



DO *CAMP* AO *TRASH*: SENSIBILIDADE EM MUTAÇÃO

Luiz Francisco Buarque de Lacerda Júnior¹

Resumo: Uma das críticas mais frequentes que sofreu *Notes on Camp*, de Susan Sontag, foi a de que ele havia menosprezado a ligação ontológica entre o *camp* e a cultura homossexual masculina, berço de suas práticas desde o século XVIII. O que os críticos não perceberam é que, apesar de referir-se ao *camp*, Sontag capta uma sensibilidade em mutação, que vai ter muito do que solidificou-se na ideia de sensibilidade *camp*, mas também algo do que chamaremos de sensibilidade *trash*, que iria desenvolver-se nas décadas seguintes. Neste artigo, propomo-nos a investigar a existência de um tronco comum que liga as sensibilidades *camp* e *trash* através da análise da trajetória de cada uma delas ao longo do tempo, conectando-as ainda às práticas descritas por Sontag em seu texto.

Palavras-chave: *camp*, *trash*, cultura.

“E, para aqueles que julgam ser detentores do gosto legítimo, o mais intolerável é, acima de tudo, a reunião sacrílega dos gostos que, por ordem do gosto, devem estar separados.” (Pierre Bourdieu)

A sensibilidade *camp*

O *camp* sempre foi identificado em duas formas, distintas e complementares: como um tipo de comportamento – gestual, postura, expressões – e como uma sensibilidade, ou forma de se relacionar com o mundo, em especial na recepção de arte e cultura.

No caso do comportamento *camp*, ele é caracterizado por atributos como teatralidade, drama, frivolidade, humor e afetação. Bem descrito pelas gírias “dar pinta” e “fechar”, fez parte da cultura homossexual masculina ao longo de todo o século XX, sendo um elemento importante para a união do grupo frente a uma sociedade francamente hostil, como afirma Richard Dyer: “dar uma boa pinta em grupo nos proporciona um imenso sentido de identificação e pertencimento, pois foi durante muito

¹ Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco.
luiz.francisco.lacerda@gmail.com

tempo o único estilo, linguagem e cultura distinta e inequivocamente gay.”² (2002, p. 49, tradução nossa)

Possíveis raízes do comportamento são identificadas na postura dissimulada e frívola da aristocracia feudal europeia, que tinha como valores cardinais o ócio e o desinteresse, em oposição à vida de trabalho árduo e dominada pelos instintos e paixões da plebe. Passa também pela afetação e esteticismo dos *dandies* do século XVIII, para quem a aparência exterior era valor último, em detrimento de um conteúdo íntegro e honrado defendido pela burguesia, que emergia, enquanto classe, fortemente influenciada pelos valores protestantes (KING, 1994). Ou, como defendia Oscar Wilde, o mais notório dos *dandies* tardios: "A pessoa deve ser uma obra de arte ou vestir uma obra de arte" (2009, l. 15816).

É a partir dos *mollies*, frequentadores das *molly houses* - bordéis masculinos existentes nas maiores capitais da Europa do século XIX - que encontramos relatos do comportamento *camp* como reconhecido hoje. As *molly houses* foram os primeiros locais modernos dedicados não somente ao sexo entre homens, mas à socialização da subcultura homossexual masculina. De acordo com um relato moralista e algo divertido da época:

[Os *mollies*] têm em tão pouca conta as práticas masculinas, que preferem divertir-se imitando as frivolidades próprias do sexo feminino, danando-se a falar, andar, fazer reverências, chorar, xingar e imitar todas as formas de efeminação [...] Parece-me que grande parte destes répteis assume nomes falsos, pouco apropriados a seus afazeres na vida comum: por exemplo Gatinha de Cambraia é um vendedor de carvão; Srta. Selina, escriturário numa delegacia de polícia; Leonora Olhos Negros, um baterista; Bela Harriet, um açougueiro; Lady Godina, um garçom; a Duquesa de Gloucester, um serviçal; a Duquesa de Devonshire, um ferreiro; e Miss Doces Lábios, um vendedor de doces.³ (HOLLOWAY, 1986, p. 12-13, tradução nossa).

A sensibilidade *camp*, por outro lado, exprime-se através de uma postura particular de recepção de arte e cultura, que valoriza atributos como excesso e extravagância (em detrimento de harmonia e equilíbrio), artifício e teatralidade (em detrimento de naturalismo), superficialidade e aparência (em detrimento de

² "To have a good camp together gives you a tremendous sense of identification and belonging. It is just about the only style, language and culture that is distinctively and unambiguously gay male."

³ "[Mollies] are so far degenerated from all Masculine Department or Manly exercises that they rather fancy themselves Women, imitating the little Vanities that Custom has reconcil'd to the Female sex, affecting to speak walk, tattle, curtsy, cry, scold & mimick all the manner of Effeminacy [...] It seems the greater part of these reptiles assume feigned names, though not very appropriate to their calling in life: for instance, Kitty Cambric is a Coal Merchant; Miss Selina, a Runner at a Police office; Black-eyed Leonora, a Drummer; Pretty Harriet, a Butcher; Lady Godina, a Waiter; the Dutchess of Gloucester, a gentleman's servant; Duchess of Devonshire, a Blacksmith; and Miss Sweet Lips, a Country Grocer."

profundidade e conteúdo). É caracterizada ainda por um comportamento irônico e lúdico frente a seus objetos de apreciação. (SONTAG, 1999)

Neste sentido, o *camp* parece opor-se aos modelos de beleza clássica que, desde a Grécia antiga, passando pela filosofia medieval e renascimento, elegeram atributos como ordem, harmonia, simetria e clareza como características essenciais da estética e da criação artística (FONTANELLA, 2005a, p. 47). Apesar deste embate de estilos existir, a maior objeção da sensibilidade *camp* se dá em relação a um certo julgamento de gosto que promove oposições como alta e baixa cultura, bom e mau gosto, belo e feio.

Peter Bürger (2008) identifica na concepção de estética de Baumgarten, Kant e Schiller a base deste julgamento e, como consequência, do isolamento que a alta cultura/arte erudita se impôs a partir do modernismo, em meados do século XIX. Retomando o conceito grego de *aesthesis*, estes filósofos advogavam pela criação artística necessariamente independente e isolada de quaisquer interesses práticos, como forma de atingir a verdadeira beleza. Desta forma, após um longo período em que a arte esteve sob a tutela da igreja e, em seguida, do Estado, o modernismo, enquanto movimento artístico, emergiu tentando isolar-se da lógica burguesa do capitalismo e sua tentativa de subjugar a arte ao interesse do capital. Para isso, utilizou-se de um sistema de valores que classificava e legitimava a sua produção, enquanto depreciava o restante, julgando-o artisticamente espúrio. De acordo com Andreas Huyssen:

O que eu chamo de *O Grande Divisor* é um tipo de discurso que insiste na distinção categórica entre arte erudita e cultura de massa. [...] O modernismo constitui-se através de uma estratégia consciente de exclusão, uma inquietação ante a ideia de contaminação por seu outro: uma cultura de massa com grande força de assimilação e apropriação.⁴ (1986, p. vii-viii, grifo nosso, tradução nossa)

Esta cultura de massa que o Grande Divisor opõe à alta cultura/arte erudita, é, na verdade, o que anos depois, será classificado como *cultura média*, *midcult* ou *kitsch*. De acordo com Clement Greenberg (1986), o *kitsch* é fruto da revolução industrial, que relocou grande parte da população do campo para o ambiente urbano, afastando-os da cultura popular – identificada por seu caráter mais artesanal e menos industrial – que não floresceu nas grandes cidades como acontecia no ambiente rural. Contando com mais recursos financeiros e algum tempo de lazer, o proletariado e a pequena burguesia

⁴ “What I am calling the Great Divide is the kind of discourse which insists on the categorical distinction between high art and mass culture. [...] Modernism constituted itself through a conscious strategy of exclusion, an anxiety of contamination by its other: an increasingly consuming and engulfing mass culture.”

foram identificados pela indústria como um mercado em potencial para consumo de arte e cultura. Não a alta cultura, cuja fruição exigia uma maior formação, acessível somente a uma pequena elite, mas um simulacro daquela. O *kitsch*, então, diluía a complexidade das estruturas da alta cultura, extraindo delas os signos de refinamento e distinção e colocando-os em formas de fácil assimilação, como, por exemplo, reproduções de paisagens pastorais, estátuas envelhecidas artificialmente, figuras de porcelana e bibelôs, planejados para produção em série e consumo massivo. Era este caráter de falsidade e simulacro que mais parecia incomodar os defensores da alta cultura, tornando-se fundamento para seus ataques à cultura de massa⁵.

O discurso do Grande Divisor provocou, em geral, duas respostas opostas: de um lado, havia os que incorporavam este sistema de valores, assimilando uma legitimação/deslegitimação automáticas da alta cultura/cultura de massa. Do outro, os que acusavam os primeiros de elitistas, adotando um sistema inverso, onde a alta cultura não passava de uma forma pedante de distinção social e, enquanto tal, ilegítima, principalmente em comparação com uma cultura de massa de caráter democrático, ainda que comercial.

Equilibrando-se no limite entre uma postura e outra, estava exatamente a sensibilidade *camp*, caracterizada por uma assimilação dos valores do Grande Divisor, mas que se utilizava de estratégias que a permitiam relacionar-se também com a cultura de massa: por um lado, através da valorização de características historicamente depreciadas – e aí entram excesso, artifício e superficialidade; por outro, através da quebra da austeridade com que a fruição de arte e cultura era feita, substituindo-a por uma postura irônica e lúdica, algumas vezes teatral e paródica, mantendo, por exemplo, um ar *blasé* diante da última escultura de Rodin, mas tomando, ao mesmo tempo, um flamingo cor de rosa de porcelana como a derradeira obra de arte. Como resumido por Sontag, "[o] *camp* é um solvente da moralidade. Ele neutraliza a indignação moral, incentivando o deboche."⁶ (1999, p. 64, tradução nossa) O *camp* permitia, assim, lidar com a possível contradição de relacionar-se com os estratos de cultura tornados antagônicos pelo Grande Divisor, utilizando-se da ironia para sublinhar sua consciência dos valores envolvidos neste jogo e, assim, poder exercer sua admiração pela cultura de massa sem a pecha da alienação; e promovendo, ainda que muitas vezes de forma

⁵ Cabe notar que a cultura popular, por outro lado, despertava nos partidários da alta cultura uma simpatia paternalista, dado o seu caráter supostamente mais ingênuo e verdadeiro. (KAMMEN, 1999, p. 119)

⁶ "Camp is a solvent of morality. It neutralizes moral indignation, sponsors playfulness."

inconsciente, uma crítica à operação de segregação através da postura paródica, que debochava dos defensores da alta cultura e seu papel auto-atribuído de árbitros do gosto.

Pós-modernismo

A pós-modernidade é considerada por alguns (LYOTARD, 1986; HUTCHEON, 1991; JAMESON, 1996) como uma nova fase no curso das sociedades ocidentais, com diferenças políticas, econômicas, sociais e culturais significativas o bastante em relação à modernidade para receber uma nova denominação. Dentro desta discussão, nos debruçaremos sobre o conceito de pós-modernismo, considerado um novo estilo dentro da produção artística do século XX, que ao mesmo tempo refletiu e influenciou as mudanças gerais descritas pela pós-modernidade.

De acordo com Simon Malpas, o pós-modernismo pôde ser identificado na arquitetura ainda na década de 1930 (2005, 13-16), manifestando-se em outras formas artísticas em décadas posteriores. Difícil de ser descrito somente por atributos estilísticos, Huysen afirma que a principal característica do pós-modernismo é uma mudança em relação ao Grande Divisor:

A crença no Grande Divisor, com suas implicações, estéticas, morais e políticas, é ainda dominante [...] [p]orém, é cada vez mais desafiado pela evolução nas artes, cinema, literatura, arquitetura e crítica. Este segundo ataque à santificada dicotomia alta/baixa cultura chama-se pós-modernismo; e, do mesmo modo que as vanguardas históricas, ainda que através de diferentes operações, o pós-modernismo rejeita as teorias e práticas do Grande Divisor.⁷ (1986, p. viii, tradução nossa)

As vanguardas artísticas do início do século XX já apresentavam um comportamento crítico à postura isolacionista do modernismo, através de movimentos como o dadaísmo, surrealismo e o *avantgarde* russo pós-1917. Muitas vezes confundidas com o próprio modernismo, devido ao repúdio à lógica da sociedade burguesa capitalista que ambos compartilhavam, as vanguardas, bastante impactadas pela Primeira Guerra Mundial enquanto símbolo maior da falência do racionalismo e positivismo burgueses, apresentavam uma clara atitude de ruptura com o movimento precedente, especialmente em dois pontos: no lugar do distanciamento da sociedade que o modernismo se impôs, as vanguardas promoveram uma crença no poder

⁷ “The belief in the Great Divide, with its aesthetical, moral and political implications, is still dominant [...]. But it is increasingly challenged by the recent developments in arts, film, literature, architecture, and criticism. This second major challenge in this century to the canonized high/low dichotomy goes by the name of postmodernism; and like the historical *avantgarde*, though in different ways, postmodernism rejects the theories and practices of the Great Divide.”

transformador da arte em seu próprio contato com a sociedade; já em oposição ao modelo estético de valorização de uma beleza de características bem conhecidas e delimitadas, as vanguardas buscavam formas de “desafiar as expectativas, chocar e escandalizar o bom gosto do público, [...] produzindo arte que iria literalmente transformar a forma com que o mundo era experienciado.”⁸ (MALPAS, 2005, p. 18-20, tradução nossa). Um exemplo significativo da postura crítica em relação ao Grande Divisor é o de Marcel Duchamp, que, aproveitando-se da reputação de suas pinturas cubistas e fauvistas, conseguiu exibir em grandes museus sua série de *readymades* – objetos do cotidiano, como uma pá, uma roda de bicicleta aparafusada a um banco, ou ainda um urinol, intitulado causticamente de *Fonte* – que buscavam claramente questionar os limites da arte modernista e sua relação com o cotidiano.

Uma real aproximação entre os diferentes estratos da cultura, porém, só começa a ganhar corpo e proeminência a partir das obras de artistas como Richard Hamilton, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein e Andy Warhol, numa clara assimilação da sensibilidade *camp* pela alta cultura:

Assim, na *pop art* [...] que começou na década de 1950 e seduziu a imaginação da mídia nos anos 1960 e 1970, os produtos da burguesia são retratados de forma tão celebratória quanto crítica. Roy Lichtenstein reproduziu partes de uma história em quadrinhos em imensas pinturas a óleo que, de forma irônica, retratam imagens emblemáticas da cultura popular americana em toda a sua sentimentalidade e violência. Warhol, por outro lado, experimentou com reproduções de uma ampla gama de objetos da cultura de consumo, de latas de sopa a caixas de lã de aço e rostos de celebridades, incluindo Marilyn Monroe e Richard Nixon. A *pop art*, e particularmente o trabalho de Warhol, desafia a noção de uma diferença clara entre a esfera supostamente pura da arte erudita e o mundo comercial da publicidade.⁹ (MALPAS, 2005, p. 20, tradução nossa)

Porém, não só a alta cultura atinge uma fase de questionamento da sua separação com a cultura de massa. Ao mesmo tempo, parte da cultura de massa começa a deixar de buscar legitimação através de uma emulação da arte erudita, assumindo-se enquanto entretenimento dentro de uma lógica comercial. Este movimento, observado nos EUA ainda no início do século XX, dada a maior disseminação do discurso sobre o caráter

⁸ “to challenge expectations, shock and scandalise public taste, [...] producing art that would literally transform how the world was experienced.”

⁹ “So, for example, in the ‘pop art’ [...] that began in the 1950s and caught the imagination of the mass media during the 1960s and 1970s, the commodities of the bourgeoisie are depicted in ways that are as much celebratory as they are critical. The former, Lichtenstein, reproduced frames from comic strips as huge oil paintings that ironically capture the stock images of American popular culture in all of their sentimentality and violence. Warhol, on the other hand, experimented with reproductions of a wide range of the objects of consumer culture, from soup cans to boxes of cleaning products and the faces of famous people including Marilyn Monroe and Richard Nixon. Pop art, and particularly Warhol’s work, challenges the notion of a firm distinction between the supposedly rarefied sphere of serious high art and the commercial world of advertising.”

esnobe da cultura erudita¹⁰, atinge um outro patamar nos anos 1950, a partir de uma valorização da cultura popular promovida pela geração *beat*, tanto na literatura e cinema, quanto através da música *folk* (ROSS, 1989, p. 65-101). Assumindo esta nova postura, a cultura de massa, denominada então de *cultura pop*, passa a direcionar-se a um público mais jovem e mais distante dos valores da alta cultura, apropriando-se, inclusive, das práticas *camp*, popularizadas em 1964 pelo artigo de Sontag e citadas nominalmente, por exemplo, no texto de lançamento do seriado de TV *Batman*, em 1966, que expunha o caráter sarcástico de seus grafismos de HQs, cores saturadas e efeitos especiais assumidamente mal feitos (TORRES, 1999).

Assim, temos neste novo contexto, por um lado, um maior número de categorias para compartimentar a cultura: a alta cultura continua abrigando a arte erudita; a cultura média ou *mainstream* conta agora com a subdivisão entre *kitsch/midcult* e *cultura pop*; por fim, a baixa cultura é representada pela cultura popular e pela baixa cultura de massa, que será posteriormente conhecida como cultura *trash*. Por outro lado, é patente o substancial borramento dos limites entre as categorias a partir da pós-modernidade. O próprio Clement Greenberg, que havia ajudado a fortalecer o Grande Divisor com sua definição eminentemente negativa do *kitsch*, alguns anos depois confirma a crescente irrelevância dos rótulos:

Alta, média e baixa cultura são termos brutalmente redutores. Foram cunhados muito mais para designar tipos de *persona* social do que tipos de cultura, e são todos, de certa forma, depreciativos, como se o fato de caber em determinado perfil cultural fosse uma falha. [...] Mas temo que não haja outros termos que se adequem tanto às realidades sobre as quais eu me debruço como esses três. E eu tenho certeza que o leitor irá compreender imediatamente o que eles significam, e ao mesmo tempo perceber que as distinções que eles produzem não são rígidas e fixas.^{11,12} (1995, p. 132, tradução nossa)

¹⁰ É interessante observar como, historicamente, o Grande Divisor encontrou mais eco na Europa. O historiador Michael Kammen identifica na Alemanha, inclusive, o surgimento da definição de cultura – *kultur* – enquanto alta cultura, em oposição ao entretenimento – *unterhaltung* – como cultura popular. Já os EUA, dada a sua menor tradição com a arte erudita, sempre abraçou com mais facilidade o caráter supostamente democrático da cultura de massa, em detrimento da natureza excludente da alta cultura. (1999, p. 106-107)

¹¹ “‘Highbrow’, ‘middlebrow’, and ‘lowbrow’ are terms of brutal simplification. Nor were they coined to denote types of culture so much as types of social personality, and all three in an invidious sense – as if any kind of personal culture were a foible. [...] But I am afraid that no other terms available fit the realities I am trying to deal with as well as these three. And the reader, I feel sure, will understand immediately what they mean, and at the same time realize that the distinctions they make are not hard and fast ones.”

¹² Isto não significa, obviamente, que a divisão deixou de existir. Pelo contrário, continua forte em algumas áreas: “[o]bserve a separação institucional quase total dos estudos literários, incluindo a nova teoria literária, da pesquisa da cultura de massa, ou a insistência generalizada em excluir discussões éticas ou políticas do discurso sobre literatura e arte.” (HUYSSSEN, 1986, p. viii, tradução nossa) Ao mesmo tempo, é importante notar que, da constatação de Huyssen, em 1986, até os dias de hoje, esta divisão tem

A sensibilidade *trash*

Neste novo cenário, a sensibilidade *camp* – assimilada tanto pela alta cultura quanto pela cultura de massa, e não mais dispendo dos limites rígidos do Grande Divisor como base – perdeu parte de sua veia crítica¹³. Mas a pós-modernidade trouxe também uma outra divisão: entre a cultura média – atrelada a características como alta qualidade de produção, bom gosto, refinamento – e a baixa cultura de massa – atrelada a características como produção precária, mau gosto e desgoverno moral.

A baixa cultura de massa floresceu devido a necessidades da própria indústria: com a Grande Depressão americana dos anos 1930, a queda no número de espectadores levou a indústria cinematográfica e muitas produtoras independentes a baixar o preço dos ingressos, cortando, por consequência, recursos de parte das produções. Assim, enquanto algumas produções – os filmes "A" – mantinham seu *status* de grandes espetáculos, contando com recursos para tal, surge a categoria dos filmes "B". Estes, que em geral eram exibidos após os filmes "A" numa promoção do tipo "pague 1 e leve 2", tinham meios de produção bem mais precários: eram filmados geralmente durante a noite e madrugada (horário vago dos estúdios, ocupados durante o dia pelas produções "A") e seu tempo de produção era exíguo. Tinham roteiros pouco desenvolvidos e baseados em gêneros populares à época, como faroestes e policiais, atores menos requisitados e conhecidos e cenografia pobre (FONTANELLA, PRYSTHON, 2007, p. 30). Por volta da mesma época, popularizou-se também uma literatura "B", distante das pretensões artísticas da grande literatura e do esmero da literatura de massa surgida com os folhetins. Conhecida como *pulp fiction*, ela contava da mesma forma com uma produção rápida e sem grandes elaborações, dedicando-se a enredos românticos voltados ao público feminino, gêneros como faroeste, policial, horror e ficção científica, ou ainda explorando temas polêmicos como violência, drogas e sexualidades controversas (SÁ, 2007, p. 126). Apesar de utilizar-se também do formato livro, seu maior veículo de distribuição eram as revistas, tais como *True Romance*, *Weird Tales*,

se tornado mais tênue, a partir do deslocamento do político para o centro das discussões estéticas, promovido pelos Estudos Culturais e pelo trabalho de filósofos como Jacques Rancière, por exemplo.

¹³ Ainda assim, é importante notar que o caráter transgressor do *camp* se manterá eficaz em suas práticas mais explicitamente atreladas à cultura homossexual, seu terreno mais fértil desde sempre. (LACERDA, 2011)

Dime Detective, Spicy Detective, Mystery Magazine, entre outras. (KAMMEN, 1999, p. 83)

Tendo ajudado a grande indústria no período de crise, a baixa cultura de massa começou a tornar-se também porta de entrada para novos produtores, dados os seus menores custos. Assim, como forma de refrear este movimento, a indústria estimulou o surgimento de mecanismos de controle da produção, utilizando-se como pretexto a defesa da moral e dos costumes. Um exemplo disto é o *Motion Picture Production Code*, ou *Código Hays* (por causa do nome de seu principal censor, Will H. Hays), que vigorou efetivamente nos EUA até meados dos anos 1950. Temendo repercussão negativa, as grandes cadeias de salas de cinema comprometeram-se a exibir somente filmes certificados pelo código, relegando os que não eram aprovados pelo seus rígidos critérios morais, ou que não se submetiam a ele, a um pequeno contingente de salas alternativas, que ainda assim corriam o risco de serem alvo de protestos e boicotes por parte de grupos religiosos organizados. (RUSSO, 1987, p. 30-59) Este mecanismo, junto com todo um sistema de julgamento cultural composto por intelectuais, críticos, críticas, resenhas, coberturas e material de divulgação, ajudou a disseminar os valores que formaram a base da divisão entre baixa e média culturas de massa, e que Ien Ang denominou *ideologia da cultura de massa*. (1996, p. 92-96)

Estes valores podem ser resumidos a três oposições, sendo a primeira a oposição entre o *dionisíaco* e o *apolíneo*, que perpassa a divisão entre cultura popular e cultura erudita desde o período clássico da Grécia Antiga:

O apolíneo fundamenta-se no indivíduo, ou seja, na observação de suas fronteiras, por isso é a arte da medida. Mas em oposição a ele encontramos os rituais festivos em honra à Dionísio, onde a anarquia e a *desmesura* são as leis. [...] Mas essa relação entra em desequilíbrio com o surgimento do socratismo; através dele, a cultura grega passa a ser permeada pelo racionalismo que desequilibra a relação entre os impulsos dionisíaco e apolíneo, valorizando as manifestações deste último e associando o primeiro à barbárie. (FONTANELLA, 2005a, p. 50-51)

Na Idade Média, a cultura popular de caráter dionisíaco ganha o reforço de uma representação centrada na materialidade do corpo, designado por Mikhail Bakhtin como *realismo grotesco*, onde "todos os fatos que expressam o seu [do corpo] caráter transitório e material ganham importância: o comer, o beber, as necessidades naturais, a transpiração e o humor nasal, a cópula, a gravidez, o parto, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, as feridas." (FONTANELLA, 2005a, p. 54) Este foco no corpo, nas paixões e nos instintos mostrou-se um componente fundamental da baixa cultura de massa, e a cultura média marcou a sua diferença oferecendo

produtos que se inspiravam nos modelos apolíneos da cultura erudita, em especial no caso do *midcult*, uma clara atualização do *kitsch*, "representado por obras que parecem possuir todos os atributos da alta cultura, e que, pelo contrário, constituem, de fato, uma paródia, uma depauperação da cultura, uma falsificação realizada com fins comerciais." (ECO, 1979, p. 37). Um certo cinema "de arte" e literatura edificante são exemplos representativos do *midcult*:

[...] algumas páginas de MacDonald são dedicadas à análise de um romance como *O Velho e o Mar*, de Hemingway, que ele considera um típico produto de *midcult*, com sua linguagem propositada e artificialmente lyricizante, e uma tendência para configurar personagens 'universais' (mas de uma universalidade alegórica e maneirística). (ECO, 1979, p. 37)

Como segunda forma oposição, a ideologia da cultura de massa pôs em questão as *finalidades de produção* de cada uma das categorias, ressaltando e valorando negativamente o caráter comercial da baixa cultura de massa – explicitado pelas suas operações sensacionalistas – enquanto camuflava as intenções comerciais da cultura média – especialmente da *midcult* – em aspirações artísticas.

Por fim, a terceira oposição centrou-se na *qualidade de produção*. Este critério mostrou-se até mais fundamental que os dois primeiros, uma vez que a cultura média – no caso específico da cultura *pop* – além de contar também com gêneros que flertavam com o dionísio, tinha uma relação mais assumida com seu caráter comercial e de entretenimento. A diferença, assim, foi marcada através de uma excelência técnica e de produção que, ausentes na baixa cultura de massa devido à menor disponibilidade de recursos, adquiriram um valor positivo, em prejuízo de uma precariedade eminentemente negativa, como decretado pelo sistema de valores da ideologia da cultura de massa.

Ainda assim, a baixa cultura de massa continuou a florescer ao longo do século XX. O cinema, por exemplo, levou-a adiante através do sensacionalismo intra e extra-filmico do horror e ficção científica dos anos 1950 e 1960 (BROTTMAN, 1977), e dos *exploitations films* dos anos 1970 e 1980 (WATSON, 1997), mas houve exemplos de cultura *trash* – como passou a ser denominada a partir dos anos 1980 – nos mais diversos meios, da TV à literatura, da decoração ao vestuário (CARTMELL et al., 1997).

Ien Ang, em seu estudo de recepção da novela *Dallas*¹⁴ pelo público holandês, identificou dois modos de recepção hegemônicos da baixa cultura de massa: de um

¹⁴ Notório exemplo da baixa cultura de massa da TV americana dos anos 1980.

lado, pessoas que não gostavam da novela e, na sua maioria, justificavam a opinião utilizando discursos próprios da ideologia da cultura de massa, mostrando consciência e concordância tanto com a sua classificação como baixa cultura quanto dos valores envolvidos nesta categoria; do outro lado, pessoas que gostavam da novela e que pareciam ignorar jogo de classificação cultural (1997, p. 51-92). Posicionando-se no limite entre um e outro grupo de espectadores, Ang identificou um grupo menos numeroso, expressando o que ela denominou de *postura irônica de recepção*. Esta postura era caracterizada pela consciência e concordância com a posição que o produto ocupava dentro das categorias culturais e com suas supostas limitações, mas que, ainda assim, extraía prazer de seu consumo, utilizando-se da ironia para lidar com as posições supostamente conflitantes:

Parece de alguma forma contraditório considerar Dallas um 'produto ruim', por um lado, mas por outro, sentir prazer em assisti-la. [...] Esta postura irônica de recepção torna possível uma reconciliação entre as regras da ideologia da cultura de massa ('eu preciso achar Dallas ruim') e a vivência do prazer ('acho Dallas divertido *exatamente porque é tão ruim*').¹⁵ (ANG, 1996, p. 96-99, tradução nossa)

Se nesta postura irônica de recepção, mesmo permitindo-se divertir com os "produtos ruins", os espectadores ainda assim pareciam concordar com a divisão e valoração impostas pela ideologia da cultura de massa, o mesmo não ocorria com o público do *paracinema*. Termo cunhado por Jeffrey Sconce, representa toda uma gama de filmes rejeitados tanto pela alta cultura cinematográfica quanto pelo *mainstream* e *midcult* médios. Inclui os exemplos cinematográficos de baixa cultura de massa que citamos anteriormente, mais uma variedade de subgêneros, como épicos italianos de espada e sandália, filmes de Elvis Presley, documentários oficiais sobre delinquência juvenil e higiene, filmes japoneses de monstro, filmes de gangues de motoqueiros, musicais de festa de praia, entre vários outros, resgatados do esquecimento através dos canais de filmes antigos de TV a cabo e da cultura do VHS.

Nos anos 1970 e, principalmente, 1980, o público do paracinema aglutinou-se em torno de um número de fãzines - *Zontar*, *Subhuman*, *Psychotronic Video*, *Trashola*, *Pandemonium* - que, buscando inicialmente um compartilhamento de opiniões e filmes, produziu inúmeras discussões, desmascarando tanto as operações ainda remanescentes da Grande Divisão – que diminuía seu objeto de culto enquanto cultura de massa –

¹⁵ "It seems somehow contradictory to regard Dallas as a 'bad object' on the one hand, but on the other experience pleasure in watching it. [...] The ironic viewing attitude makes a reconciliation possible between the rules of the ideology of mass culture ('I must find *Dallas* bad') and the experiencing of pleasure ('I find *Dallas* amusing *because* it's so bad')."

quanto da ideologia da cultura de massa – que repelia-o enquanto cultura *trash*. Sconce notou que este público adotava o consumo do paracinema, para além da diversão, como uma crítica consciente à tentativa, fosse da alta cultura, fosse da cultura média, de manter seu monopólio através da imposição de rótulos e valores à cultura:

O paracinema apresenta, assim, um desafio direto aos valores da cultura cinematográfica esteta e uma afronta geral à sensibilidade ‘refinada’ do gosto médio. É uma estratégia calculada de choque e confrontação contra as elites culturais, não tão distante assim da notória exibição de um urinol numa galeria de arte, por Duchamp.¹⁶ (SCONCE, 1995, p. 376, tradução nossa)

Adicionalmente às críticas, ele percebeu também a busca pela legitimação do paracinema através de parâmetros da alta cultura cinematográfica, numa postura que mesclava ironia a argumentos sólidos, como no caso da defesa do carácter transgressor do paracinema:

Enquanto a academia celebra a transgressão consciente das convenções da linguagem, feitas com o intento de criticar o meio estética e/ou politicamente, os espectadores do paracinema valorizam um desvio estilístico e temático originado, no mais das vezes, do fracasso sistemático de um filme que ambiciona *obedecer* aos códigos dominantes da narrativa clássica cinematográfica. Para este público, o ‘ruim’ é tão esteticamente inquietante e politicamente revigorante quanto o ‘excepcional’.¹⁷ (SCONCE, 1995, p. 385, grifo no original, tradução nossa)

Identificamos como sensibilidade *trash* tanto a postura irônica de recepção de Ang quanto o comportamento dos apreciadores do paracinema, observando que ela cobre todo um espectro de formas de se relacionar com a cultura *trash*, que vai desde o uso da ironia como forma de assumir um *guilty pleasure*, até a defesa da legitimidade de seu objeto através de critérios formais da cultura erudita, por mais distantes que estejam as falhas inevitáveis do primeiro das transgressões conscientes do segundo.

Conclusão

Percebemos, assim, diferenças entre as sensibilidades *camp* e *trash*, mas também inúmeros pontos de contato na forma com que ambas se relacionam com categorias e

¹⁶ “Paracinema thus presents a direct challenge to the values of aesthete film culture and a general affront to the ‘refined’ sensibility of the parent taste culture. It is a calculated strategy of shock and confrontation against fellow cultural elites, not unlike Duchamp’s notorious unveiling of a urinal in an art gallery.”

¹⁷ “While academy prizes conscious transgression of conventions by a filmmaker looking to critique the medium aesthetically and/or politically, paracinematic viewers value a stylistic and thematic deviance born, more often than not, from the systematic failure of a film aspiring to *obey* dominant codes of cinematic representation. For this audience, the ‘bad’ is as aesthetically defamiliarizing and politically invigorating as the ‘brilliant’.”

juízos de valor impostos à cultura por interesses particulares: no primeiro caso, com os juízos negativos impostos pela alta cultura a uma cultura de massa ainda pouco articulada em suas tentativas de emular o ar refinado e distinto daquela, ao mesmo tempo em que colocava a si própria num pedestal de bases estéticas modernas. Já no segundo, com o juízo partindo da própria cultura de massa, em seu estrato médio, que cola atributos negativos à baixa cultura de massa buscando preservar seu monopólio de mercado.

Como principais diferenças entre as sensibilidades, temos a ironia, o sarcasmo e a teatralidade, que mostram-se centrais à sensibilidade *camp* e, se estão presentes também na *trash*, é de forma mais periférica, como podemos perceber através da postura séria perante seus objetos de culto de parte de seu público. Além disso, se a relação do *camp* com seus objetos se dá também através da chave da falha que eles exibem em atingir seus resultados, centra-se muito mais no caráter extravagante e excessivo destes resultados; a sensibilidade *trash*, pelo contrário, focaliza exatamente o falho e precário, sendo o excesso, na verdade, apenas uma consequência das estratégias sensacionalistas da cultura *trash*.

Ainda assim, apesar destas diferenças, o cerne das sensibilidades, em sua relação lúdica e crítica com categorias culturais desprezadas e com o próprio sistema de segregação cultural, é perceptivelmente o mesmo, o que nos leva a defender que são essencialmente uma mesma sensibilidade, adaptada a diferentes contextos históricos – a modernidade e a pós-modernidade, respectivamente.

O próprio artigo inaugural de Sontag (1999), de 1964, embora descrevendo nominalmente a sensibilidade *camp*, coloca, ao lado de características claramente *camp* – atração pelo artifício e pela extravagância, ênfase no estilo em detrimento do conteúdo, ironia e teatralidade – outras mais intimamente identificadas com a sensibilidade *trash* – atração pelo fracasso em atingir os intentos, valorização do ingênuo em detrimento do intencional, não exclusividade da cultura homossexual em sua emergência – que se popularizaria no futuro.

Por fim, da mesma forma que o *camp*, o *trash* foi, nos anos 1990, assimilado e cooptado tanto pela alta cultura quanto pela cultura *mainstream* (FONTANELLA, 2005b). Mas vemos surgir uma nova mudança: a popularização tanto de equipamentos digitais de captura de imagens quanto da comunicação digital via Internet, que vem estimulando a produção e disseminação de uma certa cultura com características próprias, mas que compartilha da precariedade e do caráter marginal à indústria dos

produtos *trash* mais antigos. Esta cultura já vem sofrendo enquadramentos, julgamentos e tentativas de cooptação pelos estratos hegemônicos, bem como já despertou o interesse da academia (PEREIRA, 2007). É em direção ao estudo de posturas de recepção desta cultura que, de alguma forma, levem adianta as sensibilidades *camp* e *trash*, que nossa pesquisa pretende seguir.

Bibliografia

ANG, Ien. **Watching Dallas: Soap opera and the melodramatic imagination.** New York: Routledge, 1996.

BAUMGARTEN, Alexander. **Estética: a lógica da arte e do poema.** Petrópolis: Vozes, 1993.

BORDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento.** Porto Alegre: Editora Zouk, 2006.

BROTTMAN, Mikita. Faecak Phantoms: Oral and Anal Tensions in The Tingler. In: **Trash Aesthetics: Popular Culture and its Audience.** Editado por CARTMELL, Deborah. HUNTER, I. Q. KAYE, Heidi. WHELEHAN, Imelda. Chicago: Pluto Press, 1997.

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda.** São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CARTMELL, Deborah. HUNTER, I. Q. KAYE, Heidi. WHELEHAN, Imelda. (eds.) **Trash Aesthetics: Popular Culture and its Audience.** Chicado: Pluto Press, 1997.

DYER, Richard. It's being camp as keeps us going. In: **The Culture of Queers.** Londres: Routledge, 2002.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

FONTANELLA, Fernando. PRYSTHON, Ângela. Da Lata de Lixo ao Culto Digital: A cultura pop e os fundamentos do trash. In: **Cultura Digital Trash.** Organizado por PEREIRA, Vinicius Andrade. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais Ltda., 2007.

FONTANELLA, Fernando Israel. **A estética do brega.** Dissertação (Programa de Pós-graduação em Comunicação - Mestrado em Comunicação). Universidade Federal de Pernambuco, 2005a.

FONTANELLA, Fernando Israel. O culto ao lixo. In: **Revista Continente**, ano V, n. 57. Recife: Ed. CEPE, 2005b.

GREENBERG, Clement. Avant Garde and Kitsch. In: **Collected Essays and Criticism, vol. 1.** Editado por O'BRIAN, John. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

GREENBERG, Clement. The Plight of our Culture: Industrialism and Class Mobility. In: **Collected Essays and Criticism, vol. 3.** Editado por O'BRIAN, John. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

HOLLOWAY, Robert. **The Phoenix of Sodom, or the Vere Street Coterie.** 1813. London: J.Cook. In Trumbach, 1986.

- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUYSSSEN, Andreas. **After The Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism**. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. Rio e Janeiro: Olympio Editora, 1986.
- KAMMEN, Michael. **American Culture, American Taste: Social Change and the 20th Century**. New York: Basic Books, 1999.
- KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. São. Paulo: Editora Nova, 1999.
- KING, Thomas A. Performing “Akimbo”. In: **The Politics and Poetics of camp**, ed. Kindle. Editado por MEYER, Moe. Nova York: Routledge, 1994.
- LACERDA, Luiz Francisco. *Camp e cultura homossexual masculina: (des)encontros*. In: XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2011, Recife. **Anais do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 2011.
- MALPAS, Simon. **The Postmodern**. New York: Routledge, 2005.
- PEREIRA, Vinicius Andrade (org.). **Cultura Digital Trash**. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais Ltda., 2007.
- ROSS, Andrew. **No Respect: Intellectuals & Popular Culture**. New York: Routledge, 1989.
- RUSSO, Vito. **The Celluloid Closet**. Revised ed. New York: Harper & Row Publishers, Inc, 1987.
- SÁ, Simone Pereira de. Tosco, sujo, low-fi: Nas rotas da MP3, pistas sonoras do digital trash. In: **Cultura Digital Trash**. Organizado por PEREIRA, Vinicius Andrade. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais Ltda., 2007.
- SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do Homem**. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- SCONCE, Jeffrey. **Trashing the Academy: Taste, Excess, and an Emerging Politics of Cinematic Style**. In: Screen, no. 36. Glasgow: University of Glasgow Press, 1995.
- SONTAG, Susan. Notes on ‘Camp’. In: **Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject**. Editado por CLETO, Fabio. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999.
- TORRES, Sasha. The Caped Crusader of Camp: Pop, Camp, and the Batman Television Series. In: **Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject**. Editado por CLETO, Fabio. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999.
- WATSON, Paul. There's No Accounting for Taste: Exploitation Cinema and the Limits of Film Theory. In: **Trash Aesthetics: Popular Culture and its Audience**. Editado por CARTMELL, Deborah. HUNTER, I. Q. KAYE, Heidi. WHELEHAN, Imelda. Chicago: Pluto Press, 1997.
- WILDE, Oscar. **The Complete Works of Oscar Wilde**, ed. Kindle. Raleigh St. Clair Books, 2009.