

III ENECULT

TERCEIRO ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA

Trabalho apresentado no III ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado entre os dias 23 a 25 de maio de 2007, na Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil.

PINK FLAMINGOS E O CAMP – SER É REPRESENTAR UM PAPEL

Sabrina Tenório Luna da Silva¹

Resumo

Este artigo tem como intuito apontar a predileção por personagens e representações da sociedade que causem identificação com a imagem eurocêntrica e heterossexual destacada como modelo ideal pelo cinema americano hegemônico. Fazendo contraponto a esta representação, será estudada a sensibilidade Camp, como descrita por Suzan Sontag, no filme *Pink Flamingos* (1972, direção: Jonh Waters), considerado, até os dias atuais, o mais bizarro do cinema.

Palavras-chave

Camp; Pink Flamingos; Cinema Underground; Representação.

Imagem hegemônica e alteridade no cinema

Desde a popularização do cinema como meio de entretenimento, podemos perceber que o cinema americano ocupa um lugar de destaque, sendo visto como a forma ideal de representar as histórias e os personagens, sendo referência também na formação estética do cinema mundial. Com a consolidação do cinema hollywoodiano, a reprodução da imagem eurocêntrica nas telas é norma nas grandes produções, afeitas a lições de moral, finais felizes e manutenção da normalidade. Em relação à imagem eurocêntrica, aqui levantada como norma utilizada pelo cinema americano, podemos justificar com a seguinte posição, defendida por Robert Stam e Ella Shohat: “Uma consequência do eurocentrismo, por exemplo, é que os norte-americanos tendem a olhar para a Europa em busca de autodefinição e autoconhecimento, em vez de se dirigirem às outras sociedades multirraciais” (SHOHAT, STAM, 2006, P. 347).

Segundo Gilles Lipovetsky, em seu livro “A cultura do efêmero”, a cultura de massa – aqui representada pelo cinema hegemônico – “Evita o complexo, apresenta histórias e

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco
sabinah7@hotmail.com

personagens imediatamente identificáveis, oferecendo produtos de interpretação mínima” (LIPOVETSKY, 1989, p. 210). Junto à manutenção dessa ordem, o cinema apresenta momentos de alteridade controlada para oferecer ao público a aventura que necessitam, mas mostrando essa aventura inserida dentro dos padrões aceitos socialmente. “Ao invés da subversão vanguardista, a novidade do clichê, um misto de forma cômica e de inédito” (LIPOVETSKY, 1989, p. 209).

Segundo Robert Stam, os anos 80 mostraram que a teoria do cinema tinha sido, até então:

normativamente branca e européia, também tornaram (os anos 80) evidente que esta fora normativamente heterossexual. A psicanálise mostrara-se insensível às questões de classe e o marxismo, às de raça e gênero, mas tanto a psicanálise quanto o marxismo haviam se mostrado insensíveis à questão da sexualidade. Em sua atenção exclusiva à diferença sexual, alguns argumentaram, a teoria psicanalítica/ feminista, preocupava-se com o “outro”, mas “alterizava”, ela mesma, aos gays e às lésbicas. Na verdade, a questão homossexual parecia ser, retrospectivamente, o ponto fraco de quase todas as teorias (STAM, 2003, p. 288)

Esta visão eurocêntrica e homofóbica da teoria do cinema refletia o que era representado pelas produções cinematográficas hegemônicas, tendo sido subvertida por “representantes da teoria gay e lésbica que reapropriaram-se do termo *queer* (“bicha”), antes pejorativo, e transformaram-no em um termo positivo e em uma afirmação “orgulhosa e definitiva” da diferença” (STAM, 2003, p. 289). Essa afirmação orgulhosa da diferença, cedeu espaço para o Camp, pois “a teoria queer também se interessou pela sensibilidade gay por trás do “camp”, tomado como um fenômeno popular que produz um estranhamento com relação a categorias como a feminilidade e a masculinidade, dessa forma desnormalizando-as.” (STAM, 2003, p. 292)

Em relação à sua definição e utilização deste conceito no presente estudo, podemos definir o Camp como “a experiência do mundo consistentemente estética. Ela representa a vitória do ‘estilo’ sobre o ‘conteúdo’, da ‘estética’ sobre a ‘moralidade’, da ironia sobre a tragédia.” (SONTAG, 1987, p. 332)

Esse interesse da teoria pela representação da alteridade no cinema pode ser considerado tardio em relação às produções do cinema underground americano. Na década

de 70, o cineasta John Waters apresentou aos cinemas o filme conhecido até hoje como a obra cinematográfica mais *trash* já realizada: *Pink Flamingos*.

Pink Flamingos (1972, direção: Jonh Waters), conta a trajetória da drag-queem Divine, conhecida, através da divulgação em tablóides sensacionalistas, como a pessoa mais “obscena” do mundo. Famosa por praticar roubos e assassinatos, se esconde em um trailer em torno de Baltimore, Maryland, com seu filho Crackers, sua mãe Edie e sua companheira de viagem Cotton. A sua fama de “pessoa mais obscena do mundo”, agride ao casal Marble, que se sente merecedor deste título por seqüestrar moças que pedem carona nas estradas, levá-las para o seu porão e fazer com que seu empregado gay Channing as estupre e engravide, com o intuito de vender seus filhos para casais lésbicos.

Essa sinopse causa tanto estranhamento quanto os personagens deste filme, que pode ser visto como uma denúncia à hipocrisia da sociedade ou, simplesmente, como uma forma irônica de ver o mundo. Essa forma irônica de ver o mundo é proposta pelo Camp, que mostra “uma visão cômica do mundo. Mas não uma comédia amarga ou polêmica. Se a tragédia é uma experiência de hiperenvolvimento, a comédia é uma experiência de subdesenvolvimento, de distanciamento” (SONTAG, 1987, p. 333).

A personagem principal, Divine, inverte completamente o padrão de representações dos personagens no cinema hegemônico pela própria condição de transexual, e “embora não seja verdade que o gosto Camp é o gosto homossexual, existe indubitavelmente uma afinidade e uma imbricação peculiar” (SONTAG, 1987, p. 335). A representação do Camp em *Pink Flamingos* não se resume apenas a Divine, seus personagens são cômicos, superficiais e apresentam valores morais invertidos se comparados com a média da população representada no cinema. Como representantes da sensibilidade Camp, têm esse tipo de julgamento em segundo plano.

O gosto Camp dá as costas ao eixo bom-ruim do julgamento estético comum. O Camp inverte as coisas. Não argumenta que o bom é ruim, ou que o ruim é bom. Ele apresenta como arte (e vida) um conjunto de padrões diferentes, suplementar. (SONTAG, 1987, p. 330)

Por não levar em conta a “moral e os bons costumes”, o filme usa de violência de forma banal, mostrando, através de programas televisivos, assassinatos ao vivo em rede nacional. Divine e seus companheiros de viagem utilizam-se o tempo todo dos tablóides sensacionalistas para divulgarem seus atos “obscenos”. Essa divulgação, no filme, não é

feita sob forma de protesto, a mídia aparece como uma forma de dar visibilidade ao grupo sem que esse deseje outra coisa além da fama, do desejo de tornar-se celebridade instantânea tal como os participantes atuais de reality shows. Quando perguntada, por jornalistas, se é lésbica Divine diz que também o é, mas que não tem uma opção sexual fixa. Sua visão política, segundo a mesma, é inexistente. E ao justificar o assassinato cometido em rede nacional, condena os réus por “idiotismo”. Esses fatores acima descritos, afirmam mais uma vez a sensibilidade Camp contida em *Pink Flamingos*, pois para o Camp, assim como para John Waters e seus personagens:

A questão fundamental do Camp é destronar o sério, o Camp é jocoso, anti-sério. Mais precisamente, o Camp envolve uma nova e mais complexa relação com o “sério”. Pode-se ser sério a respeito do frívolo, e frívolo a respeito do sério. (SONTAG, 1987, p. 332)

A afirmação, acima levantada, que se refere à falta de visão política de Divine é Camp, pois, para esta sensibilidade, “Enfatizar o estilo é menosprezar o conteúdo, ou introduzir uma atitude neutra em relação ao conteúdo. Não é preciso dizer que a sensibilidade Camp é descompromissada e despolitizada – pelo menos apolítica.” (SONTAG, 1987, p. 320)

Divine, protagonista do filme, representa fielmente a sensibilidade Camp, sendo esta “uma visão do mundo em termos de estilo – mas um estilo peculiar. É uma predileção pelo exagerado, por aquilo que está “fora”, por coisas que são o que não são.” (SONTAG, 1987, p. 322) Além de causar estranhamento ao público por ser transexual, a protagonista agride por ser gorda, pesando aproximadamente 120 kg e apresentando uma maquiagem exagerada e corte de cabelo absurdo, meio raspado e metade pintado, podendo ser identificado com a subcultura punk – que só apareceria três anos mais tarde, retomando, em alguns momentos, Divine como ícone. Sua imagem foi fortemente divulgada em impressos, camisetas e bottons usados por membros do Movimento Punk.

Em relação aos fatores estéticos específicos do filme, podemos destacar o fato de ter sido realizado com um orçamento de dez mil dólares e as conseqüências disso. Apresentando uma direção de arte sem ornamentos artísticos nobres ou grandiosidade, utilizou como locações para o filme o apartamento do diretor, externas em uma fazenda, e um traller semi destruído que custou apenas cem dólares, onde foram rodados os interiores das seqüências da família de Divine. Em relação aos objetos, podemos encontrar

referências ao kitsch, como o prato que fica acima do berço de Mama Eddie e apresenta os dizeres: “Deus abençoe esta casa móvel”. O Kitsch, segundo Umberto Eco, “não diz tanto respeito à arte quanto a um comportamento de vida, visto que o kitsch não poderia prosperar se não existisse um kitsch-Mensch que necessita desta forma de mentira para reconhecer-se nela.” (ECO, 1998, p. 76) A presença do kitsch nos elementos de cena é relevante pois, o kitsch “ao estar formulado mediante a reprodução em série, as cópias evitam qualquer reconhecimento do momento criativo original. Portanto, negam toda escala hierárquica no suposto esquema de valores ocidentais” (MASSIELLO, 2001, p. 179). Tudo isso deu ao filme um aspecto pobre e, de certa forma, sujo, mas, ao utilizar-se do kitsch, reafirma a negação do Camp em relação à originalidade artística como forma de crescimento pessoal. Aqui, mais uma vez, encontramos identificação com o Camp, pois este “aspira o mau cheiro e se orgulha de ter nervos fortes” (SONTAG, 1987, p. 334). O Camp, neste caso, não se envergonha da falta de orçamento ou da inadequação aos referenciais estéticos tidos como nobres. “Camp é um certo tipo de esteticismo. É uma maneira de ver o mundo como fenômeno estético. Essa maneira, a maneira do Camp, não se refere à beleza, mas ao grau de artifício, de estilização.” (SONTAG, 1987, p. 320)

A fotografia de *Pink Flamingos* é amadora, a câmera, de certa forma, apresenta ângulos convencionais, mas “passeia” de forma aleatória em algumas cenas, lembrando, em grande parte do filme, imagens feitas por câmeras caseiras para registrar festas em família. O tom das imagens é lavado e gasto, sem cores fortes ou elementos de destaque. As imagens são propositalmente descuidadas e sem pretensões à arte ou ao cinema convencional.

Os planos e diálogos apresentados são longos, sem nexos, e sem implicações maiores para o entendimento real da história. Logo no início do filme, Connie Marble conversa com uma candidata a um cargo de trabalho oferecido pela sua empresa e tem um diálogo longo sobre Divine, ela e a candidata ao emprego discutem, se tratam mal e o diálogo acaba fugindo do tema central, resvalando para a ofensa pessoal. Em cena posterior, Mama Eddie – a mãe de Divine – aparece sentada em um berço perguntando pelo homem dos ovos, ela fica aflita por que ele ainda não chegou e faz perguntas infantis a Cotton, companheira de viagem de Divine, sobre os ovos e sua origem, o diálogo é extenso e sem uma lógica aparente, sendo motivado apenas pela necessidade compulsiva de Mama Eddie por ovos e pelo medo da personagem de que esses desapareçam do mundo algum dia.

A trilha sonora do filme é jovem, moderna e estridente. Cultuada até hoje, é um dos fatores responsáveis pelo culto à obra. Por ser composta por músicas de bandas como The Trashmen, reverenciada como uma das bandas que influenciaram o punk rock e homenageada pelos Ramones em variados momentos da carreira destes, Patti Page, uma das vozes mais aclamadas na segunda metade dos anos 50, seguindo o estilo Jazzístico e figurando sempre nas paradas da época e Little Richard, integrante da primeira geração de roqueiros da década de 50, responsável por antecipar o estilo andrógino e selvagem do rock que mais tarde seria copiado por nomes como Mick Jagger e David Bowie, é um dos pontos fortes desta obra.

O desenvolvimento dos personagens segue, em toda a trajetória do filme, a lógica do Camp. “O gosto Camp reage ao “personagem instâneo”. O personagem é entendido como um estado de contínua incandescência – uma pessoa como uma coisa única, muito intensa.” (SONTAG, 1987, p. 330) Os personagens são apresentados de forma única, afetada, e colocados no filme sem maiores implicações psicológicas e possíveis dualismos ou interpretações mais profundas. O Camp é superfície, é a cor dos cabelos do casal Marble, como constitutivo da sua identidade – em cena de amor entre Connie e Raymond eles falam que amam um ao outro mais do que amam a sua obscenidade e mais do que amam a cor dos seus cabelos, que são pintados de laranja e azul, respectivamente -, é a aparência de Divine, sua maquiagem exagerada e roupas e sapatos que não combinam com seu tipo físico mas causam uma impressão forte e “marcam” sua personalidade como única. “A marca do Camp é o espírito da extravagância. Camp é uma mulher andando com uma roupa feita de três milhos de penas.” (SONTAG, 1987, p. 327)

Ainda em relação ao desenvolvimento dos personagens, podemos perceber que “Sempre que há evolução do personagem, o Camp se reduz.” (SONTAG, 1987, p. 330) No caso estudado essa evolução não acontece, ao final do filme os personagens são mostrados no mesmo lugar que os encontramos no começo. A grande reviravolta, para Divine, Cotton e Crackers, ao final do filme, é representada não através do arrependimento por cometer crimes bizarros ou por viver de forma agressiva ao comportamento convencional, quando percebem que devem mudar de cidade para se esconder da polícia, os personagens decidem mudar a cor ou o corte de cabelo, afirmando inclusive, que poderão parecer mais bizarros com colorações capilares diferentes.

Em *Pink Flamingos*, a tentativa de realismo é quase inexistente, e representação – ou tentativa – de pessoas reais é substituída pela criação consciente de personagens, a própria Divine, no começo do filme, nos é apresentada como Babs Johnson, nome utilizado pela mesma para despistar a polícia e constitutivo de uma nova forma de apresentar-se ao mundo através da mudança não apenas do nome, mas também do seu corte de cabelo, roupas e maquiagem.

O Camp vê tudo entre aspas. Não é uma lâmpada, mas uma “lâmpada”, não é uma mulher, mas uma “mulher”. Perceber o Camp em objetos e pessoas é entender que ser é representar um papel. É a maior extensão em termos de sensibilidade, da metáfora da vida como teatro. (SONTAG, 1987, p. 323)

Escatologia, zoofilia, discurso politicamente incorreto e cenas de sexo explícito são usados de forma exacerbada em *Pink Flamingos*. Na festa de aniversário de Divine, por exemplo, presentes bizarros lhe são entregues, tais como: uma cabeça de porco e um papel vomitado. Em determinada cena da festa um personagem sobe ao palco e improvisa uma canção com o ânus. Crackers, filho de Divine, faz sexo com a namorada enquanto esmaga uma galinha entre eles. Ainda mais chocante é a cena final do filme, onde Divine come fezes de cachorro e olha para a câmera tentando dar um sorriso entrecortado pela ânsia de vômito. Nos extras de “Plan 9 from Outer Space”, quando perguntado a um dos entrevistados se este seria o filme mais trash do cinema, a negativa é imediata: “Não, é Pink Flamingos”.

Conseguindo chocar três gerações, segundo o seu diretor, e sendo considerado até hoje o filme mais bizarro do planeta, fica difícil entender, dentro da normalidade porque este filme continua sendo cultuado e citado. Bem, dentro da normalidade fica difícil entender, mas dentro da sensibilidade Camp, não. Pois, “a afirmação Camp definitiva é: é bom porque é horrível.” (SONTAG, 1987, p. 337)

Referências Bibliográficas

Livros

ECO, Umberto. “A estrutura do mau gosto” in **Apocalípticos e integrados**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1998. 69-128.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero.** A moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

MASSIELLO, Francine. **El arte de la transición.** Buenos Aires: Norma, 2001, 177 – 224.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica.** Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

SONTAG, Suzan. “Notas sobre Camp”. **Contra a interpretação.** Porto Alegre: L & PM, 1997, 318-337.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** Tradução: Fernando Mascarello. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2003.

Internet

http://pt.wikipedia.org/wiki/Pink_Flamings, 12 de Janeiro de 2007.

<http://www.poppycorn.com.br/artigo.php?tid=1070>, 12 de Janeiro de 2007.

<http://glsplanet.terra.com.br/filmes/flamingo.htm>, 11 de Janeiro de 2007.

<http://cf.uol.com.br/cinemascopio/entrevista.cfm?CodEntrevista=69>, 12 de Janeiro de 2007.