

LAURO IGLESIAS QUADRADO

**A CONSTRUÇÃO DO SUJEITO CONTEMPORÂNEO:
PHILIP ROTH & RADIOHEAD**

PORTO ALEGRE

2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ESTUDOS DE LITERATURA
LITERATURA COMPARADA
LINHA DE PESQUISA: TEORIAS LITERÁRIAS E INTERDISCIPLINARIDADE

**A CONSTRUÇÃO DO SUJEITO CONTEMPORÂNEO:
PHILIP ROTH & RADIOHEAD**

Dissertação submetida à Universidade Federal do Rio Grande do Sul
para obtenção do grau de Mestre em Letras
na ênfase Literatura Comparada

Mestrando: Lauro Iglesias Quadrado
Orientadora: Profa. Dra. Sandra Sirangelo Maggio

Porto Alegre,
2011

FICHA CATALOGRÁFICA

QUADRADO, Lauro Iglesias

A construção do sujeito contemporâneo: Philip Roth e Radiohead

Lauro Iglesias Quadrado

Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Letras, 2011. 97 ps.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-graduação em Letras)

Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

1. Philip Roth. 2. Radiohead. 3. Interdisciplinaridade. 4. Contemporaneidade. 5. Comunicação de massa.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a minha família, especialmente a minha mãe, pelo apoio durante todo o processo que envolveu este Mestrado, desde a inscrição até a defesa.

Também não poderia deixar de agradecer enfaticamente a minha companheira de todas as horas, Paula. Obrigado pelas incontáveis leituras, revisões, discussões e por separar material para mim!

Mando um especial *thank you* para a minha orientadora, professora Dra. Sandra Sirangelo Maggio, por sempre me incentivar e me apoiar quando me senti mais inseguro.

Gostaria de agradecer a CAPES, pelo incentivo financeiro através da bolsa que me deu condições e suporte material para a realização da investigação e da aquisição de livros e discos.

Por fim, gostaria de ressaltar o apoio dos colegas e professores, tanto da UFPel quanto da UFRGS, por toda a ajuda.

Music is a sensual art form

Thurston Moore

- Stop, Dave... I'm afraid...

HAL 9000

RESUMO

A produção artística contemporânea aborda com frequência a situação do sujeito urbano imerso em uma objetividade não acolhedora e não totalmente compreensível, em um contexto social tomado por uma quantidade de informação impossível de ser processada em sua totalidade. Partindo de uma consideração sobre as representações desta premissa tanto na linguagem literária quanto na musical, a presente dissertação tem por objetivo averiguar como se dá a construção da figura do sujeito contemporâneo nas obras do escritor estadunidense Philip Roth e da banda britânica Radiohead. Para tanto, foram selecionados como corpus de investigação o romance *Everyman* (2006), de Roth, e o disco *OK Computer* (1997), de Radiohead, por serem representativos da totalidade da obra de seus autores e também pela força criativa de suas idiosincrasias. O trabalho considera em que medida os meios de comunicação de massa vêm influenciando, nas últimas décadas, os modos de produção de arte e os conceitos estéticos que os embasam, e analisa de que maneira chegam a definir aspectos do comportamento do indivíduo dos dias atuais, a ponto de moldar suas relações interpessoais. As características interdisciplinares da pesquisa são abordadas através da teoria da transtextualidade proposta por Gérard Genette; as discussões sobre a sociedade contemporânea têm seu lastro teórico em ideias propostas por Gilles Lipovetsky e Zygmunt Bauman. O recorte temporal da discussão sobre cultura de massa inicia a partir do ingresso de aparelhos como o rádio e a televisão nas casas das pessoas por todo o mundo e avança até os dias atuais, enfatizando o papel do computador doméstico na aceleração do ritmo das mudanças, das relações e dos valores. Tudo isso tem reflexos no gosto e nas representações artísticas que vêm sendo produzidas, os quais são investigados neste trabalho, que se estrutura em três partes. A primeira apresenta um histórico das inovações mediais e das suas relações com a arte em geral. A segunda parte apresenta as obras de Philip Roth e do Radiohead e as liga a esse contexto. Por fim, depois de dissecadas as composições dos artistas estudados, elas são incorporadas à discussão sobre a sociedade contemporânea. Em cada seção, sempre que se necessário, outras obras dos autores e outras contribuições teóricas serão utilizadas como reforço das argumentações e exemplificações apresentadas. Ao término do trabalho, espero contribuir para a discussão sobre as questões aqui abordadas, bem como para o incentivo às aproximações acadêmicas entre a música popular e a literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Interdisciplinaridade; contemporaneidade; Philip Roth; Radiohead; comunicação de massa.

ABSTRACT

Contemporary artistic production frequently approaches the situation of the urban subject immersed in a non-welcoming and not totally apprehensible objective social context which is filled by a quantity of information impossible to be processed as a whole. Starting from some considerations about the representations of this premise both in literary and musical language, the present thesis aims to investigate the construction of the contemporary subject in the works of the American writer Philip Roth and of the British band Radiohead. As the corpus for this investigation the novel *Everyman* (2006), by Roth, and the record *OK Computer* (1997), by Radiohead, were selected, for being representative of the whole oeuvre of their authors, and also of the creative force of their idiosyncrasies. The work considers in which means the mass communication media have been influencing, in the last decades, the ways of art production and the aesthetic concepts which base them, and analyses in which way they come to define aspects of the behavior of individuals these days, reaching the point of shaping interpersonal relations. The interdisciplinary characteristics of the research are approached via the theory of transtextuality proposed by Gérard Genette. The discussions about contemporary society have their theoretical framework in ideas proposed by Gilles Lipovetsky, and Zygmunt Bauman. The temporal cutout of the discussion about mass culture starts from the ingress of devices such as the radio and television in people's homes around the world and moves up to present day, emphasizing the role of the home computer in the acceleration of the pace of changes, relations, and values. All these things have their reflex in taste and in the artistic representations which have been produced, and are investigated in this work, which is structured in three parts. The first presents a historical approach to media innovations and their relations with art in general. The second part presents the works of Philip Roth and Radiohead, and connects them to this context. In the final part, after the analysis of the compositions by the studied artists, these works are embodied into the discussion about the contemporary society. In each session, whenever it is necessary, other works by the authors and other theoretical contributions will be used as reinforcement of argumentations and presented exemplifications. Having the work finished, I hope to contribute for the discussion about the issues here approached, as well as to promote academic approximations between popular music and literature.

KEY WORDS: Interdisciplinarity; contemporaneity; Philip Roth; Radiohead; mass communication.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	8
1	CULTURA DE MASSA E OS MEIOS DE COMUNICAÇÃO: Influxos na produção e na recepção da arte	15
1.1	AS MASSAS E OS MEIOS: CINEMA, RÁDIO E TELEVISÃO	17
1.2	A PESSOA, O PRODUTO, AS PESSOAS-PRODUTO: O <i>Star System</i> e a arte	20
1.3	O MEIO DE SÉCULO, OS <i>MEDIA</i> E A GLOBALIZAÇÃO	25
1.4	<i>OK, COMPUTER!</i> : O MUNDO DIGITAL	32
2	PHILIP ROTH E RADIOHEAD: Poéticas de ecos	38
2.1	PHILIP ROTH	38
2.2	RADIOHEAD	42
2.3	PHILIP ROTH E RADIOHEAD: Os meios de massa como tema	47
2.4	AS IMAGENS DE PHILIP ROTH: O imaginário do homem contemporâneo	50
2.5	RADIOHEAD E INTERTEXTUALIDADE	54
3	INDIVIDUALISMO E PLURALIDADE: O homem contemporâneo	59
3.1	INDIVIDUALISMO	66
3.1.1	O individualismo como afirmação de idiosincrasias	68
3.2	A VULNERABILIDADE DO HOMEM URBANO CONTEMPORÂNEO	75
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
	REFERÊNCIAS	89

INTRODUÇÃO

What the hell am I doing here?

Philip Roth, *The Humbling*

Alguns encontros com obras de arte são definitivos. São especiais, marcantes, encantadores, instigantes. Mais tantos outros adjetivos fazem parte do vocabulário do público após entrar em contato com determinados livros, músicas, filmes, peças. Seguindo a tal reação, a sensação de permanência é o que fica naqueles que foram tocados fortemente por algum tipo de manifestação artística. O frequente e intenso trânsito entre o ambiente acadêmico – através da vivência diária das aulas e dos corredores do curso de Letras – e os festivais de música de bandas independentes – na sombria e úmida zona portuária de Pelotas – fizeram com que a minha ligação com a literatura e a música se desse com a mesma intensidade. Muitas vezes me vi dividido entre o papel de pesquisador de literatura e o de músico, revolvendo sensações ao escrever e ao tocar, ao ler e ao ouvir.

As guitarras da banda britânica Radiohead me conquistaram nos anos de adolescência, e desde o primeiro momento em que ouvi a furiosa investida às seis cordas que antecede o refrão de “Creep”, passei a segui-los com interesse. Acompanhei a evolução da banda através dos anos, junto com meu crescimento – figurativo e denotativo. *OK Computer* (1997) passaria a ser um álbum de cabeceira, um companheiro através dos anos, que me ajudou a melhor entender o mundo ao meu redor em diversas situações. De todos os adjetivos elencados no início do parágrafo acima, nunca consegui escolher um só. Todos sempre pareceram aplicáveis. A sensação de ouvir os sons, prestar atenção em cada instrumento e em cada timbre, bem como interpretar as letras do Radiohead, sempre me pareceu única. Única até o momento em que termino a última frase de *Everyman* (2006), romance do escritor estadunidense Philip Roth (1933). Estarrecido com o poder das palavras do escritor, penso imediatamente: “é como ouvir Radiohead. É como ler

Radiohead. Eles me mostram o mesmo mundo, o mesmo mundo que eu enxergo todos os dias.”

Levado por tal sensação, motivei-me a escrever sobre os pontos que aproximam manifestações artísticas que, à primeira vista, se mostram tão distantes, e dividir com mais pessoas o meu até então estranho sentimento de similitude entre *Everyman* e *OK Computer*. Iniciando com um trabalho de conclusão para uma disciplina semestral do curso de Mestrado sobre literatura contemporânea, passei a escrever mais e mais. Como conta o narrador de Ernest Hemingway (1899 – 1961) em *Paris É uma Festa*, meu texto foi aumentando e sendo criado conforme as minhas impressões a cada nova leitura, a cada nova audição. “Uma moça entrou no café e sentou-se perto da janela. [...] Olhei para ela, senti-me perturbado e numa grande excitação. Desejei colocá-la no meu conto” (HEMINGWAY, p. 9, 1969). O encontro com as obras de Roth e Radiohead me convidava a mergulhos cada vez mais profundos e, mais uma vez, senti-me como o narrador de Hemingway: “o conto escrevia-se por si próprio, e eu tinha dificuldade em conduzi-lo” (*Idem*, p. 10). A partir daí, não ocorreram muitas dúvidas sobre qual seria realmente o meu objeto de pesquisa para uma dissertação de Mestrado. Lancei-me à provocação de trabalhar com um campo que, ao mesmo tempo em que me é familiar empiricamente, apresenta-se de maneira desafiadora academicamente: o estudo comparativo entre a música popular e a literatura. Resolvi levar o projeto adiante. Para isso, foi preciso retornar a Hemingway, e com ele aprender uma lição: “voltei a escrever, entrei a fundo na história e me perdi nela. Agora quem a escrevia era eu; o conto não se escrevia mais a si próprio” (*Idem*, p. 10).

Busquei apoio, para o lastro teórico desta pesquisa, em pensadores do nosso momento atual que me ajudam a aproximar a literatura de Philip Roth e a música do Radiohead; eles que perpassam meu trabalho em diversos momentos, e me ajudam a racionalizar certas sensações e impressões que de outra forma ficariam menos identificáveis. Entre esses pensadores predominam as referências a Zygmunt Bauman, Fredric Jameson e Gilles Lipovetsky, porque me ajudam na argumentação construída no trabalho, e porque concordam com o fim do que entendemos por modernidade, associando tal termo ao contexto histórico da produção de arte das primeiras décadas do século XX. Cada um tem a sua terminologia específica, mas para fins desta dissertação todos estão se referindo aos mesmos fenômenos. Os termos “pós-moderno” e “capitalismo tardio” vêm de Jameson. Lipovetsky fala em “hiper-modernidade”, enquanto Bauman utiliza as metáforas “modernidade líquida” ou “tempos líquidos”. Todos reconhecem no tempo presente a

persistência de valores modernos, porém identificam simultaneamente a desconstrução de tais valores, em um movimento constante de mudanças nos relacionamentos interpessoais, revelando um estado de aparente indefinição universal de práticas sociais, modelos de conduta ou padrões estéticos. Os três autores investigam as implicações de vivermos em um tempo de indeterminações, com a ausência de grandes instituições e/ou autoridades que regem a vida cotidiana de cada um. Nos três é possível traçar algumas características que se revelam dominantes quando pensamos em indivíduos contemporâneos: a uniformização de interesses e referências, causada pela enorme propagação da cultura de massa, estritamente ligada aos interesses comerciais de uma sociedade baseada no consumo; a crise nas instituições tradicionais ligadas ao comportamento interpessoal, como a família e o matrimônio, resultando em relações mais frágeis ou menos duradouras; o embaçamento das fronteiras entre diferentes tipos de manifestação artística, suprimindo e modificando gêneros, rótulos e concepções pré-estabelecidas.

A partir de tais premissas, o Radiohead não raro lança mão, em suas letras, de enunciações realizadas na primeira pessoa do plural. As composições cuja linha vocal propaga o “nós” atuam como representantes de um coletivo universal, no qual a banda se inclui e acomoda o ouvinte, que se identifica com suas questões e proposições, agindo como amplificador da voz do indivíduo contemporâneo. Seguindo a mesma prática, Philip Roth lança mão de técnica já consagrada por autores como Edgar Allan Poe (1809 – 1849), optando por não mencionar o nome próprio do protagonista de *Everyman*, indo ao encontro da concepção de um homem de caráter universal, que simboliza o indivíduo de seu tempo. O fato de seu nome não ser apresentado ao leitor é importante, e preenche duas funções: por um lado, mostra que ele é comum, que a sua pode ser a história de qualquer um; por outro lado, faz com que sintamos a história como se estivéssemos dentro dele. Não precisamos do nome dele, porque “ele” somos “nós.”

Devido à falta de um nome que caracterize a personagem, quando me referir ao protagonista de *Everyman*, o faço através da alcunha de *everyman*, em letras minúsculas como em uma adjetivação. Além disso, julgo o termo escolhido adequado às pretensões estéticas do autor e ao enredo narrativo, pois se mantém a ideia de representação de coletividade. Escolhi o termo em inglês para manter o paralelismo com todas as referências

que faço da obra de Roth em meu texto, que aparecem em sua língua original¹. Em relação às demais citações em língua estrangeira, optei por não traduzi-las. Não só devido ao respeito que tenho pelo ofício da tradução, como também para evitar o excesso de notas de rodapé. Sobretudo, acredito que o acesso aos mecanismos de tradução se encontra facilitado e acessível a meu público leitor, inclusive com versões em português disponíveis online das letras do Radiohead, e textos de Roth traduzidos e publicados no Brasil. No que diz respeito às imagens comentadas na dissertação, devido a impossibilidades causadas pelos – altíssimos – valores referentes aos direitos de reprodução, troquei-as por direcionamentos para locais na internet onde podem ser visualizadas. Assim como com as traduções, presumo que com a divulgação do trabalho pela internet boa parcela dos meus leitores já possuem o hábito da leitura virtual, e facilmente obterão acesso ao conteúdo desejado através dos *hiperlinks* indicados. Para os que farão o processo de leitura com a versão impressa, há na seção de referências o endereço virtual completo de todas as imagens e vídeos, bastando recorrer a ela para posterior verificação.

Para apresentar a estrutura escolhida para este trabalho, começo pelo conceito de cultura de massa. Tomo como apresentação para as linhas gerais das minhas reflexões sobre este assunto as afirmações de José Jorge de Carvalho, que afirma que a cultura de massa “é o principal invólucro de difusão da cultura na sociedade urbano-industrial” (CARVALHO, 2000, p. 38). Indo além, “hoje somos todos prisioneiros da mídia, a ponto de que tudo – Faustão, óperas, entrevistas – é cultura de massa” (*Idem*, p. 23). É interessante levantar as afirmações de Carvalho sobre a cultura de massa e confrontá-las com as de Marildo José Nercolini, que fala sobre a cultura em geral e define seu estado como “um campo de batalha cujo embate é intermitente e cujas forças são rearticuladas, reorganizadas conforme as transformações decorrentes do dinamismo da sociedade” (NERCOLINI, 2005, p. 24). Ainda refletindo sobre o assunto, Nercolini afirma que “pode-se pensar a cultura como processo de criação da diferença” (*Idem*, p. 25). A representação de cultura aqui apresenta um paradoxo, já que a princípio surge como uma noção de singularidade, não raramente atrelada ao hastear de bandeiras puristas e regionalistas em batalhas de poder, mas que acaba no mundo contemporâneo sendo engolida pelos meios de comunicação que atingem milhões, se transformando em outro fenômeno, a cultura de massa. É justamente sobre esse alcance e poder de influência que se trata o primeiro

¹ *Everyman* foi traduzido para o português por Paulo Henriques Brito, e lançado no Brasil pela Companhia das Letras em 2007, sob o título *Homem Comum*. O termo que dá nome ao livro é tradicionalmente visto na língua portuguesa como o que mais se aproxima do *everyman* anglófono.

capítulo de minha dissertação, através de um panorama que considera diversos autores e tipos de arte. Partindo daí, são apontadas diferentes maneiras pelas quais os meios de comunicação em massa entraram gradativamente na casa das pessoas, ocasionando mudanças tanto na forma de vida que elas levam, quanto nos modos de recepção e de produção de arte. O recorte temporal enfatizado vai desde o começo do século XX até os dias atuais.

Para falar e para melhor entender o fenômeno da música popular, utilizo o conceito de música popular massiva. De acordo com Jéder Janotti Jr., tal conceito está ligado ao “consumo em larga escala mediante o emprego das tecnologias de reprodução sonora e a configuração de uma indústria fonográfica que será determinante nos circuitos de distribuição, acesso, formatos e até na própria resistência a essas lógicas” (JANOTTI JR., c2007, p. 2). Dessa forma, está intimamente conectado à discussão exercida no primeiro capítulo, acerca das diferentes formas de arte e entretenimento que surgem ao longo do século XX. Especificamente no caso da música, o uso do termo música popular massiva também elimina a possibilidade de confusão do leitor com a ideia de música popular como intimamente ligada a folclore ou a manifestações regionalistas, fenômenos culturais que não são abordados em minha pesquisa. Seguindo a falar de música, por falta de um termo de mediação mais satisfatório, utilizo a expressão “vozes narrativas” para me referir à instância narrativa das canções. Faço isso pois encaro a música como um fenômeno independente, não como uma subdivisão da poesia, como fazem alguns críticos culturais. Por isso rejeito a utilização do termo “eu-lírico”, devido à sua afiliação com a poesia como gênero da literatura, bem como “narrador”, comumente encarado como um contador de histórias ou também como entidade literária.

Outro ponto de apoio para meu trabalho, que é de cunho comparativo, vem da leitura da obra de Gérard Genette, sobretudo do livro *Palimpsestes: La littérature au second degré* (1982), sustenta a noção de intertextualidade que é apresentada em minha análise das composições de escritor e banda. Genette traz outras correntes conceituais presentes na Literatura Comparada, e as reúne sob o que chama de transtextualidade (*transtextualité*). Para ele, a transtextualidade é “*tout ce qui met [un texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes*” (GENETTE, p. 7, 1982). Dentro desse grande conceito, há cinco subdivisões, das quais destaco a intertextualidade (*intertextualité*) e a hipertextualidade (*hypertextualité*). A intertextualidade é um termo de mediação que Genette utiliza para descrever a presença de um texto em outro, sendo o mais representativo caso da ocorrência

de transtextualidade. Um intertexto pode se dar através de diferentes obras que possuem ou não referência explícita entre si, ou através de práticas como a citação e a alusão. Já a hipertextualidade é a própria relação que une o texto B com o texto A, chamados por Genette respectivamente de hipertexto (*hipertexte*) e hipotexto (*hypotexte*)². O hipertexto é, portanto, uma composição textual que mantém elementos de seu hipotexto, e responde por sua transformação. As noções apresentadas acima são parte fundamental para a construção do segundo capítulo, que consiste na apresentação, na discussão e no elencamento, dentro da obra de Philip Roth e do Radiohead, de referências à cultura de massa. Este é o segundo momento do texto, e se constitui como uma ponte entre o primeiro e o terceiro capítulos, pois mostro como se dá, dentro do texto literário ou da composição musical, o enorme impacto dos meios de comunicação de massa na formação do imaginário tanto do público quanto do artista contemporâneo, apontando para sua influência direta no cotidiano.

O terceiro capítulo traz o fechamento do ciclo do trabalho, e confere substância a sua finalidade, identificando nas obras averiguadas a construção do indivíduo contemporâneo, que percorre diariamente o caminho analisado nesta dissertação. Assim como mostra o primeiro capítulo, seu comportamento e seus hábitos são moldados pela incessante recepção de referências diárias de toda natureza, desde anúncios publicitários até bordões de programas de televisão ou de redes sociais virtuais, que são propagadas pelos mais diversos meios de comunicação em massa. Em um segundo momento, (no segundo capítulo) temos, a partir dessas referências, outros objetos estéticos sendo criados, que as tematizam, incorporando-as como parte do texto. Com isso, praticam um ato de conversa direta com o público, que não encontra dificuldades para reconhecer as imagens mostradas. Ao fim do processo, em um terceiro estágio, é possível verificar uma sociedade que acaba em um movimento aparentemente paradoxal de busca de afirmação individual, mesmo em meio à enorme quantidade de informação, que se revela massificadora e uniformizante. O movimento em busca do individual é apontado por Lipovetsky como parte da reação do indivíduo contra um mundo que parece inalcançável e incompreensível, com sua quantidade enorme de escolhas e fatos simultâneos, aliados à perda de tradicionais crenças e regras universais.

² Apesar de minha determinação em não fazer traduções de eventuais citações, opto por trazer em língua portuguesa os termos de Gérard Genette no trabalho. Faço isso devido ao seu reconhecimento e ao seu livre trânsito no âmbito da crítica em Literatura Comparada realizada no Brasil, que adotou as formas traduzidas indicadas no texto.

Retornando às ideias de Bauman de uma sociedade com menos divisões e mais liquidez, mais misturas, o trabalho com a música popular do Radiohead e a literatura de Philip Roth em conjunto compõe a tônica do texto. A aproximação entre áreas artísticas diferentes, como música e literatura, se revela enriquecedora para uma leitura de mundo atual, característica inerente às poéticas dos artistas por mim analisados. Ademais, a comparação dos textos de variadas formas de produção de arte mostra convergência, e aponta para uma mesma direção de leitura da sociedade contemporânea, demonstrando preocupações em comum, divididas pelo fazer artístico em geral. Devido à natureza interdisciplinar de minha pesquisa, encontro na Literatura Comparada um campo proveitoso e confortável para a construção deste texto, e espero que o trabalho possa contribuir no estreitamento das relações entre campos que por vezes parecem tão afastados. Somado a isso, também tenho a pretensão de estimular o estudo acadêmico deste fenômeno tão rico e indissociável à sociedade contemporânea que é a música popular massiva, e contribuir para a queda de preconceitos que muitas vezes são atribuídos a tal manifestação artística, ajudando a reforçar este espaço de trânsito no ambiente universitário.

1 CULTURA DE MASSA E OS MEIOS DE COMUNICAÇÃO: Influxos na produção e na recepção da arte

É importante, para o desenvolvimento da discussão a ser defendida nesta dissertação argumentativa, que se tenha em mente a forma pela qual a cultura de massa se desenvolve desde o fim do século XIX até os primeiros anos do século XXI. Com a recepção de informações multiplicada brutalmente devido à propagação de diferentes *media* de comunicação, surgidos junto aos incessantes avanços tecnológicos e ao crescimento urbano, há uma progressiva modificação no que é produzido e consumido pelo público em geral, até chegarmos a grandes mudanças de relação com a obra de arte, tanto por parte do público quanto por parte do artista.

Em um primeiro momento, julgo importante esclarecer qual a concepção que perpassa a ideia de cultura de massa que norteia minha argumentação. O fenômeno aqui analisado está ligado à sociedade urbana contemporânea, ambiente de muita agitação medial e cultural. A partir disso, podemos analisar o movimento dialético que se dá entre obra e sociedade, como ambas se inter-relacionam, alterando seus contextos de origem. O uso de novos *media* é responsável por mudanças de comportamento e também de acessibilidade do público em relação à obra de arte. A velocidade imposta por esses novos meios suscita grande discussão no meio artístico acerca do novo papel a ser desempenhado pela obra de arte em um mundo que se mostra diferente após cada nova invenção. As intensas mudanças causadas por tal velocidade são indissociáveis ao que vem ocorrendo nas últimas décadas no campo artístico. O fenômeno da cultura de massa é responsável pela alteração nos parâmetros que definem o gosto e o que é considerado artístico ou não. Critérios que, há 100 anos – anteriores ao estouro da comunicação universal e total –, privilegiavam a qualidade canônica, o sofisticado, o elaborado ou o que tinha cor local, vão gradativamente sendo substituídos por outros, que privilegiam o prático, o acessível, o que atravessa fronteiras sem maiores problemas.

Como ponto de partida, consideremos as transformações que passam a ocorrer na recepção da mídia sonora a partir da invenção e da afirmação do rádio e do gramofone. A composição musical tinha até então sua execução restrita a apresentações ao vivo e, por

consequência, assim se dava sua única possibilidade de audição. O advento da gravação amplia a experiência sonora, além de facilitar o acesso das classes menos favorecidas a peças de música erudita, por exemplo. A música, agora reproduzida em qualquer lugar, se torna trilha sonora constante da vida do cidadão comum e, em muitos casos, se mostra como elemento indissociável de certos momentos históricos. As novas possibilidades para a audição de composições musicais se impõem como forma inovadora da experiência sonora, e abre novos campos para a experimentação artística.

Não custa muito para literatura e música darem seus primeiros passos em conjunto, como pode ser claramente observado em obras das primeiras décadas do século XX como *Ulysses* (1922) de James Joyce, *Manhattan Transfer* (1925) de John dos Passos ou *Berlin Alexanderplatz* (1929), de Alfred Döblin. A experiência sonora das grandes cidades é trazida para o texto desses autores, que incorporam em seu ofício uma espécie de gramofone narrativo, que grava a fala do povo, reproduzindo, da maneira mais aproximada possível, a sua articulação linguística cotidiana. A montagem textual então necessariamente passa por essa preocupação em sua própria forma, com o intuito de se mostrar como representativa de um novo modo de percepção de mundo. Para trazer à tona outro caso exemplar bastante notório, basta lembrar as preocupações de Jack Kerouac, nome de destaque da Geração *Beat*, movimento literário nos Estados Unidos que se passou na metade do século XX: “Para o escritor, suas frases deveriam soar como um solo de sax de Charlie Parker³: espontâneas e rápidas” (SOLLITO, 2009, p. 36), fazendo com que as palavras emulassem o tocar do jazz. Dessa forma, a escrita *beat* aproxima suas intenções literárias não exclusivamente com a própria tradição da literatura, mas também com a linguagem musical, e se mostra como um caso exemplar de influxos entre diferentes meios de manifestação artística.

A preocupação com a maior abertura entre os campos, possibilitando uma conversa expandida entre os diversos fazeres artísticos fora também comumente dividida pelos artistas de vanguarda das décadas de 1910 e 1920. Os vanguardistas direcionam seu trabalho aos novos materiais e novas possibilidades, o que revoluciona a noção tradicional de arte com o implemento de novas técnicas na pintura, bem como com a expansão e afirmação de práticas como a fotografia, através de processos criativos que atingem seu

³ Famoso saxofonista virtuoso, considerado por muitos como o maior de todos os tempos. Ele, junto com Dizzy Gillespie, revolucionou a maneira de se fazer e de se tocar jazz.

ápice na *assemblage* e na *collage*⁴. Não raro os grupos vanguardistas lançavam mão de materiais díspares, que variavam desde um pedaço de pano até revistas e jornais, fazendo recortes que compunham fragmentos de fatos veiculados em sua época, sendo colocados lado a lado com práticas completamente diferentes, como a tradicional pintura a óleo. Todas essas mudanças são representativas de um estado de efervescência cultural, motivado pelos enormes avanços tecnológicos do começo do século XX. A própria tematização desse caldeirão de criações, mostrados em obras como as colagens dadaístas, demonstra a crescente preocupação dos artistas da época em relação aos novos feitos que pudessem ser atingidos através das novas possibilidades técnicas que se mostravam disponíveis. A arte de vanguarda então passa a representar e antecipar uma configuração plural de mundo, em que diversas possibilidades se encontram em um mesmo lugar. Para melhor entender o fazer artístico contemporâneo, se torna incontornável a busca por um entendimento do panorama social. Para isso, é importante ter em mente a presença e o crescimento do fenômeno que marca definitivamente as relações interpessoais durante o – e a partir do – século XX: a comunicação em massa.

1.1 AS MASSAS E OS MEIOS: CINEMA, RÁDIO E TELEVISÃO

*Ela faz cinema, Ela faz cinema
Ela é a tal
Sei que ela pode ser mil
Mas não existe outra igual*

Chico Buarque, *Ela Faz Cinema*

As décadas pioneiras do novo século assistem à gradual consolidação do cinema como forma reconhecida de criação de obras de arte. Essa experiência nova, proporcionada pelo assistir às imagens em movimento nas salas de projeção, altera também o olhar sobre o mundo, sobre si mesmo e sobre o próximo. A novidade se mostra chocante, como pode ser visto no livro *A Montanha Mágica* (1924), do escritor alemão Thomas Mann (1875 – 1955), no qual o protagonista descreve sua experiência no cinema como algo

⁴ Práticas típicas da arte vanguardista, que consistiam no recorte de diferentes tipos de materiais, retirados dos mais diversos lugares, usando na sua colagem, não raro, palavras extraídas de jornais, cartas, anúncios publicitários. Também possibilitavam ao artista a mistura em um mesmo lugar de práticas artistas distintas, como a fotografia e a pintura.

incompreensível, marcado pela velocidade pela qual as sequências e cortes fílmicos se sucediam, o que para ele se mostrava como um desafio para a capacidade de compreensão humana. Apesar de alguns detratores, a nova arte se populariza rapidamente, e com seu código inovador arrebatava seguidores. Com base no grande apelo das obras cinematográficas uma indústria nasce, a indústria do entretenimento⁵. Hollywood desponta como lugar central para a produção do cinema estadunidense, de notáveis pretensões comerciais e mercadológicas. O lugar se torna então sinônimo de fama e dinheiro, em imagem de publicidade colada aos grandes atores e rostos da grande tela. Multidões saem de casa e vão ao cinema, onde se deparam com uma imagem humana construída de maneira glamourizada, maior do que a vida. Ao voltarem para casa, novas expectativas e novos desejos aparecem junto com o canhoto do bilhete de entrada. As pessoas precisam comprar revistas para procurar mais notícias sobre os astros, comprar produtos para se tornarem como os astros, copiando trejeitos e falas que aprenderam nos filmes. Com isso, a indústria midiática que vende os subprodutos da ida ao cinema se solidifica, estuda, analisa como vender mais e melhor os sonhos que o espectador traz quando volta da grande sala escura. Hollywood, como indústria, exporta o seu produto para o mundo todo. E exporta, junto, a ideologia⁶ proposta pelos Estados Unidos, que corrobora também os interesses políticos e econômicos do país. Até mesmo o padrão estético privilegiado por sua cultura, herdeira do antigo modelo eurocêntrico, predomina sobre as outras formas, menores e locais. Dois exemplos são a aparência da boneca Barbie e a da atriz Marilyn Monroe, que passam a valer de forma unânime e universal.

Com o tempo, o mesmo fenômeno do cinema acontece com o rádio, que se consagra como grande veículo de comunicação em massa, devido tanto a sua grande popularidade e utilidade quanto ao barateamento do preço. Os aparelhos, antes inacessíveis ao consumidor comum, se tornam uma presença em praticamente todos os lares. Através do jornalismo radiofônico, notícias de todas as partes do mundo chegam às casas das pessoas poucas horas depois de os fatos haverem ocorrido. Torna-se grande o poder dos meios que selecionam, formatam, controlam e veiculam as informações. Logo, se cria uma nova maneira de relação interpessoal, em todos os campos da sociedade. O rádio na casa

⁵ Theodor W. Adorno e Max Horkheimer cunham o termo “indústria cultural” em seu texto *A Indústria Cultural: O Iluminismo como Mistificação de Massas*. Os autores comentam a padronização dos objetos de arte produzidos na primeira metade do século XX, desqualificando-os como peças puramente de entretenimento, e não mais tomados como objetos artísticos questionadores e motivadores.

⁶ O termo ideologia aparece neste trabalho no sentido proposto por Louis Althusser no ensaio *Ideologia e os Aparelhos Ideológicos de Estado*.

das pessoas cumpre uma série de funções, até então algo inimaginável de ser realizado por apenas um aparelho: informação, instrução, música, esportes e entretenimento são propagados pelas mesmas ondas radiofônicas. As pessoas ficam encantadas e em um primeiro momento nem mesmo percebem a extensão do poder deste objeto que passa a ocupar um local de destaque na sala de estar de cada família.

Se a reação inicial a essas inovações é de deslumbramento e excitação, não tardam a surgir avaliações mais críticas do fenômeno, que apontam o quanto as pessoas se tornariam suscetíveis às ideologias subjacentes ao discurso que entrasse em suas casas através do rádio. “Aqueles que pretendem controlar as opiniões e crenças de nossa sociedade utilizam-se cada vez menos da força física, e cada vez mais da persuasão em massa,” afirmavam os sociólogos estadunidenses Robert K. Merton e Paul L. Lazarsfeld (1969 [1948], p. 104), imersos na cultura do pós-guerra que assistia aos detentores do poder lançando mão do habilidoso meio de alcance incalculável que mostrava ser a transmissão radiofônica. Horkheimer e Adorno vão além, ao afirmar que “Se hoje os fascistas alemães lançam pelos autofalantes a palavra ‘intolerável’, amanhã todo o povo dirá também ‘intolerável’” (HORKHEIMER; ADORNO, 1969 [1947], p. 200) “O poder econômico parece ter reduzido a exploração direta, voltando-se para um tipo mais sutil de exploração psicológica alcançada em grande parte pela propaganda disseminada através dos *mass media*.” (MERTON; LAZARFELD, 1969 [1948], p. 104)

O surgimento da televisão, em meados do século XX, e sua rápida popularização, dão continuidade ao movimento iniciado pelo rádio. Não por acaso, a programação se assemelha muito àquela das ondas sonoras. Noticiários, novelas – agora **telenovelas** – são consagrados no novo meio, que consegue cumprir com a mesma função primária do rádio, mas com o bônus da inclusão de imagens. A possibilidade da imagem com som e movimento foi além do cinema. Ademais, a potencialidade da comunicação em massa foi expandida. A partir daí, Marshall McLuhan comenta:

os novos meios fazem alguma coisa de similar para nós no Ocidente. Cinema, rádio e televisão situam certas personalidades num novo plano de existência. Elas existem não tanto em si mesmas, mas como tipos da vida coletiva sentidos e percebidos através de um meio de massa. L’il Abner, Bob Hope, o Pato Donald e Marilyn Monroe tornam-se pontos de consciência coletiva e comunicação para uma sociedade inteira. E à medida que a tecnologia intenta submeter cada vez mais o planeta todo, como também o conteúdo da consciência aos propósitos da inteligência factiva do homem, cumpre-nos examinar o processo inteiro da

transformação mágica, aguda e extensivamente. (McLUHAN, 1969 [1954], p. 151)

McLuhan comenta a transformação comportamental humana devido aos novos meios, e Merton e Lazarsfeld possível ir além e verificar como se firma a influência aparentemente silenciosa de meios como rádio, imprensa e filme.

As mesmas condições que agem em favor da máxima eficácia dos *mass media* operam em favor da manutenção da estrutura social e cultural vigente. Ou seja, trabalham muito mais para a manutenção desta estrutura sócio-cultural do que para a sua modificação. (MERTON; LAZARFELD, 1969 [1948], p. 125)

Paradoxalmente, intimamente ligadas a essa atitude reacionária dos *media* de massa, estão históricas conquistas trabalhistas. Entre elas, a redução da carga de trabalho, que passou de 60 horas semanais para 40, presenteia os trabalhadores com tempo livre adicional de que anteriormente não dispunham, o que faz com que tenham que se adaptar a novos hábitos diários. Merton e Lazarsfeld se perguntam, capciosamente, em relação à recente conquista, “mas o que [os trabalhadores] fazem desta disponibilidade, para eles conquistada com tanto sacrifício?” (Idem, 1969 [1948], p. 107) A resposta, dada por eles próprios, é a esperada “ouvem rádio e assistem cinema” (Ibidem, 1969 [1948], ps. 107-8).

É justificável, para um grupo de intelectuais, que parte de sua má vontade em relação ao advento de novas mídias se dê justamente por uma espécie de enorme perda de tempo cotidiana – representada até esse momento por rádio, cinema e imprensa, mas que será facilmente transportada para a contemporaneidade, representada por aparelhos como a televisão (e, mais tarde, o computador) – que toma conta da vida das pessoas, distraídas com o que parece ser uma atividade de menor relevância⁷.

1.2 A PESSOA, O PRODUTO, AS PESSOAS-PRODUTO: o *Star System* e a arte

You can't see tits on the radio

⁷ Para outros críticos, como Marshall McLuhan, a resistência aos novos *media* se dá justamente pelo apego histórico à palavra escrita, tradicionalmente vista como símbolo de uma cultura superior, que não estaria no mesmo nível daquela trazida pelos diferentes meios de comunicação.

Em *Les Stars*, o pensador francês Edgar Morin (1971) comenta sobre a cultura da imagem e discorre a respeito do *Star System*, o rígido mecanismo que produz e administra a divulgação da imagem pública dos astros e estrelas de Hollywood. Na virada das décadas 1950/1960 ocorre um aumento assombroso no número de famílias que possuem um aparelho de televisão em casa. Com isso, a imagem desses ídolos assume uma dimensão ainda maior. Assim como a voz do presidente da república visitara as pessoas em casa no tempo do rádio, agora os ídolos do cinema também são recebidos na intimidade dos lares dos espectadores. Nasce assim uma grande cultura de idolatria, que gera como consequência uma cadeia de consumo em que essas estrelas terminam sendo utilizadas como produtos. Para Morin, a gênese desse sistema de celebridades vistas como super astros tem seu vínculo atrelado ao cinema⁸, sendo que os por ele chamados de “*Star films*” (MORIN, 1972, p. 18), são filmes valorizados e principalmente vendidos principalmente por sua vinculação às grandes estrelas nos papéis principais. Cria-se, com isso, o culto de personalidade, no qual o astro de cinema ocupa um lugar ambivalente.

Por um lado, o próprio tamanho da imagem de um rosto idealizado que ocupa toda a tela do cinema evoca a ideia de um encanto “maior do que a vida.” Por outro lado, a mesma imagem, transferida, na reprise do filme na televisão, se torna quase um membro da família. Já as revistas que se compra, com reportagens sobre o ídolo predileto, repositório de todas as projeções das carências e expectativas do consumidor, vendem a ideia de uma perfeição que todos sabemos ser inatingível para a condição humana. Como resultado deste processo, ficam todos de certa forma prejudicados, o ator que se encontra interpretando o papel de ídolo, e o consumidor, que de certa forma elege aquele parâmetro impossível como meta a ser atingida.

Apesar do lucro obtido, do sucesso do empreendimento e de todo o glamour que tenha criado, o *star system* americano ficou conhecido, no mundo inteiro, como uma máquina de triturar pessoas, capaz de desestruturar e depois descartar a maior parte dos grandes nomes dos quais se utilizou. Qualquer super astro poderia servir como exemplo

⁸ Edgar Morin traça um histórico dos primeiros relatos de casos em que os atores realmente passaram a importar mais – e a receber mais pelos filmes – do que os próprios diretores, roteiristas e produtores das obras fílmicas. Os episódios se dão já em meados da década de 1910, tendo repercussão na Europa e nos Estados Unidos. Morin fala no nascimento das primeiras estrelas quando dois atores italianos – Tebo Mari e Alberto Capozzi – rejeitam papéis de Átila e São Paulo em filmes por se recusarem a deixar a barba crescer. Em linguagem popular contemporânea, tal atitude dos atores seria um exemplo típico do conhecido “estrelismo”.

desse processo, mas escolho tratar sobre Elvis Presley por quatro motivos: seu nome atravessa diversos *media*, entre eles cinema, rádio, disco e televisão; tanto a veiculação de sua imagem quanto a de sua voz sempre representou lucro garantido; a relação entre a imagem veiculada e a pessoa por detrás da imagem ilustra o que pretendo dizer em relação ao estudo da cultura de massa; por fim, Elvis representa o *rock'n'roll*, estágio da música no século XX que pretendo abordar nesta seção.

Assim como comentado anteriormente através do exemplo das relações entre os *media*, as ligações entre o cinema e a televisão não tardam a influenciar o mundo da arte. Notavelmente, no campo das artes visuais, no fim da década de 1950 surge a *Pop Art*, que tem como expoente o artista estadunidense Andy Warhol. Warhol explora todos os símbolos da venda em massa, sejam produtos da indústria cultural ou artigos anunciados pela televisão e facilmente encontrados em qualquer rede de supermercados, como molhos de tomate ou garrafas de refrigerante. O artista traz exemplos de mercadorias básicas, como as esponjas de aço de cozinha *Brillo*, conhecidas no Brasil como “Bombril”. Os nomes são reconhecidos por qualquer indivíduo, devido à grande penetração e difusão das marcas dentro da sociedade em geral⁹. Esses itens são trabalhados por Warhol como símbolos integrantes de um sistema que se baseia em publicidade e exposição com o intuito de gerar consumo.

Não é à toa que Andy Warhol, um crítico atento aos mecanismos da sociedade de consumo, escolhe a imagem de Elvis como modelo para sua arte. Há várias razões por que a figura e a postura de Elvis chamam a atenção na grande mídia e alcancem tamanha repercussão popular. A começar pelo próprio nascimento do que veio a ser chamado de *rock'n'roll*, um gênero musical derivado da mistura da música country, do jazz, do blues e do rhythm & blues. Enquanto o primeiro estilo se liga à cultura rural dos brancos do sul dos Estados Unidos, notavelmente os três outros são estilos típicos da classe proletária negra do começo de século do mesmo país. Mas por que Elvis, e não outro qualquer, é coroado e escolhido como o *Rei do Rock*?

O tal rock já existia pelo menos desde o fim dos anos 1940, no âmbito da população negra, fruto de uma mescla de gêneros herdados dos imigrantes europeus com os ritmos negros americanos. O próprio Elvis garante que não criou nada, afirmando que “*The colored folks been singing it and playing it just like I'm doin' now, man, for more years*

⁹ A reprodução da *Brillo Soap Pads Box* pode ser vista online no website do Andy Warhol Museum, [aqui](#) (WARHOL, 2011).

than I know. I got it from them” (PRESLEY, 2011). Também não costumava compor música nem letra, e tocava violão apenas medianamente. Então, com o que é que ele contribuiu, afinal? Com a imagem e com a postura, com a *performance*. O efeito da voz e do corpo, colocados como veículos para transmitir energia e provocar uma troca com a platéia eram, por uma série de razões conjunturais, o que tanto Elvis quanto o seu público tinham necessidade naquele contexto. A plateia é o combustível e Elvis é o cigarro aceso. Remontando à ideia proposta na abertura deste capítulo, sobre a inescapável relação entre o tipo de arte e a sociedade da qual ela deriva: só nos Estados Unidos da metade do século XX poderia ter surgido o rock’n’roll, e só alguém como Elvis poderia ser o catalisador daquela explosão. A sociedade de então, marcada por sua postura repressora, elitista, classista e racista, se deixa encantar por um jovem pobre, tímido e reprimido, que por acaso cresceu frequentando a igreja de uma comunidade negra da Assembleia de Deus, e que acabou se tornando um branco que canta como negro.

Levando em consideração tudo o que foi dito acima, temos alguns atributos que fazem com que só Elvis seja Elvis naquele contexto: a mistura de timidez com rebeldia, aliada à capacidade de repentinamente se soltar com tamanha intensidade no palco. Elvis revela que se espelha no papel dos pregadores das igrejas que frequentou para construir um show que se mostra atraente para o público:

There were these singers, perfectly fine singers, but nobody responded to them. Then there were the preachers and they cut up all over the place, jumping on the piano, moving every which way. The crowd responded to them. I guess I learned from them. (PRESLEY, 2011b).

Na citação a seguir, Elvis usa a palavra “eletricidade” quando se refere ao que ocorre quando está no palco: *“A live concert to me is exciting because of all the electricity that is generated in the crowd and on stage. It's my favorite part of the business, live concerts”* (PRESLEY, 2011c)¹⁰.

¹⁰ Para exemplificar o poder de *performance* de Elvis, a crítica de música Lindsay Waters descreve alguns efeitos sensoriais que sua voz consegue provocar: *“his voice had an emotional range from tender whispers to sighs down to shouts, grunts, grumbles and sheer gruffness that could move the listener from calmness and surrender, to fear. His voice cannot be measured in octaves, but in decibels; even that misses the problem of how to measure delicate whispers that are hardly audible at all. (...) Presley was always able to duplicate the open, hoarse, ecstatic, screaming, shouting, wailing, reckless sound of the black rhythm-and-blues and gospel singers, and also demonstrated a remarkable ability to assimilate many other vocal styles”* (WATERS, 2003, p. 205).

Elvis é identificado pela mídia da propaganda como um produto excelente para ser veiculado e vendido exaustivamente. Pensando nisso, Andy Warhol escolhe o astro para mais uma representação de seus trabalhos, cujo processo artístico se dá através da arte da serigrafia, reproduzindo e repetindo exaustivamente imagens como os já citados objetos do dia-a-dia até os grandes astros do meio de século estadunidense, também tratados aqui como mercadorias, dessa forma nivelados às caixas de bombom, catchup e sopas Campbell¹¹. O contraste entre os tons de cinza e as cores fortes, que funcionam como uma máscara, que ao mesmo tempo protege o ser humano e o separa do produto a ser vendido. Há ênfase nas cores vermelho e azul, as cores da bandeira americana, marcando o fator de ligação entre Presley e seu país natal. O revólver em riste serve tanto como marca de masculinidade e força, como um símbolo fálico – expressa tanto a sensualidade do astro quanto a necessidade de se auto-proteger e a fragilidade do ser humano por detrás da imagem glamourizada e cheia de cores de um super *star*¹².

Se Elvis foi até agora o único astro por mim explorado da expressiva série *Celebridades* de Andy Warhol, suas características são universais e se aplicam aos outros membros do *star system* escolhidos pelo artista pop em seus retratos.

Personificavam concepções de beleza e de êxito; eram, de um certo ponto de vista, sinônimos, de um modo que não se pode imaginar mais marcante. O seu vedetismo distinguia-se ainda por uma componente sexual epidérmica que contrastava nitidamente com a afetação do cinema de Hollywood dos anos 30 e 40. Taylor e Monroe, Presley e Brando irradiavam a sexualidade provocadora dos arrivistas que abalaram os tabus da alta sociedade conservadora americana (HONNEF, 2000, p. 59).

Continuo, questionando e de certa forma parafraseando Honnef: o que todos esses ícones têm em comum? A história do sucesso à americana, a tendência à depressão, um contraste gritante entre a fragilidade da pessoa e a imensidão do mito que representam.

Ainda sobre a imagem de Elvis Presley como fator de sua consagração como Rei do Rock, em reportagem da revista *Time*, o produtor musical Sam Phillips afirma: "*If I could*

¹¹ A reprodução pode ser vista [aqui](#) (WARHOL, 2011b).

¹² O próprio Elvis reconhece essa ambivalência, como mostra a citação extraída da coletiva para a imprensa realizada no Hotel New York Hilton, no dia 09 de junho de 1972:

[Media] *Elvis, are you... are you satisfied with the image you've established?*
 [Elvis] *Well, the image is one thing, and a human being is another, you know. So...*
 [Media] *How close does it come? How closely does the image come to the man you really are?*
 [Elvis] *It's very hard to live up to an image. I'll put it that way.* (OSBORNE, 2000, p. 256)

find a white man who had the Negro sound and the Negro feel, I could make a billion dollars" (FARLEY, 2004). Temos então mais um exemplo de como a imagem, fortemente valorizada pela transmissão da televisão, define o que é transmitido e o que é reconhecido. Ressalta-se, assim, o fato de que – desde o começo da cultura globalizante que a dispersão da música popular ajuda a construir – sempre houve preocupação com elementos que se mostrassem atraentes como objetos de consumo palpável ao grande público.

De qualquer forma, Elvis causa enorme repercussão no mundo musical, e personifica o ideal de subversão da juventude¹³: o caipira sulista que canta músicas de negro, com letras que tratam de temas como mulheres e carros. O exemplo de seu sucesso é primordial para entender como a imprensa desenvolve seu gosto por artistas com atributos polêmicos, excêntricos, chamativos. Tais qualidades são inerentes a uma grande estrela, se qualquer um pretende fazer parte do chamado *star system*.

1.3 O MEIO DE SÉCULO, OS *MEDIA* E A GLOBALIZAÇÃO

*Asked a girl what she wanted to be
She said baby, can't you see
I wanna be famous, a star on the screen*

The Beatles, *Drive My Car*

A história do estabelecimento do rock'n'roll como gênero popular, conhecido e aceito por um grande público, é bastante curiosa. Como já comentado no subcapítulo anterior, sua origem se dá na mistura de estilos musicais oriundos da América da Norte, onde atuavam e nasceram seus artistas precursores, num momento em que a juventude passa a ser encarada como um novo tipo de público consumidor. Indiscutivelmente, Jerry Lee Lewis, Chuck Berry e Elvis Presley, entre outros, atingem uma grande parte de ouvintes mundo afora. E é justamente pelos discos vindos dos Estados Unidos que chegam ao porto da cidade inglesa de Liverpool que a experiência mundial com o rock viria a mudar.

¹³ O fenômeno Elvis ocorre em um momento em que, pela primeira vez (provavelmente devido à prosperidade econômica que os Estados Unidos atravessavam), o público jovem está sendo considerado como público consumidor. Capitanado pelo Coronel Tom Parker, seu empresário que acaba incorporado ao *star system*, Presley tem sua imagem vendida para os jovens como *Elvis, the Pelvis*. Para os adultos, incorpora os mitos do “All-American Boy” e do “Self-made man”, ideais americanos de sucesso.

A chegada à Inglaterra do então novo estilo de tocar, compor e se comportar define a vida de vários jovens, dentre eles alguns que acabaram unidos pelo gosto em comum pelo som vindo da América, que viriam a formar a banda mais conhecida do mundo até os dias atuais: os Beatles. A banda não tarda a atingir sucesso em seus domínios, e logo se expande para outros países da Europa, com o exemplo notável de sua série de apresentações em Hamburgo, na Alemanha. Suas composições tinham como marca a mistura dos sons americanos, porém levados com forte sotaque das ilhas britânicas, com melodia e temáticas típicas da região¹⁴. No entanto, a música dos quatro garotos de Liverpool somente atinge um patamar de fama mundial quando os Beatles são aceitos pelas grandes redes de comunicação estadunidenses. Falando do centro do poder e do controle midiático internacional, eles conseguem elevar a *beatlemania* – como ficou conhecida a onda de fanatismo em relação a tudo o que a banda produzia – a outro patamar, e modificam de maneira significativa o olhar sobre a produção e a composição da música popular. O poder da televisão se mostra de fato definitivo para o sucesso e a continuação do quarteto inglês como a maior banda do mundo. Logo eles se tornam símbolo de diversos movimentos sociais que tomam lugar na década de 1960.

Os anos sessenta, marcados pelo desenvolvimento de uma cultura de libertação de tradicionais amarras sociais, inspiram e são inspirados pelo som da época. No caso dos próprios Beatles, músicas como *She Loves You* embalam a revolução comportamental feminista da época, já que a letra apresenta uma pretensa independência das mulheres, dando voz aos desejos femininos. A época é marcada pela crescente autonomia das mulheres, resultado de seus protestos, da mudança de suas indumentárias – cujo símbolo maior é a criação da minissaia – e da invenção da pílula anticoncepcional. Assim como os *Fab Four*, outros artistas de música popular passam a ser internacionalmente reconhecidos, com os casos exemplares de Bob Dylan, Jimi Hendrix, The Who e The Rolling Stones. Todos ajudam a definir e a reforçar a ideologia revolucionária que marca a década de 1960. A cultura *hippie*, com suas ideias *Flower Power*, é um grande exemplo. O comportamento *paz e amor* por eles pregado tem reflexo em suas referências musicais. Ao mesmo tempo em que ajudam a divulgar e construir o novo ideal comportamental, esses grupos são também retroalimentados por essas ideias. Para ficar com dois exemplos certamente presentes no imaginário do leitor, temos a postura do beatle John Lennon, com seu célebre

¹⁴ Essa mistura logo fica conhecida como *merseybeat*, termo que define o som produzido pelos artistas que produziam música em cidades à margem do rio Mersey, como é o caso exemplar de Liverpool.

“v” com as mãos, simbolizando *paz e amor*; e a guitarra em fogo de Jimi Hendrix no Woodstock de 1969, marco crucial do reconhecimento da música popular como instrumento de representação de ideais de certos grupos sociais.

As imagens citadas, reproduzidas e exploradas à exaustão por todos os tipos possibilitados pelo *medium* visual – programas de televisão, documentários de cinema, gravações de shows, somadas a outros símbolos, também ajudam a compor e a demonstrar grande parte do que fica marcado no imaginário popular como atributos tipicamente relacionados ao rock: os cabelos em forma de tigela do começo de carreira de Beatles e Rolling Stones, que para os olhos de um espectador do século XXI são “normais”, eram vistos como perucas de péssimo gosto, e seus orgulhosos ostentadores taxados pejorativamente de “cabeludos”¹⁵; a postura *junkie*, isto é, a exaltação das drogas como meio de fugir do padrão de objetividade, com a exaltação principalmente dos alucinógenos, símbolo da psicodelia que marca a produção musical da época. Sonoramente e lyricamente, também são consagrados certos padrões que permeiam e sustentam a estética do rock e do pop-rock até hoje. Os Rolling Stones consagram a proeminência do *riff* de guitarra, fraseado musical que chama o tema da música, não raro com sonoridade bastante distorcida e de caráter energicamente convidativo, e se mantém como motivo recorrente ao longo da canção, marca que sempre definiu o rock, e que define o gosto de seus seguidores. As grandes bandas da época, já na segunda metade da década de 1960, passam a trazer um caráter mais melancólico às composições, explorando novas possibilidades sonoras, com o uso de instrumentos eruditos e com letras que remetem à perda e ao sofrimento.

Devido à grande popularização, essas bandas se mostram como símbolos do começo dos fenômenos de internacionalização e globalização, que podem ser notados inclusive em algumas práticas e escolhas artísticas dos músicos. Bandas como os Beatles começaram se baseando no som americano, e o cantam com seu sotaque britânico – o difícil sotaque de Liverpool. A partir do momento em que alcançam fama nos Estados Unidos, passam a manejar a força de seu sotaque, a fim de não prejudicarem suas vendas no maior mercado fonográfico do mundo. É possível verificar tal prática em canções nas quais procuram pronunciar o “r” em posição de final de sílaba, fonema que é dificilmente encontrado no inglês das ilhas britânicas. Isso é um marco da aproximação entre o inglês

¹⁵ Particularmente no Brasil, essa ideia derogatória ganha força, visto que o país entrava em seus primeiros anos da ditadura militar, cuja ideologia via com maus olhos possíveis problemas comportamentais e rebeliões, incitados por essa música popular que era símbolo de rebeldia.

britânico e o americano, um afrouxar das fronteiras de nacionalidade e nacionalismo, tão típicos da época¹⁶. Outro ponto importante que pode ser ressaltado aqui é o trajeto de desenvolvimento do rock: primeiramente o som americano influencia o som inglês. Depois vem o retorno, com as bandas da chamada *British Invasion*, e os grupos ingleses invadem os Estados Unidos. Após isso, a internacionalização do estilo é flagrante, e passamos a ter bandas de rock que vem de todas as partes do mundo, bem como ritmos latinos e caribenhos, como o ska e o reggae, influenciando o rock. Hoje roqueiros têm uma língua própria, não verbal, mas musical. Há público para as grandes bandas em qualquer parte do planeta, não importa que língua se fale em qual lugar. Isso também revela o fenômeno da globalização.

As mudanças sociais de uma época se dão em todas as esferas de convívio social, sendo sempre refletidas e reformuladas na estética e no texto literários. Assim como os escritores da Geração Beat dos anos 1950 são influenciados pelo jazz como grande força motora na criação de seus textos – e ao mesmo tempo preparam terreno para a cultura hippie dos anos 1960 –, um processo semelhante ocorre com a obra de Philip Roth, o autor no qual está centrado o cerne desta pesquisa. *Portnoy's Complaint* (1969) – possivelmente a obra mais célebre de Roth até os dias de hoje – é um romance bastante representativo de seu contexto sócio-cultural. O livro constrói sua narrativa sobre um relato feito pelo personagem principal, Alexander Portnoy, a seu psicanalista, Dr. Spielvogel. O texto se constrói a partir de histórias contadas sobre situações cotidianas vividas por Portnoy, notavelmente ricas em detalhes sórdidos e um tanto perturbadores, que reforçam a necessidade sentida pelo personagem em consultar um psicanalista. O que chama a atenção é a presença de elementos comuns ao protagonista e a todos os jovens que atravessaram as décadas de 1950/1960. O texto de Roth é marcado por referências culturais altamente difundidas e por uma tensão comportamental típica daqueles que viveram a juventude no meio do século XX. A música popular, o comportamental sexual errático e a ansiedade por se livrar das amarras sociais tradicionais – no caso em questão, as tradições de uma família judaica americana – formam um mosaico claríssimo das intenções libertadoras da produção artística da época.

Em entrevista para *The Paris Review*, ao falar sobre *Portnoy's Complaint*, Roth comenta que o livro, escrito em meados década de 1960 em Nova Iorque, cidade marcada

¹⁶ Práticas como essa levam a, na década de 1970, falar-se em “*international English*” ou “*Mid-Atlantic English*”, e no estudo de línguas estrangeiras o sucesso na comunicação passa a ser valorado sobre o purismo e o preciosismo na pronúncia.

na época pela afirmação do formato de apresentações de *stand-up comedy*, é representativo da efervescência cultural daqueles anos. O autor se refere ao romance como sendo um presente por ele recebido pela própria cidade, que possibilitava espaço para esforços na área do humor, seja em seu círculo de amigos ou em jornais. Especificamente sobre os *sixties*, Roth afirma:

I felt the Power of the life around me. I believed myself to be feeling the full consciousness of a place – this time New York – for the first time really since childhood. I was also, like others, receiving a stunning education in moral, political, and cultural possibilities from the country's eventful public life and from what was happening in Vietnam (ROTH, 2001, p. 136).

O autor ressalta os acontecimentos culturais, inseridos em um contexto no qual o facilitado acesso à informação acaba por agrupar maior quantidade de pessoas de lugares completamente diferentes em torno de um mesmo assunto. Em sua declaração, Roth cita a guerra do Vietnã, que marca o meio do século XX como um acontecimento de extrema importância, seja pelo próprio horror da guerra ou por seu papel definidor como pano de fundo da construção revolucionária da década de 1960. Apesar de não estar de fato no país asiático e nem vivendo *in loco* a tragédia de mutilações, mortes e torturas, o autor era uma de milhões de pessoas que diariamente recebiam as notícias dos últimos acontecimentos do outro lado do mundo em suas próprias casas. A televisão e o rádio possibilitam que os mais diferentes fatos cheguem de alguma forma até a casa das pessoas. A já citada contracultura dos anos 60 se une através dos propagandeiros mundo afora da aldeia *hippie* de São Francisco, da *swinging London*, de Woodstock. Esses fatos são reproduzidos pelas músicas da época, que encontram no rock um abrigo ideal para a propagação das ideias de reforma social. Com isso, milhões de pessoas fora de centros da época como os Estados Unidos e o Reino Unido fazem parte de um contexto compartilhado, com ideais semelhantes e estilos de vida extremamente parecidos.

Voltando ao Portnoy de Philip Roth, o personagem é logo abraçado pelo povo que tem pretensões de mudar o mundo e vê nas páginas do romance muitas das referências a ícones dos rebeldes sociais que eram seus contemporâneos. Algumas dessas referências serão tratadas posteriormente, no próximo capítulo, com a devida atenção a sua importância e relevância, bem como o reflexo na obra de Roth, em textos posteriores aos dos acontecimentos da década de 60. É especialmente interessante para a reflexão proposta

notar como diversas áreas de produção cultural e de conhecimento convergem, ao se confrontarem com as mudanças propostas pela revolução da comunicação. A sociologia, os comunicadores e a arte em geral, seja na área das artes plásticas, na literatura ou na música, andam por um caminho em comum que divide a preocupação com a nova maneira de convívio social que se apresenta diante das inovadoras possibilidades tecnológicas que se apresentam na época. Diante disso, Marshall McLuhan cunha o termo *global village*¹⁷, que faz referência à facilidade da propagação da informação, que seria acessível rapidamente e facilmente em qualquer ponto do globo, representando para ele uma grande aldeia na qual todos dividem preocupações e imaginários.

Tendo em mente a inter-relação de todos os campos de produção aqui citados, se torna instigante a leitura da conversa de McLuhan com o beatle John Lennon. Lennon e sua esposa, a artista plástica Yoko Ono, se encontraram com o grande teórico das comunicações, sendo notável o fato de como todas as partes adotam o mesmo tom em sua conversa. Refletindo novamente sobre o que foi discutido acima, e sobre como os *media* de massa atingem fortemente a população, algumas declarações são merecedoras de maior atenção. Quando perguntado por McLuhan se havia algum momento ou motivo que definia o seu interesse em se envolver com a música, Lennon responde imediatamente “*I heard Elvis Presley*” (YORKE, 2010), e segue: “[*a*]nd that was it. There were lots of other things going on but that was the conversion. I kind of dropped everything” (*Idem*). Sua frase é uma que certamente pode ser colocada nos lábios de milhões de pessoas afetadas pela música popular do meio de século – feita por artistas como Elvis ou pelo próprio Lennon – de tal forma que sua percepção de mundo se altera. O poder de comunicação desta manifestação artística remonta a um conceito caríssimo a Marshall McLuhan, trazido por ele em seu célebre livro *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964): o *medium* é a mensagem. Transpondo as ideias do intelectual canadense para o campo de interesse desse texto, temos na música de Elvis, para John Lennon, a representação do meio, o *medium* sonoro, que o faz se preocupar com fatos que provavelmente já faziam parte de sua vida e que chegavam a ele de outro modo, mas que por não estarem apresentados de maneira que se mostrasse atraente, não o tocavam da mesma maneira.

¹⁷ Termo cunhado pelo autor em *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man* (1962).

Mostra-se valiosa para o aprofundamento do argumento desse texto a definição de *filosofia do pop*¹⁸ proposta por Mark Greif. Indo ao encontro da declaração de John Lennon, Greif afirma:

Pop is neither a mirror nor a Rorschach blot, into which you look and see only yourself; nor is it a lecture, an interpretable poem, or an act of simply determinate speech. It teaches something, but only by stimulating and preserving things that you must have had inaugurated elsewhere. Or it prepares the ground for these discoveries elsewhere – often knowledge you might never otherwise have really “known”, except as it could be rehearsed by you, then repeatedly reactivated for you, in this medium (GREIF, 2009, ps. 28, 29).

As palavras acima servem como uma explicação do que foi referido por Lennon como “*lots of other things going on*”. Ou seja, o poder da música popular como meio se reflete não sozinha, mas sim junto com transformações intrínsecas e sutis dentro do ouvinte. Para melhor compreender essa relação, é interessante ter em mente a maneira pela qual a música atinge o seu público, que se dá de forma distinta daquela empreendida por outras formas de produção artística. Certamente o leitor já deve ter ouvido ou lido críticos de música afirmarem que certas letras de canções populares são “como poesia”, geralmente empregando a palavra poesia – ou então gloriosamente chamando o compositor musical de poeta – como termo engrandecedor. Como sabemos, a relação entre qualidade artística e o gênero escolhido não se dá de maneira indissociável e inseparável, apenas para ficar com um argumento simples e de enfrentamento primário em direção a tal noção crítica de caráter terminológico e ideológico tão limitado e limitador. Não é preciso ir muito além para se verificar que música e poesia são manifestações artísticas diferenciadas. E para isso há um elemento importantíssimo que é muitas vezes negligenciado: a experiência sonora. Tomando como exemplo o Radiohead, Mark Greif nos faz lembrar de como a existência única das palavras impressas de uma canção, retiradas e deslocadas de sua simultânea execução sonora, acabam por enfraquecê-las. “*On the page, (...) lyrics aren’t impressive, unless you can hear them in memory, in the framing of the song*” (*Idem*, p. 28). Também fazem parte das estruturas da composição os tons, acordes e trejeitos dos intérpretes, sendo que urros ou apenas solfejos rítmicos são também integrantes de uma peça musical como um todo, colaborando para seu efeito no ouvinte.

¹⁸ Greif usa a palavra “pop” como termo geral para se referir à música popular, podendo ser representada por gêneros bem distintos como rock, reggae ou rap.

Retomando as ideias de Greif, ele ainda contribui para a discussão da separação entre poesia e composições de música popular, afirmando que

one has to distinguish between poetry and pop. The most important lines in pop are rarely poetically notable; frequently they are quite deliberately and necessarily words that are most frank, melodramatic, and unredeemable (Ibidem, 2009, p. 28).

E é justamente nesse caráter direto, sincero e por vezes até um tanto super sentimentalizado do pop que se encontra seu poder como meio de comunicação de massa. E é também precisamente aí que afirmações como a de John Lennon ganham força. Se o mundo aparentemente precisava de suas ideias de paz e amor, foi da própria linguagem musical que ele e os outros Beatles obtiveram inspiração para sua propagação, que se tornou símbolo de uma geração. Sob essa ótica, a música se consagra como um dos principais meios para a mensagem sessentista, que disseminou seus ideais mundo afora.

1.4. *OK, COMPUTER!*: O MUNDO DIGITAL

Apesar de toda a mudança causada pela avalanche de novos meios de comunicação no início e meados do século XX, foram suas décadas finais que reservaram o surgimento de uma mudança possivelmente ainda mais profunda no comportamento social: o surgimento do computador pessoal e, com ele, o acesso à grande rede digital. A internet nos moldes que conhecemos atualmente começou a ser desenvolvida ainda na metade do século, na década de 1950, por estudiosos de universidades estadunidenses, com o objetivo de manter o país na liderança dos domínios tecnológicos em todo o mundo. No entanto, a grande rede só foi se popularizar e chegar às casas das pessoas no meio dos anos 1990. A difusão e o efeito social desta rede é o ponto central a ser investigado, a partir de então. Não tardou para que uma grande agitação tomasse conta dos intelectuais, comunicadores, artistas. Como o mundo reagiria diante de uma ferramenta tão poderosa, que ameaçava destruir o poder de televisões, empresas de telefonia, indústrias fonográficas?

Em menos de uma década da entrada gradativa da World Wide Web¹⁹ na casa das pessoas, e ainda restrita a certas camadas da sociedade, o assunto já havia sido problematizado com bastante seriedade. Como exemplo temos a seguinte afirmação do escritor italiano Umberto Eco, em trecho de uma fala sua em conferência em 1996:

Às vezes penso que as nossas sociedades, em breve, serão divididas (ou já o estão) em duas classes de cidadãos: os que vêem TV, que recebem imagens pré-fabricadas e, portanto, definições pré-fabricadas do mundo, sem qualquer poder para escolher criticamente o tipo de informação que recebem, e os que sabem como trabalhar com o computador, que serão capazes de escolher e elaborar informação (ECO, 1996).

É interessante levar em consideração a data da afirmação de Eco, pois em 1996 a internet começava a se consolidar como uma nova ferramenta dos computadores domésticos. Ou seja, Eco já se mostrava entusiasmado com as possibilidades de novidade que surgiam como promessas de uma nova configuração de mundo. Sua declaração se torna ainda mais relevante se levarmos em conta que, passados quinze anos da conferência, a discussão por ele levantada permanece no topo das preocupações dos pesquisadores das novas – e velhas – mídias. A Web de fato traz à tona a discussão acerca do papel dos tradicionais meios de comunicação. A televisão e o rádio passam a ser vistos de maneira mais crítica, seguindo o pensamento de Eco, ou seja, como formas autoritárias de passar informação ao público, que apenas recebe o que é transmitido, sem a possibilidade de escolha. Ao mesmo tempo, sempre há quem defenda a posição de que cada sujeito tem sua liberdade individual para decidir em relação a o que assistir ou não, sendo ele dotado de um poder simples: o controle remoto. O simples ato de desligar a televisão ou trocar de canais então seria uma maneira de repudiar o que é vendido cotidianamente na programação das grandes emissoras. No entanto, é justamente no poder dessas grandes corporações televisivas que reside o real cerne dessa questão. Tomando como exemplo a realidade brasileira, a experiência televisiva se torna um denominador de imaginário coletivo comum. 95,1% das casas possuem ao menos uma televisão²⁰, com praticamente todas possuindo o aparelho como o centro da sala de convívio, onde todos os dias a família se reúne para assistir às notícias, ou à telenovela noturna. Não raro o assunto das rodas de

¹⁹ Sistema pelo qual o usuário, ao acessar a Internet por um navegador, pode descarregar arquivos e páginas através de hiperlinks armazenados em servidores. O termo e seu sistema de operação se confundem popularmente com a própria internet, visto que é um sistema espalhado globalmente para uso pessoal.

²⁰ Número que indica resultado de trabalho realizado pela Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio (PNAD) em 2008. Dado retirado da Revista Imprensa n. 260, de setembro de 2010.

conversa se dá sobre os últimos acontecimentos relacionados aos galãs e musas das novelas, sejam eles dentro ou fora do folhetim. O mundo televisivo conseguiu construir um *star system* para si mesmo, sendo necessário somente ele próprio para sua sustentação.

Entramos assim em um dilema em que a afirmação de Umberto Eco soa ao mesmo tempo esperançosa e um tanto ilusória, muito em vista da data em que foi proferida: o computador realmente possibilita a escolha e elaboração de informação? A discussão aqui vai além daquela brevemente levantada sobre as possibilidades criadas pela televisão, pois é mais complexa. A maior capacidade de máquina dos computadores em relação aos aparelhos televisores é o que torna esse debate tão acirrado. Primeiramente, é inegável que o poder de escolha proporcionado pela Web é infinitamente maior àquele oferecido pelos grandes canais de televisão aberta, que continuam a ser os mais assistidos e mais acessíveis, ou mesmo pelos canais fechados. Apesar disso, o que esse público busca no mundo virtual? Muitas vezes a resposta pode soar um tanto decepcionante para os mais românticos defensores das novas mídias: exatamente o mesmo mostrado pela televisão. Nesse ponto, foi exigida das emissoras uma postura mais aberta em relação à rede, que se *a priori* se mostrava extremamente ameaçadora, agora pode ser usada em seu próprio favor. Basta tomar como exemplo as expressivas votações de *reality shows* realizadas através de páginas da Web, ligando um meio ao outro através de pessoas que, quando vão até o computador, acabam por procurar exatamente o que é mostrado na “telinha”.

É fácil perceber que os sítios mais acessados são aqueles ministrados pelos grandes meios de comunicação tradicional, trazendo as mesmas notícias dos jornais impressos, dos jornais televisivos. Então é possível afirmar que a rede digital é apenas mais do mesmo? Certamente não. Através dos mesmos meios utilizados mecanicamente por usuários que parecem navegar virtualmente no piloto automático, há uma infinidade de possibilidades que, se já foram testadas, vivenciadas, experimentadas anteriormente, certamente não foram divididas com o enorme número de pessoas que agora se mostram interessadas e, principalmente, acessíveis. Um exemplo, retomando a atitude das grandes empresas de comunicação quanto à grande rede, é o acesso facilitado a dados desses mesmos meios que anteriormente eram confidenciais e inatingíveis. A liberação de informações sigilosas, ou o seu vazamento supostamente não intencional, se tornou um dos grandes instrumentos de poder do novo meio. Com isso, logicamente o interesse popular foi atraído, fazendo com que as pessoas se enxerguem fazendo parte de uma ampliação da gama de interlocutores de certas instituições, anteriormente consideradas praticamente inatingíveis.

Tal exemplo demonstra bem qual a dimensão da mudança provocada pelas novas mídias. Informações circulam pelo mundo inteiro, sendo que inúmeros relatos e impressões pessoais muitas vezes infundados se misturam a acontecimentos que, caso levados em consideração pela grande maioria, poderiam realmente provocar mudanças. Diferentemente da relação do espectador televisivo, que tradicionalmente admite como verdade absoluta o que é veiculado via satélite, o usuário da rede digital é permanentemente confrontado pela dúvida. Pela dúvida e pelo excesso. É justamente no acúmulo do que é veiculado e recebido que se encontra um dos grandes paradoxos do mundo contemporâneo. As páginas na internet mostram conteúdos díspares, um ao lado do outro, sobre os mais variados assuntos. Os canais de notícias 24 horas não se contentam em passar informação o dia inteiro; vão além, mostrando legendas com atualizações de assuntos completamente alheios ao que se mostra em plano principal. O usuário/espectador se coloca então em uma posição incômoda: há possibilidade de significação para de tanta informação? Há **necessidade**?

No próprio texto já citado de Umberto Eco, o autor já afirmava que estar bem informado era uma das características do homem contemporâneo, sendo a sua atualização com as mais recentes notícias uma espécie de obrigação social. Seguindo a mesma linha de pensamento, Jorge Bondía (2002) afirma que o excesso de informação acaba por destruir a experiência. Para ele, a experiência é tudo o que nos acontece e dessa forma o que faz com que carreguemos alguma coisa conosco dessa vivência, e não simplesmente o conhecimento de tudo o que acontece ao nosso redor, que não necessariamente se revela em termos de importância. Todos os canais e sítios *News* são essencialmente assim: não há tempo para que de fato algo nos atinja, nos modifique; não há tempo para que experimentemos nada. A enxurrada de manchetes age de forma a tornar os próprios jornais periódicos como forças destruidoras da noção de experiência.

Trazendo novamente o foco do texto às novas mídias, cabe aqui uma pequena reflexão acerca das redes sociais virtuais. Se o rock ilustrou de certa maneira o fim de barreiras nacionais, agora a internet no laptop de cada pessoa, imersa em suas contas de redes sociais, muda sua relação com o mundo. Todos estão simultaneamente e paradoxalmente muito mais perto de outras pessoas do outro lado do planeta, mas talvez muito mais longe daqueles que dividem a mesma sala de estar. Para ficar com os exemplos

mais conhecidos, domínios como Orkut, MySpace, Facebook²¹ e Twitter²² são responsáveis por uma enorme fatia do tempo ocupado pelos usuários da internet, causando uma verdadeira revolução na construção de relações interpessoais nos dias contemporâneos. Muitas das relações afetivas e de amizade são afetadas e moldadas por essas novas ferramentas sociais. Ações básicas como simples lembranças, pequenos recados, além do agendamento de encontros pessoais são por excelência o papel social exercido pelos usuários de tais redes. É relevante destacar o Facebook e o Twitter como grandes exemplos do que foi discutido em parágrafos anteriores. Ambos colaboram para a avalanche de dados simultâneos, produzidos e recebidos incessantemente. No Facebook é possível, por exemplo, *simultaneamente* trocar mensagens instantâneas com outros usuários, realizar testes-questionários – que soam como herança de revistas para adolescentes –, jogar em aplicativos especialmente desenvolvidos para o domínio, além de receber atualizações de seus contatos, que podem ser amigos, parentes, bem como instituições representativas de grandes poderes internacionais. Como se não bastasse tudo o que já foi mencionado, o usuário multitarefa que está diante do computador ainda pode receber todas as atualizações das contas seguidas no Twitter em um cantinho de sua tela, onde vão aparecendo os microtextos de cada um, cuja abrangência é assustadora, se pensarmos em seu alcance, variedade, utilidade e até mesmo em sua linguagem. Chama a atenção a própria mola propulsora do Twitter: o usuário precisa responder a uma aparentemente simples questão, “O que está acontecendo?”. Tal pergunta se mostra como um símbolo poderoso para a constante atualização exigida aos homens contemporâneos.

Para exemplificar o poder dessas novas ferramentas sociais temos o seguinte tweet, proferido pela Oregon Public Broadcasting (OPB), uma agência de notícias da cidade de Portland, nos Estados Unidos: “*BREAKING NEWS: Facebook is down. Worker productivity rises. U.S. climbs out of recession*” (OREGON, 2010). A postagem, que data do dia 23 de setembro de 2010, menciona o fato de que, naquele dia, o Facebook se encontrava fora do ar. Nesse mesmo dia, outra rede social, o Twitter, foi inundada com reclamações e piadas sobre o não funcionamento do Facebook. O tom debochado das

²¹ As três redes sociais possuem um sistema parecido de funcionamento: o usuário se cadastra, geralmente com seu nome verdadeiro, e no universo do próprio domínio dos sítios se relaciona com seus amigos, donos de outras contas, podendo, por exemplo, trocar entre si mensagens de texto, fotos, vídeos, músicas.

²² O Twitter é um serviço de blog no qual o usuário realiza cada uma de suas postagens com no máximo 140 caracteres de texto. Cada uma dessas postagens é chamada de tweet. Devido ao seu caráter sintético, foi chamado de microblog. O usuário possui uma conta pessoal, e todos aqueles que desejam ler seus tweets são seus seguidores, que voluntariamente o adicionam a sua lista de seguidos.

palavras da OPB é bastante revelador. Sobretudo, essa manifestação irônica de esperança demonstra o crescente interesse popular pelos novos meios, indicativo de que as pessoas dispõem enorme quantidade de tempo em frente à tela do computador, se relacionando e se informando em redes sociais virtuais. Ademais, as preocupações de Merton e Lazarsfeld, expostas no começo do capítulo retornam com força total: o tempo livre, e muitas vezes o tempo útil, a julgar pelo tom jocoso da postagem aqui selecionada, é ocupado quase que integralmente pela inércia de um indivíduo em uma cadeira, assistindo ao passar das horas junto com o crescer das linhas informativas. Assim, voltamos ao ponto crucial da argumentação de Bondía: a julgar pelo absolutamente monstruoso número de tweets efetuados a cada minuto, é possível que esses milhões de textinhos surtam algum efeito em quem os lê? Outra pergunta, ainda mais ampla e instigante: os usuários realmente leem o que foi por eles próprios escolhido como relevante? Não há como responder a essas perguntas com clareza devido ao seu cunho subjetivo, mas a enorme quantidade de palavras, imagens e vídeos simultâneos se mostra como um desafio impressionante para a capacidade humana de compreensão e leitura.

Da relação entre homem e máquina, há o borro dos contornos da situação entre controle e controlado. Daí o empréstimo do título *OK Computer* para encabeçar este subcapítulo, que nomeia o terceiro álbum do Radiohead. O homem contemporâneo se vê envolto ininterruptamente por sistemas de informação, compostos por máquinas de computadores que dele exigem habilidade, compreensão e entendimento para a sua operação adequada. Quem controla? Quem é o controlado? O poder humano, próprio criador das máquinas? Ou estamos restritos a um simples clicar de ok?

2 PHILIP ROTH E RADIOHEAD: POÉTICAS DE ECOS

*Ain't that the way it always starts?
A simple round of conversation*

Foo Fighters, *Arlandria*

Para abrir os trabalhos do segundo capítulo, julgo interessante e útil para o leitor uma “apresentação formal” dos artistas cujas obras são corpo de análise para minha investigação. Neste momento as trajetórias de Philip Roth e Radiohead entram em pauta. Os fatos biográficos aqui coletados justificam sua presença inicialmente como fatores que perpassam suas obras e definem suas poéticas, marcando as manifestações artísticas com preocupações carregadas de uma vivência empírica de determinadas questões. Ademais, acredito também que tais dados aproximam e tornam o texto mais palpável para quem me lê e não está familiarizado com o trabalho dos artistas em questão. Devido à vasta produção artística de meus dois objetos de estudo, optei por selecionar alguns textos que julgo representativos para o tipo de estudo que esta dissertação se propõe a empreender.

Em um primeiro momento, apresento escritor e banda separadamente, com partes de suas histórias retomadas para fins de esclarecimento do sistema de trabalho que realizam. Em seguida, procedo à aproximação entre as duas poéticas, explicitando alguns motivos por que as respectivas obras possam ser lidas de maneira enriquecedora sob uma perspectiva intertextual. Adoto este procedimento porque acredito que um olhar sobre o trânsito de ingerência entre os fatos ocorridos na vida da pessoa e o resultado final, que é a obra dos autores, pode ser proveitoso para este estudo sobre os novos parâmetros de produção estética e modelos de gosto que foram se firmando ao longo do último século. Assim, convido o meu leitor a apertar as mãos de Philip Roth e Radiohead.

2.1 PHILIP ROTH

*Mirror, mirror on the wall
Tell me, mirror, what is wrong?*

*It's just me myself and I*De la Soul, *Me Myself and I*

Philip Roth nasceu no município de Newark, no entorno da cidade de Nova Iorque, em 1933, na época do reinado do rádio no interior das casas e do cinema no lado de fora, e também do auge da Grande Depressão econômica dos Estados Unidos. A terra natal de Roth é célebre por ser o berço de grande parte do fluxo migratório oriundo de outros países aspirando a oportunidades na grande metrópole nova-iorquina. É o caso da família do autor, neto de judeus que migraram do Leste Europeu. Philip Roth passou os anos iniciais de sua vida com a família no bairro de Weequahic, estudando na Weequahic High School²³. Após sua formação básica, seguiu a carreira acadêmica na Bucknell University, no estado da Pensilvânia, onde obteve graduação em Letras. Daí seguiu para a University of Chicago, recebendo a titulação de *Masters of Arts*, título de pós-graduação em nível de mestrado endereçado especialmente a alunos de ciências humanas. Após o término dos estudos, Roth passou para o outro lado da sala de aula, ocupando-se por muitos anos da carreira docente, lecionando diferentes assuntos em diferentes instituições, como a própria University of Chicago, a University of Iowa e a Princeton University, onde desenvolveu trabalhos na área de escrita criativa com seus alunos. Encerrou a carreira de professor em 1991, ministrando aulas de Literatura Comparada na University of Pennsylvania. No entanto, sua vida enquanto jovem não se restringiu unicamente aos *campi* universitários, pois o intervalo entre a vida de estudante e a vida de escritor foi marcado pelos dois anos em que serviu ao exército dos Estados Unidos.

Reflexos de tais referências biográficas são facilmente identificáveis no começo da produção ficcional de Roth. Os anos de Weequahic e sua experiência como militar são integrados às narrativas da primeira publicação, *Goodbye, Columbus* (1959), livro que contém cinco contos e uma novela, texto que divide nome com a coleção. Já em sua estreia, em 1960 Roth recebe o importante National Book Award, prêmio atribuído anualmente por um júri que seleciona obras literárias publicadas no mesmo ano da cerimônia. A primeira publicação de Roth apresenta um texto de fôlego, que já mostra diversas das características de seu projeto literário, amarradas da típica maneira rothiana da primeira fase de sua vida de escritor: um tom aparentemente juvenil, trazido pelos

²³ A escola é atualmente considerada uma das piores do estado de New Jersey, fato que julgo curioso ao associar com a educação primária de Roth. A lista completa de escolas do estado, elencadas em ordem de avaliação, fornecida pelo periódico New Jersey Monthly, pode ser vista [aqui](#) (NEW, 2010).

narradores, com linguagem e ações que beiram a despreensão e a ingenuidade, mas que revela questões existenciais que vão do comportamento social mais superficial até o lugar da secular tradição judaica no mundo contemporâneo.

Assim como angariou seguidores, o estilo do escritor de Newark também encontrou logo vários detratores. A principal razão foi o seu jeito de tratar assuntos ligados à religião. Roth foi criticado por núcleos ortodoxos do judaísmo que o taxaram de antissemita e passaram a encará-lo como alguém com problemas sérios de “ódio a si próprio”. Acusando-o de propagandear um lado negativo de religião e cultura judaicas²⁴, o principal alvo foi o conto “Defender of the Faith”, cujo enredo apresenta também outro tópico polêmico abalizado pelo autor, o menosprezo ao ambiente militar. No conto, um jovem soldado judeu tenta persuadir seu sargento, também judeu, a conseguir para ele uma refeição *kosher*, composta por alimentos considerados “puros”. O sargento prontamente ridiculariza o pedido e a posterior tentativa de chantagem de seu subordinado, afirmando que na guerra todos devem ser iguais. A exposição do comportamento corrupto do soldado, esperançoso por uma eventual colaboração de seu superior que poderia resultar em favorecimento em relação aos demais, que somente aconteceria por ambos serem judeus, não foi bem recebida. Philip Roth já em sua primeira publicação incomoda dois pilares levados muito a sério na tradição da cultura dos Estados Unidos, o senso de identidade de uma minoria étnica – no caso, a sua própria, o que gera ainda mais revolta entre seus pares da herança judaica – e a instituição militar, representada por soldados insatisfeitos e superiores intransigentes.

Apesar das polêmicas, Roth mantém o mesmo estilo nas obras que se sucedem, os primeiros romances: *Letting Go* (1962) e *When She Was Good* (1967). Os conflitos entre os protagonistas das narrativas e o contexto social no qual estão inseridos são intensificados até atingir o ponto máximo, que está naquele que é até hoje o livro mais célebre de Philip Roth: *Portnoy's Complaint*. O embate com a sexualidade latente, reprimida socialmente, presente nos personagens de sua produção inicial, misturado com a forte dosagem de humor e ironia que perpassa o texto rothiano, adicionados aos conflitos subjetivos e objetivos ligados a crenças religiosas, encontra em Alexander Portnoy um protagonista perfeito para levar adiante os ideais da contracultura sessentista. As estripulias e aventuras masturbatórias de Portnoy elevam seu autor a outro patamar de notoriedade. O

²⁴ O próprio autor fala sobre o assunto no livro *Reading Myself and Others* (2001), inclusive comentando que escreveu um ensaio chamado *Writing About Jews* para rebater críticas feitas por rabinos.

jovem escritor de New Jersey é agora reconhecido internacionalmente, e responde como um dos porta-vozes de uma nova geração de escritores. No entanto, o sucesso estrondoso de *Portnoy's Complaint* faz com que mudanças não voluntárias precisem ocorrer no cotidiano do escritor. Ele troca de casa e de cidade e precisa lidar com a fama de “*crazed penis*” (ROTH, 2002, p. 132) que o acompanha aonde quer que vá.²⁵ Em declarações tragicômicas, Roth chega a afirmar que vizinhos, colegas de trabalho e conhecidos que antes conviviam com ele passaram a forçar uma relação de distanciamento, devido ao conteúdo de seu livro mais célebre. Exibindo vasto repertório criativo, a sequência do complexado Portnoy vem com *Our Gang* (1971), um texto com caráter político muito carregado, mostrando uma nova faceta de Roth. Debochando explicitamente do então presidente estadunidense Richard Nixon²⁶, o autor cria uma provocativa e deliciosamente cômica conspiração envolvendo a perigosíssima Dinamarca, que pretende atacar os EUA, reivindicando posses tão prováveis quanto o castelo que Hamlet havia habitado. O próprio escritor afirma (2001) que a mudança de tom neste romance foi intencional, para que conseguisse se afastar da imagem criada sobre sua pessoa após o estouro do livro anterior.

A partir daí, a carreira de Roth segue apresentando inovações e demonstrando sua inventividade como autor. No momento de escrita deste texto, o escritor tem trinta e um livros publicados, que variam entre contos, novelas, romances, coletâneas de entrevistas e ensaios e livros de não-ficção. Suas características prolíficas levaram a uma padronização no que se refere à taxonomia de sua obra. O projeto literário de Roth conta com protagonistas que aparecem em diversos de seus livros; são eles que nomeiam cada uma das fases da obra de Philip Roth. O trabalho editorial de sua produção mais recente já toma como padrão a seguinte classificação: *Zuckerman Books*, *Kepesh Books*, *Roth Books*, *Miscellany* e *Other Books*.

O principal personagem (e muitas vezes narrador) dos *Zuckerman Books* é um dos alter-egos mais famosos de Roth, Nathan Zuckerman. Aparecendo em diversas fases da obra rothiana, o personagem envelhece junto com seu autor, possui herança familiar judaica e se apresenta como um escritor que evolui diante do leitor, que acompanha sua trajetória desde *The Ghost Writer* (1979) até *Exit Ghost* (2007). Já David Kepesh, dos *Kepesh Books*, remete a mais uma das facetas de Philip Roth, a de professor universitário.

²⁵ “I turned my back on New York to hide out in a small furnished house in Woodstock (...). I was fleeing the publication of Portnoy's Complaint. My overnight notoriety as a sexual freak had become difficult to evade in Manhattan, and so I decided to clear out” (ROTH, 2002, ps. 131-2).

²⁶ “Why have I turned to political satire? In a word: Nixon.” (ROTH, 2001, p. 43)

Kepesh é responsável por narrar e protagonizar uma obra memorável e curiosa, a novela *The Breast* (1972). Ele segue os passos de metamorfoses de personagens de Nikolai Gogol e Franz Kafka, e se transforma em nada menos do que um seio feminino. Já os *Roth Books* são marcados pela presença de Mr. Roth, um personagem que divide o nome com o de seu criador, apesar de que os textos nos quais ele se insere sejam ficcionais. *Miscellany* envolve a produção de Roth como ensaísta ou como entrevistado. É o caso de *Reading Myself and Others* (2001) e *Shop Talk* (2002), que são verdadeiros simpósios sobre literatura, visto que há ricas conversas entre Roth e outros escritores como Milan Kundera e Ivan Klima, bem como ensaios tratando de autores como Franz Kafka e Saul Bellow. Por fim, sob o guarda-chuva generalista chamado *Other Books* se encontram todos os outros livros de Roth, que aparentemente não possuem conexão direta com outras publicações. Dentre eles se encontra sua produção mais recente, uma série de romances curtos, que revelam a faceta mais senil e pessimista do autor, dentre os quais destaco *Everyman*, texto que é o carro-chefe de minha investigação.

2.2 RADIOHEAD

*Come in here, dear boy, have a cigar.
You're gonna go far, fly high,
You're never gonna die,
You're gonna make it if you try;
They're gonna love you.*

Pink Floyd, *Have a Cigar*

A banda que hoje conhecemos por Radiohead se formou na Inglaterra no fim da década de 1980, com uma história de nascimento similar a de muitas outras. Mesmo assim, vale a pena ser contada²⁷: Thom Yorke (vocal, guitarras, teclados e sintetizadores), Ed O'Brien (guitarras e vocais de apoio), Phil Selway (bateria e percussão), Jonny Greenwood (guitarras e sintetizadores) e Colin Greenwood (baixo e sintetizadores), os futuros integrantes da banda, se conheceram em um colégio interno na cidade de Abingdon, no condado de Oxfordshire, a Abingdon School, no setor de música da escola. O principal

²⁷ Quem me ajuda a contar essa historieta é Tim Footman, em seu livro *Radiohead: Welcome to the machine, OK Computer and the death of the classic album* (2007). Os dados biográficos e paráfrases de declarações, quando não especificados, remetem a essa publicação.

compositor e letrista da banda, Thom Yorke, afirma que as salas de música eram o único lugar suportável para ele na escola, devido ao seu distanciamento físico dos prédios de aulas. O apreço de Yorke pela distância se deve a um problema congênito no olho esquerdo, que acabou sujeitando-o a várias cirurgias na infância, que não impediram a permanência de um problema em sua pálpebra superior. Inevitavelmente os colegas do “menino com o olho esquisito” acabaram por tratá-lo por termos menos nobres. Assim como em outros casos célebres²⁸, Thom foi mais um que encontrou na música uma maneira de descontar seus problemas e encontrar inspiração para o convívio social.

Após os anos em Abingdon, cada músico seguiu sua própria direção no mundo acadêmico. Passaram então a se chamar On a Friday, pois sexta-feira era o único dia disponível em que os cinco integrantes podiam ensaiar, pois estavam espalhados pela Inglaterra cumprindo suas obrigações estudantis. Esse momento se mostra determinante para a poética da banda, que veio a demonstrar, ao longo de sua carreira, preocupações e referências ligadas à vida acadêmica. Além disso, um fato importante é a presença do baixista Colin Greenwood, à época estudante de Letras na Peterhouse de Cambridge, ter se tornado o representante cultural de sua unidade, e com isso conseguir livre acesso para agendar vários shows para sua própria banda no circuito universitário britânico. Dessa maneira, conseguiram chamar a atenção dos executivos de grandes gravadoras. Dentre os selos que abordaram a banda, estava o lendário Parlophone, divisão da EMI que gravou, dentre outros²⁹, ninguém menos do que os Beatles. Foi a partir da assinatura com uma *major*³⁰ que o então On a Friday se tornou o Radiohead, nome advindo de uma música homônima da banda estadunidense de new wave³¹ Talking Heads. Com o novo nome e o apoio da gravadora, o quinteto de Oxfordshire pôde finalmente dar vida ao seu primeiro disco, *Pablo Honey*, lançado em 1993. Junto com o primeiro disco completo, vêm mais histórias curiosas de como o Radiohead atingiu fama internacional e reconhecimento de público e crítica.

²⁸ É o caso de Kurt Cobain, líder do Nirvana, célebre banda da cena de Seattle dos anos 1990. Segundo seu biógrafo, Charles R. Cross (2001), o músico afirmava que com o sucesso de sua música pôde descontar a raiva em cima de seus colegas de escola.

²⁹ O selo detém direitos sobre as gravações de nomes como Alice in Chains, Blur, Coldplay, Queen e da atual produção musical de Paul McCartney.

³⁰ Termo em inglês recorrente na música popular para se referir às grandes gravadoras, detentoras da maior parte do capital e dos direitos sobre a produção e comercialização musical para as grandes massas.

³¹ Estilo musical nascido nos Estados Unidos e no Reino Unido na segunda metade da década de 1970, semelhante ao seu contemporâneo punk rock no que tange à simplicidade das composições e duração das canções, mas que apresenta maior complexidade tanto musicalmente quanto lyricamente, além da produção mais cuidadosa e da ausência da rebeldia anárquica característica aos atos punks, como os Sex Pistols. Bandas como os próprios Talking Heads, Blondie e The Cars são alguns de seus representantes.

O primeiro single da banda, *Creep*, fora lançado no Reino Unido em 1992, e havia fracassado tanto em vendas quanto em crítica. Com o seu relançamento, agora incluído em *Pablo Honey*, a música chamou a atenção de lugares distantes de sua terra natal. Os grandes responsáveis pela popularização do Radiohead longe das terras da rainha foram, inusitadamente, os israelitas. Com isso, a primeira turnê internacional dos músicos se deu em Israel, destino de partida incomum para os pop stars oriundos do eixo Estados Unidos – Reino Unido. No entanto, o interesse pela canção não se dava somente por jovens hebreus, mas também pelas rádios do oeste estadunidense. As rádios californianas passaram a incluir “Creep” em sua programação, e com isso finalmente o Radiohead embarca na sua primeira aventura norte-americana. A banda aproveitou a situação para a realização de uma enorme quantidade de shows pelos Estados Unidos. Eles já haviam quebrado a barreira das rádios universitárias da Costa Oeste. O clipe de “Creep” já havia inclusive sido veiculado – e aprovado – no famoso desenho animado da MTV nos anos 1990, *Beavis & Butthead*, em que dois adolescentes caricatos ficavam em um sofá em frente à televisão o dia inteiro, comentando e aprovando ou não. Depois de passar pela aprovação dos “*MTV’S own cultural arbiters, Beavis and Butt-Head*” (FOOTMAN, 2007, p. 25), o Radiohead chegou até à *Beach Party* do canal, fato que rende a impagável declaração do guitarrista Jonny Greenwood: “*all these gorgeous, bikinied girls shaking their mammary glands, and we’re playing Creep and looking terrible*” (*Idem*, p. 25). A música em questão é célebre pelo tom auto-pejorativo e seu refrão choroso “*I’m a creep / I’m a weirdo / What the hell am I doing here? / I don’t belong here*” (RADIOHEAD, 1993, fx. 2), e realmente assistir à cena descrita por J. Greenwood (a apresentação da banda no programa pode facilmente ser encontrada nos canais de vídeo na internet) é bastante constrangedor. No entanto, o reconhecimento além-mar da música da banda resulta em atitude de má vontade na volta para casa. O jornalista britânico Tim Footman (2007) afirma que é um comportamento típico dos críticos de música do Reino Unido o desdém por tudo que nasce nas Ilhas Britânicas, mas que é “descoberto” primeiramente em outra parte do mundo. Ainda foram necessários mais dois discos para o Radiohead finalmente ser bem aceito na sua terra natal, apesar do crescente sucesso de público.

O ano de 1995 assistiu ao lançamento de seu segundo álbum, *The Bends*. O primeiro single retirado do disco foi “My Iron Lung”, uma espécie de meta-canção, composta em referência à própria banda e ao seu comportamento em relação ao sucesso estrondoso de “Creep”. A composição e o título da música foram baseados em uma

reportagem lida por Thom Yorke sobre uma pessoa que respirava com o auxílio de um pulmão de ferro. Yorke logo se encantou pela ideia da existência de um corpo completamente estranho dentro de um organismo, mas que era responsável pela sua sobrevivência. Era a imagem que ele precisava para representar o sentimento da banda em relação ao seu repentino sucesso, e à dependência do público em relação ao seu primeiro single³². “Creep” era o que possibilitava ao Radiohead a gravação de seu segundo álbum e seu lançamento em grande escala, suas datas em turnês na América do Norte e público para esses shows. Enfim, a própria profissão de músico de seus integrantes parecia indissociavelmente atrelada à canção que os apresentou para o mundo. A relação de esquizofrenia da banda com seu primeiro single fica evidente na letra de “My Iron Lung”. Passagens como “*We scratch our eternal itch / a twentieth century bitch / and we’re grateful for / our iron lung*” (RADIOHEAD, 1995, fx. 8) são interpeladas por outras linhas nobres, como “*This, this is our new song / Just like the last one / A total waste of time / My iron lung*” (*Idem*, fx. 8). Assim, a banda desafia o próprio legado com auto-ironia na busca por afirmação, porém reconhecendo a importância do fato de que a *itch* provocada por “Creep” será elemento sempre associado à produção do quinteto. Tal postura traz à memória outra bastante similar, àquela apresentada por Philip Roth em relação a *Portnoy’s Complaint*.

Dois anos após o lançamento de *The Bends*, surge o terceiro disco do Radiohead. *OK Computer* (1997) é recebido entusiasticamente por crítica e público e logo arrebatou espaço nas colunas especializadas de periódicos, das revistas de música e entretenimento. As tão comentadas listas de fim de ano foram invariavelmente ocupadas em seu primeiro lugar pelo mesmo álbum, *OK Computer*. Músicos do fim do século XX em uníssono respondiam à pergunta “o que você está ouvindo agora?” com “*OK Computer*”³³. O álbum em questão será escrutinado e discutido mais aprofundadamente na sequência de meu

³² “For one thing, all the focus seemed to be on Creep, rather than on the band; in any case, the mixed reaction to Pablo Honey and Pop Is Dead suggested that the band didn’t have major reserves of material to satisfy fans lured by the promise of that breakout single. Live appearances were characterized by a fan frenzy during ‘that song’, and polite interest for everything else” (FOOTMAN, 2007, p. 26). Tal fenômeno pode ser visto claramente no show *Live at the Astoria – London 1994* (2005), disponível em DVD. A reação da plateia é notavelmente diferente quando “aquela música” é tocada.

³³ O documentário em filme *Meeting People Is Easy* (1998), dirigido por Grant Gee, mostra a banda na turnê que deu sequência ao lançamento de *OK Computer*. Gee capta com precisão o sentimento da banda em relação à repercussão alcançada pelo disco à época de seu lançamento. A reação tanto do público quanto dos músicos é explicitada com imagens de shows bem-sucedidos, e a aclamação por parte da crítica é demonstrada com imagens de matérias que exaltavam o Radiohead e o colocavam em um novo patamar na indústria musical.

texto. Por enquanto, deixo aqui uma reflexão de Tim Footman acerca da representatividade do terceiro disco do Radiohead para nossos tempos:

[A] bunch of middle-class men in their mid-to-late 20s, in love with popular music, but deeply mistrustful of all its traps and trappings, craft[ed] something that defines our age in the same way that Beethoven's Ninth Symphony and Eliot's Waste Land and Warhol's Marilyns define theirs (FOOTMAN, 2007, p. 10).

Com predicados do porte dos apresentados acima, os integrantes da banda mantiveram os fãs à espera por mais três anos para lançarem o sucessor de seu até então mais aclamado álbum. *Kid A* (2000) instantaneamente choca o mundo por simplesmente renunciar a tudo que tinha feito do Radiohead uma banda tão importante. A banda praticamente abdica da estrutura consagrada da música popular e das guitarras, colocando Jonny Greenwood, considerado um dos maiores e mais inventivos guitarristas do mundo, à frente de sintetizadores, computadores e sequenciadores. A estranheza das músicas de *Kid A* era acompanhada da melancolia e da riqueza das composições cantadas por Thom Yorke, compondo um ambiente etéreo e até então pouco familiar para o ouvinte. O quarto disco da banda prova que o Radiohead já havia conquistado seu lugar, e foi um sucesso enorme tanto com a crítica quanto com os fãs, que parecem compreender e aprovar essa nova forma de fazer música. *Amnesiac* (2001), quinto álbum de estúdio dos britânicos, é resultado das mesmas sessões de gravações de *Kid A*. O disco aponta para a mesma direção sonora de seu antecessor, sendo bem recebido pelos fãs, agora já acostumados com a atmosfera sombria e repleta de texturas eletrônicas justapostas a instrumentos “orgânicos”, representados em geral por discretas guitarras e linhas de piano dissonantes, em meio a complexas linhas rítmicas do baterista Phil Selway.

A sequência da carreira da banda é marcada pela consagração e com o lançamento de, até o momento de minha escrita, mais três discos: *Hail to the Thief* (2003), *In Rainbows* (2007) e *The King of Limbs* (2011). É possível afirmar que seus três últimos álbuns são representativos da totalidade de sua produção artística. Os discos apresentam alternadamente momentos sonoros que ecoam a fase mais rock da banda com outros que marcam suas incursões mais experimentais com a música eletrônica e a programação de sons com sequenciadores. Quanto às letras, seguem problematizando o estado do indivíduo contemporâneo e suas complexas relações.

2.3 PHILIP ROTH E RADIOHEAD: os meios de massa como tema

A discussão acerca da configuração dos meios de comunicação em massa contemporâneos apresentada no primeiro capítulo traz o pano de fundo que permeia a obra de Philip Roth e Radiohead. Exemplos de como a literatura e a música popular são representativas de um grande imaginário coletivo dividido por diversos meios, seus objetos estéticos são ao mesmo tempo críticos e parte integrante, influenciadores e influenciáveis, do enorme sistema global de entretenimento contemporâneo. Seus textos são construídos junto às inovações tecnológicas advindas desde meados do século XX até os dias atuais, e pela própria influência dos *media* na vida cotidiana. Elementos divididos por milhões de pessoas que são espalhados por televisão, rádio, literatura, cinema e rede digital se encontram presentes de maneira significativa em todos os esforços criativos realizados por escritor e banda. Levando em conta tais preocupações presentes nas obras de cada força criativa, é interessante trazer à discussão alguns procedimentos descritos pelo crítico de arte estadunidense Alan Solomon, em referência aos artistas que despontavam na metade do século XX:

a garrafa de aguardente ou o cacho de uvas, numa natureza morta de Braque, têm função muito diferente da desempenhada pela garrafa de Coca-Cola ou pela torta de chocolate nos trabalhos dos novos artistas, trabalhos em que tais objetos tornam-se artifícios altamente carregados de emoção. Os cubistas selecionavam coisas que eram familiares, íntimas e confortáveis, de maneira a poderem estabelecer um tom iconográfico difuso para o quadro. Os novos artistas selecionam coisas que são familiares, públicas e, muitas vezes, perturbadoras. (SOLOMON, 2004, p. 229)

A prática dos vanguardistas do começo do século XX – como exemplificado por Solomon no caso de Georges Braque, um dos grandes nomes do cubismo – consiste na utilização de objetos familiares para manter uma relação de conforto iconográfico com o público, atraindo o público para as novas formas de representação, elas sim responsáveis pela relação de estranheza sentida pelo espectador. As práticas artísticas com formas inovadoras como a *assemblage* se apropriavam de temas tradicionalmente ligados à história da arte, como instrumentos musicais, nus femininos e frutas, signos tradicionalmente carregados de significado nas pinturas e esculturas, os meios

convencionais da arte. Tais temáticas eram, portanto, somente um plano de fundo para a real discussão da vanguarda: **como** fazer arte³⁴.

Os “novos artistas” citados acima são os mesmos que foram referenciados no primeiro capítulo de meu texto, agora com outro nome: os representantes da *Pop Art*. Eles trazem para suas obras diversos elementos que evocam ao espectador um caráter de familiaridade, desenvolvendo uma suposta relação de conforto na informação que é facilmente visualizada em seu repertório de imagens. No entanto, é justamente daí que parte a problematização, com a disputa e a discussão, de um estado de sociedade que prolifera referências em massa, o que resulta em um procedimento artístico distinto daquele realizado por artistas das décadas anteriores. Para melhor exemplificar a diferença nas preocupações desenvolvidas pelos artistas pop, e seu foco na iconografia do que é representado em suas obras, voltemos a Solomon:

(...) os novos artistas fizeram com que a sua sensibilidade e os seus sentimentos mais profundos produzissem uma série de manifestações feias, de mau gosto, estúpidas, vulgares e reveladoras do pior aspecto de nossa sociedade. Em lugar de rejeitarem os produtos deploráveis e grotescos do mundo moderno, comercial e industrial – o mundo da ‘venda a todo custo’ com todas as suas conotações – o mundo de cores vivas e sons gritantes, demasiado gritantes para apresentarem nuances, de sentimentos baratos e espalhafatosos dirigidos apenas para inteligências de catorze anos, de imagens tão generalizadas feitas para um público massificado de milhões de pessoas que já perderam toda identidade humana, em lugar de rejeitarem a incrível proliferação de objetos *kitsch* que constituem o ambiente visual e, provavelmente, a maior parte da experiência estética de noventa e nove por cento dos americanos, esses novos artistas voltaram-se com deleite e excitação para aquilo que os mais exigentes de nós consideram como a lata de lixo dos anúncios de TV, histórias em quadrinhos, carrocinhas de cachorro-quente, cartazes, sucata, lanchonetes, cemitérios de automóveis, máquinas de jogo e supermercados. (*Idem*, ps. 229-230)

A descrição de tais escolhas artísticas pode ser relacionada aos mais diversos meios de criação de objetos estéticos, indo muito além das artes visuais. As referências à grande cultura de massa viajam hoje pelo vernáculo dos mais diversos críticos culturais como “referências pop”. Pois é justamente aí que voltamos para nossos objetos em questão: Philip Roth e Radiohead possuem textos repletos das tais referências pop. Convergindo com seus pares das artes visuais – os “novos artistas” de Solomon -, eles abrem a lata de

³⁴ Um exemplo da obra de Braque, *Fruttiera con grappolo d'uva e bicchiere* (1919), pode ser visto [aqui](#) (ARTINVEST 2000).

lixo, tirando de dentro dela obras questionadoras, possuindo como plano de fundo fragmentos de paisagens típicas do imaginário contemporâneo.

Roman Ingarden, um dos principais teóricos da Estética da Recepção³⁵, fala em lugares de indeterminação, que para ele aparecem quando o autor deixa espaços no texto para serem completados pelo leitor, omitindo intencionalmente informações que poderiam ser valiosas para uma leitura unissêmica do público leitor, cuja maior parcela se mostra obcecada por uma experiência literária mais direta e não desafiadora. Segundo suas ideias, o momento em que a obra possui “*aspecto o parte del objeto representado que no está específicamente determinado por el texto, [tenemos un] ‘lugar de indeterminación’*” (INGARDEN, 1989, p. 37). Seguindo essa linha de pensamento, os autores por mim focados lançam mão aparentemente de lugares de indeterminação, referência que necessitam de um complemento exotextual. Se em uma primeira leitura não há explanação nem solução dentro da própria obra de arte, o que acontece de fato é o preenchimento das lacunas textuais de maneira bem sucedida por um público que divide as mesmas referências, tanto entre si como entre os próprios produtores de arte. O texto ecoa na mente do leitor, encontrando retorno para a informação presente na obra.

Dessa forma, o público consumidor da obra tanto de Philip Roth quanto do Radiohead – transpondo as concepções associadas à literatura para a sua música – corrobora a tese de Ingarden de que

[l]a obra literaria, en cuanto tal, es una formación puramente intencional que tiene la fuente de su ser en actos de conciencia creativos de su autor, y cuyo fundamento físico está en el texto escrito o en otro medio físico de posible reproducción (como por ejemplo una cinta magnética). La virtud del estrato dual de su lenguaje, la obra es accesible intersubjetivamente y reproducible, de manera que se convierte en un objeto intencional intersubjetivo, relativo a una comunidad de lectores. De este modo no es un fenómeno psicológico, sino que trasciende todas las experiencias de conciencia, tanto del autor como del lector (Idem, p. 36).

A expressão “poética de ecos”, no título desta seção, se refere a uma prática comum tanto nos trabalhos de Roth quanto nos do grupo Radiohead, que é a da abertura de espaços de indeterminação, nos quais deve ecoar a experiência do interlocutor, ouvinte ou leitor.

³⁵ Corrente de pensamento composta por vários teóricos e críticos, como o próprio Ingarden, Hans-Robert Jauss, Wolfgang Iser e Hans Ulrich Gumbrecht. A Estética da Recepção tem como principal preocupação o foco em uma relação do texto literário não somente vista do ponto de vista da produção, mas sim em um dinamismo triangular envolvendo autor, obra e leitor.

Trata-se claramente de um jogo consciente entre autor e público, que estabelece um objeto intersubjetivo baseado no que possuem em comum, presente no texto como um lugar de indeterminação. São justamente esses lugares, trabalhados junto ao leitor e ao ouvinte, que definem a marca comum entre suas obras. O eco aparece como imagem poética, um termo de mediação para tal prática: o que está presente nos trabalhos de Philip Roth e Radiohead é jogado ao desfiladeiro e pode encontrar enorme reverberação, uma resposta estrondosa ao que parecia estar apenas sendo atirado ao vento.

2.4 AS IMAGENS DE PHILIP ROTH: O imaginário do homem contemporâneo

Em 1990, em conversa com o autor tcheco Ivan Klíma, Philip Roth explicita suas ideias em relação ao domínio da televisão como protagonista na construção de relações sociais. Ambos os escritores, em conversa sobre o regime totalitário que censurava e bloqueava a produção artística na então Tchecoslováquia, refletem sobre os prós e os contras da relação da produção cultural com a tão festejada liberdade, bandeira social proclamada aos quatro cantos pelos regimes democráticos ocidentais. Em meio à discussão de assunto tão delicado, Roth profetiza em tom pessimista o futuro da produção e da recepção dos objetos de arte no país, afirmando para Klíma que “*as Czechoslovakia becomes a free, democratic consumer society, you writers are going to find yourselves bedeviled by a number of new adversaries from which, strangely enough, repressive, sterile totalitarianism protected you*” (ROTH, 2002, p. 75). Os tais adversários mencionados por Philip Roth são logo em seguida escancarados ao longo da conversa: “*I am talking about that trivializer of everything, commercial television (...). Everybody watches [it] all the time because it is entertaining. (...) Welcome to the World of Total Entertainment* (Idem, p. 75).”

As palavras de Roth ganham ainda mais peso por terem sido proferidas por um escritor nascido nos Estados Unidos, grande porta-bandeira mundial dos ideais de liberdades individuais. A sagacidade do autor e a sua consciência em relação à importância atingida pelos grandes meios da cultura de massa se fazem presentes em seus textos de ficção, que em diferentes níveis são representativos da relação do autor com o que por ele foi chamado de Mundo do Entretenimento Total. Roth trata do tema com fina ironia –

muitas vezes passada despercebida por leitores mais desavisados ou menos familiarizados com sua obra – e principalmente tem a partir disso o controle de uma poderosa ferramenta textual, que é o que se transforma o seu domínio da leitura de uma sociedade cada vez mais homogeneizada.

Apesar de o foco desse texto se direcionar ao romance *Everyman*, as referências à cultura de massa não se limitam somente a ele. Toda a obra do autor é perpassada pela relação de seus personagens e narradores com os meios massificadores e inovações tecnológicas. Com isso em mente, a partir de agora as relações referenciais de seu livro de 2006 serão analisadas em justaposição com outros exercícios intertextuais realizados pelo escritor em diversas de suas obras, de forma a comprovar sua constante conexão com o homem envolto por informação. Seu primeiro livro é publicado em 1959, a seleção de uma novela e diversos contos reunidos em *Goodbye, Columbus*, escritos a partir da segunda metade da década de 50. O *debut* narrativo de Roth é uma enorme porta de entrada ao projeto literário do autor, que dentre diversos outros motivos recorrentes, tem na relação de fascinação do homem com a máquina, e com o poder massificador por ela oferecido, um de seus principais combustíveis. Já em sua primeira aparição literária, é possível notar em sua escrita uma significativa representação do papel desempenhado pelos meios de comunicação na sociedade da época. Seus contos são marcados pela presença de personagens que cantam as músicas mais tocadas das rádios, o que fica explícito já no título do conto “You Can’t Tell a Man by the Song He Sings” – e segue à caracterização e construção do texto em geral -, além do próprio conto homônimo à coletânea: “Goodbye, Columbus” é trecho de uma canção cantada por uma das personagens. Na mesma narrativa, observações diretamente ligadas a um imaginário formado pelas imagens cinematográficas, que já em 1950 atingiam um patamar de popularização que permitia ao narrador do conto lançar mão de referências populares para caracterizar as demais personagens: “[she had] a quality of speech borrowed from some old Katharine Hepburn movie” (ROTH, 1959, p. 7).

O tom zombeteiro de Roth em relação ao *star system* hollywoodiano encontra na novela “Goodbye, Columbus” um exemplo bem típico. Uma ébria conversa regada a champanhe entre o jovem Neil, que se apresenta como narrador-protagonista do conto, e Leo, tio de Brenda, a menina desejada – posteriormente conquistada e desconquistada – pelo garoto, resulta em uma declaração impagável, demonstrativa do poder exercido na

mente do homem comum pela figura da grande estrela do cinema, ideal de força, virilidade e grandeza:

“Look”, he went on after another drink, “I love my kid (...). It’s not that I don’t want to play with her. But if I play with the kid and then at night get into bed with my wife, then she can’t expect fancy things from me. It’s one or the other. I’m no movie star.” (Idem, p. 81)

Avançando algumas décadas, encontramos em outros de seus livros caracterizações e afirmações que apontam uma mesma reflexão. O ator de cinema, amplamente reconhecido pela sociedade em geral e sobreposto ao ator de teatro, como no Simon Axler de *The Humbling* (2009), a aparente impossibilidade de conciliação entre a vida artística e a vida doméstica de *Everyman* e de seu protagonista: *“The reason you weren’t a painter (...) is because you’ve had wives and children. You had mouths to feed. You had responsibilities”* (ROTH, 2006, p. 104). Tomando tais exemplos, é possível reconhecer, no imaginário popular, uma resposta depreciativa em direção à produção artística que não seja veiculada massivamente. Para os personagens rothianos – se estende aqui também tal afirmação para o homem contemporâneo fora dos livros –, bocas famintas só podem ser saciadas devidamente por um artista como chefe de família cujo *status* fosse de celebridade – *a star on the screen* –, e não de pintor de esquina ou ator de teatro.

No entanto, a sombra da imagem fílmica e/ou televisiva vai além dos acima exemplificados modelos implícitos de comportamento e sucesso definidores das relações interpessoais, e chega a influenciar na própria maneira de se enxergar e de se relacionar objetivamente com o mundo. A relação com a realidade do simulacro passa, por vezes, a sustentar a importância de uma experiência legitimamente empírica. Em diversos momentos das narrativas de Philip Roth se encontram personagens marcados e substancialmente atingidos por informações e fatos que a princípio não lhes dizem respeito, mas que, devido à superexposição midiática, se tornam parte imprescindível de seu dia-a-dia. Em *Everyman*, o maior caso exemplar da situação acima apresentada se dá nas passagens do texto alusivas aos atentados terroristas de Nova Iorque no 11 de setembro de 2001. Tal acontecimento ostenta certamente o título de imagem mais marcante – ou pelo menos “imagem mais exhaustivamente repetida” – da primeira década dos anos 2000, sendo reproduzida para o mundo inteiro, em número inestimável de vezes. Baseado nisso, Roth, nas passagens em que lança mão dos atentados como elemento narrativo, traz à mente do leitor toda a gama de imagens que faz parte do imaginário de qualquer indivíduo

contemporâneo da maneira mais direta e menos detalhada possível: apenas escrevendo *9/11*. Em todo o texto, há duas menções diretas e uma indireta ao episódio. Na primeira vez em que se fala sobre o assunto, o narrador fala sobre uma promessa que o protagonista fizera após a tragédia: “[a] few years later he followed through on the promise he’d made to himself immediately after the 9/11 attacks and moved from Manhattan to the Starfish Beach retirement village” (ROTH, 2006, p. 63). A segunda menção aparece de maneira indireta, em um trecho em que o narrador descreve as vontades do protagonista de morar novamente próximo à filha, saindo de Nova Iorque para um pacato recanto litorâneo em New Jersey. “They’d all be living beside the beautiful sea and away from the threat of Al Qaeda” (*Idem*, p. 66). A terceira se dá de forma muito parecida à primeira:

Even before 9/11 he had contemplated a retirement of the kind he’d been living for three years now; the disaster of 9/11 had appeared to accelerate his opportunity to make a big change, when in fact it had marked the beginning of his vulnerability and the origin of his exile (Ibidem, p. 135).

Em comum, todas essas referências aos trágicos acontecimentos de 11 de setembro de 2001 dividem uma característica: a síntese de informação. O leitor é automaticamente movido imaginariamente para as ruas de Manhattan, como que tomando um papel de repórter que presencia o pânico e o terror nos transeuntes e habitantes da região. Ou seja, o autor não precisou de maiores esclarecimentos sobre o ocorrido – de fato tampouco eu deles precisaria – e confiou somente no imaginário do leitor, que responde completando com todo o conhecimento prévio que carrega sobre o assunto ao ler o texto de ficção. No entanto, a referência ao *9/11* vai muito além de uma referência textual escolhida pelo autor. Como símbolo das relações instáveis e da falta de compreensão entre o mundo ocidental e o mundo oriental – no caso, fundamentalistas islâmicos representativos do extremismo xiita árabe – os aviões lançados contra as torres do World Trade Center novaiorquino passam a ser uma ameaça para a vida cotidiana dos personagens de *Everyman*. Roth, ao colocar a paranoia terrorista em seu protagonista, que chega a abandonar seu lugar, a cidade de Nova Iorque, suscita a reflexão acerca do papel da influência real da superexposição midiática de certos acontecimentos no dia-a-dia do homem comum. Não, não afirmo aqui que os atentados, responsáveis pela morte de aproximadamente 3000 pessoas é um acontecimento irrelevante, longe disso, é um evento *larger than life*, tomando emprestada uma expressão anglófona, e sua exposição, discussão e tentativa de

compreensão é completamente justificada. O ponto aqui é mensurar a real ameaça e probabilidade de um novo ataque terrorista destas proporções, e ainda colocá-lo em comparação com a real e presente ameaça da violência urbana. O que apresenta uma ameaça maior? O pavor gerado pela grandiosidade e pelo espetáculo midiático gerados pela cobertura dos atentados contra as torres aparece como o maior fator gerador de medo para qualquer cidadão, aqui não se limitando somente a novaiorquinos. Ou seja, o que é veiculado massivamente como ameaçador se torna de fato mais perigoso do que o cotidiano de ações perigosas e potenciais perigos vivido por um cidadão qualquer, principalmente de uma megalópole como Nova Iorque: atravessar a rua, sofrer com acidentes de trânsito, ser assaltado, ser sequestrado, ser assassinado.

Everyman é um texto que se desenvolve e se altera de maneira significativa devido a um fato extraído da realidade de mundo dividida pela coletividade de leitores de Philip Roth. Mais: o 9/11 é vital para a construção de seu protagonista, provocando mudanças tanto no *setting* narrativo, com a alteração da locação e das personagens narradas, quanto na densidade da personalidade e das relações interpessoais por ele administradas – com o consequente isolamento e a maior sensação de solidão pela vida em um local afastado das suas únicas conexões humanas restantes.

2.5 RADIOHEAD E INTERTEXTUALIDADE

Se Philip Roth lança mão em sua literatura por diversas vezes de citações e alusões a canções da música popular, o Radiohead toma o caminho de volta e não raro usa de personagens e criações literárias para enriquecer o teor de suas composições musicais. Assim como o procedimento tomado com a colocação lado a lado de *Everyman* com os demais livros de Roth, o disco *OK Computer* tomará as rédeas de exemplificações das relações intertextuais de músicas do Radiohead com demais produções culturais. No entanto, tomo como primeiro exemplo da riqueza transtextual das composições da banda a faixa de abertura do álbum *Hail to the Thief*, “2 + 2 = 5”. O sexto disco do Radiohead traz sutilmente como temática a problematização da ordem política mundial, abalada pelas guerras pós atentados de 11 de setembro. O título do álbum toma emprestada a expressão “*hail to the king*”, utilizada historicamente pelo povo britânico para saldar e engrandecer o chefe da monarquia. A brincadeira com as palavras *king* e *thief* faz alusão às políticas de

governos como dos Estados Unidos e do Reino Unido, que teriam se aproveitado de suposta guerra ao terror para enriquecer acumulando riquezas nos campos de combate. Aludindo ao clássico livro de ficção científica *1984* (1949 [1984]) de George Orwell para nomear a canção, a discussão política é apresentada com referências implícitas e subjetivas, sendo com a própria conversa com a temática política do livro de Orwell ou na figura de uma voz narrativa que adota um tom similar a características desenvolvidas dentro de *1984*. As frases cantadas por Thom Yorke se contradizem linha após linha, com um incessante “*I’m not*” (RADIOHEAD, 2003, fx. 1), bordão que desdiz todas as ações e comportamentos adotados pela persona narrativa ao longo da canção. Tal processo remete ao *Doublethink* criado por Orwell, prática discursiva adotada pela doutrina do governo totalitário de *1984* que consiste em aproximar duas ideias completamente opostas e fazer com que elas apresentem sentido aparentemente crível, assim como a própria equação que dá título à música. O resultado final é uma faixa desafiadora, convidando o ouvinte a trabalhar com as sutilezas que estão implicadas no jogo transtextual com o texto literário.

Após um breve salto na discografia do Radiohead, voltemos agora para *OK Computer*. Segundo Footman (2007), o próprio nome do disco faz menção à célebre série de livros de ficção científica *The Hitchhiker’s Guide to the Galaxy* (1979 – 1992), de Douglas Adams. Em um dos insólitos diálogos presentes no livro, um de seus personagens responde singelamente a uma das máquinas com a qual conversava com a frase “*ok, computer!*”. Uma frase aparentemente simples e despreziosa deu origem não só ao nome, mas também ao conceito que perpassa a totalidade da temática do terceiro disco do quinteto de Oxfordshire. Dando sequência ao trabalho intertextual com a obra de Douglas Adams, a segunda faixa, a canção “*Paranoid Android*” faz alusão ao personagem Marvin, um androide programado para acumular um nível de inteligência maior do que o de qualquer humano, no entanto com características cômicas, sendo na maior parte do tempo bonachão e atrapalhado. Junto a seus dotes intelectuais avançados, Marvin sofre de depressão e sentimentos de inferioridade crônicos, atributos bastante curiosos quando direcionados a um robô. Aproveitando o caráter inusitado de tal associação, o Radiohead relaciona suas preocupações com a do homem comum atual, e traz para a letra da faixa um tom repleto de *nonsense*. Seguindo a temática do álbum como um todo, de problematizar o mundo contemporâneo focando no comportamento humano frente a uma nova configuração de relações interpessoais, o que permeia a música é uma aparente aproximação entre seres humanos e robôs, indicando que grande parte das ações tomadas

pelas pessoas hoje se dá através de máquinas, por meio de dispositivos eletrônicos e digitalizados. Há aqui uma aparente inversão de convenções. Normalmente, e também nos livros de Adams, o androide é um robô que apresenta características humanas, mimetizando suas ações ou, como no caso de Marvin, seus sentimentos³⁶. O que toma forma nas letras do Radiohead é o contrário, com o homem sendo visto como ser que representa e reproduz diversas tecnologias automatizantes, elevadas a um nível ainda maior com a recém chegada era digital e que fazem parte de sua própria composição. Ao mesmo tempo, a banda admite que tal processo se dá de maneira tortuosa, ao colocar incidentalmente no refrão da música uma voz em tom robótico proferindo as frases “*I may be paranoid / but not an android*” (RADIOHEAD, 1997, fx. 2), apresentando a ideia de desconforto e pretensa negação frente a tal situação de maquinização.

Algumas passagens na sexta faixa de *OK Computer*, “Karma Police”, também apresentam o homem de maneira robótica. Sua voz narrativa menciona uma pessoa que merece ser repreendida, e cita como razões suas habilidades comunicativas. “*He talks in maths*” (*Idem*, fx. 6) representa sua alienação e sua impossibilidade de se expressar adequadamente, resultando em descrições nada lisonjeantes como “*he buzzes like a fridge*” (*Ibidem*) e “*he’s like a detuned radio*” (*Ib.*). Tanto a geladeira barulhenta ou o rádio mal sintonizado se presentificam imediatamente para o ouvinte, familiarizado com a presença desses dois imprescindíveis utensílios domésticos. E o mais importante: a ideia de incômodo causada por um forte ruído desregulado como os dois citados é facilmente comunicada e transposta aos predicados de um ser humano. Chegamos aqui ao encontro dos dois tópicos que até agora sustentam minha argumentação de aproximação entre Radiohead e Philip Roth. Fomos apresentados a casos exemplares de como, em suas obras, a referência a inovações tecnológicas construtoras de um imaginário modulado por suas possibilidades se justapõe ao trabalho intertextual que abre o leitor a completar o significado da obra em questão de maneira conjunta com o que se mostra como referência externa.

Mas está enganado quem acredita que as referências extrínsecas nas letras do Radiohead se limitam somente a conversas intertextuais com obras da literatura. Assim como faz Philip Roth, os músicos britânicos lançam mão de figuras históricas universalmente conhecidas para criar imagens facilmente reconhecidas pelo leitor.

³⁶ É também o caso do computador HAL 9000, personagem do filme *2001: Uma Odisseia no Espaço*, dirigido por Stanley Kubrick. Ele protagoniza uma cena extremamente agonizante, quando implora para não ser desligado, em comportamento demasiado humano para uma máquina.

Encontramos um exemplo também em “Karma Police”. A música apresenta dois personagens. Um deles, como visto anteriormente, é caracterizado de maneira a parecer um eletrodoméstico. A outra personagem é uma mulher cujos predicados são definidos por um aspecto visual extremamente marcante: seu penteado. Diz a voz narrativa: “*her Hitler hairdo is making me feel ill*” (*Ib.*). Assim como os charutos de Bill Clinton ou os aviões dos ataques terroristas em Nova Iorque aparecem instantaneamente na mente do leitor de Philip Roth, o infame penteado de Adolph Hitler e sua franja característica são imediatamente disparados no imaginário do ouvinte do Radiohead, e certamente acompanhados pelo bigodinho de gosto duvidoso ostentado pelo ditador germânico, sua marca registrada. A versão inicial da letra da música, no entanto, possuía versos diferentes. Ao invés da descrição das madeixas da personagem narrada, temos um indicativo mais ligado a sua postura: “*arrest this girl / she stares at me as if she owns the world*” (YOUTUBE, 2011b). O que é dito soa a princípio bastante distante nas diferentes versões, mas a visão de Hitler que é agregada à imagem da garota em questão é capaz de causar arrepios: o que era descrito na primeira versão, o tal olhar ambicioso e megalomaniaco, é precisamente transposto e claro para o ouvinte com a fatídica imagem do líder nazista.

Em *OK Computer* o Radiohead também traz à tona o poder da indústria cinematográfica e conversa com seu impacto visual no imaginário coletivo. A quarta faixa do álbum é “Exit Music (For a Film)”, que já mostra no título explicitamente seu papel como trilha sonora para o cinema. Aliás, tal nome não poderia ser mais específico, pois a música é tocada justamente nos créditos finais de *William Shakespeare’s Romeo + Juliet* (1996), tradução cinematográfica do diretor Baz Luhrmann para o clássico *Romeo and Juliet* (c1595), de William Shakespeare. A exposição da relação metatextual feita pela banda revela justamente o papel primordial que “Exit Music (For a Film)” exerce enquanto canção: ser a paisagem sonora para a debandada das pessoas da sala de exibição do cinema. Apesar de a composição ter como hipotexto a obra de Shakespeare, a banda reflete no nome da música o comportamento do público de Hollywood: a falta de atenção ao que está sendo veiculado na tela, sendo a música final apenas mais uma informação, responsável somente pelo término do ritual que é vivido a cada ida às salas de exibição.

Para finalizar esta pequena amostra do diálogo do Radiohead com a cultura de massa global, podemos localizar em “Lucky” uma clara continuação do “*movie star*” retratado pelo personagem de Philip Roth em “Goodbye, Columbus”. A letra diz “*Pull me out of the aircrash / Pull me out of the lake / I’m your superhero / We are standing on the*

edge” (RADIOHEAD, 1997, fx. 11). Se nos anos 1950 – data do texto de Roth – a mera existência do *star* já bastava para uma imagem de virilidade e superpoderes, o homem da virada do milênio tem agora um novo hiper-expoente: o super-herói. Figura popularizada no começo do século XX nas histórias em quadrinhos, a imagem de personagens como Super-Homem, Batman, Capitão América e Homem Aranha é ainda mais vendida e multiplicada globalmente com suas infinitas aparições no grande cinema hollywoodiano. Daí a ironia da banda em atribuir responsabilidades hercúleas a um homem comum: no papel de super-herói do cinema ele seria capaz de resolver situações limite como livrar alguém de um afogamento ou evitar acidentes de avião?

3 INDIVIDUALISMO E PLURALIDADE: o homem contemporâneo

*I can't see anything at all, all I see is me
That's clear enough
And that's what's important,
to see me*

Sonic Youth, *Eric's Trip*

Nos dois primeiros capítulos trabalhamos com as diferentes configurações dos meios de comunicação e sua evolução, nas figuras de aparelhos poderosos e cada vez mais cheios de recursos quanto às inovações tecnológicas. Também dimensionamos seu alcance, observando que são capazes de penetrar profundamente no imaginário individual e coletivo e massificar informações, alterando até mesmo práticas e costumes culturais e familiares. É inevitável que essas mudanças provocadas alterem o modo de funcionamento das sociedades e as formas e técnicas de percepção e produção daqueles que as retratam. Temos assim os novos objetos estéticos, criados por artistas de alcance internacional. A partir da dominância da cultura de massa em um nível global, junto à presença maciça de mais e mais artefatos de novas tecnologias invadindo os lares das pessoas, temos como resultado direto o conjunto dos comportamentos sociais e dos hábitos cotidianos da atual geração, que são moldados de maneira extremamente distinta do que acontecia com seus predecessores, em um processo flagrante e incessante.

Tal processo se verifica em diversas obras de arte produzidas neste período histórico, não importando o código ou o meio de expressão utilizado por seus criadores. No escopo desta dissertação, a aproximação se dá entre os campos de literatura e música popular, que se mostram reveladores de uma situação maior, na qual as mesmas preocupações convergem para uma discussão sobre a contemporaneidade em seus fazeres artísticos. Dentre os pontos destacados dentro de suas poéticas, tematizam-se o individualismo do homem contemporâneo, que se afirma como característica predominante de personagens e vozes narrativas; a pluralidade que resulta de um mundo em constante mudança e que é refletida nos artistas e em suas produções; a presença do espaço urbano nos objetos estéticos e sua influência dentro da construção das composições. Tais pontos

selecionados para discussão se beneficiam da leitura em conjunto das obras de Philip Roth e Radiohead, e justificam sua aproximação pela forma como problematizam tanto o estado do indivíduo quanto da sociedade contemporâneos. Além disso, ilustram maneiras análogas de formas e possibilidades de criação e distribuição de objetos estéticos peculiares aos dias de hoje. No contexto dessas duas forças criativas, destaco as obras *Everyman* e *OK Computer* como excelentes representantes dos tópicos problematizados.

Everyman, publicado em 2006, é um dos seus romances mais curtos de Roth, formando uma trilogia informal junto a *Indignation* (2008) e *The Humbling* (2009), comumente referida pela crítica em geral como *Roth's short novels*. Tal sequência foi escrita pelo autor na primeira década do século XXI, e compõe uma série de retratos sobre a vida atual nos Estados Unidos. Já no título de *Everyman* podemos perceber a preocupação do autor com o indivíduo como representante da totalidade social. A visão de mundo do protagonista sintetiza o paradigma temporal no qual se insere, revelando-se na forma de um paradigma totalmente oposto ao da época medieval em que as *morality plays*³⁷ inglesas tinham como protagonista a personagem Everychaun – amálgama das palavras *every*, *each* e *one*, termo que deu origem à ideia do homem que simbolizava o coletivo. Philip Roth constrói relação intertextual com uma dessas peças, denominada justamente *Everyman*, cuja publicação é atribuída ao século XV. O uso da palavra que intitula os dois textos recebeu outro significado atualmente, “*the typical or ordinary person*” (MERRIAM-WEBSTER, 2009), e por si só revela muitos dos fatores que propiciam a angústia existencial do protagonista, ao estabelecer ao mesmo tempo uma ligação e uma oposição entre as ideologias dessas duas épocas:

The contemporary everyman differs greatly from his medieval counterpart in many respects. While the medieval everyman was devoid of definite marks of individuality to create a universality in the moral message of the play, the contemporary storyteller may use an everyman for amoral or, to some ways of thinking, immoral purposes.
(ABSOLUTE, 2009)

³⁷ “Moralidade” é o “termo que designa um dos principais gêneros dramáticos vernáculos do final da Idade Média. É uma forma ético-didática de teatro alegórico na qual as personagens são abstrações personificadas de vícios ou virtudes do homem e em que a ação se resume, normalmente, à luta entre o bem e o mal pela posse da alma humana no momento da morte. Fiel à sua designação, o objetivo geral da moralidade é o de edificar e instruir. Uma vez que a salvação individual depende da conduta de cada um, a moralidade pretende veicular normas de comportamento que possibilitem essa salvação” (CEIA, 2011).

Enquanto o texto medieval reforça a universalidade de sua personagem justamente através da ausência de traços marcantes de personalidade e de um enquadramento fiel aos padrões de moralidade da época, o *everyman* contemporâneo trazido por Roth inverte essa configuração. Ao assumir e dividir o nome com uma peça de moedas, o autor atribui, em jogo intertextual, ao seu protagonista os valores inerentes à sociedade em geral, apropriadamente rotulados na citação acima como “amorais”. O papel tradicional do *everyman* no teatro de moralidade é o de representar o público, com uma finalidade didática, a de educar a audiência, que se identifica com a personagem, para a obediência aos padrões vigentes – na época, a ordem canônica feudal. Já para o público do romance de Roth não existe mais esta possibilidade, devido ao momento em que não existe mais uma verdade universal, mas sim um mar de indivíduos procurando enjambrar suas verdades particulares. Nosso *everyman* sustenta a narrativa do romance ao se apresentar como um indivíduo urbano contemporâneo comum, que sente a necessidade, ao chegar à fase final de sua vida com o avanço da idade, de reavaliar sua trajetória, debruçando-se sobre uma série de fracassos emocionais relacionados a seus deslocamentos afetivos e profissionais.

Já *OK Computer* apresenta logo em seu nome o direcionamento para a realidade do homem envolto por uma enorme quantidade de máquinas e artefatos tecnológicos. Lembremos que aqui estamos tratando com a linguagem musical, cujas características atingem o público por outros caminhos que não apenas os da linguagem textual. O terceiro álbum do Radiohead se caracteriza por uma sonoridade que se mostra em um primeiro momento desafiadora para os ouvidos do público. Paradoxalmente, apesar da inicial dificuldade de assimilação por parte dos ouvintes, é justamente por sua complexidade que tal sonoridade é representativa do estado social em que foi concebida, pois reproduz a experiência plural normalmente vivida pelo indivíduo comum, que lida incessantemente com variadas e simultâneas formas de comunicação e manifestações artísticas. Através da mistura de elementos distintos vindos de diversas correntes da música popular, o disco estende sua gama de manifestações musicais, entrelaçando, por exemplo, guitarras extravagantes e microfônias típicas do rock com sutis e angelicais xilofones. O resultado da combinação desses elementos aparentemente díspares se torna marca registrada da banda, e acaba por representar as intenções de uma força criativa comprometida em explorar as múltiplas opções oferecidas pela tradição musical, seja ela erudita ou popular.

A liberdade de pensar e de escolher materiais, que encontramos tanto em Philip Roth quanto no Radiohead, se coaduna com os padrões de produção artística atuais. Em ambos verificamos de imediato a relevância do espaço urbano, e é através dele que grande parte das provocações contidas nos trabalhos desses autores se inicia. A tradição literária do século XX e do começo do século XXI confirma a urbe como o cenário predominante, como palco para os enredos dos textos de ficção. Escritores contemporâneos como o brasileiro Rubem Fonseca (1925), o britânico Nick Hornby (1957) ou o estadunidense Jonathan Safran Foer (1977) levam adiante, cada um com seu próprio estilo, os retratos das ruas iniciados já com a Londres do século XVIII de Daniel Defoe (c. 1660 – 1731) e do XIX de Charles Dickens (1812 – 1870), ou com a Paris do poeta francês Charles Baudelaire (1821 – 1867). Na música popular, os músicos de blues do começo do século XX cantavam a vida das habitações na volta do Rio Mississippi. Os brasileiros da Bossa Nova, nos anos 1950 e 60, trouxeram as praias do Rio de Janeiro e os cenários tipicamente cariocas para o imaginário universal, ao passo em que os punks britânicos e estadunidenses, a partir dos anos 1970, apresentaram ao mundo a vida dos subúrbios de Londres e Nova Iorque, até chegarmos à longínqua produção, que se estende até o começo do século XXI, da banda de rock Pink Floyd, que trata das relações entre as pessoas da cidade em diversas situações do cotidiano, desde as familiares até as profissionais. Assim, o tratamento do espaço urbano é um dos fatores que notabiliza as práticas tanto de Roth quanto do Radiohead em *Everyman* e *OK Computer* e os insere na mesma tradição dos artistas citados. O espaço urbano por eles trazido é retratado e explicitado mais pelo olhar de suas personagens e vozes narrativas do que por uma descrição do ambiente em si. O efeito da cidade é sentido pelo público através das alterações e oscilações de comportamento e atitude de seus habitantes. As personagens imersas na urbe vivenciam a mudança interminável das configurações da vida em sociedade, e enfrentam a velocidade dessas mudanças, restando sequelas em sua atitude frente ao mundo. Grandes cidades contemporâneas são marcadas pela enorme quantidade de acontecimentos simultâneos. Inseridos em um sistema econômico capitalista, tais acontecimentos precisam chamar a atenção das pessoas, para literalmente serem vendidos à enorme quantidade de transeuntes diários que preenchem os caminhos do espaço urbano. Afirma o crítico literário estadunidense Fredric Jameson:

este é o verdadeiro momento da sociedade da imagem, na qual o sujeito humano, exposto (...) a um bombardeamento de até mil imagens por dia (ao mesmo tempo em que sua vida privada é totalmente observada e analisada, medida e enumerada em bancos de dados) começa a viver uma relação bastante diferente com o espaço e o tempo, com a experiência existencial, assim como com o consumo de cultura. (Jameson, 2001, p. 115)

As palavras de Jameson descrevem a comercialização do que acontece no mundo na forma de informação divulgada, por exemplo, em manchetes de periódicos e websites. Mais do que isso, a afirmação explícita a conexão entre o comportamento individual e o domínio exercido pelos meios de comunicação em massa e a transformação da relação do homem com o espaço em que vive. A paisagem urbana é adornada com o domínio dos anúncios publicitários, presentes em gigantescos outdoors que marcam o suposto desenvolvimento e progresso civilizatório, muitas vezes sobrepondo histórias seculares que demarcam culturalmente diversos locais.

Devido à demanda por campanhas publicitárias, os profissionais de marketing se tornam cada vez mais comuns na contemporaneidade. Cursos universitários de Publicidade e Propaganda se multiplicam e respondem atualmente por um dos maiores focos de interesse profissional, pois a área parece não ter limites de crescimento e alimenta um mercado cada vez mais competitivo. A preocupação da sociedade em como vender cada vez mais é aproveitada de maneira pontual por Roth, que emprega o protagonista de *Everyman* na função de publicitário, uma profissão cujas características se fundem a traços arraigados à personagem. Voltando no tempo praticamente um século, essa mesma imagem era apontada por James Joyce, em *Ulysses*, através do protagonista Leopold Bloom, também um publicitário, trabalhando em um anúncio de “chaves”, chaves que abrem todas as portas, encontram todas as respostas – o que remete o leitor à metáfora popular “chaves do sucesso”. Tanto Bloom quanto o *everyman* de Roth exercem o ofício de vender seja lá o que for, engajando-se no papel do indivíduo que busca convencer os demais com ideias patrocinadas por outros, sem tempo para considerar as próprias convicções ou quais sonhos gostaria de alimentar. Ao reavaliar sua vida, agora mais velho e aposentado, a personagem rothiana vê a si mesmo, no passado, como um profissional competente e muito bem sucedido, mas infelizmente quase como se fosse outra pessoa. Terminada aquela etapa de sua vida, o que sobra é a sensação de que o seu próprio senso de identidade se foi junto com a atividade encerrada. O que resta, do lado de cá, agora, nesse momento de reavaliação, é a constatação do preço pago para a obtenção daquele

sucesso profissional. A personagem tem um quê de melancólico e insatisfeito que parece indicar que lamenta a forma como, envolvido nos afazeres do dia a dia, acabou por abandonar qualquer tentativa de seguir a uma vez cobiçada carreira de artista, sempre representada em oposição à certeza do emprego como marqueteiro, que propiciou sucesso financeiro e a garantia de uma vida tranquila.

O sociólogo e filósofo francês Jean Baudrillard nos lembra de que “as primeiras publicidades diziam respeito às poções milagrosas, aos remédios de senhoras idosas e a outros truques: informação, por conseguinte, porém das mais duvidosas” (BAUDRILLARD, 1969, p. 271). A obrigação e o desejo de um lucro maior dão a tônica da produção da propaganda, mesmo que para isso seja necessário enganar e ludibriar os demais, consumidores em potencial. O âmago dos sentimentos da personagem de Philip Roth se constrói da mesma forma, na figura de um homem que demonstra se importar apenas com a satisfação própria. Dessa forma, o *everyman* sempre que toma a palavra o faz como um profissional da venda, adotando tom definido por Baudrillard: “o discurso publicitário dissuade ao mesmo tempo que persuade” (*Idem*, p. 271). Seguindo com o pensador francês, ele afirma (1969) que o que nos é vendido é mais do que um simples produto, é uma imagem para a ordem da totalidade de uma sociedade, daí a persuasão e a dissuasão. Voltando a pensar a personagem de Philip Roth, conseguimos unir toda a discussão acerca da simbologia do publicitário como *everyman* com mais uma afirmação de Baudrillard: “a publicidade finge solidarizar os indivíduos à base de um produto cuja compra e uso precisamente os remetem às suas esferas individuais” (*Ibidem*, p. 278). É justamente aí que o efeito social de um protagonista tão individualista toma efeito, com a aparente inclusão ou fingimento de solidariedade em relação aos demais. Tomando como exemplo as esposas do *everyman*: todas parecem comprar uma relação vendida e amostrada através de um mundo de possibilidades empolgantes e motivadoras, mas que posteriormente se revelam frágeis e dissimuladas, seja pela saúde debilitada do marido ou pela destruição do matrimônio convencional através do invariável adultério.

O Radiohead também aproveita a overdose de anúncios publicitários e tematiza a questão claramente no material gráfico para a divulgação de *OK Computer*. A inscrição “*YOU ARE A TARGET MARKET*” é colocada acima de uma imagem de uma gravura de dois homens apertando as mãos, em gesto consagrado do mundo de negócios³⁸. Tal

³⁸ O apertar de mãos do encarte do disco do Radiohead remete a outra capa muito célebre do mundo da música popular: *Wish You Were Here* (1975), do Pink Floyd. A imagem pode ser vista [aqui](#). A inscrição

inscrição tem teor de metalinguagem, pois é usada justamente no material promocional que é apresentado à mídia – e, por conseguinte, ao grande público – para divulgação comercial. O ouvinte, confrontado diretamente com a frase, passa a se sentir como nas descrições de Baudrillard: ao mesmo tempo em que se sente colaborando com o sistema de mercado e comercialização da arte, é um sujeito identificado com o produto que está adquirindo, e realmente representa no fim das contas o público alvo ao qual o produto é direcionado. De qualquer forma, a pessoa que consome tal material é intimada, recebe diretamente uma mensagem do outro lado, e acaba por efetivar o próprio gesto indicado, adquirindo o produto que lhe foi vendido, como se apertasse as mãos da indústria ao abrir o plástico do disco.

O próprio Thom Yorke afirma (FOOTMAN, 2007) que os sentimentos e sensações humanos foram banalizados a ponto de serem relacionados a coisas tão mundanas como propagandas de carros, que lançam mão de apelo emocional para chamar a atenção do consumidor. Para ele, seja em uma música pop ou em qualquer campanha para venda de produtos, o bombardeio sentimentalista que atinge o consumidor/ouvinte – ou consumidor-ouvinte – acaba em falsidade, justamente por acionar o imaginário do indivíduo e remetê-lo às ocasiões mais comuns em que ele se depara com sentimentalismo exacerbado, na linguagem publicitária. Yorke menciona “Let Down”, quinta faixa de *OK Computer*, e define como desapontadora a reação a tal conjuntura de dificuldade de manifestação emocional genuína. Para ele, as expressões legítimas ligadas a emoções e sentimentos foram afetadas e para sempre modificadas devido à superexposição publicitária:

One of the most satisfying things about doing OK Computer was that I felt we'd gotten to a state where I didn't have to get emotional about what I was doing. The best vocal takes I did were usually first takes where I hadn't gotten into it yet. So I wasn't trying to be emotional. It seems like the most overtly emotional things now tend to be adverts and gospel music... In the advert, the emotions aren't genuine. But if they were – if there was a camera in front of two people genuinely feeling that way, well, everyone's already seen the car advert, so that genuine emotion has been circumvented forever. There are certain emotions you think are trite, certain things you'd never say to your partner because it's corny. Because it's been stolen to sell products. (Idem, p. 72)

“YOU ARE A TARGET MARKET” acabou sendo apropriada posteriormente para ilustrar a capa do documentário *Meeting People Is Easy*.

Na forma de composição, o pensamento de Yorke: “*don't get sentimental / it always ends up drivin'*”. (RADIOHEAD, 1997, fx. 5)

3.1 INDIVIDUALISMO

*All I can hear I me mine, I me mine, I me mine.
Even those tears I me mine, I me mine, I me mine.
I-I me-me mine, I-I me-me mine.*

The Beatles, *I Me Mine*

Em um olhar mais atento, é possível verificar como é relevante nas obras por mim analisadas a maneira com que o foco das composições paira substancialmente sobre o indivíduo. Aparentemente se distanciando do todo, do conjunto social, Philip Roth e Radiohead constroem personagens solitárias e instigantes, que são responsáveis por uma visão abrangente do sujeito contemporâneo, tornando-se representativas de um momento da sociedade em geral. Partindo de tais pressupostos, chegamos a uma das características marcantes do homem contemporâneo: o individualismo. No entanto, o comportamento individualista não surge como mote para manifestações artísticas somente em meados do século XX. Por isso, cabe ressaltar a sua importância em relação à forma com que tal faceta do comportamento humano é historicamente trabalhada.

Em uma obra de vulto, o crítico literário e professor britânico Ian Watt investiga, no livro *Myths of Modern Individualism*, o individualismo na Idade Moderna se baseando em quatro personagens literários: Fausto, Don Quixote, Don Juan e Robinson Crusoe. Watt (1997) se refere a eles como mitos, no sentido em que persistem em um imaginário universal, através do reconhecimento popular de tais personagens como canônicos, e presentes em diversas obras que perpassam a história da literatura, seja na forma oral ou na forma de livro. Resumindo as ideias de Watt, o mito é sempre construído através de uma história, uma narrativa, e exerce o papel de ponte entre o passado e o presente, pois representa heróis que viveram há muito tempo. O autor, lançando mão da figura do mito para indicar a forma marcante com que essas personagens penetram no imaginário da sociedade, parte para a análise da relevância do comportamento individualista dentro de uma construção social que primariamente preza o coletivo. Para isso, utiliza nada menos

do que o termo “*monomaniacs*” (WATT, 1997, p. 233) para se referir às personagens. E vai além, definindo seus perfis autocêntricos: “*they are not particularly interested in other people; they are completely engaged in their own individual enterprise; they are defined by whatever they have somehow decided to do or to be. [They] are essentially solitaires.*” (Idem, p. 233)

Ian Watt retorna às origens de expressões como individualidade e individualismo para explicitar ao leitor as diferentes conotações que tais termos possuíram ao longo da história, e, por conseguinte, que visão a sociedade nutria em relação às pessoas que apresentavam o comportamento monomaniaco. Watt passeia pela evolução de “individualismo” como um termo estritamente ligado a análises psicológicas até o mais aceito atualmente, o de descrição social³⁹. O autor afirma que a noção de um ser individualista corresponde à sociedade em que vive: “*if people are aware of being individualists, it must be because the concept is familiar and established in their society*” (Ibidem, p. 235). Dessa forma, se conseguimos conceber alguém como um ser individualista, é sinal de que a sociedade na qual estamos inseridos permite que tal comportamento seja efetivo. Não por coincidência, a noção de individualismo se populariza justamente com a ascensão do romance como gênero literário prestigiado. Dentro da história da literatura, o romance é uma divisão poética que tem suas origens junto às revoluções burguesas e aos ideais de uma nova sociedade baseada em liberdades individuais, e não tão calcadas no coletivo. Ian Watt elenca pensadores do século XIX e resume suas ideias, definidoras de uma mudança de abordagem em relação ao eu: do egoísmo como um exagerado amor a si próprio ao individualismo como um sentimento tranquilo e maduro, que o exime de certas responsabilidades sociais que se mostravam desnecessárias para a vida moderna.

Chegando aos séculos XIX e XX e tendo em mente a disputa entre os modos de produção predominantes no mundo na época, compreensivelmente a noção de individualismo foi atacada fortemente pelos entusiastas do comunismo. A maturação do capitalismo como modo de produção dominante no mundo ocidental, responsável pela centralização do poder econômico e bélico em uma escala global, incentiva o ideal individualista. O homem necessita cada vez menos de mais pessoas ao seu redor para

³⁹ Watt, ao fazer um panorama da noção do individualismo para o mundo moderno – segundo ele, a partir ou depois do Renascimento – traz noções de Balzac, Max Weber, Louis Dumont e René Descartes, e as apoia em fundamentos religiosos, históricos e em figuras relevantes como o ditador chinês Mao Tse-Tung ou o filósofo grego Sócrates.

atingir seus objetivos profissionais e pessoais, e tal conjuntura vai de encontro ao projeto comunista de uma sociedade em que todos dividem o mesmo grau de importância.

Voltando a Philip Roth e Radiohead, é possível relacionar suas práticas com o que foi exposto acima. A ambiência urbana e a problematização de pessoas imersas em um sistema tipicamente capitalista está intimamente ligada com a caracterização individualista de personagens e vozes narrativas. Por isso, a construção da poética de escritor e banda se dá nos efeitos do lugar sobre a pessoa e sua reação, seu comportamento, e o que o leitor/ouvinte encara é a sensação vivida por quem fala. Com isso, Roth e Radiohead colocam em prática a afirmação de Watt: “*Man’s individuality could not be directly described; but it could, perhaps, be almost endlessly surprised in its concrete circumstances*” (Ib., p. 238).

3.1.1 O individualismo como afirmação de idiosincrasias

Segundo o filósofo francês Gilles Lipovetsky, “*l’idéologie individualiste a eu un effet incomparablement plus profond que la lutte pour la reconnaissance artistique*” (LIPOVETSKY, 1989, p. 138). Suas palavras remetem a uma mudança de paradigma proposta pela arte moderna do começo do século XX, que passa a mostrar através de seus artistas uma força de produção que busca mais a liberdade criativa do que o reconhecimento padrão das instituições tradicionais ligadas ao mundo da arte. Lipovetsky afirma ainda que a arte baseada na ideologia individualista que impera desde a modernidade é a força motora por trás de sua criação, sendo que “*elle est la force historique qui a dévalorisé la tradition et les formes d’hétéronomie*” (Idem, p. 138). O que Lipovetsky sublinha é a forma como o individualismo deliberado modifica a criação poética a partir do modernismo. Os ideais modernistas têm como uma de suas principais bandeiras o indivíduo livre, desprendido das amarras da tradição, seja ela no campo artístico, social ou religioso. Com isso, a ideologia individualista se apresentava como adequada para a tão desejada e praticada ruptura, prática vangloriada pelos artistas de expressão vanguardista das primeiras décadas do século passado. Se falarmos do campo das artes, o homem que se apresenta como dono de si mesmo e de sua prática passa a ser valorizado como uma figura que representa os ideais modernistas. O quebrar de correntes através da não-filiação às maneiras clássicas de produção artística, associado ao gosto e à

aceitação do grande público, é um ato simbólico de liberdade. A expressão artística desde a modernidade, segundo Lipovetsky,

s'élabore sans code préétabli, sans langage commun, conformément à la logique d'un temps individualiste et libre. Simultanément, l'humour ou l'ironie deviennent des valeurs essentielles d'un art souverain qui n'a plus rien à respecter et qui, dès lors, s'ouvre au plaisir du détournement ludique (LIPOVETSKY, 1989. p. 145).

O humor ganha poder como força criativa a partir do modernismo, resultado das experimentações dos artistas da época e da ironia com que tratavam todas as instituições contra as quais se opunham. Alguns artistas se tornam célebres por seu tom debochado e espirituoso, como é o caso do francês Marcel Duchamp⁴⁰, que introduz o conceito como uma nova forma de abordagem ao objeto estético, e inaugura a arte conceitual. Amadurecendo o tom humorístico em seus trabalhos, seja através da linguagem ou com objetos, os modernistas abrem caminho para uma avalanche de produções culturais ligadas à comédia, com ampla aceitação popular e crítica. Lipovetsky comenta a dimensão e a variação da importância do humor das obras atuais em contrapartida àquelas do começo de século XX:

L'art, devançant en cela toutes les autres productions, a intégré depuis longtemps l'humour comme une de ses dimensions constitutives: impossible d'évacuer en effet la charge et l'orientation humoristique des oeuvres, avec Duchamp, l'anti-art, les surréalistes, le théâtre de l'absurde, le pop art, etc. Mais le phénomène ne peut même plus être circonscrit à la production expresse des signes humoristiques, fût-ce au niveau d'une production de masse; le phénomène désigne simultanément le devenir inéluctable de toutes nos significations et valeurs, du sexe à autrui, de la culture au politique, et ce, malgré nous. L'incroyance post-moderne, le néo-nihilisme qui prend corps n'est ni athée ni mortifère, il est désormais humoristique (LIPOVETSKY, 1989. p. 195).

As palavras do filósofo se direcionam ao ceticismo do homem contemporâneo, carente de crenças e valores, que caracterizam, segundo ele, um neo-nihilismo. Com isso, o papel do humor é, de acordo com Lipovetsky, representar a postura da falta de compromissos com as convenções tradicionais, e se torna um legítimo meio de desafio,

⁴⁰ Duchamp é célebre por levar um mictório a uma galeria de arte, postá-lo de cabeça para baixo e, após essa nova configuração, chamá-lo de *Fountain*, atribuindo um novo sentido ao objeto, e gerando uma discussão que perdura até hoje no campo das artes visuais. No entanto, o tom debochado e cômico de sua obra não se limita a sua ação mais conhecida. O artista posou de modelo feminina para o importante fotógrafo Man Ray sob o pseudônimo Rose Sélavy, trocadilho que representa a personalidade de sua criação, assumindo a faceta irônica dos trabalhos de Duchamp.

justamente porque possui por excelência um tom desconstrutivo. Chegamos, nos dias atuais, a um extraordinário poder de influência exercido por um número cada vez maior de comediantes. Humoristas na linha do *stand up comedy* se proliferam e fazem parte da agenda de programas de final de semana das famílias de diversos países. Celebidades do riso lotam auditórios com ingressos a preços exorbitantes e são vistos como comentaristas sociais, capazes de enxergar o que interessa à sociedade em geral – exercendo a função que até não muito tempo atrás era atribuída aos escritores. Hoje, rimos de praticamente qualquer assunto, ao passo em que, à medida que isso acontece, tabus vão sendo diminuídos e a importância de pilares tradicionais do imaginário popular é gradualmente desmanchada.

É justamente no humor que Philip Roth encontra um instrumento para a construção de um texto com a sua própria voz, irônico e desafiador, refletindo o seu próprio desconforto frente a instituições que foram impostas fortemente em sua formação. O autor faz parte de uma categoria significativa dentro da literatura produzida nos Estados Unidos, a literatura de tradição judaica. Inicialmente preocupada com a descrição de cunho naturalista dos costumes, traumas e dificuldades da nova vida dos imigrantes judeus na América do Norte, e após a II Guerra Mundial em forçar o mundo a não esquecer o Holocausto nazista, a prática desses autores se modificou na segunda metade do século XX.

*The 1950s may be said to mark the start of a “golden age” of Jewish American literature, when it evolved from an esoteric ethnic sideshow to a mainstream, indeed defining, part of American culture. With the 1953 publication of *The Adventures of Augie March*, and its opening lines “I am an American, Chicago born”, Saul Bellow announced that Jews were now as much a part of American society as anyone else (GOFFMAN, 2010, p.1).*

Ethan Goffman denomina como “era de ouro da literatura judaica estadunidense” o período do surgimento de autores como Saul Bellow (1915 – 2005), Bernard Malamud (1914 – 1986), bem como o próprio Philip Roth. Apesar de uma diferença no tom do texto de cada escritor – Bellow e Malamud adotam um teor mais pesado e mais sério do que Roth, principalmente no que tange à identidade étnica – a passagem do livro de Bellow trazida por Goffman é exemplar do comportamento desses autores, e de seu distanciamento em relação a seus antecessores. A intenção do afastamento de um rótulo vem junto com a postura de procura por uma poética própria. Philip Roth (2002), quando questionado sobre

qual rótulo melhor se aplicaria a sua pessoa, responde que se considera primeiramente um escritor e não um judeu, subvertendo a tradicional idolatria da religião por suas raízes⁴¹.

A partir do momento de ruptura, torna-se comum a existência de personagens que passam a ridicularizar estereótipos frequentemente ligados aos judeus. O humor pós-moderno, na concepção de Lipovetsky, difere mais uma vez do humor moderno. O dono da voz dentro do texto fala com ele mesmo, seus próprios problemas são aqueles colocados em questão, e não o de outras pessoas:

C'est le Moi qui devient une cible privilégiée de l'humour, objet de dérision et d'autodépréciation, comme en témoignent les films de [Woody] Allen. (...) [A]vec l'humour narcissique, Woody Allen fait rire en ne cessant jamais de s'analyser, en disséquant son propre ridicule, en tantant à lui-même et au spectateur le miroir de son Moi dévalué. C'est l'Ego, la conscience de soi, qui est devenu objet d'humour et non plus les vices d'autrui ou les actions saugrenues (LIPOVETSKY, 1989. p. 206).

Lipovetsky toma como exemplo o diretor de cinema Woody Allen (1935), e aqui o associa com Philip Roth, pois ambos guardam semelhanças, sendo estadunidenses de origem judaica que lançam mão de sua herança cultural para construir seus textos⁴². É possível, dessa forma, tomar as palavras do intelectual francês para falar de um texto como *Portnoy's Complaint*, por exemplo. O humor utilizado por Roth na construção de Alexander Portnoy é invariavelmente autodepreciativo, seja em relação a seu estado social, seu comportamento sexual, suas relações familiares ou seu pano de fundo religioso. Lipovetsky traz Woody Allen como símbolo do humor que traz o riso através da incessante

⁴¹ No fim do século XX e no começo do XXI a literatura judaico-estadunidense se mantém como vertente da tradição da literatura feita nos Estados Unidos, com suas características sendo paulatinamente modificadas, com a identidade judaica ficando cada vez menos enfatizada. No entanto, segundo Goffman, “*the newcomers to Jewish American literature seem more scattershot than the Bellow/Malamud/Roth generation, are not part of some greater literary movement*” (GOFFMAN, 2010, p. 11). Segundo o autor (2010, p. 12), a partir da “era de ouro”, os judeus passaram a ser incorporados no mundo da literatura como “brancos”, e não mais como minoria étnica, abrindo espaço para outras vozes antes silenciadas, como de indígenas e imigrantes. Como exemplos de autores mais recentes de origem judaica, podemos citar Michael Chabon (1963) e Aimee Bender (1969). Nesse últimos, segundo Goffman, o “ser judeu” tem um peso menos enfatizado do que o “ser estadunidense”.

⁴² Apesar de muitas similaridades, Philip Roth possui uma opinião bastante distinta – e direta – sobre a arte de Woody Allen. Segue trecho de entrevista, realizada por Helena Celestino para o jornal *O Globo On Line*:

CELESTINO: Gosta dos filmes de Woody Allen? Acha algo em comum entre os filmes dele e alguns dos seus livros?

PHILIP ROTH: Não, de jeito de nenhum. Vi alguns filmes dele mas já faz 30 anos que não vejo nenhum. Eu estou interessado em inteligência, consciência, complexidade. Ele é simplista e idiota. Ele não é uma pessoa interessante. (CELESTINO, 2005)

auto-análise, de um eu desvalorizado, diminuído por si próprio, mas por outro lado que centraliza todas as atenções, domina o discurso. Não à toa, a narrativa de *Portnoy's Complaint* se dá em um divã de um consultório de psicanálise, onde o protagonista se sente em condições de expor os detalhes de seus relatos autodepreciativos em um imenso monólogo. Em conversa descontraída com Philip Roth, o escritor Aharon Appelfeld brinca com a tradição de “auto-cobrança” que é carregada na personalidade judaica, afirmando que “*the ability of Jews to internalize any critical and condemnatory remark and castigate themselves is one of the marvels of human nature*” (ROTH, 2002. p. 37). O mote do autoflagelo – tão inerente aos judeus – leva então mais uma vez o trabalho de Roth em direção à centralização no indivíduo. O eu se torna superior ao exterior, exprimidos nas críticas e piadas dirigidas a si mesmo por Alex Portnoy. Chama a atenção no livro, durante a tortuosa sessão de psicanálise que guia toda a narrativa, a detalhada rememoração de Portnoy de suas experiências com masturbação, que ganham a maior parte do espaço dos seus relatos acerca de sua vida sexual, que se apresenta sempre de maneira conturbada. A personagem aponta para uma pretensa autossuficiência, que aparentemente causa menos distúrbios em sua vida do que o comprometimento com uma amante, sem envolvimento emocional. As aventuras masturbatórias são narradas sempre com bom humor, sempre permeadas de um tom descompromissado e divertido, trazendo ao leitor uma sensação de leveza e liberdade. Por outro lado, todas as namoradas de Alex se mostram como símbolos de um comprometimento que parece sufocar a personagem, e que trazem frustrações junto a responsabilidades que parecem inalcançáveis.

Philip Roth traz a herança judaica como um vulto que assombra a personagem principal, que sempre se vê pressionada pela tradição, que se apresenta de maneiras diversas, sendo que uma delas é o Estado de Israel. Em relação à histórica terra hebraica, há uma passagem no livro em que Alex viaja até chão israelita com sua namorada, chamada por ele de The Monkey. Encontrando-se na terra dos judeus por excelência, e imerso totalmente na atmosfera em que foi criado e oprimido por sua mãe, Portnoy simplesmente não consegue vencer suas amarras e suas travas, e acaba fracassando em seu relacionamento com The Monkey. Dessa forma, Roth expressa como a série de limites comportamentais impostos pelas doutrinas da religião, simbolizados por sua presença em Israel, um Estado estreitamente ligado às suas fundações semíticas, é exagerada e acaba por restringir a espontaneidade e a liberdade individual. Assim como o protagonista de *Everyman*, Portnoy é uma construção de personagem rothiana que já mostrava, décadas

antes, a dificuldade nas relações interpessoais mais próximas. A mãe superprotetora de Alex não consegue desenvolver relação de conversa satisfatória com seu filho, que parece se encontrar em outra dimensão de comunicação, mais preocupado com seus impulsos individuais do que com a incessante preocupação sobre a limpeza da comida, ou o que comer, ou o que vestir, ou como se portar na sinagoga⁴³.

Assim como Philip Roth constrói sua poética buscando, através de suas personagens, o rompimento com as amarras de uma tradição judaica que se revela opressora quanto às liberdades individuais, o Radiohead apresenta em suas composições facetas que vão além de qualquer termo de mediação identificável.

Tratando-se de música popular, convém ressaltar que existe forte tradição na crítica em dividir a produção musical em categorias, criando diversos rótulos que passam a fazer parte do cotidiano e do vocabulário da indústria. Sobre isso, comenta Fabrício Silveira:

Os gêneros são produtos históricos, são reincidências formais que vão se acumulando, ao longo dos tempos, e vão cristalizando determinados modos de fazer. Constituem gramáticas mais ou menos reconhecíveis, núcleos mais ou menos sólidos de referências textuais (quer dizer: obras assemelhadas, definidas por características comuns, sejam temáticas, técnicas, plásticas ou poéticas). [...]No caso do rock, os gêneros (e subgêneros) são suficientemente fortes a ponto de determinar – em alguma medida, ao menos –, não apenas as próprias canções, mas também aspectos externos à musicalidade, como as posturas, as atitudes e a gestualidade dos artistas. (SILVEIRA, 2011, p. 12)

Conforme já comentado no segundo capítulo, o Radiohead foge do caminho comum a uma banda de rock, e sua inserção em um gênero específico se torna uma tarefa taxonomicamente arduosa. Se em seu começo de carreira apresentavam uma formação e uma sonoridade típicas do rock da década de 1990, a partir do terceiro álbum passam a fugir dos temas clássicos do estilo, e a assumir uma postura contrária a muitos dos clichês atribuídos ao gênero. A utilização de elementos eletrônicos e de diferentes instrumentos que vão além daqueles típicos de uma formação básica de banda de rock – guitarra, baixo, bateria, teclados – demonstra a preocupação da banda com a música em geral, vista de uma maneira ampla e não limitada, e a recusa da obrigação com a satisfação de um gênero pré-

⁴³ A figura da mãe judaica é recorrente na obra de artistas judeus do século XX e XXI como uma entidade opressora, possessiva e intrometida. Para ficarmos com um caso exemplar, temos um curta metragem de Woody Allen, *Oedipus Wrecks* (1989), em que o diretor, que também atua como protagonista, enxerga sua mãe na forma de um onipresente rosto gigante que domina o céu de Nova Iorque, sempre lhe dando lições e lhe dizendo o que fazer, causando constrangimento em Sheldon, personagem de Allen.

estabelecido pelo mercado, relacionado a um enorme público consumidor, representativo de uma assegurada garantia de sucesso comercial. A estranheza do Radiohead passa então a representar uma busca pelo reconhecimento da banda como uma manifestação musical representativa de um esforço diferenciado dos demais, e não sujeito aos padrões de exigência da indústria e do público tradicionalmente ligados ao rock. A banda apresenta uma sonoridade tão particular que merece análise bem-humorada de sua poética, realizada por Tim Footman⁴⁴:

This, then, seems to be the Radiohead formula: take a half-remembered creative writing assignment inspired by a surreal, science-fiction poem, a 27-year-old piece of jazz rock created by a man in insane sunglasses, attempt to copy them both, and fail. And yet, at the same time, it works. (FOOTMAN, 2007, p. 63)

Apesar de soar em um primeiro momento um tanto solta, a fórmula de Footman tem algumas referências para tal afirmação: declarações do guitarrista Jonny Greenwood por ele coletadas que afirmam que a composição da ambiência sonora da banda se dá através do velho processo empírico de tentativa e erro, que conta com a figura do acaso na aquisição de sons e timbres; a presença no imaginário dos integrantes da banda do álbum *Bitches Brew* (1970), de Miles Davis, precursor no formato do processo de gravação – através de colagens de partes selecionadas do que foi tocado no estúdio, e não de um procedimento contínuo e primariamente consciente – e disco incontornável no começo das relações amigáveis entre jazz e rock; a temática das letras, que remete a duas escolas, o surrealismo e a ficção científica.

Através dessa pluralidade de citações – e de muitas outras atribuídas ao conjunto artístico do Radiohead, que vão desde as letras até o projeto gráfico de seu website oficial – a idiossincrasia da banda se constrói de maneira única dentro do cenário da indústria da música popular massiva. Tal busca pelas particularidades e a insistência pelo experimentalismo para criar uma sonoridade distinta faz o crítico de música britânico Simon Reynolds (2006) inserir o Radiohead na tradição das bandas punk e pós-punk, que se caracterizam por uma atitude anticorporativa de rebeldia frente às grandes gravadoras que são vistas pelos (pós-) punks como entidades que ceifam a criatividade e a

⁴⁴ Footman é mais um representante da tradição da crítica cultural britânica, que tem como vocação a análise bem-humorada das obras, frequentemente através da construção de metáforas um tanto absurdas.

autenticidade dos músicos. Reynolds afirma que a banda possui uma “insistência discreta porém firme de ‘controle total’” (REYNOLDS, 2006, p. 176).

A atitude adotada pelo quinteto de Oxford de manter as rédeas de sua produção, preservando a liberdade artística e sem ceder às pressões das grandes corporações para empacotar sua obra em estilos palatáveis e vendáveis, vai ao encontro da postura mantida por Philip Roth ao longo de sua carreira, ao também se negar a ser minimizado a um simples rótulo. Seja fugindo aos clichês do rock ou aos dogmas do judaísmo, a busca pela própria voz e pela não padronização simboliza a pluralidade tão típica dos dias contemporâneos, que se faz presente em diversas esferas da sociedade atual. Podemos enxergá-la desde a coexistência de diferentes manifestações culturais dentro de uma grande cidade, passando pelas inúmeras possibilidades de escolha que atravessam a vida de um indivíduo contemporâneo – que se vê, por exemplo diante de incontáveis opções profissionais, que surgem a cada dia – até os mais variáveis tipos de comportamento estabelecidos em relações interpessoais, que se revelam presentes nos mais díspares padrões de conduta. Com isso, temos como resultado a falência de verdades universais unissêmicas, e pessoas que buscam cada vez mais o centro do seu próprio ser desvinculadas de uma autoridade superior e fogem da padronização, assim como fazem Philip Roth e Radiohead.

3.2 A vulnerabilidade do homem urbano contemporâneo

Tudo o magoava, mas Fiódor, calado, só cuspiu no chão.

Anton Tchekhov, “O Sapateiro e a Força Maligna”

A primeira cena, de abertura de *Everyman*: o funeral do protagonista. A última: a descrição de seus últimos momentos, causados por um ataque cardíaco fatal. “*He was no more*” (ROTH, 2006, p. 182). É impossível pensar em fato mais solitário na vida do que a morte. Não é de se estranhar então que, ao escrever um romance com um protagonista tão marcado pela solidão, Philip Roth atente à fragilidade da vida, definidora tanto do estado físico quanto psicológico do personagem narrado. O anônimo personagem principal do livro (a partir de agora chamado por mim de *everyman*) é uma típica construção rothiana, sobretudo em sua produção mais recente: um homem que briga com sua própria ineficácia

no relacionamento interpessoal e em exigentes relações afetivas, além de lutar contra o mau funcionamento de suas funções corporais causadas pelo desgaste do tempo. Parodiando o título de *Der Mann ohne Eigenschaften*, o homem sem qualidades, do escritor austríaco Robert Musil (1880 – 1942), o sociólogo polonês Zygmunt Bauman, no prólogo de seu livro *Liquid Love*, afirma que “*The hero of this book is Der Mann ohne Verwandtschaften – the man with no bonds*” (BAUMAN, 2003, p. vii). Bauman se refere ao homem contemporâneo como o “herói” de seu livro de não-ficção, mas facilmente tal atribuição poderia ter sido dada ao *everyman* de Roth:

Having no bonds that are unbreakable and attached once and for all, the hero of this book and his successors today must tie together whatever bonds they want to use as a link to engage with the rest of the human world by their own efforts with the help of their own skills and dedication. Unbound, they must connect (Idem, p. vii).

A sequência acima, também tirada de *Liquid Love*, traz uma descrição precisa do comportamento do “herói” de *Everyman*. Há agonia e desconforto quanto a seu estado em relação a seus familiares e esposas, apesar de a preocupação maior se dar em direção a si próprio. É o que mostra o narrador em uma das cenas em que o personagem principal aparece no hospital, aguardando por uma intervenção cirúrgica:

Though he had grown accustomed to being on his own and fending for himself since his last divorce ten years back, in his bed the night before the surgery he worked at remembering as exactly as he could each of the women who had been there waiting for him to rise out of the anesthetic in the recovery room (ROTH, 2006, p. 15).

A situação de desespero, à beira do leito de morte, leva um homem notório por seu comportamento individualista – ou “acostumado a estar só” – a refletir acerca dos sentimentos de suas mulheres. Ademais, sobre sua condição de companheiro que aparece não como figura integral, mas sim como uma imagem borrada e fragilizada de um corpo vulnerável, impossibilitado de estar sempre presente. Roth, ao lançar mão de um protagonista doente, chama a atenção para a impossibilidade da completude das relações interpessoais contemporâneas. Assim como a saúde do personagem, sua vida tem altos e baixos, sempre permanecendo no domínio do imprevisível e à sombra do fantasma da desconfiança.

Retornando enfim às idéias de Bauman, é possível afirmar que esse *everyman* luta com seus vínculos, desordenadamente tentando conectá-los através de uma aparente preocupação, que acaba por se revelar rasa frente aos seus desejos egoístas. Com isso, suas relações se constroem e se sustentam de maneira superficial, frágil, quebrável. Como exemplo de sua inabilidade social, temos a seguinte passagem na sequência de abertura da novela, em que o narrador mostra o procedimento adotado pelas personagens no funeral do protagonista. Uma de suas filhas, Nancy, é figura importante ao permanecer sempre ligada ao pai, estando a seu lado nas mais diversas situações. Por isso, coube a ela a responsabilidade de avisar a todos do acontecimento da cerimônia: “(...) *Nancy, who had (...) placed the phone calls to those who'd showed up so that the mourners wouldn't consist of just her mother, herself, and his brother and sister-in-law*” (*Idem*, p. 2).

É interessante notar as pessoas citadas como naturalmente presentes em seu funeral como a parte mais próxima de sua família, e interessante também levar em consideração a ausência de seus dois outros filhos, mostrando assim a divisão e afastamento deles em relação ao pai. Ou seja, uma relação em que literalmente se o pai morresse, eles não saberiam notar a diferença, a não ser que fossem avisados por alguém. Ao mesmo tempo, Nancy é retratada como filha que toma conta do pai e de seus interesses, acompanhando-o ao longo do fim de sua vida. Em seu livro *Liquid Modernity*, Bauman fala sobre as idéias de Ulrich Beck, comentando sobre suas afirmações sobre a atual existência de “‘*zombie categories*’ and ‘*zombie institutions*’ which are ‘*dead and still alive*’. He names the family, class and neighbourhood as the foremost examples of that new phenomenon” (BAUMAN, 2000, p. 6). É dado então nessa cena um perfeito exemplo dessa conjuntura, com a família que ao mesmo tempo está e não está, com as pessoas que fizeram parte da vida do protagonista, ao passo que não causaram de fato grandes alterações em sua esfera sentimental.

Essa ironia no trato das relações interpessoais – chegando ao demérito de serem classificadas como “zumbis” – é refletida no filme sobre o Radiohead chamado *Meeting People Is Easy* (1999), um documentário cujo pano de fundo é a turnê de divulgação que a banda fez para *OK Computer*. De fato, conhecer pessoas se tornou tarefa muito fácil para os integrantes da banda em um momento em que tinham às suas costas o hype mundial. O curioso é que o filme trata da repercussão de um disco cuja temática aborda justamente a dificuldade na relação e na comunicação entre as pessoas. Com isso, o diretor Grant Gree brinca, através de um jogo de palavras, com a facilidade na criação de interações

superficiais e de ocasião. Se o número de rostos conhecidos aumenta, tornar-se-ão eles realmente familiares? A julgar pela produção da própria banda, e retomando as preocupações de Philip Roth, tais interações se encaixariam perfeitamente na definição de Ulrich Beck.

Continuando a reflexão dentro do universo do Radiohead, temos na capa de *OK Computer* mais elementos interessantes para entender sua visão do mundo atual. Criada em conjunto por Stanley Donwood, designer oficial do Radiohead, e pelo vocalista Thom Yorke – sob o lindo pseudônimo The White Chocolate Farm –, apresenta uma colagem com várias imagens e algumas palavras: carros, estradas, grandes complexos viários, um mouse de computador, um “x”, a inscrição “*Lost Child*”, a gravura de uma silhueta borrada de uma pessoa, desenhos de operários trabalhando sobre setas em vermelho⁴⁵. O público contemporâneo reconhece imediatamente elementos constituintes de um imaginário comum às pessoas do século XXI e sua importância semiótica nessa colagem: as imagens do homem borrado e dos operários, representando o homem urbano apagado e diminuído, refém de suas máquinas que acabam por controlá-lo, em um contra-movimento da invenção contra o inventor; o trabalho que esgota, junto às setas que apontam para a estafante comutação exercida pelos trabalhadores, que aparecem justapostas a um enorme “x”, símbolo universal dos sistemas de informática para o fechamento, a fuga; os meios de transporte como figura maior da representação da vida cotidiana, já que representam grande parte do tempo despendido pelas pessoas, e se apresentam em possibilidades diversas – o trem, o carro, o avião presentes no interior do encarte; por fim, no somatório de todos os fatores, a colagem como um todo apresenta a solidão e o mal-estar, o homem perdido em meio a tudo que acontece simultaneamente, na vida que passa de maneira veloz, sem contornos definidos.

O ouvinte, após ser afrontado com tal representação da fragilidade e pequenez humana frente à grandiosa urbe, já é presenteado logo na faixa de abertura do disco com uma faceta menos gloriosa dos veículos automotores, frequentemente venerados por grande parte tanto de artistas quanto do público da música popular massiva. Como explicitado no primeiro capítulo deste texto, os carros sempre foram marca de status e poder, simbólico e/ou econômico, ligados também à liberdade individual, e marcaram definitivamente o começo do rock e sua afirmação como um estilo popular. O Radiohead toma o caminho inverso, e mostra o lado destrutivo do meio de locomoção mais utilizado

⁴⁵ A capa do disco pode ser vista [aqui](#) (DONWOOD; THE, 1997).

no mundo contemporâneo: “*in a fast German car / I’m amazed that I survived / An airbag saved my life*” (RADIOHEAD, 1997, fx. 1). “Airbag” é a faixa que carrega já no título o desgaste de um dos até então mais glamorosos símbolos no universo do pop⁴⁶. A atenção se volta para o risco, para a fragilidade do homem dentro da máquina, e portanto vai contra a pretensa sensação do homem livre, cheio de escolhas para ir aonde bem entender.

Ao mostrar a fragilidade do indivíduo, há a convergência do Radiohead com as ideias de Philip Roth. O motorista do carro na grande cidade, “*in the neon sign, scrolling up and down*” (Idem), divide o perigo de habitar o espaço urbano com o *everyman* rothiano. Lembremos que no segundo capítulo, ao mencionar a importância das imagens fortemente veiculadas pela mídia dentro dos objetos estéticos, falamos sobre a relação do protagonista de *Everyman* com a cidade de Nova Iorque após 11 de setembro. A cidade representa a fonte de sua insegurança, o seu desejo de fugir é motivado por uma melhora na sua qualidade de vida. Philip Roth, em seu livro seguinte, *Exit Ghost*, nos apresenta o seu célebre personagem Nathan Zuckerman como um escritor que passou por um grande período de reclusão, para então sair de sua vida bucólica em uma casa afastada de todos na Nova Inglaterra, retornando para a ‘Big Apple’ depois de dez anos. Zuckerman enfrenta problemas com um câncer de próstata e parece, com sua pacata vida rural no interior de Massachusetts, conseguir lidar com todas suas complicações, obtendo melhora no seu estado físico. Porém, é só chegar à cidade novamente para o seu sentimento de vulnerabilidade aflorar:

The upheaval of New York had taken little more than a week. There is no more worldly in-the-world place than New York, full of all those people on their cell phones going to restaurants, having affairs, getting jobs, reading the news, being consumed with political emotion, and I’d thought to come back in from where I’d been, to resume residence there embodied, to take on all the things I’d decided to relinquish – love, desire, quarrels, professional conflict, the whole messy legacy of the past – and instead, as in a speeded-up old movie, I passed through for the briefest moment, only to pull out to come back here (ROTH, 2007, p. 279).

⁴⁶ Para ficarmos com alguns exemplos da figura do carro como símbolo de poder no pop, podemos citar a Jovem Guarda e seu calhambeque bi-bi nos anos 1960, o ZZ Top e o *Eliminator*, carro que ilustrava a capa do disco homônimo (1983) que se tornou símbolo das turnês da banda texana. Além desses ícones, temos algumas músicas pontuais que abordam os veículos de uma maneira ligada ao poder ou à liberdade, seguindo tal tradição até o começo do século XXI: *Drive My Car* (1965), dos Beatles; *Highway Star* (1971), do Deep Purple; *Red Barchetta* (1981), do Rush; *Fuel* (1997), do Metallica; *Getaway Car* (2002), do Audioslave.

Ao enumerar todas as obrigações morais e sentimentais que a vida em uma grande cidade trouxe de volta ao cotidiano de Zuckerman, Roth novamente se encontra com o Radiohead ao apresentar a cidade como um ambiente excessivo e incompreensível. A banda introduz a temática da faixa “Let Down” dizendo: “*Transport / motorways and tramlines / Starting and then stopping, taking off and landing / The emptiest of feelings / Disappointed people, clinging onto bottles*” (RADIOHEAD, 2007, fx. 5). Enquanto Philip Roth escancara o homem urbano em seus sentimentos mais pessoais, causados pela vida levada entre outros milhões de pessoas, o Radiohead, tanto em “Let Down” quanto em “Airbag” apresenta os agentes dessas perturbações. A Nova Iorque que domina o narrador de Roth tem como pano de fundo as estradas, linhas de trem, aviões; os descontentes alcoólatras trazidos pelo Radiohead são motivados pelo amor, pelo fervor passional – seja motivado pela política ou pelo desejo –, pela luta por melhores salários. Ao justapormos a percepção das duas obras, atingimos uma noção maior da vida do indivíduo urbano contemporâneo, construída através dos diferentes focos desenvolvidos por cada manifestação artística.

Tal preocupação em relação ao homem solitariamente perdido na inapreensível objetividade do mundo contemporâneo é dividida por outras formas de fazer artístico. É o caso exemplar da instalação⁴⁷ *Fontes* (1992 – 2008), do artista brasileiro Cildo Meireles (1948). A obra é constituída de seis mil régua de três metros de altura posicionadas em posição vertical, que se colocam como obstáculo à passagem imediata do espectador-participante. Essas régua contêm impressas sequências numéricas variadas e fora de escala, que saltam aos olhos de quem por ali passa. Devido a sua considerável altura e densidade, é praticamente impossível a visualização das outras pessoas que por ali transitam: é apenas possível ouvi-las e enxergar seus pés, além dos incontáveis números espalhados para todos os lados nas régua pendentes. Ao vencer as régua, o espectador-participante se depara com mil relógios dispostos na parede, cada um com uma disposição numérica diferente, sendo que muitos subvertem totalmente o padrão numérico. Além disso, o público é “presenteado” com o tique-taque enlouquecedor desses mil relógios, cada um em seu tempo, alternadamente. Ao longo de todo o percurso, se encontram

⁴⁷ Modalidade de exposição surgida com a arte contemporânea em meados do século XX, que se caracteriza por implicar a questão espaço/tempo. “Para a apreensão da obra é preciso percorrê-la, passar entre suas dobras e aberturas, ou simplesmente caminhar pelas veredas e trilhas que ela constrói por meio da disposição das peças, cores e objetos” (ITAÚ, 2010).

espalhados pelo chão milhares de números, que se tornam claramente mais visíveis com a gradual aproximação dos relógios⁴⁸.

Como podemos enfim aproximar *Fontes de Everyman* e *OK Computer*? O próprio Cildo Meireles afirma⁴⁹ que a instalação pretende problematizar o indivíduo que se encontra perdido no meio de um excesso, em que não se conhece nada dos outros indivíduos com os quais convivemos diariamente, e terminamos sendo apenas números. Daí então a visão limitada, a incapacidade da leitura dos rostos, a deformação de escalas, a impossibilidade de conversa, o barulho, os pés que caminham sozinhos. Ademais, tudo isso é discutido em meio a relógios, utensílios que foram construídos e inventados com o intuito de ajudar as pessoas a se localizarem no tempo, a fim de organizarem melhor as suas vidas. Finalizando a discussão das ideias centrais que guiam este capítulo, assim como acontece com o *everyman* de Roth e com as vozes narrativas das composições do Radiohead, aquele que entra na instalação se perde na imensidão de números, não consegue desfrutar de relações intersubjetivas de maneira rica e profunda, e é aterrorizado por um onipresente tempo inalcançável e incoerente. Tempo que simboliza, com seus números caídos ao chão, a efemeridade da vida e o desmanche gradual da composição do sujeito.

⁴⁸ Um vídeo que apresenta bem a obra pode ser acessado [aqui](#) (YOUTUBE, 2011a).

⁴⁹ O discurso de Meireles no corpo do texto se encontra parafraseado, baseado na fala do artista para o documentário realizado sobre sua obra pelo diretor Gustavo Rosa de Moura, intitulado *Cildo* (2008).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

How come I end up where I started?

Radiohead, *15 Step*

Voltando ao narrador de *Paris É uma Festa*, referido na Introdução deste trabalho, ao finalizar seus escritos na mesa de café parisiense ele diz: “Terminei o conto, afinal, sentindo-me realmente cansado” (HEMINGWAY, 1969, p. 10). Exaurido e atônito, ele descreve seu retorno ao ambiente exterior depois da imersão na composição do texto. Quando emerge de volta à realidade, procura a moça bonita que havia entrado no bar: “reli o último parágrafo e, quando levantei os olhos à procura da moça, não a encontrei mais” (*Idem*, p. 10). Ao contrário do narrador de Hemingway, não divido a sensação de distanciamento e perda após o exaustivo processo de escrita. O que sinto é que os fatores que me levaram a investigar as obras de Philip Roth e Radiohead se mostraram mais claros ao fim do processo.

Minhas sensações primeiras de leitura e de audição, misturadas aos primeiros movimentos em direção à dedicação à pesquisa, que inicialmente se mostravam de maneira insegura e demasiado empírica para mim, acabaram provendo interessante retorno investigativo e confirmando minhas teses iniciais. Junto a isso, o processo de pesquisa, leitura e coleta de dados mostrou ser possível reunir minhas ideias, de forma a apresentá-las de maneira consistente academicamente. E parte desse processo se deu intensamente, revelando uma situação particular aos pesquisadores de artistas contemporâneos: a

continuidade de produção dos artistas estudados. E quando falamos em Philip Roth e Radiohead, enfrentei um nível alto de inquietude, já que possuem alta e incessante produtividade. Entre os primeiros e os derradeiros dias dos dois anos do trabalho de pesquisa, Philip Roth lançou dois livros inéditos, e o Radiohead um novo álbum, além de trabalhos paralelos em carreira solo de seus integrantes. Com isso, a construção de um banco de dados e referências dos artistas pesquisados se deu de maneira ininterrupta, em meio à constante criação e publicação de novas obras.

Ao fim do primeiro ano de trabalho investigativo, imergi na extensa obra de Philip Roth⁵⁰, movido pelos impulsos e questionamentos que me levaram a pesquisar o autor após a leitura de *Everyman* e *Portnoy's Complaint*. Ao longo de sua prolífica carreira, Roth adota diversos estilos e formas de construção de seus textos, mas mantém as mesmas preocupações através de suas personagens, homens solitários e sempre em estado de desconforto existencial. Da mesma forma com que Philip Roth apresenta um projeto literário bem definido, a obra do Radiohead também apresenta preocupações recorrentes. O trabalho de comentário social consagrado por *OK Computer* perpassa a produção da banda, e é marca registrada de diversas formas de apresentação de sua obra. Em março de 2009, tive a oportunidade de assistir a um show do Radiohead no Rio de Janeiro, fato que se revelou importante para eu entender, perceber e sentir melhor a atuação do conjunto como banda, e como músicos. Em diversos momentos da apresentação, frases foram proferidas por Thom Yorke comentando o comportamento social das pessoas, a atitude política das grandes potências globais e das grandes corporações, que deixavam transparecer a figura do compositor das faixas comprometidas com a problematização do fragmentado sujeito contemporâneo.

“Desolação impiedosa [...], desajustamento que nunca é totalmente privado da neurose individual nem meramente nela” (REYNOLDS, 2006, p. 177). Com essas palavras, Simon Reynolds define a poética do Radiohead, refletida nas vozes narrativas de suas composições, mas facilmente poderia descrever o comportamento dos protagonistas de Philip Roth, sobretudo do *everyman*. A descrição de Reynolds é precisa no que tange à tumultuada relação entre o individual desajustado e o coletivo que não parece capaz de adequar e confortar as diferentes subjetividades. Nesse sentido, as obras de Philip Roth e Radiohead podem ser iluminadas tanto pela assertiva de Reynolds quanto pelas

⁵⁰ Roth tem – até o momento de término da escrita deste texto – 31 livros publicados, divididos entre romances, novelas, coletâneas de contos e textos de não-ficção.

considerações de Gilles Lipovetsky acerca do movimento em direção ao individual, marca que define a contemporaneidade e suas produções artísticas: *“la discontinuité post-moderne ne commence pas avec tel ou tel effet particulier, culturel ou artistique, mais avec la prépondérance historique du procès de personnalisation, avec la restructuration du tout social sous sa loi propre”*. (LIPOVETSKY, 1989, p. 17)

O todo social gradativamente passa a ser constituído por aquilo que Lipovetsky chama de leis próprias: pequenos códigos e padrões de conduta que se organizam de forma a não possuírem modelos supremos ou não desafiáveis. Os setores sociais se tornam cada vez mais subdivididos e específicos, e representam individualidades em busca de sobreposição e afirmação própria. Tal comportamento é refletido na prática artística das mais variadas formas de forças criativas. Temos como caso exemplar a quantidade de estilos musicais liquidificados pelo Radiohead, que se mostra representativa da pluralidade da sociedade contemporânea, e retoma a discussão sobre a falência de tradicionais estruturas sociais. A busca pela afirmação individual anda lado a lado e se encontra justaposta à atual conjuntura de mundo que assiste à multiplicação de referências, oportunidades, alternativas, tecnologias. Para Zygmunt Bauman, a sociedade contemporânea apresenta modificações em papéis tradicionais exercidos por determinadas figuras da sociedade. Como caso exemplar, temos a mudança do papel do intelectual. Para Bauman (1989), o intelectual dos dias atuais assume a figura de um intérprete, ou seja, um mediador das diversas verdades que crescem devido à falência de verdades absolutas, características dos tempos posteriores à modernidade, que assistiam a legisladores, figuras expoentes que determinavam e possuíam autoridade para assumir posições vigentes e influentes de seu tempo. O sociólogo polonês nos apresenta a ideia de comunidades como faceta típica das construções sociais contemporâneas: *“‘Community’ is indeed the central concept of the self-consciously post-modern philosophy and social science. It has come to replace reasons and universal truth, and the one method leading to both.”* (BAUMAN, 1989, p. 145) Quando fala da ação dos intelectuais incidindo sobretudo sobre as comunidades, Bauman vai ao encontro da ideia de leis próprias de Lipovetsky, e reforça a noção de fragmentação e de pluralidade de verdades. Bauman entende as comunidades como a reunião dos mais diversos tipos de pessoas ao redor de interesses comuns, mesmo que nem se conheçam ou habitem o mesmo lugar. Em suma, são o espaço que engloba categorias tão distintas como “fãs de ópera” ou “adoradores de sushi”. Chama a atenção a categorização do sociólogo polonês ter sido feita ainda nos derradeiros anos da década de

1980, e não já no século XXI, que assiste à proliferação das redes sociais virtuais, que abrem espaço para as comunidades criadas com o intuito de discutir temas em comum entre seus membros.

O espaço virtual, cujo efeito social foi particularmente trabalhado no primeiro capítulo, é responsável pelas constatações mais intrigantes de minha pesquisa, pois revela paradoxos do comportamento interpessoal contemporâneo, e adquire grande carga simbólica. Ao mesmo tempo em que fornece oportunidades de escolha para quem o utiliza, mostra nas redes sociais e nos sítios de publicação de vídeos tendência similar à popularização de referências e informações em massa, da mesma forma em que agiam rádio e televisão no século XX. É na internet que o paradoxo comportamental composto simultaneamente por uniformização coletiva e briga pela afirmação de identidade própria encontra um visível espaço de propagação. Os perfis individuais de redes como o Facebook são construídos pelos próprios donos, e se mostram como centros de sua própria história, composta por suas opiniões, seus gostos, suas frases e suas reivindicações. Nessas redes, encontramos manifestações de subjetividade que remetem à seguinte afirmação de Jorge Bondía: “O sujeito moderno é um sujeito informado que (...) opina. É alguém que tem uma opinião supostamente pessoal e supostamente própria e, às vezes, supostamente crítica sobre tudo o que se passa, sobre tudo aquilo de que tem informação” (BONDÍA, 2002, p. 22). Não custa muito para encontrar locais virtuais onde milhares de pessoas opinam fortemente sobre uma gama extensa de assuntos, desde o nome de um bebê até a liberação de presos políticos. Retomando a ideia de informação abordada por Bondía, temos na máxima do “estar informado” uma espécie de obrigação moral de um cidadão. O advento da internet possibilita a qualquer pessoa propagar seus ideais para o mundo todo, e também potencializa o bombardeio que pode sofrer com qualquer mínimo detalhe que pareça desconhecido. Os chamados virais da rede digital se multiplicam instantaneamente e transformam autores de vídeos em celebridades. No momento de escrita desta conclusão, o termo *meme* se popularizou como definidor dos conteúdos que são popularizados e espalhados via internet, sejam vídeos, bordões ou formas de digitação. É curioso pensar que, quando da escrita do primeiro capítulo, *meme* ainda era uma expressão pouco conhecida da maioria dos usuários. Em um intervalo de menos de um ano, um novo termo se estabeleceu, e me fez prestar atenção à velocidade de popularização do que em poucos dias tem sido difundido na web.

A mudança resultante da presença das novas tecnologias na vida cotidiana dos indivíduos contemporâneos se mostra também influente no campo artístico. Mais uma vez, tomemos o Radiohead como exemplo: em 2007, a banda deixa seu contrato com uma grande gravadora e lança *In Rainbows*, seu sétimo trabalho de estúdio, em seu web site. Inicialmente disponível apenas em formato digital, a distribuição do álbum se deu de maneira inusitada: o público escolhia o quanto queria pagar pelo download das músicas do grupo. A prática reflete a mudança na produção e na distribuição de objetos estéticos, e também indica para a abertura que é proposta pela rede digital, possibilitando inclusive ao ouvinte a alternativa de baixar o arquivo com as canções gratuitamente. O resultado se mostrou financeiramente rentável para a banda e apontou uma maneira criativa para driblar a crise que as grandes gravadoras da indústria musical enfrentam.

Já Philip Roth adota um tom menos otimista e afirma, em entrevistas, que o romance como gênero, bem como o formato tradicional do livro em papel, estão perto do fim. Segundo o autor, "a concentração, o foco, a solidão, o silêncio, tudo o que é necessário para a leitura séria, não estão mais ao alcance das pessoas" (KEARNEY, 2010). A entrevistadora cita o cinema, a televisão, os computadores e as redes sociais como elementos que podem distrair a atenção do leitor. Roth corrobora a afirmação, e finaliza: "hoje vivemos entre telas múltiplas, e não há como concorrer com elas" (*Idem*). Reaproximando o escritor estadunidense e o Radiohead, podemos encontrar em Simon Reynolds palavras que seguem na mesma linha das de Philip Roth: "[Thom] Yorke já descreveu [os discos] *Kid A/Amnesiac* como 'sendo testemunha'. As coisas testemunhadas vão das conspirações de políticos [...] a um senso mais amplo do mundo, como estar ao mesmo tempo cada vez mais supercontrolado e fora de controle" (REYNOLDS, 2006, p. 177). Em suas obras o Radiohead e Philip Roth convergem quando comentam o papel das inovações tecnológicas, dos meios de comunicação em massa e da agitada vida urbana contemporânea, sempre trazendo facetas menos elogiosas de objetos diários da vida atual, sejam eles celulares, computadores ou carros. Nas composições de ambas as forças criativas, tais símbolos da sociedade contemporânea exercem exatamente a relação paradoxal do supercontrole aliado ao caos. As telas múltiplas referidas por Philip Roth poderiam facilmente ser representadas pelos celulares de *Exit Ghost*, vistos como criadores do caos de conversas desencontradas em uma grande cidade. Ao mesmo tempo em que unem as pessoas que falam umas com as outras, poderiam também servir como muros divisórios. Dou como exemplo a cena frequente e cotidiana de famílias que, apesar de

dividirem a sala de estar fisicamente, se encontram apartadas, cada membro em seus computadores individuais, falando com outras pessoas através de aplicativos de conversas instantâneas, ou assistindo a seu programa favorito, e ficando por conseguinte longe dos outros seres humanos que estão fisicamente a poucos metros de si mesmo. A inserção desse tipo de cena nas obras de escritor e banda corrobora a tese de Thom Yorke em relação ao caráter de testemunha de tais composições, e foi também o que guiou o segundo capítulo desta dissertação. O trabalho de imersão na vastidão das publicações de meus objetos de estudo se revelou vital para a construção do momento da pesquisa que apresenta a meu leitor a forma pela qual Radiohead e Philip Roth lançam mão das referências à cultura de massa, na figura de imagens veiculadas exaustivamente pelos meios de comunicação e do imaginário coletivo dos leitores – tal procedimento se mostrou tão significativo em suas obras que boa parte das citações selecionadas sequer entrou na versão final desta dissertação. No caso de Roth, em seus textos ele se direciona na contramão dos ideais por ele elencados como adequados para o processo de leitura, tomando o leitor como sujeito envolto por informação.

No primeiro capítulo, me utilizo das palavras de Robert K. Merton e Paul L. Lazarsfeld sobre o nascimento dos hábitos relacionados aos meios de massa, quando afirmam que a redução da carga horária semanal dos trabalhadores resultou em um tempo livre maior, que passou a ser ocupado com distrações como os então recentes rádio e cinema. Transferindo tal pensamento para o fechamento de meu argumento, é possível visualizar um indivíduo que se encontra, assim como diz Fredric Jameson (2001), bombardeado por mil imagens diariamente. Se o trabalhador do começo do século XX encontrou diversão fácil com rádio e cinema, o homem urbano contemporâneo se mostra cada vez mais cansado, exausto, estressado e seu lazer muitas vezes reside em ficar parado, dormir, se recolher. Longos deslocamentos ao ir e vir do trabalho, engarrafamentos, meios de transporte coletivo cheios, riscos e medos ligados à violência urbana. Esses são alguns dos elementos que representam a vida cotidiana de bilhões de pessoas mundo afora. As frases desoladoras que passeiam pelas avenidas de “Let Down” do Radiohead, ou a experiência urbana de *Everyman* em contraste ao pacífico balneário bucólico adotado pelo protagonista trazem o que é, para Bauman, “*the most poignant of the post-modern experiences, [...] the lack of self-confidence*” (BAUMAN, 1989, p. 199). O recolhimento do sujeito, criando seus próprios refúgios, tentando fugir do que lhe parece ameaçador, é a característica marcante das vozes narrativas do Radiohead e dos protagonistas de Philip

Roth. Em entrevista para Alain Finkielkraut, jornalista da revista francesa *Le Nouvel Observateur*, Roth é indagado sobre sua vida semirreclusa na Nova Inglaterra, e sobre a sua opinião em relação à figura recorrente do escritor literário como uma pessoa que frequentemente age e vive como um eremita, um monge que deve se separar da vida para o bem da arte. Para essa pergunta, o autor tem uma resposta pronta: “*Art is life too, you know. Solitude is life, meditation is life, pretending is life, supposition is life, contemplation is life, language is life*”. (FINKIELKRAUT, 2001. p. 109)

A declaração de Philip Roth nos fornece uma senha tanto para melhor compreender suas personagens, quanto para melhor sentir e compreender as sensações provocadas pela audição das densas composições do Radiohead. Sua afirmação vai ainda além, e a tomo como norteadora do meu trabalho como um todo. Desde o primeiro contato, tanto a literatura de Philip Roth quanto a música do Radiohead sempre me apresentaram uma maneira de sentir a vida, a vida que é trazida por fatores que nem sempre encontram seu espaço dentro de um cotidiano exigente, cansativo e muitas vezes desorganizado. Tomar a arte de escritor e banda e investigá-las, compará-las, aproximá-las, se revelou um processo cujo resultado se revela maior do que as previsões iniciais de conclusões científicas ou acadêmicas. Ao passo em que pude constatar, através da grande ajuda de críticos literários, críticos musicais, sociólogos, filósofos, teóricos, o movimento da produção artística do fim do século XX e do começo do século XXI em direção ao debate sobre o poder dos meios de massa, de sua presença nas obras produzidas na contemporaneidade e de sua influência no comportamento do sujeito dos dias atuais, também me benefico subjetivamente com a enriquecedora experiência de acompanhar tão intensamente artistas como Philip Roth e Radiohead. Artistas que, ao apontarem típicos problemas e insatisfações do sujeito contemporâneo através de suas personagens e histórias, vozes narrativas e sonoridades, criam obras que dialogam entre si, em meios que a princípio se mostram distantes. Espero que a união desses meios sirva como resposta aos indivíduos tão perdidos quanto os referidos nas obras de Philip Roth e Radiohead, e provoque mais encontros definitivos com obras de arte como essas.

REFERÊNCIAS

ABSOLUTE Astronomy. *Everyman*. Disponível em:

<http://www.absoluteastronomy.com/topics/Everyman#encyclopedia>, acessado em 29 de agosto de 2009.

ADAMS, Douglas. *A Hitchhiker's Guide to the Galaxy*. Nova Iorque: Harmony Books, 1995.

ALLEN, Woody. Oedipus Wrecks. In: ALLEN, Woody; COPPOLA, Francis; SCORSESE, Martin. *New York Stories*. EUA: Touchstone Pictures, 1989. 124'. 1 DVD.

ALTHUSSER, Louis. Ideologia e os Aparelhos Ideológicos de Estado. In: ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos Ideológicos de Estado*. Tradução de Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros. Rio de Janeiro, Graal, 1983.

ARTINVEST 2000. Disponível em:

http://www.artinvest2000.com/braque_georges-fruttiera_grappolo-uva_bicchiere.html, acessado em 30 de junho de 2011.

AUDIOSLAVE. *Audioslave*. Nova Iorque: Epic Records, 2002. 62'47''. 1 CD.

BAUDRILLARD, Jean. Significação da Publicidade. Trad. Luiz Costa Lima. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Saga, 1969.

BAUMAN, Zygmunt. *Legislators and Interpreters: On Modernity, Post-Modernity and Intellectuals*. Oxford: Polity Press, 1989.

_____. *Liquid Love: on the frailty of human bonds*. Cambridge: Polity Press, 2003.

_____. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press, 2000.

_____. *Liquid Times*. Cambridge: Polity Press, 2007.

BEATLES, The. *Rubber Soul*. Londres: Parlophone Records, 1965. 35'50''. 1 CD.

BONDÍA, Jorge L. Notas sobre a Experiência e o Saber de Experiência. In: *Revista Brasileira de Educação*. N. 19, ps. 20-28, Jan/Fev/Mar/Abr/2002.

CARVALHO, José Jorge de. O Lugar da Cultura Tradicional na Sociedade Moderna. In: *O Percevejo*. N. 8, ano 8, 2000. ps. 19-40.

CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em:

<http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/M/moralidade.htm>, acessado em 14 de agosto de 2011.

CELESTINO, Helena. Apenas um Modesto Escritor. In: *O Globo On Line*. Rio de Janeiro: 24 de setembro de 2005. Disponível em:

<http://www.revista.agulha.nom.br/philiproth1.html>, acessado em 05 de março de 2010.

CROSS, Charles R. *Heavier than Heaven: a biography of Kurt Cobain*. Nova Iorque: Hyperion, 2001.

DEEP PURPLE. *Machine Head*. Londres: EMI, 1972. 37'47''. 1 CD.

DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexandreplatz*. Trad. Irene Aron. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

DONWOOD, Stanley; THE White Chocolate Farm. OK Computer Cover. Colagem. 1997. In: ENCARTES Pop. *Encarte: Radiohead – OK Computer*. Disponível em:

http://3.bp.blogspot.com/_YJM766qf5ps/TCKIohuJnrI/AAAAAAAAAGVo/dAfkeOM_S98/s1600/Capa.jpg, acessado em 21 de agosto de 2010.

DOS PASSOS, John. *Manhattan Transfer*. Boston: Mariner Books, 2003.

ECO, Umberto. *Da Internet a Gutenberg*. Conferência apresentada por Umberto Eco na The Italian Academy for Advanced Studies in America (12 de novembro de 1996) <http://www.hf.ntnu.no/anv/Finnbo/tekster/Eco/Internet.htm>, acessado em 15 de setembro de 2003.

FARLEY, Christopher John. *Elvis Rocks. But He's not the First*. Tuesday, Jul. 06, 2004 <http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,661084,00.html>, acessado em 13 de outubro de 2010.

FINKIELKRAUT, Alain. Interview with *Le Nouvel Observateur*. In: ROTH, Philip. *Reading Myself and Others*. Nova Iorque: Vintage, 2001.

FOOTMAN, Tim. *Radiohead: Welcome to the machine, OK Computer and the death of the classic album*. Londres: Chrome Dreams, 2007.

GEE, Grant. *Meeting People Is Easy: A film about Radiohead*. Londres: Parlophone, 1998. 95'. 1 DVD.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

GOFFMAN, Ethan. *The Golden Age of Jewish Literature*. Disponível em:

<http://www.csa.com/discoveryguides/jewish/review.pdf>, acessado em 12 de agosto de 2011.

GREIF, Mark. Radiohead, or the Philosophy of Pop. In: FORBES, Brandon W.; REISCH, George A. (orgs.). *Radiohead and Philosophy: Fitter Happier More Deductive*. Chicago e La Salle, Illinois: Open Court, 2009.

HEMINGWAY, Ernest. *Paris É uma Festa*. Trad. Ênio Silveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

ITAÚ Cultural. *Instalação*. Disponível em:

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3648&cd_idioma=28555&cd_item=8, acessado em 20 de agosto de 2010.

HONNEF, Klaus. *Warhol: A Comercialização da Arte*. Traduzido por Casa das Línguas Ltda. Colônia: Taschen, 2000. P. 59.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. A Indústria Cultural: O Iluminismo como Mistificação de Massas. In: LIMA, Luiz Costa (org). *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Saga, 1969.

INGARDEN, Roman. Concreción y Reconstrucción. In: *Estética de la Recepción*. INGARDEN, Roman; WARNING, Reiner (orgs.). Madri: Visor, 1989.

JAMESON, Fredric. *A Cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Trad. Maria Elisa Cevasco, Marcos César de Paula Soares. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

_____. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Editora Ática, 1997.

JANOTTI, JR., Jéder. *Música Popular Massiva e Comunicação: um universo particular*. Artigo livre, publicado na internet: c2007.

Disponível em: http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo_livre_2.pdf, acessado em 06 de agosto de 2011.

JOYCE, James. *Ulysses*. Londres: Penguin Books, 1969.

KEARNEY, Christine. *Philip Roth reflete sobre declínio do romance e sobre Nemesis*.

Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/810183-philip-roth-reflete-sobre-declinio-do-romance-e-sobre-nemesis.shtml>, acessado em 05 de outubro de 2010.

LIMA, Luiz Costa (org). *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Saga, 1969.

LIPOVETSKY, Gilles. *L'empire de l'éphémère*. Paris: Gallimard, 1987.

_____. *L'ère du vide: essais sur l'individualisme contemporain*. La Flèche, Sarthe: Gallimard, 1989.

_____. *Les temps hypermodernes*. Paris: Grasset, 2004.

LUHRMANN, Baz. *William Shakespeare's Romeo + Juliet*. Estados Unidos: Bazmark Films, Twentieth Century Fox Film, 1996. 120'.

MANN, Thomas. *A Montanha Mágica*. Trad. Herbert Caro. 2a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

McLUHAN, Marshall. *Understanding Media: the extensions of man*. Nova Iorque: Signet Books, 1966, c1964.

_____. Visão, Som e Fúria. In: LIMA, Luiz Costa (org). *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Saga, 1969.

_____. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press, 1962.

MEIRELES, Cildo. *Fontes*. Instalação multimídia. 1992/2008. 300 cm x 600 cm x 600 cm.

MERRIAM-WEBSTER Dictionary. *Everyman*. Disponível em:

<http://www.merriam-webster.com/dictionary/everyman>, acessado em 08 de setembro de 2009.

MERTON, Robert K.; LAZARFELD, Paul F. Comunicação de Massa, Gosto Popular e a Organização da Ação Social. In: LIMA, Luiz Costa (org). *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Saga, 1969.

METALLICA. *ReLoad*. Santa Mônica, Califórnia: Universal Musicrock, 1997. 75'56''. 1 CD.

MORIN, Edgar. *Les Stars*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

MOURA, Gustavo Rosa de. *Cildo*. Brasil, Reino Unido: Matizar, 2009. 78'.

NERCOLINI, Marildo José. *A Construção Cultural pelas Metáforas: A MPB e o Rock Nacional Argentino repensam as fronteiras globalizadas*. Rio de Janeiro: UFRJ/ LETRAS, 2005.

NEW Jersey Monthly. *2010 Top High Schools*. Disponível em:

http://njmonthly.com/articles/towns_and_schools/highschoolrankings/top-high-schools-2010.html, acessado em 26 de junho de 2011.

OREGON Public Broadcasting. *Breaking News*. Disponível em:

<http://twitter.com/#!/OPB/status/25337165114>, acessado em 23 de setembro de 2010.

ORWELL, George. *1984*. Oxford: Clarendon Press, 1984.

OSBORNE, Jerry. *Elvis: Word for Word – What He Said, Exactly How He Said It...*. Nova Iorque: Gramercy, 2000.

PHILIP Roth Papers: A Finding Aid to the Collection in the Library of Congress. Disponível em:

<http://lcweb2.loc.gov/service/mss/eadxmlmss/eadpdfmss/2006/ms006030.pdf>, acessado em 29 de junho de 2011.

PINK FLOYD. *Wish You Were Here*. Londres: EMI, 1975. 44'28''. 1 CD.

PRESLEY, Elvis. *Elvis Presley Quotes*. Disponível em:

http://www.brainyquote.com/quotes/authors/e/elvis_presley.html#ixzz1Iv3Je6nL, acessado em 10 de maio de 2011a.

_____. *Elvis Quotes*. Disponível em:

<http://www.elvis.net/quotes/quotesframe.html>, acessado em 10 de maio de 2011b.

_____. *Elvis Presley Quotes*. Disponível em:

http://www.brainyquote.com/quotes/authors/e/elvis_presley_3.html#ixzz1IslQbHUQ, acessado em 10 de maio de 2011c.

RADIOHEAD. *Amnesiac*. Londres: Parlophone, 2001. 43'50''. 1 CD.

_____. *Creep*. Londres: Parlophone, 1992. 3'59''. 1 CD.

_____. *Hail to the Thief*. Londres: Parlophone, 2003. 56'31''. 1 CD.

_____. *In Rainbows*. Disco independente, 2007. 42'43''. 1 CD.

_____. *Kid A*. Londres: Parlophone, 2000. 50'01''. 1 CD.

_____. *My Iron Lung*. Londres: Parlophone, 1994. 28'23''. 1 CD.

_____. *OK Computer*. Londres: Parlophone, 1997. 53'23''. 1 CD.

_____. *Pablo Honey*. Londres: Parlophone, 1993. 42'11''. 1 CD.

_____. *The Bends*. Londres: Parlophone, 1995. 48'38''. 1 CD.

_____. *The King of Limbs*. Disco independente, 2011. 37'24''. 1 CD.

REYNOLDS, Simon. Radiohead. In: *Beijar o Céu*. Trad. Camilo Rocha. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006.

ROTH, Philip. *Everyman*. Nova Iorque: Vintage Books, 2006.

_____. *Exit Ghost*. Nova Iorque: Vintage Books, 2007.

_____. Goodbye, Columbus. In: *Goodbye, Columbus*. Boston: Bantam Books, 1970.

_____. *Homem Comum*. Trad. Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Letting Go*. Londres: Vintage Books, 1997.

_____. On Our Gang. In: *Reading Myself and Others*. Nova Iorque: Vintage Books, 2001.

_____. *Our Gang*. Londres: Vintage Books, 2001.

_____. Philip Guston. In: *Shop Talk: a writer and his colleagues and their work*. Londres: Vintage Books, 2002.

_____. *Portnoy's Complaint*. Londres: Vintage Books, 2005.

_____. *Reading Myself and Others*. Nova Iorque: Vintage Books, 2001.

_____. *Shop Talk: a writer and his colleagues and their work*. Londres: Vintage Books, 2002.

_____. *The Breast*. Nova Iorque: Bantam Books, 1973.

_____. *The Ghost Writer*. Londres: Vintage Books, 2005.

_____. *The Human Stain*. Londres: Vintage Books, 2000.

_____. *The Humbling*. Londres: Jonathan Cape, 2009.

_____. *When She Was Good*. Londres: Vintage Books, 1995.

_____. You Can't Tell a Man by the Song he Sings. In: *Goodbye, Columbus*. Boston: Bantam Books, 1970.

RUSH. *Moving Pictures*. Nova Iorque: Mercury Records, 1981. 39'56''. 1 CD.

SILVEIRA, Fabrício Lopes da. Lotus Flower: diferença e repetição na performance midiática. In: *III Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Música Popular: negócio da música em tempos de interatividade*. Anais do III Musicom, Recife: Faculdade Boa Viagem, 2011.

SOLLITTO, André. O Escritor do Bebop. In: *Revista da Cultura*. São Paulo: Edição 27, outubro de 2009, p. 36.

SOLOMON, Alan. A Nova Arte. In: BATTCKOCK, Gregory (org.). *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva, 2004. 2ª. ed.

WARHOL, Andy. *Brillo Soap Pads Box*.

Disponível em : <http://www.warhol.org/ArtCollections.aspx?id=1708>, acessado em 15 de agosto de 2011a.

_____. *Elvis Presley*.

Disponível em: <http://posdua.files.wordpress.com/2007/04/elvis-warhol.jpg>, acessado em 15 de agosto de 2011b.

WATERS, Lindsay. Come Softly, Darling, Hear What I Say: Listening in a State of Distraction—A Tribute to the Work of Walter Benjamin, Elvis Presley, and Robert Christgau. In: *Boundary 2*. Volume 30, n. 1. 2003.

WATT, Ian. *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, and Robinson Crusoe*. Cambridge: Canto, 1997.

YORKE, Ritchie. *John Lennon Talks with Marshall McLuhan, June 28, 1970*. Disponível em:

<http://lifeofthebeatles.blogspot.com/2009/08/john-lennon-talks-with-marshall-mcluhan.html>, acessado em 04 de novembro de 2010.

YOUTUBE. *Cildo Meireles en el MuAC (Fontes)*. Disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=D0kxLG1chNU&feature=related>, acessado em 10 de setembro de 2011a.

_____. *Early Karma Police (Premiere 1996-08-14)*. Disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=SeJg--yTM8&feature=related>, acessado em 28 de julho de 2011b.

ZZ TOP. *Eliminator*. Nova Iorque: Warner Bros., 1983. 44'28''. 1 CD.