

# QUESTÕES POLÍTICAS DO *POPART* BRASILEIRO: ROBERTO DRUMMOND E RUBENS GERCHMAN

POLITICAL ISSUES OF BRAZILIAN *POPART*: ROBERTO DRUMMOND AND  
RUBENS GERCHMAN

Ernest Bowes<sup>81</sup>

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

**PALAVRAS-CHAVE:** PopArt Brasileiro; Questões Políticas; Literatura Brasileira; Artes Visuais; Teoria da Literatura.

**ABSTRACT:** This work aims to reflect some of issues that originated in the development of my Master's thesis which show an affinity relationship between Roberto Drummond's novel *Sangue de Coca-Cola* of Roberto Drummond, and the art work (*Lindonéia, Pó Branco... Vida Negra, Vieira Souto, Cheirador de Pó e Bandidos*) of Rubens Gerchman. The first point target the academic indifference towards both artists. I try, therefore, to understand if this omission could compose the coexistence and the interaction of the artists and their characters. Is it part of this process to establish connection principles? What position do these subjects occupy in relation to the domain of objects they speak? It is necessary to understand a complex bundle of relations to broaden the discourse that exists in what is not said, since its totality requires us other models of analysis, that are capable of impelling new readings and interpretations. In addition to what

<sup>81</sup> Doutrando em Materialidades da Literatura na Universidade de Coimbra – Portugal. Bolsista Capes – Brasil. Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais – Brasil. E-mail: [ernestbowesjunior@gmail.com](mailto:ernestbowesjunior@gmail.com)

moment the so-called vulgar culture has become an example of resistance in the production of new aesthetic senses in Brazilian literature and visual arts.

**KEYWORDS:** Brazilian PopArt; Political Issues; Brazilian literature; Visual arts; Theory of Literature.

### 1. É POP? NÃO É ACADÊMICO...

Ao tratar de espaços e assuntos que não são valorizados socialmente, como drogas e o universo popular, ou aspectos de carnavalização, as obras *Sangue de Coca-Cola*, de Roberto Drummond, e as obras (*Lindonéia*, *Pó Branco... Vida Negra*, *Vieira Souto*, *Cheirador de Pó* e *Bandidos*) de Rubens Gerchman se distanciam do reconhecimento da crítica e dos olhares academicistas. Elas assumem o caráter da voz popular ao recortarem o que é particular da considerada cultura vulgar e transferirem uma estética a esses temas. Já se percebe, portanto, uma complexidade que envolve outros discursos de relações sociais, de processos econômicos e de instituições, ao se expor um sistema de dependências. As produções de ambos os artistas são “aberrantes”, irreverentes, impertinentes e não convencionais para as instituições, pois são uma reflexão sobre o mundo objetivo.

A relação da literatura de Roberto Drummond e da arte de Rubens Gerchman com os segmentos “marginalizados” existe desde os primeiros momentos de suas produções, e apesar de diferentes materializações, a dita cultura vulgar foi um tema recorrente para ambos os artistas. Nesse caso, o contexto urbano acaba por retornar para o universo de seus personagens. E ainda que esses formatos tratem do mesmo contexto, é preciso reconhecer que eles aceitam formatos que legitimam processos distintos de criação e representação. Começando pelos espaços geográficos, em que Drummond prioriza cenas de uma cidade – Belo Horizonte –, e Gerchman ambientaliza os seus personagens no Rio de Janeiro.

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

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

Ao pensar os meios de comunicação de massa, Jean Baudrillard (1972\_ afirma que:

O que caracteriza os media de massa é que eles são antemediadores, intransitivos, fabricam não comunicação – se aceitarmos definir a comunicação como uma troca, como um espaço recíproco de uma palavra e de uma resposta, portanto, de uma responsabilidade – e não uma responsabilidade psicológica e moral, mas uma correlação pessoal de um com outro na troca. Por outras palavras, se definirmos como algo diferente da simples emissão/recepção de uma informação, mesmo que essa fosse reversibilizada pelo feedback. Ora, toda arquitetura atual dos media se funda nessa última definição: eles são o que proíbe para sempre a resposta, o que torna impossível qualquer processo de troca (a não ser sob a forma de simulação de resposta, elas próprias integradas no processo de emissão, o que não altera em nada a unilateralidade da comunicação). Aí reside sua verdadeira abstração. É nessa abstração que se funda o sistema de controle social e de poder. (BAUDRILLARD, 1972, p. 217).

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

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

que mundo passa a ser para esses personagens, e não o que esses personagens são para o mundo.

## 2. POP POP POP

Na década de 1960, com absorções das inovações tecnológicas, a arte expande a forma de se inserir na sociedade e passa a ser concebida e pensada também como produto dessas inovações, e não só como um objeto que desperta estados ‘metafísicos’ ou ‘abstratos’. Características técnicas (tais como imagem eletrônica, distribuição à distância) trouxeram algumas condicionantes, criaram cenários, formas e movimentos; recuperaram e reeditaram imagens antes vistas. É sobre a ponte que liga os produtos midiáticos às manifestações de ordem estética que a *Pop Art* se desenha – sobre a intermedialidade – e explora novas possibilidades de criação, estimuladas pela tecnologia e pela produção industrial. Não podemos recusar essa comunhão ao mesmo tempo proposta e imposta, pois o *pop* teve que fazer essa aliança desde o dia do seu nascimento, ou melhor, ele nasce como resultado dessa união. Sobre a intermedialidade, François Jost (2006) afirma que:

A intermedialidade tem, portanto, três sentidos e três usos interessantes para o pesquisador: a relação entre mídias, a relação entre os meios de comunicação e a migração das artes para os meios de comunicação. Estes três tipos de intermedialidade obedecem, conforme mostrei, a uma genealogia que leva do textual ao contextual, do abstrato ao concreto e que, nisto, se calca sobre as evoluções históricas que conhecemos. Contudo, cada etapa não torna necessariamente ultrapassada a precedente: ela a engloba. Também não me parece exagero pedir ao pesquisador de hoje em dia para que se interrogue, em cada uma das análises de um documento, sobre a pertinência daquilo que ele desenvolve submetendo-o ao crivo desta tripla intermedialidade. (JOST, 2006, p. 33-45).

Diante do quadro de intermedialidade que caracteriza a *Pop Art*, o que podemos concluir sobre a contingência da linguagem *pop* na literatura e nas

artes visuais? Se entendermos a linguagem como uma estrutura fixa e determinante, não alcançaremos a complexidade em questão. Entretanto, se pensarmos o *pop* como um processo em estruturação, em progresso, com diferentes práticas discursivas, com um quadro amplo de referências e construções, podemos, sim, falar de *pop*.

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

Arthur Danto (2006), em seu capítulo dedicado à *Pop Art*, aponta o crítico de arte Lawrence Alloway como o inventor do termo *pop*. Apesar de considerar que o nome não abrange todas particularidades do movimento, concorda que não é uma má designação em termos de irreverência. Para Danto, o próprio nome traz uma sonoridade interessante, que diz bastante do movimento de vanguarda, pois seria “o ruído de um colapso abrupto, como o de um balão explodindo” (DANTO, 2006, p. 141). O teórico complementa o pensamento com uma citação de Alloway sobre o *pop* que diz:

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

“escapismo”, do “puro entretenimento”, do “relaxamento”, e tratá-la com a seriedade da arte. (ALLOWAY *apud* DANTO, 2006, p. 142)

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

A palavra popular reporta-se à cultura popular e, por isso, tem por definição uma vasta possibilidade de manifestação – música, festa, folclore, literatura, dança, arte – produzida pelo povo, com participação ativa. Expressa, assim, aquilo que vem do povo e que é produzido por ele. A literatura sobre essa temática é extensa e costuma ser usada para classificar a tradição oral ou o conjunto de formas simples da arte verbal do povo. A literatura popular, afetada pelos rastros que o nome popular carrega, transita entre a literatura oral e a literatura marginal. Mas antes, a literatura popular é expressão da ausência, dotada de uma natureza isolada, ora vista sob um olhar de pureza e ingenuidade primitiva, ora vista como algo que não compreende a cultura erudita reflexiva e a consciência crítica. Em contrapartida, a arte visual popular é aquela que se dirige ao povo, associada à falta de sofisticação, à pobreza e ao mau gosto, não é considerada esteticamente relevante. Uma vez que a *Pop Art* se comunica diretamente com o popular, são raros os estudos sobre o potencial dos seus produtos e a modificação do conceito da imagem e do visível nela presentes.

Entretanto, as formas artísticas da *Pop Art* trazem muito mais informações, pois misturam-se com imagens psicodélicas, com música, com filmes, com arte cinética, etc. A sua capacidade de modernização da arte trouxe a formação de novos conceitos estéticos. Na concepção de Danto (2006):

*pop* não era só um movimento que vinha após um movimento e era substituído por outro. Era um momento de cataclismo que assinalava profundas mudanças sociais e políticas e que produzia profundas transformações filosóficas no conceito de arte. Foi o que realmente proclamou o século XX, que durante muito tempo – 64 anos – havia enlanguescido no rastro do século XIX. (DANTO, 2006, p. 146).

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

Partindo da ideia de que a arte *Pop* mudou os paradigmas das artes visuais, entraremos num campo essencial para pensar o caráter *pop* e as suas influências, que se traduzem na evolução dos meios imagéticos, em especial da televisão e do cinema– com seus espaços de muitos acontecimentos, de alcance generalizado e popular e a competência particular em criar destaques e disseminar nomes. Abriu-se, por um lado, um espaço de representação de quem chega a ter uma repercussão e sai do anonimato, que circula no imaginário; por

outro, um espaço de segregação e ausência, alienação, afirmação de padrões sociais e incentivo ao consumo, voltado para aspectos de fantasia a partir de imagens do cotidiano.

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

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

O Diabo estava fantasiado de David Rockefeller, falava em inglês, mãe Olga, e disse: Precisamos restaurar a alegria no Brasil, senão o Brasil vai ser uma mistura do Irã com Cuba, e vai surgir no Brasil um 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. (DRUMMOND, 2004, p. 131.)

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

Por outra via, Rubens Gerchman se apropria da ausência de visibilidade dos meios imagéticos do espaço político no seu curso da modernização conservadora. A sua obra confere um hiper-realismo ao mundo das coisas, cuja aparência entra em jogo de correspondência com a sociedade urbana carioca. Entre outros fatores, a sua obra adquire conotações claramente políticas frente ao que se passava no país na década de 1960, com suas crises políticas, conflitos sociais e ideológicos. Diferencia-se da neutralidade assumida pelos artistas influenciados pela *Pop Art* americana, que digeriam facilmente a sociedade de consumo. O seu trabalho de eliminar a distância entre arte e vida demonstrava um progresso histórico nas artes visuais. Da televisão, o que interessava para

Gerchman era aquele que não era representado, com a intenção de valorizá-lo, tentando descobrir as razões pelas quais o anonimato corrói a identidade do homem supermoderno. Em sua obra, ele abandona os floreios artísticos na forma e no tema que as artes visuais acumularam até então e se dirige objetivamente para as imagens, as mais comuns possíveis, registrando as atividades cotidianas do homem e das coisas que ele viu ao seu redor. Ao nomear o anônimo, a arte de Rubens Gerchman configura-se como uma mediação entre arte e o cotidiano, entre imagem televisiva e a ausência das imagens anônimas.

Autores como Jean-François Lyotard (2002), Adorno & Horkheimer (2002) e Jean Baudrillard (1991) ajudam a alargar o entendimento dos modos de relações sociais no contexto contemporâneo supermoderno. Tais estudiosos compreendem os simulacros e as simulações como consequência do desenvolvimento tecnológico, pois estes criariam uma possibilidade para o reconhecimento e projeção. Na construção de Baudrillard (1991), por exemplo, a sociedade de consumo aparece como o berço da ordem dos simulacros – simulacros de simulação –, ou seja, é nela que eles se desenvolvem. O signo contemporâneo aparece como um simulacro total e pleno, que aponta para o não comprometimento com o real, pois tem a pretensão de substituir esse real, do mesmo modo que substitui a verdade. Segundo o teórico:

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

modelos de geração simulada das diferenças. (BAUDRILLARD, 1991, p.9).

É possível afirmar que vivemos num mundo cujas relações, majoritariamente, são mediadas por simulacros de simulação e é nesse sentido que não ser representado pelos meios midiáticos é sofrer um apagamento social, uma anemia da vida. Na obra de Rubens Gerchman, a concepção de simulacro de Baudrillard encontra eco, pois ela propõe uma reflexão entre a simulação falsa e a verdadeira. A sua obra constitui um operador discursivo, processo de conhecimento e de autoconhecimento, que é espelhado. Enquanto em Roberto Drummond, as personagens se fantasiam de pessoas reais, aquelas que são representados pelos meios midiáticos, Gerchman propõe o inverso, seus personagens são quem invade os meios midiáticos, os meios de simulação e anulação do real, e ao se fazerem simulacros ganham vida através de suas próprias identidades como pessoas reconhecidas. Nesse sentido, sustenta-se uma recomposição da linguagem e suas transformações cujas correspondências entre os indivíduos sofrem a intervenção dos mesmos instrumentos que os separam, abrindo-se a possibilidade para o reconhecimento.

O debate de como a televisão é, por excelência, uma máquina produtora de redundância, caminha para a construção de identificação de quem olha enquanto parte constituinte da audiência. E aqui radica exatamente um parâmetro fundamental na caracterização do dispositivo televisivo clássico: o espetáculo da ausência. O objetivo não é mais decifrar uma imagem, e sim fazer do que vemos, e do que nos olha, uma imagem dialética, que “produz formas em formação, transformações, portanto efeitos de perpétuas deformações” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 173.). Tal processo gera ambiguidade e é um vestígio que nos permite dizer que aquela imagem é a presença da ausência, pois define-se pelo desaparecimento progressivo do indivíduo. Esse pensamento mantém os dois critérios apresentados tanto como contraditórios quanto complementares.

Será conveniente, porém, começar a sublinhar o que nessas exposições parece não só válido, mas particularmente importante. Passaremos a dois pontos em comum às duas exposições: a ambiguidade e os excessos; pois esses processos se apresentam ao mesmo tempo como importantes e válidos.

### 3. EXCESSO, AMBIGUIDADE, IRONIA

Excesso, extravagância, exaltação, bizarrice, aquilo que está a mais; quantidade que excede os limites comuns e ordinários de alguma coisa, que excede as normas. Parto da palavra excesso. Centrada no acúmulo de imagens, na adição de metáforas, o excesso unido com a *popularidade* costuma se tornar um estigma. Fazer uso de referências consagradas e adaptá-las para o universo popular é uma modificação que tem como consequência uma instabilidade do próprio meio artístico e literário, pautados em valorizar as ideias de novidade e originalidade. Uma distorção. Um *sampling*. “Samplear”<sup>82</sup> é contestar tais regras canônicas de originalidade e criação estética e seus padrões artísticos. Por que a palavra excesso classifica tão bem o padrão estético da *Pop Art*? Qual a relação que o excesso tem com a ambiguidade e com a ironia? Existe acerto por excesso ou a palavra está estruturada no erro? A palavra excesso se apresentou repetidas vezes no decorrer do trabalho, e foi ao refletir sobre as questões acima que me ocorreu associar a palavra com um modo de ser e de produzir cultura letrada, além de possibilitar uma parte do eixo das aproximações entre Roberto Drummond e Rubens Gerchman, que se apresentam nos limites da palavra excesso. De forma geral, o excesso pode ser definido como uma força que deturpa a concepção de realidade e, nesse contexto, é especialmente um rico

---

<sup>82</sup> SAMPLEAR. Utilização de trechos e registros sonoros anteriormente realizados para montar uma nova composição por meio de um aparelho chamado sampleador. Um equipamento que consegue armazenar sons e reproduzi-los posteriormente, um a um ou de forma conjunta. O sampler é um dos grandes responsáveis pela revolução da música, pois através dele pode-se manipular os sons para criar novas e complexas melodias. [Texto adaptado de <pt.m.wikipedia.org/wiki/Sampler> Visto em 03 de fevereiro de 2015.

objeto de estudo, na medida em que manifesta de modo enfático a convergência de diversos desses aspectos com a época atual.

Ao pensar que o excesso não é algo que possui prestígio junto aos críticos de obra de arte, nem junto à academia em geral, e que a *Pop Art*, por ser uma arte de excessos, é posicionada num grau inferior ao da arte sublime, sua associação à obra de arte nos parece duplamente paradoxal. Ela não só contradiz a natureza estética da obra de arte – uma necessidade humana de expressão –, como também nega o papel social de arte como experiência de liberdade e de não limitação. Encontro também como antônimo de excesso, e nos parece mais coerente, a palavra economia: a noção de economia. Compreender, tangenciar, ilustrar esta economia é pensar nos limites da arte e, conseqüentemente, no excesso da arte, em que a noção de economia passa pelo “gesto *derridiano* de conservar no seu discurso os termos do discurso que quer desconstruir, efetuando isso por uma generalização, um deslocamento de sentido” (SANTIAGO, 1976, p.27). Em ambos os pares de opostos, podemos dizer que os elementos constituintes das obras têm a mesma especificidade, mas o sentido da ligação subjetiva com elas possui conotações diferentes, já que é possível se pensar numa economia da *Pop Art* e, por conseqüência, do excesso.

Os problemas aqui levantados não são novos, nem desconhecidos do universo acadêmico. Entretanto, os argumentos presentes seguem uma tentativa de questionar os desgostos desse excesso, incorporados à ambiguidade e à ironia, quando associados ao dia a dia. São esses elementos – (ambiguidade e ironia) – que percorrem o texto de Roberto Drummond e as telas de Rubens Gerchman, e que ao mesmo tempo afirmam a sua originalidade, mas que escapam como uma inversão na construção dos conceitos fundamentais da estética. Pois apesar de o excesso abrir possibilidades para o sujeito ser infinitamente mais, ele parece se opor à forma simbólica. Encontraremos no excesso associado ao urbano uma dessacralização e desmitologização da estética. Esta negação ao excesso transfigura-se na

transgressão do produto artístico, em um movimento ambivalente, que ameaça a autoridade cultural. Georges Bataille (1987), no livro *O erotismo*, apresenta um pensamento sobre a transgressão como forma inovadora:

[...] a transgressão não tem nada a ver com a liberdade primeira da vida animal: ela abre um acesso para além dos limites ordinariamente observados, mas salvaguarda esses limites. A transgressão excede sem destruir um mundo profano de que ela é o complemento. A sociedade humana não é somente o mundo do trabalho. Simultaneamente – ou sucessivamente – ela é composta pelo mundo profano e pelo mundo sagrado, que são suas duas formas complementares. O mundo profano é o dos interditos. O mundo sagrado abre-se a transgressões ilimitadas. É o mundo da festa, dos soberanos e dos deuses. (BATAILLE, 1987, p. 63).

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

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

Walter Benjamin (1984) defende o emprego da alegoria<sup>83</sup>. Segundo o teórico, a alegoria vem a predominar tanto no Barroco, como em todos os períodos em que as coisas perdem sua relação imediata com significados intersubjetivos ou onde há uma falta de sentido imanente no mundo. A alegoria como um modo de expressão no barroco serve para apontar para um referencial externo, e, portanto, para transportar o público para uma posição fora do poder de coisas, fora da corrente destrutiva do tempo, para lhe proporcionar uma experiência de transcendência. Ela representa um fragmento separado a partir do contexto total da vida:

A concepção da própria vida como um espetáculo, e que portanto deve designar como tal a obra, é alheia ao classicismo. A teoria do impulso lúdico, de Schiller, referia-se à gênese e à influência da arte, e não à estrutura das obras. Elas podem ser "alegres", embora a vida seja "séria", mas só podem ser lúdicas quando, em face de uma preocupação intensa com o absoluto, a própria vida perdeu sua seriedade última. Foi o que ocorreu com o Barroco e com o romantismo, ainda que de formas distintas. Nos dois casos, essa preocupação tinha de encontrar sua expressão nas formas e nos temas da arte secular. Ela acentuava ostensivamente o momento lúdico do drama, e só permitia à transcendência dizer sua última palavra na camuflagem mundana do espetáculo dentro do espetáculo (BENJAMIN, 1984, p. 105).

A importância da alegoria para nós reside na possibilidade da compreensão e na capacidade de decifrar os mitos históricos culturais. Para o

---

<sup>83</sup> “No seu primeiro significado específico, essa palavra indica um modo de interpretar as Sagradas Escrituras e de descobrir, além das coisas, dos fatos e das pessoas de que elas tratam, verdades permanentes de natureza religiosa ou moral. No mundo moderno a Alegoria perdeu valor e negou-se que ela possa exprimir a natureza ou a função da poesia. Viu-se nela a aproximação de dois fatos espirituais diferentes, o conceito de um lado, a imagem de outro, entre os quais ela estabeleceria uma correlação convencional e arbitrária (Croce); e sobretudo, foi acusada de negligenciar ou impossibilitar a autonomia da linguagem poética, que não teria vida própria porque estaria subordinada às exigências do esquema conceitual a que deveria dar corpo. Boa parte da estética moderna declara, por isso, que a Alegoria é fria, pobre e enfadonha; e insiste na interpretação da poesia e, em geral, da arte, com base no símbolo (v.), que pode ser vivo e evocador, porque a imagem simbólica é autônoma e tem interesse em si mesma, isto é, um interesse que não transforma sua referência convencional em conceito ou doutrina”. ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

artista contemporâneo, alegoria não pode ser apenas uma maneira de transformar a cultura da mercadoria de dentro para fora, mas também de questionar momentos de grande agitação social e desintegração. Na reificação das mercadorias, a experiência é criptografada transformando a vida capitalista em ruínas, na vida que não se vive, na impossibilidade de se viver. A alegoria moderna fala não só de uma fragilidade de tudo, como também das bases sociais desse desmoronamento. A alegoria prepara o leitor para a vivência moderna, para a coisificação do mercado, para a violência da vida capitalista, mostrando como enigma o modelo de sua experiência. A arte de Rubens Gerchman e a literatura de Roberto Drummond manifestam como ponto comum a lucidez de ter advertido sobre o desmembramento dessa experiência e a audácia de ter oferecido um escudo (alegórico) ao homem contemporâneo. A experiência moderna é alegórica na medida em que se constrói de fragmentos que não apresenta um lastro familiar, da mesma base histórica.

#### **4. A CARNAVALIZAÇÃO EM ROBERTO DRUMMOND E RUBENS GERCHMAN**

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

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

vantagem sobre todos os outros é que em vez de assimilar a linguagem para se expressar, molda a sua expressão pela linguagem.

Segundo Bakhtin (2010), o carnaval institui um mundo invertido, pois eliminam-se as distâncias hierárquicas entre as coisas e os valores, misturam-se livremente o superior e o inferior, o espiritual e o material, o sagrado e o profano. O corpo não é visto como um todo contínuo e harmonioso, mas como algo despedaçado em que se destacam elementos específicos, já que as imagens materiais e corporais são exageradas. Na carnavalização temos uma nova atitude diante a realidade, portanto, em vez da distância épica a trágica, partimos da atualidade mais viva e cotidiana para entender e valorizar a existência. Retomando Bakhtin (2010):

O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval, mas vive-se nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, vive-se uma vida carnavalesca. Esta é uma vida desviada da sua ordem habitual, em certo sentido uma “vida às avessas”, um “mundo invertido” (“monde à l'envers”). (BAKHTIN, 2010, p. 122-123)

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

A sátira constitui, segundo o mesmo teórico, um gênero carnavalesco, pois se apropria de certas características de um gênero sério e o modifica através da percepção carnavalesca do mundo. O mundo invertido que ali se cria é possível porque o mundo natural atira a sua própria paródia, o seu inverso, seu aspecto risível. É por ativar o seu inverso que uma característica do humor carnavalesco é a sua natureza ambivalente: ao mesmo tempo que provoca uma alegria e uma risada, é crítico e sarcástico; ao mesmo tempo que nega, afirma. Assim, adquire um caráter utópico dirigido contra a concepção de superioridade. Nesse sentido, se manifesta um fenômeno ligado a visão paródica da vida: o riso, o irônico, que para o autor é profundamente ambivalente, pois “nele se fundia a ridicularização e o júbilo”. (BAKHTIN, 2010, p. 109).

O riso se apresenta nas obras de Rubens Gerchman atrelado aos títulos. “Gioconda do subúrbio”, por exemplo, expõe uma posição ambígua, que é simultaneamente nostálgica e negadora em referência à grande arte; uma interpretação e reinterpretação de formas simbólicas. O artista une ilusão com realidade, expressa desejos e sonhos de pessoas que vivem rodeadas pelos estereótipos transmitidos pela mídia, revela situações cotidianas comuns, a banalidade, a vulgaridade do cotidiano e o aproxima da referência central da arte, o modelo do Renascimento italiano: Leonardo da Vinci. Afinal, na perspectiva da carnavalização, tudo está permitido, a visão dos deuses se torna irreverente com a finalidade de buscar um riso festivo e regenerador, mas relegado à marginalidade por *popularizar* algo sagrado.

Na visão de Bakhtin, a arte e a literatura como uma versão estetizada do carnaval, já não se limitam aos dias de festas populares ou ao fluido reino da linguagem vulgar, mas são intensificadas e sistematizadas para que a “cultura séria e oficial” já não possa manter uma existência paralela e independente. Colocar o discurso oficial em contato com a realidade imediata, através da narrativa, facilita sua ruptura com linguagens socialmente específicas; para

entrar no reino de recontextualização e experimentar a estrutura ideológica – o espírito da linguagem – e revelá-la. A cultura do carnaval não é tão anti-hegemônica, mas em sua extremidade ameaça o próprio conceito de verdade discursiva, por causa de estar dirigida contra o estrato oficial que impõe a formação do discurso. É necessário para um artista organizar e sistematizar esse impulso popular crítico dentro de um corpo analítico que comprove a validade dos discursos contra a realidade. Portanto, como o carnaval, a arte *popularizada* é manifestada num tempo de festa, mas um tempo governado e vigiado pela arte dominante.

Diante da compreensão e interpretação da obra, assim como da aplicação dos conceitos da carnavalização, chega-se a um momento de controvérsias e contradições, uma necessidade de valorizar a produtividade, a direção e o sentido da absorção voraz pela indústria cultural das obras de arte e da literatura. O teórico nos oferece, entre outras ideias, uma explicação de como as noções de arte e literatura se derivam através dos tempos. Argumenta-se que as categorias culturais consideradas "alta" e "baixa", social e esteticamente, como mencionadas mais acima, e até mesmo as correspondentes ao mesmo corpo e espaço geográfico, não são nunca inteiramente separadas. A classificação dos gêneros e dos autores conforme uma hierarquia análoga à das classes sociais constitui um exemplo particularmente claro de um processo cultural muito mais amplo e complexo, o processo da elaboração e interpretação que estruturam e legitimam constantemente, em referência a uma hierarquia vertical simbólica, que opera nos outros domínios. Diante disso, percebemos que a transgressão das normas de hierarquia e da ordem de qualquer domínio pode ter importantes consequências na história das artes ou da literatura. É por esse motivo que a *popularização* artística e literária no contexto de Roberto Drummond e Rubens Gerchman ganha um caráter transgressivo e político.

## 5. O POP POLÍTICO BRASILEIRO

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

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

A teoria aurática de Benjamin representa o resgate da arte através de imagens artesanais e manuais para justificar a sua existência no âmbito da contemporaneidade, em contraponto com a reprodutibilidade. Os produtos, em geral, seriam ressignificados pelo discurso, que atribui aos objetos de arte um poder político, disseminadores de ideologia. Benjamin fala do trabalho aurático como uma obra profundamente ligada ao ritual, e de uma forma atemporal. É um trabalho que, quanto mais o tempo passa, mais se valoriza a técnica com a qual ele foi criado, uma técnica manual, o que lhe confere caráter irrepitível. Isto faz com que ele continue a ter um relacionamento de maior sacralidade com

o público, daí o ritual. E a história da arte, que até agora, se baseava nessas relações e nessas obras, não passava por nenhuma máquina, meio de produção, ou algo semelhante. No contexto da reprodutibilidade, há o risco da perda da aura, o que indica que a história da arte muda, porque está em conformidade com a sociedade e seu contexto capitalista.

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

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

Em seu contexto discursivo, são sistemas simbólicos importantes, cargas metafóricas que contêm uma linguagem cultural comum que flui através de todas as sociedades, apesar das diferenças.

De acordo com Umberto Eco (1993), o mau gosto é aquilo que todo mundo sabe o que é sem medos de mencionar, embora não seja capaz de delimitar, tendo de recorrer ao parecer de estudiosos a cujo julgamento são atribuídos os parâmetros do gosto. Nas palavras do autor:

O mau gosto padece a mesma sorte que Croce reconhecia ser típica da arte: todos sabem muito bem o que seja e não hesitam em individuá-lo e apregoá-lo, mas atrapalham-se ao defini-lo. E tão difícil parece a definição, que até para reconhecê-lo não nos fiamos num paradigma, e sim no juízo dos *spoudaioi*, dos peritos, o que vale dizer, das pessoas de gosto: em cujo comportamento nos baseamos para definir, em âmbitos de costume precisos, o bom ou o mau gosto. Às vezes, o reconhecimento é instintivo, deriva da reação irritada a algumas desproporções patentes, a algo que parece fora do lugar: a gravata verde sobre um terno azul, a observação impertinente feita no ambiente menos adequado (e aqui o mau gosto, no plano do costume, torna-se gafe e falta de tato) ou mesmo a expressão enfática não justificada pela situação: "Via-se o coração de Luís XVI pulsar com violência sob a renda da camisa... Joana ferida [no orgulho], mas alimentando a chaga como os leopardos feridos pela flecha..." (são duas frases de uma velha tradução italiana de Dumas). Em todos esses casos, o mau gosto é individuado como ausência de medida, mas resta, em seguida, definir as regras dessa "medida", e então nos apercebemos de que elas variam com as épocas e as civilizações. (ECO, 1993, p. 67).

Cabe destacar que as transgressões de estilo, nada mais são que um padrão violado. São ideias que constituem o tipo de produção que será aceito ou não pelo público. Este trajeto político como condição social permite analisar a associação entre a *Pop Art* e uma possível literatura *pop* como dispositivos que tornam possíveis a imitação, a transposição (saltos da língua e da sua inadequação), o excesso, mistura de parâmetros, não discriminação cultural e a experiência direta de origem. Estes são também os ingredientes que alteram a maneira como o *pop* é executado na apropriação e na forma serializada de

repetição, tendo o mau gosto como o seu instrumento básico para a fantasia. Sabemos, ainda, que os valores mudam através das épocas e que o caráter da *Pop Art* brasileira tomou caminhos distintos dos da norte-americana por se construir em um momento complexo para a política nacional. Pois as suas representações se constituíram em confluência de acontecimentos e discursos que vão desde a transformação de diversos âmbitos da sociedade e da cultura até o uso da violência política.

A situação histórica estava marcada por mudanças culturais gerais, que incluíam a liberação das relações e formas sociais, da sexualidade, da juventude, dos movimentos feministas, e ali a obra em vigor construía também um novo olhar do mundo, contra o caráter social dominante da época, através de obras e discursos que questionavam os valores, a forma de vida e, sobretudo, a repressão. Desenvolveu-se, assim, um processo de progressiva politização social em que uma nova ética emergia entre intelectuais, artistas e escritores. Isso aplica-se igualmente às artes e a literatura em que o discurso político de sentido ético é tipicamente *pop*, uma reconstrução distorcida da majestade da considerada alta cultura contra expressões do poder central. O uso reiterado do procedimento da colagem de dados e referências vindas da indústria cultural, da história, e da política determinará a inserção do romance de Roberto Drummond e das obras de Rubens Gerchman nos limites da *Pop Art*.

Não tenho a pretensão de responder a todas as questões aqui levantadas; mas, em vez disso, me concentro na inauguração da dialética oculta da arte e da indústria cultural, para iluminar as condições históricas da arte e da literatura na década de 1960 e a condição política do *pop* brasileiro em *Sangue de Coca-Cola* e nas obras de Rubens Gerchman. Produções que desde seu surgimento foram consideradas expressões críticas da nova sociedade, a sociedade de consumo. É talvez por isso que o movimento baseia seus temas pictóricos na vida cotidiana, tentando refletir as realidades, mudanças de comportamento, mostrando como a mudança cultural ocorreu. Os temas trabalhados por

Roberto Drummond, por exemplo, apresentam as características essenciais da década de 1960. Estes incluem o culto das estrelas de Hollywood na perspectiva do qual o espectador se torna um ser anônimo e insignificante), dinheiro (que define tudo como mercadoria, estabelecendo que tudo tem um preço: tornando-se o veneno e o remédio universal), o nacionalismo, consumismo em geral: garrafas de refrigerante, embalagens de cigarros ou embalagens de chicletes são alguns dos objetos muitas vezes representados, o que nunca foi visto com benevolência pela dita alta cultura.

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

Mas por que nos preocupamos com a verdade? Isso nos leva a uma questão fundamental que é a questão das estruturas de poder no ocidente: o que fez com que toda a cultura ocidental começasse a girar em torno desta obrigação com a verdade? É realmente no campo da obrigação para com a verdade que o poder adquire os efeitos de dominância, amarrado a certas instituições. Para Foucault (2003) o poder é a capacidade de uma determinada ideologia impor a sua verdade, como verdade para o outro. O poder cria

verdades que têm a prerrogativa de impor e sufocar outras verdades possíveis. Age de maneira insidiosa penetrando na consciência dos indivíduos e se impondo. A dinâmica de poder é multidirecional e atua em sistema de rede. Foucault o identifica nos níveis mais baixos, onde as microfísicas do poder transitam por nosso corpo, centra-se no estudo dos discursos disciplinares como forma de biopoder dentro das sociedades, como conclui em *A ordem do discurso* (2002):

No interior de seus limites, cada disciplina reconhece proposições verdadeiras e falsas; mas ela repele para fora de suas margens, toda uma teratologia do saber. O exterior de uma ciência é mais e menos povoado do que se crê: certamente, há a experiência imediata, os temas imaginários que carregam e conduzem sem cessar crenças sem memória; mas talvez não haja erros em sentido estrito, porque o erro só pode surgir e ser decidido no interior de uma prática definida; em contrapartida, rondam monstros cuja forma muda com a história do saber. (FOUCAULT, 2002, p. 33).

Para Foucault, “a disciplina é um princípio de controle da produção do discurso” (FOUCAULT, 2002, p. 36). A instituição define os limites através do jogo de uma identidade que atualiza constantemente suas regras. Transgredir tais limites seria atribuir politicamente um poder de resistência, tal como fazem Drummond e Gerchman, pois o poder não é mantido por uma classe e deve ser concebido como um conjunto de manobras, táticas ou técnicas. É nesse sentido que o *pop* brasileiro ganha um caráter político, que caminha para a indeterminação dos seus locais de regulação. A novidade da abordagem é que o *pop* brasileiro pode ser entendido como uma racionalidade do mau gosto, ou seja, como uma reorganização política que engloba não só a arte da vida econômica e política, mas também a arte da vida social e individual. As artes e a literatura da era supermoderna confrontam não só o governo, mas também as estruturas de legitimação e institucionalização, com a ficção. Eis assim a sua nova forma.

## **BIBLIOGRAFIA**

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*: Theodor W. Adorno. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- BAUDRILLARD, Jean. *Para uma crítica da economia política do signo*. São Paulo: MartinsFontes, 1972.
- BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BAKHTIN, M. Problemas da poética de Dostoiévski. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora/Edusp, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DRUMMOND, Roberto. *Sangue de Coca-Cola*. São Paulo: Geração Editorial, 2004.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1993, 5ª ed.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 18 ed. São Paulo: Graal, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 8 ed. São Paulo: Loyola, 2002.
- JOST, François. Das virtudes heurísticas da intermedialidade. *Cerrados*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UNB, Brasília, n. 21, ano 15. p. 33-45. 2006.
- LYOTARD, J. F. *A condição pós-moderna*. São Paulo: José Olympio, 2002.
- SANTIAGO, Silviano (Superv.) *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

Recebido em 19/11/2018.

Aceito em 04/01/2019.