



## **A concepção intermediática de *Breganejo blues* e *O monstro Souza*, de Bruno Azevêdo**

Antonio Eduardo Soares Laranjeira\*

*Breganejo blues: novela trezoitão* (2009) e *O monstro Souza: romance festifud* (2010) são duas narrativas do escritor maranhense Bruno Azevêdo que apresentam uma concepção estética bastante peculiar. Diante dos dois livros, o leitor é instigado a questionar o que confere a um texto o status de literário e que caminhos percorre um autor na contemporaneidade.

Bruno Azevêdo se formou em História, fez pós-graduação em Ciências Sociais e, além de escrever ficção, é quadrinista, músico e editor. Todos os seus livros saem pelo seu selo independente, Pitomba Livros e Discos, que também publica outros autores. Seu perfil múltiplo se traduz na diversidade de suas produções, cuja linguagem transita desde a narrativa do folhetim popular, passando pela fotonovela, até as incursões por experiências híbridas, que fragilizam a noção de gênero literário, como ocorre com os dois textos citados. Sobre Azevêdo, Reuben da Cunha Rocha escreve, no prefácio a *Breganejo blues*, algumas palavras que cabem precisamente em sua descrição: “Bruno Azevêdo faz parte da linhagem de falsários que escrevem com tesoura e cola, e sabem que a literatura é o que menos importa na literatura” (Rocha *apud* Azevêdo: 2009, 16).

\* Professor adjunto de Teoria da Literatura na Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Azevêdo produz uma ficção que, se estruturalmente provoca estranheza pelo hibridismo que a caracteriza, na temática também desperta o olhar do leitor para a incorporação de elementos provenientes tanto da cultura erudita – considerando a tradição literária brasileira – quanto da cultura popular, que explicitamente figura nos títulos mencionados: o brega, o sertanejo e o fast-food, grafado de forma abramileirada. Isso faz com que os dois textos tenham em comum, além da fusão de linguagens, a atmosfera kitsch que resulta dessa multiplicidade de referenciais.

Tal configuração estética está atrelada à concepção da Pitomba Livros e Discos, que corresponde à busca por caminhos alternativos de publicação de um material capaz de subverter as expectativas do leitor por meio do recurso a formas e motivos populares. Como afirma Azevêdo em entrevista à revista *Brasileiros* (2014), embora a Pitomba resulte de inúmeras recusas ao seu material, a proposta é produzir e comercializar “livros que se querem populares” (Azevêdo: 2014, 117). Trata-se de uma proposta nitidamente relacionada com a democratização da arte e da cultura, o que culmina numa das formas utilizadas pelo escritor para a comercialização de seus livros: a “caixa de camelô”. Além de distribuir os livros em algumas poucas livrarias e vendê-los pela internet, Azevêdo expõe os trabalhos publicados pela Pitomba em uma caixa de camelô, ocupando, como afirma, “paradas de ônibus, feiras, eventos, shows e outros locais onde houvesse gente” (Azevêdo: 2014, 117).

A produção de Azevêdo reúne vários aspectos que podem aproximá-la da noção de discurso literário pop. A princípio, observando-se as capas de *Breganejo Blues* e *O monstro Souza*, é nítida a utilização da colagem e o recurso à linguagem dos quadrinhos (Figura 1).



Figura 1: Capas de *Breganejo Blues* e *O monstro Souza*. (Fonte: Azevêdo, 2009).

Na primeira capa, sobre um fundo amarelo, destaca-se um caubói em posição de tiro, protegendo-se atrás da porta de um táxi. Os desenhos são do quadrinista Júlio Shimamoto, conhecido no Brasil sobretudo pelas histórias de terror. As duas imagens são superpostas por colagem, como ocorre em inúmeras obras da pop art, como a emblemática *O que torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?*, de Richard Hamilton. Na capa de *O monstro Souza*, embora não haja uma colagem, percebe-se que o ponto de tangência com a pop art se estabelece por meio da assimilação explícita da linguagem dos quadrinhos, que se apresenta nos traços da personagem e no cenário da cidade de São Luís. As formas das letras utilizadas na capa e na contracapa também remontam ao contexto das histórias em quadrinhos.

No discurso literário pop, segundo Evelina Hoisel (2014), é possível observar a convergência entre literatura e outras mídias,

além do uso de técnicas e temáticas exploradas pela pop art. A associação com o gênero justifica a assimilação de procedimentos provenientes de outras artes e do repertório que se dissemina na publicidade, no cinema e nas histórias em quadrinhos, por exemplo. Inscrita no âmbito da sociedade de consumidores, a pop art se nutre dos elementos do cotidiano urbano e industrial, promovendo, assim, uma estética da consumibilidade, o que favorece o desaparecimento da aura da obra de arte e a implosão dos limites entre cultura de elite e cultura popular. Como afirma Hoisel,

ao desaparecimento da aura, por efeito da multiplicação técnica da arte, passam a corresponder efeitos tanto estéticos como sociais. Sob este último aspecto, a arte perde sua propensão aristocrático-elitista. Do ponto de vista estético, a contemplação desinteressada é substituída pela experiência da arte como contato, participação e divertimento (2014, 194).

Ponto de vista similar é assumido por Kobena Mercer, em *Pop Art and Vernacular Cultures* (2007), ao assinalar que, embora desenvolvida no contexto do capitalismo global, o movimento não representa apenas o fascínio pelas mídias existentes, mas implica também um questionamento acerca do elitismo da arte moderna. Contudo, apesar de confirmar a leitura da pop art como uma manifestação dessacralizadora do status da obra de arte, Mercer acrescenta que, para compreendê-la contemporaneamente, é necessário levar em consideração como ela se traduz em diferentes culturas e como é definida por uma mirada pós-colonial. Ao relacionar a arte pop com as culturas vernacula-

res,<sup>1</sup> Mercer propõe que as reflexões em torno das produções contemporâneas abarquem o caráter híbrido que o pop assume em contextos periféricos, em que se pode falar de modernismos, no plural, e cuja cultura local contribui para redimensionar seu poder questionador, minando a dicotomia entre arte séria e entretenimento. Como afirma Mercer,

ao demonstrar como as fontes vernaculares têm sido empregadas para engendrar ambivalência ao invés de “antagonismo”, os estudos em questão revelam como o humor, a ironia e a frivolidade reciclam infinitamente o caráter de essencialmente aberto da arte como uma prática de questionar o que deve ser considerado “verdades” sagradas (Mercer: 2007, 29; tradução nossa).

Dessa perspectiva, problematizar a relação entre literatura e cultura pop no contexto brasileiro requer também certa atenção aos diálogos que se estabelecem entre local e global no processo criativo de escritores que lancem mão desse repertório. Tanto em *Breganejo blues* como em *O monstro Souza*, o discurso literário pop se configura de maneira a mesclar as linguagens verbal e visual através

<sup>1</sup> Para Mercer, o termo vernacular “não é um sinônimo de ‘massivo’ ou ‘popular’, visto que sua base não é o aspecto numérico ou demográfico da identidade coletiva, mas a qualidade do antagonismo que irrompe na divisão social entre ‘o povo’ como o coletivo de um pertencimento de grupo e as regras e normas do ‘domínio oficial’ que delimita o que é e o que não é permitido na vida pública”. O teórico menciona ainda como o termo é utilizado na linguística, associado com “o nativo, o local e o indígena” e com tensões entre “o letrado e o iletrado”, “o alto e o baixo”, “centro e periferia” (Mercer: 2007, 9; tradução nossa). São estas as questões que assomam no debate proposto por Mercer e que podem ser exploradas na abordagem da ficção de Bruno Azevêdo.

da mobilização de referências múltiplas, oriundas tanto do cânone literário quanto da música popular, dos quadrinhos, do cinema ou da televisão.

No caso do primeiro livro, trata-se de uma novela de detetive, cujo enredo se sustenta em torno da investigação da misteriosa morte de um dos membros da dupla sertaneja Adailton e Adhaylton. Mas a verdade é que a morte de Adhaylton foi forjada pela própria dupla, a fim de alavancarem a carreira. No entanto, pensando em retornar aos palcos, Adhaylton faz uma operação de mudança de sexo e volta à cidade de São Luís, onde se descobre traído pelo parceiro com sua ex-mulher. A investigação é levada a cabo pelo detetive-taxista Ribamar Willer, que ao longo da história narra e revela aos poucos a intrigante relação entre as três personagens. Desde o começo, na apresentação do narrador-personagem, observa-se o recurso à colagem e à justaposição de imagens (Figura 2).

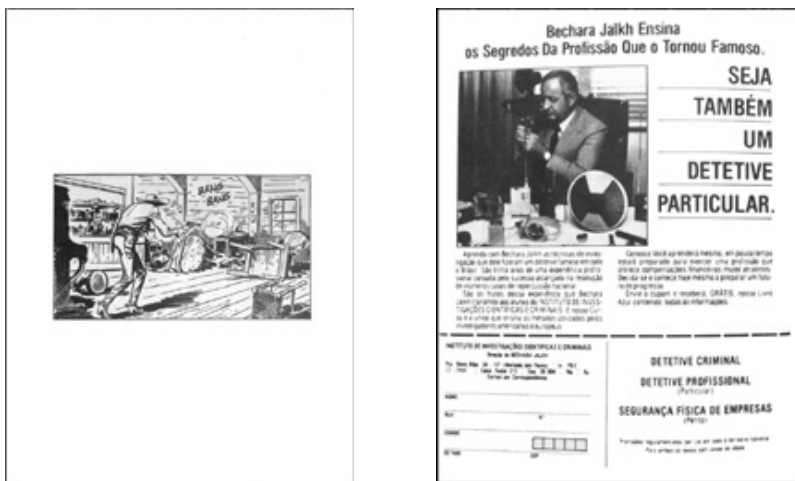


Figura 2: Primeiras páginas da narrativa. (Fonte: Azevêdo: 2009, 17-8).

Os quadrinhos de Tex Willer e a propaganda de curso para detetive, embora sejam textos com linguagens diferentes (e cada um tenha seu sentido isoladamente), no contexto da narrativa de Azevêdo funcionam como signos por meio dos quais se constrói a personagem do detetive-taxista (o sobrenome da personagem é uma referência ao herói dos quadrinhos Tex Willer). Por meio da justaposição de diferentes mídias – os quadrinhos, a propaganda de revista e a narrativa verbal –, Azevêdo abala as expectativas do leitor, que, no processo interpretativo, será instado a explorar sua múltipla capacidade de percepção.

Após as duas páginas iniciais, a voz do narrador em monólogo interior desenvolve as referências principais que constituem sua subjetividade: Tex como representação estereotipada de virilidade e coragem, e Bechara Jalkh, famoso detetive particular brasileiro, como inspiração para o modo como a personagem desempenha o papel de investigador. O restante da narrativa prossegue com colagens intercaladas com a linguagem verbal, além de referências a um variado repertório da música popular brasileira, mais especificamente o que se denomina música brega.

Pelo que se pode observar, a novela *Breganejo blues* é composta nitidamente por relações intermediáticas: o verbal e o não verbal figuram em seu texto, numa série de conexões com efeitos variados, dada a multiplicidade de configurações que assumem. Publicidade, música popular e quadrinhos são postos em contato com o discurso literário, numa relação horizontal, desierarquizada, que subverte a concepção de obra de arte ou a ideia de gênero literário.

De acordo com Claus Clüver (2007), apesar de o conceito de mídia ser escorregadio mesmo entre os estudiosos, os esforços para construir uma definição, no âmbito dos estudos de intermedialidade,

se devem à necessidade de lidar com um termo mais abrangente do que o conceito de arte: o de mídia. Nesse sentido, o conceito de intermedialidade poderia ampliar o leque de possibilidades dos estudos interartes e favorecer o enfoque de produções híbridas que, conforme Clüver, têm sido negligenciadas. Embora reconheça a tradição dos estudos interartes, Irina Rajewski (2012) assume uma postura semelhante ao apontar para a demanda imposta pelo surgimento de novos problemas, sobretudo com relação à mídia digital. Para Rajewski, não se trata de propor uma teoria universal da intermedialidade, mas de levar em conta a ampliação que o conceito possibilita no que se refere à diversidade de modos de sua utilização.

O que está em questão aqui – isso deve ser novamente enfatizado – não é a deficiência potencial de nenhuma abordagem individual sobre a intermedialidade. Muito pelo contrário [...], o que está em questão é a importância de especificar cada compreensão particular de intermedialidade (num sentido mais restrito) e de esclarecer em relação a que objetos e as quais objetivos epistêmicos cada uma ganha valor prático e heurístico (Rajewski *apud* Diniz: 2012, 40).

Diante disso, a teórica sistematiza alguns sentidos mais restritos de intermedialidade e suas subcategorias: transposição midiática, que se refere ao processo de criação de um texto a partir da transformação de uma mídia em outra; combinação de mídias, que corresponde à articulação de pelo menos duas formas midiáticas; e referências intermidiáticas, que estão presentes em textos de uma mídia que fazem alusão, citam ou evocam textos de outras mídias. A



despeito da sistematização proposta, é preciso sinalizar que não se trata de categorias estanques, visto que é possível que os processos que elas descrevem sucedam em um mesmo texto, como destacam Rajewski e Clüver.

Assim, *Breganejo blues* e *O monstro Souza* são aqui abordados a partir de uma concepção sincrônica, visto que se trata do estudo de textos específicos, assumindo a noção de intermedialidade “como uma categoria crítica para a análise concreta de produtos ou configurações de mídias individuais e específicas” (Rajewski *apud* Diniz: 2012, 19). Em ambos, pode-se identificar como procedimentos para a composição as combinações de mídias (fotografias, quadrinhos, propaganda e texto verbal) e as referências midiáticas, que são diversas.

Em *O monstro Souza*, as inter-relações midiáticas parecem ser mais intensas se comparadas ao primeiro texto. O livro é protagonizado pelo referido monstro, que nada mais é do que um cachorro-quente que sofre mutação após uma descarga elétrica e se transforma em um serial-killer que perambula pela cidade de São Luís. O texto se inicia com três epígrafes (se é que assim podem ser chamadas): a primeira, trecho do hino da capital maranhense – “Louvação a São Luís” –, de autoria do escritor Bandeira Tribuzi (Figura 3), e as demais, verbetes de dicionário: uma definindo monstro, cuja referência é o dicionário Aurélio; e a outra, jocosa, seria a definição de Souza, que é assim transcrita: “Souza. Referência não encontrada” (Azevêdo: 2010, 7).

Observa-se que, a despeito de o texto se configurar a partir da linguagem verbal, a tipografia escolhida pode interferir no processo de recepção. Disposto dessa forma, o texto, que é uma canção de louvor à cidade de São Luís, pode corresponder a uma interpretação irônica, dado o contexto em que se insere. A página também poderia



Figura 3: Epígrafe de *O monstro Souza*. (Fonte: Azevêdo: 2010, 6).

remeter à técnica de aplique por estêncil nas paredes da cidade, o que também evidenciaria uma interação entre mídias. Dessa forma, a epígrafe-grafite introduz o leitor em uma narrativa ambientada numa São Luís que precisa ser relida por meio de um deslocamento em relação ao imaginário hegemônico sobre a cidade.

No capítulo intitulado “Gênese”, o narrador descreve como se criou o monstro. O título, entretanto, é polissêmico, pois, como epígrafe, lê-se a citação bíblica do versículo 29 do capítulo primeiro do Gênesis. Em seguida, tem-se um recorte de jornal, tomando duas páginas e trazendo uma matéria sobre o cachorro-quente do Souza, popular vendedor da iguaria da cidade maranhense. Um dos cachorros-quentes sofre metamorfose quando, em um temporal que atinge a cidade de São Luís, é alvo de uma descarga elétrica. A cena é

descrita com a colagem do recorte de uma notícia de jornal (Figura 4) – que informa sobre a falta de energia elétrica durante forte chuva na cidade – e por meio da narrativa verbal, que, devido a mudanças tipográficas, constitui-se também visualmente.

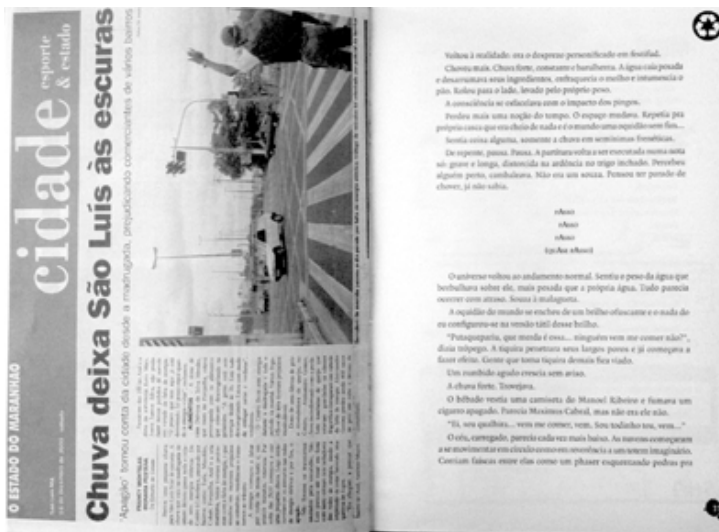


Figura 4: Duas páginas do capítulo “Gênese”. (Fonte: Azevêdo: 2010, 18-9).

É possível observar que, além da justaposição de diferentes mídias, o texto se constrói com referências a outros textos: a Bíblia, o hino de São Luís, além de uma possível referência à *Metamorfose*, de Kafka (cuja personagem acorda transformada num gigantesco inseto), ou ao *Frankenstein*, de Mary Shelley (em que o monstro ganha vida a partir de uma descarga elétrica de uma tempestade), lido e relido através do tempo, na literatura ou em outras linguagens. Os recortes de jornal estão inseridos no fluxo da narrativa e não podem ser compreendidos como ilustrações da mesma; no entanto, apesar

disso, são textos que têm outros sentidos e funções isoladamente, modificados quando reposicionados em *O monstro Souza*.

É preciso assinalar que o modo como Bruno Azevêdo desenvolve seu processo criativo tem repercussões em diversos sentidos. Em primeiro lugar, a concepção intermediática dos textos implica, por parte do leitor, a necessidade de redimensionar os conceitos de literatura ou de gênero literário, visto que nenhuma das duas produções se enquadra em modelos tradicionais de texto literário: embora *Breganejo blues* seja classificado como novela e *O monstro Souza* como romance, as estruturas evidenciam a subversão desses modelos, abalando também a noção de autoria. Isso requer estratégias de leitura que levem em conta a multimídiaalidade do texto, o que para Claus Clüver, por exemplo, justifica a demanda pelos estudos de intermidialidade.

As narrativas híbridas materializam com precisão um dos eixos do projeto editorial da Pitomba Livros e Discos. A proposta de sair com a caixa de camelô e vender “para consumidores improváveis” (Azevêdo: 2014, 117) não se desvincula da mobilização de um repertório que, além de tornar porosas as fronteiras entre o erudito e o popular, fragiliza a hierarquia que, de acordo com Clüver, há entre o texto verbal e os demais, sobretudo de mídias frequentemente consideradas menos relevantes que a literatura, como a fotonovela ou as histórias em quadrinhos.

Em entrevista, Azevêdo afirma que os seus “trabalhos como escritor procuram digerir exatamente essa arte marginal por ser popular” (Azevêdo: 2014, 117), postura que conflui para as acepções de cultura pop exploradas por Evelina Hoisel e Kobena Mercer, e parece ser uma possível atitude diante do abismo que o autor sinaliza existir entre literatura e sociedade no Brasil. O intuito de democratizar o

acesso à cultura e o desejo de que os livros sejam amplamente distribuídos são explicitados no *copyleft* presente nas publicações, o que reforça o caráter dessacralizador da produção de Azevêdo.

Finalmente, o nonsense que resulta muitas vezes do enredo e da maneira como ele é desenvolvido, ao diluir os limites entre realidade e imaginário, permite também o questionamento de discursos hegemônicos. Ao posicionar notícias de jornais e personalidades locais no mesmo nível que o monstro Souza, são relativizados os valores atribuídos aos signos, no contexto da narrativa, o que possibilita expor a artificialidade de textos usualmente considerados verdades incontestes. As notícias são construções de linguagem, como a própria narrativa de Azevêdo, e a cidade de São Luís, que figura nos discursos oficiais, é, do mesmo modo que a ficcional, uma realidade instituída simbolicamente.

Assim, a ficção de Bruno Azevêdo, ao se constituir a partir de procedimentos usuais da pop art, inscreve-se em um entrelugar discursivo no qual dicotomias são enfraquecidas e categorias antes consolidadas são questionadas por meio dos procedimentos e do repertório mobilizados em sua produção. Como pensar acerca do status do autor, perante esse jogo de combinações e referências midiáticas? Que repercussões é possível assinalar diante da diluição dos limites entre cultura de elite e culturas vernaculares, provocada pela intermedialidade do texto de Azevêdo? Essas são algumas das indagações que podem nortear o estudo de textos que ultrapassam a zona fronteira e demandam outros modos de leitura, marcados sobretudo por uma mirada transdisciplinar.

## Referências

- AZEVÊDO, Bruno. *Breganejo blues: novela trezoitão*. São Luís: Pitomba, 2009.
- \_\_\_\_\_. *O monstro Souza: romance festifud*. São Luís: Pitomba, 2010.
- \_\_\_\_\_. “Do brega ao cult”. *Brasileiros*, n° 84. São Paulo, jul. 2014, pp. 116-8. (Entrevista concedida a Paulo Alexandre Cordeiro de Vasconcelos & Antonio Eduardo Soares Laranjeira).
- CLÜVER, Claus. “Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos”. *Literatura e Sociedade*, n° 2. São Paulo, 1997, pp. 37-55.
- \_\_\_\_\_. “Intermedialidade”. *Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes*, v. 1, n° 2. Belo Horizonte: 2011, pp. 8-23.
- HOISEL, Evelina. *Supercaos: estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- MERCER, Kobena (org.). *Pop Art and Vernacular Cultures*. Londres: Iniva, 2007.
- RAJEWSKI, Irina. “Intermedialidade, intertextualidade e ‘remediação’: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade”. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, pp. 15-45.