

ESTILOS SUBCULTURAIS E A LITERATURA POP CONTEMPORÂNEA

Antonio Eduardo Soares Laranjeira*

Resumo

Com base na leitura de *Trainspotting* (1993), de Irvine Welsh, *Ou clavículas* (2002), de Cristiano Baldi, e *Vidas cegas* (2002), de Marcelo Benvenuto, discute-se acerca do papel das subculturas (HEBDIGE, 2006) na configuração das personagens da literatura pop contemporânea. A partir das narrativas, é possível questionar, no contexto do capitalismo globalizado, o caráter subversivo que se atribui aos estilos subculturais. No discurso literário pop contemporâneo, percebe-se uma ambiguidade no que tange aos modos de subjetivação e à apropriação de estilos subculturais: por um lado, compreende-se tal relação como uma estratégia de resistência, por outro, trata-se de parte da necessidade de ser *cool*, que orienta o indivíduo contemporâneo. Lançando mão de uma abordagem transdisciplinar da teoria da literatura, pretende-se compreender o discurso literário pop como espaço fértil para a configuração de um imaginário transnacional urbano.

Palavras-chave

Capitalismo Globalizado; Imaginário; Literatura Pop; Subculturas.

Abstract

By reading Irvine Welsh's *Trainspotting* (1993), Cristiano Baldi's *Ou clavículas* (2002), and Marcelo Benvenuto's *Vidas cegas* (2002), this paper discusses the role of subcultures (HEBDIGE, 2006) in the configuration of characters in contemporary pop literature. Based on those narratives, it is possible to question, in the context of global capitalism, the subversive character assigned to the subcultural styles. In contemporary pop literary discourse there is an ambiguity concerning the modes of subjectivation and the presence of subcultural styles: on the one hand, it can be seen as a strategy of resistance, on the other hand, it is part of the need to be cool, that guides the contemporary individual. Through a transdisciplinary approach of the theory of literature this study intends to conceive pop literary discourse as a fertile context for setting up a transnational urban imaginary.

Keywords

Global Capitalism; Imaginary; Pop Literature; Subcultures.

* Departamento de Fundamentos para o Estudo das Letras – Instituto de Letras – Universidade Federal da Bahia – UFBA – CEP 40170-290 - Salvador – BA – Brasil. E-mail: antoniolaranjeira1979@gmail.com

Introdução

O uso da expressão “literatura pop” se ampara nos estudos de Evelina Hoisel (1980) e Décio Torres (2003) sobre a produção literária que se estende até os anos 80. Em *Supercaos*, Evelina Hoisel (1980) aborda as relações entre a *pop art* e a literatura pop, demonstrando haver uma convergência entre ambas, o que resultaria na configuração de um discurso literário pop. Como o pop se define, a princípio, dentro do campo das artes plásticas, como também observa Décio Torres, é presumível então que o discurso literário pop se aproprie não somente das técnicas e de aspectos da linguagem da arte pop, mas também do imaginário que a circunscreve, adquirindo uma feição múltipla, em que as mais diversas linguagens podem se mesclar para formar um produto cultural distinto, conforme ocorre nas obras de artistas como Andy Warhol e Roy Liechtenstein.

Inicialmente desenvolvida nos Estados Unidos e na Inglaterra, a arte pop, segundo Leslie Fiedler e Reyner Banham, tem base nos aspectos mais cotidianos da sociedade de consumo, como marcas de produtos industrializados, mitos do cinema e da música popular. Além disso, sua inserção no contexto urbano líquido-moderno⁷⁰ possibilita a penetração das técnicas e temáticas dos meios de comunicação na cultura erudita, fazendo com que se apresente como o que os teóricos denominam uma estética da consumibilidade. Trata-se assim de uma arte consumível que, entretanto, não seria proposta como “menos séria” do que a “arte permanente”.

A respeito do pop britânico, Lawrence Alloway destaca a ligação entre o pop e os *mass media*. Acrescenta Alloway, contudo, que, ao contrário do que se poderia pensar, o fato de o pop se apropriar de temáticas, técnicas e imagens dos meios de comunicação não significa afirmar a identidade entre ambos. Na arte pop, a imagem se encontra disposta em um outro contexto, que potencializa a produção de sentidos. Além disso, os meios de comunicação são mais complexos e menos inertes do que se imagina (cf. ALLOWAY *apud* LIPPARD, 1988, p. 27-69).

A arte pop é marcada por uma atitude dessacralizadora, ao se apresentar como um questionamento dos já estabelecidos padrões artísticos e culturais. A desaturação proporcionada pelo pop se intensifica quando se percebem as conexões existentes entre arte pop e cultura jovem. Lucy Lippard (1988) acredita que tais conexões respondem pela presença de elementos de hostilidade diante dos valores contemporâneos e pelo afastamento dos padrões aceitos da arte. Isso parece se justificar, visto que o momento histórico em que a arte pop desponta é caracterizado por uma revisão dos valores tradicionais, como afirma Décio Torres (2003). Eis o que permite estabelecer pontos de tangência entre o fenômeno pop e os movimentos de contracultura, que avultavam no período dos anos 60.

⁷⁰ Contrastando o que caracteriza como modernidade sólida e modernidade líquida, Zygmunt Bauman afirma: “Uma das características mais importantes da modernidade em seu estado “sólido” era uma visão a priori de um “estado final” que seria o eventual ponto culminante dos esforços correntes de construção da ordem, ponto no qual se deteriam — fosse ele um estado de “economia estável”, “de um sistema em equilíbrio”, de uma “sociedade justa” ou um código de “direito e ética racionais”. A modernidade diluída, por outro lado, liberta as forças da mudança, como a bolsa de valores ou os mercados financeiros: deixa que as pessoas “encontrem seu próprio nível” para que depois procurem níveis melhores ou mais adequados — nenhum dos níveis presentes, por definição transitórios, é visto como final e irrevogável. Fiéis ao espírito dessa transformação, os operadores políticos e porta-vozes culturais do “estágio líquido” praticamente abandonaram o modelo da justiça social como horizonte último da seqüência de tentativas e erros — em favor de uma regra/padrão/medida de “direitos humanos” que passa a guiar a infindável experimentação com formas de coabitação satisfatórias ou pelo menos aceitáveis” (BAUMAN, 2003, p. 69).

Ao passo que Hoisel e Torres enfatizam um caráter combativo do pop e da contracultura, segundo o qual ambos empreenderiam incisivamente uma oposição aos modos de vida da sociedade pós-industrial e do capitalismo, acredito que, a partir da abordagem dos textos da literatura pop contemporânea, seja possível questionar esse caráter subversivo atribuído ao pop. Seja pela ostentação de uma postura crítica ou eximindo-se dela, é indiscutível que a arte pop esteja associada à cultura urbana e industrial. O repertório iconográfico utilizado pelos artistas e que se dissemina através dos meios de comunicação (sobretudo os eletrônicos, hoje), se desenvolve nesse cenário. Richard Smith, artista plástico britânico, afirma que “Ao anexar formas disponíveis para o espectador por meio dos *mass media*, percebe-se que há um mundo compartilhado de referências. Os contatos podem ser feitos por vários níveis⁷¹” (SMITH *apud* LIPPARD, 1988, p. 48). Isso significa que a iconografia pop sugere algo que ultrapassa o sentido único de transgressão, que lhe é usualmente atribuído.

Segundo essa perspectiva, pode-se afirmar que em *Trainspotting*, *Vidas cegas* e *Ou clavículas* o repertório iconográfico pop e a sua relação com a cultura jovem e os movimentos contraculturais se fazem presentes, mas sem necessariamente resultar em dessacralização, em subversão.

Escolhi não escolher a vida

No romance *Trainspotting*, Mark Renton, em uma das inúmeras tentativas de abandonar o uso de heroína, é submetido a sessões de psicanálise, como parte do processo de reabilitação. O título da cena em foco é *Em busca do homem interior* e, após o diálogo com um psicanalista, o texto prossegue com a reflexão da personagem sobre a vida no mundo contemporâneo. No primeiro parágrafo, o narrador-personagem define o teor do texto, ao expressar sua opinião sobre a reabilitação: “A reabilitação é uma bosta; algumas vezes eu penso que é melhor estar preso. A reabilitação significa a rendição de si mesmo⁷²” (WELSH, 1996, p. 181 – tradução nossa). O que está em jogo para Renton diz respeito a uma tensão entre ser livre, fazer suas próprias escolhas e os padrões de comportamento exigidos pela sociedade.

Ao transcrever um dos diálogos com seu analista, Dr. Forbes, o narrador reforça a ironia e a dissidência em relação às instituições. Renton, quando o diálogo termina, expõe sua postura de descrédito nas soluções que possam resultar da psicanálise. Com indiferença, ele afirma,

Era assim que costumava ser. Um monte de coisas trazidas à tona; algumas triviais, outras pesadas, algumas tolas, outras interessantes. Às vezes eu falava a verdade, outras vezes eu mentia. Quando eu mentia, eu dizia coisas que achava que ele queria ouvir, e algumas vezes dizia algo que eu pensava que iria dar corda ou confundir ele⁷³ (WELSH, 1996, p. 184 – tradução nossa).

⁷¹ No original: “In annexing forms available to the spectator through mass media there is a shared world of references. Contact can be made on a number of levels” (SMITH *apud* LIPPARD, 1988, p. 48).

⁷² No original: “Rehabilitation is shite; sometimes ah think ah'd rather be banged up. Rehabilitation means the surrender ay the self” (WELSH, 1996, p. 181).

⁷³ No original: “That was how it used tae go. A loat ay issues brought up; some trivial, some heavy, some dull, some interesting. Sometimes ah telt the truth, sometimes ah lied. When ah lied, ah sometimes said the things that ah thought he'd like tae hear, n sometimes said something ah thought would Wind him up, or confuse” (WELSH, 1996, p. 184).

Verifica-se assim um conflito no modo como a personagem se relaciona com o processo de reabilitação: embora afirme ter aprendido coisas durante as sessões, seus anseios divergem fortemente dos objetivos do tratamento, que sempre significará “uma rendição de si mesmo” (WELSH, 1996, p. 181 – tradução nossa).

Introduzido pela presença, ainda que ironizada, da psicanálise, o tópico da construção de si já se torna explícito quando a personagem menciona o livro intitulado *Tornando-se uma pessoa*, indicado pelo seu conselheiro. A partir de então, a questão da identidade ocupa uma posição de destaque, convertendo-se em problema principal do texto. Após a leitura do livro, Renton, embora discorde de ser tratado como um objeto de estudo, chega à conclusão de que sua recusa da sociedade é fruto de uma incapacidade para reconhecer suas limitações e de certo egocentrismo. Mas sua resistência significa a insubmissão diante de um mundo que cerceia a sua vida: “Por que eu rejeitaria o mundo, me veria como melhor que ele? Porque eu faço, é por isso. Porque eu sou, caralho, é por isso”⁷⁴ (WELSH, 1996, p. 185 – tradução nossa).

Possivelmente, por isso, no desfecho do capítulo, encontra-se o ápice de sua atitude de recusa, em um parágrafo emblemático, cuja agudeza o torna, com algumas modificações, a fala introdutória de Renton, interpretado por Ewan McGregor, na adaptação do romance para o cinema⁷⁵:

A sociedade inventa uma lógica espúria e convoluta pra absorver e mudar as pessoas que tem um comportamento fora do comum. Imagine que eu saiba todos os prós e contras, saiba que vou ter uma vida curta, seja mentalmente são, etcétera, etcétera, mas ainda assim queira usar heroína? Eles não deixam você fazer isso. Eles não deixam você fazer isso, porque isso é visto como um sinal das próprias falhas deles. O problema é que você simplesmente rejeita o que eles têm pra oferecer. Escolha a gente. Escolha a vida. Escolha pagar prestações da hipoteca; escolha máquinas de lavar; escolha carros; escolha se sentar em um sofá e assistir a game shows imbecilizantes, se empanturrando de porcarias. Escolha apodrecer, se entediando em casa, uma vergonha para os pestinhas egoístas fodidos que você colocou no mundo. Escolha a vida. Bem, eu escolhi não escolher a vida⁷⁶ (WELSH, 1996, p. 187-188 – tradução nossa).

A sociedade de que fala a personagem – que pode ser compreendida, por extensão, como a sociedade líquido-moderna – figura como sua antagonista e atua conforme o que fora descrito por Bauman: por um lado, a escolha aponta para uma liberdade irrestrita; por outro lado, é com essa ilusão de liberdade que a sociedade *absorve* e *muda* as pessoas que não se adaptam às suas regras.

O texto de Irvine Welsh, porém, sustenta ainda a concepção de que não somente manipuladora é a sociedade de consumidores, pois nela há espaço para práticas de liberação, no que tange à construção das narrativas de si. Com relação a Renton, tais práticas de liberação podem estar concentradas na

⁷⁴ No original: “Why should ah reject the world, see masel as better than it? Because ah do, that’s why. Because ah fuckin am, and that’s that” (WELSH, 1996, p. 185).

⁷⁵ Cf. *Trainspotting - Sem Limites*. Direção: Danny Boyle; Roteiro: Irvine Welsh (romance), John Hodge (roteiro), Londres: Miramax Films, 1996. (DVD, 24/03/1998).

⁷⁶ No original: “Society invents a spurious convoluted logic tae absorb and change people whae’s behaviour is outside its mainstream. Suppose that ah knew aw the pros and cons, know that ah’m gaunnae huv a short life, am ay sound mind etcetera, etcetera, but still want tae use smack? They won’t let ye dae it. They won’t let ye dae it, because it’s seen as a sign ay thir ain failure. The fact that ye jist simply choose tae reject whit they huv tae offer. Choose us. Choose life. Choose mortgage payments; choose washing machines; choose cars; choose sitting oan a couch watching mind-numbing and spirit-crushing game shows, stuffing fuckin junk food intae yir mooth. Choose rotting away, pishing and shiteing yersel in a home, a total fuckin embarrassment tae the selffish, fucked up brats ye’ve produced. Choose life. Well, ah choose no tae choose life” (WELSH, 1996, p. 187-188).

rejeição “sem motivo” às práticas da vida cotidiana na modernidade líquida. “Escolha a gente” é um imperativo que equivale a escolher a vida na sociedade de consumidores, sem questioná-la. Quando Renton assegura sua opção de não escolher a vida, assume um comportamento rebelde diante do que considera opressivo: sua ideia de rebeldia se concentra, todavia, na questão sobre usar ou não heroína, que, ao mesmo tempo, implica entender a sociedade de consumidores como algo a ser combatido, mas significa também que as práticas de liberação se tornam possíveis somente dentro dessa mesma sociedade.

Renton é, por assim dizer, o *free-chooser* dos tempos líquidos de Zygmunt Bauman. Trata-se do indivíduo que não mais percebe o alcance do Estado-nação sobre a sua vida; aquele cujas responsabilidades pelas decisões cotidianas são fonte de uma sobrecarga que culmina com o excesso de individualismo e, não raro, ansiedade, ambos visíveis nas personagens de *Trainspotting*. Se o Estado-nação se exime das responsabilidades sobre o social, a esfera individual passa a ser o espaço destinado à prática política. Nessas condições, para Michael Hardt e Antonio Negri (2005), assumir uma posição subversiva diante da máquina desterritorializante do Império depende menos de uma inversão de hierarquias e envolve a busca de alternativas a partir da própria ordem vigente, pelo exercício da biopolítica. Para compreender e, por conseguinte, tentar subverter o Império, é necessário investigar alguns aspectos da sociedade de controle, levando-se em consideração a natureza biopolítica do poder, isto é, o poder não se manifesta através de dispositivos responsáveis por assegurar a obediência às regras, mas se estende aos corpos da população e às relações sociais. O biopoder é a forma de regulação da vida social a partir de seu interior: aqui, o que está em questão é a produção e a reprodução da vida.

Como o biopoder permite a regulação da vida social a partir do seu interior, a produção da vida não significa necessariamente submissão às regras de um grupo dominante: as forças biopolíticas são oriundas de múltiplos focos. A resistência pode ser compreendida assim em sua microfísica: ao mobilizar o poder biopolítico, resulta na produção de subjetividades, muitas vezes conflituosas. No Império, não é possível determinar o centro de um poder opressivo, contra o qual se rebelar, no entanto, ainda assim, há resistências. Isso materializa a possibilidade de “ser contra”, a partir dos mais variados focos, pois múltiplos também são os focos da opressão.

“Ser contra” significa, portanto, nomadismo e deserção – estratégias muito nítidas no comportamento de Renton e entre as subculturas, como propõe Dick Hebdige (2006). Isso se torna bastante perceptível ao longo de toda a narrativa, pois a maior parte da ação transcorre nas ruas de Edimburgo. Em determinado momento, porém, Renton permanece em casa, em uma tentativa de abandonar a heroína. Todavia, é relevante perceber que essa permanência se configura como um cárcere. Sua estadia forçada pelos pais, portanto, reitera, ao invés de negar, o nomadismo da personagem.

Algo que merece destaque é o fato de que o estilo de vida “escolhido” por Renton está associado a elementos provenientes de vários pontos da cultura pop. As referências aos elementos dessa cultura estão distribuídas pelo romance, desde as cenas repetitivas dos filmes de Jean-Claude Van Damme até as várias citações de músicas e bandas de *rock*. A apropriação dos estilhaços da cultura pop, dentre os quais se insere também a afinidade pelo futebol, define os parâmetros necessários para o entendimento das técnicas de si, utilizadas por Renton durante a construção de sua autoidentidade.

Provavelmente existe, catalisada pelo uso de heroína, uma aproximação entre o estilo de vida adotado por Mark Renton e a transgressão promovida pelas

subculturas. Conforme Hebdige, seu sentido é algo que está sempre em disputa e é com relação ao estilo que as forças antagônicas se confrontam com maior intensidade. Nelas, objetos e gestos associados aos indivíduos podem ser descritos como elementos que possuem um sentido e apontam para uma recusa. Para Hebdige, essa recusa tem um valor subversivo, como, para Renton, tem a recusa da vida para consumo – *Well, ah choose no tae choose life*.

Sem perceber as subculturas como sendo uma parte externa aos contextos social, econômico e político, Hebdige procura compreendê-las a partir do surgimento das culturas jovens e sua relação com a classe trabalhadora britânica. Os adolescentes pouco escolarizados da classe trabalhadora buscavam nas gangues de rua formas de desenvolver fontes alternativas de autoestima. Nesses grupos, os valores básicos, norteadores da sociedade, são substituídos por seus opostos, como o hedonismo e o desafio às autoridades. Entretanto, não somente rupturas orientam o comportamento dos jovens da classe trabalhadora: é possível observar aproximações entre as gangues de jovens e a cultura dos pais. O que Hebdige sugere, a partir das ideias de Phil Cohen⁷⁷, é a leitura dos grupos jovens enquanto classes, com regras e hierarquia particulares.

A despeito dos cruzamentos e sobreposições existentes, não se trata de identificar as gangues de jovens, em geral delinquentes, com as subculturas, embora para o senso comum as expressões sejam, não raro, tomadas como sinônimos. Ao passo que as gangues são pequenas, com um recrutamento específico, um código local de lealdade, além de se caracterizarem fortemente pelo machismo e estarem vinculadas a atividades ilegais, as subculturas são mais amplas, frouxas e menos definidas por laços regionais ou de classe. O grupo a que pertence Renton apresenta traços de ambos. Os jovens do *Leith*⁷⁸, embora não configurem uma gangue de rua, são indivíduos da classe operária escocesa, imersos na estagnação econômica e frequentemente enfrentando problemas com a lei: Renton, Sick Boy e Spud, as principais figuras do romance, são todos viciados em heroína, roubam para manter o vício e, assim como Begbie, o único que não é usuário de drogas ilícitas, brigam em *pubs* por nenhum motivo aparente e mantêm relações amorosas conturbadas (aliás, menos amorosas do que sexuais: as mulheres são tomadas quase sempre como objetos).

Os protagonistas de *Trainspotting*, portanto, têm suas subjetividades produzidas entre os signos da cultura pop e a agressividade das subculturas. Segundo Hebdige, as subculturas, tomadas como séries de estilos culturais jovens, são formas simbólicas de resistência. Ao compreender o estilo como uma resposta codificada diante das transformações que sofre determinada comunidade, é possível inferir que cada subcultura, conforme essa perspectiva, configurará um modo diferente de lidar com o mundo social:

As subculturas espetaculares expressam o que é, por definição, um conjunto de relações imaginárias. A matéria prima a partir da qual são construídas é tanto real quanto ideológica. É mediada para os membros de uma subcultura por meio de uma variedade de canais: a escola, a família, o trabalho, a mídia, etc. Além disso, esse material está sujeito a mudanças históricas. Cada "instância" subcultural representa uma "solução" para determinado conjunto

⁷⁷ Phil Cohen desenvolve um estudo sobre a história do pós-guerra em East End, Londres, interpretando a sucessão de estilos dos jovens da classe operária como uma série de respostas criativas às transformações do momento. Para ele, a noção de estilo significa uma resolução das contradições vivenciadas.

⁷⁸ Leith, local onde se passa *Trainspotting*, é um distrito situado ao norte de Edimburgo. Região portuária, durante o período do pós-guerra passou por um declínio industrial e êxodo populacional. Apenas depois dos anos 80 (década em que se passa a narrativa de Welsh), o local, antes sinônimo de estagnação, voltou a se desenvolver.

de circunstâncias, para problemas e contradições particulares⁷⁹ (HEBDIGE, 2006, p. 81 – tradução nossa).

A afirmação de Hebdige define os estilos subculturais como produto do imaginário, o que faz deles um produto histórico. O contexto escocês da década de 80 apresenta às personagens de Welsh contradições e problemas específicos, aos quais Renton responde com a sua recusa. Do mesmo modo, como sucede aos grupos dominantes, os diversos níveis de formação cultural estão imbricados nos processos de construção das identidades subculturais.

Contudo, não é sem tensão que tais articulações se estabelecem: as subculturas correspondem a uma interferência na comunicação – um ruído. Compreendidas como violação dos códigos autorizados, elas conseguem expressar conteúdos proibidos em formas proibidas, isto é, incitam a consciência de classe e da diferença mediante a transgressão de códigos de comportamento ou o desvio da lei. De certa maneira, instauram um conflito diante das práticas cotidianas, atentam contra as expectativas comuns, ao representarem desafios a uma ordem simbólica dominante.

No rádio, uma velha música de um inglês morto

Em lugar dos *pubs* britânicos, os bares, os botequins, as ruas de Porto Alegre. As personagens de Marcelo Benvenuti, com frequência, são construídas orientadas pela aproximação com as subculturas. Em “A vida do instante”, o enredo não se assemelha ao de *Trainspotting*, tampouco a sua forma, pois se trata de um conto (embora o texto de Welsh seja fragmentado e tenha sido publicado em partes). No entanto, a configuração das personagens permite entrever alguns aspectos recorrentes em ambos os textos, sobretudo no que se refere à associação entre subcultura, transgressão e cultura pop e jovem.

Em linhas gerais, o conto tem como eixo uma breve reflexão sobre a transitoriedade da vida e a desigualdade social. As personagens, Francisco e Ana, têm vidas bastante distintas: um é desempregado e morador da periferia, outra, jovem insequente de uma classe mais abastada. Em busca de trabalho, Francisco encontra nos classificados o que seria o seu futuro: um trabalho como contador de uma indústria química; em seguida, percorre as ruas, satisfeito, imaginando como seria seu novo escritório, repleto de conforto. No ônibus, ao mesmo tempo em que a personagem sonha com o seu sucesso no futuro emprego, vislumbra uma cena inusitada: no mesmo escritório imaginado, ele se encontra morto, diante do computador empoeirado. Atônito, para em um bar, sem perder, contudo, o entusiasmo pelas possibilidades abertas pelo novo emprego. Nesse momento, as vidas de Ana e Francisco se cruzam, de maneira trágica:

E Francisco perdia-se em seus próprios pensamentos de felicidade egoísta e humana. Pediu uma cerveja. Ana dirige despreocupada pela cidade. De óculos escuros e fumando um Marlboro Light, Ana brinca de ziguezague pelas ruas vazias de um bairro da periferia. No rádio, uma velha música de um inglês morto. Na mente, álcool da noite anterior. No sangue, cocaína da noite anterior. No estômago, espermatozoides da noite anterior. Na rua vazia, um homem

⁷⁹ No original: “Spectacular subcultures Express what is by definition an imaginary set of relation. The raw material out of which they are constructed is both real and ideological. It is mediated to the individual members of a subculture through a variety of channels: school, the family, work, the media, etc. Moreover, this material is subject to historical change. Each subcultural “instance” represents a “solution” to a specific set of circumstances, to particular problems and contradictions” (HEBDIGE, 2006, p. 81).

que atravessa a frente do carro surgindo do nada de dentro de um bar (BENVENUTTI, 2002, p. 135).

A citação anterior, que finaliza o conto, expõe o teor crítico do texto e, principalmente, apresenta alguns elementos significativos no processo de construção da identidade das personagens. O encontro de Francisco com Ana determina a tensão provocada pela estratificação social, e, ao mesmo tempo, redimensiona os estilos subculturais, deslocando-os. Disso resulta que Ana, ainda que reúna em seu comportamento traços subversivos desses estilos, afasta-se consideravelmente do modo como se apresentam Renton e as demais personagens de *Trainspotting*.

Inicialmente, Renton e Ana pertencem a classes sociais distintas (em países e momentos distintos). Ao passo que Renton é um desempregado, cujos pais e amigos pertencem à classe operária escocesa, Ana está na periferia da cidade, mas dela separada pelo corpo do seu carro em movimento. Em poucas linhas, Benvenuti associa objetos e atitudes que, simultaneamente, a inserem em uma classe mais favorecida do que a da personagem de Welsh, sem afastá-la dos mesmos aspectos dos estilos subculturais com os quais Renton interage. Dirigir despreocupada não corresponde, em si, a uma ação que faça de Ana uma mulher de classe média. Não obstante, isso se torna possível quando a ação é tomada em conjunto com outras e considerando-se a atmosfera do conto: os óculos escuros, os cigarros *Marlboro Light*, a noite anterior desregrada e o fato de dirigir sem objetividade remetem ao prazer. Prazer e necessidade se opõem no conto, colocando frente a frente a mulher de classe média e o desempregado: é nítido o contraponto entre a despreocupação de Ana e a pressão de Francisco sobre si mesmo para conseguir o trabalho.

Diferentemente do que ocorre em *Trainspotting*, não é o indivíduo da classe menos privilegiada que se relaciona com a subcultura, mas Ana, que mistura drogas e pratica sexo de modo irrefletido e, enfim, transgride códigos de comportamento. É preciso destacar que a narrativa culmina com a morte de Francisco por atropelamento, transformando Ana em uma fora da lei.

O detalhe sonoro contribui para reforçar esse vínculo entre o estilo de vida de Ana e os estilos subculturais: no rádio, o que se escuta é a velha música de um inglês morto. A referência não é gratuita e, embora não seja explícito se tratar de uma banda ou cantor de *rock*, essa é a conclusão a que conduz o narrador. Considerando-se que, nas outras vidas cegas, as alusões e citações à cultura pop, a bandas e músicas de rock são frequentes, é possível tomar essa música do inglês morto como alguma canção famosa de rock. É também relevante que seja a música britânica a tocar no rádio: a citação que pode aproximar a personagem dos estilos subculturais precisa ser parte da cultura pop britânica e, nos textos da Geração 90 e da editora Livros do Mal, tal vínculo se estabelece entre os indivíduos pertencentes à classe média.

Ao se reportar o conto de Benvenuti ao texto do projeto da editora Livros do Mal, percebe-se uma confluência entre o que propõem os editores e o que se materializa nas palavras de "A vida do instante". Em especial, o eco se faz presente quando se trata da relação com a classe média e a cultura pop: dentre os desejos manifestados pelos idealizadores do projeto gaúcho, está uma literatura que ultrapasse "o lugar-comum da classe média" e também o "deslumbramento com o mundo pop". As investidas do conto recaem simultaneamente sobre a falta de perspectivas vinculada à desigualdade social e sobre a atitude irrefletida da personagem de classe média – Ana. Quando se faz o elo entre a cultura pop e a personagem que atenta contra a lei e a ordem, no

cenário da narrativa em questão, o resultado é diverso do que se vê em *Trainspotting*. Aqui, tende a ser retirado o poder de “ser contra” da cultura pop e, em contrapartida, reforçado o seu caráter embotador.

É um tanto ambígua a maneira pela qual Benvenuti incorpora em seu texto a cultura pop. Em outros rádios, a música de ingleses e estadunidenses vivos ou mortos pode assumir uma feição diferenciada e conferir uma aura transgressora à personagem que o escuta. É preciso destacar que o estilo subcultural, nesses casos, está associado geralmente a músicas e bandas *underground* e não qualquer elemento da cultura pop, de modo irrestrito. A figura de Ana reúne tanto o elemento *underground*, quanto o consumismo, que se faz explícito na marca de cigarros. Como um contraponto à recusa de Renton, Ana funde os aspectos da sociedade de consumidores com o estilo subcultural, o que resulta em um comportamento que, longe de propor uma alternativa à norma, conduz ao ato de rebeldia inócuo. “Ser contra”, para Ana, não se apresenta como uma estratégia de resistência, mas apenas como um estilo de vida para consumo, ainda que este seja um estilo subcultural.

Por outro lado, as referências às bandas de rock podem, em uma dupla abertura, aludir ao modo de subjetivação da personagem, mas também ao do próprio Benvenuti, que lança mão dos fragmentos da cultura pop na composição do seu texto. Ainda assim, a ambiguidade persiste, pois, se lançar títulos com propostas menos tradicionais é um dos objetivos da editora, ao mesmo tempo, *Vidas cegas* escapa do paradigma transgressor atribuído à cultura pop.

O mesmo processo pode ser observado em contos de Cristiano Baldi. “Peixes, aqui” compartilha da mesma ambiguidade do texto de Benvenuti. Narrado em primeira pessoa, o conto flagra o momento em que um homem assassina uma mulher por um motivo aparentemente banal. O parágrafo que abre a narrativa apresenta as personagens, provavelmente um casal, entrando em um automóvel: o narrador coloca malas vazias no banco traseiro – fato que terá relevância no desfecho do conto –, enquanto Sandra senta-se no banco da frente.

Os poucos elementos que caracterizam o veículo são suficientes para situar o narrador-personagem como um indivíduo da classe média: os acessórios que o carro possui (freios ABS, direção hidráulica) e a marca (Honda) apontam para um produto diferenciado, importado e com um valor que seleciona os seus compradores. O próprio narrador apresenta a posse do carro como uma maneira de especificar o pertencimento a determinada classe social: “Freio a merda do Honda. ABS, não é para qualquer um. Troço caro, para homens de classe, que andam nas estradas suíças por entre túneis esculpidos na pedra” (BALDI, 2002, p. 50).

Ironicamente, está na voz do mesmo protagonista a crítica à classe média, proposta pelo projeto da Livros do Mal. O que deflagra o ato de violência é a irritação do narrador pela escolha da estação de rádio: a preferência musical é o que instaura o conflito entre as personagens. Os quatro parágrafos anteriores ao final trágico alternam os desejos do narrador e de Sandra, correspondendo a cada um deles uma mudança de estação, com programações distintas. São essas diferenças que expõem a ambiguidade da vinculação entre subculturas, cultura pop e os modos de subjetivação das personagens, no texto de Baldi:

Ligou o rádio. Um rock americano anos oitenta. Bons aqueles tempos. Música ruim, mas quando se está com vinte anos esse tipo de coisa parece não incomodar. Era só ir para a faculdade, pegar um cinema no Astor ou no Presidente, procurar pelos sebos, algum escritor ianque viciado em pó. Isso era o legal dos americanos da década de oitenta. Eles cheiravam pó e depois

iam escrever. E a gente por aqui achava o máximo, do caralho. Daí toda a burguesada metida a hippie e punk ia para a Osvaldo ouvir Nei Lisboa e Replicantes e descolar alguma cocaína (BALDI, 2002, p. 49).

Nessa passagem, também no rádio do carro, a música que toca é em língua inglesa, de algum momento do passado. As diferenças com relação à cena e Benvenuti residem no fato de que as informações são mais precisas e, aqui, sabemos que a música é “um rock americano anos oitenta”, e não inglês. É importante perceber como o narrador se relaciona com a música: se, por um lado, o que toca no rádio é ruim, por outro, evoca, nostalgicamente, os bons tempos da “juventude”. No texto, o rock está associado à juventude e ao prazer proporcionado pela leitura, pelo cinema e pelo uso de drogas. A ideia de transgressão, já embutida no rock dos anos 80, é amplificada pela referência aos escritores ianques viciados em cocaína. Do mesmo modo que em Welsh e Benvenuti, a droga ilícita está presente como um elemento constitutivo dos estilos subculturais e simboliza a recusa frente aos padrões de comportamento. Todavia, da mesma forma que ocorre com Ana, introduz-se uma divergência no que diz respeito ao papel subversivo dessa aparente deserção: deslocada do contexto norte-americano, a atitude assume outra feição, pois, ao se apropriarem do estilo subcultural, o narrador e os jovens da sua época convertem-no em um estilo de vida para consumo.

A confissão do narrador acerca do comportamento dos escritores ianques viciados é o mesmo que afirmar a necessidade irrefreável de ser cool. Essa era a atitude da “burguesada” que apenas emulava os estilos subculturais *hippie* e *punk*. As palavras escolhidas no trecho citado enfatizam a ironia com que se descreve a postura dos jovens de classe média: ao invés de “burguesia”, o uso do termo “burguesada”, para acentuar o distanciamento do narrador; como se não bastasse, essas pessoas são “metidas” a *hippies* ou *punks*. Isso permite compreender que, no contexto descrito na narrativa de Baldi, a aproximação da subcultura se configura como um ato meramente consumista. A crítica empreendida pelo narrador desvela, assim, a motivação que conduz as personagens à música e ao estilo subculturais: a manutenção do vício em cocaína.

Em outro momento do conto, uma das trocas de estação flagra a entrevista com um político da esquerda. O narrador é incisivo e não poupa as palavras para desdenhar tanto de Sandra, que “sempre vota em comunista”, como do arremedo de engajamento político dos estudantes esquerdistas (dos quais ele próprio fazia parte):

Essa petezada comuna me trinca as bolas. Sandra [...] Nunca gostou de política, mas sempre vota em comunista vagabundo. Eu era comunista no segundo grau, como todos os colegas. Era *cool* ser comunista. Tu deixava uma barba rala, usava sandálias de couro e jeans surrado (BALDI, 2002, p. 50).

Novamente, os termos eleitos estão revestidos de um caráter pejorativo. A referência ao partido de esquerda traz o mesmo sufixo atribuído à classe média, no parágrafo anterior (*burguesada*), o que desacredita o partido (de inspiração comunista). Do mesmo modo, o adjetivo que se relaciona com o partido é tomado numa acepção depreciativa: se “comunista”, em algum momento da história, foi sinônimo de libertário ou revolucionário, na voz do narrador assume um sentido diferente e intensifica a acidez do texto. A impaciência da personagem com o partido político se transfere para Sandra, que “sempre vota em comunista vagabundo”. A cadeia de relações se completa, quando o narrador

confessa ter sido comunista na adolescência. É nesse momento, porém, que o gesto antes transgressor se revela um estilo a ser consumido: ser comunista, para o narrador, era ser como todos os demais colegas da “burguesada” – era *cool*... Ao final do parágrafo, tem-se a descrição dos elementos necessários para “ser” comunista – barba rala, sandálias de couro e jeans surrado.

Ser comunista, ser hippie ou ser punk, longe de ser um ruído na comunicação, sob a óptica do narrador de Baldi, é mais um modo de produção e de reprodução da vida. Na vida para consumo, o indivíduo exercita as técnicas de si de maneira a se construir como mercadoria vendável. Assim, os elementos que compõem os estilos de vida das personagens perdem o potencial de violação e são convertidos em elementos estéticos. Cada estilo subcultural passa a ser um *kit* para consumo fácil, a partir do qual o indivíduo pode atingir uma das metas mais significativas da vida para consumo: a de ser *cool*. Nas reuniões dos jovens comunistas de “Peixes, aqui”, o que se presencia é a incoerência entre seus supostos princípios ideológicos e suas atitudes: “As festinhas dos comunistas do Rosário eram as mais legais. Só Jack Daniel’s. Nada de vodka, que isso é bebida de pedreiro chinelão que não tem o que comer” (BALDI, 2002, p. 50). A austeridade do encontro é substituída pela festa, marcada pela separação nítida de classes: a bebida consumida é responsável por distinguir os “comunistas” do pedreiro que não tem o que comer. Paradoxalmente, o proletariado não parece ser representado por aqueles que supostamente deveriam fazê-lo.

Conforme Zygmunt Bauman (2003), *comunidade* é uma expressão cujo significado remete a uma boa sensação: lugar reconfortante, aconchegante onde se encontrará tudo o que for necessário para uma vida segura e estável. Paraíso perdido, a comunidade imaginada, que preenche os sonhos dos indivíduos, está de fato afastada daquela que realmente existe. Tudo o que a vida em comunidade pode oferecer exige um preço a ser pago, descontado em termos de autonomia ou liberdade. Portanto, para Bauman, a comunidade abarca uma tensão entre segurança e liberdade, que possivelmente não se resolverá. No mundo líquido-moderno, verifica-se um desequilíbrio, que faz essa tensão pender para o extremo da liberdade.

Nesse contexto, observa-se o que o sociólogo denomina “secessão dos bem-sucedidos”, ou seja, o novo distanciamento, desengajamento e extraterritorialidade dos indivíduos bem adaptados à vida líquido-moderna. São aqueles que “não se importam de ficar sós, desde que os outros, que pensam diferente, não insistam em que se ocupem e muito menos partilhem sua vida por conta própria” (BAUMAN, 2003, p. 49). De acordo com Bauman, o sintoma do caráter dessa secessão dos bem-sucedidos é a aproximação de um modo *cool* de ver o mundo. Se o *cool* já pôde ser compreendido como uma postura rebelde⁸⁰, contemporaneamente, deve ser percebido como uma visão de mundo daqueles que estão no topo da pirâmide. Por conseguinte, o *cool* se estabelece como “a forma mental dominante do capitalismo de consumo”, simbolizando, assim, uma visão das mais conservadoras, representativa dos mais importantes, daqueles que não fazem parte do refúgio da globalização.

A apropriação das subculturas pelas personagens de Benvenuto e Baldi, de certo modo, é conduzida por essa visão de mundo. Se não todo, quase todo o grau subversivo daqueles estilos de vida é contido, a partir do momento em que

⁸⁰ Conforme Bauman, no período posterior à Depressão, nos Estados Unidos, a atitude *cool* se revestia de “uma máscara de uma rebelião e da renovação moral” (BAUMAN, 2003, p. 50), que simbolizava o distanciamento de uma ordem envelhecida e conservadora. Esse distanciamento proporcionado pelo modo *cool* de ver o mundo perdeu o seu sentido militante para dar espaço, no mundo líquido-moderno, aos poderes do mercado de consumo.

ser *cool* passa a ser um atributo medido pelo consumo. Quando o gosto pessoal é convertido em um *ethos*, o indivíduo pode ser tomado por aquilo que consome (inclusive os estilos de vida). O comunismo do narrador de “Peixes, aqui” é um comunismo *cool*; trata-se de uma questão de preferência, de escolhas feitas dentre os diversos estilos de vida prontos para o consumo.

O *cool*, segundo Bauman, é uma “fuga ao sentimento”. Distanciamento e autonomia pessoal parecem apontar para uma solidão inelutável. Todavia, embora secessão, não se pode afirmar que seja solitária por completo. Esses “fugitivos” tendem a se agrupar com outros semelhantes, o que não significa, entretanto, a formação de comunidades. A ausência de compromisso que orienta essas relações sinaliza a exclusão de possíveis efeitos que as ações de um indivíduo teriam sobre a vida de outros. A “comunidade” formada então seria, de maneira contraditória, uma comunidade de indivíduos isolados. Se a escolha de um estilo de vida *cool* é a condição para se identificar com um grupo, ao mesmo tempo, esse grupo se caracteriza pela garantia de se manter à distância dos intrusos.

Merece destaque, ainda, o fato de que essa “nova elite de bem-sucedidos” do mundo globalizado não se distingue pela fixidez, mas por sua *extraterritorialidade* ou desterritorialização: “Ser extraterritorial não significa, no entanto, ser portador de uma nova síntese cultural global, ou mesmo estabelecer laços e canais de comunicação entre áreas e tradições culturais” (BAUMAN, 2003, p. 53). Disso resulta que o pertencimento a grupos, nessas circunstâncias, não envolve proselitismo: nem a preocupação com os efeitos das ações sobre outros, nem o interesse em estabelecer vínculos mais amplos ou duradouros. O *hippie*, o *punk* e o comunista do texto de Baldi são figuras que não estão comprometidas com uma causa coletiva. Ao contrário, no afã de ser *cool*, selecionam e reordenam os pedaços da cultura global em uma identidade provisória, que pouco ou nunca agencia coletividades.

Mais nitidamente, observa-se tal “cosmopolitismo isolado” na configuração da personagem Ana, que apenas se reveste de uma subversão *cool* ao construir esteticamente sua existência. Sexo, drogas e *rock ‘n’ roll* são os ingredientes – amplamente conhecidos e utilizados – que compõem sua identidade “fora da lei”. Como em uma fórmula, os ingredientes são utilizados em doses específicas, mas sem que se defina de forma precisa um estilo de vida. Os *punks*, *hippies* e congêneres que surgem desse processo são seres descontextualizados e ensimesmados, dotados de uma marcante uniformidade. Sobre os “novos cosmopolitas”, afirma Bauman:

seu estilo de vida não é “híbrido” nem particularmente notável por seu gosto pela variedade. A mesmice é a característica mais notável, e a identidade cosmopolita é feita precisamente da uniformidade mundial dos passatempos e da semelhança global dos alojamentos cosmopolitas, e isso constrói e sustenta sua secessão coletiva (BAUMAN, 2003, p. 55).

A mesmice mencionada pelo sociólogo é o que caracteriza a estética da existência das personagens de Baldi e Benvenuti. É também o que consegue, se não extrair completamente, diminuir o efeito da rebeldia dos estilos subculturais. O vínculo construído por Ana e pelo narrador de “Peixes, aqui” é frágil e não cria comunidades, a não ser o que Bauman denomina comunidade estética⁸¹. Se, em

⁸¹ Zygmunt Bauman retoma a noção kantiana de comunidade estética, que se fundamenta no consenso do juízo. Ao aproximar o *status* da identidade com o da beleza, o sociólogo reforça a instabilidade das relações pessoais, visto que a comunidade passa a ter “sua ‘objetividade’ tecida com os transitórios fios dos juízos subjetivos”. Observe-se: “A “comunidade”, cujos usos principais são confirmar, pelo poder do número, a

alguma medida, a estética da existência, para Foucault (2004), envolve práticas de liberação e pode-se afirmar que as narrativas de si sejam elaboradas nos registros ético e estético, pensar a arte da vida é, para Bauman, considerar principalmente seus aspectos embotadores. É nesse sentido que a comunidade estética é tomada como um resultado das práticas de si no mundo contemporâneo.

“A orientação opera nestes dias mais pela estética do que pela ética” (BAUMAN, 2003, p. 63): o gosto pessoal, ao ser transformado em *ethos*, implode a barreira entre o ético e o estético na configuração das identidades. Dessa maneira, a comunidade estética não se mostra como uma “rede de responsabilidades éticas”: os vínculos que a organizam não são compromissos a longo prazo, mas apenas vínculos sem consequências. O principal atributo dessas relações é que elas “tendem a evaporar-se quando os laços humanos realmente importam”. Por esse motivo, alvo da acidez do narrador (ele mesmo ex-comunista), o comunismo do conto de Baldi é exposto em seus aspectos mais paradoxais.

Todos os estilos de vida contra os quais investe são incorporados pelo mercado, tornados espetáculo. Sendo a identidade, conforme Bauman, o campo preferencial que alimenta a indústria de entretenimento, o exemplo dos ícones tem papel decisivo na sedução do público. Para oferecer um senso de segurança, os ídolos se revestem de uma autoridade que agrega espectadores em grande quantidade. Mas, simultaneamente, observa-se que essa “autoridade numérica” coexiste com o objetivo de sugerir que a instabilidade não seja percebida como uma catástrofe. Dotados dessa ambiguidade, os ícones são, a um só tempo, a promessa de estabilidade e a garantia de liberdade: seu caráter volátil não permite que laços duradouros – grandes inimigos da autonomia individual – se firmem entre eles e os espectadores:

Os ídolos realizam um pequeno milagre: fazem acontecer o inconcebível; invocam a “experiência da comunidade” sem comunidade real, a alegria de fazer parte sem o desconforto do compromisso. [...] O truque das comunidades estéticas em torno de ídolos é transformar a “comunidade” – adversária temida da liberdade de escolha – numa manifestação e confirmação (genuína ou ilusória) da autonomia individual (BAUMAN, 2003, p. 66).

É por meio desse procedimento que as comunidades estéticas, com o auxílio de ícones amplamente divulgados pela mídia eletrônica, se formam e se dissipam. É desse modo que muitos novos *hippies* e novos *punks* se criam: garantem-se a escolha individual e o senso de pertencimento aos grupos, sem

propriedade da escolha e emprestar parte de sua gravidade à identidade a que confere “aprovação social”, deve possuir os mesmos traços. Ela deve ser tão fácil de decompor como foi fácil de construir. Deve ser e permanecer flexível, nunca ultrapassando o nível “até nova ordem” e “enquanto for satisfatório”. Sua criação e desmantelamento devem ser determinados pelas escolhas feitas pelos que as compõem — por suas decisões de firmar ou retirar seu compromisso. Em nenhum caso deve o compromisso, uma vez declarado, ser irrevogável: o vínculo constituído pelas escolhas jamais deve prejudicar, e muito menos impedir, escolhas adicionais e diferentes. O vínculo procurado não deve ser vinculante para seus fundadores. Para usar as célebres metáforas de Weber, o que é procurado é um manto diáfano e não uma jaula de ferro. // Esses requisitos são preenchidos pela comunidade da *Crítica do juízo: a comunidade estética* de Kant. A identidade parece partilhar seu status existencial com a beleza: como a beleza, não tem outro fundamento que não o acordo amplamente compartilhado, explícito ou tácito, expresso numa aprovação consensual do juízo ou em conduta uniforme. Assim como a beleza se resume à experiência artística, a comunidade em questão se apresenta e é consumida no “círculo aconchegante” da experiência. Sua “objetividade” é tecida com os transitórios fios dos juízos subjetivos, embora o fato de que eles sejam tecidos juntos empreste a esses juízos um toque de objetividade. // Enquanto vive (isto é, enquanto é experimentada), a comunidade estética é atravessada por um paradoxo: uma vez que trairia ou refutaria a liberdade de seus membros se demandasse credenciais não negociáveis, tem que manter as entradas e saídas escancaradas. Mas se tornasse pública a falta de poder vinculante, deixaria de desempenhar o papel tranquilizador que foi o primeiro motivo de adesão dos fiéis” (BAUMAN, 2003, p. 62).

excluir a possibilidade de satisfazer a urgência de ser *cool*. Seja através de ícones, de eventos festivos recorrentes ou até mesmo em torno de problemas da rotina cotidiana, as comunidades estéticas ganham forma e se desfazem rapidamente: o papel dos ídolos pode ser desempenhado por quaisquer desses elementos, com o mesmo efeito aglutinador e provisório.

Considerações finais

As personagens da literatura pop constroem suas identidades buscando um modo *cool* de ser. Embora desejem a segurança que um grupo pode oferecer, em seu individualismo, não abrem mão da liberdade de escolha e somente conseguem formar comunidades estéticas. Em meio à ambiguidade da ironia dos narradores, o que esses textos demonstram é que a subcultura pode corresponder a uma dimensão maior na vida do indivíduo, mas pode se tratar somente de uma distração leve, sem maiores comprometimentos. Nesse sentido, embora haja um lastro comum na linguagem que compõe esses estilos, existem diferentes níveis de ruptura. Nem revolucionária, nem embotadora; nem a recusa, nem a assimilação passiva. Os sentidos assumidos pela cultura pop nas narrativas de si dependem do posicionamento do sujeito no discurso.

LARANJEIRA, A. E. S. Subcultural Styles and the Pop Contemporary Literature. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 3, n. 2, p. 137-151, 2011. ISSN: 2177-3807

Referências

BALDI, C. *Ou clavículas*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2002.

BAUMAN, Z. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BENVENUTTI, M. *Vidas cegas*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2002.

BOYLE, D. *Trainspotting - Sem Limites*. [Filme-vídeo]. Produção de Andrew Macdonald, direção de Daniel Boyle. Londres, Miramax Films, 1996. DVD (1998), 94 min. color. son.

CRUZ, D. T. *O pop: literatura, mídia e outras artes*. Salvador: Quarteto, 2003.

FOUCAULT, M. A escrita de si. In: *Ditos & escritos V: ética, sexualidade, política*. Trad. Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 144-162.

HARDT, M.; NEGRI, A. *Império*. Trad. Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HEBDIGE, D. *Subculture: the meaning of style*. London: Routledge, 2006.

HOISEL, E. *Supercaos: estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

LIPPARD, L. *Pop Art*. London: Thames and Hudson, 1988. p. 27-69.

WELSH, I. *Trainspotting*. New York: Norton, 1996.