

Corpos utópicos e heterotopia em Tatuagem, o filme

Utopian bodies and heterotopian in Tatuagem, o filme

André Luiz dos Santos PAIVA¹
Maria Helena Braga e Vaz da COSTA²

Resumo

O presente artigo, fruto de pesquisa de mestrado, trata de análise teórica acerca da produção de corpos utópicos e heterotopias na narrativa fílmica de *Tatuagem*. Toma-se como arcabouço teórico a filosofia cínica e os estudos *queer*. Para a análise, elege-se como foco as apresentações do grupo fictício no filme, *Chão de Estrelas*, destacando uma de suas apresentações que mais claramente relaciona-se com os conceitos discutidos. Com a análise desenvolvida é possível pensar o performativo no filme como expressão da coragem da verdade e produtor de possibilidades utópicas dos corpos na heterotopia que pode ser o cinema.

Palavras-chave: Coragem da verdade. Performatividade. Corpo. Cinema brasileiro.

Abstract

This article, master's research result, deals with theoretical analysis on the production of utopian bodies and heterotopias in filmic narrative of *Tatuagem*. It takes as the theoretical framework the cynical philosophy and queer studies. For the analysis, is elected as focused the presentations of the fictional group in the movie, *Chão de Estrelas*, highlighting one of his performances that clearly relates to the concepts discussed. With the developed analysis it is possible to think the performative in the film as an expression of the courage of the truth and as producer of utopian possibilities of bodies in heterotopia which may be the cinema.

Key-words: Courage of the truth. Performativity. Body. Brazilian cinema.

¹ Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia – PPGEM/UFRN.
E-mail: alz.paiva@gmail.com

² Pós-doutora em Cinema pelo International Institute - University of California at Los Angeles (UCLA) - USA; Doutorado em Estudos de Mídia pela University of Sussex - Inglaterra; Professora do Departamento de Artes da UFRN. E-mail: mhcosta.ufrn@gmail.com

Introdução

O filme *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013) insere-se num contexto contemporâneo da produção cinematográfica brasileira que é muito específico e, devido ao seu caráter recente, ainda se mostra como uma incógnita, não sendo possível estabelecer muitos parâmetros estáveis de análise para as obras desse período (ORICCHIO, 2008). Esse cenário é iniciado no período que se convencionou chamar de “retomada” do cinema brasileiro, estendendo-se ao que alguns autores têm denominado de período da pós-retomada (ORICCHIO, 2008; BARROS, 2014).

A “retomada” foi um termo empregado pela mídia para designar o período no qual a produção de cinema no Brasil voltou a ocorrer de forma quantitativamente mais relevante após seu período de declínio na época em que o então presidente da república, Fernando Collor, desmontou as estruturas de financiamento para a produção cinematográfica nacional (VASCONCELOS e MATOS, 2012; ORICCHIO, 2008). Assim, antes de ser um período que caracteriza um movimento artístico, estético ou político no cinema, a ideia de retomada relaciona-se à retomada de uma produção após um período de crise (VASCONCELOS e MATOS, 2012).

A marca maior desse período é a instituição das leis de incentivo fiscal que foram instituídas pelo governo do presidente Itamar Franco (ORICCHIO, 2008) e que, de formas variadas, continuaram existindo nos projetos dos governos federais que se seguiram até o presente. A forma de acesso aos recursos é a maior característica dos filmes considerados como da retomada, dado que essa produção foi “[...] marcada pela diversidade de gêneros e estilos, não havendo uma linha, um norte nas produções que definam este ou aquele filme como característico deste período [...]” (VASCONCELOS, MATOS, 2012, p. 121).

Nesse contexto, os aspectos estéticos das obras são deixados em segundo plano em detrimento dos critérios relacionados aos lucros, financeiros ou simbólicos, que essas podem somar às empresas patrocinadoras, de forma que “criou-se assim uma seletividade baseada mais em noções de marketing/retorno de imagem do que de hipotéticos méritos estéticos ou importância social” (ORICCHIO, 2008, p145), característica essa que tem seus prós e contras, pois, se por um lado ocorre a

predominância do mercado no que se refere à escolha das obras a serem financiadas, por outro, passa-se a ter uma maior liberdade estética uma vez ultrapassado o crivo dos incentivos.

Apesar da característica de diversidade estético-política das obras que apontam para obras autorais sem um maior diálogo entre si que possa constituir um grupo ou movimento, há algumas exceções. Oricchio (2008) chama a atenção que “alguns grupos, como o dos pernambucanos e o dos gaúchos, funcionam como uma espécie de exceção à regra do cinema da retomada que, sob o rótulo da ‘diversidade’, vive uma espécie de alegre anarquia temática e de linguagem” (p. 151).

É entre os pernambucanos, já no período posterior ao da retomada, que *Tatuagem, o filme* insere-se, dialogando com as características do cinema por eles produzidos, marcado por certa liberdade e ousadia estética, inserção de aspectos políticos não vinculados a ideologias específicas fixas (NOGUEIRA, 2009) e uma forma de produção baseada no que Nogueira (2014) denomina de *brodagem*, formato de parcerias que o cinema de Pernambuco tomou para si e que acaba por refletir-se em suas obras.

Devido a característica de uma nomeação a partir de um período específico de produção, e apesar de ainda hoje serem as leis de incentivo as que possibilitam a maioria das produções nacionais, alguns autores afirmam que o período de retomada do cinema brasileiro já pode ser considerado encerrado, sendo uma das principais justificativas para isso a de que “[...] uma atividade não pode ficar se retomando eternamente e que o cinema brasileiro, apesar de todas as dificuldades e carências, já alcançara certo patamar que o colocava além da situação emergencial que o termo conota” (ORICCHIO, 2008, p. 154).

Outros critérios também são relevantes nessa discussão e, nesse caso, aspectos estéticos são levados em consideração na definição do que veio a ser denominado cinema da pós-retomada. Sobre o que viria a ser o cinema da pós-retomada, Barros (2014) lança algumas questões:

[...] quais seriam os sentidos e significados semânticos do prefixo “pós” no cinema brasileiro, enquanto definidor de uma concreta condição histórica, sociocultural, política ou filosófica? Trata-se de uma “superação” ou “abandono” daquilo que lhe sucede terminologicamente? E até que ponto essa conjuntura afeta o cinema

nacional? Certamente, o prefixo “pós” representa um gesto analítico e teórico, estético e político, que contempla uma multiplicidade de âmbitos e tensões próprias do pensamento social contemporâneo e das mudanças socioculturais atuais (p. 186).

As possíveis respostas para alguns desses questionamentos apontam para uma certa precariedade teórica, algo que apenas reflete as características do cinema produzido a partir de 2003, marco temporal para o início da pós-retomada (ORICCHIO, 2008). No entanto, essa precariedade, antes de ser uma característica negativa passa a ser um dos pontos fortes do atual período de produção cinematográfica brasileira: um cinema aberto a muitas linguagens e estéticas, mais provocativo que conciliador, no qual “[...] as influências e confluências das novas socialidades, aquelas ditas pós-modernas e de caráter simbólico [...]” (BARROS, 2014, p. 184) transitam com maior fluidez nas telas.

São essas as principais características de *Tatuagem, o filme*, que pode ser inserido no contexto de uma produção *queer* que desponta no cenário cinematográfico nacional. O pensamento e a postura política *queer* surgiram entre o fim da década de 1980 (SÁEZ, 2007) e início da década de 1990, inicialmente nos Estados Unidos, e dialogam com o feminismo de terceira onda, com os estudos culturais e pós-estruturalistas e com os estudos subalternos (SOUZA e BENETTI, 2015; GARCÍA, 2007). O *queer* apropria-se de um insulto, que poderia ser traduzido por “bicha”, “viado”, estranho ou anormal, para instituir outra relação com os processos de subalternidades (PELÚCIO, 2014; LOURO, 2001; COLLING, s/a).

O *queer* não se confunde com os estudos gays e lésbicos já consolidados no período da emergência *queer* (GARCÍA, 2007). Essa diferença é demarcada pelos próprios teóricos e militantes *queer* que reivindicam, diferentemente dos intelectuais vinculados aos estudos gays e lésbicos, uma derrocada das políticas identitárias e uma ampliação da análise dos processos de subalternidades em relação ao marco estrito das sexualidades, tomando como objeto os sujeitos e expressões abjetas que escapam aos processos normativos de forma geral (BENETTI, 2013).

O fazer político *queer* apropriou-se de diversas esferas de disputa político-discursivas, dentre elas o cinema. Apropriando-se da crítica mais ampla dos movimentos *queer* acerca das políticas identitárias dos movimentos gays e lésbicos, em 1992, B. Ruby Rich, uma crítica de cinema, cunha o termo *New Queer Cinema*

(WYATT e HAYNES, 1993; LOPES e NAGIME, 2015) que se vincularia a um fazer cinema que estaria relacionado a

[...] insatisfação de muitos diretores, produtores, atores e militantes com a resposta política, social e mesmo artística em face à crise da aids nos Estados Unidos a partir dos anos 1980. Com o preconceito cada vez mais forte em relação aos homossexuais, a resposta da comunidade cinematográfica foi em grande parte fazer um cinema conciliador, que apresentava homossexuais, transgêneros e bissexuais como engrenagens da mesma sociedade de “todos nós”. Uma visão que se apresenta como inclusiva, mas na verdade funciona apenas para validar uma visão heteronormativa, e geralmente acompanhada da figura dominante do homem branco (LOPES e NAGIME, 2015, p. 12).

Nesse cenário, e mais contemporaneamente, filme *Tatuagem* se vale de características gerais do cinema da pós-retomada bem como do cinema de temáticas relacionadas a gênero e sexualidade, apesar da obra não se resumir a essa categoria. No filme, no campo dos sentidos, opera-se um movimento de fluidez identitária encontrada no cinema de gênero (LOPES, 2006) e no *New Queer Cinema* (LOPES e NAGIME, 2015) e, além desse aspecto “uma estética híbrida, intertextual, transemiótica, multimidiática, em vez da busca de especificidade de uma linguagem cinematográfica” (LOPES, 2006, p. 384), apropriando-se do que Barros (2014) denomina do “tudo vale” (p.184) quando se refere às produções do período da pós-retomada.

A estética de *Tatuagem, o filme*, pode ser caracterizada em muitos momentos como *camp*. “O camp se situa no campo semântico de ruptura entre alta cultura e baixa cultura, como o kitsch, o trash e o brega. Como comportamento, a palavra remete à fechação [...]” (LOPES, 2006, p. 384-5). Essa “fechação” cai muito bem ao *New Queer Cinema*, bem como pode ser muito bem apropriada pelas obras do cinema da pós-retomada. Pode-se dizer de *Tatuagem, o filme* o mesmo que Lopes (2006) afirmou sobre o cinema com temática de gênero de forma geral: “Não podemos desviar o olhar, não podemos fingir que não vemos. Tudo está lá, direto, na nossa cara: o preconceito e a alegria. Não há conciliação com o público nem com a sociedade” (p. 387).

Partindo desses pressupostos, no presente artigo discute-se a produção utópica dos corpos e as heterotopias a partir da narrativa fílmica em *Tatuagem, o filme* tomando como arcabouço teórico a filosofia cínica e os estudos *queer*. Para isso, elege-se como

foco de análise as apresentações do grupo fictício no filme, *Chão de Estrelas*, destacando a cena de uma de suas apresentações.

Coragem da verdade cínica e performatividade *queer*

Michel Foucault (2010, 2011) discute as manifestações da *parresía* ou “coragem da verdade” na filosofia e vida dos filósofos antigos. Ele expõe que “um dos significados da palavra grega *parresía* é o ‘dizer tudo’, mas na verdade ela é traduzida, com muito mais frequência, por fala franca, liberdade de palavra, etc” (2010, p.42). Esse autor (2010) distinguirá dois tipos de manifestação da coragem da verdade: a *parresía* política e a *parresía* filosófica. No primeiro caso, a *parresía* se institui enquanto uma estrutura política, de forma que a coragem da verdade é exercitada por um cidadão em relação ao governante. Assim, esse falar a verdade se refere à direção da cidade, à sua governabilidade, no qual um sujeito de enunciado se coloca em risco perante o soberano para exercer a fala franca a esse. No entanto, não é apenas no âmbito de uma política instituída que a *parresía* poderá ser exercida. Sobre isso Foucault (2010, p. 177) afirma:

A *parresía* é um ato diretamente político que é exercido, seja perante a assembleia, seja perante o chefe, o governante, o soberano, o tirano, etc. É um ato político. Mas, por outro lado, a *parresía* [...] também é um ato, uma maneira de falar que se dirige a um indivíduo, à alma de um indivíduo, e que diz respeito à maneira como essa alma vai ser formada.

Essa passagem da *parresía* em relação às coisas referentes à gestão da cidade à alma do indivíduo constitui uma abertura para ampliar as possibilidades do exercício da coragem da verdade, pois, através dela será possível pensar o exercício corajoso dos enunciados como um investimento na construção de uma estética da existência específica. Foucault (2010, 2011) denomina essa coragem da verdade exercida sobre as almas dos homens como *parresía* filosófica.

A *parresía* filosófica dá centralidade a uma ética-estética da existência, de forma que “o objetivo do dizer-a-verdade é portanto menos a salvação da cidade do que o *éthos* do indivíduo” (FOUCAULT, 2011, p. 58); será então sobre os sujeitos e suas

relações consigo e com os outros, portanto relações éticas, que o parresíasta tentará intervir. A vida se mostra assim, como objeto possível de beleza, e, nesse âmbito, a questão da “verdadeira vida” (FOUCAULT, 2011) e do cuidado de si necessário para a instituição de um outro modo de vida são exercitados.

Foucault (2011) afirma que “o tema da beleza da existência, da forma mais bela possível a dar à sua existência, e o do exercício da *parresía*, da fala franca, estão diretamente ligados” (p.145). Essas questões são colocadas, principalmente, na *parresía* socrática, que teria como imperativo o conhece-te a ti mesmo como norteador para o exercício da coragem da verdade e encontra na ironia sua forma mais marcante de manifestação. No entanto, não será apenas em Sócrates que a questão da estética da existência em sua relação com o exercício da fala franca, a *parresía*, se coloca. O autor destaca ainda, dentre as formas de coragem da verdade encontradas na idade antiga, a *parresía* dos filósofos cínicos.

O filósofo cínico é aquele que tem seu próprio modo de vida como manifestação da verdade. Essa manifestação da verdade se dá através do escândalo desse modo de vida, de forma que, para o exercício desta *parresía*, o modo de vida é condição constituinte. Nessa expressão da coragem da verdade é utilizada a fala clara e direta, com usos de recursos inclusive considerados inferiores, como os xingamentos e expressões “baixas”, tanto nos discursos quanto nos comportamentos. O cinismo coloca a questão da vida outra, de uma re colocação dos valores sociais e normativos com o intuito de construção de uma estética da existência que estabeleça uma relação do sujeito consigo e com os outros que tem como objetivo um outro mundo possível, sendo um de seus instrumentos a coragem da verdade (FOUCAULT, 2011).

Foucault (2010) afirma que há incompatibilidade entre atos performativos e a manifestação da coragem da verdade, no entanto, a partir da teoria da performatividade da teórica *queer* Judith Butler (2008), que amplia as formas de pensar o performativo se apropriando, entre outros autores, inclusive do pensamento foucaultiano, pode-se defender que, no filme *Tatuagem*, é justamente no ato performativo que a coragem da verdade se manifesta de forma mais clara e contundente no discurso fílmico.

Para Foucault (2010), essa incompatibilidade entre os atos performativos e a coragem da verdade se estabelece por três razões principais: a primeira é que nos atos performativos ao haver uma situação dada, ocorrendo a enunciação de determinado

discurso por parte do sujeito instituído com o poder dessa enunciação, um determinado efeito, necessariamente, se seguirá, efeito esse já conhecido de antemão,

[...] ao passo que, ao contrário, na *parresía*, qualquer que seja o caráter habitual, familiar, quase institucionalizado da situação em que ela se efetua, o que faz a *parresía* é que a introdução, a irrupção do discurso verdadeiro determina uma situação aberta, ou antes, abre a situação e torna possível vários efeitos que, precisamente, não são conhecidos (FOUCAULT, 2010, p. 60).

Nesse sentido, a diferença entre os atos performativos e a *parresía* será a abertura ao risco encontrada na segunda; a segunda razão para a incompatibilidade entre os atos performativos e a coragem da verdade para Foucault (2010) é que, na *parresía*, há um compromisso do sujeito do enunciado com o que enuncia, o que é denominado pelo autor de pacto parresiástico, ou seja, o sujeito expressa uma verdade na qual realmente acredita e estima verdadeiramente, o que não necessariamente será verdade nos atos performativos; a terceira razão apontada por Foucault (2010) se refere ao estatuto social do enunciado, pois, diferentemente do que pode ser encontrado nos atos performativos, “não encontramos no cerne da *parresía* o estatuto social, institucional do sujeito, encontramos sua coragem” (p. 63), de forma que o estatuto do sujeito pouco ou nada importa frente a verdade que este expõe publicamente, correndo os riscos dessa exposição.

Essa forma de pensar os atos performativos, no entanto, pode ser reavaliada a partir da teoria da performatividade desenvolvida posteriormente por Butler (2008). As discussões acerca da performatividade desenvolvidas por essa autora se localizam no âmbito dos estudos de gênero e sexualidades, no entanto, pode-se ampliar o campo de exercício desse conceito, algo já apontado como uma possibilidade pela própria Butler (2008). Essa autora (2002, 2008) discute a importância da construção do gênero para os processos de inteligibilidade na estrutura generificada e binária na qual vivemos. Essa performatividade está atrelada a uma repetição das normas de gênero, no entanto, essa norma, por não ser natural, mas apenas naturalizada através dos discursos, apresentaria falhas, ou ainda, possibilidades de subversão. A ideia de performatividade aponta como uma matriz de inteligibilidade de sexo-gênero binária impõe uma fabricação específica dos corpos e gêneros, de forma que o que foge a essa lógica é colocado no espaço do

abjeto, do que não interessa como vida digna de ser vivida. O conceito de gênero performativo, ou seja, a postura do gênero enquanto discurso normativo materializado em ato, seria, para Butler (2008, 2002), o lugar privilegiado da construção do gênero, e, conseqüentemente, da inteligibilidade humana.

Nessa ideia de performatividade defendida por Butler (2008) encontramos alguns aspectos de divergência ou complementaridade em relação a forma como Foucault (2010) vislumbra os atos performativos. A que mais marcante se refere ao vislumbre da performatividade como repetição de atos normativos e, também, sua possibilidade de repetição parodística, subversiva, o que rompe com a concepção foucaultiana que percebe os atos performativos em oposição à *parresía* pela impossibilidade de ruptura que os primeiros teriam ao vê-los estritamente como repetição do instituído. De forma que, a partir dessa maneira de pensar o performativo, é possível pensar as performances e as performatividades da narrativa de *Tatuagem*, o filme como expressões da coragem da verdade ou *parresía*.

Heterotopias e corpos utópicos em cena

O corpo em *Tatuagem*, o filme como espaço de enunciação corajosa da verdade é um corpo que flerta com a utopia até o ponto de tornar-se ele mesmo utópico (FOUCAULT, s/a). No discurso fílmico emerge um corpo desobediente, produtor de outras realidades, um corpo baseado na subversão das normas, assim, ao invés do investimento numa utopia que mostra-se sempre além do corpo e externo a ele, esta realiza-se exatamente na forma como o corpo se coloca no mundo e transforma-se com ele. Nesse sentido, os integrantes do *Chão de Estrelas* podem fazer coro a Foucault quando este afirma que

Para que eu seja utopia, basta que seja um *corpo*. Todas essas utopias pelas quais esquivava o meu corpo, simplesmente tinham seu modelo e seu ponto primeiro de aplicação, tinham seu lugar de origem em meu corpo. Estava muito equivocado há pouco ao dizer que as utopias estavam voltadas contra o corpo e destinadas a apagá-lo: elas nasceram do próprio corpo e depois, talvez, se voltarão contra ele (FOUCAULT, s/a).

O corpo em sua materialidade produz e realiza fantasias (FOUCAULT, s/a), sendo esse o movimento operado em *Tatuagem*. Nessa realização o corpo desafia a realidade questionando as possíveis opressões e submissões impostas pelas normas, assim, apesar dos fortes investimentos sobre o corpo com a finalidade de docilização e normatização, “ele mesmo, tem seus recursos próprios e fantásticos” (FOUCAULT, s/a, s/p). A esse respeito e comentando o conceito de corpo utópico desenvolvido por Foucault (s/a), Cortés (2015) afirma: “Contra o poder da subjugação, o corpo reage. Faz-se presente utilizando recursos próprios, escondidos em lugares mais profundos e mais obstinados do que aqueles lugares que buscam anulá-lo” (p. 112-3).

Esse corpo utópico deixa de ser um corpo bem organizado, facilmente delimitável, para tornar-se paradoxal, “incompreensível, penetrável e opaco, aberto e fechado: corpo utópico” (FOUCAULT, s/a, s/p). Esse paradoxo aponta para um híbrido, e “o híbrido é, antes de mais, o efeito de uma ‘confusão’ de fronteiras e de linhas, que se sustentam do extremar da categoria de corpo. A utopia do ‘corpo político’, da comunidade perfeita, é suportada pelo ‘corpo utópico’ contemporâneo” (MIRANDA, 2000, p. 260). O corpo em sua potência viva mostra-se multidimensional (CORTÉS, 2015) e, por isso, construção aberta, desafiante às normas, possível parresiasista, subversor performativo, num processo que inicia-se e termina no corpo em suas possibilidades utópicas.

Híbrido e contaminado, como defende Miranda (2000), o corpo produz realidades, espaços outros que, no percurso utópico do corpo entre os corpos inventa lugares para habitar, heterotopias. Nesse sentido,

[...] as ‘heterotopias’ [...] são uma espécie de ‘micro-utopias’ cuja natureza é bastante ambígua. Vão desde as utopias dos arquitetos, às das feministas que querem escapar ao mundo “do” homem, mas também o espaço de instalação dos artistas, escultores, mas também da poesia (MIRANDA, 2000, p. 255).

O cinema pode ser assim, a partir dos corpos que ocupam a narrativa, uma heterotopia. Essa produção utópica dos corpos e de espaços outros mostra-se a mais potente enunciação performativa da coragem da verdade em *Tatuagem, o filme*, uma vez que no espaço sem lugar (CORTÉS, 2015) construído pelo Chão de Estrelas o corpo

flue, escapa, reinventa-se, sendo difícil precisar frente a qual corpo se está a cada cena da narrativa fílmica.

Foucault (1994a) afirma que “[...] les hétérotopies prennent évidemment des formes qui sont très variées, et peut-être ne trouverait-on pas une seule forme d’hétérotopie qui soit absolument universelle”³ (p.756), definindo ainda algumas modalidades possíveis de heterotopia, dentre elas “[...] d’hétérotopies qu’on pourrait appeler de déviation: celle dans laquelle on place les individus dont le comportement est deviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée.”⁴ (p.757). É essa modalidade de heterotopia a qual o grupo *Chão de Estrelas* mais está atrelada, utilizando a arte do teatro para a construção de corpos e lugares outros que engendram uma produção de subjetividades corajosas, despudoradas e desafiantes às normas. O discurso fílmico de *Tatuagem* cria a contestação heterotópica descrita por Foucault (1994a), ao mesmo tempo mística e real, do espaço no qual vivemos.

Na última cena de apresentação do *Chão de Estrelas* no filme, a utopia que atravessou todas as apresentações do grupo durante a narrativa fílmica aparece de forma explícita através das imagens e das falas dos personagens. Nessa cena o personagem do professor Joubert recita mais uma de suas poesias:

Estamos aqui hoje para definir juntos a cicatriz que queremos
Estamos aqui hoje para perder o juízo
Juntos com o carpinteiro, com o travesti, com a menina de pernas
finas que vende flores na entrada do Chão de Estrelas
Estamos aqui hoje para apostar na certeza do castigo e oposição ao
acaso de nossos atos
Estamos aqui hoje para estrear o fim, e inaugurar o futuro
E esgotar a teia preservativa do medo e colocar todos os cus, os cus,
os cus, os cus na reta
Esses são os nossos únicos meios, e esse é o meio princípio, e será
assim: fim

Aqui, Joubert reivindica o futuro, em termos cínicos, um mundo outro. A utopia do cu emerge enquanto possibilidade de produção de corpos utópicos, abertura de possibilidades, possibilidades de liberdade. Após isso uma performance do personagem

³ “[...] as heterotopias, evidentemente, tomam formas muito variadas, e talvez não se encontre uma só forma de heterotopia que seja absolutamente universal” (tradução livre)

⁴ “as heterotopias que pode-se chamar desviantes: aquelas nas quais se localizam indivíduos cujos comportamentos são desviantes em relação ao comum ou à norma exigida” (tradução livre)

Clécio inicia-se, e o questionamento acerca da liberdade emerge no discurso para novamente desaguar nos cus: “O que é liberdade? [...] E democracia, que porra é democracia? [...] Democracia tem símbolo? [...] O símbolo da liberdade é o cu, que é democrático e todo mundo tem”. A performance de Clécio é seguida por uma apresentação da Polka do cu, na qual os integrantes do grupo dançam expondo seus cus ao som de uma letra provocativa, que claramente flerta com as perspectivas cínicas e *queer*. Entre as cenas do *Chão de Estrelas* revezam-se cenas de militares dirigindo-se ao local, a desobediência à censura e a insistência em enunciar suas verdades coloca o grupo em risco, dado que a narrativa se passa no período da ditadura civil-militar brasileira. A coragem da verdade novamente aparece no discurso fílmico, dessa vez mostrando a faceta dos riscos que os sujeitos que a enunciam correm. Ao fim da cena a repressão militar invade o espaço, corta provisoriamente as possibilidades de um mundo outro que através da metáfora do cu questiona as normatividades sociais de uma maneira cínico-*queer*.

Considerações finais

A coragem da verdade e a estética da existência encontradas no discurso fílmico de *Tatuagem* mostram-se enquanto formas de materialização através das imagens de possibilidades outras dos corpos. O corpo, visto sob uma perspectiva múltipla, é central tanto no filme quanto nas teorias que nortearam o presente artigo. Nesse sentido, tanto os corpos apresentados na narrativa fílmica como os corpos dos cínicos e dos *queers* se encontram.

O corpo cínico é aquele que traz consigo as marcas de seu modo de pensar, de forma que roupa e gesto unem-se às palavras para a construção de, além de uma filosofia, um modo de vida. O corpo *queer* apresenta-se como forma de questionamento da normatividade e ampliação das fronteiras dos modos de vida na contemporaneidade, sendo essa a dinâmica que também encontramos em *Tatuagem*.

Tanto o corpo *queer* como o corpo cínico são espaços possíveis para a construção de utopias, constituem-se, dessa forma, enquanto corpos utópicos. O corpo em *Tatuagem*, o filme apresenta-se assim como esse corpo de fronteira que permite pensa-lo enquanto cínico-*queer*. Utópico não por buscar apenas fora de si as

possibilidades de vidas outras, mas utópico porque corpo humano. Partindo e chegando do e no corpo o presente artigo procurou exercitar imagens, conceitos, modos de vida e questionamentos que não se encerram no conteúdo produzido em suas linhas, mas, ao contrário, podem possibilitar a construção de outras linhas para pensar o corpo, a coragem da verdade e as estéticas da existência na contemporaneidade, através de imagens ou de outros recursos que se invente com essa finalidade, podendo mostrar-se enquanto uma heterotopia, fechado em seus limites acadêmicos, mas aberto a ser penetrado e penetrar outras produções, sejam elas acadêmicas ou de outra natureza.

Referências

BARROS, Eduardo Portanova. O cinema brasileiro na pós-retomada: entre o imaginário autoral e a realidade figurativa. *Esferas*, ano 3, N.4, pp. 183-91, jan.-jun. 2014.

BENETTI, Fernando José. **A bicha louca está fervendo**: uma reflexão sobre a emergência da teoria queer no Brasil (1980-2013). Florianópolis, 2013. 127 p. Monografia (Graduação em História) – Universidade do Estado de Santa Catarina.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão de identidade. 2ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. **Cuerpos que importan**: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”. Buenos Aires: Paidós, 2002.

COLLING, Leandro. **Mais definições em trânsito**: teoria queer. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/maisdefinicoes/TEORIAQUEER.pdf>, acesso: 28/08/2016.

CORTÉS, Olga Nancy Peña. A presença do outro na constituição do corpo: estudo preliminar de Le Corps Utopique de M. Foucault. *Intuitio*, Porto Alegre, Vol.8, Nº.1, jun. 2015, pp. 307-16.

FOUCAULT, Michel. **A coragem da verdade**: curso no Collège de France (1983-1984). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

_____. **O governo de si e dos outros**: curso no Collège de France (1982-1983). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

_____. Des espaces autres. In: DEFERT, Daniel; EWALD, François (Org.). **Dits et écrits IV/1980-1988**. Paris: Éditions Gallimard, 1994, pp. 752-62.

_____. **O corpo utópico**. s/a. Disponível em: <http://www.foucault.ileel.ufu.br/foucault/textos/o-corpo-utopico>, acesso em: 28/08/2016.

GARCÍA, David Córdoba. Teoría queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad. In: CÓRDOBA, David; SÁEZ,

- Javier; VIDARTE, Paco (Org.). **Teoría queer**: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas. 2. ed, España: Egales editorial, 2007, pp. 21-66.
- LACERDA, Hilton (dir.), **Tatuagem, o filme**. Brasil, 2013.
- LOPES, Denilson; NAGIME, Mateus. New queer cinema e um novo cinema queer no Brasil. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus. **New queer cinema**: cinema, sexualidade e política. São Paulo: Caixa Cultural, 2015, pp. 12-7.
- LOPES, Denilson. Cinema e Gênero. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas-SP: Papyrus, 2006, pp. 379-94.
- LOURO, Guacira Lopes. Teoria queer – uma política pós-identitária para a educação. **Estudos Feministas**, Florianópolis, Vol. 9, N.2, pp. 541-53, 2001.
- MIRANDA, José A. Bragança. Corpo utópico. **Cadernos Pagu**, Campinas, Vol.15, 200, pp. 249-70.
- NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. **A brodagem no cinema em Pernambuco**. Recife, 2014. 235 p. Tese (doutorado em comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco.
- _____. **O novo ciclo do cinema em Pernambuco**: a questão do estilo. Recife, 2009.157 p. Dissertação (mestrado em comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. Cinema brasileiro contemporâneo (1990-2007). In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (Orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas-SP: Papyrus, 2008, pp. 139-56.
- PELÚCIO, Larissa. Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil?. **Revista Periódicus**, Salvador, Vol. , N.1, pp.68-91, 2014.
- SÁEZ, Javier. El contexto sociopolítico de surgimiento de la teoría queer. De la crisis del SIDA a Foucault. In: CÓRDOBA, David; SÁEZ, Javier; VIDARTE, Paco (org.). **Teoría queer**: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas. 2. ed, España: Egales editorial, 2007, pp. 67-76.
- SOUZA, Fábio Feltrin de; BENETTI, Fernando José. Historiografando a Abjeção: Uma Arqueografia dos Estudos Queer no Brasil (1990 – 2000). **Contemporâneos**: revista de artes e humanidades, São Paulo, N.12, pp. 01-13, 2015.
- VASCONCELOS, Eduardo Henrique Barbosa de; MATOS, Renata de Freitas. Do prenúncio ao recomeço: a história do cinema brasileiro no início e no final do século XX. **Oficina do Historiador**, Porto Alegre, Vol. 5, N.1, pp. 113-127, jan./jun. 2012.
- WYATT, Justin; HAYNES, Todd. Cinematic/Sexual Transgression: An Interview with Todd Haynes. **Film Quarterly**, Califórnia, Vol. 46, N. 3, pp. 2-8, 1993.