

## ***Rock books: intermedialidade no discurso literário pop***

### ***Rock Books: Intermediality in Pop Literary Discourse***

Antonio Eduardo Soares Laranjeira

Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia / Brasil

alaranjeira@ufba.br

**Resumo:** Este trabalho tem como objetivo tecer uma breve reflexão acerca das relações intermediáticas em narrativas contemporâneas, mais especificamente entre a literatura e a canção *pop*. As narrativas que resultam desse contato se inscrevem no âmbito do que Evelina Hoisel e Décio Cruz concebem como discurso literário *pop*, uma noção que se delinea a partir da convergência entre literatura e outras linguagens, no contexto da sociedade globalizada. Com base no conceito de intermedialidade, segundo Claus Clüver e Irina Rajewski, pretende-se compreender de que maneiras é possível tratar a presença da canção *pop* na narrativa contemporânea como uma trilha sonora. Para tanto, são analisadas cenas dos romances *Go*, de Nick Farewell, *Álbum duplo: um rock romance*, de Paulo Henrique Ferreira e *A playlist da minha vida*, de Leila Sales, em que a canção *pop* figura como eixo significativo, tanto no que se refere à configuração estética dos textos, quanto no que tange à representação de subjetividades.

**Palavras-chave:** intermedialidade; discurso literário *pop*; *rock and roll*; Nick Farewell; Paulo H. Ferreira; Leila Sales.

**Abstract:** This work aims at providing a brief reflection on the intermedia relations, more specifically between literature and pop song, that result from this contact in contemporary narratives. They belong to what Evelina Hoisel and Décio Cruz conceive as pop literary discourse, a notion drawn from the convergence between literature and other languages, in the context of a globalized society. Based on the concept of intermediality, according to Claus Clüver and Irina Rajewski, we intend to understand how is it possible to treat pop songs in contemporary narrative as sound tracks. In order

to do so, we analyse scenes from novels such as *Go*, by Nick Farewell, *Álbum duplo: um rock romance*, by Paulo Henrique Ferreira and Leila Sales's *A playlist da minha vida*, in which pop songs are significant axis, related both to the aesthetic configuration of the texts and to the representation of subjectivities.

**Keywords:** intermediality; pop literary discourse; rock and roll; Nick Farewell; Paulo H. Ferreira; Leila Sales.

Em prefácio à coletânea de contos *Geração 90: manuscritos de computador* (2001), Nelson de Oliveira afirma que, não obstante a diversidade que caracteriza a literatura contemporânea, é possível identificar alguns aspectos comuns, se não aos textos, pelo menos no que se refere à formação dos escritores. Oliveira, sobre os escritores que estreavam na década de 1990, destaca que estes fazem parte da primeira geração marcada pelo intenso contato com a televisão, na infância, e em contato com os computadores pessoais e a internet, no presente.<sup>1</sup>

Tal contexto pode ser compreendido como o da modernidade à larga, como denomina Arjun Appadurai, em *Modernity at large* (1996). De acordo com o teórico indiano, no mundo atual presencia-se uma ruptura com o passado, relativa, sobretudo, às transformações proporcionadas pelos meios de comunicação eletrônicos. Isso repercute na vida cotidiana de um modo que as experiências de construção de si e de mundos imaginados são possibilitadas pelos recursos oferecidos pela mídia eletrônica. Como afirma Appadurai, “[...] esses meios de comunicação, no entanto, compelem à transformação do discurso cotidiano. Ao mesmo tempo, eles são fontes para experimentações com a construção de si mesmo em todos os tipos de sociedades, para todos os tipos de pessoas.”<sup>2</sup> Ao assumir que a globalização é um processo que não envolve necessariamente homogeneização – uma americanização do mundo –, Appadurai considera que diferentes sociedades possam, de modos diferentes, se apropriar dos elementos difundidos pela

---

<sup>1</sup> OLIVEIRA. *Geração 90: manuscritos de computador*, p. 8-11.

<sup>2</sup> “[...] these media nevertheless compel the transformation of everyday discourse. At the same time, they are resources for experiments with self-making in all sorts of societies, for all sorts of persons” (APPADURAI. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*, p. 3, tradução nossa).

modernidade. Dessa maneira, atribui-se ao “trabalho da imaginação”<sup>3</sup> um papel relevante na constituição das subjetividades modernas.

Produzidos nesse cenário urbano globalizado, os *rock books*, a que se refere o título, têm como eixo que sustenta a narrativa a relação com a música *pop*, mais especificamente, o *rock and roll*.<sup>4</sup> O termo *rock books* é, ainda, uma referência ao título de outra coletânea de contos, organizada pelo escritor Ivan Hegen, intitulada *Rock book: contos da era da guitarra* (2011), em que todos os textos são concebidos a partir dessa relação, que, segundo Hegen, não é um fenômeno recente e corresponde a uma via de mão dupla: tanto o *rock* interfere na composição dos textos literários, assim como há canções e álbuns de *rock* que são inspirados pela literatura.<sup>5</sup>

Neste trabalho, pretende-se refletir acerca das formas como a relação entre literatura e música *pop* se configura na literatura contemporânea, a partir de uma mirada panorâmica sobre os *rock books* em questão: os romances *Go* (2010), do escritor brasileiro de origem coreana Nick Farewell, *Álbum duplo: um rock romance* (2012), de Paulo Henrique Ferreira e *A playlist da minha vida* (2014), da estadunidense Leila Sales. O que esses três romances têm em comum, a despeito da relação explícita com a música *pop*, é o fato de que se pode falar na existência de uma “trilha sonora” para cada um deles, o que também remeteria o leitor para uma conexão entre a literatura e a linguagem do cinema.

Nos textos de Nick Farewell e Paulo Henrique Ferreira, a lista de canções que compõem a trilha sonora dos romances aparece em destaque nesses termos. Em *Álbum duplo*, as canções figuram sob a forma de uma *playlist*,<sup>6</sup> com cinco músicas para cada capítulo e um trecho destacado de uma dessas canções. Por outro lado, em *Go*, embora as canções se

---

<sup>3</sup> A expressão “work of imagination” é utilizada por Arjun Appadurai para se referir à imaginação como um campo organizado de práticas sociais que opera a transformação das subjetividades por meio do agenciamento de um repertório globalmente disseminado pela mídia eletrônica.

<sup>4</sup> Considera-se o *rock* como parte da cultura *pop*, tomada num sentido mais genérico de cultura popular, produzida e disseminada globalmente, no contexto da sociedade de consumo.

<sup>5</sup> HEGEN. *Rock books: contos da era da guitarra*, p. 7.

<sup>6</sup> O termo se refere à lista de músicas a transmitir numa estação de rádio. Entretanto, esse termo se popularizou (inclusive em países de língua portuguesa) com os computadores pessoais, a internet e os aparelhos digitais de reprodução de músicas (*iPods* e *smartphones*, por exemplo).

distribuem ao longo da narrativa, como em *Álbum duplo* – relacionando-se com as situações e as personagens em questão –, a lista completa é somente apresentada ao final do livro. É válido também destacar que o romance de Ferreira é dividido em duas partes, que evocariam os dois discos integrantes de um álbum duplo. Além disso, Ferreira explora outros elementos que sugerem a necessidade/possibilidade da leitura simultânea dos textos literário e musical: além das listas de canções que precedem os capítulos, o uso de ícones conhecidos no cotidiano, como o que representa um *headphone*, expõe um objetivo deliberado de associar a trilha sonora com o que sucede ao protagonista. É significativo também que, na capa, esse ícone figure acompanhado do texto “INDICADOR COM TRILHA E HEADPHONE”, e, na contracapa, um *QR code* direcione o leitor para a página do livro na internet, contendo os endereços para os vídeos das canções mencionadas no romance.

Por sua vez, o romance de Leila Sales, incorpora no título em português o termo *playlist*, detalhe que possibilita uma associação com *Go* e *Album duplo*. As aproximações, entretanto, não se limitam a essa constatação. *A playlist de minha vida* (em inglês, *This song will save your life*),<sup>7</sup> embora não apresente uma lista de músicas, em separado, como nas produções de Farewell e Ferreira, traz, a cada capítulo, como epígrafe, o trecho de alguma canção *pop*, que assinala o tom da narrativa. É importante ressaltar que, além da trilha sonora, composta por canções de *rock*, os romances têm ainda em comum narradores-personagens que empreendem uma busca com vistas à transformação de si mesmas, realizando nesse processo um exercício constante de leitura e reescrita do repertório fornecido pela cultura *pop*.

*A playlist de minha vida* tem como protagonista Elise Dembowski, uma adolescente deslocada, sem a desejada popularidade na escola, o que faz com que ela se refugie nas canções de seu *iPod*. Nas tentativas de organização ou transformação de sua subjetividade, como se praticasse a *estética da existência* foucaultiana, Dembowski transita desde a tentativa de suicídio, por não se inserir em um grupo, até o momento em que desfruta do sentimento de pertença, ao frequentar um clube *underground* na cidade em que mora, tornando-se a DJ reconhecida pelos seus frequentadores e pelo seu possível namorado. Desde o começo do livro até o desfecho, a condição de Elise se modifica, de maneira que ela passa

---

<sup>7</sup> “Esta canção salvará sua vida” (tradução nossa).

de uma jovem colegial deslocada, que não consegue se relacionar com amigos ou namorados, para uma jovem DJ que conquista não somente seu público, mas o amor de um rapaz, membro de uma banda de *rock*. Nesse percurso de transformações, a música *pop* desempenha um papel notável, como se observa pela sucessão de canções citadas na narrativa.

De acordo com Michel Foucault, ao se voltar para o tópico do cuidado de si na Antiguidade, é possível compreender como o sujeito se constitui mediante um conjunto de práticas que o teórico denomina arte de viver ou estética da existência. Para Foucault, trata-se de refletir sobre práticas através das quais o sujeito estabelece regras de conduta, podendo transformar-se e modificar-se, o que resulta na concepção da própria vida como uma obra de arte “portadora de certos valores estéticos e que corresponda a certos critérios de estilo”.<sup>8</sup> Nesse sentido, o sujeito não é considerado como uma forma soberana, universal, mas como aquele que se constitui através de práticas de sujeição e/ou liberação, amparado na leitura e reescrita “de regras, de estilos, de convenções”,<sup>9</sup> correspondentes ao que Foucault entende por escrita de si. As personagens dos três romances representam esse sujeito que pratica a estética da existência, quando em contato com o repertório da cultura *pop*.

No segundo capítulo do romance de Leila Sales, em que se encontra a epígrafe “I’d rather be no one than someone with no one”,<sup>10</sup> retirada de uma música da banda britânica The Stone Roses, da década de 1980, é narrada uma cena importante, em que Elise tenta o suicídio por se considerar deslocada entre os adolescentes da escola que frequenta. Por meio da referência, a frase dos Stone Roses já configura o teor da trilha sonora do capítulo, marcado pelos sentimentos de solidão e inadequação de Elise. Esse teor se torna mais explícito quando a narradora-personagem descreve os preparativos para seu suicídio:

Levei o estilete para o meu quarto, no andar de cima, onde me sentei diante do computador para montar uma playlist de suicídio. Na verdade, eu não queria morrer ao som de mp3s. Queria morrer ao som de discos. A qualidade do som é melhor. Mas cada um dos lados de um vinil dura apenas

<sup>8</sup> FOUCAULT. *Ditos e escritos V: ética, sexualidade, política*, p. 199.

<sup>9</sup> FOUCAULT. *Ditos e escritos V: ética, sexualidade, política*, p. 291.

<sup>10</sup> SALES. *A playlist da minha vida*. “Prefiro ser ninguém do que alguém sem ninguém”, posição 318, tradução nossa.

cerca de vinte minutos e eu não conseguiria lidar com a ideia de perder a consciência pela última vez ao som dos cliques de um disco que chegou ao fim e precisa ser virado. [...] Passei um tempão ajeitando a playlist, às vezes ouvindo músicas inteiras porque sabia que nunca mais faria isso de novo e não queria terminar com a minha vida sem ouvir o final de “The boy with the Arab strap” uma última vez. A minha lista acabou tendo duas horas porque eu não sabia quanto tempo todo o processo levaria e não queria que a música acabasse e eu morresse em silêncio. Mais uma vez, eu sabia que poderia pesquisar. Quanto tempo leva desde o momento em que você se corta até a hora da morte?<sup>11</sup>

Embora o tema do suicídio possa sugerir certa gravidade da narrativa, algo de sarcástico no tom da narradora pode ser observado. O trecho em destaque permite que se discutam alguns tópicos referentes à relação entre literatura e música *pop*, além de como essa conexão interfere na construção do romance, conferindo-lhe uma espécie de trilha sonora. Em primeiro lugar, é preciso observar o papel que a *playlist* desempenha na tentativa de suicídio de Elise: como se preparasse uma cena (potencialmente cinematográfica), a personagem seleciona de forma minuciosa as canções que fazem algum sentido para a sua vida, como “The boy with the Arab strap”, da banda escocesa Belle and Sebastian.

Além disso, pelo modo como ela atribui relevância à *playlist*, é possível flagrar um impacto na estrutura da própria narrativa, visto que as canções podem ser interpretadas como marcadores de tempo, ou como um modo particular de a personagem se relacionar com o mundo à sua volta, como em duas das várias cenas em que Elise se encontra sozinha com seu *iPod* e seus fones de ouvido. Na primeira, Elise, sentindo-se deslocada, apresenta como uma das opções para passar o tempo do intervalo na escola ler e escutar música pelos fones de ouvido:

Assim, as minhas opções de intervalo eram:

1. Sentar na biblioteca, ler um livro e *ouvir meu iPod*, que era basicamente a maneira perfeita de *passar trinta e cinco minutos de um dia de aula*, a não ser pelo fato de que não é permitido comer na biblioteca.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> SALES. *A playlist da minha vida*, posição 346.

<sup>12</sup> SALES. *A playlist da minha vida*, posição 711, grifo nosso.

Observa-se que os trechos em destaque na citação relacionam a ação de escutar música com a definição da passagem de tempo na narrativa. Em outro momento do romance, a adolescente, constrangida com o comportamento da família na fila de uma pizzaria, esconde-se ligando o *iPod*: “[...] enquanto eu pus os fones de ouvido, liguei meu *iPod* e fingi que nunca tinha visto ninguém daquela família na minha vida. Finalmente chegou a nossa vez.”<sup>13</sup> Como na passagem anterior, o ato de ligar o aparelho e colocar os fones no ouvido é um gesto que, a despeito de não se mencionarem nomes de canções, sugere a presença da música nas cenas, com um papel que se assemelha ao da trilha sonora dos filmes.

A referência à canção dos Stone Roses na epígrafe se justifica, no momento em que Elise demonstra hesitação antes da tentativa de suicídio, constituindo-se como parte da composição da cena em que a personagem retorna para casa perturbada pelos sentimentos de inadequação e solidão:

Era um dia quente, havia uma brisa agradável e o sol brilhava. Ouvia o meu iPod e pensava sobre as coisas boas que existem na vida, como o ar fresco, sol e música. Basicamente qualquer coisa que não envolvesse outras pessoas. E seria triste deixar tudo aquilo para trás. Para sempre. Nunca mais ouvir Stone Roses no meu iPod enquanto caminhava sob o sol.<sup>14</sup>

Ao calor do dia, à brisa e ao sol, mencionados pela narradora-personagem, acrescenta-se o elemento sonoro, a partir das orações “Ouvia o meu iPod” e “Nunca mais ouvir Stone Roses”. Nos dois casos, as ações estão relacionadas com a demarcação do tempo: enquanto Elise ouve a música dos Stone Roses, ela pensa sobre coisas boas e caminha sob o sol. É preciso assinalar, por fim, que as canções do Belle and Sebastian e dos Stone Roses destacadas no capítulo fazem parte de um processo de escrita de si, em que são lidas e ressignificadas pela personagem.

Diante disso, é possível inscrever a narrativa de Sales no que Evelina Hoisel (2014) e Décio Torres Cruz (2003) concebem como discurso literário *pop*, que é delimitado a partir da convergência entre literatura e arte *pop*, envolvendo também a relação com outras mídias. De acordo com Hoisel e Cruz, considerando que a arte *pop* se ampara

<sup>13</sup> SALES. *A playlist da minha vida*, posição 3649.

<sup>14</sup> SALES. *A playlist da minha vida*, posição 326.

no cotidiano da sociedade de consumo, afirma-se que, tanto no que se refere às técnicas, quanto à temática, o *pop* expõe a diluição das fronteiras entre o que se chama de alta cultura e cultura popular. Desse modo, ao assimilar aspectos do *pop*, como nas artes plásticas, o discurso literário incorpora procedimentos técnicos usuais de mídias como o cinema, as histórias em quadrinhos, o grafite, dentre outras. Além disso, na literatura, é mobilizado o que Hoisel denomina iconografia *pop*, que se desenvolve em uma cultura urbana disseminada globalmente pelos meios de comunicação. Pode-se afirmar, assim, que o discurso literário *pop* se define a partir de uma configuração intermediática.

Para este trabalho, é significativa a relação estabelecida entre o discurso literário *pop* e a linguagem cinematográfica. De acordo com a perspectiva de Hoisel, a penetração de técnicas cinematográficas na narrativa literária resulta de uma alteração no modo de o sujeito se posicionar no mundo, decorrente do contato com as imagens visuais apresentadas pelo cinema. Afirma a teórica que

O advento do cinema não constituiu apenas a realização de uma nova arte, mas um novo modo de ver e de ser, uma atitude perceptiva e expressiva diversa, baseada, preponderantemente, na ênfase dada ao elemento cinético. O espectador cinematográfico, e até mesmo de televisão, se habituou a registrar sequências cinéticas não só por se defrontar com figuras em movimento, mas também pelo fato de se desenvolverem em um tempo, ou em uma duração, que já não é a da realidade empírica.<sup>15</sup>

Essa “atitude perceptiva e expressiva diversa” está bem representada pela personagem Elise (seja através da construção de sua *playlist* de suicídio, seja pela frequente referência a trechos de canções *pop* ou ao uso do *iPod*, para caminhar ou discotecar). O tempo da narrativa, nesse sentido, mantém um laço estreito com as canções mobilizadas pelas personagens e/ou narradores. De maneira similar, tais aspectos podem ser vislumbrados também nos romances protagonizados por Marlo Riogrande e pelo DJ Fahrenheit, dos respectivos romances *Álbum duplo* e *Go*, resultando, assim, em uma escrita cinética (ou escrita cinematográfica), conforme assinala Hoisel.

---

<sup>15</sup> HOISEL. *Supercaos*: estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas, p. 203.



Com relação a esses dois romances, é possível notar algumas consequências dessa escrita cinética, observada pela teórica no estudo sobre a produção de José Agrippino de Paula, como a fragmentação da linguagem, cortes na narrativa que emulam tomadas cinematográficas e permitem “idas e vindas do espaço real ao das fantasias e do sonho”.<sup>16</sup> A remissão ao cinema e à música *pop* é mais explícita nos dois romances brasileiros, visto que, além das referências à música *pop* ao longo da narrativa, ambos trazem o termo “trilha sonora” para reportar à lista de canções que figuram nos textos.

Em *Álbum duplo*, Paulo Henrique Ferreira explora elementos de tecnologia mais recente no uso cotidiano: a mesma configuração de *playlists* em um computador pessoal utilizada por Elise. Por sua vez, em *Go*, Nick Farewell recorre não somente às referências às canções, como um DJ que organiza sua *playlist*, mas busca na alusão ao cinema (pelas menções aos filmes ou pela assimilação de procedimentos) uma configuração híbrida de sua escritura. Observa-se, portanto, que a música *pop* e o cinema, ou a música *pop* no cinema, como trilha sonora, constituem-se como *referências* comuns aos três romances. Tanto a música *pop* como o cinema estão presentes nos textos em questão sob uma configuração que se identifica com a concepção literária de intermedialidade exposta por Irina Rajewski.

De acordo com a perspectiva dessa autora, existe uma heterogeneidade dos conceitos de intermedialidade, bem como no seu uso, o que teria como consequência a imprecisão. Com vistas a delimitar sua postura acerca da intermedialidade, Rajewski baseia-se nos Estudos Literários, que usualmente abordavam fenômenos intermediários com uma pluralidade de termos, dentre os quais se encontram “escrita cinematográfica” e “musicalização da literatura”. Diante disso, e amparada em uma abordagem sincrônica dos fenômenos intermediários, a teórica aponta para a necessidade de distinção entre “grupos de fenômenos” que possuem qualidades intermediárias específicas. Esclarece Rajewski que “a qualidade intermediária de uma adaptação fílmica [...] é comparável apenas em sentido mais amplo à [...] da chamada escrita cinematográfica”.<sup>17</sup> Essa ideia forneceria parâmetros para

---

<sup>16</sup> HOISEL. *Supercaos*: estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas, p. 202.

<sup>17</sup> RAJEWSKI. Intermedialidade, intertextualidade e remediação: uma perspectiva literária para a intermedialidade, p. 22.

especificar, portanto, a noção de escrita cinética aqui mencionada, sem necessariamente se eximir de uma dimensão histórica. Por esse prisma, são propostas três subcategorias individuais de intermedialidade:<sup>18</sup> a) a transposição intermediática (“a transformação de um produto de mídia [...] em outra mídia”); b) a combinação de mídias (que decorre da combinação de ao menos duas mídias diferentes); e c) as referências intermediáticas (que se dá pela evocação ou imitação de um meio por outro em sua materialidade). No caso da literatura, por meio da “representação verbal de um texto [...] composto num sistema sógnico não-verbal”,<sup>19</sup> como descreve Claus Clüver ao tratar destas subcategorias no artigo “Intermedialidade”, a música pode vir a constituir uma espécie de trilha sonora da narrativa. Neste recorte, portanto, o recurso às referências intermediáticas é a subcategoria que melhor acomoda os três romances mencionados.

No romance *Go*, tem-se um narrador-personagem que, apesar das diferenças com relação à Elise (com relação à idade e ao gênero), é também deslocado e parece não se encontrar profissional e afetivamente. Desse mesmo modo se constrói Marlo Riogrande, de *Álbum duplo*, que acredita ter acabado com as suas chances de ser feliz, como afirma em vários momentos da história. Nos dois romances, bem como em *A playlist da minha vida*, a música *pop* produz sentidos não somente para a vida cotidiana das personagens, de um modo geral, mas, em especial, para as suas relações afetivas. Em ambos, os protagonistas sofrem por uma desilusão amorosa e empreendem uma reflexão sobre si mesmos que conduz à revisão das suas narrativas biográficas. Nesse percurso, as alusões a filmes e canções *pop* são abundantes, o que não implica que sejam gratuitas.

Em um momento inicial do romance de Farewell, o protagonista, DJ Fahrenheit, dialoga com Ginger, com quem viria a estabelecer um conturbado relacionamento afetivo. O diálogo, dentro de um clube *underground*, tem seu tempo marcado pela canção “Bizarre love triangle”, do New Order:

---

<sup>18</sup> RAJEWSKI. Intermedialidade, intertextualidade e remediação: uma perspectiva literária para a intermedialidade, p. 24-26.

<sup>19</sup> CLÜVER. Intermedialidade, p. 18.

[...] Abro a cabine.

– Ei, você não vai tocar Kant hoje?

– O quê?

– Você tocou na semana passada. Até gritou o nome da banda.

Eu estou passando mal. Esse New Order só vai durar quatro minutos e vinte.

– Ah, sei, Kent – respondo completamente atordoado [...]

Eu respiro fundo. Fecho os olhos. Abaixo a cabeça. Não. É melhor levantar a cabeça. Escuto *everytime I see you falling*.

[...] Ela me estende uma garrafa d'água [...]

– Obrigado. Como você se chama?

– Ginger.

– Como Ginger Rogers? Do Fred Astaire?

– É.

– Ora, todo mundo deve dizer isso, né? [...]

Toca *Wisdom of the fool won't set you free*.

[...]

Entro na cabine. Toca *You say the words that I can't say*.<sup>20</sup>

Através da alusão ao New Order, o narrador-personagem não somente contextualiza a cena, mas estabelece a velocidade e a duração. O trecho corresponde a um diálogo curto, em que, ao menos três passagens da canção *pop*, estão associadas a falas ou movimentos das personagens. A sequência de ações tem, portanto, seu tempo marcado pelos versos a que o narrador faz referência: “*everytime I see you falling*”;<sup>21</sup> “*Wisdom of the fool will set you free*”<sup>22</sup> e “*You say the words that I can't say*”.<sup>23</sup> Além disso, cada verso corresponde a momentos específicos da cena e a sentidos particulares no que se refere à personagem envolvida. Dessa forma, os versos em destaque sugerem, também, uma relação entre os sentidos que possuem na canção e o que vivenciam as personagens na cena.

Em outra passagem do romance, há uma cena amorosa com Ginger, em que o narrador expõe sua percepção cinematográfica, quando manifesta o desejo de ampliar a duração do momento de felicidade, materializando as idas e vindas citadas por Hoisel ao se referir ao recurso às técnicas do cinema para modificar tempo e espaço, confundindo sonho e realidade:

<sup>20</sup> FAREWELL. *Go*, p. 42.

<sup>21</sup> “toda vez que eu vejo você cair”, tradução nossa.

<sup>22</sup> “a sabedoria do tolo te libertará”, tradução nossa.

<sup>23</sup> “você diz as palavras que eu não posso dizer”, tradução nossa.

Enquanto olho para a Ginger, que dorme, tirando o meu braço com cuidado para não acordá-la, desejo que esse momento dure para sempre. Eu tenho uma técnica. Fecho meus olhos e fragmento o tempo em milhões e milhões de pedaços e depois eu estico, estendo cada fragmento.<sup>24</sup>

Não somente está exposta a vontade de distender o tempo, mas também é apresentada uma *técnica*, que sugere uma aproximação com os procedimentos de edição cinematográfica. O narrador-personagem fragmenta e, em seguida, estende esses fragmentos, *como se* estivesse montando um filme. Se nessa cena as técnicas cinematográficas alongam o tempo, em outro momento, quando o DJ está em sua cabine, a música da trilha sonora delimita um tempo exíguo: “A Ginger chega com seus amigos. [...] Faça o sinal de espera. Toco *The Good Life* e saio da cabine. Tenho quatro minutos e dezessete segundos”.<sup>25</sup> Pode-se afirmar que as canções e o recurso aos procedimentos do cinema contribuem para o estabelecimento de um ritmo da narrativa.

Algo similar pode ser observado também em todo o romance *Álbum duplo*. No capítulo “Só mais um anjo perdido”, por exemplo, sob o som da canção “L.A. Woman”, do The doors, o narrador-personagem Marlo percorre as ruas da cidade à noite e se depara com uma garota de programa que conheceu no passado. Em diversos pontos do capítulo, o narrador associa um momento específico a uma canção ou a um trecho de canção de *rock*. Logo nas primeiras páginas, diz:

Assim, *mergulhado no som dos Doors, a mágica aconteceu*. Era uma viela estreita de paralelepípedos, e eu estava a menos de 10Km/h quando vi uma moça sentada na porta de um comércio fechado, debaixo de um toldo, mexendo no cabelo enquanto procurava algo na bolsa. [...] Era a Luana, acredita? Ela mesmo, a “Girl from Mars”.<sup>26</sup>

O “som dos Doors” é a canção que demarca o tempo e o espaço da narrativa. Na sequência, inicia-se uma descrição do espaço que é captado em movimento pelo narrador-personagem que dirige o carro. Ao final da citação, um *close* revela qual a mágica a que se refere no começo

<sup>24</sup> FAREWELL. *Go*, p. 69.

<sup>25</sup> FAREWELL. *Go*, p. 75-76.

<sup>26</sup> FERREIRA. *Álbum duplo*: um *rock* romance, p. 76, grifo nosso.

do parágrafo: o reencontro com Luana, cujo apelido, *girl from mars*, possivelmente se refere à outra canção, da banda Ash que, embora não esteja na trilha sonora do romance, traz versos como “Do you remember the time/I knew a girl from mars?[...] Though she never told me her name/I still love you girl from mars.”<sup>27</sup> Efeito de movimento, tempo e espaço são assim cifrados pela “trilha sonora”, que faz com que o texto de Ferreira se apresente *como se* fosse um filme.

A referência ao cinema é evidente em duas outras cenas do mesmo capítulo: primeiro, quando Marlo a convida para entrar no seu carro e, logo em seguida, quando ambos conversam dentro do carro. Nos dois momentos, o narrador-personagem utiliza termos que reportam ao cinema no decorrer da ação – câmera lenta e *script* –, mais uma vez, atribuindo à narrativa o que Rajewski denomina “caráter ‘como se’ das referências intermediáticas”.<sup>28</sup> É possível afirmar que a “atitude perceptiva e expressiva [...], baseada no elemento cinético”,<sup>29</sup> de que trata Hoisel, esteja associada a essa relação constante com a linguagem cinematográfica, passível de se observar nos três romances.

Desse modo, com base na mirada panorâmica que foi lançada sobre os três *rock romances*, é possível propor considerações que, longe de encerrar o debate, podem fornecer parâmetros para uma reflexão sobre as relações entre literatura, cinema e música *pop* na ficção contemporânea: a) o discurso literário *pop* é frequentemente marcado por uma configuração intermediática; b) a intermedialidade permite que, nesse discurso, a forma romance assuma feições singulares, o que reporta às informações de Oliveira e Hoisel sobre a relação entre o contexto histórico e a formação dos escritores contemporâneos; c) é possível falar de trilhas sonoras para os *rock romances*; e d) a constituição intermediática dos romances não se refere apenas ao procedimento, mas está relacionada com a formação de subjetividades representadas pelas personagens das narrativas.

Portanto, a interpretação das cenas dos três romances aqui desenvolvida aponta para o fato de que mapear e refletir sobre o discurso literário *pop* contemporâneo demanda um olhar que transite por

---

<sup>27</sup> “Lembra-se do tempo/em que eu conheci uma garota de marte? [...] Apesar de nunca ter me contado seu nome/ eu ainda te amo, garota de marte” (tradução nossa).

<sup>28</sup> RAJEWSKI. Intermidialidade, intertextualidade e remediação: uma perspectiva literária para a intermedialidade, p. 27-8.

<sup>29</sup> HOISEL. *Supercaos*: estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas, p. 203.

diferentes campos do saber e problematize as relações hierarquizantes entre literatura e outras mídias.

## Referências

APPADURAI, Arjun. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1996.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes*, v. 1, n. 2, p. 8-23, 2011.

CRUZ, Décio Torres. *O pop: literatura, mídia e outras artes*. Salvador: Quarteto, 2003.

FAREWELL, Nick. *Go*. São Paulo: Devir, 2010.

FERREIRA, Paulo Henrique. *Álbum duplo: um rock romance*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

FOUCAULT, Michel. *Ditos & escritos V: ética, sexualidade, política*. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

HEGEN, Ivan (Org.). *Rock book: contos da era da guitarra*. São Paulo: Prumo, 2011.

HOISEL, Evelina. *Supercaos: estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

OLIVEIRA, Nelson de (Org.). *Geração 90: manuscritos de computador*. São Paulo: Boitempo, 2001.

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: Editora UFMG, 2012. p. 15-45.

SALES, Leila. *A playlist da minha vida*. Tradução de Amanda Orlando. Rio de Janeiro: Globo, 2014. Livro digital.

Recebido em: 23 de maio de 2017.

Aprovado em: 6 de setembro de 2017.