

Corpo, fetiche e devir-drag: anotações sobre o cinema de John Waters¹

João Victor de Sousa Cavalcante²
Universidade Federal do Ceará - UFC

RESUMO

O trabalho levanta questionamentos sobre a obra do diretor norte-americano John Waters, 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 do cinema narrativo, propondo outros modos de pensar o corpo e as formas de sociabilidade. 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.

INTRODUÇÃO

A proposta deste ensaio é pensar o cinema do diretor norte-americano John Waters, notadamente os filmes estrelados pela *drag queen* e performer Divine, situados na primeira fase da filmografia do diretor, marcada por elementos da contracultura, cinema autoral e uma crítica mordaz a padrões de comportamento, normas de gênero e preceitos estéticos cinematográficos.

O recorte deste estudo, portanto, volta-se para os seguintes filmes de Waters³: “Mondo Trasho” (1969), “Multiple Maniacs” (1970), “Pink Flamingos” (1972),

¹Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho “Cinema e Audiovisual e Interdisciplinaridade”, evento integrante da programação do 25º Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 26 a 28 de junho de 2025.

² Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Professor do curso de Comunicação Social - Publicidade e Propaganda da Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: joaosc88@gmail.com.

³ Ao longo do texto, todos os filmes mencionados são do diretor John Waters, exceto quando indicado.

“Problemas Femininos” (1974), “Polyester” (1981) e “Hairspray” (1988). O objetivo é discutir a relação entre corpo e política, a partir da linguagem paródica dos filmes, 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 culturais ligadas ao gênero identitário, a binarismos sexuais, e a relação entre corpo e prazer visual.

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. 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 próprio 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 (FOUCAULT, 2013) *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.

POLÍTICAS DA ABJEÇÃO

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-americana. No mesmo filme, a protagonista realiza sexo oral em seu filho.

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 na 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 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).

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 retiram 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 nas obras de Waters empreendem um movimento de deriva pelo espaço filmico, 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 biopolítico 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. Ou ainda, expõe que os códigos que convencionam um corpo como normativo são tão artificiais quantos os que entendem um corpo como anômalo.

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 como melodrama, comédia, terror e dramas cotidianos familiares 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).

Essa formulação encontra eco na noção de abjeção elaborada por Judith Butler. No léxico de Butler, 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).

A discussão empreendida por Butler sobre o conceito de abjeto encontra origem no pensamento de Julia Kristeva (1982). 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).

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.

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 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.

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 – atividade própria ao erotismo como o entende Bataille, mas também sugere a

demolição de uma urgência ou obrigatoriedade no reconhecimento como critério para existência.

FILMOGRAFIA

HAIRSPRAY; Direção: John Waters. Estados Unidos: Baltimore, 1988.

MONDO TRASHO. Direção: John Waters. Estados Unidos: Baltimore, 1969.

MULTIPLE MANIACS. Direção: John Waters. Estados Unidos: Baltimore, 1970.

PINK FLAMINGOS. Direção: John Waters. Estados Unidos: Baltimore, 1972.

POLYESTER; Direção: John Waters. Estados Unidos: Baltimore, 1981.

PROBLEMAS FEMININOS; Direção: John Waters. Estados Unidos: Baltimore, 1974.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. São Paulo: Editora Autêntica, 2013a.

BATAILLE, Georges. **A parte maldita** (precedida da Noção de Dispendio). São Paulo: Editora Autêntica, 2013b.

BATAILLE, Georges. **Documents**. Florianópolis: Editora Cultura e Barbárie, 2018.

BUTLER, Judith. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. Entrevista concedida a Baukje Prins & Irene Meijer. **Estudos Feministas**, n. 1, p. 155-166, 2002.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. **Bodies that Matter**: on the discursive limits of sex. New York: Routledge, 1993.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: N-1 edições, 2013.

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: 04/03/2025.