

A estética da existência na ficção de Mário Bortolotto

Antonio Eduardo Soares Laranjeira

Universidade Federal da Bahia/ILUFBA

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo refletir sobre os modos de subjetivação, a partir da leitura de contos do livro *DJ: canções pra tocar no inferno*, de Mário Bortolotto. Com base na concepção foucaultiana de estética da existência, pretende-se investigar de que modo a cultura pop, e, mais especificamente, o *rock and roll* está envolvido na produção das subjetividades das personagens da ficção de Bortolotto, compreendida como parte do discurso literário pop contemporâneo, conforme teorizado por Evelina Hoisel e Décio Cruz.

PALAVRAS-CHAVE: Discurso literário pop. Estética da existência. *Rock and roll*.

ABSTRACT

This work aims to discuss about modes of subjectivation, based on Mario Bortolotto's short stories from *DJ: canções para tocar no inferno*. In dialogue with Foucault's reflections on aesthetics of existence, we intend to investigate how pop culture, mainly represented by rock and roll, is related to the production of the character's subjectivities in Bortolotto's fiction, considered as part of contemporary pop literary discourse, according to Evelina Hoisel and Décio Cruz.

KEYWORDS: Pop literary discourse. Aesthetics of existence. Rock and roll.

Conforme assinala Simon Frith (1996), a cultura pop pode ser interpretada como um meio de socialização e está envolvida nos fundamentos das relações de amizade. Em *Performing Rites: on the value of popular music*, Frith introduz a abordagem sobre música popular, a respeito do gosto, destacando o fato de que juízos culturais de valor desempenham uma função relevante na constituição de si mesmo (FRITH, 1996, p.5). De acordo com o teórico escocês, admite-se que é possível conhecer alguém a partir de um atento passeio com os olhos em suas prateleiras de livros ou CD's ou pelas opiniões emitidas acerca de um filme, uma apresentação de música popular. Isso o conduz à percepção de que as relações que se estabelecem com as canções, os filmes e livros estão atreladas, de acordo com sua leitura de Pierre Bourdieu, à tentativa de acumular capital cultural, possibilitando o estabelecimento de uma distinção. Para Frith, uma parte considerável do prazer proporcionado pela cultura pop é resultante dos debates em torno do gosto,

dos juízos de valor, mas isso se realiza de um modo em que argumentos são mobilizados racionalmente para persuadir o outro da relevância de determinada produção cultural. Entretanto, não se trata de um processo marcado apenas por uma suposta objetividade. Como pontua Frith:

Mas se os juízos de valor na cultura popular demandam uma objetividade [...], sua subjetividade não pode ser de modo algum negada – não, contudo, pela referência banal às pessoas que tem suas próprias predileções [...] e antipatias, mas pelo fato de que tais julgamentos nos permitem dizer algo sobre aqueles que os enunciam (FRITH, 1996, p. 4, tradução nossa)¹.

Tais aspectos, abordados por Simon Frith, estão associados com os processos de construção de si, representados em narrativas contemporâneas, nas quais a música pop detém um papel relevante na configuração de personagens, narradores ou no desenvolvimento das ações. Sinteticamente, esse é o panorama que se delinea nas páginas de Mário Bortolotto, quando o escritor mobiliza canções pop para compor, com uma espécie de trilha sonora, os contos do livro *DJ: canções pra tocar no inferno* (BORTOLOTTO, 2010). Dramaturgo, romancista, contista e poeta, Bortolotto é paranaense e, em suas produções, cria tramas que envolvem a vida noturna, pessoas solitárias, corações partidos e bebedeiras: a conhecida tríade “sexo, drogas e *rock and roll*” atravessa parte significativa das narrativas que fazem parte do livro.

DJ: canções pra tocar no inferno é composto por contos em que os narradores e personagens frequentemente associam circunstâncias ou formas de subjetivação a trechos de canções de rock que, muitas vezes, delimitam tempo e espaço da narrativa. Dividido em quatro partes, o livro expõe de modo mais explícito nos contos da primeira parte (“Canções pra tocar no inferno”) o recurso à música pop como catalisador das ações. Nessa seção, os títulos dos contos são apropriados de canções pop conhecidas, de compositores como John Lennon ou Bob Dylan, e mantém uma estreita conexão com o que é vivenciado pelas personagens e/ou narradores dos textos.

No segundo conto do livro, “*Another sleepless night*”, o narrador-personagem se define como um “roqueiro [sic] amargurado” e a história é deflagrada a partir do término de seu casamento, motivado pela diferença de estilos de vida dos cônjuges. O protagonista, então, sai de casa e perambula pela cidade, à noite, entre bares, bêbados, prostitutas e garotos de programa, compondo pela sua descrição um ambiente *underground*, cenário adequado para sua dor de amor. O texto oscila rápidos diálogos com intervenções monologais do narrador-personagem, que se mostra (e se percebe), em dado momento do conto, como um homem extremamente solitário.

Desde o título, a solidão e o sofrimento por amor são embalados pela canção homônima, interpretada, como se conhece ao final do conto, por Neil Sedaka, em gravação de 1959. A presença da canção configura uma relação intermediária, considerando-se o tanto o diálogo que se estabelece entre a letra da canção e o conto, quanto a referência à interpretação e ao arranjo específicos da versão gravada por Sedaka, sugerindo-se uma função para a música no conto que poderia ser aproximada ao de uma trilha sonora no cinema.

O conceito de intermedialidade, conforme abordado por Irina Rajewski (2012), tem se constituído como parte de uma crítica consolidada no contexto alemão. Embora os fenômenos abordados sob esse termo não configurem algo especificamente novo, trata-se de perceber que o conceito de intermedialidade forneceu outros modos de lidar com problemas que talvez já fizessem parte do horizonte dos Estudos Interartes. Como assinala Rajewski, pretende-se lançar “[...], pelo menos diferentes, visões sobre o cruzamento das fronteiras entre as mídias e a hibridização; em particular, apontam para uma consciência inten-

1. “But if value judgements in popular culture make their own claims to objectivity [...], their subjectivity can’t be denied either – not, however, by banal reference to people having their own [...] likes and dislikes, but because such judgements are taken to tell us something about the person making them”.

sificada da materialidade e midialidade das práticas artísticas e culturais em geral.” (RAJEWSKI, 2012, p. 16). Para Rajewski, existe uma multiplicidade de fenômenos que se podem nomear intermediáticos, o que implica o desenvolvimento de abordagens diversas. Assumir a necessidade de uma sistematização não significa propor um conceito que abarque universalmente todos esses fenômenos. Desse modo, Rajewski compreende que o conceito de intermedialidade, de forma mais ampla, remete aos tipos de fenômenos que ocorrem entre mídias. Todavia, ao reconhecer a heterogeneidade do conceito, a teórica pontua que a variedade de fenômenos existentes tem como consequência a necessidade de se definir objetos e modos de abordagem, de acordo com os objetivos.

A partir de sua concepção literária dos estudos intermídia, Rajewski afirma que é possível reconhecer uma ampla gama de fenômenos, com base na sistematização de subcategorias de intermedialidade: a transposição midiática, a combinação de mídias e a referência intermediática. Tal abordagem, voltada para a noção de intermedialidade como categoria para análise concreta de textos, contempla a produção de Bortolotto, visto que seus contos, pelas constantes referências ao cinema e à música pop, evidenciam o que Rajewski denomina “caráter ‘como se’ das referências intermediáticas: a narrativa de Bortolotto constrói-se com as referências à música *como se* compusessem uma trilha sonora de um filme.

A letra da canção “*Another sleepless night*”, que sonoriza o conto, trata, em termos gerais, de um eu que sofre por amor, em mais outra noite sem dormir, atormentado pelas lembranças insistentes da pessoa amada, o que se relaciona com o estado do protagonista de Bortolotto:

Pela noite insone
 Não importa o que eu faça
 Você está sempre em minha mente
 E apesar de você ter partido eu acho
 Que ainda estou apaixonado por você
 (SEDAKA; GREENFIELD, 1959)².

Os versos lidos na estrofe destacada da canção de Sedaka apresentam um sujeito que sofre pela separação da pessoa amada. O estado de solidão é potencializado pela associação entre a noite insone e a permanência do sentimento por uma pessoa ausente. A despeito de todos os esforços, a dor da perda e a percepção de si mesmo como um solitário angustiam o eu-lírico de tal forma que sua conclusão constata que ainda existe paixão.

Em *Fragmentos de um discurso amoroso*, Roland Barthes escreve em um dos verbetes sobre “O ausente”, definindo a ausência como “Todo episódio de linguagem que encena a ausência do objeto amado – sejam quais forem sua causa e sua duração – tende a transformar essa ausência em provação de abandono.” (BARTHES, 2003, p. 35). O próprio estudo de Barthes revela o conjunto de práticas discursivas que fornecem os parâmetros para manifestações como a do eu-lírico da canção de Sedaka ou o comportamento da personagem de Bortolotto.

Uma contradição, todavia, diz respeito ao fato de que Barthes compreende que só existe a ausência do outro, fugidio; aquele que ama permanece “à espera, plantado no lugar, em sofrimento” (BARTHES, 2003, p. 35): na canção “*Another sleepless night*”, o sujeito amoroso sofre a provação de abandono, pela amada que se vai, mas no conto homônimo é o narrador-personagem que parte, embora encene a experiência do abandono.

2. Tradução nossa: “Throughout that sleepless night, / no matter what I do, / you’re always on my mind, / and though you’re gone I find / I’m still in love with you”.

Esse sofrimento está relacionado com as lembranças que persistem – “Você está sempre na minha mente”, diz a canção de Sedaka. Entretanto, o que faz a personagem de Bortolotto é perambular pelas ruas à noite, como se buscasse o esquecimento. Sobre isso, afirma Roland Barthes que o esquecimento é a ausência bem suportada: “Essa é a condição de minha sobrevivência: pois, se não esquecesse, eu morreria” (BARTHES, 2003, p. 37). Na canção, o objeto amado permanece no coração, ainda que esteja ausente; no conto, o esquecimento promovido pela caminhada no lado selvagem da noite parece significar um desejo sincero de rompimento, como sugerem as últimas frases do conto: “Estou oficialmente destruído. Nunca estive tão feliz” (BORTOLOTTI, 2010, p. 22). Todavia, ainda que a personagem recuse com segurança a imagem de romântico, as referências musicais e o seu caminhar sem destino pela noite urbana coincidem com a interpretação barthesiana da ausência: primeiramente, quando menciona a manipulação da linguagem como uma maneira de retardar a passagem da ausência para a morte do outro; além disso, o sujeito amoroso afirma “Torno a ausência do outro responsável pela minha mundanidade” (BARTHES, 2003, p. 40), como se, paradoxalmente, desejasse a proteção perdida do objeto amado.

Diante do exposto, além de ter a função principal numa espécie de trilha sonora do conto, a canção fornece, também, como assinala Simon Frith, narrativas culturais imaginárias em que os sujeitos podem se posicionar. Afirma Frith:

A canção constrói nosso sentido de identidade através das experiências que oferece a respeito do corpo, do tempo, e de sociabilidade, experiências que nos possibilitam a nossa inserção em narrativas culturais imaginárias. Tal fusão entre imaginação e prática corporal assinala bem a integração da estética com a ética (FRITH, 1996, p. 275, tradução nossa)³.

Outras referências são mencionadas ao longo da narrativa, como forma de demarcação do tempo e do espaço, mas também como um modo de constituir a subjetividade dessa personagem, nas interfaces dos registros ético e estético, a partir de sua relação com um conjunto de signos e símbolos provenientes da cultura pop.

De volta à leitura do conto, as circunstâncias que envolvem o fim do casamento do narrador-personagem são explicitadas em duas passagens. Primeiramente, em um diálogo, em que são apresentadas as diferenças entre os estilos de vida dos cônjuges: “‘Você só queria ficar trancado no quarto do hotel, enchendo a cara e assistindo tv a cabo’ / ‘Nossos conceitos de diversão são totalmente diferentes. [...]’” (BORTOLOTTI, 2010, p. 17). O diálogo se explica quando o próprio protagonista informa em sua narração que o casamento não havia passado da lua-de-mel:

Nosso casamento não passou da fatídica lua-de-mel em Natal. Que ideia maluca foi essa de passar a lua-de-mel em Natal? Ela queria passear de buggy nas dunas. Não há casamento que resista a um passeio de buggy nas dunas. [...] Voltei pro hotel, e bebi tudo que encontrei no frigobar. Quando não havia mais nada, desci até o bar do hotel. [...] (BORTOLOTTI, 2010, p. 18).

Para alguém que se denomina “roqueiro”, o trecho em destaque expõe um comportamento boêmio, hedonista e desviante como parte de sua constituição, além de elementos que o distinguem de outros não-roqueiros. O descompasso ou desvio com relação ao que se considera comum aos outros (simbolizado na passagem anterior pelo passeio de *buggy* nas dunas, desejado pela esposa) é desdobrado, à medida que referências culturais são apresentadas no decorrer do conto, evidenciando-se o seu papel na distinção entre as personagens. Ao sair de casa, como se fosse um Sal Paradise, personagem de Jack Kerouac, o protagonista carrega apenas um exemplar do livro de poesia do autor de *On the road*

3. “Music constructs our sense of identity through the experiences it offers of the body, time, and sociability, experiences which enable us to place ourselves in imaginative cultural narratives. Such a fusion of imaginative fantasy and bodily practice marks as well the integration of aesthetics and ethics”.

– *Mexico City Blues* –, sugerindo-se assim a aproximação de um modelo de comportamento *beatnik*: as ações que se seguem desenvolvem essa imagem, com as sucessivas bebedeiras a cada “boate fuleira” ou pelos bares que visita.

Nesse percurso, ao ver e ouvir as personagens da noite urbana, constitui sua subjetividade, quando menciona o que se destaca aos seus olhos e ouvidos. Em uma das boates, comenta sobre a música, em uma nítida postura de distinção: “[...] Como se não bastasse, a música ainda era terrível. Um insulto ao estômago sensível de um roqueiro jurássico como eu.” (BORTOLOTTI, 2010, p. 19). Em seguida, desdobra: “O lance de ficar perambulando à noite sem destino remete diretamente a uma certa aura blues. Um troço romântico. Não era o meu caso. Eu era só um roqueiro amargurado, que havia acabado de descobrir que era um dos sujeitos mais solitários dessa porra de universo.” (BORTOLOTTI, 2010, p. 20).

É válido destacar que a descrição das ruas é pontuada por citações de cantores e canções. A alusão a “*Walk on the wild side*”, de Lou Reed, contribui para a composição do trecho em que o narrador apresenta, por meio de uma sequência de cenas (como curtos planos cinematográficos), os fragmentos que capta em sua caminhada pelo lado selvagem: “[...] Lou Reed faz o serviço sujo de assombrar as almas que andam desse lado da rua.” (BORTOLOTTI, 2010, p. 20). As prostitutas, o olhar do michê, os faróis altos dos automóveis, um homem que canta a canção “Bons Momentos”, de Tim Maia, em um karaokê, são elementos que o narrador mobiliza para a constituição de si (o verso citado da canção de Tim Maia tem um sentido bastante parecido com o da canção de Neil Sedaka). Digno de nota também é o fato de que o verso final da canção do ex-vocalista da banda *The Velvet Underground* é reproduzido em português no final do parágrafo, evocando a melodia da própria canção, mais uma vez, emulando o papel da música em uma trilha sonora: “E as garotas negras cantam ‘tchu, tchuru, tchuru...’” (BORTOLOTTI, 2010, p. 21)⁴.

É possível relacionar o que Frith pontua sobre o papel da canção popular na construção dos sujeitos, a partir da integração do ético com o estético, com as discussões foucaultianas em torno do cuidado de si na cultura greco-latina. Diante do que foi descrito, pode-se compreender o modo como se concebem as subjetividades representadas no texto de Bortolotto, com base no que Michel Foucault denomina estética da existência. Ao se debruçar sobre escritos da antiguidade greco-latina, Foucault analisa os *hypomnemata* (espécie de caderno de notas) e as correspondências, conduzindo à percepção da arte de viver como um processo que se aprende através de um cuidado de si, uma espécie de “treino de si por si mesmo” (FOUCAULT, 2004, p. 146). Nesse treinamento, atribui-se à escrita um papel de destaque, não com vistas à produção de narrativas de si mesmo, que corresponderiam a um desvelamento do que estaria oculto, mas com o objetivo de “captar [...] o já dito: reunir o que se pôde ouvir ou ler, e isso com uma finalidade que nada mais é que a constituição de si” (FOUCAULT, 2004, p. 149). Por esse prisma, constituir-se é então um processo, a busca por uma estética da existência, que se realiza, de acordo com o filósofo, tanto mediante práticas de sujeição, quanto de liberação (FOUCAULT, 2004, p. 290-1). Seguramente, para Foucault, essa liberdade está atrelada à existência de estilos e convenções dispostos no meio cultural, ao que reportariam as narrativas culturais imaginárias, mencionadas por Frith. Esse modo de conceber a vida como obra de arte está relacionado com a compreensão de que “a subjetividade não é nem um dado, nem tampouco um ponto de partida, mas algo da ordem da *produção* (grifo do autor)”, como afirma Joel Birman (2000, p. 80), sobre o cuidado de si no pensamento foucaultiano.

Nessa produção, conforme Foucault descreve as *hypomnemata*, que servem aqui como parâmetro, a escrita é compreendida como “arte da verdade díspar”. Na composição desses cadernos de notas, o copista, por um processo em que não se dissocia a leitura da escrita, unifica diferentes fragmentos do meio cultural em sua escrita pessoal, subjetivando-os. Dessa maneira, é possível combinar o valor de verdade de algo já dito com as circunstâncias singulares em que esse alguém se encontra. É possível considerar que, para o narrador-personagem do conto “*Another sleepless night*” e demais personagens de

4. No verso final da canção de Lou Reed, lê-se/escuta-se “And the colored girls say: doo do doo do doo”.

Bortolotto, esse já dito corresponde principalmente ao que Dick Hebdige, em *Subcultures: the meaning of style* (2006) concebe como “estilos subculturais”, inscritos na esfera da cultura pop.

O conto “Aquele olhar estudado de James Dean”, da segunda parte do livro, intitulada *Flashback*, apresenta um narrador em terceira pessoa que descreve a relação entre o protagonista, caracterizado sobretudo pelo “olhar estudado de James Dean”, e a francesinha por quem se apaixona (que, como pontua o narrador, não é francesa, mas mineira filha de franceses). Como em “*Another sleepless night*”, a construção das personagens se dá principalmente pela relação estabelecida entre discurso literário e outras linguagens, como a música pop e o cinema, o que situa o texto de Bortolotto no que Evelina Hoisel (2014) e Décio Cruz (2003) concebem, como discurso literário pop. Tal noção é delineada com base na percepção das relações intermediárias, na aproximação entre literatura e outras linguagens e, embora Hoisel enfatize o diálogo com as artes plásticas, representadas pela *pop art*, o contato com o cinema e a música pop também são considerados no seu estudo sobre a produção de José Agrippino de Paula.

A despeito de Bortolotto mobilizar referências da cultura pop em todos os contos do livro, em “Aquele olhar estudado de James Dean”, as relações com a *pop art* são bastante visíveis, quando se faz uma analogia entre a colagem e a reprodução em série de elementos da cultura pop que os artistas pop exploravam em suas composições (como as séries de “Marilyns”, de Andy Warhol ou as naturezas-mortas de Tom Wesselmann, repletas de produtos industrializados) e o modo como o narrador de Bortolotto compõe cenário e personagens por meio de repetições. O próprio título fornece um atributo relevante para a personagem principal: o olhar de James Dean. Esse olhar é reiterado ao longo do conto quando o narrador menciona a personagem principal, como se uma mesma imagem cristalizada do ator James Dean, transformado em mito, fosse reproduzida, contribuindo para a construção do protagonista por meio de uma referência intermediária.

Além do ator James Dean, outros elementos se mostram fragmentariamente, como em uma colagem pop: a Coca-Cola, o jovem com ar do ator James Cagney, outros ídolos pop como Jim Morrison, Jimi Hendrix e Bob Dylan ou um trecho assobiado de uma canção de Eric Clapton.

Não dá pra negar. Ele tinha assim um certo ar de James Dean, pelo menos quando colocava suas grandes pernas sobre a mesa e entrava numas de pensar naquela francesinha, que ele cruzou na 24 de Maio numa tarde caótica; e assim desbundados com a atração repentina e perturbadora resolveram que deviam entrar no primeiro bar e tomar uma Coca (BORTOLOTTTO, 2010, p. 87).

O trecho que inicia o conto introduz um aspecto que associa o jovem com olhar estudado de James Dean a um modelo de comportamento que caberia adequadamente em alguma subcultura, como as estudadas por Hebdige: jovem, rebelde, “desbundado”, artista com atitudes impulsivas, imprevisíveis, semelhante ao narrador-personagem do conto analisado anteriormente.

De acordo com Hebdige, as subculturas podem ser entendidas como estilos que fazem parte de uma cultura jovem, cujos sentidos se encontram em constante disputa. Trata-se de formas simbólicas de resistência, ruídos diante de estruturas consolidadas, instituições, e, como tais, produzidas simbolicamente. Nessa perspectiva, Hebdige acredita que esses estilos subculturais se desenvolvem como práticas sociais específicas em respostas a uma conjuntura específica. Como o teórico mapeia o surgimento dessas subculturas (*punks, mods, skinheads*) no Reino Unido, identificando-as como manifestações de uma cultura jovem operária, seus sentidos se definem em oposição a outros grupos como o dos pais, dos jovens respeitáveis, dos professores, mas também a uma classe social hegemônica. Isso é, segundo Hebdige, constituído a partir da articulação entre diferentes interpretações e significados dos estilos subculturais, sejam eles interditos ou veiculados pelos meios de comunicação autorizados. Desse modo, ainda que impliquem formas simbólicas de resistência, desviantes, a retórica desses estilos se constitui a partir de uma

linguagem disponível, mesmo que para produzir o caos e o ruído, como na retórica *punk*. Sendo assim, percebe-se que as personagens de Bortolotto teriam à disposição narrativas culturais imaginárias (nas palavras de Frith) ou “regras, estilos, convenções” encontradas no meio cultural (como afirma Foucault em “A escrita de si”) que balizam seus modos de subjetivação.

Ainda sob o entendimento de Hebdige, pode-se afirmar que o jovem com olhar estudado de James Dean é construído, por um processo de bricolagem, visto que, além da imagem mítica de um James Dean rebelde sem causa, há outros aspectos, destacados pelo narrador, como a camisa camuflada com a frase “Vietnam never more”, o tênis velho, a guitarra usada para tocar Bob Dylan ou Neil Young e seus *happenings* poéticos pop que se assemelhavam a performances de Janis Joplin. Esses elementos, subjetivados, unificados na figura desse jovem, sugerem que a personagem assume um estilo desviante, transgressor, como explicam as palavras do narrador sobre como ele adquiriu o olhar de James Dean:

Ela com os cabelos soltos, um jeans surrado e uma camisa da torre Eiffel em destaque. Após a Coca, foram assistir a um filme com Isabelle Adjani e depois andaram pela noite como se Sampa fosse Paris e eles dois jovens estudantes em Maio de 68, e agora ele fica assim com esse ar talvez estudado de James Dean (...) (BORTOLOTTI, 2010, p. 87-8).

O texto culmina com uma cena no aeroporto, em que o jovem observa a francesinha partir com o rapaz com ar de James Cagney⁵, seu antagonista. Ao longo do conto, o narrador pontua as ações e as personagens nelas envolvidas com referências a filmes e canções que descrevem as circunstâncias e as próprias personagens. Além do olhar estudado de James Dean e do ar de James Cagney, que opõem respectivamente o modelo do jovem rebelde (que fuma e bebe) e do jovem respeitável – o ator que morre jovem e o que tem uma longa vida –, o seriado estadunidense dos anos 70 *Chips*⁶ e o filme “Assim caminha a humanidade”⁷ definem o comportamento do motorista que não ultrapassa sinais vermelhos e do rapaz com ar de James Cagney, quando se assusta com o olhar do protagonista, “como ele só havia visto antes no filme *Giant*, com um jovem carismático e estranho que havia morrido em um acidente de carro aos 24 anos” (BORTOLOTTI, 2010, p. 91).

Há ainda as menções à versão da canção “Layla”, por Eric Clapton, assobiada pelo jovem protagonista, e à “Apenas um rapaz latino-americano”, de Belchior, que também funcionam como trilha sonora. Se na primeira, tem-se a representação da desmedida da paixão, a última traz a imagem do artista que não cede a modelos, que não pode “cantar como convém”. A canção de Clapton fornece um modelo de relação amorosa em que o sofrimento pelo abandono é vivenciado em suas consequências mais dramáticas, como aponta o refrão: “Layla / Você me deixou de joelhos, Layla / Implorando, querida, por favor, Layla / Querida, você não tranquilizará minha mente preocupada?”⁸ (CLAPTON, 1970, tradução nossa). Por outro lado, a canção de Belchior parece acrescentar elementos à configuração da personagem como um sujeito divergente de padrões hegemônicos:

Eu sou apenas um rapaz
Latino-americano
Sem dinheiro no banco

5. James Cagney foi um ator estadunidense, cuja produção se deu substancialmente entre as décadas de 30 e 50. Conhecido por interpretar várias personagens de *gangsters* no cinema, teve uma vida que em nada se assemelhava à ficção. A alusão ao seu nome no conto permite que se estabeleça um contraponto com relação à figura de James Dean.

6. Foi um seriado estadunidense exibido entre o final dos anos 70 e início dos 80, que se baseia nas aventuras de patrulheiros rodoviários em motocicletas, no estado da Califórnia.

7. Em inglês, *Giant*, como aparece no conto de Bortolotto.

8. “Layla / You’ve got me on my knees, Layla / Begging, darling, please, Layla / Darling, won’t you ease my worried mind?”.

Sem parentes importantes
E vindo do interior
[...]
Não me peça que eu lhe faça
Uma canção como se deve
Correta, branca, suave
Muito limpa, muito leve
Sons, palavras, são navalhas
E eu não posso cantar como convém
Sem querer ferir ninguém
(BELCHIOR, 1976).

Os versos de Belchior ressoam na figura do rapaz com olhar estudado de James Dean, desenvolvendo ainda mais a aura de rebeldia que o atravessa: um rapaz sem dinheiro no banco, sem parentes importantes, cujas palavras são navalhas (o ruído, o corte, provocados pelos estilos subculturais). A composição da figura do jovem rebelde culmina com a menção, na frase final do conto, ao poeta Arthur Rimbaud, indicando, assim, certa filiação dessa personagem-artista ao mito do poeta maldito: “Afinal, vocês sabem, ele era apenas um rapaz latino-americano, mas em estrelas errantes certamente estava escrito: o rapaz com olhar estudado de James Dean seria o novo Rimbaud” (BORTOLOTTI, 2010, p. 92).

O que todas essas referências expõem, de alguma forma, é a função desempenhada pelo processo de bricolagem, que permite que signos e símbolos, pertencentes a outros textos da cultura, possam ser reposicionados no discurso de cada personagem, de modo a produzir diferentes significados, a partir de um repertório compartilhado.

Diante da breve leitura dos dois contos de Bortolotto, algumas considerações podem ser tecidas, à guisa de conclusão. Com base na articulação entre a concepção foucaultiana da estética da existência e as reflexões de Simon Frith e Dick Hebdige acerca da constituição de estilos subculturais a partir dos referenciais dispostos pela cultura pop, alguns tópicos podem ser salientados: a) é viável afirmar que, no discurso literário pop, o recorrente diálogo com outras linguagens tem um impacto relevante na configuração das personagens e na configuração da narrativa; b) o modo como as personagens se constroem representam formas de subjetivação, levadas a cabo na contemporaneidade, conforme se desenvolve no pensamento foucaultiano sobre a estética da existência; c) A canção pop, em especial o rock, o cinema e a literatura fornecem os fragmentos mobilizados pelas personagens de Mário Bortolotto na constituição de si.

Como *bricoleurs*, mediante um procedimento de leitura e reescrita dos fragmentos da cultura pop, é pertinente afirmar que essas personagens encenam possivelmente, diferentes modos de subjetivação no contexto da contemporaneidade.

Referências

- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução Márcia Valéria M. de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BELCHIOR. *Alucinação*. PolyGram, 1976. 1 CD (37 min). Faixa 1.
- BIRMAN, Joel. *Entre cuidado e saber de si: sobre Foucault e a psicanálise*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- BORTOLOTTI, Mário. *DJ: canções pra tocar no inferno*. São Paulo: Barcarolla, 2010.

- CLAPTON, Eric. *Layla and other assorted songs*. Polydor Records, 1970. 1 CD (77 min). Faixa 13.
- CRUZ, Décio Torres. *O pop: literatura, mídia e outras artes*. Salvador: Quarteto, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *Ditos & escritos V: ética, sexualidade, política*. Tradução de Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of the popular music*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- HEBDIGE, Dick. *Subculture: the meaning of style*. London: Routledge, 2006.
- HOISEL, Evelina. *Supercaos: estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- RAJEWSKI, Irina. Intermidialidade, intertextualidade e 'remediação': uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. Tradução de Thais Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (Org.) *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p.15-45.
- REED, Lou. *Transformer*. RCA Records, 1972. 1 CD (36 min). Faixa 5.
- SEDAKA, Neil; GREENFIELD, Howard. *Rock with Sedaka*. RCA Victor, 1959. 1 LP (27 min). Faixa 8.

*Recebido em 25 de agosto de 2017.
Aprovado em 25 de novembro de 2017.*