



n.5, jan-jun, 2015
Contracultura.

crítica | literatura | artes

jangada

ISSN 2317-4722

Sangue e Coca-Cola

A carnavalização e a
literatura pop de Roberto
Drummond

Ernest Bowes

*Estudante de Doutorado em
Materialidades da Literatura na
Universidade de Coimbra. Mestre em
Teoria da Literatura e Literatura
Comparada pela Universidade Federal
de Minas Gerais.*

Este estudo se propõe à reflexão sobre as obras de Roberto Drummond, mais especificamente Sangue de Coca-Cola – romance que integra o ciclo Coca-Cola do autor. A pesquisa se propõe a demonstrar que a arte pop não é estática e que se materializa através da interação com outras linguagens e com a cultura. Assim, o trânsito entre distintos campos discursivos como a Filosofia, Sociologia e a Teoria da Literatura apresentou-se, então, como a estratégia mais apropriada para discutir a questão.

Palavras-chave: Carnavalização, Literatura Pop, Roberto Drummond, Sangue de Coca-Cola.

O teórico russo Mikhail Bakhtin desenvolve o conceito de carnavalização na obra *Problemas da Poética de Dostoievski* (2010). Esse conceito não se refere apenas à ideia de carnaval como o período antes da quaresma, celebrado pela sociedade ocidental. Ele compreende que o carnaval constitui um conjunto de manifestações da cultura popular medieval e do Renascimento e um princípio, organizado e coerente, de compreensão de mundo.

A leitura efetuada por Bakhtin sobre a cultura popular, a festa e a função do riso, constrói uma ponte entre a literatura e o mundo. Entre todos os gêneros, destaca-se a supremacia do romance, pois é o gênero que representa um maior grau de complexidade em sua construção e de modernidade em suas ideias. O autor se auxilia de um termo musical – polifonia – para significar a construção do romance e sua base de vozes diversas, em que a palavra das personagens é construída como se possuíssem autonomia em relação à voz do autor e à do narrador. As várias vozes contêm, assim, uma pluralidade de mundos, em que cada uma corresponde a um universo particular. Vozes que deixam emergir o inconsciente e deixam o pensamento fluir livremente, sem o mínimo de intervenções. É o que aparece de maneira muito forte em *Sangue de Coca-Cola*. No romance, Drummond enfatiza essas características, e se refere aos seus livros como “visão carnavalizada e lisérgica do Brasil”. Esta estrutura narrativa se complementa com uma série de alusões e imagens tipicamente carnavalescas, referidas à vida material e corporal e transporta-se à literatura. E é a essa “transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos carnavalização da literatura” (BAKHTIN, 2010, p. 105). Portanto, não é uma questão simplesmente de riso, pelo contrário: é uma outra abordagem que argumenta contra a visão monológica da metafísica tradicional aristotélica, que permeia todos os níveis da linguagem, do seu espaço e do seu tempo – ou dos tempos – e instaura um discurso polifônico.

Questões sobre a história da arte, espaço e tempo permeiam vários volumes da obra de Didi-Huberman. Pensar em como subverter o movimento progressivo da história envolve uma mudança na perspectiva do trabalho histórico, uma variação de ponto de vista e, portanto, uma troca de referencial no conhecimento histórico. Esta mudança significa que o passado é móvel e vem em busca do autor, que é um olhar crítico, para lhe dar as condições de sua legibilidade. Isso desafia o discurso historicista que remete aos momentos da história como pontos fixos e inquestionáveis, em que o historiador se move para verificar o que “realmente” aconteceu e destacar os fatos. A unidade e linearidade, e até mesmo o movimento progressivo desde o início até o fim, determinam os padrões temporais dominantes na disciplina histórica. No entanto, para Roberto Drummond a história é um fluxo dessas pequenas histórias, o turbilhão de origem que perturba qualquer continuidade e toda gênese.

Segundo Maria Lúcia Guelfi, em *Sangue de Coca-Cola* temos um exemplo de carnavalização utilizado pelo autor, pois apresenta alguns procedimentos formais e posicionamentos ideológicos como

a ausência de causalidade e de teleologia nas narrativas, o hibridismo de gêneros e o ecletismo de estilos, o historicismo, a metaficção historiográfica¹, a carnavalização, o pastiche, a intertextualidade, o hiper-realismo, deslocamento de fronteiras entre o real e ficção, entre literatura culta e os produtos destinados ao consumo de massa, o esvaziamento do sujeito, o caráter artificial, mutável e provisório das identidades,

¹ O termo “metaficção historiográfica” foi cunhado por Linda Hutcheon em seu ensaio *Teorizando o pós-moderno*, em 1987 e, em seguida, desenvolvido em seu estudo *A poética do pós-modernismo* (1988) para descrever romances populares intensamente autorreflexivos e paradoxais.

buscando-se discutir as possíveis relações entre essas constantes e certos problemas ontológicos e epistemológicos mais vastos emergentes nas culturas ocidentais, principalmente a partir da década de 1960, tais como a polêmica a morte da arte e da imaginação, o ocaso das vanguardas, o anti-humanismo, a sociedade do simulacro, as novas formas de se conceber o tempo e o espaço, a supervalorização do discurso e da informação, as propostas alternativas de contestação, o ceticismo em relação aos grandes relatos e às utopias, o cinismo, a luta das minorias, a questão das novas identidades e noção de sujeito como construto historicamente datado. (GUELFY, 1994, p. 13-14)

Para pensar a história, Drummond propõe uma dialética anacrônica e de contracorrente, uma vez que, em seu romance, a história transita por tempos e espaços distintos, que se entrelaçam ao período histórico narrado. Desse modo, não se reduz a reconhecer dados e fatos sobre um passado, nem obedece a propósitos universais. Esse passado é construído como uma montagem de imagens e temporalidades divergentes e está sempre carregado de memória, de restos e ruínas que não poderiam ser digeridos pela economia do progresso.

É possível encontrar diversas características da carnavalização na narrativa, um dos exemplos são os capítulos que focalizam a personagem símbolo da ditadura militar – O General Presidente – uma mistura de cinco generais que governam o país a partir de 1964. Fruto, também ele, das leis de exceção e dos atos institucionais, que sempre governavam sua vida, o presidente é vítima do próprio autoritarismo. O presidente ajoelha-se com frequência diante da “Santa Coca-Cola” para uma reza, prometendo fazer dela a padroeira do Brasil, pois vendeu a sua alma e é consumido pelo sentimento de culpa.

A experimentação da linguagem empreendida por Roberto Drummond importa uma mistura do que se fazia na

literatura dos anos 1970 e colabora para a configuração de aspectos pós-modernos na ficção. A carnavalização da linguagem veio ao encontro do projeto *pop*, numa série de coincidências entre as técnicas e procedimentos valorizados nas duas formas de arte, tais como: a apropriação de elementos populares da linguagem cotidiana, a valorização do pastiche, da cópia, das citações, a colagem dos textos, a intercalação de gêneros e estilos diferentes (GUELFY, 1994). São artifícios utilizados pelo autor, consignando, reunindo signos para trabalhar o trágico através do recurso da ironia. Assim, o que é dito forma uma silhueta para alcançar o trágico e a sua crítica. “Sabemos que toda ação trágica, por mais elevada, que caminhe sobre seus coturnos, lança uma sombra cômica” (BENJAMIN, 2011, p. 98). Mas o seu contrário também pode ser lido. Assim, *Sangue de Coca-Cola* expõe o cômico para falar do trágico.

1.1. Do sangue e da cultura

Importante estar atento ao signo sangue. É o que atravessa esse jogo transmitido na própria palavra, possuído de dupla função, que permite introduzir o pensamento, aqui, para refletir sobre a contingência do *pop*. O líquido vermelho viscoso, universalmente considerado como veículo da vida, o sangue corresponde, também, a um grau de parentesco, à família, à raça, à linhagem de uma origem, à cultura. Assim, a substância, unidade material, exerce uma atividade auxiliar para a unidade discursiva a que ela dá apoio.

O título, *Sangue de Coca-Cola* (1982), que o autor escolheu para nomear o seu livro, corresponde em síntese ao que se esconde e se manifesta, simultaneamente, ao longo de sua narrativa. Repousa sobre o título um discurso de impossibilidade, que só adquire existência por intermédio da escrita. Como se traduz um *sangue de Coca-Cola*? O que sugere a relação entre os dois nomes, sangue e Coca-Cola? São contradições que se apresentam ao leitor no contato inicial com a obra.

Aparentemente, o autor recorre ao símbolo do imperialismo norte-americano para fazer aparecer o que se oculta nas tendências econômicas – grandes empresas como Coca-Cola – e a influência que um governo exerce sobre o mundo para alcançar os seus objetivos econômicos. Não retoma exclusivamente os efeitos da história da globalização, mas utiliza a imagem e a lembrança desta para desafiar a memória e a narrativa dos fatos. Incorporando, assim, o que pretende contestar, em um subtexto ideológico. Nesse sentido, alguém que tem *sangue de Coca-Cola* carrega em si a história do consumo, mas também é o resultado/fruto da nova relação do homem com o mundo, geração Coca-Cola.

A cultura imperialista é uma fábrica que produz e reproduz os mitos que dão tensão a um universo simbólico e estimulam o imaginário social. O movimento da *Pop Art* utiliza imagens da sociedade de consumo, e também de sua cultura com o objetivo de repensar sobre a sua função social e criticar o modo de vida da cultura ocidental através das propagandas, histórias em quadrinhos e dos objetos produzidos em massa. Desafia, portanto, as instituições nas quais encontra abrigo. A Coca-Cola faz parte desse processo de apropriação e, nesse contexto, o título do livro *Sangue de Coca-Cola*, por ser textualizado por muitas referências, opera, também, esse mito imperialista de alcance mundial, ao carregar o *Pop* no rastro do nome “Coca-Cola”, na própria assinatura. Um *sangue de Coca-Cola* passa a significar, também, nos termos de negação das diferenças, a genética da *Pop Art*, que carrega em sua materialidade a hereditariedade e as variações que subsistem nas gerações do *pop*, da cultura e do imperialismo. O lugar em que se começa a modelar o organismo da *Pop Art*, em que a mesma se desenvolve.

1.2. Da reprodução

Walter Benjamin (2000) amplia esse pensamento em seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Aí,

Benjamin propõe a consideração da inovação tecnológica, do ponto de vista de maior acessibilidade dos objetos de arte promovendo a aceitação social coletiva. A partir desta perspectiva, entende-se que a comunicação transformou a estrutura da nossa percepção. O argumento de Benjamin é que as massas, nas suas relações diárias com o ambiente urbano moderno, mantêm um olhar não contemplativo ou concentrado, mas um olhar disperso.

Não é nenhum segredo que, atualmente, reproduzir uma obra é extremamente fácil em comparação com o início da civilização, quando as cópias eram feitas cem por cento a mão, e se fazia uso de instrumentos não muito ágeis para a cópia. As obras de arte copiadas a mão degradam um pouco a aura, mas, sem dúvida, são as máquinas que fazem desaparecer esse afastamento, por conta da repetição. Benjamin diz que:

O que faz com que uma coisa seja autêntica é tudo o que ela contém de originariamente transmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico. Como esse testemunho repousa sobre essa duração, no caso da reprodução, em que o primeiro elemento escapa aos homens, o segundo – o testemunho histórico da coisa – encontra-se igualmente abalado. Não em dose maior, por certo, mas o que é assim abalado é a própria autoria da coisa. (BENJAMIN, 2000, p. 225)

A reproduzibilidade técnica mudou a arte, na medida em que se constituiu em um conjunto de outros conhecimentos, que rivalizam com a produção original. Desde a fotografia, a reprodução figurativa foi aumentando até chegar ao momento em que a palavra e a imagem se dessem as mãos. Agora têm a mesma velocidade. Velocidade, uma forma de expressão, sem dúvida, que modifica as sensações.

Benjamin exemplifica como a obra de arte muda de papel, condicionada pelo contexto em que se desenvolve. O caráter atual

do seu texto impressiona pelo fato de o filósofo iniciar a reflexão sob a ideia de que a obra de arte sempre foi reproduzível, porém a sua reprodução se fortalece à medida que a revolução industrial, o crescimento do modelo capitalista e o domínio das diversas técnicas de reprodução se unem a esse procedimento. Hoje já é possível se pensar em produto artístico, mas a novidade consiste em que os elementos da cultura, arte e divertimento atravessam um denominador comum: o dinheiro (o capital). É a partir do capital que a *Pop Art* se reproduz, com a sua sintaxe e seus léxicos singulares.

1.3. A narrativa lisérgica e a história

Tentar recontar a história narrada em *Sangue de Coca-Cola* é estar preso em um labirinto, numa vasta construção onde uma rede de referências, informações e tempo se embaralham de tal maneira que se torna difícil encontrar a saída. Um encadeamento do discurso perdido, conjunto de ideias cujo estado é irremediável e que foi esquecido, pois a narrativa se estabelece por meio de colagens de não acontecimentos para narrar um fato histórico acontecido: o golpe militar brasileiro. Surgem diversas histórias paralelas, que só compartilham o momento em que são narradas: o 1º. de abril de 1964.

O livro foi dividido pelo autor em 4 etapas. A primeira delas não é nomeada, já as outras são todas nomeadas com um único título: “A pausa que refresca”. Funciona como uma propaganda, em referência aos programas de TV ou aos cinemas da época que davam tempo para os espectadores consumirem. Agregado ao título, nada mais ilustrativo do que uma tampa de Coca-Cola sobre um líquido de coloração preta adstringente, que não ignora o contexto imperialista em que vivemos. Cada parte do livro traz um subtítulo distinto. 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?”, seguido de um trecho de poemas de Maiakovski,

conhecido como “o poeta da Revolução”. Voltaremos aos trechos dos poemas mais adiante.

Toda a narrativa se passa num único dia – 1º de abril. O relato começa às 7h15 e só termina às 21h35 e tenta fazer dialogar o acontecimento histórico com a ficção, sem fazer uso dos testemunhos e da narrativa oficializada sobre a repressão brasileira. O discurso de Roberto Drummond sustenta-se sobre o dizível dessa memória – memória aqui apresentada como entende Agamben (2008) – mas não necessariamente sobre aquilo que foi dito. Pois há uma impossibilidade de se contar uma história na medida em que sempre (re)contamos e deixamos esquecimentos aparentes. Não há testemunho fiel, mas testemunhos. O anacronismo implicado por essa dialética faz da memória não uma instância que arquiva – que sabe o que acumula –, mas uma instância que perde, pois sabe, em primeiro lugar, que jamais saberá por inteiro o que acumula.

A narrativa de Roberto Drummond tenta lutar contra o esquecimento do dia 1º de abril, luta, por certo, imprescindível, mas comum a toda tradição artística. Ao pensar memória e esquecimento no âmbito da Segunda Guerra Mundial, Jeanne Marie Gagnebin acrescenta que:

Lembrar escrever esquecer natural [sic], a injunção à lembrança assume uma conotação bastante diferente do trabalho de memória tal como se desenvolveu no fim da Segunda Guerra Mundial. Os sobreviventes, aqueles que ficaram e não se afogaram definitivamente, não conseguiam esquecer-se nem que o desejassem. É próprio da experiência traumática essa impossibilidade do esquecimento, essa insistência na repetição. Assim, seu primeiro esforço consistia em tentar dizer o indizível, numa tentativa de elaboração simbólica do trauma que lhes permitisse continuar a viver e, simultaneamente, numa atitude de testemunha de algo que não podia nem devia ser apagado da

memória e da consciência da humanidade. Meio século depois, a situação mudou. Dito brutalmente: conseguimos muito bem, se quisermos, esquecermo-nos de Auschwitz. Aliás, dadas a distância histórica e a geográfica que separa o Brasil da Europa do pós-guerra, muitas pessoas entre nós nem precisam esquecer: simplesmente ignoram; ignoram, por exemplo, o que essa estranha palavra "Auschwitz" representa. E mesmo na velha Europa surge, muitas vezes, certa impaciência quando se insiste na rememoração da Shoah (sobretudo tendo em vista os conflitos presentes na Palestina). (GAGNEBIN, 2006, p. 89)

Pensar o momento da travessia entre a lembrança e o esquecimento é posicioná-lo numa encruzilhada de muitos tempos sobrepostos, onde cada momento passa a significar uma alternativa de leitura (ou de lembrança) que pode ocorrer antes, ou depois, para, a seguir, desaparecer e ser substituída por outra. *Sangue de Coca-Cola* trabalha a ideia de que a tríade realidade/acontecimentos/memória é estruturada por discursos. Uma vez que, ao apresentar colagens textuais de acontecimentos ficcionais, o autor questiona tanto a relação entre a história e a realidade quanto a relação entre a realidade e a linguagem. No momento em que explora esse modelo, ele testa e cria outros significados e não se limita ao resultado oferecido pela história. Desarticula, nesse momento, o modo de pensar e escrever o passado ao se perguntar de quem é a noção de verdade, a qual passa a ter poder e autoridade sobre outras, já que seria impossível escrever um livro ou fazer uma pintura sobre a ditadura militar no Brasil. Livro ou pintura que representasse, por inteiro, todas as questões elaboradas em torno do acontecimento.

1.4. A metaficção historiográfica

A partir da segunda metade do século XX, a literatura revela um caráter metaficcional, marcado por sua capacidade de descobrir os seus próprios procedimentos composicionais, fazendo uso constante da intertextualidade. Roberto Drummond vai mais longe, e reservou para o seu romance não só a metaficção, mas também a historiografia em seus ecos e contextos. Contudo, a presença dos paradoxos faz que este se diferencie da ficção histórica tradicional. A metaficção historiográfica é uma categoria que está relacionada com as características do pós-modernismo e que pode muito bem abraçar uma obra como *Sangue de Coca-Cola* de Roberto Drummond. Para tanto, devemos considerar a paródia como um elemento essencial. Sem ela, estaríamos diante de um tratamento tradicional da história.

Utilizando o termo da Linda Hutcheon (1991), metaficção historiográfica, chamo a atenção para o aspecto em que o livro passa a ser deliberadamente histórico e inevitavelmente político. Existe sempre a presença do passado. Entretanto, não é um retorno nostálgico, mas uma crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade. Acontece, assim, uma “deformação” histórico-temporal, em que a metaficção historiográfica é

intensamente autorreflexiva e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropria de acontecimentos e personagens históricos/autoconsciência teórica sob e sobre a história e a ficção como criação humana e passa a ser base para seu repensar e a reelaboração das formas e dos conteúdos do passado. (HUTCHEON, 1991, p. 21)

Ou seja, a metaficção historiográfica define a forma através da qual as narrativas manifestam sobre o próprio método de elaboração artística, a natureza metaficcional, e, ao mesmo tempo, a forma em que fazem uso da história para, em seguida,

questionar a própria autenticidade histórica. Interroga sobre a metodologia de criação literária e de concepção historiográfica, pois contesta o que existe de autêntico no texto ficcional e de ficcional nos relatos históricos, já que não podemos atestar que a manifestação dos modos de uma sociedade lembrar uma época esteja livre de ficcionalização.

Ainda de acordo com Hutcheon (1991, p. 21), obras de metaficção historiográfica são os romances de conhecimento popular que são intensamente autorreflexivos e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, reivindicam eventos históricos. Metaficção historiográfica é uma forma de arte essencialmente pós-moderna, com dependência de jogo textual, paródia e reconceitualização histórica. Em *Sangue de Coca-Cola*, Roberto Drummond, por um lado, destaca as ficções que as pessoas criam em torno de suas vidas como supostas realidades e, por outro, chama a atenção para a gravação dos dados verificáveis e os gráficos de memórias individuais que não necessariamente coincidem com a versão recebida da história.

Hutcheon oferece uma resposta lógica a várias questões teóricas. Entre as teorias negativas de transtorno na pós-modernidade, sobre a incoerência e a acusação de Jameson da "falta de profundidade", Hutcheon pensa que o pós-modernismo tem a função específica de questionar reflexivamente a história, empregando a sua própria narrativa, a fim de revelar os buracos em tal verdade percebida. Esta especificidade é nova a partir do que vimos sobre a arte e as teorias de seu fim. A autora questiona a teoria de Baudrillard sobre os simulacros, a representação como uma cópia de uma cópia, e a naturalização da mídia sobre o "real". A mesma teoria que assume que houve um "real" no início de tudo. Para Hutcheon, não há nada de natural sobre o "real" e nunca houve, mesmo em épocas em que não existiam os meios de comunicação de massa.

O texto tem marcação temporal – dia 1º de abril de 1964. Todos os personagens estão presos a essa data, presos na repetição da experiência traumática. Ao fazer uso do conhecimento popular,

sabemos que, *popularmente*, o “primeiro de abril” é conhecido como o dia da mentira. A informação intensifica as camadas de leitura em que se apoia o autor para construir a narrativa. Principalmente quando nos deparamos com a informação de que a origem do dia da mentira está ligada a uma confusão sobre a festa de ano novo, que havia mudado de data em 1562 por conta do calendário gregoriano, o qual instituiu uma mudança da festa de ano novo de 1º. de abril para 1º. de janeiro.

Entretanto, chamo a atenção para um outro aspecto não menos importante sobre a data. Na madrugada de 31 de março para 1º. de abril (1964), líderes civis e militares conservadores derrubaram o então presidente do Brasil. O chamado de golpe de 64, que aconteceu para afastar do poder um grupo político, liderado por João Goulart, que, na visão dos militares, encaminhava o Brasil para o comunismo. Iniciava-se a Ditadura Militar no Brasil.

No livro *Sangue de Coca-Cola*, esse é o dia que está marcado para ser o começo da Revolução da Alegria no Brasil. No mesmo dia, no alto do edifício Palácio de Cristal, localizado na Cidade de Deus, haverá o “Brazilian Follies”, uma importante festa para 30 mil convidados e pessoas célebres de 96 países. Durante o Carnaval, diferentemente de as pessoas se fantasiarem de personagens, serão as personagens do livro que se fantasiarão de “pessoas reais”, como por exemplo, Marlon Brando, Brigitte Bardot e Conde Drácula, Farah Diba, Fidel Castro, Jackie Kennedy.

Somos conduzidos a atestar duas informações inversas e complementares. O mesmo tema dialoga com duas ideias distintas: o dia 1º. de abril como o dia da mentira, portanto o lado cômico; e o do dia 1º. de abril como o início da repressão no Brasil, o lado trágico. São olhares distintos para dois campos de objetos perfeitamente diferentes, rastros. Essa dialética trata de um único tema, mas é a partir de diferentes categorias de discurso, categorias opostas, quase como se arma um jogo de xadrez, em que existem peças brancas e pretas. As ideias se confrontam e se

complementam, pois compartilham do mesmo ambiente/ data na sua melhor posição, em uma posição de Zugzwang, uma jogada à força em que a obrigação faz caminhar a pessoa para a destruição.

1.4.1. Zugzwang

Palavra de origem alemã, Zugzwang é uma expressão usada no jogo de Xadrez que define a situação em que o jogador se vê obrigado a fazer a jogada que piora a sua situação. Na narrativa, Zugzwang coloca a jogada a nossa disposição e nos pergunta sobre a relação entre os dois pontos, o de compreensão do acontecimento relatado e do acontecimento em si; no caso o do dia 1º. de abril em suas duas circunstâncias, em uma jogada de autorreflexão. O que essa justaposição realmente significa? Uma similaridade ou um contraste? Essas imagens despertam claramente algo fora delas, algo que nos observa, algo perturbador do equilíbrio das emoções. Há uma familiaridade transmitida através dos seus relatos e o Zugzwang é o conhecimento subjetivo e reflexivo sobre a polêmica data, que radicaliza o problema da representação e desencadeia atitudes defensivas e reações reflexivas, testa a liberdade de pensamentos de exposições, testa a autonomia da narrativa como uma regra do jogo em que é necessária a destruição. Tal situação não se verifica unicamente em relação aos temas, mas, também, em relação ao(s) narrador(es) e o leitor.

1.5. O carnaval de abril

As unidades discursivas e arqueológicas², na terminologia de Foucault, estão presentes no livro *Sangue de Coca-Cola* e se

² O filósofo traz a ideia de possibilidades de acontecimentos: “A arqueologia busca definir não os pensamentos, as representações, as imagens, os temas, as obsessões que se ocultam ou se manifestam nos discursos; mas os próprios discursos, enquanto práticas que obedecem a regras. Ela não trata o discurso como documento, como signo de alguma coisa, como elemento que deveria ser

manifestariam através da combinação e coordenação dos acontecimentos simultâneos que definem as transformações do mesmo, sua não identidade através do tempo, a descontinuidade interna que suspende sua permanência, as inúmeras referências (ou não referências), os encadeamentos. O sistema que rege a sua repartição, como as referências dessas unidades, se apoia e se exclui; ou seja, o dia da mentira, o dia da Revolução de 64, as colagens, as personagens sem interação, a narrativa deslocada e os recortes imprevistos. Todas as unidades fazem com que nos afastemos do fato histórico para ser testemunhado, mas sem perder esse rastro distante de referência. O que resulta na narrativa.

O autor resume o livro nas primeiras páginas como um “relato de alucinações num dia - 1^o. de abril - que cheirava a carnaval, quando o Brasil, segundo suspeitas mais tarde confirmadas, tomou Coca-Cola com LSD e entrou numa *bad*” (DRUMMOND, 2004, p. 7). Desse modo, encontramos uma indicação do autor sobre o motivo do aprisionamento desses personagens em um único dia, e sobre a confusão temporal que acontece através dos relatos dos mesmos, em que passado, futuro e presente se confundem, em que próprio narrador se remete ao futuro como passado. Desta maneira os acontecimentos se ligam não por ordem cronológica, mas por diálogos intermediários.

O LSD passa a ser o motivo desse aprisionamento, funcionando como um efeito traumático em diálogo direto com o acontecimento histórico de 1964. É de sabedoria comum e popular

transparente, mas cuja opacidade importuna é preciso atravessar frequentemente para reencontrar, enfim, aí onde se mantém à parte, a profundidade do essencial; ela se dirige ao discurso em seu volume próprio, na qualidade de monumento. Não se trata de uma disciplina interpretativa: não busca um ‘outro’ discurso mais oculto. Recusa-se a ser “alegórica””. FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, revisão de Lígia Vassalo. Petrópolis: Vozes, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1972. 260p. p. 159.

que a droga apenas potencializa históricos pessoais mal resolvidos de quem a utiliza. E, apenas desse modo, entramos em uma *bad trip* (uma viagem ruim – em tradução literal do termo). O LSD causa alterações sensoriais de variação inesgotável e imprevisível, é uma das drogas alucinógenas mais fortes produzidas em laboratório. O seu efeito dura por horas no organismo, e só por conta desse efeito prolongado temos a sensação de que estamos aprisionados dentro de uma verdade ilusória. A alucinação se materializa como fato, como loucura. E “a unidade do objeto loucura não nos permite individualizar um conjunto de enunciados e estabelecer entre eles uma relação ao mesmo tempo descritível e constante” (Foucault, 1972: 92). O que se pode dizer a respeito da verdade da loucura? Para quem a vivencia, aquela é a única verdade.

Sabemos, ainda, que a droga era a mais famosa da década de 60 e era utilizada para a busca da felicidade, da verdade e do autoconhecimento. O autor brinca com essa concepção de verdade e ilusão causada pela droga, já que ela manifesta aquilo que é verdade em quem utiliza. Há relatos em que a droga era utilizada como mecanismo de tortura entre os prisioneiros da ditadura militar, ela os forçava a falarem a verdade sobre o que era questionado pelos militares. Os capítulos que marcam a presença da personagem sargento Garcia e também do Helicóptero nº.3 (outra personagem), por exemplo, nos apresenta esse poder de aumentar a sinceridade à medida que o uso da droga se intensifica.

Em *Sangue de Coca-Cola*, no dia 1º. de abril de 1964, a atmosfera brasileira cheira a lança-perfume, deixando todas as personagens mais agitadas no decorrer do dia que passa. No caso do Sargento Garcia e do Helicóptero nº.3, há um elemento revelador presente no diálogo à medida que se agravam as agitações. O leitor toma conhecimento da suposta infelicidade de um Sargento traído, abandonado e esquecido pela ex-mulher, mas que continua apaixonado. Em um dos diálogos com o Helicóptero

nº3, se destaca um fragmento que revela, com ironia, um Sargento desesperado:

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
Erasmus Carlos cantava? Uma que dizia, caramba,
Tou sentado à beira do caminho, lembrás 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, 2004, p. 136-137)

O Sargento Garcia se refere à música “Sentado à beira do caminho”³, de Erasmo Carlos, lançada em 1970, no álbum *Erasmo Carlos e Os Tremendões*. Mais um aspecto da confusão temporal explorada por Roberto Drummond. A letra da música traduz as queixas de um apaixonado que reflete sobre o seu abandono. Ainda existe saudade, ainda existe amor, ainda existe abandono, mas a falta de esperança é maior e ele precisa acabar com isso e se lembrar de que ele próprio ainda existe. A letra serve como metáfora do estado-do Sargento Garcia, que sofre por sua ex-mulher. Todas as lembranças são desencadeadas pelo cheiro de lança-perfume e pela borboleta verde da felicidade. O inseto é considerado como o símbolo da transformação, da felicidade, da beleza e da renovação.

Os trechos dos poemas de Vladimir Maiokovski, citados na “pausa que refresca” do romance de Drummond, revelam-se úteis para uma leitura do aprisionamento das personagens: “o meu coração nunca chegou a Maio, na vida vivida nunca passou de Abril” (trecho da segunda parte). O nome do poema é “A nuvem de calças” e a primeira associação que fazemos é a de que as memórias se passam no dia 1 de abril de 1964 e a história acontece no dia 1 de abril de 1964. As personagens, assim como o narrador e a maioria dos brasileiros, nunca conseguiram superar esse dia e vivem as consequências de 1 de abril até os dias de hoje. Estamos presos a essa data de 1964, em “bad trip” de LSD, em um eterno retorno do golpe militar sintético. O autor ironiza o fato dizendo que “Fascismo mal curado é pior que tuberculose mal curada: volta no primeiro resfriado...” (DRUMMOND, 2004, p. 41).

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. A mesma sensação idealizada sobre os

3 ERASMO CARLOS. Site Oficial de Erasmo Carlos. Disponível em: <<http://www.erasmocarlos.com.br/index1.html>>. Acesso em: 01 fev. 2015.

efeitos das drogas sintéticas. No relato do autor, a Borboleta Verde é feita de ar e ilusão.

A borboleta simboliza, por um lado, a ressurreição e a imortalidade; por outro, a vaidade vazia e a futilidade, devido a sua vida curta e a sua beleza passageira. Na interpretação psicanalítica dos sonhos, a borboleta aparece muitas vezes como símbolo da libertação e de um novo começo. (LEXIKON, 1990, p. 37)

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 técnica de colagem textual e vão compondo a paisagem daquele 1º. de abril. 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, provocados pelo efeito de LSD, da Borboleta Verde, de 1º. de Abril, e do cheiro de lança-perfume que aflora no ar brasileiro da narrativa, e se ligam pelo mesmo evento – a comemoração do Brazilian Follies no Palácio de Cristal no dia 1º. de abril –, compondo um mosaico da história do Brasil entre 1964 e 1979. História marcada por fatos pertinentes à ditadura militar e, também, por uma “investigação” do histórico trágico de cada personagem.

O autor explora através desses personagens a contingência do *pop*. A possibilidade de ser um gênero *pop* dentro do universo poético da pós-modernidade, em que apresentar referências é lei, utiliza o potencial transgressivo da ironia, da paródia, do humor com o objetivo de se opor às presunções universalizantes da arte denominada como “séria”. Toda a sua energia formal e temática se baseia em sua problematização filosófica sobre a natureza da referência, da relação entre palavra e coisa, entre discurso e experiência. Ele não a rejeita, nem a aceita simplesmente. O abandono da expectativa de um sentido indiscutível e único e a passagem para um reconhecimento do valor das diferenças e até

das contradições se estabelecem na maneira como liga acontecimentos distintos que passam pela natureza *pop*. Inclui a natureza do detalhe como conteúdo e da ironia como trabalho intelectual, que traz algo aparentemente escondido e destaca essa função. O seu universo está na sombra do que é histórico e se faz realidade. Somos obrigados “a dissociar as obras, ignorar as influências e as tradições, abandonar definitivamente a questão da origem, deixar que se apague a presença imperiosa dos autores e da história” (FOUCAULT, 1972, p. 44). O império no *Sangue de Coca-Cola* é a superfície lisérgica da letra. Do papel. Escrita como experiência dos limites: os limites da linguagem e da subjetividade, que disseminam, mas também reafirmam a situação enunciativa ou o contexto discursivo da obra.

De acordo com Linda Hutcheon, “os anos 60, em contraponto da repressão, foram a época de formação ideológica para muitos pensadores e artistas pós-modernistas dos anos 80” (HUTCHEON, 1991, p. 25), década em que é publicado o livro *Sangue de Coca-Cola*, e cujos resultados ainda hoje podemos verificar. Mas se nenhum artista tem seu pleno significado sozinho, como diferenciar o artista *pop* do artista tradicional? Seria legítima apenas a justificativa de que ter múltiplas referências o que torna uma obra *pop*? São perguntas que me questiono para um trabalho futuro, pois não pretendo respondê-las neste artigo.

1.6. Conclusão

A ideia de carnavalização de Bakhtin foi trabalhada como pressuposto da subversão e transgressão do estilo acadêmico, em sua atmosfera de humor e do caos. Como o próprio termo resume: cultura *pop* supõe o “popular”. Contudo, se os textos podem ser considerados *pop*, os próprios escritores podem se tornar ícones desse movimento, precursores da invenção do *pop*. Toda esta exposição foi necessária para compreender o que é importante nas produções contemporâneas/supermodernas, e para que

possamos, portanto, entender o problema da contingência do *pop* na literatura.

O sangue no título aponta para a morte de uma sociedade que se encontra em mudança e aceita a indústria cultural e o poder do capital. O sangue de Coca-Cola corrói o outro e a si próprio, que não identifica que a violência que o mata é de origem externa a si, e, sem essa percepção, é incapaz de identificar e lutar contra seus verdadeiros agressores: a estrutura social do capital e suas ideologias legitimadoras. Nessa perspectiva, eles se destroem, pois já fazem parte de uma mesma estrutura familiar, marcada pelo laço familiar de Coca-Cola que corre em suas veias: o líquido proibido, mas sempre desejado.

Em *Sangue de Coca-Cola*, o mundo é uma paródia que precisa ser interpretada, mas a interpretação é uma tarefa quase impossível por conta da natureza fugaz da experiência, que escapa a proposições racionais e sistemáticas. O objeto do conhecimento epistemológico apenas é alcançável em um grito de agonia de prazer ou num grito rasgado de dor extasiante da morte. Desta forma, as suas ferramentas metodológicas e conceituais caminham pelo universo da intermitência, tentando abordar o mundo indescritível da continuidade em que o homem é submetido a jogos gratuitos do destino.

Na tentativa de responder a algumas questões, como, por exemplo, “se toda literatura *pop* é pretensiosamente *kitsch*?” – como um dos objetivos específicos do projeto – gostaria de sublinhar a palavra “pretensão”, pois acredito que exista, sim, uma pretensão do *kitsch* em se fazer *pop*, mas não do *pop* em se fazer *kitsch*, pois a literatura *pop*, de início, declara-se como parte da cultura popular, e o *kitsch* me diz mais de um academicismo do que de um culturalismo. Assim, quero acreditar que o termo *kitsch* não seja realmente o mais adequado para classificar indiscriminadamente uma literatura *pop*. E que deve haver uma distinção entre a literatura *pop* em geral e *kitsch*, pois a natureza básica dos dois termos é para mim claramente diferente.

Roberto Drummond cria um imaginário academicista como o *kitsch* faz, mas ridiculariza o *kitsch* pela adição de elementos que se chocam com as definições acadêmicas. Por exemplo, a história sobre um arrependimento excessivo e uma “Santa Coca-Cola”, escrito em linguagem rebuscada e imagens abertamente vivas. A história narrada, no entanto, é uma piada pronta, criada com o objetivo principal de questionar politicamente um certo tipo de memória retratada dos fatos históricos. Em vista disso, a narrativa escapa com sucesso de ser rotulada como *kitsch*.

A literatura *Pop* não tem uma definição definitiva, e tentar defini-la é o mesmo que contradizê-la, pois tem como premissa uma desordem generalizada de um campo não muito estudado e pouco tocado. A questão agora é o que resta da obra de arte em nosso tempo, que se caracteriza pelo fim das utopias e vanguardas e pela fragmentação e dissipação.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008. (Homo Sacer III)
- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010
- BENJAMIN, Walter. Destino e caráter. In: **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO et al. **Teoria da Cultura de massa**. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254
- DRUMMOND, Roberto. **Sangue de Coca-Cola**. São Paulo: Geração Editorial, 2004.
- ERASMO CARLOS. **Site Oficial de Erasmo Carlos**. Disponível em: <<http://www.erasmocarlos.com.br/index1.html>>. Acesso em: 01 fev. 2016
- FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, revisão de Lígia Vassalo. Petrópolis: Vozes, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1972.
- GUELFÍ, Maria Lúcia Fernandes. **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.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**/ Linda Hutcheon. Rio de Janeiro: Imago, 1991
LEXIKON, Herder. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Cultrix, 1990, p. 37