

Espacialidade e Performatividade do Gênero em *Shortbus* de John Cameron Mitchell¹

Resumo

Este artigo busca promover um diálogo entre a narrativa fílmica de John Cameron Mitchell com as teorias críticas que articulam a produção de identidade com a geração de espacialidades durante a primeira década do século XXI em New York. As propostas epistemológicas de Deleuze para reformular a concepção espacial do conhecimento humano através de multiplicidades se relacionam com o trabalho teórico de Judith Butler sobre a performatividade do gênero e a teoria queer, e suscitam a problematização da identidade subalterna como forma de produção cultural e apostam em uma espacialidade rizomática que questiona as relações aceitas de centro-periferia.

Palavras chave: espacialidade, cinema, queer, performance.

Desde que Enrique Dussel (2005, 2007), Lévinas (2002) e Vattimo (2007) se envolveram em um diálogo em torno da configuração paradigmática da transmodernidade, nos deparamos com um novo olhar para as aproximações entre as aporéticas formas de análises propostas por Foucault (1986) (heterotopia) e Deleuze (1980) (rizoma) para tratar da espacialidade e da discursividade. Um debate de transgressão do binômio centro-periferia².

A dissolução da estrutura básica do sistema moderno de pensamento tem permitido a eclosão das espacialidades dispersas que tradicionalmente estavam condenadas a sobreviver em uma espécie de periferia marginal. E essas tiveram uma representação artística que adquiriu o estatuto de maturidade para dar-lhes uma postura de autocrítica paródica, de pastiche e de estética antisublime. O auge desta conquista espacial se articula na representação performativa do subalterno na obra fílmica de John Cameron Mitchell, em particular em *Shortbus* (2006), em que há a desconstrução do conceito urbano de impermeabilização, apoiado por uma figura etérea de sociologia canônica e problematizado por uma atitude queer que se postula como ponto de partida de uma outra espacialidade que questiona a fundamentação teórica sobre este assunto.

Com suas propostas fílmicas, o diretor de *Hedwig and the Angry Inch* (2001) propõe uma estrutura espacial rizomática e não hierárquica que desestabiliza as relações axiológicas estabelecidas por um sistema tradicional de exclusão e marginalização, e

² Tal como se entende em “centre-periphery model” em Gordon Marshall. *Dictionary of Sociology*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

Trabalho apresentado no DT 1 – Jornalismo do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul realizado de 26 a 28 de maio de 2016.

Adriane Roberta Ribeiro de Macedo

Doutoranda do Curso de Comunicação e Linguagem da UTP, email: Adriane.roberta@ifpr.edu.br

questiona, a partir do componente paródico de suas obras, a validade das discursividades oficiais. Este estudo pretende discutir a teoria espacial com a estética permeável do discurso fílmico de Mitchell. A partir disso questiona-se: O que é centro? O que é periferia? Se observarmos a conceptualização cosmológica proposta por Deleuze (1980) sobre o conhecimento humano e as ações desse em seu entorno político, fica difícil estabelecer uma definição contrastiva diáfana para ambos conceitos.

Assim, poderíamos ir mais além e afirmar, a partir dessa fenomenologia, que resultaria não só complicado, mas também contraditório, poder defender a existência de um como oposto absoluto do outro, e que o questionamento do primeiro implica uma problematização mecânica do segundo e vice-versa (Vesely 2004; Brewer 2002). Ao propor o modelo do rizoma como forma constitutiva da condição humana atual e de sua arqueologia epistemológica, Deleuze expande o âmbito das espacialidades de binarismos próprios do racionalismo, e defende um padrão paradigmático, uma episteme paródica em que se diluam as claras fronteiras entre centro e a periferia.

Esta reformulada espacialidade, desde logo, atende a planos de atuação em que linhas de fuga são impostas sobre os modelos lineares e hierárquicas, em que prevalece um molde de multiplicidade sobre um modelo de univocidade baseado na diferença como mecanismo de poder e de hegemonia. Em um momento epistemológico em que a cultura popular toma consciência de classe e se equipara conceitual e metodologicamente como cânone cultural, se produz um conflito identitário de projeção aporética. É certo que a cultura popular adota a cultura de elite como própria produção e inerentemente um matiz esquizoide em sua política de identidade, que se transforma em característica determinante de sua condição de anticorpo ideológico de sua natureza. Então o popular deixa de ser popular e se deixa seduzir pela elite acadêmica. A cultura popular deixa de ser periferia e se transforma em um centro cuja identidade não é aceita por uma elite intelectual que está mais interessada em explorar a periferia do que em entender a armadilha de um novo cânone que desafia suas teorizações. O resultado disso é um espaço híbrido de identidade heterogênea, múltipla e contraditória em que o popular é culto e o culto é popular.

Segundo Deleuze, são estas espacialidades indeterminadas onde se poderá desenvolver uma configuração rizomática que se distancie dos parâmetros arbóreos próprios das hierarquias racionalistas, e onde outorga assim um espaço equitativo entre

as vozes do subalterno e as vozes do ostentador da hegemonia (Deleuze, 1980). Em outras palavras, a estrutura arbórea da ontologia racionalista que prima em fazer prevalecer um sistema binário de excisões controladas deixa espaço para propostas pós-modernas de fragmentação e desconstrução num sistema fundamentado na multiplicidade que defende uma (des)estrutura baseada no questionamento das excisões duplas típicas da lógica moderna e a favor de uma maquinaria em forma de rizoma.

Uma estrutura com tais características permite uma dinamicidade múltipla mais que binária, na maneira como o sujeito compreende o seu ambiente em um sistema de dimensões convergente e divergente cuja a comunicação dá lugar a uma forma de conhecimento que transcende a diferença como elemento de base para configurar uma esquematização hierárquica da sociedade. Mas, não se pode entender esta ressignificação do conceito de estrutura como uma proposta de caos e desorganização. O funcionamento da multiplicidade assenta-se em um sistema flexível de questionamento e problematização das identidades com alteridade e como base do conhecimento de si mesmo. Um conhecimento não orgânico, fundamentado em uma reconceitualização da ordem estabelecida e na desconstrução dessa.

Como expõe Artaud, “...o corpo é um corpo. Está só e não necessita organismos. O corpo nunca é um organismo; os organismos são os inimigos do corpo. Não se trata de queimar as coisas, e sim as representações que temos das coisas” (Artaud, Deleuze Guattari (Edipus 2004). Esta definição pode ser utilizada como substrato descritor da realidade que, em diálogo com problematização contemporânea do sistema binário, serve como ponto de apoio instáveis para a teoria queer, que serve como uma ferramenta de análise neste estudo. Utilizamos aqui uma leitura do conceito da teoria queer que segue a proposta de Judith Butler em " Contagious World " ensaio publicado em 2005, no qual afirmou:

...the statement that one is homosexual is construed as acting homosexually on the person to whom or before whom it is uttered. The statement is in some sense not only an act, but a form of conduct, a ritualistic form of speech that wields the power to be what it says, not a re-presentation of a homosexuality, but a homosexual ... (Judith Butler, 2005)

Embora seja evidente que a articulação teórica atual de queer não se corresponde exclusivamente com a discussão de identidade de gênero — em atitudes de

gênero— sabe-se que faz referência a questões políticas muito mais extensa, mas para o propósito deste estudo é conveniente focar a susceptibilidade retórica da postura queer no âmbito da performance de gênero. Butler questiona os elementos de juízo que levam ao discurso dominante a tomar uma posição de determinação diante as discursividades queer, e as classifica-las de acordo com sua atitude performativa, produzindo por inércia um estado hegemônico em relação aos discursos subalternos que resulta, inevitavelmente, à marginalização destes. Mas, se entendermos a atitude queer como um discurso regulamentado que desvia da normatividade do discurso dominante estaremos, ao mesmo tempo, legitimando o binarismo de uma diferencia categórica fundamentada em taxonomias da representação. Porém, como adotar uma postura contestatória frente ao discurso dominante sem exercer a função de resistência que segundo Foucault é necessária para produzir essa relação opressiva? E dito de outra forma: É possível minar as bases do discurso hegemônico a partir de uma revolta de vozes minoritárias, ou esta atitude pós-moderna leva a uma perpetuação das relações estabelecidas? A espacialidade nas propostas rizomáticas aplicadas aos discursos identitários podem oferecer-nos uma resposta a estas perguntas.

Em *Shortbus*, John Cameron Mitchell propõem uma aproximação do discurso dominante da subalternidade de sua espacialidade queer, conduzindo sua obra por meio de um mecanismo de normativização falsificado. Nele, uma série de personagens atuam em uma Nova York sofisticada, frenética e com uma ordem confusa mas tremendamente atrativa para seus habitantes. A nuance que traz a obra de Cameron é que essas características são incorporadas na cidade. Em *Shortbus*, a cidade que escreve seus personagens aparece desprovida de artificios ornamentais, como plasticidade urbana flexível, assimétrica e fundamentada em autenticidade camp, coberta de mau gosto e abordagens irônicas e excessivos (de acordo com Susan Sontag definição do termo em 1968³).

Ao mesmo tempo, o termo camp não abandona a atitude política que significa uma estética de suas condições. Conforme descrito por Glyn Davies (2004), O gay “campness” do cinema mainstream é bastante democrático e “aberto”; as formas de queer camp é mais expansivo e sutil do que os dos filmes de Hollywood, incorporando alusões

³ Em seu conhecido artigo “Notes on ‘Camp’”, incluído na coleção de ensaios publicados em 1994.

Trabalho apresentado no DT 1 – Jornalismo do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul realizado de 26 a 28 de maio de 2016.

Adriane Roberta Ribeiro de Macedo

Doutoranda do Curso de Comunicação e Linguagem da UTP, email: Adriane.roberta@ifpr.edu.br

históricas , comentário político , paródia gênero e caracterização camp. O argumento da obra de Cameron encaixa na problematização das identidades políticas através do espaço: uma terapeuta sexual (ela se autodenomina conselheira de casais) se confessa a pacientes que jamais teve um orgasmo. Eles aconselham a ir a Shortbus , uma boate em Nova York, onde os clientes vão para expressar livremente e expor suas fantasias sexuais sem repressão o que naturaliza o queer através de um ajustamento da obscenidade : neste local a condição de seus frequentadores torna-se uma multiplicidade de realidades em fluxo consistente e longe do binarismo da hierarquização. Isso seria uma maneira infalível para a condição sexual da terapeuta, que deve aprender a sair de sua identidade fixa, espaço inflexível e impermeável para entrar em espacialidades de ações alternativas do seu corpo.

Evidentemente, esta abordagem lúdica se manifesta em múltiplos planos por meio da ironia: em relação a normatividade, o espectador se depara a uma profissional da psicologia que padece de um mal em que o único remédio são as numerosas consultas com seus pacientes. Mas essa relação vazia de significados pragmáticas se transfere para Shortbus, ou seja, o espaço queer, como uma consulta coletiva invertida em que a terapeuta é tratada de maneira inclusiva, participativa e responsável por representantes de desvio axiológica. Objetivando facilitar o afastamento da episteme cientificista e permitir experimentar sua subjetividade desconstruída em multiplicidades.

Para poder realizar esta mudança no tratamento do sexo como gerador de identidade a partir de uma espacialidade aporética, o filme oferece um tema recorrente que opera como legítimo e subversivo: a celebração do corpo como expressão permeável da identidade, que confere a esta uma dimensão paródica em que se coloca questões de subjetividade, de gênero e de conhecimento coletivo. Depois de que Judith Butler (“Contagious Word” 1994) expos sua ideia sobre os binarismos de gênero como subprodutos da prática opressiva heterossexual, se abriu um caminho de especulações sobre a escritura do próprio corpo como palimpsesto da identidade subjetiva.

Neste caso, Shortbus se torna eco das manifestações de Butler e nos leva a sua máxima expressão através de uma celebração orgástica das subjetividades de suas personagens. Com isto, a discursividade fílmica de Cameron sugere uma política de identidade baseada na transmutação, e um contínuo fluxo da realidade por linhas de fuga do rizoma estabelecido e na multiplicidade como forma ontológica desejada. O local de reunião subalterno se converte assim em um agente queer simbólico de questionamento

da opressão, das categorias da sexualidade e das construções de gênero. Em *Shortbus*, o corpo é definido como um ponto de partida para produzir uma política de identidade que se baseia na desconstrução contínua de conotações corporais e reescrita da subjetividade a partir de um corpo que, como explicado acima, problematiza o seu estatuto orgânico. Se Deleuze (1969, 1972, 1980) explicava seu “plano de imanência” defendendo um “corpo sem órgãos”, em que a presença física deste é conjugado, incluindo os seus traços de história, hábitos ou emoções, com o potencial de sua dimensão virtual para reescrever constantemente sua condição, Slavoj Žižek responde com uma inversão deste modelo.

Em seu texto de 2003, *Órgãos sem corpos*, o filósofo esloveno argumenta que tal postura ontológica reduz o sujeito à substância, desprezando uma das características que define a subjetividade: a sua nulidade (seu nada). Os personagens de Mitchell possuem o seu próprio nada e apresentam seus corpos como telas em que podem reinventar-se em uma espécie de palimpsesto. Os corpos em *Shortbus* rompem com qualquer atadura e apostam em uma interconectividade do sistema rizomática que permite uma evolução lúdica de multiplicidades. Tal como afirma Bergson (Deleuze, 1988).

Seguindo alguns exemplos concretos pertencentes a obra fílmica, quando o personagem da terapeuta entra no salão principal de *Shortbus* se encontra com uma cena de sexualidades múltiplas em que participam de forma indiscriminada pessoas de tendência homossexual, heterossexual, bissexual e transexual. Desde uma perspectiva heterocêntrica, para o espectador normalizado o mais chamativo dessa cena provavelmente se corresponda com a imagem de uma mescla de sexos e gêneros. Porém, esteticamente o que se tem dessa imagem é a acumulação de corpos que configuram uma unidade multiforme para naturalizar a condição marginal de quem realiza as práticas sexuais fora dos limites da normalidade. Não obstante, longe de buscar um caminho para a canonização de sua condição, algo que levaria a entrar irremediavelmente na mecânica de estruturas hierárquicas, os participantes de *Shortbus* procuram alcançar uma consciência da margem, um movimento centrífugo que multiplique exponencialmente as centralizações e, conseqüentemente, elimine essa ideia de centro. Sua estratégia é da natureza permeável de sua condição, entendida como recriação de uma espacialidade dispersa que transcenda o binarismo de centro e periferia e permita que formas distantes de sua produção cultural sejam partes integrantes dela.

Como parte desta estratégia de produção identitária a equipe diretiva desta produção decidiu que as cenas deveriam ser gravadas utilizando o que chamam sextras, assim, os atores e atrizes que gravavam as cenas de orgias deveriam estar realmente tendo relações sexuais. Desta forma, se rompe uma barreira entre a atuação e as identidades propostas, e se eliminaram as etapas da comunicação entre a mensagem e a recepção, habilitando assim uma espacialidade fronteira consistente com a política subversiva inerente ao discurso fílmico proposto. Seguindo essa mesma postura ontológica, outro exemplo em que o espaço corpóreo permeável se manifesta é a própria aglomeração urbana. O filme enfatiza na cidade de Nova York sua caracterização como espaço multicultural e heterogêneo tal como o salão onde se desenrola a ação é um microcosmos: há espaço para a cultura, para o trabalho, para a celebração e para o fracasso. Multirracial, Nova York é um espaço compartilhado no qual convivem diferentes classes sociais e que se encontram as várias espacialidades de suas margens. O diretor do filme explica que: Queria que nosso “salão” New York defendesse antes, os valores de Walt Whitman, García Lorca e punk rock. Espero que a cidade seja sempre um lugar de conexão e transformação onde todos desde a universitária tímida até cantora de cabaré e todos a sua volta, até mesmo o ex-prefeito sem futuro, pudessem expiar os seus pecados, reais ou imaginários, e resgatar a criação das coisas maravilhosas com seus amigos e amantes. (“Expiation and Redemption” 2008) E é por esse motivo que, como preâmbulo das sequências que se realizam em cada etapa, tem uma visão panorâmica, subjetiva e plástica da cidade que passa de um plano geral a viajar para os espaços interiores atravessando portas e janelas, mostrando a partir da própria narrativa fílmica a capacidade de absorção e penetrabilidade do perfil urbano de New York. Porém, essa permeabilidade da cidade está condicionada a uma fundamentação política e histórica que será renovada continuamente.

Existe ao longo da película uma simbiose estabelecida entre a cidade e o corpo, em que o condicionamento da permeabilidade serve como um espaço comum. James, um dos personagens que, juntamente com a terapeuta, não é capaz de manter a porosidade da sua espacialidade, afirma: "Eu posso ver ... o em torno de mim ... mas para chegar a minha pele. Eu não posso deixar de ir lá. Sempre foi assim, e sempre será". A penetração do corpo carrega a multiplicidade de identidade, e esta configuração espacial de uma cidade que comemora, no filme, cada celebração ontológica com um brown-out

indicativo do questionamento dos valores tradicionais estabelecidos . Shortbus parece propor a partir de sua atitude queer uma espacialidade rizomática e não- hierárquica que afeta todos os níveis de conhecimento que toca na problematização dos valores dominantes no questionamento das estruturas arbóreas que os favorecem. Shortbus é resumido na definição de seu título que é o ônibus típico amarelo, curto. É o veículo especial que transportava crianças em idade escolar com deficiência ou habilidades diferentes naquele país da América do Norte.

Nessa direção, a proposta política e estética da obra de Mitchell responde a necessidade ontológica da subalternidade norte americana, que através do espaço paradigmático do urbanismo novayorquino, se apresenta como metonímia da identidade múltipla, acionando parâmetros que amalgamam o centro-periferia binomial para (re) produzir a agenciabilidade dos discursos marginais e pôr em causa a condição espacial das relações de identidade entre ações políticas e performances queer. É o grito da consciência queer.

Referências bibliográficas

Artaud, Antonin. Para acabar con el juicio de dios. Buenos Aires: Arsenal, 2004.

Brewer, Anthony. Marxist Theories of Imperialism: A Critical Survey. New York: Routledge, 2002. <http://dx.doi.org/10.4324/9780203003817>

BUTLER, Judith. "Gender as Performance: An Interview with Judith Butler." *Radical Philosophy*, 67, Summer 1994. Disponível em: <http://www.theory.org.uk/but-int1.htm>. Acesso em: 23 mar. 2016.

Davies, Glyn. "Camp and Queer and the New Queer Director". New Queer Cinema. Ed. Michelle Aaron. New Jersey: Rutgers University Press, 2004. 53-70.

Deleuze, Gilles. Bergsonism. Trads. Hugh Tomlinson, Barbara Habberjam. NY: Zone, 1991.

_____. The Logic of Sense. New York: Columbia UP, 1990.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. A Thousand Plateaus. Trad. Brian Massumi. New York: Continuum, 2004.

_____. Anti-Œdipus. 1972. Trads. Robert Hurley, Mark Seem, Helen R. Lane. New York: Continuum, 2004.

Dussel, Enrique. “Transmodernidad e Interculturalidad (Interpretación desde la Filosofía de la Liberación)”. México City: UAM-Iz., 2005. 1-26.

_____. “Un diálogo con Gianni Vattimo. De la Postmodernidad a la Transmodernidad”. A Parte Rei: Revista de filosofía 54 (2007): 1-34.

Foucault, Michel. “Of Other Spaces”. *Diacritics* 16 (Spring 1986): 22-27. *Hedwig and the Angry Inch*. Dir. John Cameron Mitchell. Killer Films, 2001.

Hsu, Wendy. “Reading and queering Plato in *Hedwig and the Angry Inch*”. *Queer Popular Culture*. Ed. Thomas Peele. New York: Palgrave, 2007. 103-118.

Munt, Sally. *Queer Attachments: The Cultural Politics of Shame*. Burlington, Vermont: Ashgate Publishing, Ltd., 2008.

Reins, Tony. “Expiation and Redemption. An Interview with John Cameron Mitchell about *Shortbus*”. *Independent Films Direct*. Web. 12 febrero 2007.

Robbins, Jill. *Is It Righteous to Be? Interviews with Emmanuel Levinas*. Palo Alto, CA: Stanford University Press, 2002.

Shortbus. Dir. John Cameron Mitchell. THINKFilm, 2006.

Sontag, Susan. *Against Interpretation*. London: Vintage, 1994.

Vesely, Dalibor. *Architecture in the Age of Divided Representation: The Question of Creativity in the Shadow of Production*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2004.

Žižek, Slavoj. *Órganos sin cuerpo*. Valencia: Pre-textos, 2006.