

Universos claustrofobicamente luminosos: cultura pop, marginalidade e ambigüidade no contemporâneo.

Nathalia Duprat* e Angela Prysthon*

RESUMO

Com o propósito de estabelecer articulações entre o pop e manifestações marginais no contexto de uma cultura brasileira pós-modernista, este artigo vai apresentar um panorama teórico dos conceitos relacionados à pós-modernidade e à constituição de uma ambiência midiática no contemporâneo. Um dos objetivos é atualizar a discussão da estética a partir das interfaces entre cultura de massa, cultura pop e cultura periférica. Tentamos essencialmente mostrar como instâncias distintas, por vezes até díspares, podem ser utilizadas como artifício estético de referência dentro de um mesmo contexto, mesmo que aparecendo de forma subvertida.

Palavras-chave:

Pós-modernidade, subalternidade, estética e cultura de massa, imagens periféricas

ABSTRACT

With the purpose of establishing connections between pop and marginalized cultural phenomena in the context postmodernist Brazilian culture, this article presents some concepts related to postmodernity and to the constitution of a contemporary mediatic ambience in the guise of a theoretical introduction. One of our goals is, in the light of the interfaces between mass culture, pop culture and peripheral culture, to update the debate on aesthetics. We try to show how different and sometimes opposite instances can form part of the same aesthetic strategy, even when they are subverted.

Keywords:

Postmodernism, subalternity, aesthetics and mass culture, peripheral images

Aquilo que eu supunha fosse o caminho do inferno, está juncado de anjos. Aquilo que suja treva parecia, guarda seu fio de luz. Nesse fio estreito, esticado feito corda bamba, nos equilibramos todos. Sombrinha erguida bem alto, pé ante pé, bailarinos destemidos do fim deste milênio pairando sobre o abismo. Lá embaixo, uma rede de asas ampara nossa queda.

Caio Fernando Abreu (Pequenas Epifanias)

1. Paradoxos pós-modernos

“O debate muitas vezes se prende a argumentações do tipo certo-ou-errado, que tiram do pós-modernismo duas de suas características mais importantes: a versatilidade e o

* Nathalia Duprat é mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Pesquisa as adaptações cinematográficas da obra de Caio Fernando Abreu sob o enfoque dos Estudos culturais contemporâneos.

* Angela Prysthon é professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco.

esvaziamento das hierarquias” (Olalquiaga, 1998, 9). O comentário se refere precisamente a um dos pilares centrais das discussões infundadas que giram em torno da pós-modernidade: mais do que questionar se esse paradigma de fato existe, trata-se de entender que este “estado de coisas” peculiar de uma nova ordem social, na maior parte dos enfoques estéticos, aponta para o apagamento entre alta e baixa cultura e celebra a ambigüidade, a fragmentação, como ponto máximo do capitalismo tardio, nos termos de Fredric Jameson.

Segundo ele, tais transformações atingiram, acima de tudo, o cotidiano, a subjetividade e a 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).

Não é nossa intenção aqui discorrer sobre todas as ambigüidades decorrentes da quebra de fronteiras entre a alta arte moderna e a cultura de massas, mas antes entender como a própria instância do paradoxo pós-moderno, ignorando as consistências e evitando as estabilidades, articulou experiências contraditórias e configurou-se como uma possibilidade de ambiência estética contemporânea; pensar, pois, 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, encurtar as distâncias e constituir-se dentro de um universo que aproxima opostos impossíveis e parece brincar de claro-escuro.

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 (HUYSEN, 1996, 11).

Antes de tudo, entretanto, precisamos deixar claro que a argumentação da estética que trataremos aqui se diferencia do âmbito filosófico do belo e da arte, delineado a partir do século XVIII, restrito às obras de cultura e suas interpretações. Nosso olhar pretende se voltar para um sentido mais amplo, que 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 o que, nesse sentido, também poderia ser apontado como mais um dos paradoxos em que estamos mergulhando — uma vez que esse campo teórico é por vezes acusado de negligenciar a estética, desde os polêmicos embates entre os teóricos ingleses e americanos, nas décadas de 80 e 90 do século XX.

Tal enveredamento teórico, no entanto, justifica-se porque a partir do pós-modernismo e dos estudos culturais (e de diversas articulações entre eles) foi ficando evidente o esmaecimento do Grande Divisor entre alta e baixa cultura e que emergiu uma série de práticas e experiências que estavam há muito relegadas a um quintal intelectual (OLALQUIAGA, 1998, 10), consideradas apenas de forma negativa, “como o *background* homogeneamente sinistro a partir do qual as conquistas do modernismo podem brilhar em sua glória” (HUYSSSEN, 1996, 10). Trata-se de uma perspectiva que não tem medo do que Huyssen chama de “ansiedade de contaminação”; antes, permite que essas questões se irrite, se perturbem e evitem uma clausura teórica final.

Lidar com paradoxos, entretanto, não é tarefa simples. É 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.

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).

Este artigo não se propõe a definir, passo a passo, a configuração de uma certa estética que brinda a ambigüidade em sua essência, mas pretende explorar algumas pistas que ela nos apresenta para tentar entender a contemporaneidade e suas máscaras invisíveis, através de dois jogos de oposições latentes da pós-modernidade, como veremos a seguir. Interessa-nos caminhar sobre os contornos de uma ambiência em que certas disparidades se chocam e completam na mesma medida. Uma experiência encravada na estetização do cotidiano e, em contrapartida, na cotidianização do espetáculo. O lugar da

cultura pop e da subalternidade, do popular e do erudito. Um universo que se mostra luminosamente claustrofóbico¹ ou claustrofobicamente luminoso. Tanto faz.

2. Banalidades & maravilhas

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 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).

Sob esse aspecto, a vida privada contemporânea parece ter sido esvaziada de sentido; manipulada, enraizou-se de futilidades e mergulhou na simulação. 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 *cotidianeidade*, 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 tecno-tele-teatralizada.

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 sendo as mesmas pessoas de sempre, continuando seus rituais de pessoas anônimas. A mediação, pois, não se contrapõe à experiência; indo mais além, ela se constitui como a experiência que dá sentido a todo esse sistema. Ou seja, não importa a representação em si (não interessa o que está sendo representado: seja o objeto banal ou bizarro, cotidiano ou extraordinário, insípido ou raro, ele já não é mais referência, ele perde sua função de referente), mas o próprio ato de representar, esse *momento* da representação.

É, portanto, a experiência midiática, essa existência mediatizada 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 telas².

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).

Como se essa *poética da realidade* tirasse do lugar-comum, do clichê, o que eles têm de mais banal, abrindo uma *entre-lugar*, para usar o termo de Silvano Santiago, onde é possível circular entre o sublime e o frívolo, o eterno e o efêmero, as entranhas da condição humana e a superficialidade, o encantamento pelo mundo e a certeza de (parecer) ser apenas mais um.

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”, usando termos de 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, no entanto, delimita-se a contrapor, dentro do universo luminosamente claustrofóbico em que estamos passeando, apenas dois desses *lugares de*

fala. Trata-se de contrapor (ou unir, para sermos ainda mais paradoxais), a cultura pop e a cultura subalterna, ambas marcantes manifestações sociais constitutivas da época atual.

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 midiaticizada, 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. Ou seja, o que chamamos de cultura *pop* aqui responde a uma demanda de um público cultural emergente, operando a partir de um sistema regulado pelo mercado que por sua vez está sujeito à conformação da cultura como moda, à “movença precipitada das variações” (LIPOVETSKY, 1989, 35). 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. 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. A cultura marginal destaca 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*:

Uma nova forma de multiculturalismo pretende 1) dar conta do influxo de migrantes pobres, em sua maioria ex-camponeses, nas metrópoles pós-modernas, constituindo seus legítimos e clandestinos moradores, e 2) resgatar, de permeio, grupos étnicos e sociais, economicamente desfavorecidos no processo assinalado, de multiculturalismo a serviço do Estado-nação. (SANTIAGO, 2002, 11)

A cultura marginal, periférica e subalterna procura assim 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 brasileira. 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 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 referência 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?*”³. 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”³.

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 *porra-louquismo camp* e

a delicadeza, o sublime e o descartável, silêncio e som. Centro e periferia misturam papéis. A própria *dualidade* masculino/ feminino, enfim, é questionada e ampliada 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. Sombra e luz, lixo e purpurina.

Notas

1. O termo foi utilizado pelo diretor teatral Luciano Alabarse, no prefácio do livro “Caio Fernando Abreu – Cartas” (Aeroplano Editora, 2002, org. Ítalo Moriconi), para definir o universo controverso — e tantas vezes polêmico — do escritor gaúcho.
2. Para mais informações sobre o pintor holandês, consultar: SCHNEIDER, Norbert. *Vermeer: emoções veladas*. Köln: Taschen, 2001.
3. “Só as mães são felizes”, presente no álbum *Exagerado*, de 1985.
4. “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.

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.
- HUYSSSEN, 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.
- OLALQUIAGA, Celeste. **Megalópolis: sensibilidades culturais contemporâneas**. São Paulo: Studio Nobel, 1998.

PRYSTHON, Angela. **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.