



CORPO, FETICHE E DEVIR-DRAG: ANOTAÇÕES SOBRE O CINEMA DE JOHN WATERS

João Victor de Sousa Cavalcante¹

RESUMO

O trabalho levanta questionamentos sobre a obra do diretor norte-americano John Waters (1946), no intuito de pensar a relação entre estética e política, a partir da imagem da *drag queen* Divine, musa de diversos filmes de Waters. Ao valer-se de uma linguagem ligada ao grotesco, ao *kitsch* e ao *camp*, os filmes do diretor engendram uma crítica aos códigos patriarcais e humanistas presentes no cinema narrativo, pervertendo os próprios códigos diegéticos utilizados pela gramática narrativa hollywoodiana, e propondo outros modos de pensar o corpo e as formas de sociabilidade. A partir de uma simulação paródica das formas de vida, encontrada nas obras analisadas, buscamos entender a potência política presente na fabulação de novos mundos empreendida pelo cinema, a partir de um diálogo entre a noção de abjeção (Judith Butler; Julia Kristeva) e os conceitos de erotismo e fetiche (Georges Bataille).

Palavras-chave: Corpo, Abjeção, Gênero, Erotismo, John Waters.

*Pois os aspectos mais inconfessáveis de nossos prazeres são os que
nos prendem mais solidamente*
(Georges Bataille, Minha Mãe).

*Kill everyone now! Condone first degree murder! Advocate
cannibalism! Eat shit! Filth is my politics! Filth is my life!*
(John Waters/ Divine, Pink Flamingos).

A proposta deste ensaio é pensar o cinema do diretor norte-americano John Waters (1946), notadamente os filmes da primeira fase de sua carreira, a partir de seu primeiro longa-metragem, *Mondo Trasho*² (1969), passando por obras como *Pink Flamingos* (1972), *Female Trouble* (1974) e *Desperate Living* (1977), filmes que situam John Waters e Divine como nomes emblemáticos da contracultura *queer* americana. Divine é o nome da famosa *drag queen* que protagonizou a maioria dos filmes do diretor, interpretando a si mesma em algumas produções, ou encarnando outros personagens femininos, como Dawn Davenport em *Female Trouble*, ou a resignada Francine, de *Polyester* (1981). Destaco, como início de discussão, a

¹ Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco. Pesquisador do Imago: laboratório de estudos de estética e imagem (Universidade Federal do Ceará) e do Narrativas Contemporâneas (Universidade Federal de Pernambuco). Email: joaosc88@gmail.com.

² A carreira do diretor começa com o curta-metragem *Hag in a Black Leather Jacket*, de 1964. Há ainda o filme *Eat your make up*, de 1968, considerado um média-metragem, de modo que a estreia com filmes de longa duração ocorre com *Mondo Trasho*.



performatividade heterogênea de Divine, que interpreta o próprio par sexual no filme de 1974, no qual, em uma cena exdrúxula de sexo, a atriz interpreta as duas partes envolvidas.

Esse tipo de linguagem surge como uma perturbadora potência estética e política no final dos anos 1960, em um contexto de fértil manifestação da contracultura LGBTQI, sobretudo nos Estados Unidos. Nesse sentido, o texto que segue busca discutir a relação entre corpo e política, a partir da linguagem paródica dos filmes de Waters, pensando Divine como musa e, ao mesmo tempo, anti-musa. Figura anárquica e iconoclasta que ocupa eroticamente o plano cinematográfico e a história do cinema como diva *trash*, e como uma imagem que desarticula politicamente noções ligadas ao gênero identitário, a binarismos sexuais, e a relação entre corpo e prazer visual.

Parto do pressuposto de que os filmes de Waters empreendem um movimento de destruição da dialética no que concerne a noções identitárias, ao trazer simulações paródicas do corpo e de formas de sociabilidade. Ao valer-se de uma linguagem ligada ao grotesco, ao *kitsch* e ao *camp*, os filmes do diretor engendram uma crítica aos códigos patriarcais e humanistas presentes no cinema narrativo, pervertendo os próprios códigos diegéticos utilizados pela gramática narrativa hollywoodiana. Nesse sentido, proponho um conjunto de reflexões, ou anotações, que se debruçam sobre o cinema do diretor norte-americano, pensando, sobretudo, a figura de Divine como imagem disruptiva, que perverte a codificação dos corpos, transformando o espaço filmado em heterotopias *camp*. O trabalho dialoga com conceitos ligados ao erotismo e ao fetiche, elaborados por Georges Bataille, e a noção de abjeção, traçando um diálogo entre Judith Butler e Julia Kristeva.

A cavalgada da perversão

“Essa coleção de putas, bichas, sapatões e cafetões não conhece limites. Eles cometeram atos contra Deus e a natureza que faria qualquer pessoa decente recuar em desgosto”. Com essa frase, o personagem Mr. David, do longa-metragem *Multiple Maniacs* (1970), anuncia para um grupo de espectadores a “Cavalgada da Perversão”, espetáculo estrelado por Lady Divine. O número é realizado em uma tenda, em um parque de Baltimore, cidade norte-americana onde se passa quase todos os filmes de Waters, ao redor da qual um público composto por jovens senhoras elegantemente vestidas, ao lado de homens de terno e gravata, aguarda a entrada do que deve ser o “mais desprezível show da Terra”, com

“autêntica baixaria, cuidadosamente selecionada, para apresentar as maiores violações contra Deus e contra a natureza”.

O público de classe média assiste à exibição de uma série de atos de perversão, como anunciado nos primeiros minutos do filme: uma moça beijando sensualmente uma cela de bicicleta, dois rapazes lambendo as axilas de uma jovem, uma pirâmide humana com oito pessoas nuas empilhadas umas sobre as outras. Na sequência, um rapaz sem camisa tendo suas costas queimadas por um cigarro, dois “viados de verdade beijando-se como amantes”, nas palavras do locutor, além do comedor de vômito e outras atrocidades que antecedem a entrada da protagonista do show. Lady Divine sai de sua tenda armada com um revólver e anuncia o assalto. Todo o show funciona como um artifício para a cena final de violência, em que os espectadores, que antes demonstravam uma atitude de repulsa diante dos corpos ali expostos, têm seus pertences roubados pela aguardada diva, que assassina um deles, por diversão, como parte do evento.

A primeira cena do filme de John Waters exhibe uma coleção de corpos que vão compor o mobiliário imagético da obra do diretor: corpos *queers*, viciados em drogas, pessoas em sofrimento psíquico, além da presença da Divine, a famosa *drag queen* que atuou como musa em diversos de seus filmes. Divine centraliza, em grande medida, uma representação paródica do corpo, mostrando-se como pura encenação de uma feminilidade excessiva, garimpando referências da gestualidade pornográfica, do horror e da cultura drag da cena *underground* norte-americana. A *drag queen* performa um tipo de super mulher, constituindo-se como excesso, como um gênero fabricado, e não como uma encenação típica de personagem, em que um ator dá corpo a uma subjetividade imaterial e ficcional: Divine constrói-se como metonímia de si mesma, angariando uma subjetividade movente, plástica e artificialmente real.

O corpo de Divine não é denotativo, ao contrário, aponta para vários sentidos distintos, sem encontrar pouso de significado em uma interpretação estável. É sintomático o lugar de diva que a personagem ocupa nas primeiras obras do diretor, colocando a relação entre corpo filmado e espectador em uma alfândega de sentido. Divine é mostrada como uma musa, fazendo convergir uma corporalidade ligada ao feminino exuberante, que transita entre as estrelas da pornografia e as estrelas de Hollywood. Essa centralidade da personagem na obra de Waters, no entanto, é realizada pela via do grotesco, do exagero, e da relação com práticas ligadas a tabus sexuais, como cropofilia, zoofilia, incesto, necrofilia etc. *Pink Flamingos* (1977), por exemplo, termina com uma cena em que vemos Divine recolher fezes de cachorro

da rua e comer, ostentando um sorriso de satisfação em *close-up*, olhando diretamente para o espectador, enquanto toca uma alegre canção popular norte-americana³.



FIGURA 1: Em sentido horário, Divine em *Multiple Maniacs* e *Pink Flamingos*, nos frames de cima. Abaixo, a drag queen como Francine, de *Polyester* e como Dawn Davenport de *Female Troubles*.

Nesse sentido, a imagem da musa surge como um enfrentamento às imagens hegemônicas do cinema narrativo convencional, sobretudo o norte-americano. Waters promove não apenas uma suspensão dos códigos de gêneros cinematográficos, mas, ao comungar diferentes linguagens de modo paródico e visivelmente artificializado, o cineasta empreende uma crítica da imagem hegemônica do cinema narrativo a partir de seus próprios códigos. O cinema narrativo convencional, é lugar comum afirmar, organiza-se semioticamente para que o espectador não perceba que está vendo um filme, em um processo no qual os traços da materialidade fílmica são suprimidos. A linguagem cinematográfica atua para que significante (base material em que os códigos são impressos) e o significado (sentido que os códigos adquirem) operem como uma unidade coesa e indissociável.

O corpo de Divine vai à contramão dessa organização dual dos códigos sígnicos, trazendo uma disjunção entre corpo e sentido, notadamente em relação à performatividade do gênero identitário. Há uma desarticulação entre materialidade e sentido, sobretudo no que toca a relação entre erotismo e prazer visual. Os filmes que menciono estão o tempo todo convocando o erotismo como linguagem principal da narrativa, contudo trata-se de um erotismo organizado de modo a constranger o prazer escópico. Laura Mulvey (2018), no conhecido ensaio “Prazer Visual e Cinema Narrativo”, recoloca temas ligados à psicanálise

³ A canção é *How Much Is That Doggie In The Window*, interpretada por Patti Page.

como forma de crítica política e feminista dos códigos convencionais do cinema. Para a autora, o cinema narrativo convencional reproduz estruturalmente o inconsciente ótico patriarcal, de modo que as estratégias de representação do corpo feminino no cinema são costumeiramente apresentadas como portadoras de significado, como contraponto diegético ao corpo masculino, e nunca como produtoras de significado.

A autora afirma que o cinema, a saber, o cinema narrativo ocidental, codificou o erótico dentro da linguagem patriarcal dominante, de modo que há uma relação política no modo como a circulação de desejos e afetos é organizada pelos códigos narrativos, principalmente no que toca a relação entre prazer escópico e a imagem da mulher. Para Mulvey, o cinema constitui-se a partir:

[...] da manipulação habilidosa e satisfatória do prazer visual. Incontestado, o cinema dominante codificou o erótico dentro da linguagem da ordem patriarcal dominante. E foi somente através dos códigos do cinema bastante desenvolvido em Hollywood que o sujeito alienado, dilacerado em sua memória imaginária por um sentido de perda, pelo terror de uma falta potencial na fantasia, conseguiu alcançar uma ponta de satisfação através da beleza formal desse cinema e do jogo com as suas próprias obsessões formativas (MULVEY, 2018, p. 358).

Regimes de signo, é importante lembrar, implicam em formações de poder. O cinema é herdeiro direto da fotografia, e possui uma genealogia que remonta ao Renascimento europeu e à utilização da perspectiva linear na representação artística. A arte na renascença, influenciada pela racionalidade cartesiana, inaugura uma forma de pensamento humanista, no qual o homem, notadamente o ascendente burguês que adquiria protagonismo social no século XVI, ocupa a centralidade da representação pictórica (MACHADO, 2015). Essa arte antropocêntrica substitui uma forma de pensamento teocêntrica, e coloca o homem não apenas como motivo principal das obras, mas como métrica para pensar o real.

Nesse sentido, do ponto de vista ótico e estético, o cinema faz ressoar o humanismo antropocêntrico renascentista. Na esteira do pensamento de Laura Mulvey, situo o cinema de John Waters como uma possibilidade disruptiva dos códigos patriarcais e heteronormativos presentes na materialidade da linguagem cinematográfica, bem como uma forma de paródia política desses códigos. Diante do homem vitruviano de Da Vinci, temos a *drag queen* Divine de John Waters. Os personagens do diretor não surgem como simples contraponto às corporalidades e práticas normativas. O que os filmes do diretor parecem sugerir é a destruição da dialética em prol do surgimento de novas formas de vida, novos usos do corpo e novos modos de pensar a subjetividade, abandonando uma cisão histórico-metafísica entre

alma e corpo. É pelo excesso de corporalidade, e de invenção de corpos outros, que é construída uma cosmologia que se articula no sensível, na imagem fílmica.

Essa cosmologia propõe uma ruptura com possibilidades humanistas e antropocêntricas. Há todo um jogo de construção e de destruição de fantasias burguesas e de ocupação do espaço filmado por corpos ociosos, inúteis, que são puro gasto, dispêndio, corpos inúteis ao capitalismo, à constituição de família, corpos que não cabem na organização social do Estado. Georges Bataille (2013a; 2013b) engendra uma crítica interessada em demonstrar que o advento do sujeito moderno se realiza na constituição sofisticada de indivíduos úteis, organizados pelo mundo do trabalho, em que os prazeres não fazem parte das formas de vida, mas são vistos como compensações à lógica do acúmulo e da força conservadora dos interditos. Para ele, a sociedade capitalista não é apenas economicamente injusta, mas também organiza formas de vida a partir da exclusão de experiências que tiram da vida sua mobilidade e força. Daí o interesse de Bataille pelas experiências que se formam do outro lado desta moeda, ligadas à transgressão e à experiência erótico-religiosa.

Os corpos excessivos e desviantes apresentados em obras como *Multiple Maniacs*, *Desperate Living* ou *Pink Flamingos* empreendem um movimento de deriva pelo espaço fílmico, em enredos que não possuem uma finalidade específica: são personagens que não realizam nada produtivo e são orientados pela força erótica de seus afetos. O erotismo, para Bataille, não é o movimento empreendido pelo sujeito de possuir a coisa desejada, mas o contrário: é a experiência pela qual o sujeito é consumido por seu objeto de desejo. Ao trazer corpos ociosos, que se entregam a experiências ligadas à transgressão, John Waters propõe subjetividades inalcançáveis ao modo capitalista de propor identidades. São usos do corpo ligado à transgressão, ao desgaste, à dilaceração e ao erotismo violento e agônico, formas que se abrem para sociabilidades outras que não as instituídas pela divisão patriarcal de funções sociais. Ao abrir o corpo para uma experiência destrutiva, os personagens de Waters expõem a liberdade de possibilidades que o uso do corpo tem.

O cinema torna-se, assim, estratégia política de invenção de um real possível, mas o faz pela via do artifício e pela conjuração de realidades inimagináveis. Há uma profusão de corpos e de estratégias de sociabilidade que empreendem uma crítica às narrativas hegemônicas, bem como à estrutura burguesa, heteronormativa e capitalista. O cinema de Waters parodia a estrutura do cinema narrativo a partir de seu dentro, a partir de um jogo com as próprias técnicas consolidadas pelo cinema norte-americano, a saber, os elementos eróticos, a figura da musa, a apropriação de gramáticas consolidadas de gêneros

cinematográficos etc. O diretor se aproxima do que Mulvey chama de cinema alternativo, uma linguagem que “cria um espaço para o aparecimento de um outro cinema, radical, tanto num sentido político quanto estético, e que desafia os preceitos básicos do cinema dominante” (MULVEY, 2018, p.357).

O caminho percorrido pelos personagens de Waters nos conduz para espaços epistêmicos monstruosos, que solapam noções estruturadas de corpo e subjetividade, e rompem com binarismos conceituais herdeiros do par metafísico-histórico relativo à natureza e cultura. A crítica atual entende que não é possível estabelecer uma cisão essencial entre o que é natureza e o que é fabricação da cultura: as duas instâncias estão intimamente imbricadas. A separação entre natureza e cultura manifesta-se muito mais por uma fabulação histórica a cerca das diferenças culturais, do que propriamente por uma ontologia.

Esse binarismo, contudo, serve de eixo ideológico de compreensão do real, estabelecendo fronteiras entre corpo e alma, normal e anormal, próprio e estrangeiro, mesmo e outro. Esse tipo de categorização incorpora modos de gestação da subjetividade moderna baseados na exclusão do outro, em uma dialética que afirma o *eu* a partir da negação do *outro*. Os espaços epistêmicos monstruosos, dessa forma, subvertem essas categorizações e nos conduzem para o que Donna Haraway (2000) chama de prazer da confusão de fronteiras, reafirmando a possibilidade de pensar esses limites difusos como zonas periféricas de intenso fluxo sógnico. Divine implode a dialética, não há uma afirmação de si enquanto negação do outro (o outro heteronormativo, burguês etc.), o que vemos é uma simulação paródica de formas de vida, orientada por fantasias fetichizadas em relação ao corpo e ao desejo.

O fetiche é entendido a partir de uma formulação de Bataille, cujo entendimento sobre a dimensão do erotismo é central para esse trabalho. Para o filósofo, o fetiche não é, como entendido pelo pensamento marxista, a alienação do sujeito em relação à produção de mercadorias, mas sim, a verdade da relação sujeito-objeto. O fetiche é o outro lado da concepção moral do desejo, e surge aqui como um método de interpretação do real, como possibilidade de enveredar pelos espaços sombrios, baixos e abjetos do desejo e da cultura. “O que realmente amamos, amamos sobretudo na vergonha, e desafio qualquer amador de pintura a amar uma tela tanto quanto um fetichista ama um sapato (BATAILLE, 2018, p.250).

Essa formulação encontra eco na noção de abjeção elaborada por Judith Butler. No léxico de Butler, notadamente nas obras *Gender Trouble* e *Bodies That Matter*, encontramos uma complexa discussão que problematiza a dicotomia sexo e gênero como reproduções lineares de natureza e cultura. Para a filósofa, nem há uma relação direta estabelecida entre uma categoria e outra, como também não há uma total arbitrariedade entre elas. Gênero é, sim, uma categoria do social, impressa nos corpos (os quais “possuem” um sexo, ao mesmo tempo em que são possuídos pelo mesmo), mas o corpo não é a superfície inócua, a matéria lisa e virgem em que o espírito, ou a cultura, deposita seus valores (BUTLER, 2003). De modo que categorias identitárias operam no corpo e com o corpo. A noção de gênero, portanto, vem de uma construção sócio-cultural, que age pela via do discurso. Desse modo, a própria ideia de construção social pode ser problematizada, não como um artifício da cultura, mas como algo que entranha os corpos. Ontologia e historicismo operam aqui em um intrincado complexo: “[...] os corpos na verdade carregam discursos como parte de seu próprio sangue” (BUTLER, 2002, p.163).

Se o discurso produz corpos, não os produz como carcaças meramente dispensáveis, ou meramente culturais. A própria noção de cultural, como entendido pela Antropologia exclui a possibilidade de um “meramente” e abre discussão para agenciamentos heterogêneos no que se refere ao corpo. O discurso - processos de socialização e de ritualização que engendram o gênero e os papéis sociais - produz, portanto, corpos inteligíveis, em uma sensível relação entre a materialidade dos corpos e os códigos impressos neles como atributos culturais que os fazem aptos a significarem algo no discurso. O mesmo discurso, seja pela via do excesso, seja por outros processos, formula também corpos outros: impensáveis, ininteligíveis, corpos abjetos. A abjeção aqui não tem a ver com uma oposição dialética, não se trata de corpos normais *versus* anormais. A própria oposição garante uma inteligibilidade. Trata-se de corpos invisíveis ou impensáveis, que operam pela via da abjeção, uma via que impede a codificação corrente dos corpos em uma fabricação de sentido.

A discussão sobre o conceito de abjeto encontra origem no pensamento de Julia Kristeva (1982), muito embora possamos pensar em famosos trabalhos de Freud que incluem semelhante discussão, como Totem e Tabu e a noção de *Unheimliche*, obras que Kristeva revisita ao tratar da abjeção. Para ela, o abjeto se refere aos espaços inóspitos e inabitáveis do corpo e da cultura, que, por mais povoados que sejam, não gozam do estatuto de pessoa.

Abjeção, portanto, tem íntima relação com as fronteiras formadas pela via normativa, via do interdito de pulsões primárias, sobretudo o incesto e o tabu da morte. Como uma perturbação que se lança desde a periferia do cognoscível, o abjeto é uma:

[...]fronteira da subjetividade em que o objeto não possui mais ou ainda não possui uma função correlativa que vincula o sujeito. Nesse local, pelo contrário, o objeto vacilante, fascinante, ameaçador e perigoso é mostrado em silhueta como não-ser - como a abjeção na qual o ser falante é permanentemente envolvido (KRISTEVA, 1982, p.76)⁴.

Semioticamente, o abjeto nos leva em direção ao lugar onde o significado desmorona: os significados impressos sobre os corpos, saberes erigidos sobre binarismos históricos e metafísicos, herdeiros da dicotomia natureza/cultura. O abjeto faz vacilar o significado, operando como instância de significância, talvez, mas não como produção de sentido decifrável, não como corpos decodificáveis. Se o abjeto faz vacilar o sentido, e se Kristeva persegue as lições de Lacan e sua tríade sobre real-imaginário-simbólico, é possível pensar que a formação do abjeto é uma construção cultural ou sintomática substitutiva, que ao negar o real, ao expelir o real para uma zona fora da linguagem compartilhada (daí a relação etimológica entre abjeto e dejetos) cria-se uma relação forjada e não realizável entre o real negado e o campo do imaginário.

O abjeto encontra no cinema de John Waters uma possibilidade de existência pela via da linguagem fílmica. A organização de espaços e afetos nos filmes do diretor está o tempo todo convocando formas de vida abjetas e precárias, valendo-me ainda do léxico de Butler, mas artificializando-as como paródias da própria precariedade. A paródia parece impossibilitar a ideia de metáfora: não se trata de corpos abjetos que metaforizam minorias identitárias como forma de crítica. Há, de fato, a possibilidade de fazer da paródia e da performatividade uma forma de vida em si, uma possibilidade de uso do corpo artificializada e excessiva que denuncia o realismo e o dualismo das formas de vida normativas.

Desperate Living amplia o fenômeno da abjeção ao criar uma cidade inteiramente dedicada a sujeitos desviantes, pervertidos sexuais (sic), criminosos. Uma comunidade semelhante à encontrada em *Multiple Maniacs*, com a diferença de não ser mais uma trupe errante de artistas/criminosos. Mortville, cidade onde se passa *Desperate Living*, funciona como uma espécie de heterotopia abjeta, uma sociedade que suspende as normas convencionais de sociabilidade, governada por uma rainha tirana, que reinventa as normas de

⁴ Tradução nossa da edição americana da obra de Kristeva. Na fonte, em inglês: “border of subjectivity where the object no longer has, or does not yet have a correlative function bonding the subject. On that location, to the contrary, the vacillating, fascinating, threatening, and dangerous object is silhouetted as non-being—as the abjection into which the speaking being is permanently engulfed”.

convívio para torturar seus súditos. Há, em Mortville, a fabulação de uma cidade constituída a partir da junção de diversos guetos, em um processo de atravessar a periferia, e fazer convergir espaços marginais como zona de significação própria, à revelia do que está *lá fora*. A heterotopia, na compreensão de Foucault, é o contraponto à noção de utopia, espaço inexistente que apresenta a sociedade de uma forma idealizada ou aperfeiçoada. A heterotopia, por sua vez, é o espaço que opera por suspensão das regras hegemônicas, ou por sua inversão, como é o caso dos presídios, hospitais psiquiátricos, guetos, ou ainda, os espaços periféricos construídos por John Waters. Espaço heterogêneo, com camadas sobrepostas, a heterotopia “consegue sobrepor, num só espaço real, vários espaços, vários lugares que por si só seriam incompatíveis” (FOUCAULT, 2013, p.24).

Nesse sentido, podemos pensar o cinema como heterotopia que formula mundos impossíveis e se constitui como um espaço em si, em que corpos e regimes de signos transitam e criam comunidade. A potência política do cinema parece situar-se justamente na formulação de mundos que são impossíveis apenas porque não foram pensados ainda, cabendo à arte antecipar-se e propor outras formas de vida. Jogando com códigos diegéticos, o cinema de John Waters é capaz de justapor mundos, insinuar-se como uma heterotopia, a partir da simulação paródica do mundo normativo. A norma, no entanto, não desaparece, não se trata de vencer uma guerra contra o mundo normativo, mas sim de destruir a sua possibilidade de centro. O pólo hegemônico perde seu caráter de ponto de referência identitária.

Nessa perspectiva, os personagens de Waters organizam-se como subjetividades desviantes, que debocham da organização normativa e patriarcal, mas não o fazem como uma pedagogia crítica organizada. É notória uma potência iconoclasta nas ações desses corpos, incluindo uma destruição de si enquanto sujeitos. Essas formas de vida parecem transformar a precariedade em escárnio, rejeitando todo valor metafísico e exibindo-se como corpos puros, gritantes, plásticos e excessivos. Existências moventes que podem transformar-se em outras, inclusive em nada. O nada aqui em um sentido anti-hermenêutico: como corpos abjetos, os personagens de Waters podem abster-se de um significado identitário, existindo à revelia das categorizações modernas sobre o corpo, gênero e sexualidade. São corpos que entendem o mundo como valor de uso, jamais como o valor de troca capitalista ou o valor de culto estético. Apenas uso, consumo, gasto. Existências impermanentes.

Divine, corpo emblemático no mobiliário heterotópico de John Waters, parece dar vida ao anti-édipo, dialogando com o trabalho de Deleuze e Guattari (2012). Toda a

performatividade da *drag queen* vai na direção oposta da realização da fantasia heterossexual, partindo do enfrentamento ao gozo escópico, como vimos, no qual Divine mostra-se como excesso erótico, mas enfrentando o olhar do espectador pela via do grotesco. A encarnação em diversos personagens, desde a criminosa procurada em *Pink Flamingos*, ou a dona de casa resignada em *Polyester* (1980), mostra a formulação de um feminino performativo que parece desvelar a teatralidade do gênero, em um recurso à sensibilidade *camp* e sua predileção pelo artifício (SONTAG, 1964). Se, para o *camp*, ser é representar um papel, Divine parece ser a epítome desse tipo de sensibilidade, ao corporificar um feminino inalcançável, que se mostra como valor de uso, que é inalcançável enquanto fantasia sexual, mas que se aproxima do fetiche battailleano como verdade possível.

Divine não descende de nenhuma mitologia adâmica da criação da mulher, nem obedece à lógica política do binarismo de gênero. Sua política é a perversão⁵: perversão da norma, dos valores encarnados no corpo como relações imanentes, e da fantasia edipiana da realização heterossexual. Nesse sentido, a *drag queen* inventa um mito de origem outro, que se realiza a partir de outras fantasias, muito mais esquizofrêncicas que edipianas, para ficarmos no léxico de Deleuze e Guattari. Se o épidio faz parte do processo de antropogênese, da adequação do ego às instituições coletivas, de modo a tornar-se sujeito, Divine surge como a fissura nessa adequação. Ao invés de realizar uma fantasia de busca do objeto de desejo, ou de mostrar-se como objeto de desejo ao prazer visual do cinema, a musa conduz o espectador para um *devir-drag*, instância que promove uma contaminação na relação sujeito e objeto, formulando possibilidades de subjetivação muito mais processuais e fabulatórias, do que constituídas sobre binarismos históricos e metafísicos.

⁵ Referência a *Pink flamingos*, citada na epígrafe deste trabalho.

REFERÊNCIAS

- BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. São Paulo: Editora Autêntica, 2013a.
- _____. **A parte maldita** (precedida da Noção de Dispêndio). São Paulo: Editora Autêntica, 2013b.
- _____. **Documents**. Florianópolis: Editora Cultura e Barbárie, 2018.
- BUTLER, Judith . Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. Entrevista concedida a Baukjer Prins & Irene Meijer. **Estudos Feministas**, n. 1, p. 155-166, 2002.
- _____. **Problemas de gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- _____. **Bodies that Matter: on the discursive limits of sex**. New York: Routledge, 1993.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia** (volume 4). Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.
- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: N-1 edições, 2013.
- HARAWAY, Donna. Manifesto Ciborgue. Trad. Bras. Tomaz Tadeu. In: HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz, **Antropologia do Ciborgue: As vertigens do pós-humano**, Belo Horizonte, Autêntica, 2009, 2ª ed.
- KRISTEVA, Julia. **Powers of horror: an essay on abjection**. New York: Columbia University Press, 1982.
- MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2015.
- MORAES, Eliane Robert. **O Corpo Impossível** – a decomposição da figura humana: de Lautreamont a Bataille. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Paz e Terra, 2018.
- SONTAG, Susan. **Notas sobre o “Camp”**. 1964. Disponível em: https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag_notassobre-camp.pdf. Acesso em: 04/10/2019.