



O artificialismo e a estética da margem: traços da sensibilidade Camp em Tudo Sobre Minha Mãe¹

Ana Lúcia PITTA²

Cristiano José RODRIGUES³

Universidade Federal de Juiz de Fora

Resumo: O presente artigo faz uma análise do filme Tudo sobre minha mãe, do diretor espanhol Pedro Almodóvar, estabelecendo intercessões entre essa obra e a estética camp, descrita no texto Notas sobre o camp, de Susan Sontag. A partir dessa abordagem, buscamos perceber como essa categoria estética se inscreve no filme, nos atentando, primordialmente, para a relação que as personagens Agrado e Lola guardam com essa sensibilidade.

Palavras-chave: Almodóvar; Camp; Estética; Sontag; Travestismo.

1 - Introdução

Esse artigo inicia um estudo acerca das representações do travestismo no cinema de Almodóvar, especialmente na construção das personagens travestis retratadas pelo diretor, que se diferenciam de representações tradicionais desses grupos. Ao buscar, pois, traços da estética camp em *Tudo Sobre Minha Mãe*, produção que tem personagens travestis essenciais à trama, buscamos uma possível leitura para os próximos estudos, uma leitura camp, do modo como o diretor aborda tal questão.

A busca por uma intercessão que conecte *Tudo Sobre Minha Mãe* ao camp, começa pela caracterização dessa estética, que emerge teoricamente nos anos 60, com proposições escritas pela crítica de cultura Susan Sontag. Em *Notas sobre o Camp* (1964), a autora rejeita uma classificação rígida e insiste que essa “sensibilidade”, ou “gosto”, deve ser tratada de forma flexível. Ainda no tocante à caracterização dessa estética, nos basearemos no *Terceiro Manifesto Camp*, escrito por Denilson Lopes, em 2002. O autor vai enfatizar as relações que essa estética guarda com os grupos homossexuais, sobretudo com as travestis, transexuais e drag queens.

A análise do filme de Almodóvar levará em conta os aspectos que influenciaram o início de sua carreira como diretor, sobretudo o fim das quatro décadas de ditadura

¹ Trabalho apresentado no IJ 04 – Comunicação Audiovisual do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 28 a 30 de junho de 2012.

² Graduanda da Faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora. Bolsista do Programa de Educação Tutorial (PET), financiado pela Secretaria de Ensino Superior (SESu/MEC), que tem como propósito integrar na graduação as atividades de ensino, pesquisa e extensão. Email: nalupitta@yahoo.com.br

³ Professor da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora. Orientador do trabalho.



Franquista na Espanha, que continuaram presentes em sua filmografia ao longo dos anos. Em relação a *Tudo Sobre Minha Mãe*, vamos nos deter a composição das personagens, a certos diálogos e a diferentes componentes cênicos, como figurinos e cenários, que possam guardar semelhanças com o camp descrito por Sontag. Nos basearemos, ainda, em estudos que analisam o filme, sobretudo nos artigos “*Corporalidade e desejo: Tudo sobre minha mãe e o gênero na margem*”, de Sônia Weidner Maluf e “*Pedro Almodóvar e Susan Sontag – Intercensões Camp*”, de Leandro Garcia Rodrigues.

2 – Camp, uma estética corrosiva da ordem

O camp está presente em determinados objetos, em diferentes produtos artísticos e no comportamento das pessoas. Essa sensibilidade estética prima pelo artificial, pelo exagero, simplesmente apagando aquilo que existe de natural ou contradizendo tal característica. Susan Sontag, em *Notas sobre o Camp*, publicado em 1964, faz com que essa sensibilidade tenha uma primeira abordagem teórica. Sontag acredita que as notas sejam a melhor forma de se analisar o tema, posto que, tratar uma categoria estética que brinca com o solene, teatralizando tudo, de maneira puramente formal e erudita, resultaria em uma experiência embaraçosa e ineficaz.

A autora introduz as notas definindo o camp como uma sensibilidade, um tipo de gosto. De acordo com Sontag uma sensibilidade não pode ser ajustada a um molde ou manipulada por instrumentos que busquem provas. Caso isso aconteça, a sensibilidade deixou de existir e cristalizou-se em uma ideia. Justamente por acreditar que não se pode, tampouco se deve, analisar cartesianamente a questão camp, a autora faz apontamentos sobre suas principais características, pontuando sobre obras que possuem traços dessa sensibilidade. Além disso, Sontag aborda a ligação do camp com a homossexualidade e com categorias estéticas como o Kitsch.

Logo de início pode-se afirmar que o camp é uma maneira de enxergar o mundo, as experiências, de forma puramente estética, abordando as relações e a própria vida como algo a ser artificializado, tratado de forma cênica. A partir disso, Susan Sontag afirma que o camp pode ser tratada como “um certo tipo de esteticismo, uma maneira de olhar o mundo como fenômeno estético. Está maneira, a maneira do camp, não se refere à beleza, mas ao grau de artifício, de estilização”. (SONTAG, 1984, p.312).

Mesmo sendo uma categoria estética ampla, que abarca desde objetos de decoração a edifícios públicos, Sontag elenca alguns exemplos dessa sensibilidade,



dentre eles: lâmpadas da grife Tiffany, a cantora popular La Lupe, as óperas de Bellini, as roupas usadas pelas mulheres nos anos vinte e os filmes ditos pornográficos vistos “sem luxúria”. (SONTAG, 1984, p. 305).

Uma história do camp apontaria que essa sensibilidade começa a se firmar no século XVIII, com o afã dos romances góticos e da caricatura, por exemplo, que insistiam justamente no artificial, em exacerbar determinadas características a despeito daquilo que é natural. Entretanto, a trajetória dessa estética poderia remeter-se a tempos ainda mais antigos, especialmente à época dos artistas maneiristas como *Rosso* e *Caravaggio*, que já insistiam na questão do artifício como primordial para a obra de arte. Gustav Hocke aponta que para os artistas dessa época importava justamente o distanciamento da natureza: “Nota-se uma ânsia por atingir o extravagante, o singular, o exótico e tudo quanto se dissimula para além e no seio da realidade física “natural””.(HOCKE,1957, p.17).

Contemporaneamente, o camp guarda semelhanças com categorias estéticas como o Kitsch, que, ao tentar alcançar uma cultura vista como superior (e falhar nesse intento), promove uma peça claramente artificial e extravagante. O Kitsch configura-se pela reprodução em série de objetos marcados pela ausência de um estilo que preze pelo autêntico, que são comumente classificados como de mau gosto. Sobre essa questão, Abraham Moles elucida, “o mau gosto é a etapa prévia do bom gosto que se realiza pela imitação das *celebridades* em meio a um desejo de promoção estética que fica pela metade”. (MOLES, 1971, p.10).

Não obstante, é importante frisar a diferença crucial que separa a extravagância camp da extravagância Kitsch: o camp não pretende reproduzir uma cultura tratada como superior, aliás, essa sensibilidade nega a superioridade da alta cultura, sendo assumidamente – e propositalmente – artificial.

“As experiências do camp estão baseadas no grande descobrimento de que a sensibilidade da alta cultura não tem o monopólio do refinamento. O camp afirma que o bom gosto não é simplesmente bom gosto; que existe, na realidade, um bom gosto do mau gosto.” (SONTAG, 1984, p. 321).

E essa artificialidade camp, que atua na negação de uma cultura superior hegemônica, também é utilizada contra uma heterossexualidade hegemônica, que procura enquadrar comportamentos sexuais diferentes como anormais. É justamente por isso que a história contemporânea do camp converge e mescla-se à história dos



movimentos homossexuais. Isto é, mesmo não sendo uma categoria estética homossexual, o camp guarda uma profunda afinidade com esse grupo.

Ao abordar essa proximidade, Sontag (1984), faz uma analogia entre a relação que os homossexuais guardam com o camp e aquela que os judeus guardam com o Liberalismo nos Estados Unidos, ponderando que esses dois grupos valerem-se de tais posicionamentos tanto para firmarem uma identidade quanto para integrarem-se a uma sociedade que os encarava como minoria.

A razão do florescimento da postura aristocrática⁴ entre os homossexuais parece ser análoga ao caso judío, pois toda sensibilidade serve ao grupo que a promove. O liberalismo judío é um gesto de autolegitimação e assim também é o gosto camp. (...) Os homossexuais apontaram sua integração na sociedade na promoção do sentido estético. O camp é um dissolvente da moralidade, neutraliza a indignação moral, fomenta o sentido lúdico. (SONTAG, 1984, p. 320)

A busca por visibilidade empreitada pelas minorias estava começando a se firmar quando Sontag escreveu *Notas Sobre o Camp*, nos anos 60. A época foi marcada pela Contracultura, com grupos à margem promovendo uma nova forma de se encarar a moral e os comportamentos tidos como aceitáveis na sociedade ocidental. Nesse cenário, muitos grupos buscaram uma identidade que os representasse e servisse como uma espécie de alicerce para sua integração numa sociedade intolerante e excludente.

Denilson Lopes faz uma análise dessa categoria estética traçando uma analogia entre o camp e os grupos gays, especialmente as travestis. Segundo Lopes, “o camp, nas suas origens, não pode ser chamado de fundamentalmente gay, mas especialmente nesse século tornou-se um elemento definidor, sem ser totalizador, da identidade homossexual.” (LOPES, 2002, p. 94).

Não obstante, é necessário frisar que, de maneira simultânea, enquanto o camp busca reforçar, e valorizar, a identidade homossexual em uma sociedade heteronormativa⁵, essa sensibilidade luta para firmar-se no interior dos grupos homossexuais, cada vez mais adeptos de uma visão que privilegia o comportamento

⁴ De acordo com Goffman, “o comportamento aristocrático, diz-se, é aquele que mobiliza todas as atividades secundárias da vida, situadas fora das particularidades sérias de outras classes e injeta nessas atividades uma expressão de dignidade, poder e alta categoria”. (Goffman, *apud* Lopes, 2002, p.99).

⁵ A heteronormatividade classifica as relações partindo do pressuposto de que somente os relacionamentos entre homem e mulher são normais e aceitáveis, marginalizando, ignorando ou perseguindo práticas não heterossexuais. Além disso, esse pensamento mantém fixos os papéis que cada sexo deve apresentar, a partir de uma visão puramente biológica do que seja um homem e uma mulher.



discreto, isento da extravagância e exagero que marcam esse gosto específico. A esse respeito, Lopes explica:

Mesmo a crescente normalização do meio homossexual tende a rechaçar o camp, como se pode ver pela substituição da bicha louca (PERLONGHER, N.:1997, 85/90) pela figura do macho gay (LEVINE, M.: 1998), como mistura de ideal e auto-imagem. O que nos anos 70 foi uma resposta criativa ao esteriótipo gay de almas femininas em corpos masculinos ou de pessoas incomuns, longe do cotidiano (TYLER, C.A.:1991, 36), hoje é sobretudo um elemento da indústria do corpo perfeito, reafirmação impositiva da imagem do “gay saudável” (SEDGWICK, E.: 1994, 156). (LOPES, 2002, p. 98).

Com essa crescente normalização do meio homossexual, certos grupos, especialmente as travestis e transexuais, passam a ocupar espaços cada vez mais à margem, sendo relegadas a posição de caricaturas, muitas vezes personas non gratas no ambiente homossexual “saudável”. E é justamente por buscar a quebra das dicotomias entre alta cultura e mau gosto, entre gays aceitos pela sociedade e gays marginais, que o camp marca-se como essencialmente nocivo às normas já estabelecidas. Ainda segundo Lopes:

O camp aparece como uma estratégia corrosiva da ordem, no momento em que políticas utópicas e transgressoras parecem ter se esvaziado de qualquer apelo, e para os que não querem simplesmente aderir à nova velha ordem global do consumismo, em que a diferença é oferecida a todo momento, em cada esquina, em cada propaganda. (LOPES, 2002, p. 103).

3 - O cinema de Almodóvar e a estética da margem

Tendo como contexto a sociedade espanhola, a obra do diretor Pedro Almodóvar insere-se num momento pós-ditadura Franquista, em uma Espanha sedenta pela liberdade de vivenciar experiências que até então tinham sido duramente censuradas. Francisco Franco governou o país por quatro décadas, instaurando uma ditadura que só terminou em 1975. Ao longo desses anos, o generalíssimo coibiu quaisquer comportamentos classificados como anormais. Sobre essa época, Rodrigues esclarece:

Estavam proibidas alusões diretas ou indiretas à prostituição e a todas as chamadas “perversões sexuais” – adultério, aborto, relações sexuais ilícitas (pederastia e outras) e aquelas no âmbito da homossexualidade e as suas



mais diferentes formas de vivência e representação, especialmente o travestismo. (RODRIGUES, 2011, p. 35).

A partir desse contexto é possível analisar a temática presente na filmografia de Almodóvar, que emerge como cineasta justamente na época pós-ditadura. O diretor integra a chamada *Movida Madrileña*, movimento cultural que, apesar de ter se espalhado nacionalmente, teve seu epicentro na cidade de Madrid. A *Movida* representava, via expressões artísticas, a vazão do desejo de liberdade que esteve contido durante anos. Os artistas que participavam desse movimento tinham um apreço especial pelo underground e pelo subversivo, atentando-se para as culturas alternativas e para as minorias. Sobre a relação do cineasta espanhol com essa época, Rodrigues afirma:

O cinema de Almodóvar é concomitante a esses “novos tempos” e dialoga com essa nova realidade: o que outrora fora abafado e perseguido, agora torna-se mecanismo de criação – é o *desejo* emergindo como uma força vital própria e marcado pelas rupturas marginalizadas: lesbianismo, homossexualidade masculina, bissexualismo, transexualismo, pedofilia, infidelidade conjugal, prostituição, AIDS etc; tudo (re)semantizado dentro de ambientes “underground” povoados pelas mais diferentes “tribos”. (...) (RODRIGUES, 2011, p.34)

Mesmo que o apogeu da *Movida* tenha se dado nos anos oitenta, Almodóvar prosseguiu abordando grupos à margem e a questão da liberdade, principalmente sexual, ao longo de suas produções. O desejo, que não se reduz à relação sexual propriamente dita, mas relaciona-se com a sexualidade de forma direta ou indireta, tem papel crucial em sua obra. Segundo Rodrigues (2011), apesar das diversas abordagens possíveis dos filmes do diretor, o papel relevante do desejo em sua filmografia sempre se destaca das demais.

Podemos dizer que esse sentimento [o desejo] se “materializa” e se “personifica” sob as mais variadas linguagens e sobre os mais diferentes objetos: são fantasias, sonhos, vontades recônditas, anseios desenfreios e busca por novas experiências que povoam as mentes e moldam o comportamento de seus personagens. (RODRIGUES, 2011, p. 33)

Esse protagonismo do desejo latente, da sexualidade enquanto força motriz das personagens e enredos está relacionada, diretamente, aos tempos de ditadura que a Espanha enfrentou, posto que, em épocas em que a liberdade se apresenta



constantemente ameaçada, a sexualidade emerge como último canal de expressão de alguma autonomia dos indivíduos. De acordo com Hocke “na sexualidade, o indivíduo descobre então a última liberdade possível. Nas depravações sexuais, ele encontra a *mais ampla* liberdade, ou seja, a última liberdade da vida pessoal, inacessível aos espíões do poder”. (HOCKE, 1957, p. 288).

Tratando especificamente das personagens construídas pelo diretor espanhol, todas se afastam, de alguma forma, do esteriótipo que costuma acompanhar determinados grupos. Travestis, prostitutas, ou usuários de drogas, figuras comuns em seus enredos, não vêm à tona da maneira tradicional, que costuma oscilar entre a condenação e a vitimização desses modos de vida. Ou seja, ora essas pessoas são apresentadas como danosas à vida em sociedade e/ou seres anormais, ora como completamente infelizes e dignas de pena por parte do espectador. A esse respeito, Sônia Maluf afirma: “Mas o que mais surpreende [no cinema de Almodóvar] é a naturalidade com que o escândalo e a transgressão aparecem e vão se tornando eles próprios objetos de atração e, por que não, de identificação dos espectadores”. (MALUF, 2002, p. 144).

Valendo-se de uma mirada mais complexa que naturaliza comportamentos tidos como desviantes e termina por colocar em xeque justamente a moral tradicional que relega tais figuras à margem, Almodóvar faz da sociedade espanhola metáfora da sociedade ocidental e a partir daí estabelece uma crítica audaz aos pressupostos hegemônicos nessa sociedade. Segundo Rodrigues:

O cineasta espanhol explora, em quase toda a sua filmografia, as possibilidades pelas quais as experiências marginalizadas podem ser, ao mesmo tempo, reveladoras e transgressoras dos mecanismos de poder naturalizados nas ideologias e nos modos de vida dominantes nas sociedades urbanas ocidentais contemporâneas, especialmente a espanhola – esta serve como paradigma de “tradicionalismos doentios” e necrosados que são “dissecados” e trazidos à lume para que seja exposta a sua natureza obsoleta e até inútil.” (RODRIGUES, 2011, p. 32)

4 – Intercessões camp em Tudo Sobre Minha Mãe

O filme *Tudo Sobre Minha Mãe*, de 1999, conta a história de Manuela, enfermeira em um hospital de Madrid que perde seu único filho, Esteban, no dia em que



ele completa 18 anos. Sofrendo com uma depressão, Manuela decide voltar a Barcelona de onde fugiu anos antes, quando ainda estava grávida. De volta à cidade, ela reencontra a travesti Agrado, uma antiga amiga, conhece a Irmã Rosa, que trabalha ajudando prostitutas e travestis a deixarem as ruas e a atriz Huma Rojo, que está ligada à morte de seu filho: Esteban morreu atropelado ao correr atrás do carro da atriz para conseguir um autógrafa. Ao longo da história, Irmã Rosa descobre que está grávida e que contraiu HIV ao se relacionar com uma travesti, Lola, que também é pai de Esteban, o filho de Manuela. Huma se torna amiga de Manuela e Agrado, que termina por trabalhar auxiliando a atriz. Irmã Rosa morre no parto e Manuela é quem cuida de seu filho, que também leva o nome de Esteban. Por fim, Lola reaparece doente e muito debilitada, mas consegue conhecer seu filho antes de morrer.

Uma análise da direção de arte do filme (dos cenários, figurinos e diversos objetos cênicos) revela características camp, como por exemplo, nos objetos de decoração como os abajures muito grandes e coloridos que enfeitam a casa de Agrado e o papel de parede com formas geométricas, extravagantes, da casa de Manuela. Além disso, é possível traçar uma analogia entre os escritos de Sontag acerca da sensibilidade camp e uma cena específica do filme, em que aparece na tela a basílica da *Sagrada Família*, do arquiteto catalão Gaudí.

Manuela está voltando à cidade dezoito anos depois de ter ido embora e observa Barcelona de dentro de um táxi. A câmera mostra a construção a partir do olhar da personagem e a basílica aparece imponente, ocupando toda a tela em um plano geral. De acordo com Sontag (1984), uma obra pode ser considerada camp por causa da ambição do artista, a partir do intento de se realizar algo extravagante, grandioso. A autora afirma:

(...) Os fantásticos e belos edifícios de Gaudí em Barcelona não somente são camp por seu estilo, mas também porque revelam – mas notavelmente a Sagrada Família – a ambição de um homem, de fazer a tarefa de uma geração, de elaborar toda uma cultura. (SONTAG, 1984, p. 314).

Entretanto, a maior intercessão entre o camp e o filme de Pedro Almodóvar pode ser percebida em duas personagens, as travestis Agrado e Lola. A primeira figura entre as mais famosas personagens criados pelo diretor e apresenta, em sua maneira de lidar com as transformações que seu corpo sofreu, uma atitude camp, de apreço justamente



pelo artifício⁶. Lola, que também é Esteban, aparece por poucos minutos na tela, mas marca todo o filme como uma força constante, uma presença que é sempre citada, sempre percebida.

O fato de duas personagens cruciais para a história do filme serem travestis já aproxima *Tudo Sobre Minha Mãe* da estética camp. Em suas notas sobre essa sensibilidade, Susan Sontag afirma que aquilo que mistura os limites entre os gêneros masculino e feminino vai ser uma peça chave para essa estética. Segundo a autora, “o camp responde particularmente ao marcadamente atenuado e ao fortemente exagerado. O andrógino é certamente uma das melhores imagens da sensibilidade camp.” (SONTAG, 1984, p. 309).

Além disso, ao optar por tais personagens, em detrimento da figura do gay “saudável”, perfeitamente adequado a uma sociedade de consumo, Almodóvar alinha-se à estética camp, presente na atitude de determinados grupos, geralmente travestis, transexuais e drag queens, que não almejam uma postura discreta, mas sim, que enxergam no exagero, na exposição do artifício, algo crucial para a delimitação de sua identidade.

4.1 – Agrado e Lola, ícones Camp

Agrado é uma travesti que se prostitui em Barcelona e é uma antiga amiga de Manuela. Essa personagem apresenta uma forte ligação com o camp, já que apresenta, ao longo da história, uma relação intensa com aquilo que não é natural. Para além de um apreço pelo artifício, Agrado só se delimita enquanto sujeito quando fala sobre tudo que há de artificial em sua vida e em seu corpo, que termina por determinar sua identidade. Duas cenas podem exemplificar essa configuração da personagem. Na primeira delas, acontece um diálogo entre Agrado e Manuela:

MANUELA: Você está ótima.

AGRADO: Nada como um bom Chanel para se sentir respeitável.

MANUELA: É verdadeiro?

AGRADO: A única coisa verdadeira que tenho são os meus sentimentos e os litros de silicone que pesam horrores. (ALMODÓVAR, 1999).

⁶ Lopes trata o artifício como “uma categoria conceitual, sócio-histórica, estética, articuladora de diferentes produtos culturais e mediadora entre estes e a vida material, que deve ser pensada não tanto como uma simples oposição à realidade, mas como um dissolvente da realidade real versus irreal. (LOPES, 2002, p. 110).



Vestir uma roupa que imita uma peça de grife, um Chanel, aproxima Agrado do Kitsch, já que nessa categoria enquadram-se aqueles produtos que foram criados, em larga escala, no afã de atingirem algo presente em produtos que são produzidos para um público seletivo, no caso de uma roupa de grife, para pessoas com alto poder aquisitivo. Entretanto, a relação da personagem com essa roupa, e também com o seu corpo, faz com que Agrado apresente uma atitude camp, expondo, constantemente, o artificialismo, o que não é naturalmente verdadeiro que, paradoxalmente, é o que ela tem de mais natural e autêntico.

Ao falar dos “litros de silicone”, fica evidente o quanto a artificialidade é crucial para essa personagem. A travesti não fala de seios, mas sim, das próteses, que representam a intervenção cirúrgica que sofreu. No decorrer da história, Agrado passa a trabalhar com a atriz Huma Rojo, em cartaz com a peça *Um Bonde Chamado Desejo*. Certa noite, o espetáculo precisa ser cancelado e Agrado percebe que pode entreter o público presente, que já lota o teatro, falando sobre sua vida. Nesse monólogo fica evidente a relação camp que a travesti guarda com seu corpo, com sua identidade:

Cancelaram o espetáculo. Aos que quiserem será devolvido o ingresso. Mas aos que não tiverem o que fazer e já estando no teatro, é uma pena saírem. Se ficarem, eu irei diverti-los com a história de minha vida. Adeus, sinto muito [para as pessoas que estão saindo do teatro]. Se ficarem aborrecidos, ronquem, assim RRRRR. Entenderei, sem ter meus sentimentos feridos. Sinceramente. Me chamam Agrado, porque toda a minha vida sempre tento agradar aos outros. Além de agradável, sou muito autêntica. Vejam que corpo. Feito à perfeição. Olhos amendoados: 80 mil. Nariz: 200 mil. Um desperdício, porque numa briga fiquei assim [aponta o desvio no nariz]. Sei que me dá personalidade, mas se tivesse sabido, não teria mexido em nada. Continuando. Seios: dois, porque não sou nenhum monstro. Setenta mil cada, mas já estão amortizados. Silicone...Onde? [grita um homem da plateia]. Lábios, testa, nas maçãs do rosto, quadris e bunda. O litro custa 100 mil. Calculem vocês, pois eu perdi a conta. Redução de mandíbula, 75 mil. Depilação completa a laser, porque a mulher também veio do macaco, tanto ou mais que o homem. Sessenta mil por sessão. Depende dos pelos de cada um. Em geral duas a quatro sessões. Mas se você for uma diva flamenca, vai precisar de mais. Como eu estava dizendo, custa muito ser autêntica, senhora. E, nessas coisas, não se deve economizar, porque se é mais autêntica quanto mais se parece com o que sonhou para si mesma. (ALMODÓVAR,1999).



Ao fazer essa fala sobre seu corpo, Agrado faz uma fala sobre quem é. Ao relatar, inclusive, os preços de cada intervenção que sofreu, a travesti reforça o aspecto “fabricado” de seu corpo. A respeito da relação de Agrado com essas modificações, Sônia Maluf (2002), analisa que essa personagem vai na contramão da forma clássica com que travestis são apresentadas no cinema.

(...) Agrado não busca o ocultamento. Ela não faz de conta que é mulher e que sempre foi. Sua afirmação pública é feita pela exibição de seu corpo exatamente pelo que ele é: um corpo transformado, fabricado, que aparece e se afirma como corpo fabricado, não um corpo substantivo, objetificado, mas corporalidade, veículo e sentido da experiência. (MALUF, 2002, p. 146).

Além do artificial, a questão do exagero e da vida como teatro também aproximam Agrado da estética camp. Os figurinos da personagem são sempre muito coloridos, complementados por brincos e sapatos que chamam a atenção. Segundo Sontag, “o selo do camp é o espírito da extravagância. Camp é uma mulher passeando com um vestido de três milhões de plumas”. (SONTAG, 1984, p. 313).

A travesti não apenas convive com a hipérbole, mas enxerga no exagero algo fundamental, assim como o camp se vê dependente do exagerado, daquilo que foi propositalmente modificado, para se configurar como sensibilidade estética. De acordo com Rodrigues:

No universo do transexualismo, a hipérbole se torna um dado fundamental na composição estética dos elementos nele inseridos: roupas, acessórios, bijuterias, maquiagem, tinturas, (re)criação de voz e uma preocupação exagerada com a aparência física – o corpo se torna o principal desafio para a definitiva adaptação neste sistema. (RODRIGUES, 2011, p. 41).

No tocante à vida como espetáculo, Agrado chega a viver tal característica de maneira literal, quando entrete o público, que permanece no teatro, se diverte e interage com seu monólogo. Entretanto, antes mesmo dessa cena, ao contar para Huma que era caminhoneiro antes de se tornar Agrado, a travesti evidencia que ao deixar a antiga vida de lado, assumiu um novo papel, que ela mesma criou para si. Sontag elucida essa questão da vida como representação em uma de suas notas:

O camp vê tudo entre aspas. Não será uma lâmpada, mas sim, uma “lâmpada”; não uma mulher, mas sim, uma



“mulher”. Perceber o camp nos objetos e nas pessoas é compreender o ser-como-representação-de-um-papel. É a mais alta expressão, na sensibilidade, da metáfora da vida como teatro. (SONTAG, 1984, p. 310).

Essa transformação de papéis também aconteceu com Lola/Esteban, pai do filho de Manuela e do filho da Irmã Rosa. Quando ainda era casado e vivia em Barcelona, começou a transformar-se, colocando próteses de silicone nos seios. Mesmo com as transformações, Manuela continuou com o marido e só decidiu separar-se da travesti quando ficou grávida. Assim como Agrado, que era um caminhoneiro, Lola, que já foi Esteban, realizou uma modificação corporal que terminou por modificar sua identidade.

E essa modificação é tão importante para ambas que em determinada cena, decepcionada com Lola, que roubou suas economias, Agrado relembra a proximidade das duas, salientando que elas “colocaram os peitos juntas”, ou seja, passaram por essa experiência transformadora ao mesmo tempo e isso faz com que as duas sejam “praticamente irmãs”, já que conquistaram juntas esses novos papéis, de Agrado e Lola.

Uma última atitude camp pode ser percebida no final do filme, quando Lola aparece no enterro de Rosa, que morreu ao dar à luz a seu filho. Rodrigues descreve essa cena:

(...) O aparecimento tem um ar de espetáculo. Lola surge impecavelmente vestida de preto, muito elegante e com uma postura que lembra as representações vampirescas do cinema: de bengala, óculos escuros, reservada(o) e um pouco distante. (RODRIGUES, 2011, p. 39).

Ao se revelar fisicamente, Lola aparece em cena com uma postura camp, marcada pelo espetáculo que a envolve e pelo exagero de sua figura, que claramente destoa das demais.

5 - Considerações Finais

O camp é uma categoria estética difícil de ser classificada de maneira rígida e puramente formal. Por ser uma sensibilidade muito ampla, presente em objetos de decoração, edifícios, filmes, romances, e no comportamento das pessoas, o camp deve ser “mostrado” e não categorizado. Dentre as principais características citadas por Sontag, está o apreço dessa sensibilidade pelo artificialismo, que aproxima essa estética da arte Maneirista, e a extravagância, que aproxima o camp do Kitsch. Dos anos 60 até



hoje, essa estética tem apresentado uma profunda ligação com grupos homossexuais. Entretanto, de forma simultânea, vem acontecendo uma “normalização” do meio gay, com a propagação da figura do homossexual discreto, saudável, que tende a rechaçar o exagero e o artificialismo camp.

Mesmo que esse cenário seja cada vez mais comum, com a valorização do homossexual de classe média, perfeitamente adequado à sociedade, artistas como Almodóvar insistem em retratar aqueles homossexuais que ficam à margem, especialmente as travestis. O cineasta começa sua carreira integrando a *Movida Madrileña*, movimento que tem início no final da década de 70, pós-ditadura franquista na Espanha, e que buscava expressar uma liberdade que foi cerceada no país por quatro décadas. Ao longo do tempo, é perceptível que os filmes do diretor foram se modificando, entretanto, o modo como Almodóvar trata as personagens do mundo underground, permaneceu.

No caso específico de *Tudo Sobre Minha Mãe*, duas personagens se destacam: as travestis Agrado e Lola. Além de exemplificarem o modo como o diretor retrata os indivíduos pertencentes a esses grupos, sem recorrer a estereótipos fáceis, Lola e Agrado apresentam atitudes camp, como a predileção pelo artificial, no caso, pelas modificações corporais como próteses de silicone, que terminam por serem formadoras de suas identidades. As personagens, sobretudo Agrado, referem-se constantemente a essas modificações, fazendo desses artificialismos a base para sua autenticidade.

Além disso, a extravagância e o exagero, que também são peças chave para um entendimento do camp, são perceptíveis em ambas. Nos figurinos, muito coloridos e chamativos no tocante à Agrado e extremamente dramáticos no caso de Lola, e na maneira como levam a vida. Já no final do filme, em uma cena com uma acentuada carga dramática, Lola repensa sua vida ao conversar com Manuela, e admite que sempre foi “excessiva”.

A partir das intercessões que foram traçadas entre *Tudo Sobre Minha Mãe* e as *Notas Sobre o Camp*, de Susan Sontag, ficou claro que o longa metragem guarda características dessa estética, tanto na direção de arte, (em certos figurinos e cenários), quanto no tocante à composição das personagens, no caso, Agrado e Lola. O camp emerge como uma estética corrosiva da ordem, põe abaixo a ideia da superioridade de uma cultura superior, e trata de grupos que são relegados à margem da margem: as travestis e transexuais. Almodóvar traz os grupos à margem para o centro da tela e da



discussão: com uma abordagem que naturaliza suas vivências, a própria noção de normalidade na sociedade ocidental é colocada em xeque.

Entretanto, é importante frisar que essas características não podem servir para enquadrar o filme de Almodóvar como tão somente uma obra camp, posto que, essencialmente, assim como essa estética rejeita precisões cartesianas, o cinema do diretor espanhol tampouco permite leituras categóricas a seu respeito. Ao escrever as *Notas* sobre essa sensibilidade, Susan Sontag fugiu de jargões e classificações fáceis, alegando que seria um paradoxo tratar essa estética com preciosismos, assim como Pedro Almodóvar, que ao reconfigurar a vivência dos grupos underground, nos mostra que as experiências não podem ser apresentadas com maniqueísmos. Apesar de não ser totalizador da obra do diretor espanhol, concluímos que o camp se mostra como uma sensibilidade que permite uma análise da filmografia de Almodóvar, sendo de extrema valia para leituras acerca do cinema do diretor, especialmente sobre a construção das personagens travestis e transexuais que por vezes são retratadas em seus enredos.

Referências Bibliográficas

MALUF, Weidner Sônia; **Corporalidade e desejo: Tudo sobre minha mãe e o gênero na margem.**

Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9553>

Acessado em: 28 de abril de 2012.

SONTAG, Susan; **Notas sobre lo Camp.** [Tradução nossa].

Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/6761372/Sontag-Susan-Notas-Sobre-Lo-Camp>

Acessado em: 03 de maio de 2012.

HOCKE, Gustav; **Maneirismo: o mundo como labirinto.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 1957.

LOPES, Denilson; **O Homem que Amava Rapazes.** Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2002.

MOLES, Abraham; **O Kitsch.** Rio de Janeiro: Ed. Perspectiva, 1971.

RODRIGUES, Garcia Leandro; **Pedro Almodóvar e Susan Sontag – Interseções Camp.**



Disponível

em:

<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0601/060103.pdf>

Acessado em: 03 de maio de 2012.

ALMODÓVAR, Pedro; **Tudo sobre minha mãe (Todo sobre mi madre)**, Espanha/França: El Deseo S.A. , gênero drama, 101 min, 1999.