3%A1dio_Nacional, acessado em 15/08/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Ra%C3%BAl_Solnado, acessado em 02/02/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Ray_Charles, acessado em 22/10/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Reginaldo_Faria, acessado em 13/12/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Rep%C3%B3rter_Esso, acessado em 25/08/07.
http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u47656.shtml, acessado em 18/07/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Life_(revista), acessado em 18/07/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Revolu%C3%A7%C3%A3o_dos_Cravos, acessado em 18/12/07.
http://noticias.uol.com.br/ultnot/efe/2007/02/01/ult1808u84781.jhtm, acessado em 23/01/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Rita_Hayworth, acessado em 26/01/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Robert_Redford, acessado em 17/08/07.
http://www.thegoldenyears.org/robert_redford.jpg, acessado em 17/08/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Robert_Taylor, acessado em 11/12/07.
http://robertocarlos.globo.com/cgi-bin/robertocarlos/biografia.cgi, acessado em 02/08/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Roberto_Carlos, acessado em 02/08/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Rodolfo_Valentino, acessado em 25/07/07.
http://www.cineweb.com.br/index_textos.php?id_texto=489, acessado em 09/01/08.
http://edmilsonrodrigues.uniblog.com.br/71455/nossa-america-segundo-roque-dalton.html, acessado em 06/03/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Engenheiro_Rubens_Paiva, acessado em 04/02/08.
http://www.saofranciscodeassis.hpgvip.ig.com.br/biografia.html, acessado em 18/12/07.
http://memoriaviva.zip.net/, acessado em 25/07/07.
http://humberto.macedo.com/mytime2.htm, acessado em 25/07/07.
http://www.mofolandia.com.br/mofolandia_nova/cosmeticos_banho.htm, acessado em 25/07/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Salvador_Allende, acessado em 28/07/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Samora_Machel, acessado em 29/12/07.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Santo_Ant%C3%B3nio_de_Lisboa, acessado em 14/08/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Lu%C3%ADs_IX_de_Fran%C3%A7a, acessado em 15/08/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%A9rgio_Paranhos_Fleury, acessado em 21/01/08.
http://jipemania.com/coke/slogans.htm, acessado em 08/02/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Servi%C3%A7o_Nacional_de_Informa%C3%A7%C3%B5es, acessado em 12/01/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%B3crates_Brasileiro_Sampaio_de_Souza_Vieira_de_Oliveira, acessado em 06/03/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%B3crates_Brasileiro_Sampaio_de_Souza_Vieira_de_Oliveira, acessado em 06/03/08.
http://galleries.lycos.co.uk/d/13800-3/sophialoren.jpg, acessado em 25/08/07.
http://www.geocities.com/mirco25/historia.htm, acessado em 30/01/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Superman, acessado em 31/01/08.
http://br.geocities.com/edterranova/t.htm, acessado em 15/12/07.
http://www.guiadosquadrinhos.com/thumb.aspx?cod_tit=ted0301+&esp=&total=11, acessado em 25/01/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Liverpool, acessado em 14/07/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Tom_Jobim, acessado em 14/09/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Eduardo_Gon%C3%A7alves_de_Andrade, acessado em 20/09/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Tropic%C3%A1lia, acessado em 02/08/07.
http://www.65anosdecinema.pro.br/Tyrone_Power.htm, acessado em 26/10/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/VAR-Palmares, acessado em 31/12/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Vicente_Celestino, acessado em 17/08/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Vin%C3%ADcius_de_Moraes, acessado em 31/01/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Vittorio_De_Sica, acessado em 02/11/07.
http://www.unificado.com.br/calendario/08/watergate.htm, acessado em 30/01/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Winston_Churchill, acessado em 24/07/07.
http://jbonline.terra.com.br/extra/2005/07/26/e2607657.html, acessado em 23/01/08.
http://biografias.netsaber.com.br/ver_biografia_c_739.html, acessado em 31/07/07.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Zico, acessado em 06/03/08
http://retrotv.uol.com.br/artigos/limma/zorro.html, acessado em 17/07/07.
http://www.geocities.com/Augusta/5110/seriados.html, acessado em 15/01/08.
http://www.memorychips.com.br/seriados11.htm, acessado em 15/01/08.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Zumbi_dos_Palmares, acessado em 25/08/07).
http://pt.wikipedia.org/wiki/Zuzu_Angel, acessado em 02/08/07.

Na costura da minha vida
mais um ponto.
No arremate do sorriso
mais um nó.

(Renato Teixeira, *Sentimental eu fico*)