



## **Ambigüidades de um cotidiano luminosamente claustrofóbico: imagens contemporâneas, banalidades, o pop e o periférico.<sup>1</sup>**

Nathalia Duprat, mestranda no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco<sup>2</sup>.

### **Resumo**

Partindo das articulações das teorias do pós-moderno que apontam para o fim da hierarquia entre alta e baixa cultura, este artigo discute a existência de uma ambiência estética calcada nas ambigüidades. Tentamos mostrar como instâncias distintas — e quase sempre díspares — são utilizadas, mesmo que de forma subvertida, como artifícios na construção de produtos culturais contemporâneos. Nesse sentido, lidaremos com pares de opostos como linguagem e imagem, arte e vida, cultura pop e cultura periférica.

### **Palavras-chave**

Pós-modernidade; ambigüidades contemporâneas; estética; cotidiano.

### **1. Paradoxos pós-modernos**

As discussões a respeito do pós-moderno e seus desdobramentos (pós-modernismo, pós-modernidade, pós-modernista) quase sempre colocam os teóricos contemporâneos em lados opostos do mesmo debate. Dentre as diferentes posições tomadas frente à existência ou não de um novo paradigma, entretanto, os discursos normalmente derivam para argumentações do tipo certo-ou-errado, tirando do centro da problematização suas características mais importantes para entender a sociedade e a cultura contemporâneas: a versatilidade e o esvaziamento das hierarquias (OLALQUIAGA, 1998, 9). Trata-se de perceber um novo estágio do capitalismo tardio, em termos de Fredric Jameson, que não se resume a uma distinção precisa e simples, presa a conceitos teóricos subjetivos, mas a uma complexidade que integra tudo, principalmente a instância do paradoxal, da

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XXX Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação – NP Comunicação e Culturas Urbanas.

<sup>2</sup> Nathalia Duprat é jornalista, formada pela Universidade Federal de Pernambuco, onde pesquisa as adaptações cinematográficas da obra de Caio Fernando Abreu sob o enfoque estético dos Estudos Culturais. É orientada pela profa. Dr.a Ângela Prysthon.



fragmentação e, em termos culturais, do apagamento entre alta arte moderna e cultura de massas, apontado em quase todas as abordagens estéticas da pós-modernidade como ponto máximo de uma nova ordem social.

Segundo Jameson, se a industrialização e a urbanização mudaram o ritmo e a vida no século XIX, o capitalismo tardio solidificou o estabelecimento de uma nova sociedade de imagens, marcado pela onipresença da mídia. Tais transformações repercutiram sobretudo no cotidiano, na subjetividade e na própria maneira de ser, então incorporados ao universo do consumo, através das narrativas estéticas e da cultura. “Foram mudanças menos perceptíveis e dramáticas que as geradas pela modernidade, porém mais permanentes, precisamente por serem mais abrangentes e difusas” (JAMESON, 1996, 24). A cultura pós-moderna, desse modo, produziria tipos de pessoas que incrustam em sua intimidade a substituição da realidade pelo espetáculo, marcando senão a maior de todas as ambigüidades estéticas da pós-modernidade: “os sentimentos, emoções e sensações são evocados mais efetivamente pelas imagens da mídia ou pelos simulacros *high tech* do que pela própria exposição direta”, (OLALQUIAGA, 1998, 16).

Dentro dos recortes necessários a todas as pesquisas acadêmicas, optamos por não enveredar pela configuração de um panorama estético marcado pelas principais ambigüidades pós-modernas (se é que essa categorização é possível quando falamos em quebra de hierarquias); antes, elegemos dois desses *jogos de opostos* como cenários próprios para falar de uma estética que, ignorando as consistências e evitando as estabilidades, articula experiências contraditórias.

A partir das distinções entre estetização do cotidiano e *cotidianização do espetáculo*, cultura pop e cultura periférica, pretendemos explorar algumas pistas para tentar entender a contemporaneidade e suas máscaras invisíveis; pensar em como determinados produtos midiáticos originados num contexto pós-moderno de urbanidade, dos extremos, das superficialidades e, sobretudo, das indústrias culturais, conseguem transcender a fragmentação e encurtar as distâncias. Interessa-nos, pois, caminhar sobre os contornos de uma ambiência que se apresenta ora luminosa, ora claustrofóbica; em que certas disparidades se chocam e completam na mesma medida.

Como uma colcha de retalhos, a pós-modernidade é feita de um conjunto de elementos totalmente diversos que estabelecem entre si interações constantes feitas de agressividade ou de amabilidade, de amor ou de ódio, mas que não deixam de constituir uma solidariedade específica que é preciso levar em conta (MAFFESOLI, 1994, 16).



## 2. xxoxoxoxoxooxoxox

Lidar com paradoxos, entretanto, não é uma tarefa simples. Significa aceitar participar de um processo arriscado, andar quase sempre no limiar da extravagância e dos excessos. Mas como descartá-lo se é a partir desse mesmo horizonte que a condição pós-moderna se delineou? Optamos por assumir o risco.

Centro da discussão desse artigo, a idéia de contrapor instâncias díspares tem início na própria utilização do conceito de estética. Se em meados do século XVIII, o termo estava restrito ao âmbito filosófico do belo e da arte erudita, nosso olhar contemporâneo volta-se para um sentido mais amplo. A estética que lidamos aqui aponta para traços mais plurais, dinamizados pelas experiências do dia-a-dia, da ação, das intersecções midiáticas. Uma estética difratada no conjunto da existência, que “contaminou o público, a vida da empresa, a comunicação, a publicidade, o consumo” (MAFFESOLI, 1994, 12). Uma estética permeada pelo sensível, mas também pela imagem, pelo corpo, pelo doméstico, pela comunicação, pelo emocional, pelas práticas dos sujeitos. Uma estética essencialmente ética, que nos permite ver de um ângulo privilegiado para compreender a sociedade pós-moderna (idem, 122).

Por essa razão, optamos por seguir a vertente dos Estudos Culturais que, em articulação com a pós-modernidade (e a partir dela), tornaram evidente o esmaecimento do chamado Grande Divisor, e abriram espaço para a insurgência de uma série de práticas e experiências que estavam há muito relegadas a um “quintal intelectual” (OLALQUIAGA, 1998, 10). Trata-se de uma perspectiva que não tem medo do que Huyssen chama de “ansiedade de contaminação”; que derruba a canonizada dicotomia alto/baixo e permite que essas questões se irriem, se perturbem e evitem uma clausura teórica final.

As fronteiras entre a alta arte e a cultura de massas se tornaram cada vez mais fluidas, e devemos começar a ver este processo como uma oportunidade, ao invés de lamentar a perda da qualidade e a falta de ousadia. (...) Fazer distinções qualitativas é uma tarefa importante para a crítica; eu não concordo com esse pluralismo irrefletido para o qual qualquer coisa presta. Mas reduzir toda crítica cultural ao problema da qualidade é sintoma daquela ansiedade da contaminação. Nem toda obra de arte que não se conforma às noções canonizadas de qualidade é automaticamente uma peça *kitsch*, e o trabalho de transformar o *kitsch* em arte sem dúvida resulta em obras de grande qualidade (HUYSSSEN, 1996, 11).

No mesmo ritmo em que ocasionou o esvaziamento do Grande Divisor, a pós-modernidade impulsionou a diluição das fronteiras entre arte e vida. A individualidade e o cotidiano foram bombardeados pelo desenvolvimento de uma cultura de consumo que reverteu as



noções de intimidade, público e privado. Essa foi a primeira instância para o que, em seguida, culminaria com uma estetização do cotidiano. Segundo Maffesoli — sociólogo francês que elegeu o cotidiano e sua *ordinariedade* como objetos de investigação da vida em sociedade — a estética já não pode mais ser considerada como algo autônomo, separado da vida, mas, muito pelo contrário, “ela é a própria vida, é apenas um outro modo de dizer a ‘aura’ que engloba, que serve de matriz à vida social” (1994, 111).

O *mass entertainment* contemporâneo adentrou pelos cômodos, tomou conta das práticas diárias e imbricou-se ao privado de tal modo que a vida passou a funcionar como uma obra de arte coletiva. Andando em sintonia com as tendências gerais percebidas na pós-modernidade, as imagens midiáticas alteraram decisivamente os modos de vida atuais. Se antes a linguagem verbal e literária carregava em si a função de oferecer uma entrada para o simbólico, a atual preponderância das imagens — atuando em meios como a televisão, a publicidade, o cinema, a internet — significa que a cultura urbana está submersa num nível imaginário (OLALQUIAGA, 1998, 27).

Hoje em dia, a experiência viaja no circuito das imagens; a linguagem das imagens constitui uma moeda perceptiva e expressiva, assim como uma memória coletiva. As imagens são centrais na formação da identidade: constituídas em boa parte pela percepção do eu como uma totalidade separada, a identidade deve lançar mão de uma imagem para adquirir uma sensação de inteireza. Sem um tal reflexo do eu num espelho literal ou figurativo, a autopercepção permanece fragmentada — exatamente como se nunca tivéssemos visto nossa própria imagem por inteiro. (...) Uma parte substancial do atual debate sobre a condição pós-moderna da cultura contemporânea — se ela deve ser considerada anarquista ou totalitária — gira em torno dessa rearticulação do verbal pelo visual, pressupondo uma possível reconstituição da linguagem e, por extensão, da hierarquia de poder que ela acarreta (OLALQUIAGA, 1998, 26-27).

Segundo Guy Debord, entretanto, a chamada sociedade do espetáculo em que vivemos hoje não se refere apenas a onipresença da imagem na vida social. O espetáculo está muito além dos shows imagéticos que assistimos diariamente; “não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediadas por imagens” (DEBORD, 1997, 14). À diferença dos momentos anteriores, a imagem se transformou na própria mercadoria, objeto de circulação e consumo, culminando num estágio atual em que “não se cria apenas uma mercadoria para o sujeito, mas criam-se, também, sujeitos para a mercadoria” (NOVAES, 2004, 10).

Sob esse aspecto, a vida privada contemporânea parece ter sido esvaziada de sentido; manipulada, enraizou-se de futilidades e mergulhou no estágio da simulação, regulado

pela passagem do *ser* em *parecer*. Segundo Jameson, o inconsciente foi colonizado pela natureza do mercado, pelas imagens *ready-made*. O prazer pronto para usar.

O que não se pode negar, entretanto, é que, na mesma medida em que abriu a porta da frente aos meios de comunicação e cedeu-lhe toda a casa, a estetização do cotidiano (re)inventou um certo viver social e fez, segundo Maffesoli, desse caleidoscópio de figuras cambiantes e matizadas, “o ambiente geral de uma época em que nada é mais verdadeiramente importante, o que faz com que tudo adquira importância. Em particular, todos os detalhes, os fragmentos, as pequenas coisas” (1994, 13). Trata-se, pois, de transcendermos o ato de olhar as imagens apenas como mercadorias e percebê-las também como narrativas. Sem nos isolarmos em visões formalistas, marcadas pela indústria cultural, podemos então entender que tais produtos se tornam experiências dos sujeitos contemporâneos (LOPES, 2003, 39); seqüências de passagens, momentos e situações capazes de revelar algo sobre o modo como estamos traçando nossa *cotidianidade*, nossa subjetividade.

Como mostra Maffesoli, a crítica que rapidamente põe em obra uma lógica do dever-ser e da denúncia de manipulação impede que se apreenda a ambigüidade dos fenômenos sociais e comunicacionais, que muitas vezes nos revelam mais ‘verdades’ que ilusões e encarnam, naquilo que têm de mais superficial, frívolo e banal, os processos reais e concretos da existência social na contemporaneidade. (BRUNO, 2004, 23).

Na contramão desse processo, o que nos interessa a partir de então é perceber como a estetização do cotidiano, fenômeno já institucionalizado na pós-modernidade contemporânea, encaminhou-se para o seu oposto; pensar em como a vida privada adentrou pelos ambientes comunicacionais e converteu-se em espetáculo mediado de nós mesmos. A instância do comum, do ordinário, geralmente deixado no anonimato e na sombra, ganhou notoriedade e tornou-se foco de múltiplos olhares (BRUNO, 2004, 22). Isso se traduz no atual fascínio pela auto-exposição em seus mais diversos níveis e formatos: são os *reality shows*, os programas de televisão que exploram os dramas pessoais, a presença do documental no cinema, o *orkut*, os *blogs*, *fotologs*, *vídeos no youtube*, *podcasts* caseiros que circulam na internet. O cotidiano midiaticizado. Ou a vida como ela é em uma versão mais pop e tecno-teatral.

Segundo Maffesoli (apud BRUNO, 2004, 23), tal *fetichismo* em agregar visibilidade às práticas do dia-a-dia caminha pelos mesmos trilhos pós-modernos que fizeram o percurso no sentido inverso. E ainda que horrorize os críticos politicamente corretos, a verdade é que as pessoas já não se contentam mais em receber apenas informação na mídia. Querem



se ver, ouvir-se, contar o próprio cotidiano para si mesmas e para aqueles com quem convivem. Personagens da vida real anseiam em ser inseridas dentro dos meios e não mais permanecer fora deles, mesmo que sob representação. O cotidiano midiático se constitui como uma forma extremamente paradoxal de se fugir do cotidiano: as pessoas que se envolvem com os reality shows, as narrativas do cotidiano, os indivíduos que se inserem nesse circuito comunicacional de auto-exposição buscam em última instância sair do anonimato. Sair do anonimato sem, no entanto, abrir mão de seus rituais de pessoas anônimas; algo como construir uma ilha de Caras no meio do jardim.

É, portanto, a experiência midiática, essa existência mediaticizada que fascina, não apenas o participante dos programas, o *blogueiro* ou o documentarista, mas o telespectador, o público. E todos os envolvidos aceitam e negociam o processo de tradução, desde que lhes seja garantida voz e o direito de fazer parte — ainda que nessa transição do *ser* para o *parecer*, muito se perca. Frisamos que o que interessa é ocupar o outro lado da tela; ser, de alguma forma, ator de sua realidade. Isso talvez se explique pela necessidade do sujeito pós-moderno de pertença, de saber-se membro de alguma tribo e assim se mostrar ao outro. É desse lugar que se origina a ambiência a que nos referimos no início. Um certo tipo de estética que se utiliza de tal artifício, em sua natureza ambíguo, para criar um cenário mágico em que as banalidades do dia-a-dia são constitutivas do próprio ato de fazer arte.

Kafka escreveu certa vez: “Edschmin afirma que manipulo os fatos banais para neles introduzir o maravilhoso. Isso é um erro gravíssimo de sua parte. A própria banalidade já é o maravilhoso” (MAFFESOLI, 1984, 75).

Falamos dos filmes que retratam o cotidiano de forma lúdica, das músicas que falam de frivolidades & rotina, das narrativas, enfim, que transcendem as futilidades corriqueiras e tratam as práticas diárias como pequenas epifanias, ou, como diria Caio Fernando Abreu, “miudinhas, quase pífias revelações de Deus feito jóias encravadas no dia-a-dia” (2006, 21). É a valorização dos detalhes, dos diálogos corriqueiros, dos objetos que caem sem que ninguém perceba, dos prazeres comuns, das pessoas que passam anônimas nas ruas, dos atos mais triviais. Algo que Maffesoli, citando Benjamin, chama de “interesse pelo presente”, a consciência de que beber, comer, tagarelar, discutir, amar são sempre ações efêmeras, passam depressa demais, convém fazer uso delas aqui e agora (MAFFESOLI, 1994, 107, 111). O pintor holandês Johannes Vermeer, já no século XVII, antecipou esse espírito peculiar da nossa época e dedicou boa parte de sua

pintura às pessoas comuns, aos detalhes, à transformação dos gestos simples (como carregar uma jarra de leite) na essência de suas telas<sup>2</sup>.

De todas as produções midiáticas, talvez seja no cinema que essa cotidianização exerça maior fascínio. Segundo Maffesoli (1984, 73), na tela grande, os atos mais simples da vida tornam-se luxuriantes; os objetos mais triviais ganham, sob o olho da câmera, aspectos matizados que aproximam filme e público.

As cenas da vida diária, em toda a sua banalidade e prosaísmo, manifestam uma carga de intensidade que os “truques” mágicos da câmera deixam aparecer; a aceleração da imagem, a imagem em câmera lenta, o enquadramento, mecanismos de base da técnica cinematográfica, acentuam, fazem aparecer todo aquilo que a repetição tende a eliminar. Como nos contos, nas lendas populares, a imagem eufemiza o que, na prática de todo dia, passa despercebido (MAFFESOLI, 1984, 73).

O ato de ver-se refletido no cinema, dessa forma, dá ao cotidiano uma espécie de força mágica que alimenta os indivíduos em suas necessidades ilusórias. Como se essa *poética da realidade* tirasse do lugar-comum, do clichê, o que eles têm de mais banal, abrindo um entre-lugar, para usar um termo de Silviano Santiago, onde é possível circular entre o sublime e o frívolo, o eterno e o efêmero, as entranhas da condição humana e a superficialidade. Um entre-lugar em que o encantamento pelo mundo divide espaço com a certeza de (parecer) ser apenas mais um, principalmente em meios as grandes metrópoles que, se nos aceita em suas tribos urbanas, também engole a todos nós

### **3. Das marginalidades pop**

Alguns teóricos do pós-moderno como Ihab Hassan, Alan Wilde e Linda Hutcheon — que trabalham principalmente com a *literatura pós-modernista* como estratégia de discurso — lidam com o pós-modernismo como estilo, um conjunto de procedimentos e elementos estilísticos (paródia, pastiche, superficialidade, achatamento, etc.) realizados num contexto des-centralizante, des-hierarquizante (PRYSTHON, 2002, 72-73). Sem pretender detalhar as categorizações de uma cultura pós-moderna, optamos por nos ater a uma questão que, em si mesma, vai além da ambigüidade inicial que sugerimos como *sintoma* da pós-modernidade e caminha a passos largos em direção a uma multiplicidade com vistas para o indefinido: “a intertextualidade como característica deliberadamente urdida do efeito estético”, segundo Jameson (1996, 47).

Num movimento *ad infinitum* de auto-referenciação, a cultura pós-moderna lança mão do outro para construir a si mesma. Sob a forma de ironia, orgulho pelo clichê ou

negociação — para ficarmos apenas em alguns —, tal artifício agrega múltiplas vozes, muitas delas opostas por essência, em nome dos prefixos *des* que tratamos no parágrafo anterior. Nosso interesse, daqui por diante, é contrapor, dentro desse universo luminosamente claustrofóbico em que estamos passeando, as referências da cultura pop e da cultura periférica, mesmo que abordadas de forma subvertida.

Vale ressaltar que a cultura pop com que estamos lidando abrange “a cultura massificada, o acesso (relativo) à cultura de elite e uma sensação de *domínio* da cultura de elite e da cultura de massas, paralelamente” (PRYSTHON, 1993, 34). Uma cultura mediatizada, ativa e consciente de si mesma, cujo foco de produção, embora tenha diferentes ideologias, está voltado para a classe média letrada das grandes metrópoles (a *elite intelectual* da pequena burguesia urbana). Em suma, uma vitrine pop que exhibe suas *figuras de culto* e fabrica moda e ídolos, efêmeros ou não. As lógicas do *slogan*, da publicidade, da efemeridade dos produtos e estilos, dos modismos vão ser cruciais para entender como se constitui essa cultura pop.

Num registro distinto, a cultura marginal (no sentido literal do termo) emerge das minorias. É a voz do *outro*, a contracorrente da homogeneizada cultura de massas contemporânea, produzida por quem vive fora da roda do *mainstream*. Poderíamos chamá-la de cultura da subalternidade<sup>3</sup>. Essa cultura marginal destaca, pois, uma reconfiguração cosmopolita a partir do subalterno ou, como coloca Silviano Santiago, a partir de um “cosmopolitismo do pobre”. As representações suscitadas por essa cultura têm muito mais proximidade com o modo mais atual do multiculturalismo, em contraposição a uma maneira arcaica e condescendente de “elogio” ao *melting pot*. A cultura marginal, periférica e subalterna, assim, procura se afastar de uma imagem “oficial” de identidade nacional, descolar-se completamente do registro burocrático da história e tenta (em certa medida inutilmente) delinear o ponto de vista da minoria, do subalterno, uma instância de representação mais direta das camadas periféricas da sociedade. Diferentemente da adesão pop ao mercado, esse viés pode ser melhor definido como uma resistência (mesmo que às vezes somente aparente) ao mercado.

Ao apresentar conjuntamente essas duas disposições culturais, entretanto, não pretendemos fazer distinções qualitativas, no sentido de eleger uma ou outra como representante mais ou menos legítima de expressão da sociedade contemporânea. Isso

---

<sup>3</sup> Alguns teóricos, como Robert Young (1990), consideram a classificação de subalterno tanto para a historiografia produzida por esse *outro*, como também o sujeito que a produz.



não significa dizer, entretanto, que o exercício da crítica seja infundado ou que lançamos mão de um relativismo clichê, colocando todo o fazer-arte num mesmo caldeirão estético, como se toda produção dos dias atuais fosse pós-moderna, nos termos em que estamos lidando. Não é simples assim.

Nosso foco está voltado essencialmente em mostrar como duas instâncias distintas, por vezes até díspares, podem ser utilizadas como artifício estético de referenciação dentro de um mesmo contexto, mesmo que ambas sejam subvertidas no processo. Isso acontece quando, por exemplo, a cultura pop é acionada não apenas para demonstrar um certo grau de *conhecimento cultural* de quem fala, mas com a perspectiva irônica de ser transgressora e crítica (quando não, debochada, ludicamente paródica) com o próprio sistema que a produz, ao invés de alinhar-se a ele. Cazuza berra, a plenos pulmões: “Quem Nunca viu Lou Reed *Walking on the wild side*?”<sup>3</sup>.

Na outra face dessa mesma moeda, a produção marginal é tomada, então, não no sentido *engajado* do termo, de problematizar o discurso da diferença, a condição centro x periferia e uma idéia de inversão do cânone. Em seu lugar, entra o auto-escracho, o politicamente incorreto, os preconceitos que são trazidos à tona. As minorias rindo de si mesmas, o subalterno construindo o seu auto-escárnio (REIS, 2003, 11). O velho hábito humano de falar verdades em tom de brincadeira — ou exatamente o contrário. Um lugar em que o humor *queer* sente-se em casa. O mesmo Cazuza agora canta: “Quero *Querelle* e seu irmão / (Quero Rogéria e seu pauzão) / Quero em Brest, todos os santos / Quero as fadas e os gigantes”<sup>4</sup>.

Para visualizar um tipo de produção cultural que se utiliza desses jogos de opostos como artifício estético, talvez o escritor gaúcho Caio Fernando Abreu<sup>5</sup> seja um dos exemplos mais expressivos. Tendo atingido seu apogeu intelectual e produtivo em meio a uma geração que *assistiu* (e atuou para) a entrada do Brasil num cenário pós-moderno (meados da década de 1980), o autor transita pela ambigüidade em grande parte de seus textos. Em Caio, linguagem e imagem se misturam o tempo inteiro, sugerindo ao leitor tratar-se ali não de um texto apenas, mas de um produto audiovisual em essência, capaz de elevar a palavra a um ambiente midiático por excelência. Caio & fotografia, Caio & música, Caio & cinema, Caio & mídia.

Em sua obra, o cotidiano é acionado das duas formas já citadas: ora o escritor evidencia em seus textos a influência que a estética consumista da pós-modernidade adentrou em

---

<sup>4</sup> *Quero ele* (1985), inspirada no romance *Querelle*, de Jean Genet — adaptado para o cinema pelo cineasta alemão Rainer Werner Fassbinder. Foi uma das últimas músicas de Cazuza (em parceria com Lobão), antes de falecer em decorrência da AIDS, em 1990.

<sup>5</sup> Esse artigo faz parte de uma pesquisa de mestrado no Programa de pós-graduação em Comunicação da UFPE, em que são analisadas, sob enfoque estético, as adaptações cinematográficas de Caio Fernando Abreu, falecido de AIDS em 1996.

sua vida, através dos gostos e gestos dos seus personagens; ora ele se utiliza da própria banalidade diária como elemento para tornar a vida (ainda que inventada) mais sublime, capaz de atrair o leitor, narciso e sedento de ver-se no olhar do outro.

Além disso, Caio é intertextual por natureza. Um rápido olhar em alguns de seus contos denuncia a presença constante da cultura pop (em especial de referências do cinema, da música e da televisão), seja no sentido de exibir um certo conhecimento cultural, seja no ato de criticar a própria cultura de massas em que está, de alguma forma, inserido. Da mesma forma, a cultura periférica constitui um dos pilares de sua obra, que lida com frequência com uma “temática subalterna” em termos social, sexual e político, para ficarmos nos mais comuns. Frisamos que a presença de uma cultura periférica em Caio Fernando Abreu não se restringe apenas à temática, antes está arraigada na própria subjetividade do autor, que vivenciou a contracultura, a repressão política, o cenário discriminador da AIDS no Brasil e viu sua narrativa ser resumida ao rótulo de literatura gay. Mas, de acordo com o sarcasmo de seu humor *queer*, sempre de cima de um salto dez.

#### **4. Trilhas futuras**

Nessa empreitada de aproximar dois influentes jogos de oposições da pós-modernidade (estetização do cotidiano / cotidianização da estética, cultura pop / cultura subalterna) como contornos que acenam para a ambigüidade como uma possibilidade estética contemporânea, permanecemos na superfície de um terreno profundo. Como diz o ditado popular: o buraco é mais embaixo.

Com o fim da hierarquia entre alta e baixa cultura e a conseqüente ascensão da imagem ao patamar que antes cabia à linguagem verbal, infinitas outras distinções foram traçadas. E falar de uma ambiência estética que lhe traz à tona significa transitar sempre em duas direções, tateando em uma trilha cada vez mais fragmentada, intertextual, multimidiática. Colocamos, lado a lado, o sublime e o descartável, silêncio e som, o *porra-louquismo camp* e a delicadeza. Centro e periferia misturam e trocam de papéis. O minimalismo chega à urbanidade das grandes metrópoles. A própria *dualidade* masculino/ feminino e a chamada heterossexualidade compulsória, enfim, são questionadas e ampliadas para uma frenética multiplicidade identitária, retrato de uma época em que, como já foi dito aqui, nada é mais verdadeiramente importante, fazendo com que tudo adquira importância. Lixo e purpurina num mesmo ambiente luminosamente claustrofóbico ou claustrofobicamente luminoso. Tanto faz.



## Referências bibliográficas

- ABREU, Caio Fernando. **Pequenas epifanias**. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2006.
- BRUNO, Fernanda. A obscenidade do cotidiano e a cena comunicacional contemporânea. **Revista da FAMECOS**, Porto Alegre, v. 25, p. 22-28, 2004.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- HUYSSEn, Andreas. **Memórias do modernismo**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.
- LOPES, Denilson. Por uma Estética da Comunicação. **Ícone**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, v. 1, n. 6, 2003, p. 37-46.
- JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1996.
- MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Petrópolis, RJ: 1996.
- \_\_\_\_\_. **A conquista do presente**. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- NOVAES, Adauto. A imagem e o espetáculo. In: NOVAES, Adauto (org.). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Editora Senac: 2005.
- OLALQUIAGA, Celeste. **Megalópolis: sensibilidades culturais contemporâneas**. São Paulo: Studio Nobel, 1998.
- PRYSTHON, Ângela. **Absolute Beginners – Circunstâncias e Algazarra na Ficção Pop do Brasil dos Anos 80**. Recife, 1993. 168 f. Dissertação de mestrado em Teoria da Literatura – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).
- \_\_\_\_\_. **Cosmopolitismos periféricos: ensaios sobre modernidade, pós-modernidade e estudos culturais na América Latina**. Recife: Bagaço, 2002.
- \_\_\_\_\_. F. Margens do mundo: a periferia nas teorias do contemporâneo. **Revista da FAMECOS**, Porto Alegre, v. 21, n. 21, p. 43-50, 2003.
- Reis, Luis Augusto da V.P. **Trupe do Barulho, Vozes silenciosas. Entre o teatro e os mass media: o sucesso do subalterno no Recife dos anos 90**. Recife, 2003, 147 f. Dissertação de mestrado – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).
- SANTIAGO, Silvano . “O cosmopolitismo do pobre”, **Margens/Márgenes**, nº2, dezembro de 2002, pp. 4-13.
- YOUNG, Robert. **White Mythologies**. Writing History and the West. London/New York: Routledge, 1990.