

Universidade Federal Fluminense
Instituto de Arte e Comunicação Social (IACS)
Curso de Comunicação Social – Cinema

O Estilo Kitsch na Direção de Arte em Cinema

Júlia Santos Vanini



JÚLIA SANTOS VANINI

O Estilo Kitsch na Direção de Arte em Cinema

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Comunicação Social - Cinema da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do título de graduação.

Orientador: Antonio Carlos Amancio

Niterói,
2010

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, pelo amor incondicional.
Ao meu pai, pelo incentivo fundamental.
À Lica, pela cumplicidade.
Ao Pedro, pelo carinho e paciência.
À Tânia, pelo socorro sempre pronto.
Aos meus piscianos queridos, pelo equilíbrio.
Ao orientador Tunico, pelos ensinamentos pacientes e generosos.

RESUMO

Em nosso cotidiano, estamos cercados pelo Kitsch e suas manifestações, muitas das vezes sem nos dar conta disso. Estilo que toma emprestados elementos da Arte e os reutiliza de forma não-original, ele também poderá ser tomado por esta mesma Arte e ganhar novo significado. Este trabalho baseia-se nas ideias de Umberto Eco acerca das culturas de massa e da apresentação do estilo kitsch por Abraham Moles, para buscar uma definição desse estilo, além de mostrar a sua influência e apropriação em obras artísticas, tendo foco na direção de arte cinematográfica, que se baseia em exemplos dos filmes *Macunaíma*, *Pele de Asno* e *Nazareno Cruz y el Lobo*.

Palavras-chave: estilo, Kitsch, direção de arte, cinema.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	06
2 O ESTILO	08
3 O ESTILO NA DIREÇÃO DE ARTE EM CINEMA	17
4 O KITSCH	25
5 O KITSCH NA DIREÇÃO DE ARTE EM CINEMA	35
6 CONCLUSÃO	49
REFERÊNCIAS	52

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho surge a partir da observação da peculiaridade de determinados trabalhos de direção de arte em cinema, que possuíam uma linguagem visual bastante particular e, por isso, atraíam minha atenção.

Em um caminho contrário ao da descrição do trabalho do diretor de arte, que muitas vezes passará despercebido principalmente no que diz respeito às obras realistas, esses trabalhos conseguiam mostrar de alguma forma a presença de uma linguagem própria da direção de arte, expressa através das cores exuberantes e formas surpreendentes, que veremos mais tarde serem típicas da manifestação do Kitsch e de sua insistência na provocação de efeitos imediatos.

Um dos desafios que encontrei no percurso foi a dificuldade em se conceituar o Kitsch, uma vez que esse fenômeno possui múltiplas facetas, que muitas vezes poderão parecer controversas. Mas o paradoxo e o absurdo também possuem uma dose de Kitsch.

Sendo o termo mais facilmente explicado através de exemplos, a estruturação de um conceito para ele mostrou-se necessário, para que fosse possível unir os diversos elementos que sabemos possuir o estilo ou fazer referências a ele. No Capítulo 3 deste trabalho, trilharemos porém por um caminho que passa primeiro por uma conceitualização e contextualização do fenômeno kitsch para, por fim, observar mais concretamente a sua aplicação. Só assim poderíamos nos dar conta devidamente da dimensão que esse comportamento tomou, e de como todos estamos cercados por ele, e, muitas das vezes, somos representantes fiéis de sua filosofia.

Será escorando nas noções de cultura de massa apresentadas principalmente por Umberto Eco na obra *Apocalípticos e Integrados* (primeira edição originalmente publicada em 1964), que poderemos entender melhor o fenômeno kitsch, apresentado por Abraham Moles em sua obra introdutória ao assunto, *O Kitsch* (primeira edição originalmente publicada em 1977). Seremos induzidos a penetrar um pouco mais também nas idéias de Grotesco e carnavalização de Bakhtin (apud GUERREIRO, 2007 e STAM, 1992), que mostrarão sua relação de oposição e ao mesmo tempo aliança com relação ao kitsch.

Será necessário, porém, entendermos antes no que implica a existência de um *estilo*, seja ele o kitsch ou qualquer outro. É o que faremos no Capítulo 1, que mostrará no que consiste um estilo e levantará questões como os motivos que levam ao seu

surgimento, de um ponto de vista tanto filosófico quanto histórico, englobando a Arte como um todo.

No Capítulo 2, poderemos entender no que consiste a direção de arte em cinema, a estruturação do trabalho, os caminhos que segue o diretor de arte. Discutiremos o lugar que esse setor possui no todo cinematográfico e a busca por um linguagem própria. Será possível, portanto, enxergar a direção de arte como um meio de expressão capaz de possuir um estilo próprio, e entender o significado desse estilo, e onde ele se aplica. Dessa forma, será possível, após a explicação do conceito de kitsch, perceber a existência desse estilo na direção de arte, e analisá-la mais detalhadamente.

Para mergulhar na análise do estilo kitsch aplicado à direção de arte em cinema, tomaremos como base os trabalhos nos filmes *Pele de Asno*, dirigido por Jacques Demy em 1970, *Macunaíma*, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade em 1969, e *Nazareno Cruz y el Lobo*, dirigido por Leonardo Favio em 1975. Os três filmes possuem uma direção de arte atrelada aos elementos kitsch, e será possível, através deles, pensar numa tipologia de filmes que fazem uso do estilo, estabelecer suas características típicas, e pensar no significado dessa apropriação. Apesar de pertencentes a diferentes cinematografias, que se inserem em diferentes contextos sócio-culturais, as três obras encontram-se em certa sincronia (o que pode ser observado inclusive pelos anos de produção, bastante próximos), que acaba por explicitar mais uma vez o caráter universal do Kitsch.

O Kitsch está presente no nosso cotidiano de forma intensa, e é isso que esse trabalho pretende mostrar, além da possibilidade de fazermos uso dele nas Artes.

2 O ESTILO

A partir do momento em que pretendemos estudar um estilo específico, o Kitsch aplicado no trabalho de direção de arte em cinema, precisaremos antes entender o que significa a existência de um estilo, qualquer que seja.

O estudo da estilística conta com grandes nomes de pesquisadores e teóricos, que levantam inúmeras questões pertinentes e abrem um caminho para a compreensão de um termo exaustivamente utilizado, mas que não consegue ser explicado facilmente: *estilo*.

Esses estudos se dividem, principalmente, em dois caminhos. O primeiro diz respeito a uma abordagem mais filosófica, que envolve o surgimento dos estilos como partes integrantes da expressão. Por esse caminho é possível pensar nas causas que levam à existência de inúmeros estilos, entender o significado mais profundo do termo e seus efeitos nas obras.

Já a segunda abordagem é histórica, investigada pelo campo da História da Arte, que visa registrar e contextualizar a existência dos diferentes estilos, com a descrição de suas características e influências.

Esse capítulo pretende evidenciar essas abordagens, para que possamos mais seguramente contextualizar o surgimento de um estilo específico, o Kitsch, cuja definição será estruturada adiante nesse trabalho.

A palavra *estilo* tem sua origem no termo latim *stilus*, que se referia à vareta utilizada pelos romanos na escrita. Já nessa época, relacionava-se também a palavra ao modo peculiar que a escrita tomava por cada indivíduo, quando se dizia, inclusive, existir um “estilo apurado”, fazendo referência à habilidade de alguns.

A partir daí, o termo evoluiu até a noção que temos hoje, de método de representação, que não mais se restringe à escrita, mas, sim, a todo tipo de expressão.

Assim, o estilo na arte diz respeito ao modo como o artista se expressa. Atrelamos, portanto, a palavra *estilo* à noção de *expressividade*: através dele se manifestará a personalidade do indivíduo (ou do grupo de indivíduos), daí a idéia de estilo como uma representação da individualidade daquele que se expressa.

Mas de que maneira se dá essa manifestação de personalidade?

Seguindo a linha de pensamento apresentada por Evaldo Pauli na *Enciclopédia Simpozio* (1997), o estilo surge a partir de uma série de escolhas feitas pelo artista.

Como se em tudo houvesse sempre “algo não necessário e que permite uma opção, e que cria o estilo”. (PAULI, 1997). Tomemos, portanto, o estilo como sendo o resultado das opções sobre o modo como um sujeito deseja se expressar, uma vez que ele possui uma liberdade de escolha e uma gama de possibilidades dentro da própria linguagem artística.

Poderíamos perceber ainda que essas escolhas acontecem de duas formas: pela acidentalidade de um elemento e pelas propriedades da obra sendo realizadas em níveis de intensidade diferentes. Ou seja, a presença ou ausência de um certo elemento ou característica poderá determinar uma faceta do estilo, da mesma maneira que o grau maior ou menor de intensidade em que uma característica da obra será realizada resultará em uma particularidade dessa mesma obra.

Devemos entender que tais opções não acontecem de maneira gratuita, mas sempre relacionadas com a intenção do artista, geralmente bastante influenciada pelo contexto sócio-cultural em que ele está inserido.

Essas escolhas que resultarão na manifestação de um estilo poderiam ser realizadas no nível do modo como se expressa, o *significante*, considerando a técnica, o material e o suporte utilizados; e no nível do que se pretende expressar, o *significado*, que inclui ainda o tema da obra de arte em questão.

Segundo Pauli (1997), existiria ainda um sentido mais nobre para o termo *estilo*, que aconteceria, sobretudo, quando ele resulta de alguma propriedade realizada em alto grau; por exemplo, alto grau de evidência e de esteticidade da expressão. Podemos relacionar talvez esse “sentido mais nobre” com a idéia do *estilizado*, termo cujo uso tornou-se bastante comum no universo das artes, referindo-se às obras em que um estilo particular encontra-se bastante evidente.

Pensemos na obra estilizada como aquela que faz uso de uma ou mais de suas propriedades (ou *estilemas*, como veremos adiante) em um grau mais elevado, capaz de atrair a atenção do espectador de uma maneira pouco natural. Para ilustrar, podemos pensar no uso das curvas no trabalho do arquiteto Oscar Niemeyer: utilizadas em alto grau, as curvas nas edificações que construiu tornaram-se uma marca registrada de seu estilo. Assim como as cores nos filmes do diretor espanhol Pedro Almodóvar, sempre fortes e marcantes, que constituem uma evidente característica estética do seu trabalho. O estilizado poderá ainda aparecer na forma de uma simplificação, por exemplo, o alto grau de simplicidade dos traços em um desenho, em contraposição à uma complexidade

de representação pictórica. Um bom exemplo é a xilogravura típica dos livros de cordel. Mas existem ainda diversas outras maneiras em que a estilização poderá de manifestar.

Portanto, podemos dizer que o termo *estilizado* evoluiu para o que identificamos hoje como um “estilo marcante” ou “estilo marcado”, e, muitas das vezes, facilmente relacionado com a personalidade e individualidade do artista em questão.

De volta à noção da manifestação do estilo relacionada a várias escolhas que acontecem em diferentes níveis de uma obra, evidencia-se uma estrutura formada por múltiplos elementos. Dentre esses elementos, podemos destacar, por exemplo, o material utilizado pelo artista, suas referências, as reações que ele pretende provocar com a obra etc. Umberto Eco, em seu livro *Apocalípticos e Integrados* (2008), sugere que tomemos uma obra como estrutura orgânica. Assim, segundo ele,

a estrutura permite que nela se identifiquem elementos daquele modo de formar que indicaremos como *estilemas*. Graças ao caráter unitário da estrutura, cada estilema apresenta características que o reassocia aos outros estilemas e à estrutura original, de tal modo que de um estilema se pode inferir a estrutura da obra completa, ou, na obra mutilada, se pode reintegrar a parte destruída. (ECO, 2008)

Essa possibilidade de uma mobilidade das características da obra, que a partir da explicação supracitada chamaremos de *estilemas*, acarretará em uma espécie de *círculo de influências*: uma obra pegará sempre emprestados certos aspectos do que já foi produzido antes, assim como emprestará para aquelas que serão produzidas posteriormente. Nenhuma obra de arte estará livre desse intercâmbio de propriedades, nem mesmo aquelas que pretendem-se contestadoras de modelos pré-existentes.

Umberto Eco ainda aponta que esse empréstimo de estilemas pode acontecer de duas maneiras: “a primeira consiste em propor-se como exemplo concreto de um modo de formar, inspirado no qual outro artista pode também elaborar modos operacionais próprios e originais; a segunda consiste em oferecer a toda uma tradição de fruidores estilemas também usáveis separadamente do contexto original, e, todavia sempre capazes de evocar, embora isolados, as características desse contexto.” (ECO, 2008)

A partir daí, devemos pensar na maneira como essas obras que fazem parte do *círculo de influências* se relacionam. São obras que podem, por exemplo, formar o que chamamos de escolas ou movimentos artísticos, quando inseridas em um mesmo contexto.

O estilo deixa, então, por um momento, de ser algo exclusivo e caracterizador de um indivíduo, para designar um grupo de obras e/ou artistas semelhantes em aspectos relevantes, representados por um período histórico, movimento artístico, entre outras formas de agrupamento. Como já foi frisado anteriormente, não podemos isolar uma obra do contexto em que se insere histórica e culturalmente: “uma obra é, portanto, *um sistema de sistemas*, alguns dos quais não dizem respeito às relações formais internas na obra, mas às relações da obra com seus fruidores e às relações da obra com o contexto histórico cultural de que se origina.” (ECO, 2008)

Mas o que justificaria certas formas de agrupamento, que podemos observar nos diferentes momentos da História da Arte e suas constantes modificações e (re)invenções de estilos?

Há diferentes maneiras de enxergar o aparecimento dos diversos estilos no decorrer dos períodos históricos. Em seu livro *Arte e Ilusão*, E. H. Gombrich (2007) discorre sobre algumas dessas explicações, sem se ater a nenhuma delas, uma vez que acredita que essa parte no estudo da estilística ainda não está completamente estruturada de maneira satisfatória. Tentarei aqui colocá-las juntas, de uma maneira que me pareceu mais lógica e de mais fácil entendimento.

Podemos, primeiramente, pensar no desenrolar dos estilos através dos tempos como uma constante e incessante evolução.

Sugerimos no início desse capítulo que o estilo surge através de uma série de escolhas feitas pelo artista. Ele poderá decidir, entre outras coisas, que técnica utilizará ao pintar seu quadro. Mas os artistas de tempos primitivos, por exemplo, teriam tantas opções para poder realizar suas escolhas?

Não há dúvidas de que houve uma evolução nas técnicas das artes, principalmente se pensarmos nas tentativas de representação do real, com as descobertas e avanços das noções de perspectiva linear, luzes e sombras, entre outros. Tudo isso contribuiu para que aumentasse o leque de opções que os artistas ao longo dos anos teriam para criar seus estilos, tomando emprestados estilemas dos antepassados, e acrescentando os seus próprios. Gombrich comenta em seu livro que

Plínio contou a história da escultura e da pintura como história das invenções, atribuindo conquistas específicas na reprodução da natureza a artistas individuais: o pintor Polignoto foi o primeiro a representar gente de boca aberta e com dentes; o escultor Pitágoras, o primeiro a representar nervos e veias; o pintor Nícias, o primeiro a se preocupar com

a luz e a sombra. No Renascimento, foi Vasari quem aplicou essa técnica à história das artes na Itália do século XIII ao século XVI. Vasari nunca deixa de render tributo aos artistas do passado que fizeram uma distinta contribuição, segundo ele, à mestria na representação. (GOMBRICH, 2007)

Na história das artes podemos perceber, portanto, que contribuições de artistas para um avanço das técnicas de representação geram estilemas que ajudam na criação dos diferentes estilos que nos são apresentados ao longo dos anos. Suas obras emprestam e tomam emprestados, como no já citado círculo de influências.

Mas não podemos, obviamente, atribuir a existência de vários estilos apenas ao aperfeiçoamento de técnicas. Pois, mais uma vez, nenhuma obra de arte pode ser dissociada do seu contexto histórico-cultural. Esse fator será também determinante da criação do estilo.

Seguindo essa linha, se os estilos na expressão artística mudam ao longo do tempo, poderia ser porque as intenções dos artistas também se modificam. Como nos conta Gombrich, foi Alois Riegl quem primeiramente expôs essa idéia em seu livro, *Stilfragen*, de 1893:

“Procurou demonstrar que a ornamentação vegetal envolve e muda numa tradição contínua, do lótus egípcio ao arabesco, e que a mudança, longe de ser fortuita, expressa uma reorientação geral de intenções artísticas, da “vontade de formar” que se manifesta tanto na mais ínfima *palmette* quanto no edifício monumental.” (RIEGL apud GOMBRICH, 2007)

Colocando a questão em um panorama mais geral, poderíamos concluir que os estilos, então, surgem a partir da influência direta do modo de enxergar o mundo de cada povo e de cada época, que modificará, conseqüentemente, a maneira de expressar esse mundo. Não demora a aceitarmos que essas diferenças aparecem de acordo com o contexto histórico, cultural, social e (por que não?) tecnológico a que o artista está submetido ao longo dos anos e ao redor do mundo.

Com isso, conseguimos entender um pouco melhor os motivos que levam à existência de diferentes estilos, que não só surgiram ao longo da História, mas que também coexistem no panorama atual da produção artística.

Vale também inserir a definição para *estilo* encontrada no *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema* (AUMONT, Jacques e MARIE, Michel, 2003), que consegue sintetizar de forma esclarecedora grande parte do conteúdo aqui descrito até o momento:

O estilo é a parte de expressão deixada à liberdade de cada um, não diretamente imposto pelas normas, pelas regras de uso. É a maneira de se expressar própria a uma pessoa, a um grupo, a um tipo de discurso. É também o conjunto de caracteres singulares de uma obra de arte, que permitem aproximá-la de outras obras para compará-la ou opô-la. A história da arte, porém, evidenciou ocorrências estilísticas, que permitem definir ‘estilos’ mais globais, caracterizando não mais um artista, nem uma obra, e sim conjuntos de obras, às vezes vastos (‘períodos’, por exemplo, como o clássico, o barroco, etc.).

Assim concebido, salientando anterioridade e a autoridade do sistema em relação à produção, define-se o estilo como coletivo; ele se torna, então, instrumento de generalização e de classificação (Bordwell). Se, ao contrário, salienta-se a transgressão do sistema, a novação e a singularidade, define-se o estilo como pessoal, e é atribuída a ele uma função individuante; com isso ele é pensado tanto como qualidade quanto como sistema. Esta é a posição, entre outras, de Burch (1969, 1978) e de muitos outros autores depois dele.

Agora que esclarecemos um pouco do significado do termo *estilo* e de sua importância para se entender a produção artística, é necessário que tentemos pensar de uma forma mais concreta onde se manifesta esse estilo.

No dia-a-dia, quando nos deparamos com uma obra de arte, não importa de que tipo, se pintura, escultura, arquitetura ou cinema, é comum o levantamento imediato da questão: *a que estilo essa obra pertence?*

Todas as noções já estabelecidas ao longo do capítulo são de grande valor para a compreensão do estilo, da sua formação e da necessidade de se desenvolver um estudo a respeito dele, tanto do ponto de vista filosófico quanto do histórico. Mas, na prática, como iniciar uma investigação a respeito do estilo de uma obra?

Essa parte do trabalho pretende ilustrar um dos caminhos iniciais possíveis para que seja identificado um estilo em determinada obra. Assim, poderemos um pouco mais facilmente entender o sentido de um estilo no trabalho de direção de arte em cinema, que será focado no próximo capítulo, preparando o terreno para que alcancemos, por fim, o kitsch.

Observemos primeiramente o exemplo da pintura. Diante de um quadro, podemos a princípio nos indagar sobre a intenção geral do artista no momento da representação, se pretendia seguir um modelo mais clássico, tradicional, através da noção dos ideais, ou se gostaria de romper com esse modelo acadêmico em certos aspectos. Essa mesma indagação servirá para todos os outros setores artísticos, como a arquitetura, o cinema e a escultura.

Através dessa observação inicial, será possível pensar no estilo da pintura contextualizado de duas maneiras (já apresentadas aqui anteriormente): a partir da evolução das técnicas e, podemos dizer agora que também das tecnologias, e a partir das mudanças das circunstâncias históricas, sociais e das maneiras de enxergar o mundo.

Pensando em obras, artistas e escolas que seguem uma linha dos valores artísticos tradicionais, perceberemos com mais clareza a questão da evolução. Peguemos os exemplos da pintura: na Grécia antiga, por volta do século V a.C., surgiram as primeiras noções acerca da perspectiva e da tridimensionalidade conseguida através do sombreamento¹. Um longo caminho de descobertas e aprimoramentos levou ao que temos, por exemplo, no trabalho de Filippo Brunelleschi², que trouxe os princípios matemáticos da perspectiva, com toda a questão do ponto de fuga e linha do horizonte. Por mais que suas intenções fossem semelhantes, de representar algo de maneira convincente e bela, foi necessária uma mudança de postura com relação ao que se desejava representar, tornando mais evidente o caráter de observação do real (e daí concluímos que houve uma mudança na forma de enxergar o mundo), para que se desenvolvessem as técnicas mais aperfeiçoadas.

O mesmo acontece nos outros campos das artes, como no cinema. Podemos comparar a pintura clássica ao chamado cinema clássico-narrativo, aquele que pretende passar ao espectador uma sensação de naturalidade nas técnicas, de modo que elas se tornem quase imperceptíveis e tragam uma impressão de realidade, conseguida através de truques diversos.

Se analisarmos, por exemplo, o filme *O Nascimento de uma Nação* (D.W. Griffith, 1915), percebemos uma linguagem que já contava com close ups e montagens paralelas, fundamentais para a linguagem cinematográfica como a conhecemos hoje. É inegável, porém, que novos estilos surgidos ao longo dos anos, com a mesma intenção de conseguir uma sensação de naturalidade, tenham alcançado um aprimoramento dessas formas de filmar, somadas ao surgimento de novas técnicas e avanços tecnológicos constantes (como o som, a cor etc) que contribuíssem para o aperfeiçoamento dessa ilusão de real.

¹ Ver: GOMBRICH, E.H. *Arte e Ilusão*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007

² Idem 1

Em um caminho oposto, existem as obras que pretendem distanciar-se dos estilos tradicionais. É através das rupturas com os modelos clássicos que surgirão estilos como o Cubismo na pintura, representado por Picasso e suas formas geometrizadas muitas vezes não-identificáveis, que deixa de lado a perspectiva, para representar todas as faces de seus objetos em um mesmo plano. E também a pintura abstrata, ou as esculturas de Auguste Rodin, que com sua técnica do *non finito* (obras que aparentavam não estar acabadas), opôs-se claramente aos modelos de escultura já estabelecidos até então. Ou ainda o cinema de Jean-Luc Godard, que traz muitas vezes uma montagem descontínua, repleta de *jump cuts*, e que com suas quebras de narrativa tenta afastar-se, junto com outros nomes da Nouvelle Vague francesa, daquele cinema clássico-narrativo em muitos aspectos.

O estilo poderá ser identificado, portanto, no resultado das opções feitas pelo artista com relação à técnica e à linguagem utilizadas.

Poderia surgir ideia de que a visão tradicional da arte levará aos avanços das técnicas, mas que esses avanços se esgotariam no momento em que fosse atingida a perfeição na representação do real, daquilo que se vê, e que o surgimento dos novos estilos e novas formas de representação dependeria do avanço, esse sim incessante, daquelas técnicas que pretendiam justamente fugir dos moldes acadêmicos e seguir por caminhos de representações diversas. Estendendo a visão para outros campos da arte, além da pintura, podemos ver, porém, que a evolução, hoje mais tecnológica, jamais cessará e os estilos continuarão surgindo segundo as mesmas vertentes, tanto de evolução de técnicas quanto de mudança de perspectiva com relação ao mundo.

Não podemos, porém, nos esquecer da temática. A noção do tema retratado pelo artista servirá tanto para entendermos suas escolhas estéticas como para enquadrá-lo em um contexto, seja ele histórico ou estilístico. Podemos, a fim de ilustrar, citar a temática cotidiana da pintura impressionista, a representação de cenas em interiores e populares do barroco e ainda o apelo à cultura de massa feito pelos representantes da Pop Art americana. Este último, possui íntima relação com o Kitsch.

No cinema, os temas serão também importantes elos de ligação entre obras que constituirão os gêneros cinematográficos. Assim, podemos falar, por exemplo, da relação dos temas de crime típicos do cinema noir, das histórias de amor retratadas nos musicais americanos e das temáticas populares e operárias dos italianos ligados ao Neorealismo.

E ainda devemos estar sempre atentos às demais propriedades da obra artística, como os materiais utilizados, os suportes, a relação com as cores, com as formas, os contrastes, contornos, a composição, as proporções, além das propriedades características de cada um dos tipos de arte.

A partir da análise atenta dos elementos constituintes de uma obra de arte, como estes descritos acima, é possível perceber, através dos estilemas, onde couberam as escolhas feitas pelo artista, que definem o estilo da obra como um todo e na sua relação com as demais produções. O mesmo acontecerá com a direção de arte em cinema, que permitirá ao artista manifestar sua individualidade (ou de seu grupo), e criará estilos, como o Kitsch.

3 O ESTILO NA DIREÇÃO DE ARTE EM CINEMA

Para se aprofundar um pouco mais no estudo de um estilo de direção de arte, como propõe este trabalho com o Kitsch, é necessário entender o significado de um estilo nesse meio artístico e o que ele engloba. Nesse capítulo pretendo, portanto, fazer uma introdução ao que consiste o trabalho do diretor de arte e de sua equipe, e compreendê-lo como o meio de expressão que é.

Dessa maneira, ficará mais clara toda a noção referente especificamente ao estilo kitsch empregado na direção de arte cinematográfica, tanto no que diz respeito aos elementos concretos da construção dos cenários e figurinos quanto às características expressivas e de constituição da imagem do filme.

Começemos explicitando no que consiste o trabalho do diretor de arte, e como esse trabalho poderá ser observado e analisado dentro das questões de estilística da arte.

É possível pensar no filme como constituído por dois espaços distintos: o primeiro espaço sendo real, fisicamente representado, criado e organizado pela direção de arte, e o segundo sendo o espaço virtual, filmado, capturado pela equipe de fotografia através da câmera e que constituirá o material do filme propriamente dito. São inegáveis as diferenças existentes entre esses dois espaços, uma vez que sofrem a interferência da câmera, que serve de intermediária, nesse caso, entre o espaço real e o espaço virtual, este último que será observado pelo espectador do filme.

O trabalho da Direção de Arte no cinema compreende, então, todas as questões referentes a esse primeiro espaço: os cenários e locações do filme, os figurinos e a maquiagem dos atores. É responsável, portanto, por importante parcela no que diz respeito à visualidade da obra cinematográfica.

Através dos cenários construídos ou das escolhas e arrumação das locações, a direção de arte deve organizar visualmente o espaço que será registrado pela fotografia e que, mais tarde, constituirá a imagem cinematográfica.

Essa noção da direção de arte como responsável por importante parte da estruturação da imagem do filme, porém, é recente. Durante muito tempo, essa área foi vista como secundária com relação às demais, como, por exemplo, a fotografia. Isso deve-se, em parte, à relação que a direção de arte tem com o realismo, sua mais forte tendência. A partir do momento em que os cenários e os figurinos são meticulosamente preparados para representar uma determinada realidade, cria-se uma espécie de

invisibilidade desse trabalho, tamanha semelhança com a realidade que nos cerca. É comum o pensamento de que o ambiente retratado encontrava-se pronto para ser filmado, o que ignora o trabalho do diretor de arte e de sua equipe. Como explicita Jacques Aumont, “o ‘realismo’ dos materiais de expressão cinematográfica não passa do resultado de um enorme número de convenções e regras, que variam de acordo com as épocas e as culturas.” (AUMONT, 2008). Mesmo não referindo-se diretamente à questão da direção de arte, Aumont nos faz perceber que mesmo os trabalhos que se apresentam da forma mais invisível através de uma capa realista possuem uma preocupação estética. Vale acrescentar ainda que essas variações de acordo com a época e a cultura que cita ocorrem em um ritmo semelhante àquele imposto aos estilos, discutido no capítulo anterior.

A direção de arte tem, a priori, a intenção de organizar o espaço cênico em que ocorrerão as ações ou qualquer outro tipo de representação que será capturado pela câmera e constituirá o filme. Além disso, o diretor de arte também deve fornecer todos os elementos presentes no roteiro, ou no que vier a ser a referência textual para o filme, de forma que possibilite a realização das ações nele descritas. Objetos, cenários, figurinos, locações, tudo deve ser escolhido e/ou construído de maneira que viabilize a encenação.

Dessa maneira, a direção de arte possibilita também a identificação da localização do filme no espaço e no tempo por parte do espectador, sem que necessariamente isso seja evidenciado no texto ou na própria narrativa. E ainda torna-se responsável pela criação da atmosfera mais apropriada para a obra, uma indicadora do tom que o filme deverá seguir, aspecto que tem bastante intimidade com a questão da verossimilhança.

Assim, a direção de arte tem papel fundamental no que podemos entender como estabelecimento da verossimilhança do filme.

O verossímil consiste, ademais, em um certo número de regras que afetam as ações dos personagens, em função das máximas às quais elas podem ser relacionadas. Essas regras tacitamente reconhecidas pelo público, são aplicadas, mas jamais explicadas, de forma que a relação de um história com o sistema do verossímil ao qual ela se submete é, essencialmente, muda. (AUMONT, 2008)

Podemos concluir que é através do trabalho do diretor de arte que o espectador terá suas primeiras impressões com relação à realidade ali retratada. Absorvendo as

características dos cenários e dos figurinos, ele entrará no universo a que o filme pertence. Como evidencia Elizabeth Jacob,

com este foco podemos ter como objetivo alcançar um caráter mimético em relação a uma realidade dada. Ou ainda, criar uma realidade particular, regida pela lógica ficcional, que estruture um cosmos coerente, regido pelas leis estabelecidas pela própria ficção, de forma a realizar em termos plásticos, as intenções estéticas almejadas. Deste modo, a Direção de Arte pode atuar facilitando a aderência do espectador à obra fílmica. (JACOB, 2006)

Esse poder do aspecto visual tende a poupar a narrativa de certas explicações, e finalmente poder gozar daquela relação muda descrita por Aumont. Proporciona uma “economia dramática” (JACOB, 2006) ao filme, levando a crer que uma imagem realmente pode valer mais que inúmeras palavras. E é através dessa relação da direção de arte com a verossimilhança que será possível, por exemplo, a aceitação de situações absurdas como aquelas representadas nos filmes que analisaremos adiante, que lançam mão do estilo kitsch na direção de arte.

O trabalho de direção de arte tem sua origem indiscutivelmente na cenografia de Teatro. Nas primeiras experiências cinematográficas de ficção é possível perceber claramente o empréstimo feito pelo cinema da arte teatral. Os filmes de Georges Méliès, por exemplo, contam com a utilização de panos pintados ao fundo e objetos de cena em tamanhos exagerados, característicos da representação teatral.

O teatro, entretanto, estabelece uma relação com público diferente do cinema. Nele, a perspectiva do espectador varia de acordo com o seu posicionamento e distância na platéia. Assim, os elementos que precisam ser destacados no palco para alcançar todos os espectadores e marcar acontecimentos na narrativa recorrem à cenografia, que distorce objetos e cenários a fim de realçar o que for necessário.

Isso acontece porque a dimensão espacial da cenografia teatral é real, e será percebida pelo público exatamente da maneira que é constituída no palco. Dessa maneira, é necessário prever as variações de distância e ângulo na platéia que afetarão diretamente a percepção do palco, o que justifica as distorções de tamanho e estilo de determinados elementos e facilita a aceitação das mesmas pelo público.

No cinema, porém, esse destaque necessário a determinados elementos é feito geralmente através do trabalho das equipes de fotografia, som e montagem. Através de planos aproximados, da montagem subjetiva, do uso do som fora de quadro e outros

métodos, essas equipes conseguem evidenciar qualquer elemento, uma vez que controlam aquilo que será repassado ao espectador na obra fílmica final, que, ao contrário do que acontece no teatro, será enxergada pela mesma perspectiva por todo o público. A dimensão espacial na cenografia cinematográfica torna-se, portanto, ilusória. Essa diferença obriga a direção de arte de cinema a buscar uma linguagem própria.

Evidencia-se aqui a condição do cinema de arte coletiva, em que já foi possível perceber que o trabalho da direção de arte está intimamente relacionado com as demais áreas da produção. Nas palavras de David Bordwell,

o espaço cenográfico de um filme é construído por três fatores condicionantes: espaço fotografado da tomada, espaço editado ou montado e espaço sonoro. Cada uma dessas associações também envolve representação do espaço dentro e fora de campo. (BORDWELL, 1985 apud BUTRUCÉ, 2005)

Não existe, portanto, direção de arte que não esteja atrelada aos demais trabalhos de fotografia, som e montagem.

Já vimos que o diretor de arte cumpre, a princípio, o papel de transpor visualmente para a tela o roteiro, apresentar os objetos, os lugares e as vestimentas nele descritos, para, com isso, situar o espectador dentro do universo da representação. Mas não por isso o trabalho da direção de arte constitui apenas um aparato de suporte às demais equipes.

A direção de arte poderá, por exemplo, demonstrar de maneira silenciosa que tipo de relação as personagens têm com o ambiente que as cerca, através da arquitetura, do mobiliário, dos objetos de cena, dos figurinos e também da maquiagem, contribuindo com um novo ponto de vista sobre a narrativa e a obra fílmica como um todo.

Além disso, é capaz de explicitar de maneira mais eficaz qual o distanciamento ou proximidade da obra com relação ao conceito de real, e, ainda, de expressar uma opinião a respeito do que está sendo encenado. Debora Butruce afirma que

além de trazer ao espectador a noção ou a atmosfera, por exemplo, de um certo acontecimento histórico no final do século XIX, a direção de arte pode também construir um espaço que permita o questionamento deste momento histórico através da estruturação de determinada visualidade. Isto é, ela deixa de ter um caráter de mimese, estar no lugar de alguma coisa, e passa a desempenhar um papel de reflexão sobre o que representam esses espaços. A direção de arte constrói então um espaço que ganha sentido dentro de seus próprios constituintes, e não apenas como mera informação a ser confrontada. (BUTRUCÉ, 2005)

A direção de arte, portanto, é também um *meio de expressão*. Apesar de atrelada aos demais setores da produção cinematográfica, como a fotografia e a direção, ela é capaz de estabelecer uma linguagem própria, que vai além do ato de situar o espectador, criar a atmosfera ideal para os acontecimentos ou tornar concretos elementos descritos no roteiro.

No momento em que nos damos conta de que a direção de arte é capaz de expressar-se e de possuir uma linguagem própria, é instantânea a descoberta da existência de estilos de direção de arte, uma vez que o estilo, como já vimos, é inerente à expressividade. E “a expressividade é o principal elemento com que a direção de arte trabalha em uma obra fílmica.” (BUTRUCE, 2005)

E assim como qualquer meio de expressão artística, a direção de arte no cinema terá que optar no modo como irá se expressar. Surgem, então, os diferentes estilos de direção de arte.

Para analisarmos a questão do estilo na direção de arte para cinema, iremos prestar atenção naquele primeiro momento da construção do espaço e dos figurinos: o momento da representação, aquele antes de ser capturado pela câmera, quando esse espaço deixa de ser controlado pela equipe de arte. Ainda assim, todas as escolhas feitas no primeiro momento visam o produto final, aquele que será visto por todos na película, na imagem capturada.

Começemos a pensar, então, no que seriam as características essenciais da direção de arte. Temos, por exemplo, o modo como a cenografia construirá o espaço. É necessário levantar questões como a criação da profundidade e da tridimensionalidade, e observar de que maneira elas serão evidenciadas, de modo que sejam percebidas (ou ainda mais disfarçadas, variando de acordo com a intenção dos artistas envolvidos) na imagem plana que constitui o filme.

Dessa forma, a direção de arte poderá lançar mão de técnicas relacionadas com as texturas das superfícies, com o domínio da perspectiva linear, com a interposição de objetos e, ainda, contar com a iluminação para destacar determinados elementos e, assim, construir os espaços que pretende. É possível, assim, afastar e aproximar as distâncias do ambiente, adaptando o espaço à maneira do que se pretende expressar. Pode-se estabelecer, nesse sentido, por exemplo, uma sensação de abafamento ou de

vastidão, muitas vezes que não condiziriam com o espaço real do estúdio ou da locação, em uma espécie de disfarce.

Além do estabelecimento da relação com a profundidade e a tridimensionalidade, outros aspectos importantes a serem observados no trabalho de direção de arte dizem respeito às relações estabelecidas entre os elementos constituintes do cenário e do figurino. Essa noção será importante para o entendimento de uma das características primordiais do Kitsch quando manifesta-se na direção de arte.

Podemos, portanto, pensar nessa relação entre os elementos em diferentes sentidos. Temos, por exemplo, o tipo de relação que se estabelece entre os cenários e os figurinos de uma determinada sequência e também da obra fílmica como um todo. Poderão, assim, criar uma espécie de reiteração no que pretendem expressar, ou até mesmo uma oposição, sempre variando de acordo com a intenção do artista. São as escolhas que caracterizarão não apenas o seu estilo, mas também o seu modo de enxergar o mundo e aquele contexto em particular. Esse tipo de relação, amistoso ou contrastante, também poderá se estabelecer entre os próprios elementos de um cenário e, ainda, entre os diversos cenários de um filme.

Além dessa, podemos pensar na relação que os elementos do cenário e dos figurinos estabelecem com a composição. Tomemos composição tanto como aquela correspondente ao enquadramento do filme quanto como a que se estabelece do posicionamento dos elementos em um ambiente ou em uma vestimenta. Poderemos obter, a partir desse segundo ponto de vista, diferentes formas de se posicionar as partes constituintes do cenário ou da vestimenta, e das possíveis combinações que daí possam surgir.

Importante não apenas para o estabelecimento de um estilo na direção de arte em um filme, mas também na análise de qualquer obra de arte visual, é atentar para o que diz respeito às proporções. Dentro dos domínios da direção de arte, podemos pensar na proporção em dois principais sentidos. Um primeiro atribuído à grandiosidade, ou falta dela, tanto na arquitetura de um cenário (aqui entendida como de grandes dimensões e/ou dotada de determinada pretensão) quanto de um figurino (seja nos modelos exuberantes ou em uma coleção ampla), que encontrariam seu contraponto em um estilo minimalista.

Mas a proporção também diz respeito à relação do objeto com o meio em que se insere. Aqui refiro-me às possíveis distorções nas dimensões de determinados elementos, o que será essencial para a compreensão do Kitsch.

O que no Teatro acontece como uma necessidade de se destacar certo elemento, no cinema, os exageros em tamanhos de objetos e elementos constituintes de figurinos e maquiagens ocorrem como modo de expressão, em que se deve procurar pela intenção no contexto do filme. Não somente os aumentos, mas também as diminuições de dimensões, ou qualquer outra distorção que cause algum desequilíbrio na proporção e no que consideramos “natural” para determinada circunstância. Em um caminho oposto, há aqueles trabalhos de direção de arte milimetricamente calculados para que nada cause qualquer tipo de estranhamento, fazendo uso das proporções exatas e criando a tal invisibilidade no trabalho do artista.

O estilo na direção de arte ainda se baseia em conceitos importantes como as texturas e a cromia. Por texturas, consideremos o material utilizado na construção das estruturas cenográficas e indumentárias e também a maneira como esse material se apresenta.

Do mesmo modo que encontramos uso de materiais alternativos ou nobres na elaboração de uma peça cenográfica, podemos perceber a existências dos materiais “disfarçados”. Poderíamos encontrar, em uma tentativa de ilustração, uma casa de papelão (material alternativo), colunas arquitetônicas de bronze (material nobre) e um piso de madeira com uma pintura marmorizada (material disfarçado). Como sempre, é necessário avaliar as intenções no uso de cada material, seja para apresentação de perfil de personagem, representação de momentos fantasiosos, orçamentos reduzidos, ou qualquer outra motivação.

As cores pertencentes à paleta do diretor de arte são poderosos instrumentos para a formação de uma identidade visual e determinação de um estilo em seu trabalho. Além do forte simbolismo que carrega, a cor utilizada poderá guiar o espectador pelo universo do filme, identificando personagens, sensações e até mesmo configurando o filme como um todo. É preciso pensar no valor e no peso que cada cor traz ao local onde é aplicada, nas sensações que pretende estimular, e no que dizem as combinações entre elas.

Com as características listadas acima, poderemos, enfim, identificar onde o estilo está presente no trabalho do diretor de arte, ou seja, quais são as escolhas que ele deverá fazer ao expressar-se.

4 O KITSCH

Já conseguimos uma definição para estilo e entendemos o significado da existência de um estilo na direção de arte para cinema. Investigaremos agora um estilo específico, o Kitsch, para estarmos finalmente aptos a observá-lo aplicado à direção de arte em filmes.

Difícilmente definido de forma breve, o Kitsch é um termo latente, como sugere Abraham Moles em sua obra *O Kitsch* (2007), estudo fortemente presente na bibliografia deste trabalho. Não é raro encontrar pessoas que ainda não foram apresentadas ao termo, apesar de todos nós, sem exceções, estarmos cercados por esse estilo.

Ainda que já possuísse o objetivo de incluir o estilo Kitsch no estudo aqui apresentado, encontrar uma definição clara e objetiva para ele mostrou-se tarefa complicada. Vários autores já discorreram acerca do tema (além de Moles, temos Umberto Eco e Milan Kundera, por exemplo) com noções e explicações geralmente diversas, mas que, para minha surpresa, acabaram por parecer encaixar-se e formar o que seria um conceito mais amplo e universal.

O Kitsch possui, portanto, diversas facetas. Temos o modo de se vestir kitsch, o modo de falar kitsch, o modo de agir kitsch, a filosofia kitsch. Aqui esboçarei algumas dessas facetas, para que possamos procurar por uma definição que seja satisfatória para a nossa compreensão do termo, através da sua origem e das suas manifestações.

Acredita-se que o termo *kitsch* tenha surgido do alemão *verkitschen*, que significa vender algo sem valor no lugar de outro. Mas foi primeiramente aplicado por Hermann Broch, Theodor Adorno e Clement Greenberg³, escritores austríaco, alemão e americano respectivamente, para logo ser disseminado designando uma falsa arte, apelativa, que seria consumida pela recém-surgida burguesia.

O comportamento kitsch surge com o advento dessa burguesia européia no século XVIII e sua expansão no século XIX, quando uma nova classe média que emergiu rapidamente pretende ostentar uma sofisticação não-genuína, através do consumo compulsivo, que acaba por engolir o mercado das artes.

É quando a arte deixa de atender apenas à elite tradicional para se ver na obrigação de agradar também à burguesia, apresentando-se como um produto, para ser

³ RUGG, 2010.

consumido como tal. E para que seja efetuado esse consumo, é preciso que a arte seja rebaixada a um nível para que esteja ao alcance dessa nova classe. É a burguesia impondo seus valores, suas regras. E essa imitação da arte, rebaixada ao seu alcance, torna-se um fenômeno universal, um dos conceitos-chave da cultura de massa.

Mas segundo Umberto Eco (2008) que também nos fala aobre o Kitsch, essa cultura típica das camadas mais populares, denominada de cultura de massa, poderia ser dividida em dois tipos: o *masscult* e o *midcult*. Para ele

são *masscult* as estórias em quadrinhos, a música gastronômica tipo rock'n roll, ou os piores filmes de TV, ao passo que o *midcult* é representado por obras que parecem possuir todos os requisitos de uma cultura procrastinada, e que, pelo contrário, constituem, de fato, uma paródia, uma depauperação da cultura, uma falsificação realizada com fins comerciais. (ECO, 2008)

E é nesse *midcult*, enraizado no meio-termo, que não se firma como arte nem se rebaixa às camadas mais populares, que se instala o Kitsch, mediano por natureza. O Kitsch rebaixa-se para que esteja ao alcance do homem médio, “ao passo que a arte está fora do seu alcance, o Kitsch dilui a originalidade em medida suficiente para que seja aceita por todos” (MOLES, 2007).

E enquanto o *masscult*, cultura de massa de nível inferior, “tem pelo menos sua própria razão histórica profunda, sua própria força selvagem” que “derruba as barreiras de classe, as tradições de cultura, as diferenciações de gosto”, o *midcult*, aqui representado pelo Kitsch, surge como “uma corrupção da Alta Cultura”. Dessa forma, a massa pequeno-burguesa poderá julgar fruir da Arte e tranquilizar-se quando, na verdade, “goza unicamente uma imitação secundária da força primária das imagens”. (ECO, 2008).

E o Kitsch está ao alcance dessa massa e do público médio por estar gasto, pois é nisso que ele se estrutura: pegando aquilo que já está desgastado para que seja consumido em um nível ainda maior, levando à falta de originalidade que está inerente ao termo desde o seu surgimento. Dessa forma, toma emprestados estilemas que, deslocados da obra original, em nada carregam seu significado, mostrando seu caráter gratuito, em que a principal intenção é a provocação de um efeito.

E é essa, talvez, a mais importante característica do Kitsch: a provocação de um efeito sentimental, ou, como indica Umberto Eco (2008), a apresentação do efeito já provocado, já mastigado, a partir da utilização de imagens e termos (de acordo com a

forma em que se apresenta) já consumidos, que tomam emprestados da Arte, da vanguarda, mas com que as massas já se habituaram, e com as quais sentem-se confortáveis.

Outro aspecto interessante e de extrema importância para esse trabalho, diz respeito à relação entre o *midcult*, que por motivos práticos encararemos aqui como um sinônimo de kitsch, e o *masscult*, do qual destacaremos a noção do Grotesco e da carnavalização, com base nos estudos de Robert Stam (1992) sobre a obra Mikhail Bakhtin.

O Grotesco, e também o carnavalizado, relacionados ao nível mais baixo da cultura de massa, representado pelo *masscult* segundo Umberto Eco (2008), foram conceituados por Bakhtin, que destacou o que chama de “rebaixamento” como principal característica de tais manifestações. Dessa forma, o tipo grotesco e carnavalizado fará sempre alusão ao que é baixo, tanto no sentido terreno quanto no sentido corpóreo, no que diz respeito às partes baixas do corpo. Alexandre Guerreiro (2007) explica que

é importante salientar que rebaixar não significa desabonar ou depreciar, mas antes, assumindo um sentido topográfico, colocar em contato com o baixo, com a terra, com os órgãos genitais e o ventre. Da mesma forma, as degradações abandonam qualquer sentido pejorativo. *Degradar* significa

entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. (BAKHTIN, 1993 apud GUERREIRO, 2007)

Podemos compreender, portanto, que no universo do carnaval e do grotesco,

tudo o que é marginalizado e excluído, o insano, o escandaloso, o aleatório se apropria do centro, numa explosão libertadora. O princípio corpóreo material _ fome, sede, defecação, copulação _ torna-se uma força positivamente corrosiva, e o riso festivo celebra uma vitória simbólica sobre a morte, sobre tudo que é considerado sagrado, sobre tudo aquilo que oprime e restringe. (STAM, 1992).

E para atingir tais objetivos, esse tipo de manifestação de *masscult* faz uso intenso dos simbolismos, incluindo quase sempre inversões e trocas de papéis, carregando de significados qualquer representação. Há por isso uma relação estreita

entre esses tipos de manifestações com os desenvolvimentos de contestações, “sejam elas terceiro-mundistas, de vanguarda ou feministas” (STAM, 1992).

Em um caminho oposto, esbarramos com o Kitsch. Esse estilo que pertence a um meio-termo, dedicado ao agrado da classe média burguesa que pretende-se superior, tentará, ao contrário da massa grotesca e carnalizada, esconder e livrar-se de qualquer caráter baixo. Uma visão bastante interessante acerca desse aspecto do Kitsch é encontrada na obra ficcional *A insustentável leveza do ser*, escrita por Milan Kundera (2008). Segundo o autor, o Kitsch representa a negação de tudo aquilo que possui caráter mundano, pretendendo elevar-se ao sublime. Para chegar a uma definição, Kundera busca um caminho da gênese do sentimento kitsch, tomando como base a gênese cristã. Em suas palavras

no Paraíso existia a volúpia, mas não a excitação. (...) Ao expulsar o homem do Paraíso, Deus lhe revelou sua natureza imunda e o nojo. O homem passou a esconder aquilo que o envergonhava, e mal afastava o véu, era ofuscado por uma grande claridade. Assim, logo depois de ter descoberto a imundície, descobriu também a excitação. Sem a merda (no sentido literal e figurativo da palavra) o amor sexual não seria como o conhecemos: acompanhado por um martelar do coração e pela cegueira dos sentidos. (KUNDERA, 2008)

Se nos guiarmos através de tal pensamento, podemos traçar um paralelo entre essa descoberta da imundície e as noções do grotesco e carnalizado, que buscam o despertar da excitação, o afastamento do que é considerado belo e ideal, que é irreal. É o despreendimento de determinados pudores, que mostram a verdadeira natureza de todos os homens, imunda, independente da posição social, representada pela defecação, pela copulação, pelo parto etc.

É quando então surge a necessidade de se esconder essa natureza suja do homem, que buscará o conforto e o prazer nesse “véu” que é o Kitsch. Ele surge, portanto, na tentativa de retorno a uma elevação, porém não-genuína, através justamente do rebaixamento da Arte e da negação dos aspectos mais baixos da natureza humana, contradição inerente ao kitsch. Kundera sugere a partir daí a existência de um

acordo categórico com o ser, que tem por ideal estético um mundo onde a merda é negada e onde cada um de nós se comporta como se ela não existisse. Esse ideal estético se chama *kitsch*. (...) Mas o uso frequente do termo apagou seu valor metafísico original: o kitsch, em essência, é a negação absoluta da merda; tanto no sentido literal como no sentido

figurado: o kitsch exclui de seu campo visual tudo o que a existência humana tem de essencialmente inaceitável”. (2008)

Mas poderemos pensar (e isso ficará mais claro no próximo capítulo) que o Kitsch e o Grotesco podem se unir apesar da oposição. Isso aconteceria quando estão à serviço da arte. Assim, o universo carnalizado e grotesco poderá, por exemplo, deixar o seu recado através dos simbolismos e do rebaixamento, mas vestir-se de uma estética kitsch amenizadora e confortável, que garantirá uma aproximação com o público. É o caso dos filmes escolhidos para fazerem parte desse trabalho. Com temática ligada ao grotesco e narrativa repleta de absurdos e acontecimentos baixos, lançam mão de uma direção de arte kitsch, que atua como mediadora no contato com o espectador. Dessa forma, esse espectador médio, que possui dificuldade em aceitar a natureza humana em seus aspectos mais baixos, animais e grotescos, será afagado pelo conforto do Kitsch, que mostrará a ele que aquilo é uma fantasia, uma ficção, facilitando sua digestão.

É necessário, portanto, que se entenda o significado de uma estética kitsch. Assim como vimos anteriormente, não será a presença de um estilema que determinará o estilo, mas, sim, um conjunto deles, além da análise das circunstâncias em que foram aplicados. Para Moles (2007), três ou quatro características presentes em uma obra ou objeto já definiriam uma morfologia e um caráter kitsch. Mas todos os autores aqui citados concordam no fato de estarmos cercados pelo kitsch, sem exceções, o que torna impossível a todos dele escapar. Mas o que seria, então, esse estilo kitsch?

O Kitsch pode ser encarado como um estilo “marcado pela ausência de estilo” (MOLES, 2007). É um estilo que toma emprestado estilemas de obras e as utiliza completamente deslocadas dos contextos originais, quando já estão gastas e consumidas. É esse uso de estilemas sem qualquer intenção expressiva que caracterizará a *ausência de estilo*, uma vez que a existência de um estilo é inerente à ideia da *expressividade*, como já vimos no primeiro capítulo. Darlete Cardoso (2008) explica ainda que:

nesse caso, um elemento em particular de uma obra de arte é transferido de sua autêntica categoria e adaptada a um fim diferente daquele ao qual estava destinado. É utilizado com intenções distintas daquelas originalmente concebidas. A obra ou certos elementos da obra, então, são colocados em um outro contexto. Há o que se chama um desvio da norma. É o caso das reproduções. Para atender a um requisito da moda, um detalhe da obra é extraído de seu contexto para servir como um

elemento de curiosidade e de atração. Dorfles (1973, p. 19) explica que as reproduções de grandes obras de pintores mestres são convertidas em emblemas kitsch, porque não são conhecidas pelos valores autênticos, mas pelo equivalente sentimental e técnico. O signo é descontextualizado como meio de aumentar a eficiência da mensagem, ou, dito de outro modo, aumentar a sua “carga informativa”. (CARDOSO, 2008)

O Kitsch, portanto, apropria-se das características já mastigadas de obras originais e as transforma em meio causador de efeito. Para atingir seu público consumidor, o Kitsch faz uso de imagens simbólicas já usadas anteriormente mas que, deslocadas de seu sentido original, perdem totalmente seu significado, tornando-se imagens vazias, cuja única função é o estabelecimento de um efeito fácil, de forma apelativa.

É necessário entender, porém, que o Kitsch traz aquilo que a sua classe média consumista exige: o conforto e a felicidade, advindos da sensação de estarem usufruindo de uma arte considerada inalcançável, mas que foi rebaixada para que estivesse ao seu alcance, e que poderá, no seu ponto de vista, provar um certo status social.

Essa afirmação de um determinado status social através da atitude e do consumo do Kitsch criou também um efeito contrário. Hoje o Kitsch é considerado de extremo mau gosto, um elemento que identifica rapidamente o que é barato e deselegante, deixando clara a tentativa de alcance de uma cultura superior através do seu rebaixamento. O Kitsch é considerado, portanto, um estilo de gosto duvidoso pelas classes altas, que atende especificamente às culturas de massa, sofrendo os preconceitos e as censuras que sempre lhe acompanharam.

Censura-se ao *midcult* o ‘desfrutar’ das descobertas da vanguarda e ‘banalizá-las’ reduzindo-as a elementos de consumo. Crítica essa que acerta no alvo e nos ajuda a compreender por que tantos produtos de fácil saída comercial, embora ostentando uma dignidade estilística exterior, no fim das contas soam falso; mas essa crítica, no fim das contas (sic), reflete uma concepção fatalmente aristocrática do gosto. Deveremos admitir que uma solução estilística seja válida unicamente quando representa uma descoberta que rompe com a tradição e é, por isso, partilhada por poucos eleitos? Admitido o fato, uma vez que determinado estilema chegue a penetrar num circuito mais amplo e a inserir-se em novos contextos, perderá efetivamente toda a sua força ou conquistará nova função? Já que há uma função, será ela fatalmente negativa, isto é, servirá agora o estilema unicamente para mascarar sob uma pátina de novidade formal uma banalidade de atitudes, um complexo de idéias, gostos e emoções passivas e esclerosadas? (ECO, 2008).

Essa discussão, porém, envereda para níveis mais sociológicos da questão, e mereceria um estudo inteiramente dedicado a ela.

Mas como seria, afinal, a estética kitsch? Representante principal do “supérfluo do progresso” (MOLES, 2007), o estilo kitsch lançará mão de todos os meios que o levem a exibir a sua modernidade e refinamento, que, como já vimos, são falsos. Sua mais marcante característica será, portanto, a gratuidade dos seus elementos, que visam somente a proveção de um efeito, e nada têm a dizer. Sigamos também com enumeração de pequenos exemplos.

Na prática, podemos perceber que uma marcante característica do Kitsch é o acúmulo de informações em uma só peça. Os objetos adeptos do estilo estarão sempre saturados de elementos que formam um leque bastante diverso, e contam com o pretexto da funcionalidade para inserirem diferentes componentes que constituirão o exagero. Dessa forma, teremos uma avalanche de canivetes suíços, que impressionarão a todos por seu caráter funcional que acumula diversas funções em um só objeto.

E de um outro lado, temos a noção do enfeite (que não deixa de ter sua função, pois quem quer viver em um lugar feio?), que invadirá os ambientes com suas (des)combinações, seus pinguins de geladeira e seus gnomos de jardim. O ornamento será a palavra-chave do Kitsch. Pode-se dizer que “o Kitsch envolve, ao mesmo tempo, atitudes funcionais, aquisitivas e estéticas. Caso haja, simultaneamente, alterações na funcionalidade e tendência específica para a *decoração*, tal acréscimo é considerado necessário à beleza. Não existe beleza sem véus, contanto que sejam suficientemente transparentes para não dissipar nada do valor sensual.” (MOLES, 2007)

É também Moles quem explicita a íntima relação que o Kitsch cultiva com o que é surreal, de modo que surgirão combinações de elementos inesperadas e impossíveis, como a caneta que será também calendário, lanterna e filmadora (“última tecnologia que pode ser sua”, diriam os anúncios), ou o cachorro de pelúcia que servirá como bolsa. E será através desse surrealismo que a direção de arte que se utiliza do estilo kitsch, como veremos adiante, poderá criar ambientes lúdicos, com misturas de elementos heterogêneos, utilização de materiais alternativos e impossíveis, entre outros.

Podemos também pensar o Kitsch através da maneira como seus objetos se apresentam visualmente. Algumas características são bastante recorrentes no Kitsch e, como poderemos perceber, estão presentes de forma intensa em nosso convívio diário. Começemos pelo uso das cores.

A paleta de cores kitsch possui uma particularidade no que diz respeito ao uso repetitivo dos tons puros, que geralmente serão combinados com os seus complementares. Dessa forma, são constantes as combinações do amarelo com o azul e do magenta com o verde, e de outras cores em seus tons primários, que criam um contraste especial e particularmente chamativo. É o caso dos figurinos e cenários nos filmes de Pedro Almodóvar, que constituem um bom exemplo da aplicação do Kitsch no cinema.

Há também frequentemente o uso dos degradês, com um gosto especial pelo vermelho que passa rosa bombom, além da mistura ao máximo de todas as cores do arco-íris, no pensamento do “quanto mais, melhor”.

Os materiais de fabricação dos objetos representantes do Kitsch constituem importante elemento de identificação do estilo. Geralmente baratos e de qualidade inferior, poderão ser muitas das vezes encontrados disfarçados, tentando parecer material mais nobre. E não é essa uma das premissas da própria filosofia kitsch? Encontraremos, portanto, madeira pretendendo-se mármore e o plástico imitando o couro. O plástico representa inclusive um material essencialmente kitsch, através da sua artificialidade e da possibilidade de assumir qualquer forma, as mais inimagináveis. E é esse um caráter importante do estilo kitsch, a artificialidade. Os materiais utilizados também farão alusão àquela ideia surrealista, ao trazer objetos combinados com materiais “impossíveis”, como frutas de bronze, flores de plástico.

Importante citar também do universo kitsch aplicado aos objetos é a distorção de dimensões. É extremamente comum a modificação da escala de algum objeto, não importa de que procedência, no momento da representação do mesmo. É assim que encontraremos a torre Eiffel em miniatura, que também será um chaveiro (aqui encontra também o caráter do pretexto do funcional, aplicável a quase todos os tipo de souvenirs de viagem), ou o flamingo gigante que enfeitará o jardim da casa.

É preciso agora falar de uma outra faceta do Kitsch, aquela que engloba as relações entre os objetos que integram um ambiente, que poderá também apresentar um aspecto kitsch. Dentre esses tipos de relação dos agrupamentos dos objetos, Moles resume os seguintes critérios:

- 1) *Critério de empilhamento* sem pena. Um conjunto Kitsch é constituído por objetos diversificados empilhados em um volume de espaço com superfície restrita.
(...)

- 2) *Critério de heterogeneidade*: Os objetos agrupados não têm relação direta com os outros: algumas vezes, existe aí uma fonte de *surrealismo* combinatório inconsciente.
- 3) *Critério de antifuncionalidade*: Este critério corresponde à distinção entre a *série funcional* _ por exemplo, a dos instrumentos de cirurgia colocados um ao lado do outro. (...) _ e o *agrupamento espontâneo* de caráter sedimentar, da coleção de painéis de todos os formatos e formas. (...)
- 4) Por último, um critério ‘*de autenticidade Kitsch*’ (!) que corresponde à idéia de *sedimentação*. (...) lento desenvolvimento, uma acumulação triunfante.” (MOLES, 2007)

É através da observação dessas formas de agrupamentos, dentre outras coisas, que poderemos perceber a presença de um cenário ou um figurino kitsch em um filme, como veremos adiante, no próximo capítulo.

Não poderemos, entretanto, deixar de falar de um aspecto importante que circunda a questão principal desse trabalho: a idéia da “circularidade”, proposta por Bakhtin (apud GUERREIRO, 2007):

as culturas das camadas mais elevadas, eruditas, se contrapõem e alimentam as das camadas populares, e estas, por sua vez, se espalham e reinventam, a seu modo, a cultura erudita, influenciando-a e completando o quadro da circularidade bakhtiniana.

Portanto, é possível dizer que da mesma maneira que o Kitsch toma emprestados elementos da cultura dita superior, essa mesma cultura hoje pegará do Kitsch aquilo que transformará em vanguarda.

Hoje, é a cultura de vanguarda que, reagindo contra a situação maciça e envolvente da cultura de massa, toma emprestado do Kitsch os seus estilemas; e não faz outra coisa a pop-art, quando individua os mais vulgares e pretensiosos dentre os símbolos gráficos da indústria publicitária e os transforma em objeto de uma atenção doentia e irônica, ampliando-lhes a imagem e citando-a no quadro de uma obra de galeria. (ECO, 2008).

Assim, poderemos observar a partir deessa ótica os trabalhos de representantes da pop-art americana, como Andy Warhol com suas *Marilyns* e latas de sopa *Campbell*, ou Roy Lichtenstein com sua estética originada das histórias em quadrinhos, e ainda os trabalhos de Tom Wesselmann, que trazem um erotismo “banalizado”. Além desses, podemos chamar a atenção também ao trabalho do artista americano Jeff Koons, que é hoje famoso por transformar o Kitsch em arte, e a fotografia de Pierre et Gilles,

caracterizada pela intensa mistura de elementos. Koons já apresentou, por exemplo, um cachorro gigante feito de flores (*Puppy*), medindo aproximadamente 16 metros de altura, e um coelho feito de plástico espelhado que imita aço inoxidável (*Brancusi*).

Para Eco, essa influência representaria ainda uma

vingança da vanguarda contra o Kitsch, e lição da vanguarda ao Kitsch, porque nesses casos o artista mostra ao produtor de Kitsch como se pode inserir um estilema estranho num novo contexto sem pecar no gosto: e a marca da fábrica de bebidas ou a lânguida estória em quadrinhos, uma vez objetivadas pelo pintor numa tela, adquirem uma necessidade que antes não possuíam. (ECO, 2008).

É nessa mesma estrutura que encontraremos os filmes que possuem uma estética ancorada aos valores do Kitsch, que se apresentará a serviço da arte, como poderemos analisar mais detalhadamente no capítulo que segue.

5 O KITSCH NA DIREÇÃO DE ARTE EM CINEMA

Já concluímos que a existência de um estilo é necessariamente vinculada à noção de expressividade. Também já discutimos que a direção de arte em cinema é um meio de expressão e que, por isso, é capaz de apresentar um determinado estilo. Agora poderemos, finalmente, pensar o estilo kitsch aplicado na direção de arte de cinema.

No capítulo anterior, discutimos a empréstimo que a Arte faz do Kitsch, o que torna a via de mão dupla. O Kitsch tomará emprestados estilemas da arte para banalizá-los e fazê-los serem consumidos sem mais escrúpulos. Mas agora também a Arte tomará certos preceitos, ícones e comportamentos kitsch para carregá-los de significado e aplicá-los em um outro contexto, em um caminho inverso. Esse comportamento da Arte é bastante característico da pós-modernidade, época em que, mais do que nunca, vivemos cercados pelo consumo, pela indústria, pela aceleração, condições essas perfeitas para a proliferação do Kitsch, que respiramos constantemente. É compreensível, portanto, que a Arte tome o Kitsch hoje como um dos temas (ou males?) centrais de suas obras.

Porém, é preciso refletir sobre a natureza dessa participação do Kitsch na obra de arte. Uma vez que o elemento kitsch, vazio e gratuito por sua natureza, é transportado para uma obra de arte, esta sim carregada de significados, este elemento não passa ele mesmo a carregar um significado? Isso fará com que ele deixe de ser kitsch, e passe a ser uma *representação do kitsch*, que trará certos valores e visões de mundo agregados. Somos levados, mais uma vez, a buscar a intenção do artista, excluindo a possibilidade de uma ingenuidade e conseqüentemente gratuidade por parte do autor das obras.

É nesse cenário que encontramos os filmes que aqui analisaremos, que usufruem dos elementos kitsch no trabalho de direção de arte, mas que os carregam de significados e de valores, e criam uma atmosfera propícia a críticas, mas confortável, com o melhor que o Kitsch poderá trazer.

Para observarmos melhor essa inserção do Kitsch em um estilo específico de direção de arte, tomaremos como exemplos os trabalhos nos filmes *Pele de Asno* (Jacques Demy, França, 1970), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1969) e *Nazareno Cruz y el Lobo* (Leonardo Favio, Argentina, 1975). São perceptíveis as semelhanças entre os filmes em diversos aspectos, o que nos instiga a talvez procurar

um perfil mais específico do que seriam os filmes ligados ao nosso tema central, o Kitsch na direção de arte. O estilo kitsch é encontrado significativamente nesses filmes e é através desses exemplos que nos basearemos para analisar a aplicação do estilo na arte.

Como já visto nesse trabalho, é preciso sempre analisar o contexto em que a obra observada está inserida, para que se possa fundar as observações sobre ela. No caso dos três filmes supracitados, cabe salientar que todos passavam por momentos politicamente (in)tenso, ou recuperando-se deles. Trata-se de um Brasil mergulhado na ditadura militar, começando a viver o período mais linha dura, o governo de Médici. Encontramos também uma França sem Charles de Gaulle, ainda se recuperando do impacto da greve geral de 1968, e uma Argentina em clima de terror, em meio a um caos político após a morte de Péron. Sem dúvidas, tais acontecimentos influenciaram a produção artística da época, principalmente se pensarmos nos momentos de repressão, que podiam a expressão artística, sujeita a oferecer um grande número de contestações, e que, por isso, sofrem com censuras de diversas naturezas.

Os três filmes apresentam situações e temas ligados a subversões, principalmente de ordem moral. Em *Macunaíma*, temos um herói com desvios de caráter, preguiçoso, interesseiro, mimado. E ainda, um negro que deseja virar branco (o próprio Macunaíma), e que após a transformação torna-se racista, além de uma criança sem inocência, que já apresenta interesses sexuais.

Em *Pele de Asno*, podemos destacar a subversão do sentimento que o pai tem pela filha, quando o Rei resolver casar-se com sua própria herdeira. Essa subversão também poderá ser percebida, por exemplo, no comportamento da Fada Madrinha, que tentará ajudar a Princesa, mas por motivos controversos: ela estaria interessada no Rei, e apenas por isso não quer que ele se case. Ainda podemos falar da inversão de valores, quando tudo que importa para o Rei é a beleza de sua próxima esposa.

Já em *Nazareno Cruz y el Lobo*, encontramos um homem que é condenado a virar lobisomem ao optar pelo amor no lugar da riqueza. O filme também apresenta um Diabo, que cansa de ser o “homem mau” na Terra e quer se aposentar, demonstrando uma inversão de papéis tipicamente carnavalesca. É possível destacar ainda a postura do homem metade bicho, que deixa à mostra sua origem animal.

Podemos perceber nas três obras, que coincidentemente são adaptações literárias, temáticas ligadas àquele grotesco mencionado no capítulo anterior.

Deparamo-nos com diversas situações do âmbito sexual, e, principalmente, com as inversões, tipicamente carnavalescas, como instruiu Bakhtin (apud GUERREIRO, 2007). O rei que quer casar-se com a filha no filme de Demy, o homem negro que quer ser branco em *Macunaíma*, o homem que vira lobo e o diabo que quer deixar de ser mau, na obra de Leonardo Favio. Encontramos em todo o tempo uma visão bastante vulnerável da condição humana, sujeita a rebaixamentos, subversões e corrupções morais. Os rebaixamentos encontram-se presentes em forma de piadas sexuais, referências às genitálias e a todos os outros orifícios corporais, em uma relação íntima com o carnal, o desejo, a excitação. Em *Macunaíma*, a índia Sofara chega a retirar um cigarro de sua genital para dar ao bebê para fumar.

Tais temas poderiam ser tratados de forma naturalista, o que explicitaria o caráter subversivo e caótico. Porém, foi adotada toda uma estética de fábula em todos eles, com narradores em terceira pessoa que nos contam uma história, como que para crianças que estão prestes a escutar uma lição de moral. E é aqui que encontramos a direção de arte como um elemento que contribuirá de forma incontestável para essa atmosfera fabulosa, que adota o estilo kitsch para representar esse universo ficcional.

Assim, a defecação estará presente no filme, mas na forma de sua negação, lembrando aquela definição de Kundera (2008) do Kitsch. O asno defecará pedras preciosas em *Pele de Asno* e o pato, moedas de prata em *Macunaíma*. Da mesma maneira, encontraremos a Velha que cospe sapos, ainda no filme de Jacques Demy.

Mas poderemos nos perguntar do porque da utilização de uma estética kitsch em obras cujas temáticas são tão interligadas ao grotesco, que representam seu oposto. Essa combinação seria justificada por dois aspectos principais. O primeiro seria o desvio dos olhares repressivos, que poderiam repreender e censurar os filmes que se mostrassem “subversivos”. Escondendo-se atrás da cortina kitsch, seria possível expressar opiniões que se apresentariam como mentiras, brincadeiras (da mesma forma que a utilização das piadas constantes nos roteiros, uma tendência para a comédia).

O segundo aspecto seria uma estratégia para a aproximação com o público médio. Diferentemente dos filmes de vanguarda ou os ditos “sérios”, um filme com estética kitsch alcançará aquele público médio que descrevemos anteriormente. O filme torna-se palatável, em contraste à feiúra grotesca, e desvia as atenções do caráter contestador e crítico, funcionando a direção de arte como uma espécie de apaziguadora das relações com o público mediano, que tem dificuldades de encarar certos aspectos da

natureza humano com crueza, e precisa daquele véu, representado pelo kitsch. O filme trará, portanto, aquela sensação de prazer ao espectador, que se deleitará com a visualidade e aceitará melhor as questões sobre a moral e o caráter humanos.

Dessa forma, a atenção de parte dos espectadores poderá se prender aos elementos decorativos criados pela direção de arte, através dos cenários e dos figurinos, com suas cores chamativas, o acúmulo de objetos os mais diversos possíveis e as combinações surreais.

Mas, na prática, o que corresponderia a essa direção de arte que se utiliza do estilo kitsch? Tentemos enxergar de forma mais detalhada as características do Kitsch empregadas no trabalho de criação dos cenários e figurinos, tomando como base os filmes já citados.

O primeiro aspecto a ser observado é a *artificialidade*, encontrada tanto na cenografia quanto nos figurinos e maquiagem, além das situações absurdas. É assim que nos depararemos com elementos que nos fazem lembrar a todo instante que estamos diante do irreal.

Em *Pele de Asno*, todos os súditos possuem a pele da cor oficial do reino, o que valerá também para os cavalos. Veremos pessoas com a pele toda azul, ou toda vermelha, e cavalos com seus pêlos tingidos. E ainda, uma moça que anda pela vila sempre coberta por uma pele de um asno, tão artificial quanto a situação. Em *Macunaíma*, uma índia pare um negro, que tem também um irmão branco, velho demais para tal parentesco. O absurdo da situação nos causa a impressão de artificialidade, assim como a árvore que dá diferentes frutas ao mesmo tempo (maçã, banana, abacaxi, pêra), que aparece em uma das sequências do filme (Figura 01). O caráter artificial em *Nazareno Cruz y el Lobo* será enfatizado através do pôr do sol (Figura 02) e da lua cheia, visivelmente falsos, ou pela representação do Inferno, em uma gruta, com figura exóticas e também clichês: um anjo com asas de penas, um pescador que pesca num lugar se água, mulheres nuas.



Figura 01

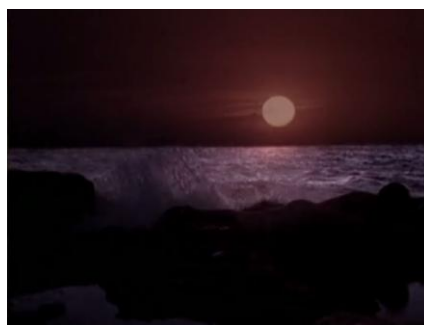


Figura 02

E essa artificialidade, tão característica do Kitsch, contribuirá para uma sensação criada no espectador de que nada daquilo que se vê na tela é real. Com isso, os filmes tornam-se assumidamente ficcionais, também pelos narradores em terceira pessoa e as temáticas fabulosas.

O *deslocamento* de objetos de seus ambientes naturais, ou mais prováveis, também constituem importante característica kitsch que poderá ser identificada na ambientação cinematográfica. São os elementos “improváveis” que encontramos integrados aos cenários e figurinos dos filmes, e que atrairão a atenção do espectador de maneira peculiar.

Em *Pele de Asno*, encontraremos plantas trepadeiras, típicas de ambientes exteriores, por todo o interior do castelo, ocupando grande parte dos espaços, envolvendo paredes, móveis e objetos de todos os tipos, transformando todos os cômodos em espécies de jardim. A Princesa, por sua vez, tocará órgão no jardim (Figura 03). O instrumento pesado é encontrado geralmente em ambientes internos, protegidos, em salas de música, por exemplo. Esperaríamos encontrá-la tocando algum instrumento portátil, como flauta ou violino, o que nos leva à surpresa de ver o pesado órgão no jardim. Também poderemos considerar como deslocada a grande mesa de banquete posta no exterior do castelo (Figura 04). Tal deslocamento é inclusive ironizado no próprio filme, quando começa uma chuva inesperada e a mesa precisa ser retirada às pressas.



Figura 03



Figura 04

No filme *Nazareno Cruz y el Lobo*, uma árvore é o principal elemento de um dos cenários que representam o Inferno (Figura 05), no fundo de uma gruta, embaixo da terra, local improvável para o crescimento de uma árvore. Em *Macunaíma*, os objetos e seres deslocados são bastante comuns nos cenários: temos um príncipe nos moldes europeus que se encontra lá “no fundo mato-virgem” (Figura 06), uma guitarra elétrica sendo tocada numa canoa que navega no rio (Figura 07) e um pin-nic realizado no chão de uma sala de jantar, como acontece na sequência em que Venceslau janta com a esposa (Figura 08).



Figura 05



Figura 06



Figura 07



Figura 08

Porém, os deslocamentos também podem aparecer nos figurinos. Um bom exemplo é o corvo que integra o chapéu usado pela esposa de Venceslau na sequência da feijoada em *Macunaíma* (Figura 09) ou a roupa feita de folhas secas, que constitui o

figurino da Caipora, no mesmo filme. Nos figurinos de *Pele de Asno*, é possível encontrar flores artificiais na composição, da mesma maneira que elas são empregadas nos cenários de interiores.



Figura 09

Há ainda os deslocamentos no tempo. O Kitsch sempre reúne objetos e referências de épocas diversas, numa heterogeneidade de elementos, e o mesmo farão as direções de arte que seguirão o estilo, sem a preocupação do verossímil. No filme de Jacques Demy, ambientado na época medieval, teremos um helicóptero (Figura 10) e um telefone (este último também deslocado de seu ambiente, uma vez que está no meio da floresta).



Figura 10

Dessa forma, destaca-se novamente a relação estreita que o Kitsch mantém com o surrealismo. Além da transposição de elementos para ambientes diferentes daqueles que estamos habituados no “mundo real”, o surreal será encontrado também nas *proporções* dos objetos e outros elementos construídos e nos materiais utilizados nessas construções.

Se em nosso cotidiano encontrarmos com frequência miniaturas de objetos e construções famosas ou réplica agigantadas de outros, essas desproporções também marcarão presença na direção de arte kitsch, e alcançarão a sua função causadora de efeitos, através do estranhamento causado. Como acontece quando encontramos um crucifixo em tamanho natural, em *Nazareno Cruz y el Lobo* (Figura 11). É interessante pensar que, nesse caso, o estranhamento vem ao colocar em tamanho natural aquilo que estamos habituados a ver em miniatura, o que não deixa de caracterizar um comportamento kitsch. No mesmo filme, temos velas enormes que compõem o cenário do velório do velho que não está morto.



Figura 11

Também com intuito de destacar as desproporções, temos os anões que integram grande parte dos súditos do reino em *Pele de Asno*, causando o estranhamento visual quando estes estão misturados a pessoas de normal estatura. Podemos também destacar algumas portas no interior do castelo, que são menores do que a altura média de uma pessoa, fazendo com que os atores precisem abaixar-se para poder por elas passar.

No filme *Macunaíma*, há desproporções nos dois momentos em que Grande Otelo interpreta crianças recém-nascidas (Figura 12). O elemento causador de efeito nesses momentos torna-se bastante evidente. Podemos também citar a enorme panela na cozinha de Venceslau, pronta para cozinhar o protagonista do filme, vivido por Paulo José.



Figura 12

Sobre os materiais utilizados, eles poderão se sobressair de duas maneiras: disfarçados para parecerem mais nobres ou constituindo uma combinação surreal de elementos. De materiais que se pretendem passar por algo mais nobre, temos, por exemplo, o vitral feito de papel no quarto da Princesa de *Pele de Asno* (Figura 13), por onde a Fada Madrinha atravessa. Podemos imaginar que outros dos muitos vitrais espalhados pelos cenários do castelo utilizam-se do mesmo material. Em muitos momentos, enquanto ações se desenrolam no interior, podemos também perceber brilhos artificiais em diversos elementos cenográficos e nos figurinos, de modo a insinuar a existência de diamantes ou outras pedras que brilhariam.



Figura 13

Em *Macunaíma*, um dos figurinos do protagonista é composto por uma camisa amarela de gola, que possui uma estampa de jacaré no peito. Essa ilustração faz alusão direta a uma sofisticada marca de roupas, cujo símbolo é um pequeno jacaré. Esse representa importante caráter kitsch, a tentativa de alcance de algo sofisticado através de sua imitação.

Já um bom exemplo de surrealismo nas combinações de forma e material são os vestidos que a Princesa exige que o Rei mande fabricar para ela, como método para fazê-lo desistir da ideia de casamento em *Pele de Asno*. Surgem, então, um vestido da cor do tempo bom (que, inclusive, possui projeção de nuvens que se movimentam pela roupa), um vestido da cor do luar (Figura 14), e um outro da cor do sol. Em *Macunaíma* poderemos também citar a feijoada servida literalmente dentro da piscina da casa de Venceslau, que inclusive possui carne humana misturada. Uma observação interessante é a existência, nos dois filmes, de estátuas vivas (Figura 15) nos cenários, que acompanham a movimentação de cena dos atores.



Figura 14



Figura 15

O caráter decorativo do kitsch será também destacável no trabalho de direção de arte que deseja representar o seu universo. Se aprendemos que na arte tudo deve ter uma razão e uma função - uma sugestão bastante problemática - nos cenários e figurinos kitsch teremos a impressão de que tem sempre “alguma coisa sobrando”, caracterizando o exagero típico desse estilo. Nesse tipo de direção de arte, os elementos nem sempre estarão expressando uma opinião por si só, compondo uma atmosfera ou revelando

algum aspecto da narrativa ou das personagens, eles poderão estar simplesmente decorando, ou, como prevê o comportamento kitsch, deixando o ambiente mais agradável e confortável, ostentando uma sofisticação geralmente de gosto duvidoso.

É com esse pensamento que encontraremos, por exemplo, a estante de livros que constitui a primeira imagem de *Pele de Asno*. O caráter funcional da estante, feita para abrigar os livros, será ofuscado pelos ornamentos: um urso e um leão azuis, que são colocados em posição como se segurassem a plateleira, cobertos, assim como os livros, por plantas trepadeiras (Figura 16). Da mesma maneira, o leito da Rainha possui um pavão que a observa (Figura 17), e chama atenção no quadro, destacando-se do que seria apenas uma cama em que alguém encontra-se enfermo, e o trono do Rei terá o formato de um animal branco (Figura 18), que mesmo aparentando extremamente desconfortável, poderá causar um maior efeito do que um trono ordinário. E seguindo essa linha, todos os móveis e objetos do castelo serão acompanhados de algum detalhe com o intuito de torná-lo mais belo, o que sobressairá com relação à sua função. Em *Macunaima*, Venceslau prepara uma mesa de chá para o protagonista (que nesse momento aparece travestido), com um enfeite de mesa que envolve a comida nada prático (Figura 19), mas que cumpre o objetivo de seduzir o convidado.



Figura 16



Figura 17



Figura 18



Figura 19

Assim como na manifestação do Kitsch no cotidiano, as *cores* na representação deste estilo na direção de arte terão um papel fundamental na sua caracterização. Os tons puros das cores, fortes e chamativos, estarão presentes nas diversas combinações de figurinos. No filme *Pele de Asno*, no reino azul, a maioria das vestimentas será dessa cor, com exceção da Princesa, que aparece em alguns momentos vestindo prata ou amarelo, formando um alto contraste, e a Fada madrinha, que passa do amarelo para o lilás.

No filme brasileiro, os figurinos de Macunaíma e de seus irmãos serão sempre constituídos de cores fortes, assim como paredes e objetos cenográficos. Nos depararemos, por exemplo, com terno azul acompanhado de camisa verde e gravata rosa (Figura 20), e a brasileira combinação de verde e amarelo que Macunaíma veste (Figura 21).



Figura 20



Figura 21

É possível fazermos um paralelo no que diz respeito à utilização das cores neutras na representação de ambientes pobres, humildes, numa contraposição ao luxo que representariam as cores vivas. Em *Nazareno Cruz y el Lobo*, a paleta é quase toda constituída por tons de cinza, marrom, terra, branco. Mas no momento em que o protagonista avista Griselda, ela vem acompanhada de cores vivas e misturadas, em um tecido que a envolve na tela (Figura 22). O espectador acaba por fazer automaticamente a ligação entre as cores e a beleza, a vida. Nos outros dois filmes, a selva e a vila pobre também possuem uma paleta pálida, sem cor, enquanto a cidade grande e os castelos constituem explosões de cores.



Figura 22



Figura 23

Os degradês, um dos usos preferidos do Kitsch também marcam sua presença, principalmente no que diz respeito à integração de um figurino com um cenário e de dois figurinos que mostrarão alguma relação mais íntima. Os tons mais recorrentes serão ainda aqueles em torno do rosa e do lilás, como poderemos perceber a seguir.

Os figurinos do Rei e da Rainha de *Pele de Asno* (Figura 23) estão em completa sintonia baseada no degradê formado pelas cores de seus figurinos, que ainda complementam a paleta de cores do cenário. São compostos por roxo, violeta, lilás, azul e prata, que participam do jogo de cores do reino, que permanece nos tons de azul.

Já Macunaíma, mostra-se completamente à vontade com a nova vida na cidade grande, e encontra-se integrado ao ambiente da nova residência. Seu figurino e a sala da casa de sua mulher formam também um degradê que segue o roxo, o rosa, o vermelho, o lilás. Essa combinação será recorrente ao longo do filme (Figuras 24 e 25).



Figura 24



Figura 25

E da mesma maneira que Moles (2007) descreveu as relações dos agrupamentos dos objetos, podemos aplicá-las nas relações estabelecidas entre os elementos dos cenários e dos figurinos, em que poderemos destacar o *empilhamento*.

É perceptível uma certa preocupação em grande parte dos cenários dos três filmes selecionados em aproveitar cada espaço existente, empilhando objetos e diversos

elementos que acabam por competir entre si. Esses elementos serão também bastante diversos uns dos outros, o que caracteriza a heterogeneidade a que Moles se referiu.

Como exemplo, temos o banheiro de Venceslau em *Macunaíma* (Figura 26). É tanta informação, são tantos objetos, os mais variados e exóticos possíveis, que perdemos o foco para onde deveremos atentar. É mais uma vez o fator causador de efeitos que se faz presente, daquele pensamento kitsch de quanto mais, melhor. No banheiro encontramos, além da banheira repleta de espuma, diversos vidros de perfumes e shampoos, tecido jogado, uma parede vermelha, diferentes texturas de parede, e dois manequins vivos usando apenas um tapa-sexo, compondo o absurdo da cenografia. O mesmo acontece na sala da mansão, em que um inventário do ambiente contaria uma estátua grande, um piano todo trabalhado, um relógio dourado, uma pintura em um cavalete, tapetes, divã com estampa de tigre, biombo com detalhes dourados, projetor de cinema, piso quadriculado, manequim vivo envolto por uma vitrine, colunas detalhadas, parede ornamentada com tijolos coloridos que formam desenhos, candelabro com velas, revistas espalhadas, tudo isso dividindo o mesmo espaço.

Ainda em *Macunaíma*, poderemos também pensar num empilhamento de pessoas em ambientes pequenos. Tanto na oca em que moravam na mata quanto no quarto em que primeiro moram na cidade (Figura 27), é evidente a sensação de acúmulo e excesso de elementos nos ambiente.

É possível notar, portanto, que estamos cercados pelo Kitsch, mas que nem sempre nos damos conta disso. O estranhamento que causa (que vai além da provocação de efeitos kitsch com que lidamos no cotidiano) advém da natureza crítica do seu uso nas artes, como nos exemplo que acabamos de observar, explicitado no desmembramento e atenta observação de seus elementos. É esta operação analítica que permite visualizar com mais nitidez o caráter transgressor do kitsch, em um de seus possíveis usos, e recuperá-lo para o domínio da expressão artística, de onde ele historicamente se desviou.



Figura 26



Figura 27

6 CONCLUSÃO

É possível perceber que a direção de arte em cinema é capaz de apropriar-se de elementos kitsch para criar a visualidade que identificará esteticamente um filme. É a arte que tomará emprestados os estilemas desse *estilo sem estilo*, e que fará o caminho inverso daquele descrito como tipicamente kitsch. Se o Kitsch reutiliza os estilemas de obras de arte que já estão gastos e que perdem seu significado em prol de uma estética vazia porém capaz de causar efeitos prontos, a Arte pegará, por fim, esses estilemas e os carregará com um novo significado, que já não é o original.

Uma vez que está carregado de significados, o elemento que foi deslocado do kitsch e inserido na obra de arte não mais pertencerá ao universo vazio do kitsch, mas será uma representação do mesmo. E como toda representação artística, ela será definidora de uma visão de mundo. É o que acontece não apenas na direção de arte em cinema que fará uso de estilemas kitsch na construção da estética fílmica, mas nos trabalhos de artistas cujo tema principal está ancorado aos valores pós-modernos, e, portanto, possuem íntima relação com o comportamento, sociedade e filosofia kitsch.

É possível enxergar em trabalhos como os de Andy Warhol e Tom Wesselmann, durante o momento de produção da Pop Art americana, uma postura e uma visão sobre o comportamento da sociedade de consumo, que claramente estão atreladas aos valores do kitsch e às marcas que ele produz na nossa estrutura social atual. Serão temas recorrentes, portanto, as marcas de produtos, a reprodução em larga escala, os ídolos, os excessos, os signos vazios.

Atualmente, o trabalho do também americano Jeff Koons vêm atraindo a atenção no campo das artes justamente por colocar-se no limite entre o banal, aquilo que consumimos e gastamos diariamente e por isso ligado ao universo kitsch, e a Arte. É através da elevação de símbolos da estética kitsch ao conceito de arte que Koons constrói a sua visão de mundo. Um exemplo interessante é uma série de esculturas com o nome de Balloon Dogs, em que representa cachorros feitos de balão. Nessa obra, o artista aplica em uma peça kitsch (o cachorro feito de balão) as próprias ideias kitsch, passadas, por exemplo, através da redimensionalização do objeto (que torna-se gigante em comparação com o objeto original) e a utilização de materiais improváveis, no caso, o aço inoxidável no lugar da borracha do balão.

As obras do diretor espanhol Pedro Almodóvar constituem o mais conhecido exemplo do uso do Kitsch no Cinema. A alusão ao estilo é percebida na temática, nos modos da narrativas, nas músicas, na aproximação com a cultura popular, e também na visualidade da direção de arte.

Podemos dizer que a direção de arte em cinema que faz uso de uma estética kitsch, a exemplo dos filmes citados neste trabalho, percorrem caminho parecido no que diz respeito à apropriação dos estilemas kitsch para demonstrar uma visão particular sobre esse próprio estilo. Através dos cenários e figurinos que se caracterizam por qualidades como as cores fortes, o empilhamento, o deslocamento, o surrealismo de combinações e outros estilemas retirados da estética kitsch, a direção de arte poderá mostrar na tela uma tipologia dos consumidores do kitsch, ou, ainda, servir de espelho para aquele espectador que consome a obra cinematográfica. Em qualquer dos casos, a direção de arte estará emitindo sua opinião, mostrando a sua visão de mundo e firmando-se como *meio de expressão*.

As visões de mundo que um artista possui ao lançar mão de uma estética ancorada aos valores kitsch não se limita à demonstração da tipologia dos mesmos. Como vimos ao longo do trabalho, é possível perceber uma reafirmação do conceito que encara o kitsch como a negação dos aspectos mais baixos do ser humano, sua condição como animal e seus desvios na conduta moral.

É possível fazer um paralelo entre essa negação de determinados aspectos da condição humana na direção de arte ligada ao kitsch e a sua afirmação através dos temas, situações e personagens presentes nos filmes que aqui apresentamos. Como já descrevemos, esses dois aspectos estão unidos pela sua oposição, e podem caminhar juntos quando estão a serviço da Arte, seja para explicitar o caráter paradoxal existente nessa combinação, uma vez que o midcult (kitsch) e o masscult advém do mesmo conceito de cultura de massa, ou para conquistar e acalmar o público médio que não possui enzimas suficientes para digerir tais situações grotescas, e preferem anergá-las como fantasiosas, com uma ajuda vinda da direção de arte kitsch.

Por fim, poderemos avaliar que cada filme representará e se utilizará do kitsch de uma maneira diferente, moldando seus estilemas às necessidades da obra e intenção do artista, assim como acontece com qualquer estilo. Apesar disso, é seguro dizer que todos eles possuem algo em comum além da aproximação com a estética kitsch: a elevação da direção de arte a um papel de destaque na obra fílmica final.

Através da *estilização* dos cenários e figurinos pelo uso em alto grau dos elementos kitsch, a direção de arte se despe daquela capa de invisibilidade e coloca em evidência as possibilidades de escolhas que ela possui, eliminando aquela idéia de casualidade, que enxerga o trabalho do diretor de arte como inexistente quando atrelado ao realismo.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques e outros. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 2008.

BUTRUCE, Débora. *A direção de arte e a imagem cinematográfica: sua inserção no processo de criação do cinema brasileiro dos anos 1990*. Niterói, 2005. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Instituto de Arte e Comunicação Social, UFF.

CARDOSO, Darlete. *A Transgressão Da Arte: Uma Análise Semiótica Do Kitsch*. In: *Revista Científica Plural Edição 002*, 2008. Disponível em: <http://paginas.unisul.br/agcom/revistacientifica/artigos/artigo_darletecardoso.pdf>

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GOMBRICH, E.H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

_____. *Arte e Ilusão*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

GUERREIRO, Alexandre Silva. *A carnavalização e o grotesco pelo prisma do cinema brasileiro contemporâneo*. Niterói, 2007. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Instituto de Arte e Comunicação Social, UFF.

JACOB, Elizabeth Motta. *Um lugar para ser visto: A Direção de Arte e a construção da paisagem no cinema*. Rio de Janeiro, 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Instituto de Arte e Comunicação Social, UFF.

KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MOLES, Abraham. *O Kitsch: a arte da felicidade*. São Paulo: Perspectiva, 2007. – (Debates; 68 / dirigida por J. Guinsburg).

PAULI, Evaldo. *Estética das Formas*. In: Enciclopédia Simpósio. Universidade Federal de Santa Catarina, 1997. Disponível em: <http://www.cfh.ufsc.br/~simpozio/megaestetica/estetica-das-formas/2283y000.html#indices>

RUGG, Whitney: *Kistch*.

Disponível em: <<http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/kitsch.htm>>. Acesso em: 22 jun 2010.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.