



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
COLEGIADO DOS CURSOS DE CINEMA

DOUGLAS HENRIQUE OSTRUCA DOS SANTOS

PRÁTICAS DE RESISTÊNCIA *QUEER* NO FILME *TATUAGEM*

Pelotas/RS

2016

DOUGLAS HENRIQUE OSTRUCA DOS SANTOS

PRÁTICAS DE RESISTÊNCIA *QUEER* NO FILME *TATUAGEM*

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Orientador: Prof. Guilherme Carvalho da Rosa

Pelotas

2016

DOUGLAS HENRIQUE OSTRUCA DOS SANTOS

PRÁTICAS DE RESISTÊNCIA *QUEER* NO FILME *TATUAGEM*

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Aprovada em 2 de dezembro de 2016.

Banca Examinadora:

Prof. Guilherme Carvalho da Rosa (orientador)

Profa. Daniele Galindo

Profa. Ivonete Medianeira Pinto

Prof. Bruno Bueno Pinto Leites

RESUMO:

Com base em estudos de Judith Butler, esta pesquisa se propõe a observar no filme *Tatuagem* identificações e práticas *queer*, enquanto políticas de desconstrução das categorias heteronormativas de gênero. Assim, são evidenciados enquadramentos onde há afirmação de corpos desviantes, que subvertem características normativas de masculino/feminino. Em posição central nestas observações estão os personagens Clécio, Fininha, Paulete e, também, o Chão de Estrelas, que juntos resistem às imposições de enquadramentos hegemônicos. Para sustentar conceitos complementares de representação e identidade são levantadas reflexões de Hall, que convergem com os estudos *queer* em uma posição não-essencialista.

PALAVRAS-CHAVE: Filme *Tatuagem*; *Queer*; Identidade; Cinema brasileiro

ABSTRACT:

This research intends to observe in the movie *Tattoo* queer acts and identifications as political deconstructions of straight gender categories, based on Butler thoughts. Thereby subversive bodies get in the scene breaking up normative characteristics of “femininity/masculinity”. The characters Clécio, Fininha, Paulete and the Chão de Estrelas are in central position in this observations, together they resist to hegemonic “frames”. Sustaining identity and representation’s concepts there are Stuart Hall’s considerations which matches with queer studies in a non-essentialist position.

KEYWORDS: Movie *Tattoo*; Queer; Identity; Brazilian cinema

LISTA DE FIGURAS

Figura 1– Chão de Estrelas.....	15
Figura 2 – Plano da fachada do Chão de Estrelas.....	16
Figura 3 – Primeira cena de Fininha no filme	19
Figura 4 – Apresentação de Paulete e Clécio	20
Figura 5 – Discursividades subversivas do cu.....	22
Figura 6 – Paródias do gênero	23
Figura 7 – Figurino de marquinho e o corpo desnudo.....	25

SUMÁRIO

1. Uma onda <i>queer</i> no cinema brasileiro	p. 8
2. Atos corporais subversivos, identidade e representação	p. 12
3. A resistência <i>queer</i> em <i>Tatuagem</i>	p. 18
4. Considerações finais	p. 27
5. Referências bibliográficas	p. 29
6. Referências filmicas	p. 30

1. Uma onda *queer* no cinema brasileiro

Esta pesquisa se propõe a aproximar algumas representações do filme *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013) dos estudos *queer*, tendo como foco personagens principais do longa-metragem. O termo *queer* pode ser traduzido do inglês como “estranho” ou “esquisito”. Por muito tempo a palavra foi usada pejorativamente para se referir às pessoas com identificações de gênero não normativas, ou seja, que não se enquadram nos padrões binários de feminino ou masculino. Como coloca Judith Butler em “Problemas de gênero” (2015) e em “Cuerpos que importan” (2002), entre as décadas de 1980 e 1990 o termo foi apropriado e ressignificado por estes indivíduos “desviantes” às normas de gênero. Neste contexto, o *queer* passa a incitar na prática social um “empoderamento” através da afirmação da condição de marginalidade destes indivíduos não enquadrados pelas normas. Assim, através do rompimento com os padrões de gênero heteronormativos¹, estas identificações se tornam socialmente visíveis, resistindo à exclusão, denunciando-a e desestabilizando a ideia de sexo, gênero e sexualidade enquanto essenciais² ao sujeito. Este trabalho soma-se ao esforço de não apenas colocar em foco estas questões, mas também de contribuir para o debate do tema dentro dos cursos de cinema e da pesquisa em audiovisual.

É importante destacar aqui a possibilidade de descontinuidade entre a categorização das identidades LGBTQ+³ e a “política *queer*”, já que esta necessariamente é vinculada à desestabilização das categorias binárias de corpo-sexuado, gênero, sexualidade e até mesmo à própria ideia de categorizar. Isso quer dizer que ao estarem inseridos neste sistema hegemonicamente heterossexual as/os LGBTQ+ também reproduzem normas de gênero. Além disso, estas categorias de identidade tendem a voltar para uma postura essencialista ao afirmarem semelhanças universais a um grupo de sujeitos, desconsiderando suas diferenças.

Desde os anos 1990, no exterior, em paralelo aos estudos *queer* houve uma intensa produção de filmes com representações LGBTQ+, inicialmente com destaques no Festival de

¹ Conjunto de normas reguladoras que sustentam a matriz heterossexual, com objetivo de manter o controle dos indivíduos em categorias binárias de corpo, gênero e sexualidade. Excluindo a possibilidade do que está fora desses padrões socialmente construídos em um contexto (BUTLER, 2015).

² Como propõe Woodward (2014) em suas considerações sobre identidade, as perspectivas essencialistas consideram a identidade fixa partindo de um conjunto de características simbólicas que não se alteram ao longo do tempo e estão presentes em todos os sujeitos. Essas identidades podem ser consideradas essenciais ao indivíduo através de afirmações com base na biologia ou em um passado histórico comum aos indivíduos.

³ Esta sigla é uma versão abreviada de LGBTTTQIAP+ (Lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, travestis, *queer/não-normativo*, *questioning*, intersexual, assexual, pansexual, o “+” deixando em aberto para outras possibilidades). Assim, refere-se não apenas às identidades lésbicas, gays, bissexuais e transexuais, mas a toda uma multiplicidade de identificações nos campos do sexo, gênero e sexualidade, revelando a complexidade das questões de identidade na contemporaneidade. Sendo que os indivíduos podem se identificar com mais de uma dessas identidades, ou até mesmo com nenhuma delas, assim essa multiplicidade também desestabiliza em si o sentido de categorizar.

Toronto, no Canadá, de 1991, seguido dos festivais de Sundance, nos Estados Unidos, e Berlim, na Alemanha, na mesma época. Uma das denominações que surge nesse período, no campo do cinema, é a da pesquisadora Ruby Rich (2015) que, observando esse fenômeno, chama-o de *New Queer Cinema*. Alguns dos filmes citados pela pesquisadora identificados como pertencentes a esse *New Queer* são *Paris is burning* (Jennie Livingston, 1990), *Eduardo II* (Edward II, Derek Jarman, 1991), *Young soul rebels* (Isaac Julien, 1991), *Veneno* (Poison, Todd Haynes, 1991), *Garotos de programa* (My own private Idaho, Gus Van Sant, 1991), *The living end* (Gregg Araki, 1992), *Swoon – colapso do desejo* (Swoon, Tom Kalin, 1992). Estas obras possuem estéticas e preocupações variadas, sendo que nem todas elas podem ser vistas sob a perspectiva da teoria *queer*. Ou seja, nestes casos os personagens não rompem as fronteiras normativas do gênero, dando sequência à reiteração da ordem heteronormativa. Isto significa que a pesquisadora considerou como pertencentes a esse movimento todos os filmes em que as tramas giram em torno de personagens LGBTQ+, independente de imagens consideradas positivas ou negativas, já que sua importância está justamente na busca de uma multiplicidade de identificações e abordagens (LOPES; NAGIME, 2015). A partir do sucesso de alguns filmes desse movimento, os temas caem em grande circulação, o que leva Rich (2016) a questionar se ainda existiria um *New Queer Cinema* enquanto tal.

Já no cinema brasileiro anterior à retomada, a pesquisa de mestrado de Antônio Nascimento Moreno (1995) “A personagem homossexual no cinema brasileiro”⁴, revela que, até 1995, são poucos os filmes de longa-metragem que trazem em suas narrativas representações aprofundadas de personagens gays e lésbicas, havendo constantes repetições superficiais de pontos de vista exteriores a esse universo estigmatizado. Vale ressaltar que a homossexualidade foi tida como doença pelo Conselho Federal de Psicologia até 1985 e pela Organização Mundial de saúde até 1990. Questões que impulsionam a reiteração da exclusão desse outro “estranho” sem maiores desdobramentos e problematizações. Segundo Moreno, algumas das poucas exceções são *O menino e o vento* (Carlos Hugo Christensen, 1966) com presença da sutileza poética para falar das questões de sexualidade, *Amor Maldito* (Adélia Sampaio, 1984) levanta críticas evidentes à interferência da moral cristã nos sistema jurídico, *O beijo no asfalto* (Bruno Barreto, 1980) que traz críticas sociais à sociedade brasileira tradicional e seus preconceitos e *O beijo da mulher aranha* (Hector Babenco, 1985) onde o personagem desviante em relação às normas de gênero é colocado em uma das posições centrais da narrativa, havendo desdobramentos sobre outros conflitos para além da

⁴ Nesta pesquisa Antônio Moreno (1995) faz o levantamento de 125 filmes com personagens homossexuais até o ano de 1995, sendo poucos os que apresentam um olhar não estigmatizado sobre estas experiências.

sexualidade, sendo também evidente a presença de um debate político. Em *Leila Diniz* (Luiz Carlos Lacerda, 1987) mesmo a homossexualidade não sendo o debate central, o diretor se coloca como personagem na narrativa anunciando sua própria sexualidade em um ato político.

O período da retomada tem início em 1995⁵ e vai até o ano de 2003. Nesse contexto, em paralelo ao aumento do número de filmes devido a implementação de leis de incentivo, há a consolidação de um regime democrático possibilitando maiores aprofundamentos temáticos em representações marginalizadas, dentro do cinema nacional e também em outras formas de produção cultural. Dois exemplos do campo audiovisual são os filmes de longa-metragem *Amores possíveis* (Sandra Werneck, 2001) e *Madame Satã* (Karim Ainouz, 2002). Segundo João Guilherme Barone (2011), com o início das atividades da Agência Nacional do Cinema (Ancine)⁶ em 2003, o cinema brasileiro transita para um período de pós-retomada. Dentro da temática em questão, em um recorte de longa-metragens, são exemplos⁷ desse momento *Cazuza – O tempo não para* (Sandra Werneck, Walter Carvalho, 2004), *A festa da menina morta* (Matheus Nachtergaele, 2009), *Do começo ao fim* (Aluizio Abranches, 2009), *Meu amigo Cláudia* (Dácio Pinheiro, 2009), *Dzi Croquetes* (Tatiana Issa, Raphael Alvarez, 2010), *As melhores coisas do mundo* (Laís Bodanzky, 2010), *Teus olhos meus* (Caio Sóh, 2011), *Elviz e Madona* (Marcelo Laffitte, 2011), *A volta da Pauliceia desvairada* (Luffe Stefen, 2012), *Olhe pra mim de novo* (Kiko Goifman, Claudia Priscilla, 2012), *Eu te amo Renato* (Fabiano Cafure, 2012), entre outros. Dentre os filmes citados, *Madame Satã*⁸ aborda diretamente questões de identidade, sendo o próprio personagem principal um jogo de identidades, ou seja, o personagem gay não possui apenas essa identidade, mas sim muitas outras complexas e desenvolvidas. Além disso, esse filme pode ser observado à luz da teoria *queer*, sendo ele uma “celebração” da condição de marginalidade, indo além de uma imagem superficial positiva ou negativa (LOPES, 2015).

A partir de 2013 houve um aumento significativo na produção de filmes de longa-metragem com abordagens *queer* e/ou LGBTQ+, principalmente de ficção, mas também visível nos documentários. Entre estes filmes estão *Doce Amianto* (Guto Parente, Uirá dos Reis,

⁵ Tendo como marcação simbólica o filme *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995).

⁶ Agência que regulamenta, fiscaliza e incentiva a produção cinematográfica brasileira.

⁷ Estes exemplos, no recorte de longas-metragens, foram obtidos a partir de sua relevância neste período, tendo em vista a evidência crítica e circulação no mercado audiovisual. Portanto, não se trata de um levantamento extensivo na produção do momento. Além disso, não foram encontrados filmes de longa-metragem com destaque no cenário nacional, contendo representações *queer* e/ou LGBTQ+ entre os anos de 2005 e 2008.

⁸ O diretor Karim Ainouz, pode ser considerado uma ponte direta entre o *New queer cinema* e o cinema *queer* brasileiro, já que esteve imerso no movimento, trabalhando com os diretores Todd Haynes e Tom Kalin, respectivamente nos filmes *Poison* e *Swon* (NAGIME, 2015). Ainda, durante os primeiros anos do movimento, lançou o curta-metragem *Seams* (1993), o qual aborda também questões identitárias e possui ligação direta com a teoria *queer*, já que problematiza a construção e fixação de identidades de gênero e sexualidade.

2013), *Flores Raras* (Bruno Barreto, 2013), *São Paulo em Hi-fi* (Lufe Steffen⁹, 2013), *Quase samba* (Ricardo Targino, 2013), *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013), *Batguano* (Tavinho Teixeira, 2014), *Castanha* (Davi Pretto, 2014), *Favela Gay* (Rodrigo Felha, 2014), *Hoje eu quero voltar sozinho* (Daniel Ribeiro, 2014), *Nova Dubai* (Gustavo Vinagre, 2014), *Praia do futuro* (Karim Ainouz, 2014), *A paixão de JL* (Carlos Nader, 2015), *A seita* (André Antônio, 2015), *Beira-mar* (Filipe Matzembacher e Márcio Reolon, 2015), *Ralé* (Helena Ignez, 2015), *Califórnia* (Marina Person, 2015) e os recentes *Nós duas descendo a escada* (Fabiano de Souza, 2016), *Boi neon* (Gabriel Mascaro, 2016) e *Mãe só há uma* (Anna Muylaert, 2016).

É evidente nesses filmes a presença de múltiplas identificações de personagens LGBTQ+, por vezes assumindo outras identidades. Ou seja, além dessa identificação, assumem outros conflitos na narrativa, havendo amadurecimento na maneira com que esses personagens são representados. Em contexto anterior, estas identificações eram mais fechadas em visões normativas, sem grandes aprofundamentos (MORENO, 1995). Já neste momento, elas assumem outras complexidades, dentre elas a própria identificação *queer* e outros conflitos contemporâneos de identidade. Assim como no *New queer cinema* observado por Rich, aqui nem todos os filmes citados estabelecem vínculo direto com a teoria *queer*. Entretanto, nesta pesquisa compreende-se a onda *queer* no cinema brasileiro como protagonizada por esta identificação mas acompanhada por outros filmes com múltiplas abordagens de identidades LGBTQ+. Mesmo não havendo o deslocamento das categorias heteronormativas de gênero em todos os filmes, a multiplicidade de representações, diferentes entre si, cumprem o papel de evidenciar a fragilidade das próprias categorias identitárias. Além disso, desconstruem supostas ideias de semelhanças universais e essenciais aos indivíduos, assumindo uma perspectiva não-essencialista¹⁰. Desta maneira, os personagens alcançam níveis maiores de profundidade, com presença de contradições e experiências complexas de sujeito. Assim, o gênero e a sexualidade passam a coexistir com o acúmulo de outras vivências, outros debates, tramas que se cruzam, conflitos que se contradizem, corpos que se afirmam, experimentações estéticas e sensoriais que proporcionam ao espectador novas experiências e pontos de vista.

⁹ Além de cineasta exerce outras atividades, dentre as quais como jornalista escreveu o livro “O cinema que ousa dizer o seu nome” (2016), onde é possível encontrar entrevistas com alguns diretores brasileiros de filmes com abordagens LGBTQ+, tanto curtas-metragens quanto longas.

¹⁰ Segundo Woodward (2014) essas perspectivas não-essencialistas, diferente das essencialistas, levam em consideração as mudanças das identidades no decorrer do tempo, sendo elas mutáveis e fluidas. Essa proposição observa, também, as características que compõem as diferenças entre essas identidades e entre os próprios sujeitos de um mesmo grupo, sem deixar de lado a preocupação com o que os aproxima. Portanto, havendo desconstrução da ideia de uma igualdade universal entre os sujeitos. Nesse sentido, o conflito é compreendido como integrante da dinâmica social das identidades culturais.

A escolha do filme *Tatuagem*, dentro da intenção de observar vivências e práticas *queer* no cinema brasileiro, está pautada para além da questão desse ter sido um filme de destaque no cenário cinematográfico brasileiro contemporâneo. A obra se constrói sobre corpos que transpassam fronteiras e limites, incluindo o das performatividades de gênero normativas. Dessa maneira, aproxima-se de políticas *queer* já que para Butler (2002, 2015) a resistência aos enquadramentos heteronormativos denuncia o caráter de construção social das categorias de corpo-sexuado, gênero e sexualidade, provocando um rompimento com essas estruturas como dadas essencialmente ao indivíduo.

2. Atos corporais subversivos, identidade e representação

Aqui no reino do espetáculo, todo mundo faz parte dessa alegria. Por isso nossa arma é o deboche. Olhe, hoje vamos ter muita coisa. Vamos ter Paulete Beirinha, Suzana Estylo de Gata, a apresentação de Marquinho Odara e o sensacional concurso Membro de Ouro. Gostam, não é? E eu! Com as mais de quinhentas máscaras da mais notável noite do Recife. A noite que abala o quarteirão e faz tremer toda forma de autoridade. O Moulin Rouge do subúrbio, a Broadway dos pobres, o Stúdio 54 da Favela. Bem vindos ao Chão de Estrelas.

Transcrição da cena de introdução do filme *Tatuagem*

A epígrafe acima é uma fala em *off* presente na introdução de *Tatuagem*. A partir dela, é possível apresentar o quadro teórico da pesquisa e abrir caminhos para o debate que se centrará nos personagens centrais. O “debochoche” colocado no filme como uma arma, é também uma das estratégias da política *queer*. A partir de Butler (2002, 2015) o termo *queer* pode ser compreendido como metáfora para própria proposição política que nomeia. Em um contexto anterior, como já observado, o termo era usado em sua forma pejorativa para oprimir e deslegitimar aqueles que não se enquadram nos padrões heteronormativos. Ao ser ressignificado passa a ser utilizado por estes grupos excluídos em uma afirmação do não enquadramento às normas binárias. Portanto há uma descontinuidade histórica na aplicação do termo, sendo essa descontinuidade a própria proposta da autora em relação às categorias normativas de gênero através do que ela coloca como citação parodística, um deboche da própria ideia de um gênero original. Neste ensejo, a autora evidencia experiências de travestis, transexuais, *drag queens*, *drag kings* e todas/os as/os sujeitos, que de alguma maneira subvertem categorias binárias de corpo-sexuado, gênero e sexualidade. Provocando o deslocamento através da quebra na repetição normativa de características de gênero

masculinas e femininas, assim evidencia-se o caráter de construção social desses atos, rompendo com a própria ideia de gêneros originais e verdadeiros.

Ao colocar que a noite proporcionada pelo Chão de Estrelas “abala o quarteirão e faz tremer toda forma de autoridade” é anunciada uma das propostas centrais do local e do próprio filme, sugerindo tamanha subversão às normas de controle que toda e qualquer forma de autoridade vai “tremer na base”, marcando uma resistência ao sistema em vigência. Esta obra pode ser observada a partir de múltiplos enfoques, já que marca resistência em diversos sentidos como na utilização do formato Super 8 em algumas cenas, ao governo de ditadura¹¹, aos ideais americanos, à marginalização e à opressão, aos padrões heterossexuais de corpo-sexuado, gênero e sexualidade, entre outros (PRADO, 2013; SANTOS, 2014). O que torna-se central a esta pesquisa são os dois últimos pontos como as maiores aproximações com os estudos *queer* da filósofa Judith Butler.

Na década de 1990, a partir de uma ótica feminista, Butler contribui para o debate das identidades de gênero em uma perspectiva não-essencialista. Em “Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade” (2015), a autora retoma estudos feministas focando na desconstrução das categorias binárias de corpo-sexuado, gênero e sexualidade, evidenciando as relações de poder presentes na produção e reprodução dessas categorias por um sistema regulador hegemonicamente heteronormativo. Para manter essas estruturas há uma imobilização destas identidades, fixadas em características binárias de macho/fêmea, feminilidade/masculinidade, heterossexual/homossexual. Através da repetição destas práticas, ao longo do tempo, seu “caráter ficcional” é mascarado e ocultado, havendo naturalização dessas identidades que passam a ser vistas como biológicas e essenciais ao sujeito. Dessa forma, este sistema de regulação determina certas condições de normalidade, as quais excluem e até mesmo negam outras possibilidades de identificação. Este outro, “estranho”, “exótico”, constitui o externo à norma, sendo esta identidade fundamental para a própria afirmação da condição de normalidade da qual são excluídos. No filme *Tatuagem*, esta regulação é evidenciada pela opressão de Fininha (Jesuíta Barbosa) no Exército, que ao não se enquadrar nos padrões de masculinidade exigido pelo espaço é constantemente cobrado e regulado por meio de provocações e, até mesmo, agressões (PRADO, 2013). O soldado Gusmão (Ariclenes Barroso) é uma das figuras centrais no estabelecimento dessa relação de poder, que encontra na opressão a oportunidade de afirmar sua masculinidade; mais à frente na narrativa fílmica, aos 54 minutos, descobre-se seu desejo reprimido por Fininha.

¹¹ Para mais informações sobre este ponto ver “Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade” (2014) com organização de James N. Green e Renan Quinalha.

Nos estudos *queer* corpo-sexuado, gênero e sexualidade são libertados da coerência necessária e obrigatória a que são submetidos no sistema de regulação binário. Assim, os corpos e as práticas culturais múltiplas que não se enquadram nesse sistema heteronormativo passam a ser consideradas aqui em sua possibilidade de subversão às normas. Logo, a rearticulação através da afirmação dessas identidades excluídas torna-se central na denúncia e no deslocamento das estruturas hegemônicas. Segundo Butler (2002, 2015), não há possibilidade de ação fora das práticas discursivas que significam o sujeito, assim não se trata de repetir ou não esses discursos. O que interessa é a forma da repetição. Ao ser desvinculado do corpo-sexuado, o gênero passa a denunciar o “caráter ficcional” do próprio sexo, abrindo possibilidades para outras identificações que parodiam as categorias normativas de gênero e, como já pontuado, a própria ideia de um gênero verdadeiro ou original. Para desenvolver estas ideias a autora fala de atos performativos como marcações socialmente construídas e mantidas através de sua reiteração, na prática da “citationalidade”. Assim, o insulto, a agressão e outras formas de opressão são evidências da imposição normativa desses atos performativos, como maneiras de regular os indivíduos segundo padrões de normalidade heterossexuais. Neste sentido, as práticas e discursos também têm o poder de criar e manter enquadramentos sociais e não somente descrevê-los. Sendo o cinema e audiovisual constituídos por formas de discursos, também inseridos no sistema social de matriz heterossexual, este campo tem papel importante na produção e reprodução das normas sociais, legitimando determinadas experiências e excluindo outras (WOODWARD, 2014).

Em “Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del ‘sexo’”¹² (2002), Butler se aprofunda sobre a ideia de performatividade de gênero, a qual desloca a noção de identidade como algo dado e fixo. Nesses estudos a autora ressalta a impossibilidade de controle do sujeito sobre os atos performativos, sendo eles produzidos pelo próprio sistema regulatório que os impõem.

A performatividade não é, assim, um "ato" singular, pois ela é sempre uma reiteração de uma norma ou conjunto de normas. E na medida em que ela adquire o status de ato no presente, ela oculta ou dissimula as convenções das quais ela é uma repetição (BUTLER, 2000, p.154).

Portanto, o sistema se mantém na medida em que impõe quais atos devem ser repetidos e de que maneira, fixando-os ao longo do tempo. A possibilidade de rompimento dessa repetição está nas práticas que não se enquadram em posições normativas, portanto naqueles que são

¹² A introdução deste livro foi traduzida por Tomaz Tadeu no livro “O corpo educado: pedagogias da sexualidade” (2000), organizado por Guacira Lopes Louro.

excluídos e marginalizados pelo sistema hegemônico. Assim, quando estas identidades passam a ser afirmadas e portanto legitimadas pelos enquadramentos de um filme, são apreendidas¹³ enquanto vidas.

Em “Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?” Judith Butler (2015) apresenta um olhar aprofundado sobre o termo “enquadramento” evidenciando vidas que, por serem marginalizadas e excluídas das normas que enquadram, não são reconhecidas como vidas, portanto não passíveis de luto. Assim, ela fala em um enquadramento que é produzido e mantido em um contexto histórico através de sua reprodutibilidade que, em si, rompe com o próprio contexto mantendo-se em uma “constante delimitação de novos contextos. Isto significa que o ‘enquadramento’ não é capaz de conter completamente o que transmite, e se rompe toda vez que tenta dar uma organização definitiva a seu conteúdo” (BUTLER, 2015, p.26). Logo, a apreensão daqueles que são excluídos por enquadramentos normativos tem um potencial de denúncia em relação ao caráter delimitador e regulador dos enquadramentos que só reconhecem e legitimam como vidas os que estão dentro dos seus limites.



Figura 1 – Chão de Estrelas

Fonte: Filme *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013) – 00:01:00 – 00:01:57

A apresentação “oral” do Chão de Estrelas trazida anteriormente, é acompanhada no filme por um *travelling* que faz a apresentação visual do lugar, referenciado pelos quadros da Figura 1. Aqui conhecemos um dos personagens principais do filme, o próprio Chão de Estrelas¹⁴, ficando evidente a condição de marginalidade pela simplicidade improvisada do local: o teto sem forro, paredes quebradas e panos pendurados que juntos compõem a própria

¹³ Como Butler coloca em “Quadros de Guerra” (2015) este termo “é menos preciso [que reconhecimento], já que pode implicar marcar, registrar ou reconhecer sem pleno conhecimento” (p.18). Neste sentido, apreensão seria conhecer o que ainda não é reconhecido, observar para além dos limites dos enquadramentos normativos.

¹⁴ Em entrevista para a revista Teorema, publicada no número 23, o próprio diretor reconhece este espaço enquanto personagem no filme, como pode ser observado em sua fala “Quando eu escolho o Chão de Estrelas como personagem do meu filme, eu estou falando de uma história que está se passando na periferia da periferia” (LACERDA, 2013, p.48).

estética do ambiente, dando-lhe personalidade. Isso é confirmado pela fala que através da sátira de lugares tradicionais da França e Nova Iorque, apresenta o Chão de Estrelas como “o Moulin Rouge do subúrbio, a Broadway dos pobres, o Studio 54 da Favela”. Ou seja, um espaço acessível àqueles que estão na margem do sistema, valorizando a subversão da ordem e indo contra valores hegemônicos, portanto ressaltando o contraste com os espaços tradicionais. Nesta fala também compreende-se a sugestão deste lugar enquanto um espaço múltiplo, com várias utilidades, diferentes identidades, assim como os personagens que por ali transitam “com as mais de quinhentas máscaras da mais notável noite do Recife”. Este espaço em suas multifuncionalidades é evidenciado mais uma vez por sua fachada que o anuncia como “dancing”, “teatro”, “shows” e “bar”, como pode-se verificar na Figura 2:



Figura 2 – Plano da fachada do Chão de Estrelas

Fonte: Filme *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013) – 00:24:55

Neste ponto, para sustentar questões secundárias que envolvem o debate sobre identidades em sentido mais amplo recorreremos ao pesquisador Stuart Hall (2014, 2015). Em “A identidade cultural na pós-modernidade” (2015), o autor aborda questões acerca da identidade no contexto atual, considerando seu caráter instável e inacabado. Para isso, ele propõe três concepções de sujeito definidas historicamente: o sujeito do iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. O primeiro apresenta um indivíduo racional, centrado e unificado, com um núcleo que surge ao nascer e permanece essencialmente o mesmo durante toda a vida, sendo ele sua identidade. Esta noção se torna possível quando o ser-humano, provido da razão, assume o centro do universo, substituindo o Deus do teocentrismo. Neste contexto, tem nascimento o pensamento científico instituindo uma verdade definida e “absoluta” que é decorrente da razão técnica. O segundo, o sujeito sociológico, emerge no século XIX com os processos de industrialização até o início de um processo de globalização

no decorrer do século XX. Aqui o sujeito passa a ser visto em relação com o meio em que está inserido, sendo a identidade formada a partir das interações sociais. Dessa maneira, o núcleo do indivíduo é formado e modificado a partir de suas relações com o mundo. Por fim, o sujeito pós-moderno surge na segunda metade do século XX, através de vários processos de descentramento¹⁵ caracterizados neste cenário da globalização, os quais fragmentam a experiência do sujeito.

Estes conflitos, em uma acepção “pós-moderna”, podem até mesmo tornar possíveis identidades contraditórias entre si. Neste contexto, as identidades permanecem abertas, inacabadas, em constante construção, assumindo um caráter fluido, como coloca o próprio autor: “A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (2015, p.12). Dessa maneira, para falar deste processo, Hall (2014) retoma a ideia de “identificação”¹⁶, onde o sujeito se projeta nas identidades culturais do meio em que vive. Trata-se do encontro desse indivíduo com as múltiplas possibilidades de identificação, ou não identificação, sendo elas produzidas e reproduzidas por discursos historicamente localizados. É importante ressaltar o caráter de articulação desse processo, já que o discurso não age sobre o indivíduo sem que esse se reconheça no mesmo. Por estar em constante mudança e transformação, a identificação não é automática podendo ser ganhada ou perdida. Portanto, conforme pontua o autor, as identidades

surgem da narrativização do eu, mas a natureza necessariamente ficcional desse processo não diminui, de forma alguma, sua eficácia discursiva, material ou política, mesmo que a sensação de pertencimento, ou seja, a “suturação à história” por meio da qual as identidades surgem, esteja, em parte, no imaginário (assim como no simbólico) e, portanto, sempre, em parte, construída na fantasia ou, ao menos, no interior de um campo fantasmático (HALL, 2014, p.109).

Apesar destas identidades serem construídas simbolicamente a partir de discursos mutáveis, elas estabelecem relações hierárquicas de poder entre os indivíduos, os quais são “convocados” a todo momento a “assumir” novas identidades em detrimento de outras. Sendo assim, elas são marcadas pela diferença e exclusão, já que toda identidade carrega consigo a possibilidade da não identificação, localizada em sua margem, como um excesso. Essas

¹⁵ Como coloca o autor é a “perda de um ‘sentido de si’ estável” (2015, p.10). Estes descentramentos são pontuados cuidadosamente em “A identidade cultural na pós-modernidade” (Hall, 2015).

¹⁶ Em “A estética do filme” (AUMONT, 2012), Alain Bergala aproxima o conceito de identificação do contexto específico do cinema, colocando que o termo permite “justificar essa experiência do espectador, que consiste em compartilhar, durante a projeção, as esperanças, os desejos, as angústias, em suma, os sentimentos deste ou daquele personagem, de colocar-se em seu lugar, ou de ‘tomar-se momentaneamente por ele’, de amar ou de sofrer com ele, de certo modo, por procuração, experiência que está no fundo do prazer do espectador e que, em parte, até o condiciona” (p.257-258).

marcações simbólicas estão vinculadas às estruturas de poder que controlam e regulam os indivíduos dizendo o que é normal e aceitável e, como consequência, o que não é, havendo efeitos materiais com base nessas diferenciações de *posições-de-sujeito*. Desse modo, a representação¹⁷ pode ser considerada uma produção cultural que molda o indivíduo, dizendo quais posições devem ser ocupadas e de que maneira. Assim, cria-se certa sensação de ordem social, através da exclusão de outras práticas culturais, que ao serem retratadas podem ainda ser estigmatizadas como exóticas ou até mesmo ameaçadoras pelo ponto de vista hegemônico normativo (WOODWARD, 2014), o que segundo Moreno (1995) é evidente em relação as representações de gays e lésbicas no cinema brasileiro anterior à retomada.

Em *Tatuagem* alguns mecanismos de controle são evidenciados, como já pontuado anteriormente, a própria agressão a Fininha no Exército devido ao seu não enquadramento às normas. De maneira mais ampla pode-se observar o próprio Exército enquanto parte desse sistema de controle dos corpos, através da imposição de enquadramentos normativos. E, ainda, a família religiosa no interior, que demarca outro mecanismo central para manter determinado ordenamento dos corpos, em uma matriz heterossexual e suas imposições binárias. Ambos contrastando com a subversão a estes enquadramentos normativos promovida pelo Chão de Estrelas e, em segundo plano no casarão onde mora a trupe liderada por Clécio (Iranthir Santos) (PRADO, 2013). Além disso, é preciso ainda levar em consideração a complexidade envolvida nessas relações, como será evidenciado nas vivências dos personagens principais.

3. A resistência *queer* em *Tatuagem*

Neste momento, dá-se início a análise dos personagens do filme *Tatuagem* em relação ao *queer*. Para retomar questões anteriormente colocadas foram selecionados alguns pontos sustentados pelos diálogos e pelo quadro teórico. Estes momentos são apresentados e observados aos poucos, conforme o direcionamento da análise a partir da perspectiva *queer*.

A escolha inicial parte de duas cenas posteriores à introdução do filme, as quais revelam outros três personagens/corpos centrais, que, além do Chão de Estrelas, são Clécio, Fininha e Paulete (Rodrigo Garcia).

¹⁷ Em *The work of representation*, primeiro capítulo do livro *Representation: cultural representations and signifying practices* (1997), o pesquisador Stuart Hall se aprofunda sobre a representação e as práticas de significação. Apresentando-a em dois aspectos de abordagem, o linguístico com base em Saussure e o discursivo com base em Michel Foucault. Além disso, no segundo capítulo de “A imagem” (2012) Jacques Aumont aprofunda os estudos de representação no contexto da teoria do cinema, voltando-se para a “ilusão representativa”.



Figura 3 – Primeira cena de Fininha no filme

Fonte: Filme *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013) – 00:01:58 – 00:03:08

No primeiro quadro da cena apontada pela Figura 3, observa-se um rapaz magro com aparência de até 20 anos sentado em uma cama. Nas bordas do enquadramento existem dois canos de ferro que lembram grades de prisão e transmitem sensação de aprisionamento, ressaltado pelo seu olhar fixo para o *fora-de-campo*. Nesta cena, a câmera se afasta aos poucos do personagem, revelando mais detalhes do ambiente, quando um homem entra pela porta abruptamente dizendo “Pelotão, alvorada. De pé!” e então bate com o cassetete nas camas. Compreende-se que seja o dormitório de um quartel. Os rapazes, somente com roupas íntimas, levantam-se rápido ordenando-se em posição de sentido, lado a lado, em uma fila que forma um corredor de corpos padronizados que cortam o quadro na diagonal, como pode ser observado na segunda imagem da Figura 3. É um espaço com hierarquias, de controle e produção desses corpos, que sistematicamente são treinados para manter a ordem ou, como Clécio sugere mais à frente na história, “para vigiar e punir”¹⁸.

No decorrer da narrativa nota-se que o personagem apresentado na Figura 3 é nomeado por três formas distintas: Arlindo, Soldado Araújo e também Fininha. Esta certamente é uma questão de identidades, já que este personagem atende por todas estas denominações, as quais ainda são significadas de maneiras diferentes de acordo com os espaços. Portanto representam posições flexíveis e mutáveis, que são conflitantes entre si, relacionando-se diretamente com as ideias de Hall (2015) acerca da fragmentação da identidade no sujeito pós-moderno, em um caráter fluido que está em constante mudança. A questão fica evidente na vivência de Arlindo no espaço do quartel, onde o apelido Fininha é usado como um mecanismo de controle para marcar a posição desse outro “diferente” na

¹⁸ O termo “vigiar e punir”, citado pelo personagem, faz referência a uma das obras mais conhecidas de Michel Foucault (1999). Nesta obra, Foucault observa as relações de poder presentes nas instituições como prisões, escolas e hospitais que operam por meio da vigilância e da punição. Estas operações têm como referência o próprio corpo e os processos de produção de sujeito que decorrem desta disciplina do corpo. Pode-se fazer uma interpretação da citação de um subtítulo no filme, neste caso, alinhado com a proposta dramática da narrativa.

margem, designada para as/os que não se enquadram nas normas, ao mesmo tempo que reafirma a “masculinidade” do opressor em uma reiteração da matriz heterossexual.

Mais à frente no filme, aos 36 minutos, quando Clécio e Fininha se conhecem na história, vemos esse apelido ser ressignificado por Clécio ao dizer “Fininha é melhor que Arlindo... Não que Arlindo seja feio, mas Fininha parece mais com você”. A partir daí essa palavra encontra um novo contexto, mais acolhedor. Esta situação aproximada dos estudos *queer* se encontra com a própria recontextualização da palavra *queer*, pontuada anteriormente. Além de poder ser compreendida como um dos mecanismos de deslocamento da matriz heterossexual a qual somente reconhece aqueles em que a relação corpo-sexuado, gênero e sexualidade são correspondentes, em um ato que deslegitima e exclui todas/os que não se enquadram nesse sistema binário (BUTLER, 2002, 2015).



Figura 4 – Apresentação de Paulete e Clécio

Fonte: Filme *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013) – 00:03:09 – 00:05:06

Na cena pontuada pela Figura 4, Paulete Beirinha entra em quadro comendo uma banana, exibindo seu corpo esguio coberto somente por uma cueca samba-canção branca. Seus cabelos são grandes e os traços corporais revelam uma figura andrógina, que resiste às marcações normativas de gênero. Esta questão é evidenciada em seu próprio nome, que assim como Fininha, desloca a correspondência entre corpo-sexuado e gênero. O outro nome de Paulete surge posteriormente, na cena em que Fininha chega ao Chão de Estrelas procurando

por Paulo Batista, mandado pela namorada do interior para entregar um litro de mel e uma carta para seu irmão. A posição de Paulete rompe com as heteronormas a todo momento, já que sua performatividade de gênero se dá além dos limites de enquadramentos naturalizados. Ou seja, seus gestos, movimentos, vestimentas, entre outras características, não são fixos a uma posição masculina ou feminina, portanto confunde esses limites. Com este deslocamento estas posições são evidenciadas enquanto construções sociais, portanto não essenciais aos indivíduos, questões entre as quais se desdobram os estudos e a política *queer*. Como coloca Butler:

A estratégia mais insidiosa e eficaz, ao que parece, é a completa apropriação e deslocamento das próprias categorias de identidade, não meramente para contestar o “sexo”, mas para articular a convergência de múltiplos discursos sexuais para o lugar da “identidade”, a fim de problematizar permanentemente essa categoria, sob qualquer de suas formas (2015, p.222).

Portanto, o deslocamento destas categorias além de evidenciar seu caráter fluido, revela-se enquanto espaço de afirmação do outro desviante às normas, marginalizado em enquadramentos hegemônicos. Desta maneira, nota-se um empoderamento, em um ato de empoderar-se a partir da diferença, gerando uma força coletiva de todas/os as/os que não se identificam com as categorias hegemônicas de identidade, marcando uma resistência aos padrões heteronormativos e mais além, ao próprio ato de categorizar, enquadrar.

De certa maneira, esses deslocamentos na performatividade de gênero também podem ser observados em Clécio, o líder da trupe. Logo no início do filme, ainda na cena referida pela Figura 4, já é sugerido que o personagem pode ter conflitos familiares, como se verifica em sua fala: “hoje eu fiquei de almoço lá em casa. Papai quem pediu pra ter almoço em família”. Em resposta, Paulete sugere que ele não vá, pouco depois observa-se os dois aproveitando o dia na praia, conforme a sugestão de Paulete. Isso é confirmado na noite em que Clécio conhece Fininha e, entre outras conversas, conta que serviu o Exército. Nas palavras do próprio personagem: “Meu pai era militar e ele achava que servindo o Exército eu ia tomar jeito, ia virar homem”. Ressaltando o papel da família e do Exército na regulação e controle dos corpos, onde além de se reproduzir o sistema heterossexual há uma imposição desta matriz. Aqueles que não se enquadram dentro de seus limites são lembrados a todo momento de sua condição, através de diversos mecanismos como a agressão física e verbal, entre outros mais sutis, empregados cotidianamente na citação naturalizada dos enquadramentos normativos. O filme também sugere pontualmente a prática destes mecanismos de controle no ambiente escolar, como pode ser notado quando Deusa conta para

Clécio que a escola quer expulsar o filho deles por ter brigado. Como ela comenta, o motivo seria “porque ele é filho de mãe solteira com pai viado. Foi isso que ele disse que disseram pra ele”. Verificando-se aqui a constituição de uma família não-normativa, que escapa aos padrões hegemônicos, marcando outro ponto de resistência.

Nesta cena, ainda vale ressaltar outra parte do diálogo. Ao acordar, depois de pedir para Paulete fechar a cortina, Clécio a questiona sobre ela ter usado o banheiro, afirmando em seguida “Tais podre...”. Neste momento, vem a lembrança de um banheiro “podre” e é possível até mesmo imaginar o ambiente incluindo esta sensorialidade. Em resposta, uma confirmação: “Tava de barriga arretada hoje”. Entende-se que, ao colocar este diálogo nos minutos iniciais do filme, há um rompimento com o que, por vezes, é um tabu no audiovisual. Situações como esta costumam ficar nas elipses. Além disso, no intertexto da cena, está o elemento “cu”, retomado em outros momentos da narrativa em posicionamentos políticos como nas apresentações da música Polka do Cu de DJ Dolores, referenciada na Figura 5 à esquerda. Em discursos subversivos do cu a letra o coloca como “a única coisa que nos une, a única utopia possível”, já que ele é “democrático e todo mundo têm”. Dessa maneira, o filme eleva este elemento a símbolo da liberdade e, em confirmação, lembra que “o papa tem cu, o nosso ilustre presidente tem cu, tem cu a classe operária e se duvidar até Deus tem um onipresente, onisciente, onipotente cu”.



Figura 5 – Discursividades subversivas do cu

Fonte: Filme *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013) – 01:22:43/ 00:39:08

Outro momento onde há este posicionamento é no próprio ato de “dar o cu”, presente na Figura 5 à direita, onde são afirmadas práticas sexuais subversivas que estão além do sistema genital ligado à reprodução. Em outras palavras, nesta prática a luz se volta para o ânus, vinculando-o ao prazer e, assim, dando-lhe uma ressignificação, em novas funções situadas para além daquelas impostas pelos limites normativos. Desta maneira, há uma resistência aos moldes normativos que somente reconhecem e legitimam o sexo

heteronormativo, nesse sentido ressalta-se a significação do cu para além das imposições normativas (PRECIADO, 2014).



Figura 6 – Paródias do gênero

Fonte: Filme *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013) – 00:31:59/ 00:20:45/ 00:22:40/ 01:03:56

Na Figura 6 são pontuadas algumas das apresentações realizadas no Chão de Estrelas onde os rompimentos com enquadramentos normativos são ainda mais evidentes. No filme, as fronteiras do gênero são constantemente transpassadas e há uma quebra radical com a coerência entre corpo-sexuado e gênero imposta pelos moldes heterossexuais. Neste espaço, o rompimento com o normativo se dá de diversas maneiras, inclusive através de Clécio e Paulete por meio da hipérbole de determinadas características performativas¹⁹, marcadas na perspectiva normativa como “naturalmente” femininas. Segundo Butler (2015), essas experiências podem ser compreendidas como “paródias do gênero” que se efetivam nos atos desses corpos que não se restringem somente à características dadas como masculinas ou femininas, havendo uma apropriação de ambas na construção de uma paródia da própria ideia de um gênero original e “verdadeiro”. Nesses casos o exagero pode ser compreendido para além do reforço de um estereótipo, já que os atos performativos desvinculam-se dos corpos sexuados rompendo com a correspondência entre gênero e sexo imposta pelas heteronormas. A partir disso a autora coloca:

¹⁹ Butler define o performativo da seguinte maneira: “Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou a identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos” (2015, p.235).

Essa produção disciplinar do gênero leva a efeito uma falsa estabilização do gênero, no interesse da construção e regulação heterossexuais da sexualidade no domínio reprodutor. A construção da coerência oculta as descontinuidades do gênero, que grassam nos contextos heterossexuais, bissexuais, gays e lésbicos, nos quais o gênero não decorre necessariamente do sexo, e o desejo, ou a sexualidade em geral, não parece decorrer do gênero – nos quais, a rigor, nenhuma dessas dimensões de corporeidade significante expressa ou reflete outra. Quando a desorganização e desagregação do campo dos corpos rompe a ficção reguladora da coerência heterossexual, parece que o modelo expressivo perde sua força descritiva. O ideal regulador é então denunciado como norma e ficção que se disfarça de lei do desenvolvimento a regular o campo sexual que se propõe descrever (idem, p.234).

O quadro superior à esquerda da Figura 6 refere-se à cena em que Clécio ressalta repetições performativas marcadas como femininas ao interpretar a música “Esse cara” de Caetano Veloso. Nota-se que ele veste uma blusa curta de paetê dourada, um colete com as bordas felpudas, polainas beges, *legging* amarela, anel, esmalte de cor escura, maquiagem leve e, na cabeça, uma flor vermelha finalizando o penteado. Além destas características visuais/corporais, vale pontuar que ele muda seu tom de voz ao cantar, deixando-a mais aguda. Nesta interpretação, a própria letra da música também passa a deslocar as categorias de gênero da correspondência com o corpo-sexuado ao colocar: “Ele chega ao anoitecer, quando vem a madrugada ele some. Ele é quem quer, ele é o homem. Eu sou apenas uma mulher”. Assim, ao revelar os limites do enquadramento essas marcações evidenciam a própria construção discursiva do gênero, rompendo com a reiteração destes atos na lógica da diferença biológica verdadeira e absoluta, como se fossem posições fixas e essenciais ao sujeito. É neste contexto que Fininha vê Clécio pela primeira vez, o qual lança olhares em sua direção durante a apresentação.

O segundo quadro dessa mesma figura, à direita superior, é de uma das apresentações de Paulete, onde se pode observar que seu não enquadramento nas normas de gênero é ressaltado pelo penteado “chique” e volumoso, pelos olhos delineados em preto com “puxadinhos” nas bordas, além do vestido quadrado feito através da ressignificação de uma toalha de mesa. Nesta cena Paulete representa em atos corporais as palavras de outro personagem da narrativa, professor Joubert: “A contradição das relações humanas é o *leitmotiv* das mudanças. As diferenças é que alimentam as unidades (...)”. Esta fala, na interpretação feita pela pesquisa, converge com as perspectivas não-essencialistas de observação da identidade, as quais, segundo Woodward (2014), buscam ressaltar as diferenças e contradições entre os sujeitos que supostamente pertencem a uma mesma categoria, enfraquecendo seu caráter universal. Estas perspectivas abrem espaço para outras

experiências que não se conformam com os enquadramentos normativos estabelecidos no contexto, evidenciando as fragilidades das categorias fixas de identidade. Como também ocorre no caso das categorias de gênero nos estudos *queer*, que levantam questionamentos ao próprio ato de categorizar.

Os dois últimos quadros da Figura 6, na parte inferior, ilustram como os deslocamentos de gênero são recorrentes nas apresentações do Chão de Estrelas, também através de outros membros da trupe e em diferentes shows, caracterizando um posicionamento de todo o grupo. O terceiro quadro, à esquerda inferior, revela Marquinho Odara com sombra rosa *pink* sobre os olhos, batom vermelho, *blush* rosa bem demarcado. Na cabeça, uma tiara com detalhes em dourado e fitas rosa do lado, imitando cabelos compridos, enquanto seu próprio cabelo está raspado. Neste momento, outra vez as fronteiras do gênero são transpassadas e questionadas. A Figura 7, a seguir, referente a mesma cena da imagem anterior, mostra outros elementos do figurino de Marquinho como o vestido rodado também na cor rosa, dando continuidade ao rompimento das normas presente no filme. Ainda nesta imagem, vale ressaltar o corpo nu em primeiro plano, pintado metade em vermelho e a outra metade em azul, marcando uma quebra com o tabu que pesa sobre a nudez dos corpos. A ausência das roupas também marca um contraste com os outros personagens que estão vestidos, ressaltando a marcação do gênero através das roupas, elementos performativos importantes na significação do corpo. Os atos performativos também podem se dar através de interferências no próprio corpo, por exemplo, quando Fininha faz a Tatuagem que dá nome ao filme. A agulha, fixada no que parece ser uma caneta, penetra a pele. Assim, a tinta é inserida furo após furo, marcando o corpo e revelando sua fragilidade ao ser facilmente perfurado pelo objeto de metal.



Figura 7 – Figurino de marquinho e o corpo desnudo

Fonte: Filme *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013) – 00:22:26

A música *Papai eu quero me casar*, cantada nesta mesma cena fortalece a subversão às normas, onde através do deboche são levantados alguns questionamentos. Na letra a primeira filha diz ao pai “quero me casar com um soldado”, ao responder “com o soldado você não casa bem” ele considera que casar com um soldado não é bom para a filha, considerando que ele “bota a bucha no canhão e depois vai embuchar você também”. Quando a segunda filha pede para “se casar com um[uma] travesti” o pai autoriza, pois segundo ele “o[a] travesti pode servir como homem e depois como mulher também”. Assim, além de verificar a afirmação do embaralhamento das fronteiras de gênero nota-se outro rompimento com as heteronormas, em uma paródia da família normativa. Através da inversão de valores morais deste contexto, existe evidente ressignificação e deslocamento da matriz heterossexual. Esta “inversão” também pode ser observada quando Clécio questiona Deusa sobre o Chão de Estrelas não ser adequado para criarem o filho deles e como resposta ela afirma que “Não existe lugar adequado e sim educação adequada”. Ou ainda, como propõe Milton do Prado (2013), quando ela diz para Clécio “Não quero filho meu andando com gente que sai pra reprimir não, sabe? (...) Não quero filho meu andando com soldado!”.

Outro momento notável no filme é quando duas pessoas vestidas com roupas iguais e de cabelos longos, lado a lado, fazem *strip-tease* ao som de uma música, aos 21 minutos. Os planos revelam os corpos aos poucos, primeiro a parte de cima, depois a debaixo. No que pode ser compreendido como um exercício de desconstrução que também mostra a fragilidade da marcação normativa do gênero. Primeiro os personagens tiram os tops vermelhos, revelam-se mamilos. Em seguida tiram as saias, também na cor vermelha, nota-se que um personagem tem genital nomidado pelo discurso como pênis e o outro nominado por vagina. Na perspectiva dos estudos *queer*, verifica-se o rompimento da coerência entre corpo-sexuado e gênero, naturalizada na matriz heterossexual como padrão de normalidade. Indo mais além, o próprio ato de despir-se revela um “desmontar” de parte da performatividade de gênero, o que demonstra seu caráter de construção social vinculado a um contexto. Neste sentido, ao encontro do que observa Hall:

É precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas. Além disso elas emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença ou da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente constituída, de uma “identidade” em seu contexto tradicional – isto é, uma mesmidade que tudo inclui, uma identidade sem costuras, inteiriça, sem diferenciação interna (2014, p. 109-110).

Isto revela as instabilidades das categorias de identidade, as quais permanecem em constante resignificação, mudando de um contexto para outro e podendo até mesmo desaparecer, ao passo que outras formas surgirão. Neste sentido, como levantado anteriormente, o autor propõe a ideia de identificação para se referir ao processo constante pelo qual os indivíduos podem se identificar ou não com determinadas *posições-de-sujeito*, incorporando certas reiterações vinculadas ao contexto histórico e social em que está inserido e rejeitando outras.

Neste processo de identificação, as representações encontradas no cinema e audiovisual têm sua parte, já que ao criar e recriar contextos interferem na construção das subjetividades dos indivíduos (BERGALA, 2012; WOODWARD, 2014). Ao se aprofundar sobre vivências de sujeitos desviantes às normas, *Tatuagem* dá visibilidade para estas *posições-de-sujeito*, situando-as em lugar central na narrativa, como é evidente na própria análise proposta. Com isso, há um maior espaço para que essas identidades se revelem em suas complexidades, superando representações superficiais e também a reiteração “preguiçosa” de enquadramentos normativos. Assim, torna possível a apreensão das vivências e contextos que estão além das fronteiras do gênero e de categorias fixas de identidade. Em outras palavras, o filme propõe um ponto de vista que não se limita às estruturas rígidas estabelecidas pelas heteronormas e outros discursos essencialistas. Portanto, em um empoderamento destas *posições-de-sujeito* oferece novas possibilidades de identificações, podendo exercer um papel na construção das subjetividades de espectadores que não se reconheçam nos pontos de apego que reiteram os moldes hegemônicos.

4. Considerações Finais

A partir dos recortes escolhidos para análise nota-se a evidência de aproximações do filme *Tatuagem* com estratégias de uma política *queer* proposta por Butler. Os personagens Clécio, Fininha e Paulete convergem na recontextualização das performatividades de gênero normativas, promovendo o deslocamento entre corpo-sexuado, gênero e sexualidade denunciando assim o caráter “ficcional” dessas marcações corporais e discursivas. Também observa-se que esses personagens são representações de múltiplas possibilidades de identificação, as quais revelam diferenças e contradições entre si e em si mesmas, rompendo com pressupostos universais estabelecidos por rígidas categorias de identidade. Desta maneira, há aproximação com perspectivas não-essencialistas e, também, com a fragmentação da identidade colocada por Hall, onde o sujeito se encontra em um processo constante de “identificação e desidentificação”, sendo as identidades pontos de apego transitórios e

temporários. Esta questão também é evidenciada pelas múltiplas funcionalidades do Chão de Estrelas estampadas na fachada do local e, também, nas apresentações que ainda caracterizam o lugar enquanto espaço de subversão à ordem normativa.

Como demonstrado anteriormente, os corpos estão em evidência no filme enquanto espaços de resistência às heteronormas, ressaltado nas apresentações do Chão de Estrelas onde se verifica a ultrapassagem dos limites discursivos impostos sobre estes corpos que, ainda, rompem com tabus. Além disso, também se observa a afirmação de práticas sexuais que subvertem o sexo centralizado nas genitálias vinculadas à reprodução. Assim, estas práticas estabelecem o cu enquanto espaço de prazer e resistência aos padrões normativos. Em paralelo a construção deste espaço de subversão, também são evidenciados os locais de ordem e controle dos corpos, como nota-se no Exército e na família de Fininha. O primeiro, um espaço de rígidas hierarquias que mantém determinado ordenamento dos corpos, produzindo massas cartesianamente organizadas. Além disso, revela-se o heterossexismo naturalizado e institucionalizado, no qual os corpos “desviantes” às normas são marginalizados através de determinadas estratégias, entre elas a agressão verbal e física. Assim ocorre a anunciação e marcação da diferença, em uma repulsa a este outro que não se enquadra nos limites normativos. No segundo espaço, o da família que mora no interior, é ressaltado o controle exercido pela reiteração de normas religiosas, contexto do qual Fininha revela querer distância. Após sua expulsão do quartel “transita” para ainda mais longe, indo para São Paulo em busca de novas oportunidades, mas também, outras possibilidades de “deslocamento” da identidade.

Para dar sequência a pesquisa, pode ser interessante observar se existem rupturas e deslocamentos de identidade em outros filmes contemporâneos à *Tatuagem*, permitindo uma visão mais ampla do contexto em que estão inseridos. E, além disso, ampliar a reflexão acerca da representação de práticas e vivências subversivas aos enquadramentos normativos. Neste sentido, algumas questões podem impulsionar a reflexão. Como se dá a apreensão dos corpos e práticas marginalizadas? Ou ainda, quais enquadramentos pairam sobre as *posições-de-sujeito*? As performatividades de gênero revelam algum deslocamento entre “corpo-sexuado, gênero e sexualidade”? Será que nesses outros filmes também existe algum “incômodo”, ou até mesmo resistência às categorias de identidade essencialistas? Afinal, é possível falar em uma onda *queer* no cinema brasileiro?

5. Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques. **A imagem**. 16. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- BARONE, João Guilherme. **Cenários tecnológicos e institucionais do cinema brasileiro na década de 90: comunicação e indústria audiovisual**. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- BERGALA, Alain. O espectador de cinema e identificação com o filme. In: **A estética do filme**. Jacques Aumont (Org.). 9. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan**. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- _____. **Problemas de gênero**. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- _____. **Quadros de guerra**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- _____. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. In: **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Guacira Lopes Louro (Org.). 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.
- GREEN, James; QUINALHA, Renan (Org.). **Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade**. São Carlos: EdUFSCar, 2014.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparia, 2015.
- _____. Quem precisa da identidade? In: **Identidade e diferença**. Tomaz Tadeu da Silva (Org.). 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- _____. **Representation: Cultural Representations**. Walton Hall, Milton Jeynes: the open university, 1997.
- LACERDA, Hilton. Aposta no risco. In: **Teorema**. Porto Alegre, n. 23, p. 41 - 52, dez, 2013.
- LOPES, Denilson. Madame Satã. In: **New queer cinema: cinema, sexualidade e política**. Disponível em: <http://goo.gl/D7qYwl>. Acesso em: 05 de mar. 2016. p. 128 - 131.
- LOPES, Denilson; NAGIME, Mateus. New queer cinema e um novo cinema queer no Brasil. In: **New queer cinema: cinema, sexualidade e política**. Disponível em: <http://goo.gl/D7qYwl>. Acesso em: 05 de mar. 2016. p. 14 - 19.
- LUFE, Steffen. **O cinema que ousa dizer o seu nome**. São Paulo: Giostri, 2016.
- MORENO, Antônio Nascimento. **A personagem homossexual no cinema brasileiro**. 1995. 140 p. Dissertação (Mestrado em artes audiovisuais) Unicamp. Campinas.
- NAGIME, Mateus. Karim Ainouz e o new queer cinema. In: **New queer cinema: cinema, sexualidade e política**. Disponível em: <http://goo.gl/D7qYwl>. Acesso em: 05 de mar. 2016. p. 132 - 139.
- PRADO, Milton. Um filme para ficar no corpo. **Teorema**, Porto Alegre, n. 23, p. 53 - 57, dez. 2013.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contrassexual**. São Paulo: n-1 edições, 2014.

RICH, Ruby. New queer cinema. In: **New queer cinema: cinema, sexualidade e política**, 2015. Disponível em: <http://goo.gl/D7qYwl>. Acesso em: 05 de maio. 2016. p. 20 - 31.

SANTOS, Marcos Antonio Neves. **Tatuagem de dentro para fora: um estudo do processo de criação a partir do roteiro do filme**. 2014. Dissertação (Mestrado em comunicação) UFPE. Recife.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. 23. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: **Identidade e diferença**. Tomaz Tadeu da Silva (Org.). 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p 7 - 68.

6. Referências filmicas

A FESTA DA MENINA MORTA. Matheus Nachtergaele. Brasil, 2009, digital.

A PAIXÃO DE JL. Carlos Nader. Brasil, 2015, digital.

AS MELHORES COISAS DO MUNDO. Laís Bodanzky. Brasil, 2010, 35mm.

AMOR MALDITO. Adélia Sampaio. Brasil, 1984, 35mm.

AMORES POSSÍVEIS. Sandra Werneck. Brasil, 2001, 35mm.

A SEITA. André Antônio. Brasil, 2015, digital.

A VOLTA DA PAULICEIA DESVAIRADA. Luffe Stefen. Brasil, 2012, digital.

BATGUANO. Tavinho Teixeira. Brasil, 2014, digital.

BEIRA-MAR. Filipe Matzembacher; Márcio Reolon. Brasil, 2015, digital.

BOI NEON. Gabriel Mascaro. Brasil, 2016, digital.

CAZUZA – O TEMPO NÃO PARA. Sandra Werneck; Walter Carvalho. Brasil, 2004, 35mm.

CASTANHA. Davi Pretto. Brasil, 2014, digital.

CALIFÓRNIA. Marina Person. Brasil, 2015, S/I.

DO COMEÇO AO FIM. Aluizio Abranches. Brasil, 2009, S/I.

DZI CROQUETES. Tatiana Issa; Raphael Alvarez. Brasil, 2010, digital.

DOCE AMIANTO. Guto Parente; Uirá dos Reis. Brasil, 2013, digital.

EDUARDO II. Derek Jarman. Inglaterra, 1991, 35mm.

EU TE AMO RENATO. Fabiano Cafure. Brasil 2012, digital.

- ELVIZ E MADONA.** Marcelo Laffitte. Brasil, 2011, 35mm.
- FAVELA GAY.** Rodrigo Felha. Brasil, 2014, digital.
- GAROTOS DE PROGRAMA.** Gus Van Sant. Estados Unidos, 1991, 35mm.
- HOJE EU QUERO VOLTAR SOZINHO.** Daniel Ribeiro. Brasil, 2014, 35mm.
- LEILA DINIZ.** Luiz Carlos Lacerda. Brasil, 1987, 35mm.
- MADAME SATÃ.** Karim Ainouz. Brasil, 2002, 35mm.
- MÃE SÓ HÁ UMA.** Anna Muylaert. Brasil, 2016, digital.
- MEU AMIGO CLÁUDIA.** Dácio Pinheiro. Brasil, 2009, digital.
- NÓS DUAS DESCENDO A ESCADA.** Fabiano de Souza. Brasil, 2015, digital.
- NOVA DUBAI.** Gustavo Vinagre. Brasil, 2014, digital.
- O MENINO E O VENTO.** Carlos Hugo Christensen. Brasil, 1966, 35mm.
- O BEIJO NO ASFALTO.** Bruno Barreto. Brasil, 1980, 35mm.
- O BEIJO DA MULHER ARANHA.** Hector Babenco. Brasil, 1985, 35mm.
- OLHE PRA MIM DE NOVO.** Claudia Priscilla, Kiko Goifman. Brasil, 2012, S/I.
- PARIS IS BURNING.** Jennie Livingston. Estados Unidos. 1990, 16mm.
- PRAIA DO FUTURO.** karim Ainouz. Brasil, 2014, 35mm.
- RALÉ.** Helena Ignez. Brasil, 2015, digital.
- SWOON – COLAPSO DO DESEJO.** Tom Kalin. Estados Unidos, 1992, 35mm.
- SÃO PAULO EM HI-FI.** Lufe Stefen. Brasil, 2013, digital.
- TATUAGEM.** Hilton Lacerda. 2013, digital.
- THE LIVING END.** Gregg Araki. Estados Unidos, 1992, 35mm.
- TEUS OLHOS MEUS.** Caio Sóh. Brasil, 2011, digital.
- VENENO.** Todd Haynes. Estados Unidos, 1991, 35mm.
- YOUNG SOUL REBELS.** Isaac Julien. Reino Unido, 1991, 35mm.