

O QUE O CAMP TEM A NOS DIZER EM 2014?

Rodrigo Souza - UFJF

RESUMO: Como meio de tentar responder à pergunta que dá título a esse artigo, propomos em um primeiro momento, entender a abordagem de Sontag do *camp*, essa “sensibilidade”, de acordo com a autora, ligada ao exagero e à encenação. Em seguida, faremos uma intercessão de sua leitura com a de outros autores, como Christopher Isherwood, Philip Core e Denilson Lopes. Em um terceiro momento, tentaremos pensar se o *camp* ainda tem relevância no contexto contemporâneo.

Palavras-chave: Camp; Subjetividade; Estética.

ABSTRACT: As a way of trying to answer the question in the title of this article, we propose at first, understand the approach of Sontag's *camp*, this "sensitivity", according to the author, linked to exaggeration and staging. Then we will intercession of your reading with other authors, as Christopher Isherwood, Philip Core and Denilson Lopes. In a third step, we try to think if the *camp* is still relevant in the contemporary context.

Keywords: Camp; Subjectivity; Aesthetics.

“Muitas coisas nesse mundo não têm nome; e muitas coisas, mesmo que tenham nome, nunca foram definidas” (SONTAG, 1987, p. 318). Susan Sontag começa com essa frase seu artigo *Notas sobre Camp*, de 1964. Desde então, muito foi “definido” sobre o *camp* - mas as tentativas de defini-lo têm se mostrado, no mínimo, frustrantes, assim como as de localizar suas origens.

De modo geral, o *camp* já foi abordado como sensibilidade, estilo, comportamento, gosto, estética, dentre outros, sendo, portanto, exagerado e ambíguo na sua própria definição.

Assim, como meio de tentar responder à pergunta que dá título a esse artigo, propomos em um primeiro momento, entender a abordagem de Sontag do *camp*. Em seguida, faremos uma intercessão de sua leitura com a de outros autores, como Christopher Isherwood, Philip Core e Denilson Lopes. Em um terceiro momento, tentaremos pensar se o *camp* ainda tem relevância no contexto contemporâneo.

1 Susan Sontag

Susan Sontag não foi a primeira a falar sobre o *camp*. Como ela mesma aponta, “além de um preguiçoso esboço de duas páginas no romance de Christopher Isherwood, *The World in the Evening* (O mundo ao anoitecer, 1954), nunca chegou a ser divulgado” (SONTAG, 1987, p. 318). Se Isherwood apenas esboçou, foi com Sontag que o *camp* teve uma abordagem mais desenvolvida, não tanto teórica, mas sob a forma de apontamentos. Esse modo, inclusive, como afirma a autora, foi o mais adequado que ela encontrou para abordar essa sensibilidade, uma vez que compreendê-lo em um modo ensaístico seria o mesmo que tentar interpretá-lo, identificá-lo, algo que Sontag buscava questionar.

Notas sobre Camp foi publicado em 1964, no jornal *Partisan Review* e depois como em seu livro *Contra a Interpretação*, em 1966, em uma época marcada por movimentos da Contracultura, na qual grupos historicamente colocados à margem buscavam por mais visibilidade e por mudança nos comportamentos considerados como os aceitáveis pela sociedade. Nesse sentido, era o momento em que o *Camp*, uma sensibilidade marcadamente ligada aos homossexuais, foi disseminado para além desses grupos.

Em seu livro *Contra a Interpretação* (1966), a autora estabeleceu uma crítica a partir da observação do modo como as críticas literárias eram realizadas, impondo interpretações, construindo sentidos de compreensão de determinadas obras. Assim, enquanto escritora e crítica, Sontag buscava atentar não para uma leitura hermenêutica, mas para uma *erótica* da arte, isto é, uma teoria estética de como a sensibilidade organiza juízos e gostos. E foi em meio a essa proposta que desenvolveu sua abordagem sobre o *camp*.

Sontag afirma que só conseguiu falar sobre essa sensibilidade após se sentir “fortemente atraída pelo *Camp* e quase tão fortemente agredida” (SONTAG, 1987, p.319). Foi essa repulsa que a levou a traçar alguns dos modos pelos quais essa sensibilidade se faz visível, mas não analisando-a, apenas mostrando-a através de notas.

Para a autora, o *camp* é um tipo de esteticismo, um modo de ver o mundo como fenômeno estético, não em relação à beleza, mas ao artifício, estilização. Por

ênfase no estilo, essa sensibilidade tem uma “atitude neutra” em relação ao conteúdo e, portanto, a autora a considera como descompromissada, despolitizada ou pelo menos apolítica. O *camp* tem afinidade maior com a arte decorativa pela ênfase na textura, na superfície sensual, mas abarca desde objetos de decoração a edifícios públicos, comportamento de pessoas e objetos. Ela cita alguns exemplos como a cantora pop cubana La Lupe, assistir filmes pornôis sem se excitar, lâmpadas *Tiffany*. (idem, p. 321).

O *camp* tem uma predileção pelo exagerado, pelo artifício. Nada na natureza pode ser *campy*. Na *Art Nouveau*, por exemplo, os objetos se transformavam em outra coisa: uma lâmpada era na forma de uma planta florescente, por exemplo. “O *Camp* vê tudo entre aspas. [...] 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”. (idem, p. 323).

Sontag aponta que o gosto *camp* começa a se delinear por volta do início do século XVIII, com o afã dos romances góticos, as ruínas artificiais, a caricatura, por exemplo, – ou mesmo muito antes, com a obra de artistas maneiristas como Rosso e Caravaggio – que exarcebavam a artificialidade, tinham uma predileção pela aparência, pela simetria. Contudo, como afirma a autora, afirmar que as coisas são *camp* não quer dizer que são simplesmente isso, mas também não quer dizer que as coisas não possam ser experimentadas como tal.

A autora, talvez se utilizando da definição de Isherwood de *High Camp* e *Low Camp* (que veremos logo adiante), distingue entre o “*Camp* ingênuo” e o “*Camp* deliberado”. Ela aponta que o *camp* não intencional, ingênuo, que busca ser sério, mas que acaba fracassando, é mais prazeroso do que aquilo que pretende ser *camp*. “*Camp* é a arte que se propõe seriamente, mas não pode ser levada totalmente a sério porque é ‘demais’” (idem, p.328). Essa sensibilidade está, portanto, ligada à extravagância, à ambição – um exemplo claro é todo o projeto da catedral da Sagrada Família em Barcelona feito por Gaudí –, a uma sensibilidade incontrolável, fruto de uma paixão.

Outro fator importante para o *camp* é aquilo que é *démodé*, isto é, coisas que são liberadas pelo tempo de uma relevância moral. Passamos a apreciá-las mais do que interpretá-las, levando-as menos a sério. Como afirma Sontag, o *camp* é generoso e pretende divertir. Ele não se baseia em qualificações do tipo bom-ruim, bonito-feio, entre outras antíteses do julgamento estético comum.

A autora aponta, portanto, outras sensibilidades para além da seriedade e da moralidade características da cultura erudita e do estilo erudito de avaliação, que indica como sendo uma primeira sensibilidade artística. A segunda sensibilidade poderia ser encontrada na tensão entre moralidade e paixão estética, como vista nas obras de arte vanguardistas do século XX, e também nas obras de Sade, Rimbaud, Kafka e Artaud. O *camp* seria, assim, a terceira sensibilidade, que, por sua vez, seria totalmente estética, sensibilidade da seriedade fracassada, da teatralização da experiência. “A questão fundamental do *Camp* é destronar o sério” (idem, p.332)

A autora ainda aponta que “o gosto *Camp*, por sua própria natureza só é possível nas sociedades afluentes, nas sociedades ou nos ambientes capazes de experimentar a psicopatologia da afluência” (idem, p.334). Por isso, o gosto *Camp* estaria ligado a uma posição aristocrática em relação à cultura. E, como na década de 1960 já não existiriam autênticos aristocratas, os homossexuais seriam aqueles que se apropriaram do gosto *Camp*.

Sontag associa o *Camp* aos homossexuais justamente por apontar que essa posição seria a de descobrir que a cultura e o poder hegemônicos não possuem “o monopólio do refinamento” (idem, p. 336), isto é eles negam a superioridade de uma cultura erudita como modo de integração à sociedade. A autora faz uma analogia entre a relação dos homossexuais com o *camp* e aquela dos judeus com o liberalismo, enquanto gestos de autolegitimação. Contudo, nem todos os liberais são judeus e o gosto *Camp* também não se limita aos homossexuais.

Assim, mesmo que Sontag aponte que o *Camp* é apolítico, podemos considerá-lo exatamente o contrário, caso interpretemos essa sensibilidade frente uma tendência à normatização de sensibilidades na sociedade contemporânea, como pretendemos

fazer na terceira parte deste artigo. Por agora, veremos as intercessões que as ideias de Sontag fazem com outros autores que também abordaram o *Camp*.

2 Christopher Isherwood

Isherwood publicou em 1954 [1992] o livro *The World in the Evening*, talvez a primeira publicação, como mencionou Sontag, a falar sobre o *Camp*. A narrativa gira em torno de Stephen Monk, que após o fim de seu casamento, começa a se relacionar com homens e descobre sua bissexualidade dormente. O *camp* é abordado na seguinte conversa entre Stephen e Charles, sendo traduzido como “desvario” para o português.

- Mas essa é a grande bandeira deles, entende? Acreditam na simplicidade.
- A simplicidade não exclui a elegância; pelo contrário, requer ainda mais elegância. De qualquer forma, elegância não é a palavra certa... Nas suas viagens *au bout de la nuit*, você com certeza se deparou com o termo ‘desvario’?
- Já, em certos bares. Acho que se refere a...
- Acha que se refere a rapazolas delicados, com cabelos oxigenados, chapéus de plumas e boás, imitando Marlene Dietrich? De fato, no mundo gay, isso é chamado de desvario. Faz um certosentido, no contexto, mas trata-se de algo bastante degradante... – os olhos de Charles brilhavam de excitação. Parecia estar agora de ótimo humor, curtindo o momento. – O sentido que eu atribuo a essas palavras é bem mais profundo. Podemos chamar o sentido mais óbvio de Baixo Desvario, se quisermos; nesse caso, o sentido por mim atribuído teria de ser chamado de Alto Desvario. Alto Desvario é a base emocional do balé, por exemplo, e, logicamente, da arte barroca. O Alto Desvario autêntico sempre contém um fundo de seriedade. Não é possível desvairar algo que não levamos a sério. Expressamos aquilo que nos é essencialmente sério através do divertimento, do artifício e da elegância. A arte barroca é o desvario da religião. O balé é o desvario do amor... Dá pra perceber o ponto que quero chegar? (ISHERWOOD, 1992, p.100-101).

Podemos apontar que, portanto, desde sua primeira tentativa de definição, o *camp* esteve atrelado a uma dicotomia, a uma segregação entre duas sensibilidades distintas: um “Baixo *Camp*”, ligado a uma obviedade e um “Alto *Camp*”, que Isherwood relaciona com uma seriedade que destrona outra, que poderíamos relacionar, respectivamente, com o “*Camp* deliberado” e o “*Camp* ingênuo” de Sontag.

Assim, se em um primeiro momento poderíamos localizar dentro dessa estética, que se propõe tão generosa, uma repetição de hierarquizações características da cultura erudita, podemos relativizar as colocações do personagem Charles, uma vez que é um médico burguês que vive entre os aristocratas ingleses. Os exemplos *Camp* que Charles dá a Stephen são todos eruditos (Mozart, El Greco, Dostoiévski), mas Charles não se aproxima dos riscos do mau gosto característicos do Baixo *Camp*. Em sua defesa, podemos apontar que o próprio tom com o qual o personagem conversa com Stephen já seria um tom *camp*, pela excitação, pelo humor e pelo teor aristocrático. Mas corre-se o risco de reduzir as possibilidades de compreensão dessa sensibilidade, em vez de expandí-la.

Contudo, podemos perceber mesmo na sensibilidade *Camp* algumas hierarquizações, principalmente as discriminações em relação relacionadas a uma extravagância, a uma feminilização exacerbada, mesmo entre os homossexuais, que estão cada vez mais adeptos de um comportamento discreto.

3 Philip Core

Em um primeiro momento, o livro de Philip Core, *Camp: the lie that tells the truth*, publicado em 1984, é quase uma enciclopédia que cataloga pessoas e objetos *Camp*, do mundo clássico aos tempos modernos. O texto começa com 25 “Regras do *Camp*”, dentre as quais se destacam: “*CAMP* depende de onde você olha”, “*CAMP* é uma característica limitada ao contexto”, “*CAMP* está nos olhos de quem olha, especialmente se o sujeito for *camp*” (CORE, 1984, p.7).

Core sugere que historicamente existe uma “minoridade significativa cujas características inaceitáveis – talento, pobreza, inconveniência física, anomalia sexual – geraram a eles uma vulnerabilidade a risadas de todo mundo. Camuflar sua humilhação em comportamentos quase tão desviantes com aqueles que escondem é a fonte do *Camp*” (idem, p.9). Assim, o “*camp* é a mentira que fala a verdade” (idem, p.9). Para Core, há duas coisas essenciais para o *camp*: um segredo que o sujeito ironicamente deseja esconder e evidenciar; e um modo peculiar de ver as coisas.

Se o *camp* é atualmente motivo de brincadeira ou postura entre os homossexuais, ele foi concebido como um “gesto maçônico”, pelo qual os homossexuais poderiam se reconhecer em períodos nos quais a homossexualidade não era aceita. Contudo, o *camp* é ainda hoje uma língua pela qual homossexuais e pessoas de “vida dupla” se comunicam. Portanto, “a duplicidade do *camp* reside no uso de si como linguagem; um instrumento ao mesmo tempo revelador e defensivo” (idem, p.9).

Contudo, se a primeira vista o livro de Core parece uma tentativa de enclausurar o *camp* em um conceito, vemos que o autor adota uma perspectiva que se assemelha mais com a de Sontag ao entender que o *camp* é algo mutável e contextual. Além disso, como ele próprio aponta, “é melhor deixar o *camp* definir a si mesmo” (idem, p.11), através das múltiplas faces, de acordo com os exemplos que o autor aponta.

Além disso, Core indica que o *Camp* se difundiu com mais intensidade através da música pop. O autor aponta que essa apropriação do *camp* pela cultura pop se deu de modo desfigurado, na qual ele foi reduzido a um fenômeno comercial.

4 Denilson Lopes

Denilson Lopes, no capítulo *Terceiro Manifesto Camp*, publicado no livro *O homem que amava rapazes e outros ensaios* (2002), faz uma análise do *camp*, estabelecendo, principalmente, uma relação entre essa categoria e os homossexuais. Segundo o autor, o *camp* não é gay desde suas origens, mas tornou-se, nesse século, definidor de uma identidade homossexual. Como comportamento, o *camp* pode ser comparado aos modos exagerados, “afetados”, de determinados homossexuais. Como questão estética, estaria relacionado aos exageros do brega e no culto a certas cantoras da MPB e seus fãs. Lopes aponta que a valorização do artificial, da estetização, da aparência e da afetação, característicos do *Camp*, não seria apenas uma reedição do dandismo em tempos de cultura de massa, como afirmava Sontag, mas uma sociabilidade marcada por uma “ética do estético” em contraposição a uma “moral universal” (LOPES, 2002, p.95).

Assim como para Core e Sontag, o autor entende o *camp* numa perspectiva relacional, mutável, suscetível aos encontros que os sujeitos fazem pela vida.

Mais do que uma forma de recepção, “categoria de gosto cultural” (Ross, A.: 1993, 55) ou modo de comportamento (Booth, M.: 1983, 179), o *camp* é uma categoria que estabelece mediações, transita entre objetos culturais e o conjunto do social, é mutável no decorrer do tempo e possui uma história e uma concreção delimitáveis, constituindo um conjunto de imagens e atitudes, que por ora podemos chamar não de uma tendência artística, um estilo, mas de um imaginário que tem um papel singular e relevante (LOPES, 2002, p.96).

Lopes aponta a relação entre *camp* e cultura pop como algo intenso desde o início, mas não a critica como Philip Core. Pelo contrário, afirma a centralidade do *camp* na arte pop, na música pop, no cinema de Fassbinder e Almodóvar, assim como na literatura de Caio Fernando de Abreu. A cultura pop, assim, foi fundamental para que a estética *camp* se difundisse.

Para além de uma sensibilidade gay, o *camp* se situa entre a alta e a baixa cultura, por uma postura seriamente corrosiva. Para essa estética, a alta cultura não é o padrão, como é para o kitsch; e também não se relaciona com o culto ao mau gosto do trash. O *camp* traz a afetividade à tona, algo tão recalcado pela moralidade erudita. Assim, “o que ele enuncia é um desafio mesmo para a constituição de novas afetividades” (idem, p.98), em meio a uma sociedade que vê o declínio da heteronormatividade hegemônica, mudanças nos papéis sociais, o desenvolvimento do movimento feminista, mas que, apesar de tudo, coloca o sentimentalismo ainda à margem.

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, pp. 98-99).

Lopes também relaciona o *camp* com a categoria do artifício que, segundo o autor, vai desde a “teatralidade barroca à simulação midiática, da tradição do travestimento nas artes cênicas aos desafios da performatividade do sujeito contemporâneo” (idem, p. 104). O artifício, contudo, não deve ser pensado em oposição à realidade, mas como algo que se situa entre as categorias de real e irreal, dissolvendo-as.

Assim, o artifício se refere, no caso por exemplo do travestimento, a uma subjetividade que prefere encarar o mundo como teatro, a vida enquanto transformação contínua, para além de prisões identitárias.

Desse modo, concordamos quando Lopes afirma que “o *camp* se tornou político” (idem, p.112) pelo modo como coloca o afetivo como algo central de uma nova educação sentimental baseada na teatralidade, indo contra uma das notas de Sontag, que afirma que o *camp* seria apolítico. Portanto, vamos, a seguir, discutir a importância política que o *camp* adquire atualmente.

5 *Camp* no contemporâneo

Antes de prosseguirmos, contudo, vamos tentar enumerar algumas características com as quais o *camp* foi relacionado por todos esses autores. O *camp* estaria ligado ao divertimento, a uma seriedade que falha, ao exagero, ao extravagante, ao *demodé*, ao fantástico, à teatralidade, ao artifício, à incongruência.

Além disso, mesmo que pessoas ou objetos sejam intitulados como *camp*, isso não basta para classificá-los, uma vez que essa sensibilidade/comportamento depende do contexto em que se manifesta, isto é, a coisa não tem significado nela mesma, mas de acordo com as relações na qual se insere.

Poderíamos entender, também, o *camp* como algo não exatamente vinculado aos homossexuais – uma vez que mesmo nesse grupo há uma tendência à normatização de comportamentos –, mas enquanto uma cultura que está sempre numa situação de intervalo, num espaço de deriva, *entre* categorias, desviante.

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).

Como afirma Lopes, a sociedade contemporânea oferece a diferença em cada esquina, em cada propaganda. E assim vemos as cirurgias plásticas, anúncios publicitários de roupas, tênis, para que cada um customize sua própria aparência – e, conseqüentemente, a subjetividade. Como afirma Paula Sibilia, “sob o império das

subjetividades alterdirigidas, o que se é deve ser visto – e cada um é aquilo que mostra de si” (SIBILIA, 2008, p.235).

A autora aponta que houve uma modificação da era moderna para a contemporânea. Na era moderna, das sociedades disciplinares, do capitalismo industrial, a subjetividade era voltada para “dentro” dos sujeitos. Como exemplo, destaca-se o romantismo, como reivindicação do lado obscuro da subjetividade, do irracional, do inconsciente. Nesse sentido, os diários íntimos são um símbolo dessa “subjetividade intro-dirigida”. Na era contemporânea, das sociedades de controle, de capitalismo pós-industrial, a subjetividade é “alter-dirigida”, voltada para fora dos sujeitos, para o olhar do outro. A subjetividade, portanto, deve ser aparente, deve ser vista. Como um símbolo estão os blogs, fotologs, redes sociais, e toda a ideia da intimidade compartilhada, da “intimidade como espetáculo” (SIBILIA, 2008).

Nas sociedades disciplinares, o confinamento era o principal mecanismo de poder sobre os corpos modernos. Nesse sentido, as instituições como a escola, a igreja, a família deveriam corrigir os comportamentos desviantes – ou excluir os “degenerados” em manicômios, prisões. Eram, portanto, métodos mecânicos e analógicos de “correção” do corpo e da subjetividade, que dividiam os sujeitos entre normais e anormais.

Na década de 1960, os movimentos contraculturais tomaram as ruas contra toda essa clausura de costumes e de comportamentos. O hedonismo, o culto ao corpo sexualizado, as sensações, as cores conquistaram a cultura hegemônica. Como afirma Foucault, “a partir dos anos sessenta percebeu-se que esse poder tão rígido não era assim tão indispensável quanto se acreditava, que as sociedades industriais podiam se contentar com um poder muito mais tênue sobre o corpo” (FOUCAULT, 1986, p. 148).

Contudo, pra longe de um oba-oba generalizado, o poder iria tomar outras formas. O corpo, enquanto arena de luta entre os desejos e as instâncias de controle, revoltou-se, mas o poder responderia com uma “uma exploração econômica (e talvez ideológica) da erotização, desde os produtos para bronzear até os filmes

pornográficos” (idem, p. 147). Portanto, a forma do poder de um “controle-repressão” passou para a de um “controle-estimulação”.

Como afirma Paula Sibilia (2013), no contemporâneo, o confinamento como a tecnologia de poder vem perdendo eficácia. Agora surgem métodos bio-informáticos e dispositivos digitais de programação, nos quais o corpo é construído como imagem. Se as tecnologias disciplinares tinham como proposta endireitar os corpos de acordo com a moral da normalizada, as técnicas bio-informáticas potencializam o corpo para além do normal. Um exemplo são as cirurgias plásticas que antes eram utilizadas para “correção” e agora criam novos padrões.

Contudo, se em um primeiro momento essas tais diferenças ofertadas a cada esquina aparentemente estimulariam toda uma produção de subjetividades, verificasse, como Foucault já abordava na década de 1970, uma série de estimulações contraditórias “Fique nu....mas seja magro, bonito e bronzeado!” (FOUCAULT, 1986, p. 147).

Rolnik (1989) também aborda um movimento de produção de “kits de perfis-padrão”, que circulam ao redor do mundo: esses kits são comportamentos produzidos para serem consumidos pelos sujeitos nas sociedades. Desse modo, a referência na identidade, ainda que esta adquira um caráter de mobilidade, como afirma Hall (2006), uma vez que ela se transforma continuamente em relação aos sistemas culturais nos quais estamos inseridos, ainda permanece uma referência nessas padronizações, que mudam de acordo com o mercado: todos devem ter corpos “sarados”, cabelos alisados e loiros.

Se, como afirma Deleuze (2010), enquanto os confinamentos são “moldes”, os controles são uma “modulação”, ou seja, moldagens que mudam a cada instante, continuamente; e se, como indica Foucault (1986), os mecanismos do poder passaram de um “controle-repressão” para um “controle-estimulação”, que por sua vez incitam, ao mesmo tempo, que os sujeitos comam em redes de *fast-food* e que tenham um corpo *fitness*, como os sujeitos podem resistir aos estímulos-contraditórios-moduladores do poder?

É aí que entra a nossa hipótese: “aceitar o indefinido da luta” (FOUCAULT, 1986) entre sensações, no qual o corpo é o lugar do embate. E, talvez, um modo de resistir aos “estímulos-contraditórios-moduladores” seria através da incongruência, do duplo sentido, da teatralidade que são características do *camp*. Como apontava Sontag, na década de 1960:

Os recursos tradicionais que permitem ultrapassar a seriedade convencional – ironia, sátira – parecem fracos hoje, inadequados ao veículo culturalmente supersaturado no qual a sensibilidade contemporânea é educada. O *camp* introduz um novo modelo: o artifício como ideal, a teatralidade. (SONTAG, 1987, p.333)

É pelo *camp* e com toda a extravagância do artifício que lhe é característico que podemos pensar, portanto, em uma invenção de si, em uma teatralidade, um “travestimento” (LOPES, 2002), em estar continuamente representando, não se deixando capturar por cristalizações, por conceitos, por identidades. O “sujeito”, desse modo, cria-se de acordo com os encontros que a vida lhe oferece, celebrando-as em suas múltiplas possibilidades.

Se, como já afirmava Sontag, no *camp*, ser é representar um papel, e que o *camp* vê tudo entre aspas, podemos entendê-lo também não apenas na perspectiva de uma oposição, de uma transgressão de fronteiras, de tomar a sensibilidade hegemônica normativa e erudita como algo a se opor; mas também através da ideia de criação, de invenção, de devir, de fluxos de intensidades e de afetos que escapam de planos de organização baseados em dicotomias.

O conceito de devir está atrelado a uma ideia de mudança constante, de estar nômade, em oposição ao Ser enquanto imutável. Devir não é atingir uma forma através da imitação, mas encontrar uma zona de indiscernibilidade ou de indiferenciação. Um devir está sempre no meio, não é regido por exclusões como “ou homem ou mulher, ou criança ou adulto, ou humano ou inumano, ou orgânico ou inorgânico, é regido pela conjunção aditiva: ser homem e ser mulher, ser criança e ser adulto, ser humano e ser inumano, ser orgânico e ser inorgânico” (DINIS, 2008, p. 359). Assim, desejar é passar por devires. Devir seria traçar para si novas singularidades a cada encontro, embarcar em linhas de fuga, desterritorializantes, que desestabilizam nossos hábitos. O devir acontece no encontro, não a partir de

referências ou ideias pré-determinadas, fixas ou inabaláveis, mas uma transformação mútua a partir da relação com o outro.

Daí a força da questão de Espinosa: o que pode um corpo? De que afetos ele é capaz? Os afetos são devires: ora eles nos enfraquecem, quando diminuem nossa potência de agir e decompõem nossas relações (tristeza), ora nos tornam mais fortes, quando aumentam nossa potência e nos fazem entrar em um indivíduo mais vasto ou superior (alegria). (...). A questão é a seguinte: o que pode um corpo? De que afetos você é capaz?. (DELEUZE; PARNET, 1996, pp. 78-80)

Desse modo, podemos pensar na proposição de Denilson Lopes ao afirmar que seria necessário nos afastarmos de um “discurso em torno da diferença” para “um discurso do estranho, que há em nós e nos outros” (LOPES, 2002, p.99). O que o autor propõe, assim, é mudar de um discurso de uma tolerância cínica à alteridade, o que pode levar a isolacionismos do tipo “respeito, mas longe de mim”, ou “você pode até ser gay, mas tem que ser discreto”, para um discurso que privilegie a busca por desvios, por deslocamentos, pela busca do estranho, do inabitual a cada “estímulo-contraditório-modulador” a que estivermos submetidos. E, além disso, pela criação de sensações, de afetos, que possam inventar novos modos de ser e de existir ou desestabilizar os já existentes.

Considerações finais

Ao propor uma intercessão entre as várias abordagens feitas pelo *camp*, desde a de Christopher Wood, da década de 1950, até a de Denilson Lopes, publicada em 2002, propomos evidenciar como o *camp* tem suas várias formas e também se modifica com o tempo.

Assim, acabamos por compreendê-lo a partir de uma perspectiva relacional, contextual, o que, de fato, nos é essencial para a ideia que propomos neste artigo: pensar que o *camp* é importante nessa segunda década do século XXI exatamente por ser mutável, por não se enquadrar em categorias fixas, por estar “sempre no futuro” (CORE, 1984, p.7), corrompendo as *modulações* pelas quais o poder age, das quais fala Deleuze.

Mesmo que essa sensibilidade tenha sido apropriada pela indústria comercial, como entendem alguns autores, certamente o *camp* vai achar outras e novas maneiras de reagir, ao mesmo tempo, a favor e contra os gostos do público; ou mesmo criar novos e estranhos comportamentos, ignorando “o monopólio do refinamento”, como diria Sontag.

Assim, ao fugir de significações pré-determinadas, caminhos fixos, e brincar com significados, ambiguidades, o *camp* destrona hierarquias e disparidades através de máscaras e artifícios, evidenciando outras formas de se viver. Philip Core afirma que o *camp* “existe no olhar do espectador”. Mas um olhar com cílios postiços, lentes de contato coloridas e um óculos cravejado de lantejoulas, encenando, como se estivesse num filme, num *close*.

REFERÊNCIAS

CORE, Philip. **Camp**. The lie that tells the truth. Plexus, 1984.

DELEUZE, Gilles. **Conversações** (1972-1990). São Paulo; Ed.34, 2010.

_____ e PARNET, Claire. **Diálogos**. Lisboa: Relógio d'Água, 2004.

DINIS, Nilson Fernandes. **A Esquizoanálise**: um olhar oblíquo sobre corpos, gêneros e sexualidades. Sociedade e Cultura (Online), v. 11, p. 355-361, 2008. Disponível em <<http://goo.gl/PxKmN>> Acesso em: 07/07/2013.

FOUCAULT, Michael. Poder-corpo. In: **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

ISHERWOOD, Christopher. **O mundo ao anoitecer**. 1ª ed. São Paulo: Siciliano, 1992.

LOPES, Denilson. Terceiro manifesto *Camp*. In: **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SIBILIA, Paula. **Redes ou paredes**: a escola em tempos de dispersão. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012

_____. **O show do eu**: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SONTAG, Susan. Notas sobre *Camp*. In: **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

Rodrigo Souza

Mestrando em Artes, Cultura e Linguagens (UFJF).