

“Cinema de Montação: Estética Camp e Artifício nos figurinos de “Batguano” (Tavinho Teixeira, 2014), “Doce Amianto” (Guto Parente, Uirá dos Reis, 2013) e “A Seita” (André Antônio, 2015)”

Gabriel Roberto Martins, formando de Cinema e Audiovisual
pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana

Orientador: Profº Drº Fabio Allan Mendes Ramalho

Co-Orientadora: Profª Msc Taina Xavier Huhold

RESUMO

Este trabalho visa analisar a direção de arte, especificamente, o figurino dos filmes “Batguano” (Tavinho Teixeira, 2014), “Doce Amianto” (Guto Parente, Uirá dos Reis, 2013) e “A Seita” (André Antônio, 2015) investigando o uso da estética camp e do artifício na construção de discursos fílmicos que, ao mesmo tempo que expressam as sensibilidades de grupos LGBTTIs, também subvertem a hierarquia que coloca a direção de arte a serviço de narrativas transparentes. Retomamos também uma breve trajetória da atuação da direção de arte, partindo desde a inserção “contrabandeada” de elementos estéticos considerados desviantes em filmes heteronormativos do cinema clássico, até a chegada da pós-modernidade e de uma estética assumidamente camp em produções contemporâneas brasileiras.

PALAVRAS-CHAVES: figurino, camp, direção de arte, cinema brasileiro contemporâneo.

1. DIREÇÃO DE ARTE: A SERVIÇO DE QUEM?

Em seu trabalho “The Great Escape”, Albert LaValley discorre a respeito de como os profissionais LGBTTI’s (apesar do foco do autor ser principalmente homens homossexuais), conseguiram ao longo da história do cinema de estúdio hollywoodiano, incorporar elementos que pudessem expressar um pouco de seus afetos e sexualidade reprimidos - mesmo em filmes com narrativas predominantemente heteronormativas que, inclusive, condenavam toda essa afetação. De acordo com o autor, existe uma sensibilidade gay que permeia praticamente todo o cinema clássico, seja na construção imagética das grandes divas como por exemplo Bette Davis e Greta Garbo, ou seja, na construção da imagem do bad boy muito másculo e rebelde como Marlon Brando e seus personagens.

Os principais discursos gays que informaram filmes para audiência gay são constelações de imagens, narrativas, temas, estrelas, comportamento de personagens e estilos que incorporam a qualidade dominante da sensibilidade gay e atuam como estruturas subversivas em filmes cult gay –

embora eles possam não dominar completamente (na verdade, eles raramente o fazem). Esses discursos revelam as facetas ocultas e reprimidas da sociedade, e as audiências gays tendem a colocá-las em primeiro plano, enquanto a audiência heterossexual, muitas vezes alheia aos sinais homossexuais ou amedrontada por elas, tende a reprimi-las (LAVALLEY, A. 1995, p. 03, tradução nossa)

Apesar de todo esse “contrabando” de elementos desviantes da norma heterossexual; foi se estabelecendo, ao mesmo tempo, a ideia de que a função da direção de arte no cinema seria a de servir e atender as demandas narrativas sem desviar a atenção do espectador da história contada. No entanto, muitas vezes a própria recepção dos espectadores sobre determinados filmes acabaram provando o contrário e negando essa premissa de “quem está servindo quem”.

No trabalho “Sets in Motion - Art Direction and Film Narrative”, os autores Mirella Jona e Charles Affron fazem um apanhado de depoimentos de diferentes diretores de arte e estabelecem assim, um conjunto de práxis (com diferentes efeitos e intensidades) da direção de arte no cinema de estúdio, mais especificamente em Hollywood. “Tudo começa com a história. As decisões de design seguem, seu propósito, em geral, para apoiar a narrativa. Os diretores de arte falam repetidas vezes da necessidade de servir a história” (AFRON, M.; C. 1995, p. 05, tradução nossa). Com base também em depoimentos de diretores de arte, os autores tentam traçar algumas categorias de set de direção de arte e estabelecer como estas diferentes tipologias dão suporte à diferentes narrativas com níveis de intensidade distintos: “no cinema, construímos designer de sets em relação à narrativa e através de sua relativa transparência ou opacidade” (AFRON, M.; C. 1995, p. 36, tradução nossa).

De acordo com Ismail Xavier em “O Discurso Cinematográfico – Opacidade e Transparência”, o retângulo da imagem cinematográfica pode ser entendido como uma espécie de “janela” ou “espelho”, que aponta para um universo atrás da tela. Universo que; assim como o nosso, existe e funciona com suas leis próprias. Dessa forma, essa janela que nos revela determinado universo pode nos apresentá-lo de forma transparente; ou seja, o mais “natural” possível; ou muito “distorcida” - opaca. Entendendo o termo “natural”, no sentido aplicado pelo senso comum e que está ligado a noção e impressão de uma “natureza” real e palpável dos elementos da narrativa.

O uso do termo naturalismo não significa aqui vinculação estrita com um estilo literário específico [...] refiro-me em particular à construção de espaço cujo esforço se dá na direção de uma reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico, e a interpretação dos atores que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações “naturais” [...] como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente (o discurso como natureza). (XAVIER, I., 1977, p. 31)

Sendo assim, a ideia de que a direção de arte está “a serviço da narrativa” sem poder se sobressair (ou desviar-se) é uma ideia ligada à pressuposição do discurso transparente como o mais adequado. Em seu livro “Fabrications: Costume and Female Body”, Jane Gaines e Charlotte Herzog organizam uma série de estudos feministas sobre a construção do corpo da mulher no cinema hollywoodiano. No capítulo “Costume and Narrative: How Dress tells the Woman’s Story”, Gaines dedica-se a desvendar como o guarda-roupa feminino era usado para revelar o emocional de suas personagens. A noção de que o figurino é capaz de transmitir informações psicológicas de uma pessoa passa a ser usada tanto no cinema quanto na vida real como uma espécie de segunda pele: uma camada capaz de revelar nossa personalidade (GAINES, J. 1990, p. 181). No entanto, este potencial revelador do figurino estaria voltado para a demanda narrativa ainda sem liberdade de contradizê-la. “A função primária do figurino no cinema realista clássico, onde cada elemento na cena – desde o cenário pintado, a propaganda, até uma sugestão de iluminação – é servir ao propósito maior da narrativa” (GAINES, J. 1990, p. 181, tradução nossa).

A autora cita como exemplo de construção de figurino no cinema clássico, um vídeo institucional de 1949 produzido pelos estúdios de Hollywood chamado: “The Costume Designer”. No vídeo, a importante figurinista Edith Head simula seu processo criativo caracterizando uma personagem que ela define como uma mulher de vinte anos, de família saudável que está vestindo-se para um evento social a tarde e está triste porque brigou com seu grande amor. Head indaga se a personagem deveria vestir uma roupa festiva, branca, volumosa ou algo mais ajustado e sofisticado. Enquanto ela fala, vemos surgir na atriz dois modelos de vestidos – o segundo menos exagerado que o primeiro. Eis que a figurinista hesita: “espere! Ela vai chorar ao deixar o evento. Esse é um momento muito emotivo e merece toda a ênfase”. Dessa forma, o vestido da atriz se dissolve perdendo os aspectos festivos (tais como brilhos, aplicações, detalhes) tornando-se um vestido de chiffon branco, muito leve com movimento mais delicado – o efeito de suavidade do novo figurino parece mais adequado e a figurinista o aprova.

Apesar da predominância do naturalismo no cinema clássico, a autora destaca a atuação do figurino nos melodramas de Hollywood e em como eles conseguiram inovar. “Às vezes, eles até excedem o realismo da classe social, ou seja, exibem um patrimônio além dos recursos do personagem. Estes, então, são os resíduos que representam a sensibilidade “demais” que caracteriza o gênero como um todo” (GAINES, J. 1990, p. 204, tradução nossa). Em relação ao exagero – intrínseco ao melodrama – diretores e figurinistas definiram um parâmetro: estabeleceram uma relação inversa entre o figurino e intensidade dramática: “Em outras palavras, a atriz deveria vestida menos carregada para as cenas mais emocionais e mais carregada para os momentos menos significativos”

(GAINES, J., 1990, p. 205, tradução). Aqui a autora destaca a fascinação do melodrama pelas cenas de transição: os momentos em que a personagem não tem nada mais para fazer em cena além de atender o telefone, mas ela o fará vestida deslumbrantemente (GAINES, J., 1990, p. 205). Em *Sets in Motion*, os autores também destacam determinados períodos ou gêneros em que os sets se destacaram pelo esteticismo e pelo artifício – desde a performatividade excessiva dos musicais, ou o irreal e fantástico das ficções científicas, até a distorção das formas no expressionismo alemão: “De forma consistente e consciente, o set artificial se apresenta como um objeto opaco em busca do efeito da ficção” (AFRON, M.; C. 1995, p. 116, tradução nossa)

2. ESTÉTICA CAMP E O ARTIFÍCIO

Em seu trabalho “Camp y Posvanguardia – Manifestaciones Culturales de un Siglo Fenecido”, Jose Amícola analisa a década de 60 nos Estados Unidos (o famoso “*sixties*”), tomando-o como um marco acerca do debate sobre gênero, encabeçado pelas minorias, cujos movimentos promoveram consequências em escala mundial refletindo-se até os dias atuais.

La repercusión de ese movimiento se aprecia justamente ahora, a comienzos del 2000, donde parecen haberse capitalizado las experiencias de entonces. Así, en 1968 toma carta de ciudadanía la adaptación del término gender, el cual aparece catapultado al terreno de la crítica, tomado del territorio de la gramática y la biología. Por otro lado, el motín de “Stonewall” de los homosexuales contra la policía en Nueva York ocurre al año siguiente, y su repercusión es tal que ese motín finalmente se convierte en un emblema de la lucha gay. (AMÍCOLA, J., 2000, p. 13)

De acordo com o autor, termos como “gênero” e “camp” surgem como frutos de batalhas do ativismo dos grupos emancipatórios da década de 60, período que levou as pautas LGBTTI num nível de visibilidade ainda não vistos até então. E assim, o camp nasceu dentro de uma subcultura conhecida como “cultura gay” (ou homocultura) que tem origem principalmente no travestismo das drag queens; dispara sobre a cultura geral seus impulsos e afetos até então marginalizados (AMÍCOLA, J., 2000, p. 51). Não que esses debates tivessem surgido neste período – pois já haviam sido suscitados pela emancipação feminina muito antes, desde 1870 nos Estados Unidos e também na Rússia (AMÍCOLA, J., 2000, p. 15) - no entanto, foram retomados e repercutidos a nível global, nas ruas e entre os grupos marginalizados.

Também não se pode dizer que a estética camp tenha surgido nos anos 60, mas foi apenas em 1964 que surgiram suas primeiras definições em “Notas sobre o Camp” de Susan Sontag. A autora percebeu uma espécie de sensibilidade – um modo de ver e vivenciar o mundo atrelado aos grupos LGBTTI (com foco especificamente no grupo gay masculino estadunidense). Dentre as diversas qualidades do camp está a destronação do

status de “sério” e uma inclinação para a extravagância, o cinismo e a sátira (paródia). “A marca do Camp é o espírito da extravagância: “camp é uma mulher andando com uma roupa feita de três milhões de penas.” (SONTAG, S., 1964, p. 07). Evidente que nem tudo que é considerado exagerado ou extravagante pode ser considerado camp. Primeiramente o camp habita as três relações de sentidos que uma coisa pode ter: seu sentido literal, seu sentido simbólico ou simplesmente a coisa enquanto forma. “É [...] a diferença entre a coisa significando alguma coisa, qualquer coisa, e a coisa como puro artifício” (SONTAG, S., 1964, p. 05). O artifício por sua vez, é também uma das marcas do camp. “Todos os objetos e pessoas camp contêm um grande componente de artifício. Na natureza nada pode ser camp” (SONTAG, S., 1964, p. 03). A autora define essa sensibilidade como “uma predileção pelo artificial e pelo exagero, por um tipo de esteticismo, uma forma de ver o mundo como um fenômeno estético” (SONTAG, S., 1964, p. 02).

Segundo Amícola, o termo “camp” frequentemente utiliza a sátira e a paródia como qualidade de seu discurso. O autor ainda assume o camp como uma constelação constituída por camp-gender-kitsch-paródia e coloca a paródia como qualidade que nos permite acessar elementos de diferentes períodos da história da arte e inseri-los em um novo contexto no presente – atribuindo-se assim novos sentidos ao elemento. É essa relação que faz possível que algo como ornamentos barrocos possam ser adotados como elemento de uma estética camp e atuem neste novo propósito como um simples artifício e; até mesmo, como um elemento de gosto duvidoso (por vezes, considerado “cafona”) - mesmo o barroco sendo um movimento da história da arte com elevado nível de erudição.

Así el camp recicla el kitsch, pero acentuando el significado de construcción de las imposiciones de gender y al mismo tiempo, mostrando un costado aristocratizante frente al arte popular propagado por el nuevo mass media, sin dejar de politizarse; mientras la parodia se manifiesta como el fenómeno favorito entre los juegos de ensamblaje del arte con el pasado en una etapa que a falta de otra denominación mejor, podrá llamarse “posmoderna”. (AMÍCOLA, J., 2000, p.16)

Devo ressaltar que este trabalho não pretende se aprofundar no debate sobre a posmodernidade, até porque o conceito de “posmoderno” é muito complexo e o próprio Amícola por vezes vai fazer uso de outro termo: “posvanguardista”. Mas o fato é que a estética camp num contexto da posmodernidade e da cultura de massa ganha novos horizontes. Nesse sentido, o camp é além de um jogo entre camp-gênero-kitsch-paródia como o autor defende, um jogo também entre o que entendemos por alta e baixa cultura; ou seja, o que consideramos – com o passar do tempo – o erudito e o popular, o clássico e o de gosto duvidoso

3. CINEMA CONTEMPORÂNEO DE MONTAÇÃO

Em “Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal”, Ismail Xavier analisa as mudanças políticas culturais e estéticas que ocorreram no Brasil nos anos 60 – período em que houve golpe militar e o AI5. E no entanto, apesar de todas as medidas para conter a produção artístico-cultural (incluindo a censura), houve uma produção significativa de filmes que se tornaram marco por suas rupturas e tensões com o poder. O cinema desse período se afastou do projeto industrial de cinema, pois para os artistas da época, a reflexão sobre o subdesenvolvimento socioeconômico insistiu na diferença entre industrialização x emancipação (XAVIER, I., 2012, p. 14). Uma das principais contribuições do cinema deste período, com seus movimentos (cinema novo, tropicalismo e cinema marginal) e suas rupturas, é que foram capazes de construir uma consciência artística de que nossa condição socioeconômica subjugada, ou seja, a nossa precariedade em termos de realidade de produção não implicava em ser subdesenvolvimento em termos culturais e estéticos. Essa consciência herdada deste período permanece na classe artística até hoje e em produções mais recentes.

A respeito de uma cinematografia contemporânea, em “Afetos Estudos Queer e Artifício na América Latina”, Denilson Lopes analisa a genealogia de uma produção latinoamericana centrada no artifício, dando ênfase ao camp. “O artifício possui um vasto campo semântico, da teatralidade barroca à simulação midiática, da tradição do travestimento nas artes cênicas aos desafios da performatividade do sujeito contemporâneo” (LOPES, D., 2016, p. 03). De acordo com o autor, essa genealogia do artifício além de contrapor a ideia de um realismo do registro cinematográfico (ligado a propostas mais naturalistas) também afirma “uma política que transita pelo humor e pelos jogos das aparências, que encontra um momento de cristalização na virada do século XIX para o século XX.” (LOPES, D., 2016, p. 05). Em “Dândis, Drags e Bichas Pintosas: O Camp no Cinema Queer Brasileiro Contemporâneo”, Ricardo Duarte analisa filmes brasileiros contemporâneos que trabalham com a potencialidade da estética camp através de diversas formas – e todas passam pelo artifício, pelo jogo constante com suas referências e pela relação de ambiguidade com as normas. O autor analisa essa recente produção cinematográfica camp como uma via que emprega a força desestabilizadora do queer na sua própria estrutura formal e escolhas estéticas.

No cinema brasileiro contemporâneo, tais noções e conceitos [artifício e frivolidade] também me parecem instrumentais, sobretudo num momento em que o realismo preponderante da década de 2000 (...) vai cedendo lugar a narrativas mais ambíguas (...). Ou seja, o artifício, a frivolidade como estratégia para dilacerar, sublinhar e criticar o real (PRYSTHON apud DUARTE, R., 2018, p. 12)

Apesar do artifício ser uma estratégia já usada em períodos passados, seu uso tem ganhado uma maior recorrência nas produções cinematográficas contemporâneas brasileiras. Este trabalho busca analisar obras contemporâneas em que o uso do artifício e da estética camp seja deliberado por meio da direção de arte, tais como: o filme “Batguano” (Tavinho Teixeira, 2014), “Doce Amianto” (Guto Parente, Uirá dos Reis, 2013) e “A Seita” (André Antônio, 2015). E por se tratar de um artigo com suas limitações formais, as análises estão focadas mais especificamente em torno do figurino dos protagonistas. Evidente que, se tratando sobretudo de uma análise da direção de arte não podemos ignorar a construção do espaço cênico. No entanto, neste trabalho será limitada devido aos usos muito distintos do artifício em seus cenários: indo desde a mistura de ruína e rococó no futuro de “A Seita”, ou a mistura entre o marginal urbano com o marginal rural no futuro de “Batguano” chegando até mesmo no desaparecimento, muitas vezes, de um espaço real reconhecível (com escancarados fundos no chroma-key) como em “Doce Amianto”.

3.1 DOCE AMIANTO: MONTADA PRA SOFRER

Em “Doce Amianto” (Guto Parente, Uirá dos Reis, 2013), acompanhamos a história de Amianto (Deynne Augusto), uma sonhadora que é; literalmente, deixada na lama por seu antigo namorado. O evento traumático leva a protagonista a um eterno estado de melancolia: vivendo entre suas frustrações e conversas diárias com o espírito de sua amiga morta Blanche (Uirá dos Reis). Logo na primeira sequência do filme, Amianto aparece correndo no horizonte (um fundo de paisagem crepuscular no chroma key), ao passo que suas roupas vão mudando através da montagem: ora vestido de estampa de onça, ora vestido com ombreiras volumosas e caimentos assimétricos, ora um conjunto de blusa/saia prateada/dourada - surge até mesmo um cachecol no pescoço da personagem enquanto ela apenas corre [imagem 1]. Em “Doce Amianto”, há um forte apelo ao caráter teatral e encenado que se faz presente em tudo: desde o texto deliberadamente melodramático, até a atuação com entonação assumidamente forçosa e; principalmente, por meio do figurino e da caracterização totalmente montada.

E diferente dos melodramas, em que o figurino servia como um contrapeso dramático (sobressaindo em cenas pouco dramáticas e se reduzindo nas mais dramáticas); em “Doce Amianto”, o figurino é sempre pesado ou demais. Amianto usa maquiagem pesada numa cena em que chora vendo filme romântico, assim como usa enormes cílios postiços para o dramático close-up na cena em que a protagonista se depara com ela mesma aos beijos com seu pretendente em um restaurante [imagem 1].



Imagem 1: esquerda: Amianto correndo no horizonte; direita: close-up de Amianto no restaurante

Quando Amianto é incentivada por sua amiga fantasma a sair de casa, ela vai para uma balada onde conhece e se apaixona por Herbie (Rodrigo Fernandes) e o que sucede é uma sequência de cenas clichês de casal: começando com Herbie e Amianto caminhando de braços dados em belas paisagens naturais. Segue os momentos felizes: o casal girando (com ponto de vista de um olhando o outro). Segue uma paisagem bucólica e tropical: Herbie em pé declamando um poema de amor, enquanto ela o contempla sentada - ambos com trajes dignos de uma adaptação teatral shakespeariana. E, como se não bastasse: um duende de jardim enfeita o canto esquerdo do quadro ressaltando ainda mais a artificialidade e garantindo um aspecto totalmente kitsch à cena [imagem 2]. Seguem as cenas: o casal nu na cachoeira, casamento na igreja, cena dos pombinhos se abraçando felizes numa praia. Corta para: Amianto toda de preto (incluindo uma troca de perucas: antes uma peruca loira e agora uma preta) num quarto branco, enquanto Herbie a manda embora de sua vida. Mais um corte: eis que Amianto está de volta na balada – exatamente no momento em que conheceu Herbie – dizendo não acreditar que o rapaz era capaz de tratá-la de tal forma (“até mesmo em pensamento”, conclui). A protagonista dá-lhe um tapa na cara e foge, sua roupa de festa se transforma num vestido preto com longos véus negros. Sua maquiagem antes colorida é substituída por uma mais sombria com melancólicos cílios postiços, enquanto a personagem em voz off se lamenta por nunca ter sido amada. [Imagem 2]



Imagem 2: esquerda: Amianto e Herbie apaixonados; direita: Amianto voltando desiludida da balada

Diferente da lógica aplicada ao figurino feminino no cinema clássico, em que o guarda-roupa da mulher reflete fielmente o interior das personagens, em “Doce Amianto”, o figurino atua como um expoente cuja função é elevar ao quadrado o peso dramático. Mais que uma correspondência entre o figurino e os afetos da personagem, trata-se de uma

correspondência que se dá justamente por meio do excesso. Em outras palavras: se a personagem está triste, em vez de só aparecer abatida em cena para chorar, ela vai aparecer abatida e chorar deslumbrante com seus longos cílios postiços. Aqui o cílio postiço é um importante elemento de caracterização, pois seu caráter deliberadamente artificial é; não só um contraponto do que entendemos (no senso comum) como um código visual associado à tristeza, bem como pode atuar também como forma de parodiar determinados códigos atribuídos a determinados sentimentos – e que se “naturalizaram” com o passar do tempo. É quase como se os cílios denunciasses que o cinema faz pose para chorar e sofrer, até mesmo quando não tem intenção de parecer.

3.2 BATGUANO: DECADENTE E DEMODÊ

Em “Batguano” (Tavinho Teixeira, 2014), acompanhamos Batman (Everaldo Pontes) e Robin (Tavinho Teixeira): um casal gay que na juventude atuava como super-heróis e agora vivem a velhice numa sociedade distópica do futuro onde a banana vale mais que o ouro e boa parte da população vive nas ruas. Em meio ao caos, o casal enfrenta uma crise no relacionamento que inclui a ação do tempo sobre o corpo, a memória de tempos gloriosos e o sexo. Os protagonistas passam boa parte do filme vagando pelas ruas (e bananais) a procura de sexo; ou no decadente trailer onde vivem, alimentando seus medos e angústias, sentados frente a televisão. O figurino por sua vez é uma evidente referência ao usado na clássica série de televisão americana “Batman e Robin” exibida de 1966 à 1968. A série que por si só já é considerada um fenômeno camp. A começar pelo figurino que na época já foi muito satirizado. O tecido usado no figurino do Batman ressaltava a forma física do ator Adam West que era considerado fora dos padrões para viver o super-herói [Imagem 3]. Além disso, foi com a série que surgiram os primeiros rumores de uma relação homossexual entre os super-heróis, que desde então, foram incluídos e associados a uma homocultura.



Imagem 3: esquerda: figurino da série televisiva "Batman e Robin"; direita: figurino de Batman e Robin de "Batguano"

Em “Adorno e Horkheimer versus Batman e Robin – da Estética Camp como Possibilidade de Superação de Alguma Coisa”, Pedro Leite analisa a série televisiva dos anos 60 e seu alto teor camp. Apontando também para seu consumo feito, na maioria das

vezes, de forma ironicamente passiva – com fins tanto aristocráticos quanto satíricos (LEITE, P., 2011, p. 09). De acordo com o autor, a série é o melhor exemplo para explicar o conceito de camp a uma pessoa não familiarizada, “uma vez solto durante qualquer explicação sobre a natureza do camp, todos entendem basicamente do que se trata”. (ARAÚJO, P p. 93)

A precariedade do uniforme do herói, detalhes como sua insígnia amarela de morcego no peito quase se descolando da blusa de lycra apertada demais, assim como sua sobancelha pintada por cima da máscara, passaram despercebidos pelo seu público nos anos 60, mas saltam aos olhos imediatamente na visão de qualquer espectador hoje (ARAÚJO, P. p. 107)

Assim como na série, o figurino dos protagonistas de “Batguano” possuem um aspecto de fantasia [Imagem 3], a máscara de Batman tem uma expressão pouco intimidadora ou heroica, é na realidade quase patética. Seu figurino é um robe azul-marinho que confere ao personagem um ar “derrotado”, com uma manga dobrada ressaltando um dos braços mutilados [Imagem 3]. O personagem não tem muitas trocas de roupas – apenas alguns momentos em que aparece sem a máscara, revelando uma quase careca com alguns cabelos brancos [Imagem 4]. Já o personagem Robin usa uma camiseta pólo vermelha com a logo “r” no peito, uma máscara preta e um short muito curto. A variação de seu figurino durante o filme inclui apenas uma jaqueta de couro em alguns momentos; além de um momento musical em que o personagem interpreta uma canção de Ney Matogrosso usando apenas um lenço verde no pescoço e um robe (parecido com o de Batman) de cor vermelha e uma cueca estilo tanga [Imagem 4]



Imagem 4: esquerda: Robin performando Ney Matogrosso; direita: Batman tirando a máscara

O robe quando inserido no figurino por nós já conhecido, parece remeter a um gosto aristocrático dos personagens – que neste caso, está ligado a um passado glorioso de estrelas de tv. E no entanto, o contexto distópico de “Batguano” confere um aspecto decadente a todos esses elementos associados à estrela – tal como o próprio robe, ou o whisky que Robin toma, ou as fotos antigas que Batman autografa (e até mesmo o espelho de camarim que há no trailer onde vivem). Além disso, por se tratar de uma caracterização já conhecida, por vezes o figurino parece também apenas uma mera fantasia, uma paródia

de si mesma, um artifício tão grande que independente de quem vestisse diríamos: “Batman e Robin”. E aqui ressalto esse caráter plural dos sentidos de algo considerado um elemento camp: há sempre um jogo entre o sério e o frívolo, entre o quão profundo ou quão na superfície dos sentidos estamos. Destacaria dessa forma, a máscara como sendo um elemento importante na caracterização desses personagens. Atuando como um artifício que além de ser capaz de esconder e revelar o emocional dos personagens; neste caso, nos faz referência à ícones do passado imediatamente reconhecíveis. Uma outra questão é que; apesar do figurino de “Batguano” ser baseado numa caracterização famosa dos super-heróis, essa caracterização já está em desuso há um bom tempo (basta considerarmos as mais recentes representações de Batman no cinema) - conferindo ao figurino um reforço ao aspecto decadente dos personagens que passam boa parte do filme vagando, ou no sofá vendo seus programas antigos e fora de moda e torcendo pelo não esquecimento ou pelo retorno da glória.

3.3 A SEITA: BICHA RICA, ENJOADA E ENTEDIADA

Em “A Seita” (André Antônio, 2015) o ano é 2040 em Recife. A cidade foi abandonada pelas elites que se mudaram para colônias espaciais onde são vacinadas contra o sono. Um jovem (Pedro Neves) rico e entediado abandona as colônias para viver na antiga casa da família que ficou abandonada: um prédio colonial e velado com uma tela de proteção verde. O protagonista é simplesmente um dândi do futuro, um sujeito dedicado ao culto da beleza e dos prazeres estéticos. Sua vida em Recife se resume entre seus momentos de tédio em sua casa e suas saídas pela cidade, matando tempo admirando a beleza das ruínas ou a procura de sexo ou alguma diversão – tudo muito pacato até que o protagonista descobre a existência de uma misteriosa seita.

Em “A Seita”, o gosto do personagem pelo aristocrático é evidente em tudo. A decoração de sua casa é muito inspirada principalmente pelo rococó francês, com seu estilo e aspecto hedonista: seus ornamentos delicados, temas leves e sentimentais e predominância de cores claras (tal como o rosa um pouco gasto das paredes da casa). Esse gosto está até mesmo pelo jeito enjoado ou fresco com o qual o personagem fala e gesticula. Em relação ao figurino: ele não só reflete esse enjoamento como o reafirma. Logo nas primeiras sequências, o protagonista está contando como conseguiu redecorar a antiga casa da família: o vemos montando um arranjo de flores num vaso enquanto toca ao fundo uma ópera barroca, ele veste um robe de seda branca com estampa floral azul muito leve e delicada [Imagem 5]. Os figurinos do protagonista possuem diferentes golas (gola laço, gola babado) e mangas cumpridas com babados nos punhos. Numa das cenas de seu ócio em casa, ele enche uma taça de vinho e segue para sacada vestindo uma camisa cinza com um brilho e textura acetinada e com uma gola de babado assimétrico [Imagem 05]. O tecido é tão leve que o vento que balança as redes

ao fundo também balança delicadamente a camisa, criando ondas no tecido que parecem remeter ao neoclássico e dialoga com o fundo – um branco vindo da fachada de arquitetura colonial quase como uma espécie de “ruína grega” [Imagem 5]



Imagem 5: à esquerda: personagem montando arranjo de flores; a direita: personagem tomando vinho na sacada

Ainda a respeito do figurino de “A Seita”, o artifício que destacaria como elemento predominante é o gosto aristocrático (e tudo que o caracteriza). Para retratar um Recife de 2040, sob a ótica de um jovem de elite entediado, mas que encara a cidade abandonada sob um filtro da beleza, o figurino retoma muitos elementos do vestuário masculino vigente na Europa do século XVIII. O século XVIII ficou conhecido como o “século das luzes” por conta do surgimento das ideias Iluministas. Além do iluminismo: o rococó, o neoclassicismo foram movimentos importantes neste período e influenciaram as artes de modo geral. Sobre o vestuário masculino: um estilo marcado pelo uso de culote justo até os joelhos, camisa (geralmente branca e sem gola ou com golas rendadas e mangas com babados), colete, casaca, meias brancas, sapatos de saltos e perucas [Imagem 6].



Imagem 6: à esquerda: trajes europeus do século XVII; no centro: personagem ocioso na rua; à direita: personagem ocioso em casa

A influência aristocrática na construção do protagonista vai desde seu dandismo até mesmo seu corpo “afeminado”. Como destaca Ricardo Duarte; com o advento do protestantismo e a promoção da simplicidade e condenação do excesso, a burguesia emergente encontra no cristianismo uma forma de se opor e criticar o corpo aristocrático - associando-o ao falso, pecaminoso e ao afeminamento:

Essa estratégia de aproximação do corpo aristocrático com o corpo afeminado era um gesto importante e recorrente dessa nova construção ideológica, sendo uma forma de destacar sua inutilidade perante as novas

mudanças sociais e econômicas.(...) Associa-se assim a aristocracia e, posteriormente, o homossexual à improdutividade, a função meramente decorativa e frívola. (DUARTE, R., 2018, p. 67)

Mais do que representar o gosto pelo aristocrático, o figurino de “A Seita” nos faz refletir o quanto a afetação é temida ou o quanto ainda somos presos a ideia de uma “naturalidade” que é igualmente fruto de uma performatividade - só que ao invés de estar relacionada aos valores aristocráticos (como a frivolidade) está associada aos valores burgueses e seu aprisionante utilitarismo.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como visto, há um potencial de contravenção muito grande no artifício, especialmente, o vinculado à estética camp. Elementos desviantes foram responsáveis não só por primeiro expressarem um pouco da sexualidade reprimida de grupos LGBTTIs, bem como se tornaram também um contraponto à ideia que se tinha da função da direção de arte no cinema. Com a inserção do artifício (e do camp), a hierarquia “narrativa x arte” foi subvertida. Nas produções cinematográficas analisadas neste trabalho, por exemplo, o fenômeno estético é tão importante quanto a narrativa – e a ele devemos boa parte de nossa atenção. No caso da produção nacional, tanto o artifício como o camp acabam tornando-se também uma boa estratégia para incorporar as precariedades econômicas das produções e convertê-las em um fenômeno estético justificado e bem resolvido tal como nas obras aqui analisadas.

Apesar de seu potencial político, seja na representação de questões de gênero ou até mesmo em termos de inovações estético-formais que rompem com um cinema hegemônico, muitas vezes o camp é desconsiderado ou mal lido e entendido como uma abordagem superficial e alienante – seja por conta de seu tom zombeteiro ou seu alto teor de artificialidade, ou até mesmo pela grande atenção dada à forma e a superfície. “Atualmente, nas artes de modo geral, prevalece a ideia de separação entre ‘forma’ e ‘conteúdo’ e na exaltação do segundo em detrimento do primeiro” (SONTAG, S. apud DUARTE, R., 2018, p. 15). No entanto, podemos enxergar o camp como uma via para se fazer política que não seja mais pelas formalidades do discurso que encara de forma devota seu conteúdo como “sério”:

“Não há uma busca de uma revolução, ou mesmo de gestos ou discursos tidos como politicamente positivos pela militância, mas sim o das diversas formas que esses frágeis corpos desviantes podem empregar suas sensibilidades queers como formas de mudar o mundo que os cercam, mesmo que através da criação de mundos artificiais” (DUARTE, R., 2018, p. 16)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AFFRON, Charles e Mirella Jona. *Sets in Motion: Art Direction and Film Narrative*, Rutgers University Press, 1995.

AMÍCOLA, Jose. *Camp Y Posvanguardia: Manifestaciones Culturales De Un Siglo Fenecido*, Paidós Iberica, Buenos Aires, 2000.

DUARTE, Ricardo. *Dândis, Drags e Bichas Pintosas: O Camp no Cinema Queer Brasileiro Contemporâneo*, Rio de Janeiro, 2018

GAINES, Jane. "Costume and Narrative: How Dress Tells the woman's Story". In: GAINES, Jane; HERZOG, Charlotte (orgs.) *Fabrications: Costume and the Female Body*, Routledge, New York, 1990.

LAVALLEY, Albert. "The Great Escape". In: *Out in Culture: Gay, Lesbian and Queer Essays on Popular Culture*, Duke University Press, 1995.

LEITE, Pedro de Araújo. *Adorno e Horkheimer versus Batman e Robin – da Estética Camp como Possibilidade de Superação de Alguma Coisa*, Campinas, 2011, disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/269973>, acessado em 15/10/18.

LOPES, Denilson. *Afetos. Estudos Queer e Artifício na América Latina*, E-compós, Brasília, v.19, n.2, maio/ago. 2016.

SONTAG, Susan. *Notas sobre o Camp*, 1964, disponível em: https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag_notas-sobre-camp.pdf, acessado em 28/08/18.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: Opacidade e Transparência*, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1977.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*, Cosac Naify, São Paulo, 2012.

FILMOGRAFIA

"BATGUANO" Diretor: Tavinho Teixeira, Produtor: Cristhine, Ramon Porto, Ana Barbara Ramos Mota Lucena; Dona Bela Amores e Filmes; Trincheira, Vã Ventura, Pigmento Cinematográfico; Brasil; 2014; 74 min; DIGITAL; COR

"DOCE AMIANTO" Diretor: Guto Parente, Uirá dos Reis; Produtor: Guto Parente; Alumbramento, Vitrine Filmes; Brasil; 2013; 70 min; DOLBY DIGITAL; COR

“A SEITA” Diretor: ANDRÉ ANTÔNIO; Produtor: Dora Amorim 2015; Surto e Deslumbramento; Brasil; 2015; 70 min; DIGITAL; COR