



## A UTOPIA DO KITSCH: LITERATURA E ARTE LATINO-AMERICANA NO FINAL DO SÉCULO XX

Lidia V. Santos<sup>1</sup>

À memória de Ecléa Bosi

**RESUMO:** O artigo resume as principais teses defendidas pela autora no livro *Kitsch Tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina*, inédito em português. À primeira parte, que resenha as canônicas teorias sobre o *kitsch*, o *cursi* e o *camp*, sucedem exemplos de escritores, artistas visuais e músicos, brasileiros e hispano-americanos, que, a partir de 1967, transformaram essas manifestações culturais desprestigiadas pelos “árbitros do gosto” numa ferramenta experimental. As obras de vanguarda que resultaram desse tratamento, alinhando-se na contracultura, no pós-modernismo e finalmente no neo-barroco, são entendidas como um epígono da arte utópica na América do Sul.

**PALAVRAS-CHAVE:** kitsch/cursi/camp; literatura hispano-americana, literatura e cultura brasileira, arte brasileira, Tropicalismo (anos 60/70 no Brasil).

**ABSTRACT:** The article summarizes the main points this author’s book *Tropical Kitsch: Mass Media in Latin American Literature and Art* not published in Portuguese. The first part reviews the canonical theories about *kitsch*, *cursi* and *camp*, followed by examples of writers, visual artists, and musicians Brazilians and Latin Americans, who starting in 1967, transformed these cultural manifestations, denigrated by the “arbiters of taste” into an experimental tool. These avant-garde works, aligning themselves with countercultural movement and postmodernism, and finally, with neo-baroque, are understood as an epigonal manifestation of utopian art in South America.

**KEYWORDS:** Kitsch/cursi/camp; Latin American Literature; Brazilian Literature and culture; Brazilian visual art; Brazilian “Tropicalism” cultural movement (60s and 70s in Brazilian culture).

À Ecléa Bosi devo grande parte do rumo que tomou minha pesquisa sobre o kitsch na literatura e na arte da América Latina, publicada em livro, pela primeira vez, em 2001 (SANTOS, 2001, 2004 e 2006). Suas aulas na Universidade de São Paulo, durante o meu curso de doutorado em literatura hispano-americana, abriram para mim um campo de conhecimento a que não tive acesso nos meus cursos de

graduação e mestrado na área de Letras da UFRJ. Seu livro *Cultura de Massa e Cultura Popular: Leitura de Operárias* (BOSI, 1989) possibilitou-me desfazer o nó em que as diferentes, e às vezes divergentes, definições e interpretações do kitsch me tinham metido.

A pesquisa de Ecléa Bosi na área de psicologia social me apresentava duas novas possibilidades de trabalho teórico. A primeira me permitiria inserir o kitsch na realidade social brasileira que saltava aos meus olhos e ouvidos na lista de palavras que designavam o conceito no Brasil. A segunda seria a inclusão, na leitura que eu fazia de narrativas literárias e obras de arte latino-americanas, de uma metodologia que posicionasse o fenômeno do kitsch na área geopolítica da América Latina. A obra de Ecléa trouxe mais consistência ao conceito de “kitsch criativo”, elaborado pelos arquitetos Dinah Guimaraens e Lauro Cavalcanti a partir da pesquisa que fizeram nas casas planejadas e construídas por seus próprios habitantes - sua arquitetura espontânea ou vernacular - nos subúrbios e áreas rurais da cidade do Rio de Janeiro (GUIMARAENS & CAVALCANTI, 1979). À antropofagia que os dois arquitetos encontraram nessas casas, Bosi contrapunha o uso do kitsch por parte dos moradores das casas construídas pelas fábricas para os operários, como uma “resistência diária à massificação e ao nivelamento”, maneira de “desabsorver” a invasão do seu antigo bairro pela fábrica, devolvendo-lhes apenas os terrenos sobrantes da sua ocupação. Ou seja, como cultura popular, conceito incluído no livro desde o título.

Começavam, segundo Ecléa, alterando a arquitetura da casa. Aumentando a cozinha, local de reunião, expandindo os quartos e diminuindo as “salas de estar”. Principalmente plantando, no que restasse no pequeno lote como quintal, algo comestível, maneira de recriar as áreas rurais recém-deixadas. Como arremate final, vinha a decoração: retratos familiares, calendários, reproduções de quadros religiosos, emoldurados “com tudo que o comércio impõe e os refinados consideram de mau gosto”. Ou seja, com imagens kitsch.

A concepção de kitsch que afinal predominou no meu livro baseia-se, portanto, na capacidade de resistência que o kitsch, transformado pela cultura popular, proporciona ao bom gosto estabelecido pelos “juízes do gosto”, localizados, na maior parte dos casos, nas camadas da sociedade agraciadas com riqueza ou prestígio (CORE, 1984). Os mesmos que atribuem a esse kitsch, resistente e criativo, palavras que denotam uma mestiçagem renegada em seu estamento social, como “cafona”, originada nas comunidades de imigrantes italianos a partir da palavra italiana *cafone*, que, já no italiano, designava pessoas provincianas e deselegantes. E´ também encontrada, com o mesmo significado, entre comunidades de descendentes de italianos, nos Estados Unidos. No Peru, o correspondente seria a palavra *huachafo*, que designa o mestiço

das ascendências espanhola e nativa, também colocando os camponeses num plano inferior. Já a palavra *brega*, originada na Bahia, designa um desprezo “moral” por certas áreas da sociedade, já que se refere à zona de prostituição da cidade de Salvador, sua capital, localizada na rua “Nóbrega”. A perda do acento agudo por oxidação da placa com o nome da rua fez com que a palavra se transformasse em “nobrega” e se criasse a expressão “ir no Brega”, lugar onde, além das prostitutas, os homens encontravam bebida e um tipo de música muito particular, tristonha, fora de moda. De “mau gosto”, enfim. E onde as mulheres corroboravam esse gosto, vestindo-se de modo espalhafatoso e excessivamente colorido. Na mesma “zona” (não resisto ao cruzamento dos significados), se originaram, em Cuba e Porto Rico, as palavras *picúo* e *picuda* (meretriz), derivados como, no português, a palavra *piranha*, de um tipo de peixe. Da ostentação barata dos atores e tipos sociais que frequentam os bordéis, originaram-se, ainda, as palavras *pavoso* e *pavonada*, na Venezuela, denotando o mau gosto da pompa com que se apresentam homens e mulheres “vulgares”; palavras de origem comparável à de *pavo* (peru), ou de “pavão” (homem vaidoso e exibido) e “perua” (mulher excessivamente adornada, “nova-rica”), em português.

Vale lembrar que essa referência a uma aparência que revela imitação de um estrato social ao que não se tem pertença, ou a uma origem alheia à predominante num grupo social, já estava presente na genérica palavra *cursi*, do espanhol peninsular, tradução mais aceita, em todos os países de língua espanhola, da palavra *kitsch*, originada na Alemanha. Corominas data o primeiro uso da palavra *cursi* no ano de 1865. Estabelece sua origem no árabe marroquino *kúrsi*. Desde 1505, o vocábulo designava “assento de madeira, cadeira”. Segundo os dicionários do árabe clássico valia também como “ciência, saber” e “sábio, douto”. A partir de cadeira passou a cátedra (para que se veja o quanto de *kitsch* temos nas nossas academias); daí à “ciência” e, outra vez, “sábio”, de onde facilmente se estendeu a “pedante” e *cursi* (COROMINAS, 1984, pp. 300-301).

Em todas essas acepções presentes nas línguas ibéricas, *kitsch*, portanto, é qualidade de uma *pessoa* que aparenta o que não é. Muito diferente da palavra alemã *kitsch* que designa a cópia redutora de *objetos* da alta cultura, com o intuito de torná-los mais acessíveis. Não por acaso, os alemães atribuem sua origem aos turistas que, em Munich, fascinados com os castelos medievais e obras de arte expostas nos museus, pediam aos pintores e desenhistas que se postavam na entrada desses monumentos, um *sketch* deles, de onde, por homofonia, se criou, em alemão, a palavra *kitsch*. Para Calinescu, o conceito “não pode se aplicado a objetos e situações que não se relacionem ao extenso domínio da produção ou da recepção estética” (CALINESCU, p. 235).

A aplicação da palavra espanhola *cursi* a esse domínio descartado é central

na análise fenomenológica de Ludwig Giesz, cuja obra, ao diferenciar kitsch e cursi, foi também um apoio central ao meu trabalho:

O termo kitsch, que se supõe procede da pintura – esses postais e souvenirs baratos ou *sketchs* devem ter sido os seus padrinhos etimológicos - deve sua rápida expansão a outros campos, já que o *cursi* não era apenas uma deficiência técnica. Era, melhor dizendo, uma unidade estrutural da vivência humana. O *kitsch* se converte numa qualificação estética já que deve tratar do reflexo, ou da causa, de uma vivência *cursi*. [...]. Portanto, o *kitsch* é a representação de algo *cursi*, sua objetivação na esfera estética. (GIESZ, p. 23).

O conceito de vivência de Giesz, repudiado por Adorno (1980, pp. 318-319) por representar a expressão emocional das obras artísticas, subjaz no pensamento teórico que sustentou a obra de Hélio Oiticica. Nosso mais famoso artista conceitual<sup>2</sup> descreve o labirinto que compõe sua obra mais festejada, a instalação *Tropicália* (exposta pela primeira vez no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, em 1967), como derivado de sua “experiência” nas favelas do Rio de Janeiro: “Essa sensação, eu sentia antes, ao caminhar pelos morros, pelas favelas; assim, entrar, sair, dobrar (pelas *quebradas*) da *Tropicália* recorda muito minhas caminhadas pelo *morro*” (OITICICA, 1976, p. 99).

No conceito de vivência, derivado da experiência, nota-se também, na obra de Oiticica e de seus contemporâneos, a presença de Marcuse, filósofo menos lembrado da escola de Frankfurt. A ideia do corpo como veículo de experiências artísticas organizadas como festas ou rituais coletivos (que aparece, especialmente no teatro americano, com o grupo *Living Theater*; no brasileiro, com o Teatro Oficina)<sup>3</sup> e o questionamento da autoria através da inserção do espectador no interior da obra (proposta de Oiticica) faziam eco, em parte, à resistência à massificação e à expansão da tecnologia defendida por Marcuse, indissolavelmente ligado à contracultura americana, movimento que influenciou a geração de artistas latino-americanos que até aqui cito e analiso. Não por acaso, Hélio Oiticica, que viveu por períodos com a família fora do Brasil, graças ao trabalho do pai cientista, já adulto e como artista consagrado no Brasil, passa temporadas em New York, integrando-se na vanguarda contracultural que por lá predominava nos anos 70. Na *Tropicália* de Oiticica, o avanço da tecnologia se mimetiza pela televisão permanentemente ligada no interior da grande caixa fechada por uma cortina de algodão barato: o barracão de madeira da favela. Ela é o ponto de chegada do labirinto que o espectador-participador tem que vencer, *vivenciando* sensações táteis (a areia do mar onde pisa descalço), visuais (dois papagaios vivos, palmeiras), gustativas (o sal, que pode provar) e auditivas (o

som das aves e o da televisão), todas elas proporcionando ao espectador a *experiência* da tropicalidade, reduzida ao exotismo pelo *kitsch* presente nos objetos de mau gosto vendidos a nossos turistas.

Companheiro de geração de Oiticica, Rubens Gerchmann tem uma série de relevos pintados na em forma de caixa, mimesis, também, da onipresença da televisão (e da Rede Globo) nos lares brasileiros dos anos 60. A intenção de fazer do kitsch uma ferramenta experimental se evidencia na caixa que Gerchmann intitula *O rei do mau gosto* (SANTOS, 2004; ilustração da capa).<sup>4</sup>

No ano seguinte à exibição da *Tropicália* de Oiticica, irrompe no Brasil o movimento musical tropicalista, ao qual se agregam o Teatro Oficina e o “cinema marginal”, de Rogerio Sganzerla e outros, embora o Cinema Novo, especialmente o de Glauber Rocha, seja considerado seu precursor. Na literatura, José Agrippino de Paula, permanece, com seu romance *Panamérica* (PAULA, 1967), como o único autor, de fato, passível de ser incluído no grupo.

Em todas essas áreas, o movimento usou o kitsch como ferramenta experimental. Caetano Veloso, além da letra da música “Tropicália”, muitas vezes tratada como o manifesto do movimento na sua área musical, fez das suas performances uma recriação paródica do kitsch e dos clichês presentes na cultura brasileira, secundado pelo grupo “Os Mutantes”, cujo ápice desse uso foi a performance de Rita Lee como a “noivinha da Pavuna”, personagem criada por uma emissora de televisão para manter o pico de audiência de um programa de perguntas e respostas. Branca, bonitinha, noiva e moradora no distante subúrbio carioca da Pavuna, a “Noivinha da Pavuna” concorria a um prêmio em dinheiro que lhe financiaria o casamento. O fundamento contracultural do grupo “Os Mutantes” lhe garante, até hoje, grande prestígio junto a um público fiel nos Estados Unidos. Caetano Veloso, por sua vez, causou escândalo aparecendo num show vestido como Carmen Miranda, cujo kitsch citava nas interpretações das músicas cantadas durante o espetáculo.

Esta aparição *queer* de Caetano Veloso, revela que, a essa altura, já chegava ao Brasil o *camp*, conceito que, nascido nos círculos *gays* de New York, ao ser legitimado e divulgado por Andy Warhol, se transforma numa poderosa arma de ataque ao gosto artístico estabelecido pela crítica das artes visuais nos Estados Unidos. Clement Greenberg, por exemplo, crítico de arte responsável por equiparar o expressionismo abstrato americano à vanguarda europeia das artes plásticas, fez da crítica negativa ao kitsch, ao qual definiu como a retaguarda, uma bandeira para defendê-lo (GREENBERG, 1979, pp. 12-27).

A *pop art* de Warhol, pela introdução da propaganda e do consumo, fere de morte o bom gosto do expressionismo abstrato pregado por Greenberg. À proposta

estética da pop-art, Warhol adicionou uma nova identidade de artista. A pose artificial e andrógina, típica do dandismo inglês, foi sua maneira de “resistir” ao mundo predominantemente heterossexual masculino dos expressionistas abstratos. Agregada a uma busca de permanente notoriedade, essa nova identidade o transformou no sucessor de Greenberg como “árbitro do gosto” do seu tempo nas artes visuais. Tanta autoridade lhe permitiu colecionar e reciclar imagens e objetos próprios do universo do consumo. Dentre eles, selecionava o “bom gosto do mau gosto”, denominado, desde 1909, na língua inglesa, como *camp*.

O termo, segundo Moe Mayer, foi registrado pela primeira vez num dicionário que documentava a gíria da época vitoriana como proveniente do francês, denotando “ações e gestos” de “ênfase exagerado” (MOE MAYER, 1987). Mayer, indo mais além, considera que os próprios gestos que a palavra francesa expressava se originavam na cultura francesa, que na época contrastavam com a rigidez vitoriana. Segundo Mayer, a palavra contrapõe ao conceito de sujeito vitoriano (único e contínuo) uma concepção de sujeito baseada na improvisação performática, que é sempre descontínua. Ou seja, o sujeito *camp* é construído por um processo de atos repetitivos e estilizados.

Como a palavra *cursi*, na Espanha, e todas as palavras com as quais os países latino-americanos denominam o *homem-kitsch*, *camp* define, portanto, comportamentos e ações humanas, ao contrário da concepção de objeto presente na palavra alemã *kitsch*. Assim como na semântica da palavra espanhola *cursi*, o *kitsch* é objetivação de uma vivência *camp*, já que uma das formas de ser *camp* é rodear-se de objetos *kitsch*.

Legitimado pela crítica através de Susan Sontag, que o definiu como uma sensibilidade própria dos homossexuais, o *camp* designa também o gosto pelo qual as diferentes minorias homossexuais se reconhecem (SONTAG, 1964). Segundo Sontag, o *camp* corresponde ao “dandismo moderno”, que se distingue do antigo pelo tratamento da vulgaridade. Se o antigo dândi odiava a vulgaridade, “o dândi do novo estilo, o amante do *camp*, aprecia a vulgaridade”. Finalmente, conclui Sontag, o *camp* é a resposta a quem ser dândi na era da cultura de massas.

A transformação do *camp* em medida de reconhecimento de algumas minorias se evidencia na teoria *queer* que, desprezando sua conceituação por Sontag como “sensibilidade”, a reivindica como parte importante das “práticas que constituem as identidades *queer*” (MOE MAYER, 1994, p. 1-22). Também as feministas norte-americanas reivindicam o “gosto do consumidor”, praticado pela *pop-art*, como uma liberação. Cecile Whiting demonstra que o bom gosto do expressionismo abstrato desprezava e excluía o gosto das mulheres, ainda se elas fossem da mesma classe

social dos artistas e críticos (WHITING, 1997). A autora chega a afirmar que, se a *pop-art* tivesse sido proposta e praticada pelas mulheres, não teria “saído da cozinha”.

Em todos esses autores, ativistas e artistas, portanto, ser *camp* era, principalmente uma resistência a um cânon artístico e a uma localização social hegemônica.

Por outro lado, a noção de aparência das identidades *camp* estabelece uma importante diferença em relação à do *cursi* espanhol e latino-americano. Enquanto o *cursi* se define por identidades que aparentam o que não são, o *camp* reivindica a aparência como essência. Além disso, o *cursi* é uma classificação atribuída pelos “árbitros do gosto”, localizados num nível social superior ao sujeito que recebe tal qualificação. O sujeito *cursi* se caracteriza, portanto, pela ignorância dos códigos pelos quais se reconhecem os que o qualificam com tal. Sua ingenuidade o faz desconhecer o fato de ser qualificado como *cursi*. Ao contrário, o *camp* é uma qualificação auto-atribuída, com a qual o sujeito, não só se reconhece a si mesmo, mas também se reconhece no comportamento de outros semelhantes a ele. Assim auto-reconhecido, o grupo *camp* se impõe à sociedade como um grupo “distinto”, expondo em seu comportamento o bilinguismo culto a que se referiu Pierre Bourdieu (1979), ou seja, o domínio de todos os distintos códigos em que se expressam as diferentes classes sociais de uma sociedade.

Nessa “distinção” se fundamenta o uso do kitsch, do *cursi* e do *camp* pelos artistas visuais e escritores a que dediquei o meu esforço crítico. Tal qualidade lhes permitiu transformar essas categorias em artifícios estéticos. Se a pose que funda o *camp* se baseava num “sistema de gestos” (MAYER, 1994, p. 75), ou seja, numa linguagem gestual, o kitsch e o *cursi* latino-americanos aparecem em diferentes narradores do continente, a partir de 1967, como uma linguagem, ou um conjunto de linguagens. Agregando a isso o sema da aparência presente não só na palavra *camp*, mas também nas diferentes palavras que o espanhol da América e o português do Brasil criaram para definir kitsch e *cursi*, pode-se formular a hipótese de sua incorporação nas obras eruditas obedece a um desejo de criação de uma aparência textual. Da mesma maneira, a cultura de massa é utilizada como uma nova retórica. Percebendo que essa cultura se constitui como um arquivo (no sentido informático do termo) de modelos genéricos em permanente disponibilidade – melodrama, faroeste, novela histórica, depoimento – a ficção latino-americana acrescenta a esse arquivo, através da paródia do kitsch e do *cursi*, um repertório de gosto que permite incluir na literatura temas desprezados pelo bom gosto da distinção burguesa. A cultura de massa adquire, na obra desses autores, uma aparência textual semelhante à aparência social construída pelos sujeitos *cursi* ou *camp* para marcar sua resistência à dominação

hegemônica. Tal ampliação de repertório só foi possível através da inclusão de uma “verdade popular” no seio da “mentira estrutural” que Umberto Eco (1973) encontrava no kitsch, baseando-se na análise de Abraham Moles (1971), pioneiro pesquisador do objeto kitsch. Na América Latina, distingue-se o nome de Martín-Barbero (1987), pesquisador colombiano que perseguiu, sempre, a presença do “popular” na comunicação massiva.

É o caso, por exemplo, do escritor argentino Manuel Puig, um dos pioneiros do uso do kitsch e do cursi na literatura da América Latina. Citando, parodiando e reciclando o clichê e o “mau gosto”, sua entrada na cena intelectual argentina promove uma espécie de “tradição do velho” como resposta à “tradição do novo” presente na estética de ruptura herdada do alto modernismo. Tradição que lhe chegou pelo cinema norte-americano e pelo rádio, na província onde nascera, fazendo-o, por exemplo, reciclar o tango, na época caído já em desgraça na cosmopolita capital de Buenos Aires. Josefina Ludmer chegou a afirmar que a obra de Puig marca a passagem da cultura da biblioteca [o cânon de Jorge Luis Borges] à “arte dos meios na Argentina” (LUDMER, 1999, p. 292). No seu primeiro romance, *Boquitas Pintadas*, título extraído de uma letra de tango, (PUIG, 1969), a música cursi se mistura ao folhetim radiofônico, ao melodrama do cinema americano e a outras fontes de kitsch para narrar uma intriga passada numa cidade provinciana. Por outro lado, a identidade abertamente gay de Manuel Puig, só tematizada em suas narrativas da maturidade, a partir, especialmente, de *El beso de Mujer Araña* (PUIG, 1976), evidenciam que o camp dos personagens gays desses romances não os isenta de uma tomada de posição política em relação aos trágicos eventos da Argentina época de sua escritura.

Nos anos 80, o escritor porto-riquenho Luis Rafael Sánchez radicaliza o uso da tradição do velho na literatura, pondo o foco no gosto estético característico dessa tradição. Ao contrário da hipótese, presente nos escritores e artistas anteriores, de um cursi que, chegando principalmente através da cultura de massa forânea, permitia sua inclusão, desde que recriado, numa cultura nacional, a obra de Sánchez se ocupa de recriá-lo como parte da “microfísica do poder”, procedimento corroborado pela constante citação de Foucault nas suas narrativas. Predominam, nos seus dois relatos escritos com essa opção, personagens que ele mesmo cita como parte do “inefable lumpen”, referindo-se com a expressão à categoria do *lumpen proletariado*, criada pelo modelo econômico do marxismo para definir os setores pobres não organizados, “desclasados” (porque não se enquadram em nenhuma das classes sociais descritas por tal modelo). O interesse literário dessa “gentuza y gentucilla, tildada de plebe de mierda, chusma, moralla, broza (SÁNCHEZ, ILDS, 88)”<sup>6</sup>, na obra de Luis Rafael Sánchez reside na capacidade de resistência que o seu gosto possui em relação à

cultura hegemônica dessas localidades. A vivência advogada pelas obras anteriores, transforma-se agora no cotidiano de personagens antecipados por Hélio Oiticica, pertencentes à marginalidade massiva das grandes cidades (CERTEAU, 1990). A urgência dos pobres que aparecem nos relatos de Sánchez é a busca diária de formas de sobrevivência, própria do lumpen das grandes cidades. A perseguição policial que sofrem não se deve ao terrorismo do Estado, nem às suas atividades políticas, mas à sua desocupação e aos pequenos crimes que praticam. Seu ponto de encontro não são reuniões políticas, mas os bares onde reina o excesso dos três bs que caracterizam a vida do cantor Daniel Santos: “boleros, borracheiras, barranganas (p. 53)<sup>7</sup>.

Esse gosto dos “desclassados” contamina os dois relatos de Sánchez de que trato em seguida, *La Guaracha del Macho Camacho* (1976) e *La importancia de llamarse Daniel Sánchez* (1988), agregando adornos cursi à alegoria temática central. No primeiro, a prosa “guaracha” (do verbo “guarachar”, criado pelo autor para descrever o movimento do corpo do dançarino desse ritmo musical). Como os personagens, que dançam repetidamente a canção, mesmo em meio ao brutal engarrafamento que impede o enredo – e o país – de desenvolver-se. Cheio de refrões e slogans políticos repletos de rimas pobres, o texto mimetiza, por outro lado, o desfrute, por parte do lumpen, desse ritmo, “sentimento” cursi desconhecido das classes hegemônicas, descritas no romance por um gosto musical restrito à música erudita europeia, celebrado na assistência de concertos de qualidade duvidosa.

No segundo relato, o próprio narrador define esse processo de escritura: “una prosa danazadísima me impuse, una prosa que bolerizé com vaivenes” (p. 5). A paródia se estende a diferentes gêneros literários. O relato testimonial, muito em voga nos Estados Unidos nos anos 80, é o primeiro. Dele se extrai a primeira parte, construída como uma “transcrição” de entrevistas gravadas no mesmo ambiente onde persistia o mito de Daniel Santos, ou seja, nos bares de *mala-muerte*, onde os informantes são suas ex-amantes, seus companheiros de copo, ou seus admiradores, que contam, para o intelectual profissional que é o narrador, as façanhas anti-heróicas de Daniel Santos.

Outro gênero literário parodiado, o ensaio, permite ao narrador, que adverte na própria obra pretender com ela, a “legalización de la cursillería” (SÁNCHEZ, 1988, p. 5), encontrar as formas de “legalizar”, não só o controvertido personagem que foi o cantor Daniel Santos, mas também o seu repertório musical, repleto de letras e ritmos kitsch. Da tradição do ensaio literário latino-americano, o autor porto-riquenho extrai a sua caracterização como representante do ideograma da América Mestiça, sintagma que se junta aos de “América Enferma” e “América em espanhol” para compor uma espécie de refrão / epíteto que se repete a cada vez que o personagem

aparece.

Na paródia do gênero da biografia, Luis Rafael Sánchez atribui ao cantor porto-riquenho Daniel Santos, finalmente, práticas que constituem o cerne da estética camp. Suas “ações e gestos” de “ênfase exagerado”, presentes na interpretação dos boleros que cantava, traço também ressaltado pelos estudiosos da música popular caribenha, que destacam seu “estilo exagerado y amanerado para cantar” (ULLOA [s.d], 1476) são aumentadas por sua elegância: “que de la elegância era acionista principal [...] que de la elegancia era propietario”, segundo o texto de Sánchez. O conjunto desses atributos faz de Daniel Santos, finalmente, o protótipo da sensibilidade “camp” (SONTAG, 1964) própria do dândi moderno. A influência de Sontag nessa obra de Luis Rafael Sánchez, é evidente no seu título, que parodia o da peça *The importance of Being Earnest* (1895), de Oscar Wilde.<sup>8</sup>

Além disso, a qualificação do personagem como dândi coincide com as teorizações posteriores do camp pela *queer theory*. A improvisação performativa da interpretação musical do cantor de boleros Daniel Santos e a estilização repetitiva de sua maneira de cantar são aproveitadas pelo autor porto-riquenho como rasgos constitutivos de um sujeito camp. Por outro lado, a eleição de tal cantor como personagem significa atribuir-se uma “sensibilidade” camp, já que o autor se posiciona como um “árbitro do gosto”. A partir dessa posição privilegiada, Luis Rafael Sánchez se permite formular hipóteses, não somente literárias, mas também políticas em relação à sociedade latino-americana. Distinguido pelo autor como possuidor do “bom gosto do mau gosto” que caracteriza o camp, Daniel Santos define, também, a “igreja urbana” dos desclassificados sociais. Logo, o avesso do dândi vitoriano, indissolavelmente ligado ao mundo do qual provém e representa: aquele localizado nas *barriadas* / comunidades das grandes cidades latino-americanas ou nos bairros latinos das norte-americanas. Usando para definir esse universo o vocabulário das teorizações pós-estruturalistas dos anos 80, tais como periferia, margem e diferença, Sánchez pretende transcender a desclassificação social que o marxismo relegou este tipo de pobreza.

Há uma evidente proximidade entre a obra de Luis Rafael Sánchez e a do escritor cubano Severo Sarduy. Se Sánchez se dedicou a expressar a voz das minorias do submundo urbano, escolhendo um cantor cujo “vivir en varón” se aparenta com uma sensibilidade homoerótica, Sarduy o radicaliza ao localizá-lo nos bares gays.

Uma das minorias urbanas mais ativas me promover o camp é, segundo Susan Sontag, a minoria homossexual. Sontag menciona a sua necessidade de legitimação através da “promoção do sentido estético”. A autora sustenta ainda que um dos traços do camp – “sua metáfora da vida como teatro” – é particularmente

adequada “como justificação e projeção de um certo aspecto da situação dos homossexuais”.

Portanto, escolher um cabaré de drag-queens como ambiente do seu segundo romance (*COBRA*, 1972) está perfeitamente em acordo com as teorias da estética camp. Mas Sarduy as utiliza nesse romance, também, como parte de um sofisticado projeto literário que une duas poéticas do alto modernismo (o abstracionismo e o pós-estruturalismo) com o barroco. Partindo de um enigma barroco – *Cobra* é um anagrama formado pelas sílabas iniciais das cidades de Copenhague, Bruxelas e Amsterdam<sup>9</sup> – Sarduy conduz a narrativa sem cortes temporais: os acontecimentos fluem linearmente. Tampouco há retrocessos espaciais. Os episódios prosseguem cada um no seu próprio espaço. O problema está no acontecimento que funda a narrativa: a busca de Cobra, o protagonista, que se refaz obsessivamente ao longo dos episódios. Cobra, o personagem, deixa de sê-lo para transformar-se na multiplicidade contida no anagrama que o nomeia: ubiquidade, punhado de características, possibilidade permanente de atribuições; apenas *corpo* a ser preenchido por *Cobra*, o *texto*. Ao mesmo tempo, o romance refaz sem piedade o repertório do leitor. A multiplicidade de opções de seleção debilita as bases de seu próprio código de leitura, transformando *Cobra* em um texto radicalmente ilegível<sup>10</sup>, configurando-se, finalmente, como uma realização radical da ficção do pós-estruturalismo.

A presença da alta cultura é também forte na outra vertente que constrói o romance: a do barroco, com cuja teoria se compõe o *texto*. Seu conceito de metáfora, por exemplo, se baseia em Góngora e nas leituras que Gracián fez de Aristóteles. Muitos eventos do romance se baseiam nas teorias astronômicas do século XVIII, o século barroco, especialmente as de Kepler, que opôs a elipse barroca ao círculo de Copérnico.<sup>11</sup>

Tudo isso se mistura, no romance, ao kitsch. Muitos ambientes nele descritos se aproximam do palácio de Luiz da Baviera, a quem Abraham Moles denominou “rei do kitsch” (MOLES, 1971, p. 94-96). Sem concluir apressadamente que o kitsch é uma degeneração do barroco, ou a última passagem do barroco ao rococó, como o fez Dominique Fernández, penso, como Gómez de la Serna, que há áreas de contato entre o kitsch e o barroco. Segundo este autor espanhol, o barroco seria a primeira explicação e o primeiro antecedente do cursi. Em primeiro lugar, pela “liberação das regras clássicas; em segundo, por seu “sentido exultante e ansioso”; em terceiro, por seu recurso à perfeição; em quarto, por sua dimensão humana, que lhe permite unir realismo e idealismo num estilo *descentrado* (itálica minha). Este último traço é fundamental na apropriação do barroco pela ótica pós-estruturalista de Severo Sarduy.

Segundo Gómez de la Serna, o parentesco entre o cursi e o barroco

espanhol, se explicita numa palavra criada a partir do nome do arquiteto espanhol Churriguera. A palavra *churrigueresco* se refere ao “pertencente o relativo a churriguerismo”, substantivo masculino que denota o “estilo de ornamentación recargada empleado por Churriguera y sus imitadores en la arquitectura española del siglo xviii. Por extensión, denota a veces em sentido despectivo, la ornamentación exagerada en general” (Real Academia Española, 461).

Se em *Cobra* o camp se desenhava no gosto pelo *churrigueresco* da decoração e da tatuagem, em *Colibrí* o camp tem o poder de “destronar o sério”, outra de suas características. Em primeiro lugar, pelo tom jocoso que adquire a história de um desejo contida no romance. Desejo encarnado em Colibrí, o mais belo garanhão que passou pelo bordel da Regente; e que faz que ela gaste a vida em sua perseguição, apaixonada, sem nunca alcançar o objetivo. O romance é ainda um comentário risonho sobre a cultura literária hispano-americana. Usando o diálogo explícito com o leitor, o narrador chega a alegar o “roubo do relato” para levar o enredo à paisagem kitsch daqueles quadros pitorescos que adornam as casas suburbanas da América Latina (p. 97-110). Vale também a apelação ao repertório literário deste mesmo leitor, como no episódio “La mona blanca” quando a Regente passa de caçador à caçada, numa espécie de Moby Dick à tropical (p. 160-168).

A tropicalidade, que em *Cobra* se limitava a sintagmas isolados, reaparece radicalizada em *Colibrí*, como na cena em que desloca o seu estereótipo para o Brasil. Parodiando a utilização da cultura brasileira pelos filmes kitsch de Hollywood nos anos 40-50, Colibrí é recebido com um “vaso de campola de guanábana sin semilla” por uma drag-queen que, “com mil remilgos cariocas” e afirmando “tan nímia como ella ser la reina bizca de la batucada”, “se había puesto um tuttti-fruit hat a la Carmen Miranda y unos zapatones de plataforma. (p. 120).” O narrador termina o parágrafo explicitando a poética do lugar comum com uma cita apócrifa: “em arte todo estaba em encontrar variantes novedosas para um mesmo modelo”.

Durante o último terço do século XX, essa expressiva faixa da literatura e da arte latino-americanas encontrou no kitsch, no cursi e no camp as variantes novas que procurava. No Brasil, os ecos de tropicalismo chegaram, inclusive, aos poetas concretos que, como Hélio Oiticica, iniciaram sua carreira com o construtivismo e a op-art. Aos poucos, o seu *paideuma*<sup>2</sup> se amplia na direção do barroco, de maneira semelhante às opções neobarrocas dos autores cubanos Lezama Lima e de seu epígono Severo Sarduy. O livro mais característico dessa opção, entre os concretos, é *Galáxias*, de Haroldo de Campos, poema fluido, sem maiúsculas nem pontuação. Apenas ritmo, um ritmo registrado pela leitura do autor, gravada em dois discos compactos nos anos 90, convertendo “Galáxias” num “áudio-texto” (CAMPOS, 1992). Na apresentação

do primeiro CD, Campos afirma: “A oralização de Galáxias sempre esteve implícita no meu projeto” (CAMPOS, *Isto*, p. 3). Caracterizado, como os livros de Sarduy, antes citados, pela inclusão permanente, *Galáxias* anula todas as possibilidades de síntese. Viagem circular, o começo é também o fim da viagem que, ao terminar, também recomeça. Concretizado sobretudo na linguagem, *Galáxias*, entretanto, não se atém apenas ao princípio da autonomia da arte. A mistura do “raro” e do “reles”, citado no livro como o “reles do raro”, permite incluir na viagem as experiências do cotidiano. Tomar a palavra reles no seu sentido latino de *nula res*, permite a inclusão, no trajeto, não somente do *fait-divers*, alegorizado no substantivo *jornalário*, mas também o universo do consumo e da cultura de massas. Como nas obras da arte conceitual brasileira, a cultura de massa está incluída em *Galáxias* como uma *vivência*. Também inclui a desmaterialização do objeto de arte, objetivo da arte conceitual, ao subverter o próprio conceito de livro. As páginas de *Galáxias* não estão numeradas. A cada página escrita (à direita) corresponde uma página em branco (à esquerda), fazendo as vezes do silêncio, ou pausa, própria da leitura oral.<sup>13</sup>

A amplitude global da viagem – espacial e linguística – demonstra que já não se leva em conta o conceito de arte nacional. No entanto, a polêmica concepção nacional-popular da arte brasileira é explicitamente comentada quando a viagem, depois de passar, dentre outras *vivências*, pelos movimentos contraculturais dos anos 60 nos Estados Unidos e pela Espanha franquista, se desloca para o Nordeste brasileiro. Nesse ambiente literário, o poema reafirma a denúncia da pobreza da região que ocupou grande parte da narrativa canônica do modernismo brasileiro nos anos 30. O Nordeste aparece em *Galáxias* como o lugar da “mais megera miséria física”. Por outro lado, Campos despreza o paternalismo dos defensores da “cultura popular”, a quem qualifica de “patronos do povo”: “pois isto é popular para os patronos do povo”. Ao contrário, o poeta opta por um lugar de igualdade com a autoria erudita citada em *Galáxias*, onde o povo aparece como “o melhor artífice”, onde o povo é, finalmente, “o inventa-línguas”.<sup>14</sup>

Como exemplo da capacidade da invenção linguística popular, o poeta narrador intromete no poema um refrão ouvido numa feira nordestina: “Circuladô de fulô, ao deus ao demo dará que deus te guie porque eu não / posso guia e viva quem já me deu circuladô de fulô e ainda quem falta me dá [...]”.

Há um sentido enigmático no sintagma que inicia essa parte da viagem. As palavras *circuladô* e *fulô* são vulgarismos, devidos à apócope do /r/ final, própria do português vulgar. Assim, “circuladô” pode ser entendido como *circulado*, alguém rodeado de flores. Mas também pode ser um *circulador*, alguém que circula flores em volta de si. A polissemia se estende ao resto do refrão, caracterizado por uma apelação

mística que recorda a linguagem cifrada de um poema barroco. Campos glosa o refrão de várias formas, retornando sempre ao mesmo ponto, agregando-lhe outras manifestações de sabedoria popular, como os provérbios.

Fortalecendo uma relação intelectual iniciada por Campos que, percebendo o talento dos compositores tropicalistas e exercendo plenamente o seu papel de árbitro do gosto, se oferece como seu mentor, este fragmento de *Galáxias* foi musicado por Caetano Veloso (VELOSO, 1994), convertendo-se em grande êxito de vendas e cumprindo o papel que seu autor lhe destinara: “veja este livro material de consumo”. Segundo Haroldo de Campos, Veloso conheceu o fragmento em plena efervescência do tropicalismo (1969). Daí em adiante, o trabalho conjunto do compositor e do poeta foi incessante. Na discografia de Veloso se podem encontrar grande parte dos autores com os quais Haroldo, e seu irmão Augusto de Campos, compuseram seu *paideuma*.

Veloso musicou poemas do poeta barroco Gregório de Matos e do romântico Sousândrade, redescoberto pelos irmãos Campos nos anos 60.<sup>15</sup> Também suas traduções de poetas estrangeiros, como o poema “Amor”, de Maiakowsky, e a elegia XIX, “To the mistress going to bed”, de John Donne (1572-1631), transformada num bolero de grande aceitação pelo público de música popular brasileira.<sup>16</sup>

O conjunto dessas realizações estéticas confirmam a inclusão de Haroldo de Campos na vertente estética cuja pesquisa resume neste artigo, caracterizada pela pós-moderna coexistência de referências eruditas e populares, selecionadas pela experimentação que são capazes de produzir. Como outros autores aqui mencionados, sua obra se caracteriza por uma arqueologia da cultura moderna, tratando de desconstruir o cânon estabelecido para, das suas ruínas, construir uma nova tradição que permita a inclusão permanente de novos materiais.

Nos seus últimos anos de vida, Haroldo de Campos dedicou-se à tradução ao português de textos canônicos provenientes de várias culturas, considerando essa atividade como uma ação “pós-utópica” (Haroldo de Campos, *Arco-Íris*, p. 158-159). Campos apontava, assim, para uma nova utopia, situada agora na “elevação da cultura do povo” (no seu caso, através de suas traduções). A aproximação entre “alta” e “baixa” cultura que promoveu ao longo do seu trabalho como poeta e “árbitro do gosto”, é chamado por ele, nesse momento, de “processo de esperança”, contido na “utopia possível”, composta por ações transformadoras de alcance imediato.

Esta mesma *sensibilidade*, sendo fiel às considerações de Susan Sontag, também animou os escritores e artistas que incluíram o kitsch, o cursi e o camp nas suas obras. Selecionar o que de melhor se produzia nessa esfera de gosto desprestigiada, era também esperar, utopicamente, que a redução das obras “altas” que ela continha

promovesse a procura dos originais por parte da massa que a consumia. Para eles, o kitsch latino-americano podia contribuir na utopia da revolução social contida nas suas obras porque evidenciava, no seu conteúdo, ou na sua utilização, algo de “popular” no massivo, como pensaram pesquisadores das ciências sociais como Ecléa Bosi e Jesús Martín-Barbero.

Os artistas latino-americanos que incluíram esse kitsch vernacular nas suas obras até o fim do século XX, por seu lado, exerceram com competência o papel de “árbitros do gosto” ao selecionar, como material de trabalho, o melhor desse kitsch produzido pela reciclagem popular do “lixo estético”. Talvez com a premonição da hercúlea tarefa de que se incumbiam, foram diminuindo, com o passar do tempo, o escopo da sua utopia, reduzida àquela que fosse “possível” de ser realizada.

Num momento em que se mostra impossível até esse mínimo futuro, tempo a que aponta, sempre, toda e qualquer utopia, quando o mercado parece ser o único “árbitro do gosto” estético, novas análises sobre o kitsch, o cursi e o camp, presentes neste número da revista da Unioeste, são mais que bem-vindas.

#### NOTAS

- <sup>1</sup> Doutora em literatura hispano-americana pela USP. Desenvolveu sua carreira acadêmica na Universidade Federal Fluminense / UFF (Niterói, RJ), na Universidade de Yale e no Centro de Pós-graduação da Universidade de New York / Graduate Center /CUNY, ambas nos Estados Unidos.
- <sup>2</sup> A recente exposição Hélio Oiticica: To Organize Delirium, Jul 14-Oct 1, permaneceu no Whitney Museum de Nova Iorque, sempre com grande sucesso de público. Ver <http://whitney.org/Exhibitions/HelioOiticica>
- <sup>3</sup> Ambos grupos partiram do conceito de teatro épico, criado pelo dramaturgo alemão Erwin Piscator, mentor de Judith Malina e Julien Beck, fundadores, em 1947/48, do grupo teatral Living Theater, em Nova Iorque. Com influência em todo o Ocidente nos anos 60, seu teatro político, a esta altura, estendia a eliminação da distância entre palco e plateia, pregada por Piscator, ao espetáculo de rua, ou a rituais coletivos, onde atores e não atores se misturassem. O Teatro Oficina, com sede em São Paulo e liderado por José Celso Martinez Correia, se alinhava às propostas de Brecht, que adotou muitas das técnicas teatrais inventadas por Piscator. Nos anos 70, o Grupo Oficina convidou o Living Theater para uma temporada no Brasil, visando à troca de experiências e a um trabalho conjunto, nunca concretizado. O grupo americano terminou preso pela ditadura militar na cidade de Ouro Preto, em 1971, durante o seu trabalho teatral desenvolvido na cidade. Em 2008, Judith Malina recebeu do governo brasileiro uma Ordem do Mérito Cultural pelos serviços prestados ao Brasil.
- <sup>4</sup> Para quadros onde Gerchmann se utiliza do kitsch, ver SANTOS, 2004, pp. 204 e 206. Para sua colaboração com o tropicalismo musical, ver pp.65, 202 e 205 do mesmo livro. Nas duas últimas, analiso o tratamento musical e verbal dado por Caetano Veloso ao quadro Lindonéia,

de Gerchmann, transformando-o numa canção incluída no álbum *Tropicália ou Panis et Circenses* (1968).

- <sup>5</sup> Sintagma criado por Herman Broch para definir “o amante do kitsch, aquele que como produtor de arte produz o kitsch e como consumidor de arte está disposto a adquiri-lo e inclusive a pagar por ele um preço bem elevado”, tradução minha (BROCH, 1970, p. 15).
- <sup>6</sup> Para facilitar a leitura do texto, adoto, nos romances de Luis Rafael Sánchez, abreviaturas dos títulos das suas obras aqui citadas, criadas com a primeira letra de cada palavra do seu título. Assim, *La importáncia de llamarse Daniel Santos* aparece como ILDS; *La Guaracha del Macho Camacho* aparece como LGMC.
- <sup>7</sup> O conto “*El Inquieto Anacobero*”, do escritor venezuelano Salvador Garmendia trata o mito de Daniel Santos de maneira semelhante. Os diálogos dos fãs do cantor que compõem a pequena narrativa revelam que Daniel Santos é a única referência cultural dos boêmios reunidos num bar. Sua passagem pela cidade onde vivem é a única lembrança importante das suas vidas insignificantes (GARMENDIA, 1976).
- <sup>8</sup> No título da peça de Wilde há um jogo de palavras: *earnest* pode ser entendido como adjetivo, com o significado de sério e confiável, ou como o nome próprio *Earnest* que derivou no nome português *Ernesto*. A comédia retrata a alternância entre realidade e aparência característica da sociedade inglesa da sua época, atribuindo ao nome *Ernesto* a fachada vitoriana, desprezada pelo dândi.
- <sup>9</sup> As primeiras letras ou sílabas de *Copenhague*, *Bruxelas* e *Amsterdan*, cidades de nascimento dos pintores *Appel*, *Alleschinsky*, *Corneille* e *Jorn*, formam o anagrama. Tais artistas são os fundadores do grupo *CoBrA*, cuja pintura abstrata de raízes expressionistas se opunha ao abstracionismo geométrico de *Mondrian*. Defendem a completa liberdade de expressão abstrata da forma, procurando alcançar a primazia do gesto sobre a significação da obra. Sendo *Gestos* (1963) o título do primeiro romance de Severo Sarduy, cuja formação profissional foi como crítico de artes plásticas, percebe-se o quanto o romance *Cobra* se constrói por essa poética aplicada à linguagem verbal.
- <sup>10</sup> *Barthes*, *Roland* (1979). O “*texto ilegível*”, segundo *Barthes*, de cujo círculo pós-estruturalista *Sarduy* participava em *Paris*, se baseia na concepção da leitura como ato criador, baseado, principalmente, na dificuldade oferecida pelo texto. Quanto mais difícil, quanto mais ilegível é o texto, maiores são as possibilidades criadoras por ele oferecidas ao leitor.
- <sup>11</sup> Já escritor reconhecido, *Sarduy* ganhava a vida como jornalista científico especializado em astronomia e cosmologia.
- <sup>12</sup> Os irmãos *Campos* tomaram de *Ezra Pound* o conceito de *paideuma*, ou paternidade poética, composta de poetas valorizados por sua proposta experimental. Na poesia brasileira, o *paideuma* dos *Campos* inclui *Oswald de Andrade* e poetas por eles redescobertos, como o barroco (estilo de época que eles foram responsáveis por incluir na história literária brasileira) *Gregório de Matos* e o romântico *Souzândrade*.
- <sup>13</sup> Nesta concepção de livro estão as pedagas de *Mallarmé*, a quem se deve também o título da obra. Segundo *E.M. de Melo e Castro* (1996), o conceito de galáxia de *Mallarmé* inclui a ideia de página branca como um score musical que permanece diante do poeta como um desafio. Na segunda metade do século XX, a página branca, graças às novas concepções da física, passa a ser interpretada como um espaço temporal.
- <sup>14</sup> Portanto, *Campos* inclui os poetas populares no seu *paideuma*, ao considerá-los parte do grupo de “poetas inventores” proposto por *Ezra Pound*. Sua capacidade de permanente

ruptura com a prática poética estabelecida, os diferencia, segundo Pound, de outros grupos de poetas, como os “mestres” e os “diluidores”. Para a definição desses grupos de poetas, segundo os concretos, ver Campos, Augusto e Castro, E. M. de Melo et al, op. cit, p. 369.

<sup>15</sup> De Gregório de Matos. Veloso musicou as duas primeiras estrofes de um “Soneto”, canção que intitulou como “Triste Bahia” (MATOS, 1985); (VELOSO, 1972). De Souza Andrade, Veloso utilizou um verso do longo poema “O inferno em Wall Street” – “Gil engendra em gil rouxinol”, transformando-o num canon musical gravado em duas vozes (SOUZÂNDRADE, 1974, estrofe 72); (VELOSO, 1973).

<sup>16</sup> A primeira canção fez parte da trilha sonora do espetáculo teatral “O Percevejo” sobre a vida do poeta russo, montado por José Celso Martinez Correia, nos anos 80 e foi gravada por Gal Costa (1981). A Elegia de Donne (1952, 83-84) transformou-se na canção “Elegia” (VELOSO, 1979).

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. 1970. *Teoría Estética*. Madrid: Taurus, 1980.

BARTHES, Roland et al. “From Work to Text”, *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralism Criticism*. J.V. Harari (ed). Ithaca: Cornell U.P., 1979, pp. 73-81.

BOSI, Ecléa. *Cultura de Massa e Cultura Popular*. Leitura de operárias. 7ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1989.

BOURDIER, Pierre. 1979. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Trad. Maria del Carmen Ruiz de Elvira. Madrid: Taurus, 1988.

BROCH, Hermann. 1950-51. “Notas sobre el problema del kitsch”. Reed. em *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*. Trad. Francisco Serra Cantarelli. Barcelona: Tusquets, 1970.

CALINESCU, Matei. *Five Faces of Modernity: Avant-garde. Decadence. Kitsch. Postmodernism*. Bloomington, Indiana U.P., 1977.

CAMPOS, Augusto de; CASTRO, E.M. de Melo et al, “The Yale Symposium on Contemporary Poetics and Concretism: A World View from the 1990s”, *Experimental-Visual-Concrete: Avant-Garde Poetry since 1960*. K. David Jackson, Eric Vos e Johana Drucker Eds.

Amsterdam: Rodopi, 1996, p. 369-416.

CAMPOS, Haroldo de. *O Arco-Íris Branco*. Ensaios de Literatura e Cultura. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

\_\_\_\_\_. *Galáxias*. São Paulo: Ex Libris, 1984.

\_\_\_\_\_. *Isto não é um livro de viagens. 16 Fragmentos de Galáxias*. CD. Inclui o texto “Ora Direis, ouvir Galáxias”. Rio de Janeiro: Editora 34. 1992.

CERTEAU, Michel de. *L’Invention du quotidien I: Arts de faire*. Ed. Rev e prólogo Luce Giard. Paris Gallimard, 1990.

CORE, Philip. *The Original Eye: Arbiters of Twentieth-Century Taste*. London: Prentice Hall, 1984.

COSTA, Gal. *Fantasia*. LO, Polygram, 1981.

COROMINAS, Joan; Pascual, José. *Diccionario crítico y etimológico castellano e hispánico*. 1ª. reimp., Vol. II, CE-F. Madrid: Gredos, 1984.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Trad. Andrés Boglar. Barcelona: Lumen, 1973.

FERNÁNDEZ, Dominique. *Le banquet des anges: l'Europe baroque de Rome à Prague*. Paris: Plon, 1984.

GARMENDIA, Salvador. "El Inquieto Anacobero", *El Inquieto Anacobero y otros cuentos*. Caracas, 1976. p. 7-18.

GIESZ, Ludwig. *Fenomenología del Kitsch. Una aportación a una estética antropológica*. Trad. Esther Balaguer. Barcelona: Tusquets, 1973.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. 1948. "Ensayo sobre lo cursi", *Ensayo sobre lo cursi. Suprarrealismo. Ensayo sobre las mariposas*. Madrid: Moreno-Ávila, 1988. Pp. 15-23.

GREENBERG, Clement. "Vanguardia y kitsch", *Partisan Review*, 1938. Reed. em *Arte y cultura: ensayos críticos*. Trad. Justo G. Beramendi. Barcelona: Gustavo Gili, 1979. Pp. 12-27.

GUIMARAENS, Dinah; CAVALCANTI, Lauro. *Arquitetura Kitsch: Suburbana e Rural*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

LUDMER, Josefina. *El cuerpo de delito: un manual*. Buenos Aires: Perfil, 1999.

MARCUSE, Herbert. *One Dimensional Man*, London: Routledge and Kegan Paul, 1964.

\_\_\_\_\_. *On Essay on Liberation*. Allan Lane: Penguin Press, 1969.

\_\_\_\_\_. *Eros and Civilization*. London: Sphere, 1970.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. Comunicación, cultura y hegemonia. México: Gustavo Gili, 1987.

MATOS, Gregório de. "Soneto", *Sátira*. Ângela Maria Dias (org.). Agir: Rio de Janeiro, pp. 52-53.

MAYER, Moe, ed. *The Politics and Poetics of Camp*. London: Routledge, 1994.

MOLES, Abraham. *Le kitsch: l'art du bonheur*. Paris: Marne, 1971.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Luciano Figueiredo et al. (sel.). Rio de Janeiro, Rocco, 1976.

\_\_\_\_\_. <http://whitney.org/Exhibitions/HelioOiticica> Acesso em 12-10-17.

PAULA, José Agrippino de. *PanAmérica*. 1967. Solapa Mario Schenberg. São Paulo: Max Lomonad, 1988.

PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. 1976. José Amícola, Jorge Panesi, Editores. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

\_\_\_\_\_. *Boquitas pintadas*. 1969. 4ª. ed. Barcelona: Seix Barral, 1991.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. "Churrigueresco" "Cursi" "Huachafó". *Diccionario de lengua española*. 19ª. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1970.

SÁNCHEZ, Luis Rafael. 1976. *La Guaracha del Macho Camacho*. 8ª. ed. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1981.

\_\_\_\_\_. *La importância de llamarse Daniel Santos*. Fabulación. Hanover, Ediciones del Norte, 1988.

SANTOS, Lidia. *Kitsch tropical*. Los medios en la literatura y el arte en América Latina. 2ª. ed. Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2004. 1.ed 2001.

\_\_\_\_\_. *Tropical Kitsch: Mass Media in Latin American Literature and Art*. Trad. Elisabeth Enenbach. Princeton: Markus Wiener; Madrid: Iberoamericana, 2006.

SARDUY, Severo. *Cobra*. 1972. 2a. ed. Buenos Aires, Sudamericana, 1973.

SOUZANDRADE. *O Inferno em Wall Street*. Texto atualizado e anotado por Augusto e Haroldo de Campos. São Paulo: Invenção, 1964.

SONTAG, Susan. 1964. "Notes on Camp", Partisan Review. Reed. en Sontag, Susan. *Against Interpretation*. New York: Nonday, 1966. 275-292.

VELOSO, Caetano. *Araçá Azul*. LP, CBD e Polygram, 1973.

\_\_\_\_\_. *Circuladô*. LP, Polygram, 1994.

\_\_\_\_\_. *Transa*. LP, CBD e Polygram, 1972.

VELOSO, Caetano et al. *Tropicália ou Panis et Circenses*. LP, Philips, 1968.

\_\_\_\_\_. *& A OUTRA BANDA DA TERRA. Cinema Transcendental*. LP, Polygram. 1979.

ULLOA, Alejandro. *La salsa en Cali*. 1. Ed. [s.l.]: Universidad Pontificia Bolivariana, [s.d.].

WILDE, Oscar. 1898. "The importance of being Earnest/ La importancia de llamarse Ernesto", *The importance of Being Earnest/ La importancia de llarmse Ernesto; Lord Saville's Crime / El crimen de Lord Saville*. Madrid: Alhambra, 1985, pp. 7-163.

WHITING, Cecile. *A Taste for Pop*. Pop Art, Gender and Consumer Culture. Cambridge: Cambridge U.P., 1997.