



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
COLEGIADO DOS CURSOS DE CINEMA**

EDUARDA BARCELOS

**BAIXA TEORIA E A ARTE DO FRACASSO: A ESTILÍSTICA CAMP E A
PERFORMANCE DE GÊNERO EM A MALVADA (1950), THE ROCKY HORROR
PICTURE SHOW (1975) E NUNCA FUI SANTA (1999)**

Pelotas/RS

2025

EDUARDA BARCELOS

**BAIXA TEORIA E A ARTE DO FRACASSO: A ESTILÍSTICA CAMP E A
PERFORMANCE DE GÊNERO EM A MALVADA (1950), THE ROCKY HORROR
PICTURE SHOW (1975) E NUNCA FUI SANTA (1999)**

Artigo científico apresentado como requisito
parcial para a obtenção do grau de Bacharel
em Cinema e Audiovisual no Centro de
Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Orientador: Guilherme Carvalho da Rosa

Pelotas

2025

EDUARDA BARCELOS

BAIXA TEORIA E A ARTE DO FRACASSO: A ESTILÍSTICA CAMP E A PERFORMANCE DE GÊNERO EM A MALVADA (1950), THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW (1975) E NUNCA FUI SANTA (1999)

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Aprovada em (data da banca por extenso).

Banca Examinadora:

Guilherme Carvalho da Rosa

Roberto Ribeiro Miranda Cotta

Vivian Herzog

RESUMO

O estudo investiga a estilística *Camp* no cinema, analisando sua expressão imagética em três longas-metragens norte-americanas: *A Malvada* (1950), *The Rocky Horror Picture Show* (1975) e *Nunca Fui Santa* (1999). Fundamentado nos estudos de Susan Sontag (1987) sobre *Camp* e nas abordagens de Stuart Hall (2006) e Jack Halberstam (2020) sobre a baixa teoria, a pesquisa explora a interseção entre performance de gênero, conforme Judith Butler (2003), e estilo cinematográfico. A análise estilística dos filmes, com foco na encenação, segue as referências de David Bordwell e Kristin Thompson (2013).

PALAVRAS-CHAVE: Camp; Gênero; Estilo Cinematográfico; Encenação

ABSTRACT

The study investigates Camp stylistics in film, analyzing its imagery in three north american feature films: *All About Eve* (1950), *The Rocky Horror Picture Show* (1975), and *But I'm a Cheerleader* (1999). Based on Susan Sontag's (1987) studies on Camp and Stuart Hall's (2006) and Jack Halberstam's (2020) approaches to low theory, the research explores the intersection between gender performance, according to Judith Butler (2003), and cinematic style. The stylistic analysis of the films, focusing on staging, follows the references of David Bordwell and Kristin Thompson (2013).

KEYWORDS: Camp; Gender; Cinematographic Style; Staging

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Frames dos filmes <i>A Malvada</i> , <i>The Rocky Horror Picture Show</i> e <i>Nunca Fui Santa</i> respectivamente	p.8
Figura 2 - Artista <i>drag</i> "Gottmik"	p.9
Figura 3 - Frame do filme <i>A Malvada</i> - Margo Channing	p.18
Figura 4 - Frame do filme <i>A Malvada</i> - Eve Harrington	p.19
Figura 5 - Frame do filme <i>The Rocky Horror Picture Show</i> - Brad e Janet	p.23
Figura 6 - Frame do filme <i>The Rocky Horror Picture Show</i> - Dr. Frank-N-Furter	p.24
Figura 7 - Frame do filme <i>Nunca Fui Santa</i> - Megan	p.29
Figura 8 - Frame do filme <i>Nunca Fui Santa</i> - outros personagens	p.30

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p.7
1.REVISÃO TEÓRICA	p.11
2. O CAMP NOS FILMES	p.16
2.1 A Malvada	p.17
2.2 The Rocky Horror Picture Show	p.22
2.3 Nunca Fui Santa	p.27
CONSIDERAÇÕES FINAIS	p.33
REFERÊNCIAS	p.35

INTRODUÇÃO

Definir o *Camp* de maneira precisa é contraditório à sua própria natureza, uma vez que sua essência reside na subjetividade, na indefinição e na reinterpretação constante. Dessa forma, seu conceito é não apenas fluído mas também uma forma de sensibilidade que desestabiliza normas e desdobra possibilidades de interpretação. Em seu ensaio seminal *Notas sobre o Camp*, Susan Sontag destaca que o movimento é “um modo de ver o mundo como um fenômeno estético” (1987, p.2), caracterizado por uma apreciação exagerada do artifício e do estilo. O *Camp* celebra o que é exagerado, deliberadamente artificial e desprovido de pretensões de autenticidade. Trata-se de uma sensibilidade que encontra beleza no extravagante e valor no exagero, sendo frequentemente associada a um olhar irônico ou autoconsciente sobre as normas culturais.

Partindo dessa perspectiva, o presente estudo propõe investigar a estilística *Camp* com ênfase em como essa sensibilidade estética se manifesta imageticamente no cinema. A análise concentra-se em aspectos de linguagem visual e sonoro que frequentemente relacionam-se com a ironia, o humor e a capacidade de transformar o trivial em algo marcante e característico de tal sensibilidade. Ao evidenciar sua potência como sensibilidade estética, o estudo também ressalta o papel do *Camp* na construção de expressões culturais e identitárias, frequentemente associadas a vozes marginalizadas, destacando sua relação com as performances de gênero. De forma específica, serão observados três longas-metragens norte-americanos regularmente associados a este estilo: *A Malvada* (Joseph L. Mankiewicz, 1950), *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975) e *Nunca Fui Santa* (Jamie Babbit, 1999).

Os filmes selecionados exemplificam diferentes manifestações da sensibilidade *Camp* no cinema, tanto em sua estética quanto abordagem narrativa. *A Malvada* (1950) é um drama sobre ambição e falsidade no meio teatral, acompanhando Eve Harrington, uma jovem manipuladora que se infiltra na vida da consagrada atriz Margo Channing para roubar seu lugar nos holofotes. *The Rocky Horror Picture Show* (1975), um musical cult inspirado na cultura B, na ficção científica e no horror, segue um casal conservador que, após sofrer um imprevisto na estrada, busca abrigo em um castelo habitado pelo extravagante Dr. Frank-N-Furter e seu grupo de personagens excêntricos. Já *Nunca Fui Santa* (1999)

é uma comédia satírica que narra a trajetória de Megan, uma adolescente enviada por seus pais conservadores a um acampamento de "cura gay", onde questiona sua identidade e descobre novas formas de expressão.



Figura 1 - Frames dos filmes *A Malvada*, *The Rocky Horror Picture Show* e *Nunca Fui Santa* respectivamente

Fontes: The Criterion Collection¹, Folha de S. Paulo² e Pinterest³

A pesquisa tem como premissa a localização do *Camp* longe de uma estética de diversão ou escapismo e como um movimento que desempenha um papel crucial na articulação de identidades e na resistência às normas opressivas. Por meio de seu exagero deliberado, ironia e celebração do artifício, o *Camp* desafia as convenções tradicionalmente estabelecidas no cinema e audiovisual e no social, oferecendo uma crítica incisiva às construções de gosto e legitimidade cultural. Assim, o trabalho contribuirá para uma compreensão mais profunda do cinema *Camp* como uma forma de expressão que, ao mesmo tempo em que diverte, questiona e transforma a paisagem cultural contemporânea. No contexto da UFPEL,

¹ Disponível em: <https://www.criterion.com/current/posts/6702-all-about-eve-upstage-downstage>
Acesso em: 28 de fevereiro de 2025.

² Disponível em:
<https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1740350240683398-confira-cenas-de-the-rocky-horror-picture-show> Acesso em 28 de fevereiro de 2025.

³ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/360921357654809840/> Acesso em: 28 de fevereiro de 2025

e de maneira geral na pesquisa brasileira em cinema e audiovisual, o tema ainda é pouco explorado, destacando a relevância de expandir o debate e enriquecer a análise sobre as complexas dinâmicas entre arte, poder e identidade na produção cultural.

A artificialidade presente em manifestações *Camp* inicialmente pode ser vista como algo que opera como fator de subversão à performatividade tradicional ao expor o caráter construído e fabricado de todas as performances, especialmente aquelas relacionadas ao gênero e à sexualidade. Judith Butler, ao teorizar a performance de gênero (2003), argumenta que as identidades são produzidas por meio da repetição de atos normativos que geram a ilusão de naturalidade. O *Camp*, no entanto, desafia essa naturalização ao amplificar e parodiar esses atos, revelando sua artificialidade inerente. Pode observar-se inicialmente que, em vez de buscar uma imitação sutil das normas sociais, o *Camp* se apropria desses códigos de comportamento de forma exagerada e paródica, transformando-os em espetáculo autoconsciente. Um exemplo não tão próximo ao audiovisual pode ser observado na arte *drag*, onde a construção de identidade é deliberadamente exagerada e teatral. Utilizando elementos como maquiagem excessiva, figurinos elaborados e performances provocativas, tal expressão artística evidencia a artificialidade das normas sociais, como ilustrado na Figura 1 com o caso da artista Gottmik:



Figura 2 - Artista *drag* “Gottmik”

Fonte: Pinterest⁴

⁴ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/703756187246467/> Acesso em: 1 de dezembro de 2024.

A partir dessa perspectiva, o artigo tem como objetivos analisar a maneira pela qual a estilística *Camp*, dentro do contexto cinematográfico, relaciona-se com a performance de gênero e contribui para a articulação de expressões culturais e identitárias marginalizadas. Além disso, busca verificar a possibilidade de características de estilo cinematográfico associadas ao *Camp*, questionando como a relação entre essa estética e a performance de gênero acontece no campo cinematográfico e audiovisual, bem como a maneira que o cinema e audiovisual *Camp* contribui para a expressão de culturas identitárias marginalizadas. Essas reflexões orientam a análise e buscam compreender o potencial subversivo e crítico do *Camp*, tanto na desconstrução de normas culturais quanto na amplificação de vozes que desafiam estruturas hegemônicas de poder e gosto.

O estudo é fundamentado em uma abordagem que articula os conceitos de *Camp*, performance de gênero e análise estilística. A base conceitual parte dos estudos de Susan Sontag (1987), que estabelece o *Camp* como uma sensibilidade cultural, e é complementada pelas reflexões de Stuart Hall (2006) e Jack Halberstam (2020) sobre baixa teoria, enfatizando a resistência cultural e os saberes alternativos. O cruzamento entre estilo e performance de gênero é explorado a partir das teorias de Judith Butler (2003), que destacam o caráter performático e construído das identidades. Para a análise dos filmes selecionados, o artigo adota a perspectiva teórica de David Bordwell e Kristin Thompson (2013), utilizando a encenação, dentro do estilo cinematográfico, como recorte metodológico para compreender as expressões imagéticas do *Camp*.

O caminho teórico-metodológico desta pesquisa baseia-se em uma análise estilística dos filmes selecionados, tomando a encenação como ponto de partida para investigar a sensibilidade *Camp*. O processo inicia-se com a observação das obras, identificando cenas emblemáticas onde as características do estilo se manifestam de maneira marcante. Para cada filme, seleciona-se uma cena-chave que será analisada em profundidade. O foco da análise recai sobre as escolhas imagéticas vinculadas à encenação, como a composição visual, a direção de arte, especialmente figurino e maquiagem, e a coreografia dos atores, explorando como esses elementos dialogam com a performance de gênero e as expressões culturais. Essa abordagem busca revelar o *Camp* como uma estratégia estética e discursiva, em consonância com o quadro teórico adotado.

1. REVISÃO TEÓRICA

Neste momento, a revisão teórica das temáticas que permeiam o *Camp* torna-se oportuna para a consolidação das bases deste estudo, permitindo uma análise mais aprofundada das dinâmicas culturais e estéticas que lhe são inerentes. Enquanto fenômeno cultural e sensibilidade estética, o *Camp* emerge, inicialmente, como um campo de análise que articula relações complexas entre arte, poder e identidade.

Uma das definições mais influentes para compreender o fenômeno do *Camp* é apresentada por Susan Sontag em seu ensaio *Notas sobre o Camp* (1987) que identifica o artifício, o exagero e a teatralidade como elementos constitutivos dessa sensibilidade. Para Sontag, o *Camp* não se limita a um conjunto fixo de características estéticas, mas se manifesta como uma maneira específica de ver o mundo, valorizando o que é deliberadamente estilizado. A autora defende que o *Camp* e seus artifícios operam em oposição à seriedade convencional, privilegiando o jogo, a ironia e a contradição em forma e conteúdo:

a sensibilidade Camp é uma sensibilidade interessada no duplo sentido no qual é possível entender algumas coisas. Mas não se trata da construção familiar que distingue um sentido literal, de um lado, e um sentido simbólico, do outro. É, ao contrário, a diferença entre a coisa significando alguma coisa, qualquer coisa, e a coisa como puro artifício. (SONTAG, 1987, p.5)

Ao refletir sobre as origens e implicações do *Camp*, Sontag também questiona as noções tradicionais de autenticidade e naturalidade, defendendo que toda construção cultural é, em essência, performativa. Nesse sentido, o *Camp* consegue operar em uma lógica de revalorização, desestabilizando hierarquias estéticas e discursivas ao transformar o “mau gosto”, o trivial ou o supérfluo em algo digno de apreciação crítica e artística. Esse deslocamento desafia as fronteiras entre alta e baixa cultura, buscando revelar como o julgamento de gosto é culturalmente condicionado e historicamente situado. Sontag ainda busca reforçar a capacidade do *Camp* de transitar entre o sério e o não sério, o elevado e o banal e como isso reforça sua potência subversiva, evidenciando como categorias tidas como naturais ou fixas — sejam elas de gênero, estética ou cultura — são, na realidade, construções arbitrárias passíveis de desconstrução e ressignificação.

O *Camp* enquanto prática cultural pode estabelecer conexões com as teorias da performatividade. Nesse sentido, a obra *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão* (2003), de Judith Butler, possibilita diálogo com o objeto pois desempenha um papel central na compreensão de como as identidades são construídas através da repetição de atos que produzem a ilusão de naturalidade. A noção de performatividade, conforme desenvolvida por Butler, oferece uma base analítica que permite conectar a maneira como o *Camp* amplifica, parodia e reconfigura essas performances, desvelando o caráter construído e artificial das normas sociais.

Em *Problemas de Gênero: Feminismo e a Subversão da Identidade* (2003), Judith defende que o gênero não é uma característica inata ou derivada de um dado biológico, mas uma performance socialmente construída e reiterada, sustentada por normas culturais. Nesse contexto, conforme sintetizado na resenha sobre o livro feita por Carla Rodrigues (2005), a autora critica o feminismo essencialista por basear suas análises em uma categoria universal de “mulheres”, que pressupõe uma equivalência entre mulher e sexo feminino. Butler vê essa abordagem como uma desconsideração às múltiplas intersecções de raça, classe, sexualidade e outros marcadores que atravessam as experiências de gênero, inviabilizando a noção de um sujeito feminino único. A autora argumenta que o feminismo deve reconhecer a fluidez e a instabilidade das identidades de gênero, superando a concepção reducionista que associa mulher exclusivamente ao corpo biologicamente feminino.

Partindo dessa crítica ao essencialismo, Butler argumenta que o gênero é sustentado por três elementos centrais: a construção discursiva do sexo, a performatividade do gênero e o desejo como articulador de identidades. O sexo, comumente entendido como uma categoria biológica, é percebido pela autora como efeito de discursos que o naturalizam, reforçando a ideia de que não há uma base “pré-discursiva” ou neutra que sustente o gênero. O gênero, por sua vez, é visto não como uma essência fixa ou derivada do sexo mas como um conjunto de atos repetidos que produzem uma instabilidade sujeita à reconfiguração. O desejo, terceiro elemento fundamental, emerge como um ponto de ruptura na lógica heteronormativa, pois não segue necessariamente as expectativas de coerência entre sexo e gênero. Dessa forma, Butler vê o desejo não como um reflexo passivo de um “sexo natural” ou uma extensão do gênero, mas como um campo de multiplicidades que atravessa e desafia as categorias normativas.

Butler também utiliza-se de um conceito derridiano para aprofundar sua análise sobre o gênero, argumentando que não há uma identidade de gênero que preceda suas manifestações performativas. Para Jacques Derrida (*apud* RODRIGUES, 2005) a *différance* não é uma diferença fixa ou um significado estável, mas um processo de diferenciação contínuo que só se manifesta e modifica-se em relação à alteridade. Esse jogo de diferenças implica que nada existe em si mesmo ou possui um núcleo essencial, tudo é construído por meio de relações e remissões a outros elementos, tendo a identidade não como uma substância ou essência mas como um efeito temporário de um sistema de diferenças.

Nessa lógica, Butler sugere que as expressões de gênero constituem o próprio gênero que se torna inteligível através de atos reiterativos dentro de normas culturais. Tal como na linguagem derridiana, onde o significado é diferido e produzido por uma cadeia de significantes, a identidade de gênero em Butler é constituída performativamente por atos que remetem às normas culturais preexistentes, mas que nunca são plenamente realizados ou fixados. Assim como a *différance* evidencia que não há correspondência fixa entre significante e significado na linguagem, no caso do gênero, não há uma essência ou verdade subjacente às performances que o constituem.

Jack Halberstam, em *A Arte Queer do Fracasso* (2020), apresenta a "baixa teoria", em diálogo com Stuart Hall, como alternativa às formas convencionais de produção e validação do conhecimento. Inspirado por perspectivas *queer*⁵ e contraculturais, ele defende uma abordagem teórica que privilegia modos de saber frequentemente marginalizados, subestimados ou desacreditados por não se adequarem aos padrões tradicionais de erudição e rigor acadêmico.

A crítica à "alta teoria" é central à proposta de Halberstam que aponta como a linguagem complexa e as hierarquias acadêmicas frequentemente criam barreiras de acesso ao conhecimento, distanciando-se das experiências cotidianas, narrativas populares e saberes que emergem de comunidades marginalizadas. Para ele, ao privilegiar formas de pensamento que perpetuam desigualdades epistêmicas, a alta

⁵ O termo "queer" surgiu originalmente como uma expressão pejorativa, utilizada para depreciar pessoas cujas identidades de gênero e orientações sexuais não se alinhavam aos padrões sociais. No entanto, a partir da década de 1990, foi ressignificado e apropriado pela teoria queer, transformando-se em um conceito inclusivo e político. Nesse novo contexto, "queer" passou a englobar uma ampla variedade de identidades de gênero e orientações sexuais que questionam as normas rígidas de gênero e sexualidade, posicionando-se como uma crítica às estruturas binárias e heteronormativas.

teoria corre o risco de reproduzir as mesmas estruturas de poder que busca criticar, reforçando a exclusão de vozes dissidentes.

Halberstam também posiciona o fracasso como uma ferramenta teórica para repensar as normas que regulam as ideias de sucesso e progresso. Ele argumenta que, em vez de ser visto exclusivamente como algo a ser evitado, o fracasso pode se tornar uma estratégia produtiva, especialmente no contexto *queer*, ao romper com expectativas normativas impostas pela sociedade heteronormativa e capitalista. Halberstam busca ressignificar o fracasso não como algo a ser evitado, mas como um espaço fértil de criatividade e resistência que rompe com a lógica que vincula o sucesso à conformidade e relega o fracasso ao desprezo. Essa perspectiva destaca formas de existência que recusam validação dentro das estruturas de poder hegemônicas, alinhando-se às vivências *queer* e às práticas culturais que celebram o estranho, o marginal e o subversivo.

Em *Da diáspora: identidades e mediações culturais* (2006), Stuart Hall originalmente aplica a noção de "baixa teoria" como uma estratégia para compreender fenômenos culturais e sociais a partir de uma perspectiva enraizada nas experiências cotidianas e nas dinâmicas de poder. Inspirado pelas ideias de Antonio Gramsci, Hall valoriza a análise das práticas e contradições concretas da vida social, privilegiando os modos pelos quais as pessoas nas margens do poder negociam, resistem e reconfiguram suas identidades e condições materiais.

Hall utiliza do conceito de hegemonia de Gramsci para explorar como as ideologias dominantes operam por meio do consentimento, mas também são constantemente desafiadas por forças subalternas. Nesse contexto, raça e etnicidade emergem como categorias centrais para entender como identidades são construídas e contestadas, frequentemente em relação aos legados do colonialismo e às hierarquias de poder globais. Hall argumenta que, ao invés de buscar respostas definitivas, a "baixa teoria" deve se engajar com as complexidades e os deslocamentos das experiências diaspóricas oriundas da mobilidade global e a acentuação de diferenças que derivam destes trânsitos, nem sempre voluntários. Isso inclui uma análise das articulações entre raça, classe e cultura, destacando como essas interseções produzem tanto exclusões quanto possibilidades de resistência.

A partir do campo de estudos do cinema, em *Sobre a História do Estilo Cinematográfico* (2013), David Bordwell explora o estilo como uma dimensão central

para compreender a evolução da arte, abordando-a como um conjunto de escolhas formais que moldam a experiência narrativa e estética de um filme. Bordwell rejeita visões que atribuem ao estilo um papel exclusivamente ornamental ou derivado, argumentando que ele é uma construção histórica, influenciada por contextos culturais, tecnológicos e institucionais. Segundo o autor:

No sentido mais estrito, considero o estilo um uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme. Essas técnicas são classificadas em domínios amplos: *mise-en-scène* (encenação, iluminação, representação e ambientação), enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som. O estilo, minimamente, é a textura das imagens e dos sons do filme, o resultado de escolhas feitas pelo(s) cineasta(s) em circunstâncias históricas específicas. (BORDWELL, 2013, p.17)

Em *A arte do cinema: uma introdução* (2013), David Bordwell e Kristin Thompson situam a *mise-en-scène* como um componente essencial do estilo cinematográfico, articulando os elementos visuais que moldam a estética e a narrativa de um filme. Os autores destacam que enquanto o estilo cinematográfico reflete escolhas criativas que organizam os recursos expressivos do filme, a *mise-en-scène* opera como uma ferramenta para controlar e enriquecer o espaço visual e narrativo. Seja realista ou estilizada, ela desempenha um papel central na criação da experiência cinematográfica, promovendo tanto a coesão narrativa quanto a construção da identidade estética da obra. Como ferramenta metodológica serão revisados dois aspectos do estilo dentro da *mise-en-scène*: figurino e maquiagem e encenação.

No que diz respeito ao figurino e à maquiagem, Bordwell e Thompson ressaltam que esses elementos são cruciais para a caracterização dos personagens e para a criação de atmosferas narrativas. O figurino pode comunicar atributos específicos, como classe social, profissão, personalidade ou estados emocionais, enquanto a maquiagem contribui para a expressividade facial e pode ser empregada tanto para reforçar o realismo quanto para alcançar efeitos estilizados em gêneros que demandam transformação física, como o terror ou a fantasia. Além disso, os autores evidenciam como cores, texturas e estilos de figurino podem ser usados para criar padrões visuais recorrentes ou para contrastar personagens e ambientes, ajudando a guiar a atenção do espectador e contribuindo para o desenvolvimento temático e estético do filme.

Em relação à encenação, Bordwell e Thompson discutem como a organização espacial e o movimento no quadro são fundamentais para moldar o significado visual e narrativo. A encenação envolve a disposição de atores, objetos e elementos visuais no espaço, permitindo que as interações entre os planos criem hierarquias de importância ou destaquem detalhes relevantes para a narrativa. Além disso, eles destacam que a encenação não se limita à performance dos atores, mas também inclui o uso estratégico do espaço fílmico, que pode ser manipulado por meio da profundidade de campo, composição e movimentação de câmera para enfatizar relações entre personagens e elementos do cenário.

Dentro do contexto da encenação, os autores ressaltam que não existe uma única abordagem correta ou desejável para a atuação, pois a interpretação de um ator integra o conjunto da *mise-en-scène* e abrange uma ampla variedade de estilos (Bordwell; Thompson, 2013). Dessa forma, a atuação vai além de uma simples expressão naturalista, sendo uma construção intencional, influenciada por diretores, roteiristas e outros elementos da produção cinematográfica. Assim, a escolha de um estilo de atuação pode variar significativamente de acordo com o gênero, o contexto cultural, a época de produção e as intenções artísticas do cineasta.

2. O CAMP NOS FILMES

A análise deste estudo inicia-se com a observação das obras selecionadas a fim de identificar cenas emblemáticas onde as características da sensibilidade *Camp* se apresentam de maneira expressiva. Para cada filme, seleciona-se uma cena-chave a ser analisada em profundidade, considerando a materialidade estética e narrativa que contribui para a performatividade identificada com tais características estilísticas. Tendo como base o proposto por Bordwell e Thompson (2013) sobre estilo cinematográfico, a análise concentra-se nas escolhas imagéticas vinculadas principalmente à *encenação*, explorando aspectos da *mise-en-scène* como a composição visual, direção de arte — com atenção especial para figurino e maquiagem — e a coreografia dos atores. Esses elementos são investigados em sua articulação com a performance de gênero e as expressões culturais, permitindo compreender os mecanismos estéticos por meio dos quais a estilística *Camp* se constrói e se manifesta.

A seleção das cenas analisadas fundamenta-se em sua relevância para a materialização da sensibilidade *Camp* presente nas obras, com ênfase nos elementos visuais e performativos que as constituem. A escolha prioriza principalmente a encenação considerando a *mise-en-scène* como um dispositivo fundamental para evidenciar o caráter exagerado, artificial e paródico característico do *Camp*. Assim, foram selecionadas sequências em que a composição visual, a expressividade dos atores e a relação entre corpo, espaço e objetos operam conjuntamente para potencializar essa performatividade. Além disso, o figurino e maquiagem também desempenham um papel crucial na configuração estética dessas cenas uma vez que dialogam diretamente com a corporeidade dos personagens. Tais elementos não atuam apenas como adornos estilísticos mas também como parte integrante da construção da encenação, ampliando sua expressividade e contribuindo para a articulação simbólica e narrativa.

2.1 A Malvada

No caso de *A Malvada* (1950), de Joseph L. Mankiewicz, a análise se concentra em uma cena do segundo ato que representa um ponto de virada na percepção da protagonista, Margo Channing, em relação à sua antagonista, Eve Harrington. Na sequência, Margo confronta vários personagens, dentre eles Eve, o diretor Bill e o dramaturgo Lloyd, ao descobrir que sua jovem substituta realizou uma audição em seu lugar e foi aclamada por seu desempenho. A cena encapsula a crescente tensão entre as personagens evidenciando a manipulação de Eve e o início do isolamento de Margo dentro de seu próprio círculo social e profissional. A reação de Margo é intensamente dramática, marcada por exageros e um tom confrontador, refletindo não apenas sua indignação, mas também sua vulnerabilidade diante da ameaça de perder seu status no teatro. Esse momento simboliza a ameaça iminente de Margo à sua posição no teatro e demonstra um embate geracional e de poder, onde a estrela veterana começa a ser ofuscada pela jovem ambiciosa.

Do ponto de vista estilístico, na cena, a protagonista Margo Channing inicia adentrando o teatro e dirigindo-se aos demais personagens no palco. A personagem demonstra grande presença e impacto e sua caracterização visual acompanha seu papel narrativo na sequência. A maquiagem de Margo segue o padrão da era

clássica de Hollywood, com sobrancelhas bem definidas, olhos levemente marcados e batom escuro, que destaca sua expressividade e enfatiza suas falas afiadas. Já o figurino da personagem é composto por um blazer ajustado e uma saia lápis, remetendo à sofisticação e autoridade de uma mulher experiente no meio teatral, tendo como detalhe mais marcante o laço volumoso na gola da blusa, que adiciona um toque de teatralidade e busca reforçar sua presença dominante. O tom do laço, claramente contrastando com o restante do figurino, cria um recorte no rosto da personagem pela interação luminosa com o resto da indumentária e com os outros elementos do cenário, para além do fato de Margo estar recortada pela luz.



Figura 3 - Frame do filme *A Malvada* - Margo Channing

Fonte: *A Malvada* (1950)

Em contraste à caracterização de Margo Channing, a construção visual de sua antagonista, Eve Harrington, reforça uma aparente ingenuidade e devoção ao teatro somado a elementos para sustentar a ilusão de sua humildade e sinceridade. Sua maquiagem sutil e natural, com sobrancelhas bem delineadas e lábios discretamente realçados, evita tons escuros ou marcantes, destacando sua

juventude em oposição à sofisticação madura de Margo. O figurino de Eve segue essa lógica, composto por um suéter de tricô de mangas três quartos, uma saia midi de tecido xadrez e um cinto discreto na cintura, transmitindo simplicidade e discrição, características essenciais para que sua ascensão pareça genuína aos olhos dos demais personagens.



Figura 4 - Frame do filme *A Malvada* - Eve Harrington

Fonte: *A Malvada* (1950)

Quanto à encenação, é possível observar a ideia de autoridade e dominação traduzida na postura corporal de Margo Channing, interpretada por Bette Davis. Margo ocupa os espaços com gestos firmes, caminhando de maneira assertiva pelo cenário e tendo sua presença cênica potencializada pelas angulações de câmera que frequentemente a colocam em posição de destaque em relação aos demais personagens. Essa expressividade física representa sua autoconfiança e domínio sobre o ambiente e é especialmente destacada em momentos que contracenam com Eve, cuja presença na cena é mais retraída e contida. No caso de Eve, interpretada por Anne Baxter, é possível reparar que seus gestos são pequenos e contidos,

frequentemente mantendo seus braços próximos ao corpo e abaixando o olhar. Além disso, a presença de Eve no espaço se mostra discreta, ocupando posições periféricas no enquadramento e com movimentações receosas e de afastamento.

Essa oposição entre Margo e Eve não se dá apenas no campo narrativo, como também é exemplificado na maneira como cada uma performa fisicamente sua identidade. A análise de Judith Butler (2003) sobre a performatividade de gênero esclarece como os gestos, posturas e expressões não são apenas manifestações naturais de um “eu” interior, mas sim atos repetitivos que constroem a identidade. Margo e Eve, cada uma à sua maneira, encenam feminilidades distintas: Margo representa uma feminilidade que mescla poder e glamour, desafiando a passividade tradicionalmente associada às personagens femininas do período clássico de Hollywood ao ocupar o espaço de forma dominante, enquanto Eve, encena a feminilidade tradicionalmente associada à ingenuidade e submissão.

A decupagem da cena também colabora com a expressividade do corpo e representação das personagens. Nesse sentido, Margo Channing é favorecida pelo uso recorrente do primeiro plano, recurso tradicional do Cinema Clássico hollywoodiano que, segundo defendido em *A Arte do Cinema* enfatiza a expressão facial, os detalhes de um gesto ou um objeto significativo (Bordwell; Thompson, 2013), neste caso intensificando a presença dramática da personagem. A câmera frequentemente se aproxima de Margo em momentos-chave, enfatizando seu olhar, o arquear das sobrancelhas e o movimento expressivo de sua boca. Também é possível analisar enquadramentos e composições espaciais que consolidam a dinâmica de poder entre Margo e os demais personagens, cujo posicionamento em quadro é mais centralizado ou em ângulos ligeiramente superiores, reforçando sua dominância sobre a cena, enquanto seus gestos amplos e deslocamentos pelo espaço são captados em planos médios e planos gerais que permitem que sua fisicalidade seja plenamente explorada.

A cena também marca o início da decadência de Margo no teatro, uma vez que sua antagonista começa a ser reconhecida por seu talento pelos demais personagens. No entanto, a expressividade de Margo em relação à sua possível decadência não se manifesta por meio da rendição ou passividade, mas sim através de uma postura reativa, reafirmando sua identidade como estrela mesmo diante da ameaça de substituição. Mesmo nos momentos em que expressa insegurança, sua

encenação permanece intensa e deliberada, sustentando a figura de diva que construiu ao longo dos anos.

Sua resistência a ser apagada pode ser analisada à luz da teoria da arte do fracasso, de Jack Halberstam (2020), que argumenta que o fracasso pode funcionar como uma forma de subversão, uma recusa às normas hegemônicas que definem sucesso e produtividade. No caso de Margo, sua permanência como estrela mesmo diante do declínio representa um fracasso dentro da estrutura narrativa clássica, que normalmente destinaria a ela uma trajetória de resignação que se torna um ato de resistência. Além disso, a diferença etária entre Margo e sua antagonista acentua essa subversão, pois, sob a ótica da dominação masculina, ela já não se enquadraria mais como uma figura desejável.

Essa postura de Margo Channing e sua dramaticidade exacerbada estabelecem uma conexão com a sensibilidade *Camp*, conforme teorizada por Susan Sontag (1964). Margo encarna a estética exagerada e teatral do *Camp* por meio de sua persona hiperbólica, de suas falas ácidas e da performance exagerada, que beira o melodrama. Seu figurino chamativo, sua expressividade marcada e sua presença dominante reforçam essa dimensão *Camp*, transformando-a em uma figura "maior do que a vida". A performance de Bette Davis é, por si só, um elemento essencial na codificação *Camp* de Margo. Sua entonação vocal, olhares calculadamente dramáticos e gestos grandiosos são quase auto-paródicos, carregando uma autoconsciência que ultrapassa a mera atuação realista e adentra o terreno do artifício.

A relação de Margo com o *Camp* também explica sua forte identificação com públicos historicamente marginalizados, especialmente a comunidade LGBTQ+. Como aponta Richard Dyer (2003), figuras de divas no cinema clássico frequentemente funcionam como ícones queer, pois representam um drama existencial que ressoa com experiências de exclusão e resistência. Margo, enquanto mulher que enfrenta a obsolescência imposta pela indústria e luta para manter sua relevância, espelha a vivência de indivíduos que desafiam normas e resistem à invisibilização social. Sua persona vibrante e intempestiva, aliada à maneira como ela se recusa a ceder à jovem usurpadora, faz dela uma figura de identificação para aqueles que encontram no exagero, na ironia e na teatralidade uma forma de resistência e afirmação.

2.2 The Rocky Horror Picture Show

Para a análise de *The Rocky Horror Picture Show* (1975), de Jim Sharman, destaca-se uma cena do primeiro ato que representa um momento-chave da apresentação narrativa do universo excêntrico e transgressor do filme. Enquanto Janet e Brad aguardam para usar o telefone em busca de ajuda devido à tempestade, são abruptamente imersos na atmosfera extravagante do castelo. Na sequência acontece uma entrada triunfal do Dr. Frank-N-Furter por meio de uma performance musical que apresenta sua personalidade provocativa ao mesmo tempo que estabelece a dinâmica de excessos e teatralidade que define o espaço que habita.

A cena inicia acompanhando Brad e Janet e, de um ponto de vista estilístico, é possível observar que a caracterização dos personagens reforça a ideia de um casal convencional e moralmente conservador, elementos fundamentais para a progressão narrativa que levará à sua gradual desconstrução. Brad veste uma jaqueta bege sobre um suéter azul e uma camisa social, remetendo a uma estética “comportada” e tradicional. Já o figurino de Janet é composto por um vestido rosa claro com gola arredondada e botões brancos com um cardigã branco, compondo um visual que remete à feminilidade idealizada e recatada. A ausência de uma maquiagem marcante nos personagens também contribui para acentuar essa representação da normalidade.



Figura 5 - Frame do filme *The Rocky Horror Picture Show* - Brad e Janet

Fonte: *The Rocky Horror Picture Show* (1975)

Já a caracterização do Dr. Frank-N-Furter na cena busca realçar sua identidade excêntrica e subversiva, enfatizando sua estética andrógina. O figurino do personagem é composto por peças de lingerie preta, incluindo corpete, calcinha de cintura alta, meia arrastão e ligas presas a uma cinta-liga. Esse traje remete ao vestuário fetichista e burlesco, reforçando sua hipersexualização e teatralidade. A maquiagem é intensa e expressiva, com os olhos destacados por sombra e delineador pesado, sobrancelhas acentuadas e batom vermelho vibrante que destaca o caráter provocador do personagem. Essa estética remete ao glamour do cinema clássico ao mesmo tempo que subverte sua formalidade ao incorporá-la a um corpo masculino de forma caricata.



Figura 6 - Frame do filme *The Rocky Horror Picture Show* - Dr. Frank-N-Furter

Fonte: *The Rocky Horror Picture Show* (1975)

Na cena, a encenação de Brad, interpretado por Barry Bostwick e Janet, interpretada por Susan Sarandon, é carregada de exagero e expressividade, acentuando o choque que experimentam diante da entrada triunfal de Frank-N-Furter. Janet, em particular, tem uma atuação marcada por reações amplificadas, com olhos arregalados, gestos hesitantes e uma postura encolhida que reforça sua vulnerabilidade diante do universo transgressor que se revela. Seu grito agudo, seu desmaio em cena e a forma como dirige seu olhar a Brad evidenciam tanto seu espanto quanto a rigidez moral que a impede de processar imediatamente o que está acontecendo. Brad, por sua vez, mantém uma postura inicialmente mais rígida, com expressões que oscilam entre confusão e constrangimento, refletindo sua tentativa de preservar uma fachada de controle. Esse contraste entre o comportamento exagerado e desconfortável do casal e a teatralidade exuberante de Frank-N-Furter destaca uma inversão onde a normalidade se torna deslocada e a extravagância domina, preparando o terreno para a transformação dos protagonistas ao longo do filme.

Já a encenação de Dr. Frank-N-Furter, interpretado por Tim Curry, é essencialmente teatral e performática, exacerbando gestos e expressões que remetem ao cabaré e ao burlesco. O personagem é construído a partir de uma

fisicalidade expansiva e uma dicção carregada de entonações dramáticas, explorando olhares penetrantes, sorrisos maliciosos e uma postura corporal altamente expressiva. Seus movimentos são deliberadamente exagerados, com gestos largos e poses calculadas que reforçam sua autoconfiança e domínio do espaço. A maneira como ele se apresenta — deslizando pelo palco de forma provocativa, inclinando-se para perto dos outros personagens e modulando sua voz entre o sedutor e o ameaçador — não apenas afirma seu *status* de figura central na cena, mas também transforma o momento em um espetáculo de desejo e transgressão.

Nesse contexto, Frank-N-Furter desafia categorizações rígidas de masculinidade e feminilidade, operando dentro de um espaço de identidade fluída e excessiva que subverte o padrão heteronormativo. Por meio de sua performance, o personagem representa o desejo *queer*, não apenas se afastando dos ideais heterossexuais, mas os ironizando, expondo a artificialidade das normas e revelando a performance que as sustenta. Tal construção pode ser lida a partir da perspectiva de Judith Butler (2003) que compreende o desejo como um ponto de ruptura na lógica heteronormativa, uma vez que não segue necessariamente as expectativas de coerência entre sexo e gênero. Segundo a autora:

A heterossexualização do desejo requer e institui a produção de oposições discretas e assimétricas entre “feminino” e “masculino”, onde estes são entendidos como atributos expressivos de “masculino” e “feminino”. A matriz cultural através da qual a identidade de gênero se tornou inteligível requer que certos tipos de “identidades” não possam “existir” — isto é, aquelas em que o gênero não decorre do sexo e aquelas em que as práticas do desejo não “decorrem” do sexo ou gênero. “Seguir” neste contexto é uma relação política de implicação instituída pelas leis culturais que estabelecem e regulam a forma e o significado da sexualidade (BUTLER, 2003, p.23).

Ao habitar um espaço de excessos performáticos que desafiam qualquer categorização rígida, Frank-N-Furter expõe os limites dessa matriz evidenciando que a inteligibilidade de gênero e desejo não é natural, mas regulada por normas arbitrárias. Sua figura hipersexualizada, andrógina e deliberadamente artificial afronta diretamente a noção de que gênero e desejo devem estar alinhados a padrões fixos e inteligíveis. Assim, a performance do personagem ridiculariza as convenções heteronormativas, ao mesmo tempo que amplia as representações de subjetividade e prazer, instaurando novas formas de existir para além das imposições.

A encenação musical também se destaca pela interação entre música, coreografia e *mise-en-scène* dentro do universo do filme. Na cena, a canção *Sweet Transvestite* desempenha um papel fundamental ao apresentar o personagem e seu universo, combinando elementos do rock com sua interpretação altamente teatralizada. A estrutura da música segue um formato próximo ao dos musicais tradicionais, com versos que introduzem progressivamente informações sobre Frank-N-Furter e um refrão impactante que reforça sua identidade e domínio sobre a cena. A instrumentação remete ao rock dos anos 1970, mas é acompanhada por arranjos vocais dramáticos e mudanças súbitas de dinâmica que intensificam o caráter performático da sequência. O contraste entre as partes mais faladas e os momentos de canto exaltado contribui para a sensação de espetáculo, transformando a simples apresentação de um personagem em um evento grandioso e irresistível.

A performance do personagem Frank-N-Furter durante a música apresenta uma dicção precisa e uma variação vocal que vai do tom sedutor ao exclamativo, reforçando a alternância entre convite e desafio que define sua *persona*. A câmera acompanha seus movimentos com enquadramentos que enfatizam sua presença magnética, seja em *closes* que destacam sua expressão facial ou em planos médios que capturam sua postura confiante e gestualidade expansiva. Além disso, a resposta dos demais personagens à performance de Frank-N-Furter reforça a função da música como um elemento de transformação: Brad e Janet, inicialmente rígidos e incrédulos, são gradualmente arrastados para a lógica do espetáculo, evidenciando o poder hipnótico da canção.

Além disso, a performance de Frank-N-Furter e demais personagens durante a música pode ser vista como um exemplo de como a sensibilidade *Camp* utiliza o exagero e a teatralidade para romper com o convencional. Marcada pela exaltação de um estilo que celebra o "mau gosto" e o "kitsch"⁶, a encenação da cena se alinha com a ideia de Susan Sontag que afirma que "o gosto Camp dá as costas ao eixo bom-ruim do julgamento estético comum" (1987, p.9). A interação de Frank-N-Furter com Brad e Janet, que representam a normalidade e a moralidade tradicionais, coloca em evidência a oposição entre o convencional e o excêntrico, reforçando a

⁶ estilo estético marcado pelo exagero sentimental e pela artificialidade. Surgiu no século XIX, com a industrialização e a ascensão da burguesia, que buscava imitar a sofisticação aristocrática por meio de reproduções acessíveis e ornamentadas. No século XX, foi amplamente criticado como arte inferior, associada à cultura de massa e ao gosto popular padronizado.

ideia de que o *Camp* é uma forma de resistência às normas que regulam o gosto e o comportamento.

Essa oposição também ressoa com a identificação de grupos marginalizados, como a comunidade *queer* que encontra no *Camp* um meio de subverter a exclusão e celebrar a sua própria identidade. Portanto, ao celebrar o "mau gosto", a cena também questiona as fronteiras entre o que é considerado belo ou aceitável, criando um espaço de acolhimento para aqueles que não se encaixam nos padrões convencionais. O *Camp*, nesse sentido, representa uma estratégia estética que encontra no exagero e na ironia não uma falha, mas uma afirmação de liberdade, onde o excessivo e o artificial não são apenas tolerados, mas celebrados como formas autênticas de expressão.

Tal expressão de algo que é repellido pela norma pode ser lida a partir do que Jack Halberstam (2020) propõe em *A Arte Queer do Fracasso*, no sentido de assumir o que é considerado ruim como uma afirmação política e instrumento de transgressão diante do outro que representa essa norma. No contexto de *The Rocky Horror Picture Show*, essa transgressão ocorre tanto no nível narrativo quanto estético, desafiando as expectativas do público e subvertendo a lógica convencional do sucesso e da aceitação. Halberstam argumenta que o fracasso pode ser uma alternativa produtiva às narrativas normativas de sucesso, o que se reflete na estrutura caótica do filme, que rejeita a linearidade tradicional e celebra o excêntrico. O destino de Frank-N-Furter, que é punido no desfecho, reforça essa ideia: sua queda não é um fracasso no sentido convencional, mas a culminação de sua resistência radical às normas. Dessa forma, o filme ressignifica a marginalidade como um espaço de criação e subversão, reafirmando que aquilo que é rejeitado pela norma pode ser mais livre e autêntico do que aquilo que é aceito.

2.3 Nunca Fui Santa

Em *Nunca Fui Santa* (1999) de Jamie Babbit, a cena analisada ocorre no primeiro ato e acompanha a primeira sessão de terapia em grupo de Megan no acampamento de conversão. Esse momento é fundamental para estabelecer o conflito interno da protagonista que ainda não reconhece sua orientação sexual e é pressionada pelos seus colegas a admitir sua homossexualidade. A construção da cena evidencia o caráter coercitivo do ambiente, no qual a heteronormatividade é

imposta como padrão inquestionável. Nesse contexto, a sequência estabelece um dos principais conflitos do filme: o embate entre a repressão imposta pelo ambiente e a jornada de autodescoberta da protagonista.

A caracterização visual de Megan reforça e ironiza sua identidade dentro da lógica satírica do filme. Bordwell e Thompson (2013) apontam que o figurino pode ter funções denotativas e conotativas, situando o personagem em um contexto específico e sugerindo camadas simbólicas sobre sua trajetória. No caso de Megan, sua blusa azul acinzentada de gola simples e mangas longas, imposta pelo acampamento de conversão, denota a tentativa de conformidade ao padrão heteronormativo ao mesmo tempo que conota a repressão de sua identidade. Esse contraste se intensifica diante das cores vibrantes que dominam o filme, especialmente os tons de rosa associados ao espaço feminino artificialmente construído pelo programa. Além disso, o colar com crucifixo que Megan usa simboliza a ideologia conservadora do local, sugerindo a conexão entre a conversão forçada e valores religiosos fundamentalistas.

A maquiagem de Megan é sutil, remetendo a uma aparência "natural". Seus olhos são discretamente realçados com máscara de cílios e um leve delineado, mantendo a imagem de "boa menina" imposta pelo programa. Seu penteado também enfatiza a estética da feminilidade tradicional e domesticada: cabelos alisados, penteados para trás com uma tiara preta e levemente volumosos na parte superior. Esse estilo remete ao ideal de feminilidade dos anos 1950 e 1960, frequentemente exaltado por discursos conservadores que romantizam a figura da mulher submissa e bem-comportada.



Figura 7 - Frame do filme *Nunca Fui Santa* - Megan

Fonte: *Nunca Fui Santa* (1999)

Os personagens que contracenam com Megan nessa cena têm uma caracterização fundamental para reforçar a crítica do filme às tentativas de "reprogramação" de identidade. O figurino tem um papel quase alegórico dentro da narrativa e é uma das escolhas visuais mais emblemáticas, estruturando um sistema de cores rígido que associa o rosa à feminilidade e o azul à masculinidade. Esse esquema cromático, em uma interpretação da pesquisa, reflete a repressão imposta pelo acampamento de conversão, que força os participantes a se encaixarem em estereótipos tradicionais de gênero.

As mulheres usam camisas sociais rosa-claro e saias em um tom mais vibrante de rosa, com cortes conservadores que remetem a uma feminilidade domesticada e infantilizada, evocando a estética dos anos 1950 — período historicamente associado a valores tradicionais nos EUA. Já os homens vestem camisas sociais azul-claro, gravatas azul-escuras e shorts azul-vibrante, compondo uma caricatura da masculinidade formal. A combinação de camisa social e shorts cria uma incongruência visual que evidencia o caráter artificial dessa imposição de gênero, como se a própria vestimenta fosse uma fantasia de masculinidade forçada.



Figura 8 - Frame do filme *Nunca Fui Santa* - outros personagens

Fonte: *Nunca Fui Santa* (1999)

O figurino dos personagens exemplifica uma estratégia de exposição dos papéis de gênero como imposições artificiais, exagerando suas codificações até o ponto de caricatura ao aderir a uma paleta de cores rigidamente binária: rosa para as meninas e azul para os meninos. Essa separação visual, levada ao extremo, não apenas reflete a tentativa do acampamento de impor um ideal normativo de gênero, mas também o ridiculariza. Butler sugere que "a proliferação paródica priva a cultura hegemônica e seus críticos da reivindicação de identidades de gênero naturalizadas ou essencialistas" (Butler, 2003, p. 176). O filme opera dentro dessa lógica, demonstrando como os significados de masculinidade e feminilidade são internalizados como verdadeiros apenas porque são constantemente repetidos dentro de um sistema normativo.

Já a encenação de Megan, interpretada por Natasha Lyonne, se constroi predominantemente por meio de expressões faciais exageradas. Sua atuação se apoia na amplificação das emoções, tornando visível seu desconforto e confusão diante da situação, sem a necessidade de diálogos extensos. O uso de olhares arregalados, sorrisos hesitantes e mudanças bruscas na expressão evidencia sua tentativa de navegar pelo ambiente hostil do acampamento. A interação com os outros personagens também é essencial para a construção dessa encenação, uma

vez que Megan reage ativamente às falas e gestos alheios, compondo um jogo cênico baseado na troca de olhares e na sincronia de reações. O tom teatral da atuação se alinha à estética geral do filme, que se apoia no exagero para enfatizar emoções e destacar a artificialidade do ambiente em que Megan está inserida. Essa escolha estilística contribui para a comicidade da cena, ao mesmo tempo que torna a progressão emocional da personagem clara e acessível ao espectador.

O uso de primeiros planos também é um recurso recorrente na cena e é utilizado para intensificar a experiência subjetiva da protagonista. Tais planos destacam suas expressões faciais exageradas, como olhos arregalados e sorrisos vacilantes que traduzem visualmente sua tentativa de processar a situação e se adequar ao que é esperado dela. Esse enquadramento reduz a interferência do ambiente ao redor, criando uma sensação de isolamento e reforçando a ideia de que estamos testemunhando seu fluxo de consciência. Além disso, a repetição dos primeiros planos em momentos-chave da cena contribui para uma construção rítmica que alterna entre a opressão do coletivo e a subjetividade da protagonista. Sempre que Megan hesita ou se sente pressionada, a câmera retorna ao seu rosto, guiando o espectador por sua jornada emocional e tornando perceptível seu estado psicológico.

O momento de reconhecimento da homossexualidade por Megan na cena também representa um momento significativo. A reação inicial da protagonista, marcada por negação e desconforto, é traduzida em sua expressão facial e tom de voz vacilante, evidenciando que essa descoberta não traz alívio ou libertação imediata, mas um choque que desestabiliza a identidade que acreditava possuir. A *mise-en-scène* da encenação geral reforça essa tensão: cercada pelos demais personagens, que a encaram de forma inquisitiva, intensificando uma sensação de isolamento e julgamento. Essa configuração cênica enfatiza o peso da normatividade imposta ao seu redor e evidencia a dificuldade de se posicionar fora dos sistemas de inteligibilidade heteronormativos.

Tal reação pode ser relacionada à teoria de Jack Halberstam (2020) sobre a negatividade *queer*, especialmente no que diz respeito à posição do sujeito dentro da lógica heteronormativa. Halberstam, ao discutir *No Future* (2005), de Lee Edelman, destaca como a subjetividade *queer* tem sido epistemologicamente

confinada à negatividade, à ininteligibilidade e à antiprodução. Em vez de reivindicar reconhecimento dentro das estruturas normativas, Edelman propõe que a negatividade seja acolhida como parte estrutural da existência dessa identificação. Segundo ele:

em vez de combater essa caracterização arrastando o ser *queer* para o reconhecimento, ele propõe que acolhamos a negatividade, essa que, de toda forma, representamos estruturalmente. A polêmica de Edelman sobre futuridade atribui ao ser *queer* a função de limite; enquanto a imaginação política heteronormativa impulsiona-se adiante no tempo e no espaço através da imagem indiscutivelmente positiva da criança, e enquanto se projeta de volta no passado através da imagem digna dos pais, o sujeito *queer* fica entre o otimismo heterossexual e sua realização. (HALBERSTAM, 2020, p.135)

Nesse sentido, Megan, ao perceber sua homossexualidade, não a recebe como um caminho viável, mas como uma ruptura que a torna ininteligível dentro do sistema em que foi criada. Sua resistência inicial ilustra esse conflito: em vez de uma aceitação imediata, ela experimenta a angústia de perceber que não pode mais se encaixar na estrutura que até então considerava natural. Esse momento, no entanto, pode ser interpretado como um ponto de virada que ressignifica sua trajetória. Ao invés de buscar reconhecimento dentro da normatividade, Megan precisará se reconstruir fora dela, acolhendo a negatividade não como um fracasso, mas como uma forma de existência alternativa e dissidente, uma espécie de contra positividade.

Essa performance de Megan e a encenação altamente estilizada também exemplificam a relação do filme com a sensibilidade *Camp*, uma vez que a narrativa opera por meio do exagero intencional. Ao exagerar elementos visuais e performáticos como o uso saturado e caricatural de cores para evidenciar os estereótipos de gênero e o estilo visual bastante matizado em termos cromáticos: sem preocupações com o realismo o filme transforma o que seria uma imposição opressiva em um código de resistência e visibilidade. Nesse sentido, os elementos *Camp* funcionam como uma linguagem subversiva que permite questionar e reconfigurar a normatividade imposta pela cultura dominante. Ao apresentar personagens que personificam de maneira deliberada os arquétipos masculinos e femininos, o filme não só denuncia a artificialidade desses papéis, mas também ressignifica tais códigos para oferecer uma alternativa à representação tradicional. Essa abordagem ecoa a tradição histórica do *Camp*, que tem sido uma forma de

expressão privilegiada por comunidades marginalizadas, sobretudo a comunidade LGBTQ+, para afirmar identidades que frequentemente são negadas ou estigmatizadas pela sociedade hegemônica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise dos filmes *A Malvada* (1950), *The Rocky Horror Picture Show* (1975) e *Nunca Fui Santa* (1999) revelou que cada construção de estilo apresenta uma forma distinta de expressar o gênero, influenciada tanto pelas convenções estéticas da época quanto pela estrutura de sentimento vigente. Seguindo a perspectiva de Raymond Williams (1979), essa estrutura permite enxergar como determinados modos de sensibilidade e expressão emergem em resposta a contextos históricos específicos, moldando as formas de recepção e ressignificação dessas obras ao longo do tempo: A investigação demonstrou que, embora todas as obras analisadas mobilizem elementos *Camp*, cada uma o faz de maneira distinta, refletindo não apenas escolhas estéticas específicas, mas também a estrutura de sentimento de seu respectivo contexto histórico.

uma “estrutura de sentimento” é uma hipótese cultural, derivada na prática de tentativas de compreender esses elementos e suas ligações, numa geração ou período, e que deve sempre retornar, interativamente, a essa evidência. É inicialmente menos simples do que as hipóteses mais formalmente estruturadas do social, mas é mais adequada à gama prática da evidência cultural: historicamente certa, mas ainda mais (e é o que tem maior importância) em nosso atual processo cultural. (WILLIAMS, 1976, p,135)

Esse conceito de estrutura de sentimento permite compreender como determinados modos de sensibilidade e expressão emergem em resposta a contextos anteriores, articulando experiências culturais de forma não apenas estética, mas também ideológica e afetiva. Nesse sentido, *A Malvada* (1950) insere-se em um momento de transição na Hollywood clássica, em que o *star system*⁷ e a dramaturgia do melodrama ainda eram dominantes. O exagero estilizado da performance de Bette Davis, aliado à sofisticação teatral da *mise-en-scène*, resulta em uma expressividade *Camp* que, apesar de não

⁷ modelo de marketing cinematográfico que se desenvolveu principalmente em Hollywood, onde os estúdios promovem e criam imagens públicas de atores e atrizes para maximizar o apelo comercial dos filmes.

intencional à época, foi posteriormente apropriada como tal por audiências *queer*. Seu subtexto de rivalidade feminina e o uso do artifício teatral evidenciam uma sensibilidade marcada pelo glamour como signo de poder, algo que ressoa fortemente no contexto do pós-guerra e da reafirmação de papéis sociais.

Já *The Rocky Horror Picture Show* (1975), reflete um período de efervescência cultural marcado pela contracultura, pelas revoluções sexuais e pelo questionamento das normas de gênero e sexualidade. Diferente de *A Malvada*, onde o *Camp* emerge de forma retrospectiva, *Rocky Horror* foi concebido já imerso nessa sensibilidade, mobilizando o exagero performático e a paródia dos gêneros cinematográficos. Sua recepção ativa, consolidada através de sessões interativas e de um culto participativo, demonstra como o sentimento vigente naquele momento possibilitou não apenas a sua produção, mas sua ressignificação contínua como um espaço de resistência e celebração *queer*.

Por fim, *Nunca Fui Santa* (1999) insere-se em um período de crescente visibilidade LGBTQ+, mas ainda marcado por discursos normativos sobre identidade e representação. O filme instrumentaliza o *Camp* de maneira autoconsciente, utilizando uma estética artificialmente ingênua e altamente codificada para ironizar a heteronormatividade e a tentativa de conformação de identidades dissidentes. Diferente dos dois casos anteriores, em que a recepção teve papel fundamental na construção da leitura *camp*, *Nunca Fui Santa* já adota essa sensibilidade como estratégia de discurso crítico, evidenciando um deslocamento na função do *Camp* no cinema contemporâneo, que passa a ser empregado não apenas como celebração do exagero, mas como ferramenta de subversão política.

A análise também evidenciou que a relação entre *Camp* e performance de gênero se dá de maneira distinta em cada filme, refletindo o modo como diferentes períodos históricos articulam normas e transgressões de gênero. Enquanto *A Malvada* (1950) tensiona os códigos de feminilidade dentro da lógica do *star system*, *The Rocky Horror Picture Show* (1975) escancara a teatralidade do gênero e a performatividade *queer*, e *Nunca Fui Santa* se apropria dessa linguagem para criticar a imposição da heteronormatividade. Dessa forma, o *Camp* estetiza a transgressão, tornando-se um meio de evidenciar a artificialidade das construções de gênero.

Também foi possível observar que a leitura *Camp* de uma obra muitas vezes supera sua própria intencionalidade inicial, tornando-se mais determinante do que a materialidade filmica em si. *A Malvada* (1950) foi apropriado como *Camp*

retroativamente, *The Rocky Horror Picture Show* (1975) teve essa sensibilidade como motor de sua recepção e *Nunca Fui Santa* (1999) a mobilizou de maneira deliberada para questionar normatividades. Esses diferentes processos reforçam a ideia de que a potência do *Camp* reside menos em um significado fixo e mais no modo como ele é consumido, reinterpretado e apropriado pelos espectadores. A experiência estética do *Camp*, portanto, não se esgota na intenção original dos realizadores, mas ganha força na leitura coletiva e nas camadas de sentido adicionadas pela recepção.

Ainda assim, algumas questões são passíveis de análise futura. A interpretação estilística adotada nesta pesquisa privilegiou uma análise empírica da experiência estética do que de um significado fixo ou essencial. Isso levanta reflexões sobre os desafios de descrever escolhas estilísticas não apenas como elementos visuais, mas como partes de uma rede de significados entrelaçada com o contexto histórico e com a estrutura de sentimento de cada período. Assim, evitar a cristalização do passado exige um olhar atento às transformações culturais e aos modos como essas estéticas são reapropriadas e ressignificadas ao longo do tempo. Dessa forma, o estudo contribui para a compreensão da estética *Camp* no cinema, evidenciando sua plasticidade e sua relação intrínseca com a recepção e a historicidade das formas culturais, abrindo caminhos para futuras investigações sobre a interseção entre estilo, história e experiência sensível.

REFERÊNCIAS:

- BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: UNICAMP, 2013.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin,. **A arte do cinema: uma introdução**. Campinas: UNICAMP, São Paulo: USP, 2013.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- DYER, Richard. **The Culture of Queers**. Londres: Routledge, 2002.
- HALBERSTAM, Jack. **A Arte Queer do Fracasso**. Recife: CEPE, 2020.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- RODRIGUES, Carla. Butler e a desconstrução do gênero (resenha). In: Revista Estudos Feministas, Florianópolis, 13(1): 179-199, janeiro-abril/2005.

SONTAG, Susan. **Notas sobre o camp**. In: *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L & PM, 1987. Disponível em:

<https://perspectivasqueeremdebate.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/06/susan-sontag_notas-sobre-camp.pdf>. Acesso em: 23 nov. 2024.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.