

## O CORPO CINEMATOGRAFICO COMO PRÁTICA DISCURSIVA NO PROCESSO DE NORMALIZAÇÃO DAS RELAÇÕES HOMOAFETIVAS<sup>1</sup>

**Marceli Cristina Coelho** - marcelicoelho@yahoo.com.br  
Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM)

**Ismara Eliane Vidal de Souza Tasso** - tassojs@terra.com.br  
Doutora em Linguística e Língua Portuguesa pela Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara (UNESP)

**RESUMO:** Este artigo teórico-metodológico parte de uma perspectiva arqueogenalógica, subsidiadas pela Análise do Discurso de linha francesa e seus desdobramentos no Brasil, e tem como objetivo geral compreender o modo como o discurso cinematográfico nacional, mais precisamente o filme *Tatuagem* (2013), dirigido por Hilton Lacerda, por meio de um simulacro do cotidiano das relações, desconstrói a normalidade heteronormativa cristalizada na nossa sociedade brasileira. Dessa forma, questiona a conduta ética-moral vigente e promove reflexões sobre o medo diante de mudança em relações familiares. Dadas as condições de fazer circular saberes e poderes, o cinema funciona como prática discursiva que permite compreender o mecanismo sociopolítico contemporâneo e, em cujas práticas sociais, os sujeitos são governados por jogos de poderes. Nesse entremeio, o cinema nacional, com o longa *Tatuagem*, faz viver em suas práticas e técnicas uma tentativa de normalização dessas relações outras, estabelecendo fios condutores de uma união que vai além do sexo e problematiza questões que envolvem amor, erotismo e família.

**PALAVRAS-CHAVE:** (homo)sexualidade. norma/normalização. cinema nacional.

### 1 INTRODUÇÃO

Neste artigo, concebemos o cinema como uma prática discursiva que possibilita apreender modos de percepção e de representação da realidade social. Modos estes que constroem identidades e que constituem sujeitos. Nessa direção, buscamos compreender o modo como a materialidade fílmica, sobre a qual desenvolveremos nossa análise, alinha-se a esse trajeto proposto de perceber o discurso cinematográfico por meio de um simulacro do cotidiano das relações, já que consideramos ser esse discurso portador de regimes de verdade acerca da união homoafetiva. Assim concebido, a prática discursiva à qual se inscreve essa temática pode exercer uma certa força normalizadora dessas relações, questionando a conduta ética-moral que designa o medo de mudança. Sob tal perspectiva, a prática discursiva cinematográfica é, para essa materialidade

---

<sup>1</sup> O presente estudo teórico-analítico é resultado das discussões feitas no GEDUEM (Grupo de Estudos em Análise do Discurso da UEM) e parte da pesquisa de Dissertação “Pânico moral *na e pela* cinematografia nacional: laços de família e homoafetividade no filme *Tatuagem*” – apresentada na Universidade Estadual de Maringá.

discursiva, superfície de existência de enunciados que (re)apresenta, constitui e (re)significa essas outras relações.

Tasso e Rostey (2010) afirmam que o cinema constitui-se numa prática formadora de identidades, em cujas representações os sentidos são também instituídos pelas imagens. Essa mídia, conforme os autores, permite a (re)construção do real, o qual é apresentado com efeitos de verdade. Ainda segundo os autores, as mídias possibilitam a naturalização das condutas, razão de a pesquisa que desenvolvemos agenciar a noção de normalização como “vontade de verdade” que “tende a exercer sobre os outros discursos [...] uma espécie de pressão e como que um poder de coerção (FOUCAULT, 2012, p. 18) em relação aos modos de vida outros que possibilitam relações entre pessoas do mesmo sexo.

Designadas como máquinas de visão, o cinema, assim como as demais mídias, é submetido a constantes transformações tecnológicas, ganhando cada vez mais aprimoramento, de forma a (re)apresentar uma aparente democratização do acesso às mídias. Benjamin (1987), acreditava que a democratização da produção e da recepção da arte eram tendências intrínsecas ao meio, e as considerava progressistas.

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido (BENJAMIN, 1987, p.174).

Nessa perspectiva, Benjamin (1987) elege o cinema como a forma de arte que corresponde mais adequadamente ao homem moderno, precisamente porque afeta aos homens em uma sensibilidade já transformada pelos cotidianos da vida moderna. Para o homem moderno, as imagens cinematográficas são infinitamente significativas. O cinema ao utilizar aparelhos capazes de penetrar o âmago da realidade, expande o mundo dos objetos dos quais tomamos conhecimento, tanto no campo visual, como sensorial, aprofundando a percepção humana.

Esse aprimoramento desencadeado num ritmo frenético resulta, nas produções cinematográficas, uma articulação entre arte e a política, saberes técnicos e discursivos. De acordo com Tasso (2013, p.38),

O cinema contemporâneo, hibridização em potencial de saber tecnológico, artístico e estético, é um espaço de discursivização do real e do ficcional, no qual o político, inscrito nas demandas do social, cria condições de possibilidade para (in)visibilidades dos regimes de verdade urdidos sob a égide da biopolítica.

Nesse propósito, compreender o discurso cinematográfico, é apreender o modo como um dispositivo nos faz ver por extensão, possibilitando acessar, de forma similar ou analógica, uma composição de imagens, sons, cores, enfim, toda uma produção que obedecem a regimes de verdade. Tais dispositivos maquínicos, exercem no sujeito uma constituição, uma (des)identificação, visto que suas práticas podem sensibilizar, chocar, (re)organizar formas de ver e pensar uma determinada questão apresentada (TASSO, 2013).

Dessa forma, alguns dispositivos de ordem técnica podem juntar-se às questões de ordem da linguagem, da história, da língua e da memória costurando esse tecido fílmico. Assim, compreender o tecer de uma produção cinematográfica e os elementos que constituem a materialidade significativa é apreender as condições de emergência e (co)existência enunciativa na construção do filme.

Dubois (2004), por sua vez, expõe que a maquinaria do cinema é um conjunto produtor do imaginário. Seu poder não se concentra somente nas bases tecnológicas, mas, sobretudo, no simbólico: ele produz tanto experiências ligadas ao pensamento quanto fenômeno físico-perceptivo. Seu mecanismo não produz só imagens como também afetos, que atuam sobre o imaginário dos espectadores “A máquina do cinema reintroduz assim o Sujeito na imagem, mas desta vez do lado do espectador e do seu investimento imaginário, não do lado da assinatura do artista” (DUBOIS 2004, p. 44-45).

## 2 CINEMA E(M) DISCURSO

O cinema é uma forma de pensamento. E é por meio desse pensamento que o discurso cinematográfico tem como propósito compor por meio de “uma história filmada, uma história pintada ou escrita, [...] um ato de interpretação” das relações e dos atos sociais (BURKE, 2004, p. 200).

Esses atos sociais estão imbricados em linguagem cinematográfica, da qual é preciso considerar, além do poder das imagens, o conjunto das mensagens cujo material de expressão compõe-se de cinco pistas ou canais: a imagem fotográfica em movimento, os sons fonéticos gravados, os ruídos, o som musical e a escrita, como os créditos, intertítulos, materiais escritos no plano. Importa considerar, ainda, que os elementos técnicos também estabelecem condições, sob uma perspectiva discursiva, para exercer, no plano do visível, possíveis gestos de leitura, tais como: movimento, cor, textura, posição dos corpos ou objetos (1984).

A arte do cinema foi se aprimorando cada vez mais, Edwin S. Porter, primeiro *cameraman* da história, cria a primeira edição elaborada e o primeiro flashback da história, ele também inova

no quesito edição, aproximando muito do que temos na atualidade. A câmera deixa de estar num ponto fixo e passa a movimentar-se, ganhando cada vez mais agilidade.

Em território nacional, o cinema também vai ganhando forma e força. Antonio Leal começa a produzir documentários, fazendo dezenas deles, desde 1908, já os registros históricos passam a ser feitos em película. A produção cinematográfica cresce cada vez mais e ganha mais espaço. O primeiro longa veio da Austrália e abriu espaço para que outros filmes fossem criados de longa duração, como nos filmes atuais. Apesar de o cinema nacional ter ingressado bem nessa sétima arte, a supremacia cinematográfica ainda estava ligada às produções italianas, francesas e americanas e após a derrocada na Primeira Guerra Mundial da França e da Itália, os Estados Unidos tornaram-se o maior produtor de cinema (LEKITSCH, 2011).

De acordo com Lekitsch (2011), os Estados Unidos não tiveram impactos tão desastrosos com a Grande Guerra, por isso as produções cinematográficas não foram afetadas diretamente. Com isso, as produções só aumentavam, fazendo de Nova York a meca cultural americana. Contudo, o clima gelado e cinzento da cidade fez com que alguns cineastas independentes quisessem buscar outros espaços para gravarem seus roteiros, assim partiram para um pequeno distrito da Costa do Oeste, um lugar ensolarado e paisagens paradisíacas, nascia, assim, Hollywood.

Os cineastas que criaram Wollywood, fundaram, também, estúdios cinematográficos que conhecemos até hoje e que seriam uma fonte enorme de lucros como a Fox, Universal, Paramount e com esses estúdios surgiram as fantásticas comédias de Charlie Chaplin, Buster Keaton, filmes de aventura e romances. Nesse intento, enquanto os Estados Unidos faziam filmes de entretenimento, de massa, países como França, Alemanha, Espanha mantinham um cinema mais conceitual com estilos Impressionistas, Expressionistas e Surrealistas (LEKITSCH, 2011).

Segundo Dubois (2004, p.185), a produção de imagens, no cinema, passou por transformações. Se no início ela era feita em um único plano-sequência fixo; agora, a própria câmera pode se mover durante a tomada. De acordo com esse autor, é o que se denomina *travelling*, "o plano - feito viagem" que só é considerado como a "alma do cinema" (sua consciência moral como diz Godard) por exprimir (ou imprimir) movimentos que são os da vida, do olhar do homem sobre o mundo em que ele se move: avançar, recuar, subir, descer, deslizar lateralmente, escutar, acompanhar. O autor expõe, ainda, que seja qual for o movimento realizado pela câmera, haverá um olho em jogo, o daquele que opera essa maquinaria, conferindo, assim, um caráter subjetivo às imagens veiculadas.

Nesse intento, o cinema, a fotografia e a televisão devem ser compreendidas como um aprimoramento tecnológico capaz de (re)apresentar uma realidade social consolidando com possibilidade de naturalização ou perversão das relações estabelecidas entre os sujeitos. O cinema,

dentre outras mídias, possibilita criar mecanismos que conformam efeitos de verdades e modos de existência a partir de uma dada realidade social, (des)identificando os sujeitos espectadores.

O cinema funcionando como prática discursiva pode ser fundamental para compreender o mecanismo sociopolítico contemporâneo, visto que o homem está inserido em práticas sociais, nas quais ele é governado por jogos de poderes. Duarte (2008, p. 47), com base no pensamento foucaultiano, revela que:

o poder não é concebido como uma essência, com uma identidade única, nem é um bem que uns possuem em detrimento dos outros. O poder é sempre plural e relacional e se exerce em práticas heterogêneas e sujeitas a transformações; isto significa que o poder se dá em um conjunto de práticas sociais constituídas historicamente, que atuam por meio de dispositivos estratégicos que alcançam a todos e dos quais ninguém pode escapar, pois não se encontra uma região a vida social que esteja isenta de seus mecanismos.

Nesse sentido, a indústria do entretenimento, dentre elas a cinematográfica, enquadra-se nessa afirmação, constituindo-se como um dispositivo de práticas discursivas para exercer a governamentalidade do sujeito. Essa governamentalidade é expressa por efeitos de verdade apresentados nos longas metragens.

Kehl (2004, p. 54) propõe pensar o cinema como uma indústria do entretenimento, sendo ela coercitiva, pois apresenta um aspecto totalitário, o espetáculo é conduzido de forma incisiva e, ao mesmo tempo, desejável. Os discursos cinematográficos trabalham e representam os desejos, os sonhos, o imaginário do espectador. Dessa forma, a fantasia do espectador passa a ser o alvo, atuando no inconsciente dos sujeitos, apresentado seus desejos, operando como um dispositivo de poder.

Outra questão, além do poder, que está abarcado, nesses discursos que englobam o cinema, é a formação discursiva, uma vez que o cinema abarca dispositivos maquínicos e discursivos para representar e criar realidades, influenciando, desse modo, no corpo social de uma dada época, bem como, a sua representação.

Em relação às formações discursivas, Foucault (2005, p.49), aponta ela é assegurada por um conjunto de relações estabelecidas entre instâncias de emergência, de delimitação e de especificação. Ela se define desde que possa estabelecer um conjunto de semelhanças; se puder mostrar que ele pode dar origem, ao mesmo tempo ou sucessivamente, a objetos que se excluem, sem que ele próprio possa se modificar.

Foucault (2005), apresenta, ainda, algumas observações e consequências sobre essa constatação. A primeira é aquela que se refere à condição de que para que um objeto do discurso apareça não se pode falar de qualquer coisa em qualquer época da história, os discursos surgem a

partir de condições positivas de um feixe complexo de relações. A segunda, refere-se àquelas estabelecidas pelas instituições, processos econômicos e sociais, formas de comportamentos, sistemas de normas, técnicas, tipos de classificação, modos de caracterização; essas relações não estão presentes no objeto. Por meio delas não se pode definir a constituição interna dos objetos, situar-se em relação a eles, definir sua diferença, sua heterogeneidade, não tem como trazê-lo a um campo de exterioridade. A terceira, por sua vez, diz respeito às relações discursivas que para elas aparecerem, deve-se considerar o sistema das relações primárias ou reais juntamente com os sistemas das relações secundárias ou reflexivas. A quarta e última consideração apresenta que as relações discursivas não são internas ao discurso, não ligam entre si conceitos ou as palavras. Contudo, por outro lado, não são relações exteriores ao discurso, o que poderia impor ou delimitar certas formas, forçando certas maneiras no momento de enunciar. Elas estão, desse modo, no limite do discurso:

oferecem-lhe objetos de que ele pode falar, ou antes (pois essa imagem da oferta supõe que os objetos sejam formados de um lado e o discurso, do outro), determinam o feixe de relações que o discurso deve efetuar para poder falar de tais ou tais objetos, para poder abordá-los, nomeá-los, analisá-los, classificá-los, explicá-los etc. Essas relações caracterizam não a língua que o discurso utiliza, não as circunstâncias em que ele se desenvolve, mas o próprio discurso enquanto prática (FOUCAULT, 2005, p. 51-52).

Foucault (2005), revela, também, que se deve entender os discursos, tais como se pode ouvir, ler, ou ver sob a forma de um texto, não só como o entrecruzamento de coisas e de palavras. Para ele, o discurso não é uma superfície de contato ou confronto, entre uma realidade e uma língua, o intrincamento entre um léxico e uma experiência. Ele destaca que dessa relação é preciso observar as práticas discursivas. Assim, o autor expõe que os discursos manifestam-se por meio de signos; porém, o que fazem é mais que usar esses signos para representar as coisas. É, desse modo, o *mais* que é necessário analisar, descrever.

As práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam. Certamente os discursos são feitos de signos; mas o que fazem é mais utilizar esses signos para designar coisas. É esse mais que os torna irredutíveis à língua e ao ato da fala. É esse 'mais' que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever (FOUCAULT, 2005, p. 55).

São nas práticas discursivas que os enunciados emergem. E, enunciado, segundo Foucault (2005), deve ser entendido como:

uma função de existência que pertence, exclusivamente, aos signos, e a partir da qual se pode decidir, em seguida, pela análise ou pela intuição, se eles 'fazem sentido' ou não, segundo que regra se sucedem ou se justapõem, de que são

signos, e que espécie de ato se encontra realizado por sua formulação (oral ou escrita). Não há razão para espanto por não ter podido encontrar para o enunciado critérios estruturais de unidade; é que ele não é em si mesmo uma unidade, mas sim uma função que cruza um domínio de estruturas e de unidades possíveis e que faz com que apareçam, com conteúdos concretos, no tempo e no espaço (p. 98).

Assim, no funcionamento discursivo, devemos distinguir o enunciado da frase, pois aquele mantém uma relação com o sujeito, que responde pelo discurso que produz, visto que caso ninguém profira signos eles não (co)existem, condição para que o sujeito do enunciado assuma

um lugar determinado e vazio que pode ser efetivamente ocupado por indivíduos diferentes: mas esse lugar, em vez de ser definido de uma vez por todas e de se manter uniforme ao longo de um texto, de um livro ou de uma obra, varia – ou melhor, é variável o bastante para poder continuar, idêntico a si mesmo, através de várias frases, bem como para se modificar a cada uma. Esse lugar é uma dimensão que caracteriza toda formulação enquanto enunciado, constituindo um dos traços que pertencem exclusivamente à função enunciativa e permitem descrevê-la [...] Descrever uma formulação enquanto enunciado não consiste em analisar as relações entre o autor e o que ele disse (ou quis dizer, ou disse sem querer), mas em determinar qual é a posição que pode e deve ocupar todo o indivíduo para ser seu sujeito (FOUCAULT, 2005, p. 107).

Imagens, pinturas, retratos também podem e devem ser tomadas como enunciados, dessa forma, o sujeito ocupa um lugar para dizer o que diz, em condições de produções estabelecidas, causando, por vezes, efeitos de verdade sob diferentes regimes de olhar. Segundo Manguel (2007, p. 146), a imagem ocupa uma posição privilegiada na história da representação “é a descrição, não da comunidade, mas da singularidade identificável, não de uma espécie, mas de um indivíduo. Essas representações singulares não foram e não são universais”.

Essas representações levam-nas para além da história da própria imagem, destinadas a serem lidas não apenas como a identidade, como registro histórico ou privado, mas como modelo, símbolo. Assim, uma leitura imagética implica uma relação com a história e a memória que se inserem em uma ordem de saber e poder. Tasso & Rostey (2010, p. 109-110) apontam-nos quanto à leitura de uma imagem que

a significação é operacionalizada tanto pelos mecanismos e estratégias do artista no momento da formulação dos sentidos, quanto pelos dispositivos de leitura empregados pelo espectador que pode, no momento da apropriação, reproduzir ou transformar os sentidos, já que em ambos os procedimentos é facultativo do processo de leitura e todo empenho mobilizado nesse intuito implica relações a serem estabelecidas entre o que é dito e o que é compreendido.

Assim, ao analisar o discurso acerca das representações da imagem, por um viés foucaultiano, podemos considerar nessas análises as séries enunciativas fílmicas selecionadas, que

deve contemplar a descrição e a interpretação da função enunciativa exercida nos enunciados recortados do arquivo. Nesse intento, busca-se por uma abordagem arqueológica dos saberes compreender as relações que articulam os enunciados.

Para significar os sentidos e compreendê-los pelo procedimento analítico empreendido, partiremos do funcionamento do discurso por meio dos quatro elementos que constituem uma função enunciativa, apresentada por Foucault (2007): o sujeito que ocupa uma posição, uma função determinada e vazia e que pode ser ocupada por diferentes indivíduos, sob certas condições. Foucault (2007, p. 114), aponta: “este ocupa um lugar determinado e vazio que pode ser efetivamente ocupado por diferentes; mas esse lugar, em lugar de ser definido de uma vez por todas e de se manter uniforme ao longo de um texto, de um livro ou de uma obra, [...]”. O referencial que é a condição de possibilidade de aparecimento, delimitação, desaparecimento daquilo que se fala ou de quem se fala.

O referencial do enunciado forma o lugar, a condição, o campo de emergência, a instância de diferenciação dos indivíduos ou dos objetos, dos estados de coisas e das relações que são postas em jogo pelo próprio enunciado; define o que dá à frase seu sentido, a proposição seu valor de verdade. (FOUCAULT, 2007, p. 119)

Já a materialidade é a condição que permite a existência de determinado enunciado, a superfície de inscrição desse enunciado, “o enunciado é sempre dado através de uma espessura material, mesmo se ela está dissimulada, mesmo se apenas surgida, está condenada a desvanecer” (FOUCAULT, 2007, p. 120), e o campo associado, conjunto de enunciados ligados a diferentes campos do saber que permitem certas formulações, “não há enunciado que não suponha outros; não há nenhum que não tenha em torno de si um campo de coexistência, efeitos de série e de sucessão, uma distribuição de funções de papéis” (FOUCAULT, 2007 p. 125).

É a partir da disposição e articulação desses elementos na superfície de inscrição que uma imagem produz sentidos e, por isso, pode ser interpretada, sendo assim, é nesse gesto de interpretação que pretendemos discorrer a nossa análise.

Ao analisar o filme *Tatuagem*<sup>2</sup>, produzido em 2013 pelo diretor Hilton Lacerda, materialidade discursiva e objeto desta investigação, primamos por compreender como essa unidade fílmica institui regimes de olhar e de verdade sobre a (homo)sexualidade, em 1968, ano ao

---

<sup>2</sup> O filme conta com o elenco de Irandhir Santos (como Clécio) Jesuíta Barbosa (como Fininha) Rodrigo García (como Paulete) Sílvio Restiffe (como Professor Joubert) Sylvia Prado (como Deusa) Ariclenes Barroso (como Soldado Gusmão). E ainda, Roteiro e Direção de Hilton Lacerda; produção de João Vieira Jr., Chico Ribeiro e Ofir Figueiredo; produção executiva de Nara Aragão; direção de produção, Dedete Parente; direção de Fotografia, Ivo Lopes Araújo; montagem, Mair Tavares; direção de arte, Renata Pinheiro; diretor Assistente de Marcelo Caetano; Figurino de Chris Garrido; maquiagem de Donna Meirelles; som direto de Danilo Carvalho; edição de som de Waldir Xavier; mixagem de Ricardo Cutz; trilha original: DJ Dolores e produtora associada de Malu Viana Batista.

qual a trama se reporta, época das grandes lutas sociais e, também, no ápice da Ditadura Militar. Nesse período, as relações de poder passam pelo interior dos corpos, principalmente, aqueles que irrompem com a norma estabelecida e quebram paradigmas incutidos na sociedade. Assim, para se desvencilhar das malhas da censura, a arte, representada pelo corpo, rege-se como uma saída às amarras da ditadura. Toda essa narrativa, passada nos anos de Chumbo, representa uma alçada no presente, pois se os anos de repressão já não se enquadram em uma realidade político-social heteronormativa, talvez isso venha a ocorrer em grupos de minorias políticas como a homossexualidade que rememoram esse passado que ainda se faz presente, o filme dá, ainda visibilidade à normalização das relações homoafetivas que até então seguem sendo marginalizadas.

### 3 TATUAGEM<sup>3</sup>

A narrativa se desenrola no Recife de 1978 e tem como principais personagens Clécio Wanderley (Irândhir Santos), líder da trupe teatral Chão de Estrela, ex-marido de Deusa e pai de Tuca. Ele, Clécio, é artista teatral e vive um romance homossexual com Fininha (Jesuíta Barbosa), que vem de uma família tradicional do interior, e serve ao Exército.

Ao iniciar o esgotamento político do golpe militar no Brasil (1978) acompanhamos o romance entre um soldado de dezoito anos e um agitador cultural, dono de um cabaré anarquista. Confrontos e reflexões de uma geração analisados a partir da periferia. A exceção pautando a visão da regra. Brasil, 1978. A ditadura militar, ainda atuante, mostra sinais de esgotamento. Em um teatro/cabaré, localizado na periferia entre duas cidades do Nordeste do Brasil, um grupo de artistas provoca o poder e a moral estabelecida com seus espetáculos e interferências públicas. Liderado por Clécio Wanderley, a trupe conhecida como Chão de Estrelas, juntamente com intelectuais e artistas, além de seu tradicional público de homossexuais, ensaiam resistência política a partir do deboche e da anarquia. A vida de Clécio muda ao conhecer Fininha, apelido do soldado Arlindo Araújo, 18 anos: um garoto do interior que presta serviço militar na capital. É esse encontro que estabelece a transformação de nosso filme para os dois universos. A aproximação cria uma marca que nos lança no futuro, como tatuagem: signo que carregamos junto com nossa história<sup>4</sup>.

A trama se inspira livremente no coletivo Vivencial Diversiones, que chamou atenção no *underground* pernambucano no final da década de 1970. O grupo teatral surge sob a influência do tropicalismo e da contracultura. Regido pelo sistema de produção cooperativada e pela criação

---

<sup>3</sup> Uma das justificativas para a escolha do filme foi o troféu Kikito, de melhor filme da edição 2013 no Festival de Cinema de Gramado. O Festival é uma das principais festas do cinema brasileiro que acontece na cidade gaúcha de Gramado desde 1973. O longa recebeu ainda mais dois troféus. Um de Melhor Ator pelo trabalho de Irândhir Santos como um artista homossexual que sofre a realidade conservadora do ano em que se passa o filme, 1978. E outro pela trilha sonora comandada por DJ Dolores com a *Polka do cu*.

<sup>4</sup> <http://www.tatuagemofilme.com.br/> acesso em 08/03/2015.

coletiva, desenvolvendo uma espécie de teatralização da subjetividade de seus integrantes, o Vivencial se torna um marco de irreverência e transgressão na cena cultural pernambucana dos anos 1970 e 1980.

O Vivencial aparece no âmbito de um trabalho de pastoral com a juventude, ligado à Arquidiocese de Olinda e Recife. Guilherme Coelho, diretor do grupo na época, postulante à monge beneditino, usa o teatro como meio de reflexão da comunidade na Associação dos Rapazes e Moças do Amparo (Arma). Para comemorar os dez anos da associação, Coelho monta o espetáculo Vivencial I, resultado de improvisações realizadas pelo grupo com base em vários textos de dramaturgos, filósofos e jornalistas. Essa montagem aborda assuntos polêmicos para o contexto: homossexualidade, violência, droga, política, tecnologia e massificação. O espetáculo é estruturado em quadros e tem ao fundo um telão com papel-jornal, que remete às notícias - conteúdo deste e de outros espetáculos do grupo. A reação do público é de estranheza e encantamento.

O filme inicia-se com a imagem em primeiro plano de Clécio abrindo o espetáculo do Chão de estrelas. Nas primeiras palavras da personagem já é possível perceber que as apresentações feitas pelo grupo são de cunho social e denunciante, Clécio anuncia: “O *mulin rouge* do subúrbio, a *Broadway* dos pobres, o *Studio 54* da favela, que faz tremer toda forma de autoridade” (Frame 1).

**Figura 1** - Frame 01 - O cabaré Chão de estrelas



Quando a personagem Clécio faz menção ao *mulin rouge* e acompanhado das imagens do Chão de estrelas, é possível resgatar a grande casa de espetáculos que fez sucesso na França, em 1889. O *Mulin Rouge* (ou o Moinho Vermelho em português) marcou história na *Belle Époque* francesa. A casa surgiu com o objetivo de atrair a elite parisiense para a região de Montmartre, um bairro marginalizado na época. Os espetáculos, no estabelecimento artístico, contavam com coreografia da “quadrilha naturalista”, como a dança é também conhecida, com um ir e vir de pernas para o alto, deixando à mostra as peças íntimas das bailarinas, além de contar com alguns palmos de nudez, o que, na época, já era motivos de buchichos.

No cabaré Chão de Estrelas, a casa não era um espaço para atrair a alta sociedade, mas havia grandes espetáculos, a liberdade com o corpo, com os movimentos, a nudez, a sexualidade.

Toda a narrativa do filme acontece no cabaré, as apresentações, os amores, as trocas de afeto, o sexo. O cabaré pode ser tomado como a representação da liberdade cultural e sexual, como uma ilha de liberdade em que todas as relações são permitidas, um oásis regido pelo princípio do prazer. Cada cena condensa em si toda uma concepção de sociedade, de cultura e de relações humanas, em que o afeto é um agente químico que atravessa as classes, os gêneros e as gerações. Em contrapartida, logo após as primeiras cenas, o espaço passa a ser outro. As grades das camas, permite ao espectador, relacionar o local com uma prisão, porém é o quartel, instituição ao qual Fininha é vinculado. As grades no início da cena, aludem ao espaço cerrado, em que é preciso ter disciplina, seguir normas e ordens e que, principalmente, o que está em jogo é a sexualidade normativa. É preciso ser “homem”, mostrar virilidade nas ações e gestos. O longa metragem retoma e revive as condições, as ideias, os pensamentos do passado, em que é possível questionar o presente. Assim, é na oposição entre o cabaré e o quartel, entre a liberdade e a ordem, o desejo e a autoridade, que *Tatuagem* desenvolverá a sua retórica e a sua estética.

Ao adentarmos no espaço que envolve o cabaré *Chão de estrelas* é possível fazermos alusão à família *Dzi Croquettes*, lugar em que a sexualidade não era lapidada de forma a cortar as arestas e estabelecer o que era certo ou errado, as *Dzi*, assim como as personagens de *Tatuagem*, extrapolam o palco e deixam as encenações penetrarem em suas vidas cotidianas, formando um espaço de liberdade.

Na ambientação que envolve o cabaré, o amor é um sentimento predominante, como uma técnica de tornar as relações homoafetivas circunscritas a uma normalidade, pois parte da população mantém em uma memória coletiva que as relações outras são baseadas somente em sexo, sem carinho, cumplicidade, companheirismo e amor. Nesta obra fílmica, há uma liberdade em relação à sexualidade e quebra com tabus de que o amor entre homossexuais é um amor bruto, sem carinhos que se trata apenas de sexo carnal, de que não há fraternidade e, principalmente, a questão de amor familiar. É seguindo esse trajeto que pretendemos discutir, a seguir, sobre o desdobramento do amor sensual, erótico e familiar.

Em relação aos espaços no filme, concebemos tanto o cabaré quanto o exército espaços de relações de poder e resistência em uma sociedade disciplinar. O poder representado pelo próprio exército e a resistência pelo cabaré. A disciplina que é exercida sobre os corpos tem, segundo Foucault (2002), dois pontos de incidência: um nos espaços disciplinares não especificados e em tempo contínuo, o outro em um espaço disciplinar específico, preparando o corpo para que ele seja moldado segundo a sua função. Dessa forma, a sociedade disciplinar ocupa vários espaços de

atualização de seus poderes e vive em expansão dos seus espaços e da especialização das suas funções para que não haja interrupção na produção de corpos. Assim é que se dissemina o poder disciplinar, por meio da produção de individualidades e produção de corpos em espaços disciplinares.

A sociedade disciplinar é construída por vários espaços nos quais toma para si os corpos, determinando uma função específica para ele. Esses espaços e corpos estão articulados em rede, formando uma teia, fazendo do corpo um objeto da tecnologia de poder. Esse espaço com função específica, que molda os corpos, que reprime e pune, é retratado pelo exército em *Tatuagem*, local em que a disciplina reina.

Foucault (1889), afirma que onde há poder há resistência, então a resistência pode ser encontrada no interior das relações de poder e, nesse caso, a resistência se encontra no cabaré *Chão de Estrelas*. Ali, os corpos não são disciplinados (além da arte), a sexualidade não é reprimida, o amor não é conceituado. A resistência, em questão, não está apenas em dizer não e recusar determinadas situações, ainda que o dizer não seja importante, a resistência representada pelo cabaré acontece em um processo de criação, de transformação e de participação ativa, criando um discurso próprio acerca da (homo)sexualidade, do amor, da família, desconstruindo uma normalidade estabelecida.

No início da narrativa, a mobilização maior da obra é o amor, envolta de sedução e erotismo. A conquista, o flerte primeiro entre as personagens Clécio e Fininha, é seguida de seqüências imagéticas que revelam uma grande sensibilidade e sensualidade. O primeiro encontro dos dois acontece em uma noite de apresentações no cabaré, quando Fininha vai até o local para levar uma encomenda de sua namorada (Jandira) ao seu cunhado (Paulete) que matém uma relação com Clécio. É nessa ciranda que o relacionamento entre os dois se desenvolve. As primeiras cenas que mostram Fininha no cabaré, há um deslumbramento da personagem com a ambientação do local, os seus olhos brilham, acompanhando tudo, sentado a uma mesa bem em frente ao palco. Nesse instante, eis que surge, ao palco, Clécio, vestido de dourado com uma bela flor na cabeça, cantando *Esse cara*, de Caetano Veloso, numa panorâmica que termina exatamente no final da música e flagra Fininha, de meio perfil, totalmente desconcertado encantado com a apresentação e com a beleza e sensualidade da personagem (frame 02).

**Figura 2** – Frame 02 – flerte e sedução



Outra cena que demonstra toda essa sensibilidade e sensualidade na arte da conquista é retrada quando, após a apresentação de Clécio no cabaré, as personagens conversam, bebem e vão à casa de cantor/dançarino. Depois de algum tempo, Clécio põe na vitrola um disco de Dolores Duran e dança com o recruta ao som de *A noite do meu bem*. Entrelaçados pelo ritmo da música Fininha diz: -“Nunca dancei assim com um homem antes” e Clécio responde : -“E eu nunca dancei assim com um soldado”, embalando, assim, sussuros de elogios ao longo da dança.

**Figura 3** – Frame 03 - Clécio e Fininha dançam



As cenas de sexo entre as personagens são cenas cruas e ao mesmo tempo delicadas. Há, no ato sexual, a exploração dos corpos que precedem a consumação do ato, é realizada com suavidade. Ambos, Clécio e Fininha, compõem a cena em que predomina a atmosfera de sedução, de paixão e de entrega mútua; o erótico predomina, os corpos nus são exibidos a meia luz, em movimentos suaves e sensuais (Frame 4).

**Figura 4** – Frame 04 – Clécio e Fininha – a entrega dos corpos



Nesse ponto, há necessidade de fazer uma discussão do termo erótico, não uma distinção entre o erótico e o pornográfico, pois consideramos a existência de uma linha muito tênue entre um e outro.

Segundo Bataille (2004), o erotismo, foge à descrição de uma erotização como insinuação ou sugestão. Para o teórico, o erótico pode atingir uma outra perspectiva se considerado uma transgressão aos interditos, aos costumes, a moral prescrita e desenvolvida nas sociedades, dando assim, um impulso fundamental para a gênese do erótico e seu desenvolvimento. A posição adotada perante esse conceito resvala as fronteiras do sentido lato do termo erotismo, permitindo tomá-lo como uma das vertentes culturais do homem.

Dessa forma, o erotismo pode ser considerado, em sua essência, como uma transgressão, um rompimento com os limites, as interdições impostas, proporcionando um outro modo de conhecimento de si mesmo e do outro.

O erotismo, segundo Bataille (2004), é uma condição profunda do ser humano, um desejo em atingir o ser mais íntimo. É uma fusão entre dois seres, formando um só. É um transbordar do êxtase.

Com esse erotismo, essa profusão de trocas de carícias, sexo, esse entrelaçamento dos corpos iguais e sem estabelecer, enquadrar esses desejos em uma definição, causa à sociedade moralista um pânico moral, um temor em não saber o que está e o que será da sociedade heteronormativa, da família, da propriedade. De acordo com Foucault (2014), o que mais incomoda e assusta os que não são homossexuais, além do estilo de vida homossexual, das marcas de ternura e carícias físicas em público é o fato de os homossexuais não se prenderem a relações baseadas somente em posse, em propriedade, mas em relações intensas e satisfatórias. Em entrevista, Foucault (2014, p. 171), declara:

[...] o que incomoda mais os que não são homossexuais, na homossexualidade, é o estilo de vida gay, e não os atos sexuais em si.

**Você faz alusão a coisas como as marcas de ternura e as carícias que os homossexuais se fazem em público, ou, então, à maneira ostensiva como eles se vestem, ou, ainda, ao fato de que eles exibem vestimenta uniforme?**

Todas essas coisas só podem ter um efeito perturbador sobre algumas pessoas. Mas eu fazia alusão principalmente ao medo comum de que os gays não estabeleçam relações que, ainda que não se conformem em nada aos modelos de relações defendido pelos outros, apareçam, apesar de tudo, como intensas e satisfatórias. É a ideia de que os homossexuais possam criar relações sobre as quais ainda não podemos prever o que elas serão que muitas pessoas não suportam.

**Você faz alusão, então a relações que não implicam nem à possessividade nem à fidelidade – para só mencionar dois fatores comuns que poderiam ser negados?**

Se não podemos ainda prever o que serão essas relações, então não podemos realmente dizer que tal ou tal traço será negado. Mas podemos ver como, no exército, por exemplo, o amor entre os homens pode nascer em afirma-se em circunstâncias em que somente o puro costume e o regulamento vigoram. E é possível que mudanças afetem, em uma proporção mais ampla, as rotinas estabelecidas, à medida que os homossexuais aprenderam a exprimir seus sentimentos em relação uns aos outros sobre modos mais variados, e criarem estilos de vida que não se parecem com modelos institucionalizados.

Dessa forma, muitas pessoas não podem, ainda hoje, suportar que os homossexuais possam criar relações, nas quais ainda não podemos prever o que e como elas serão.

Os afetos homossexuais tornaram-se alvo de preocupação, por causar temores à sociedade ocidental com duros padrões de comportamento, chegando a um pânico moral, quando alude alguma transformação na instituição família. As relações homoafetivas se tornam ameaçadoras à sociedade mais moralista e conservadora ao mexer com questões relacionadas à reprodução biológica, ao poder tradicional patriarcal e, sobretudo, à manutenção dos valores da família tradicional.

De acordo com Miskolci (2007), o pânico moral é compartilhado por inúmeros membros da sociedade que podem provocar, de alguma forma, ameaça à sociedade e à ordem moral. O pânico moral surge nessa nova ordem do poder, levando à discussão acerca do controle social sobre determinada forma de comportamento.

O filme, na grande maioria das cenas, explora muito o corpo. O corpo como forma de desejo, de prazer, do gozo, mas, também, da transgressão e, principalmente, como uma relação de poder e resistência.

Os efeitos de poder circulam por mecanismos que se articulam por todo o corpo social e político. O corpo é a engrenagem principal do poder, pois a partir dele o corpo passa a ter visibilidade e a ser moldado por várias funções, produzindo individualidades. De acordo com Foucault (1989), há três momentos da tecnologia política que pode ser aplicada ao corpo por meio das relações de poder: pela tortura, instrumento de poder aplicada pela soberania do rei; pela

reforma humanista, concedida na idade clássica e pelo poder disciplinar, instrumento aplicado por meio da punição, por meio da norma, sendo que cada tecnologia passa pelos corpos. No filme *Tatuagem*, podemos perceber que um dos poderes que atravessa os corpos é o poder disciplinar, especialmente, o do exército ao qual Fininha presta serviço militar. Há, nesse espaço, o exercício do poder disciplinar, há normas e regras para construir ali “corpos dóceis”, corpos úteis, corpos disciplinados, produzindo enunciados e visibilidades, funções às quais o corpo estará submetido.

Jacques Aumont (1993, p.79), aponta que a produção de imagens não é, de forma alguma, gratuita. Conforme destaca o autor, elas são sempre criadas para determinados fins e usos, sejam eles, individuais ou coletivos, servindo à algo ou alguém, por exemplo, religioso, de propaganda ou no caso do cinema para denunciar, criticar, apoiar, normatizar, dentre outros. Para Aumont, a vinculação de uma imagem reside no campo do simbólico, o que permite à imagem estabelecer uma mediação entre o espectador e a realidade.

As imagens, quando associadas a um desejo ou à normatização desse desejo, tendem a possibilitar modificações, abarcando enunciados transformadores, motivando verdades que se convertem em reais. Elas podem expressar discursos, que, por sua vez, fazem circular efeitos de verdade. Foucault (2012, p. 49), revela que “o discurso nada mais é do que a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos; e, quando tudo pode, enfim, tomar forma do discurso, quando tudo pode ser dito a propósito de tudo”. Dessa maneira, o discurso se anula em sua realidade, inscrevendo-se na ordem do significante.

E, assim, um desses significantes é a imagem. As imagens assumem o lugar de representação entre as palavras e as coisas, com isso permitiu-se a inscrição do discurso em outras linguagens, em outras materialidades, possibilitando produções inovadoras criativas e heterogêneas (TASSO e ROSTEY, 2010). São essas imagens que pegaram muitos espectadores de surpresa. Por não suportarem as cenas de sexo, saíram das salas de cinema.

Na atualidade, não há nenhum sociólogo que defina família “normal” como aquela que é composta por casais heterossexuais (homem, mulher e crianças) e como “anormal” as outras famílias como a dos homossexuais, por conseguinte, o temor irrompido consiste no pânico moral de a sociedade aceitar esses relacionamentos. Os argumentos usados pelos conservadores e opositores a essas relações outras são de que, com a normatização das relações homoafetivas, ocorre um abalo estrutural em uma das mais antigas instituições que rege a sociedade, a instituição família tradicional patriarcal. Há, ainda, uma outra argumentação que contraria a legitimação das uniões homoafetivas, qual seja: Por que homossexuais querem se casar? Isso não seria contraditório, justo eles que se mostram porta-bandeiras da revolução sexual? Esses questionamentos e argumentações não escapam do preconceito, do temor, do pânico moral, em

ambos há uma negação da legitimidade de uma igualdade na esfera pública entre relações heterossexuais e homossexuais, sem hierarquização das formas de relação, sem injustiça erótica e opressão sexual.

Além desses questionamentos, há, também, por parte de grupos específicos, como dos religiosos fundamentalistas, uma aversão às uniões homoafetivas, pois contraria uma concepção bíblica, fundada na heterossexualidade monogâmica destinada à reprodução. Isso decorre, segundo Gonçalves (2001, p. 14), porque “o modelo heterossexual familiar é muito forte e está de tal modo arraigado ao nosso imaginário social que a invenção de novas formas de vida se torna praticamente impossível”.

É nesse interím que o filme *Tatuagem* possibilita uma desconstrução da normatização construída e alicerçada em nossa sociedade em relação à família, sua moral, costumes e construção. A família também tem espaço no cabaré e é colocada em questão (Frame 5).

**Figura 5** – Frame 05 – Clécio, Deusa e Tuca e o cotidiano da Companhia de espetáculo



Clécio teve um caso com Deusa e desse relacionamento nasceu Tuca. A relação entre os três é narrada como uma família dita normal, heteronormativa. Tuca, desde criança sempre soube das condições em que vivia, e a ele sempre foi ensinado que não existe uma norma a ser seguida. Em uma das cenas que narra essa relação e amor familiar, Deusa diz à Clécio que precisam conversar sobre Tuca, que ele teve problemas na escola e que a diretora quer expulsá-lo do colégio. É nesse diálogo que as “verdades” no cabaré são outras e não são impostas, Deusa diz: “A briga é porque ele é filho de mãe solteira com pai viado [...]”. “E como foi que ele reagiu?”, pergunta Clécio, o pai. “Ué, fez o que a gente ensinou, né. Perguntou qual é o problema? Aí, o coleguinha disse que o problema é que deus inventou o homem para a mulher, aí pense na confusão”, conclui a mãe.

Mesmo se reportando à década de 1968, a cena apresenta conflitos existentes na contemporaneidade social brasileira. Conflitos condizentes às famílias que seguem os modelos

intitucionalizados. Trata-se de uma cena que retrata o modo como, comumente, a sociedade reage diante de situações familiares desse porte, são condutas regidas pelo pânico moral. Insegurança diante do novo, insegurança sobre as condições de possibilidade de mudanças. A união homossexual como uma construção de uma família por iguais, tem suscitado em vários setores da sociedade e em parcela da população. Seria o temor, ou o pânico moral pela possibilidade de desabamento da ordem simbólica que rege, regula e matém as alianças e as gerações.

À proporção que essas relações outras ganham espaço na sociedade contemporânea, principlamente depois da normatização, o medo, o temor e o pânico moral só aumentam. De acordo com Roudinesco (2003, p. 10)

[...] o grande desejo de normalização das antigas minorias perseguidas semeia problemas na sociedade. Todos temem, com efeito, que não passe do sinal de uma decadência dos valores tradicionais da família, escola, nação, pátria e, sobretudo, da paternidade, do pai, da lei do pai e da autoridade sob todas as formas. Como consequência, não é mais a contestação do modelo familiar que incomoda os conservadores de todos os lados, mas, ao contrário, a vontade de a ele se submeter. Excluídos da família, os homossexuais de outrora eram ao menos reconhecíveis, identificáveis, marcados, estigmatizados. Integrados, tornam-se simplesmente mais perigosos, uma vez que menos visíveis [...].

Portanto, é por abalarem a ordem, a composição, a moral, os valores simbólicos do dispositivo da aliança e representarem mudanças nas leis simbólicas e culturais que a normatização das relações homoafetivas causa esse pânico.

É nessa trajetória que a obra vai além das cenas de sexo. Ele põe em questão a interferência da sociedade heteronormativa nessas relações outras, não aceitando o comportamento que foge à norma, condenando-o, numa tentativa de expulsar esse outro do lugar comum a todos. Tais questionamentos colocam em suspenso todo o conceito do que se entende por família, e, principalmente, rompendo com padrões instaurados, modelos impostos pela sociedade e, mostrando, que uma família que não seja heteronormativa, também impera o respeito, o amor, a participação desses pais na vida da criança, colocando em evidência toda forma do amor.

**Figura 6** – Frame 06 – socialização de pessoas e de todas as formas de se relacionar



Dessa forma, a relação e a maneira como são (re)apresentadas essas questões destoa de uma caricatura, de um estereótipo, como abordado em longas anteriores. Há nas cenas humor, deboche, promovendo o riso, e, também, críticas.

A colocação das formas de amor apresentados no filme desmitifica, portanto, que a relação entre homossexuais é perversa, que não se constitui numa relação de amor, de trocas de carinho e afeto. O sexo é colocado em visibilidade de maneira poética e sensível. Não há restrições quanto a linguagem, há uma naturalidade em denominar as relações, os amores, a sexualidade, o sexo.

**Figura 7** – Frame 07 - Clécio e Fininha



No filme *Tatuagem*, essa ordem é “quebrada”, tanto na ordem do saber quanto do poder. O corpo da mulher que seria desqualificado caso fosse carregado de sexualidade, no longa, Deusa (mãe de Tuca) é sensualidade e sexualidade pura e não há, em nenhum instante, qualquer tipo de psiquiatrização desse corpo, dessa sexualidade e a sua “função” não é exclusiva à fecundidade, ao espaço familiar. A pedagogização do sexo da criança (Tuca), não é pautada em ensiná-lo que há determinadas práticas sexuais que são indevidas, ao mesmo tempo “natural” ou “contra a natureza”. Ao contrário, compreende-se, no filme, que Tuca desde que nasceu convive e entende o espaço em que vive, sem ter nenhum problema com as condições sexuais do pai (Clécio), da mãe

(Deusa) e da relação que eles mantêm, não há como coloca Foucault (1889, p. 99) “uma perigosa linha de demarcação”, a sua educação escapa a linha da moralidade, dos padrões convencionais dos estereótipos, a pedagogização é outra, com base na compreensão, no amor mútuo, na aceitação e respeito com os demais.

**Figura 8** – Frame 08 - Clécio com o filho Tuca



Enfim, a psiquiatrização do prazer perverso, a única tentativa de condenação em relação à sexualidade é feita pelo exército, representante de um poder soberano, que não permite atitudes anormais, rege à moral, ao conservadorismo, no entanto no cabaré *Chão de estrelas* a sexualidade é vivida sem restrições ou condenações.

É nesse intento que o filme *Tatuagem* desconstrói uma normalidade construída e imposta como única e verdadeira, rompendo e quebrando com estereótipos e padrões de que as relações, as famílias necessitam seguir um modelo para prosperar. É nesse entremeio do amor, sexo, família que o cinema, mais propriamente o filme *Tatuagem* faz viver em suas práticas e técnicas uma tentativa de normalização dessas relações outras, estabelecendo fios condutores de uma união que vai além do sexo e problematiza questões que envolvem amor, erotismo e família.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A sexualidade tem sido discutida, regulada, controlada, classificada por diversos campos associados, não só da esfera da legislação, mas da medicina, da família, da religião e numa luta constante, as sexualidades ditas “anormais” tentam transformar a transgressão em uma conduta socialmente aceita, para sair da marginalidade, a partir da questão de que “a igualdade não quer dizer idêntico, mas sim o que tem mesmo valor” (MELLO, 2006).

A inquietação que mobilizou tal empreendimento foi a de compreender o cinema, sétima arte, como um instrumento, uma prática discursiva capaz de desvelar certos paradigmas impostos

na sociedade como certo e errado, normal e anormal, produzindo sentidos outros perante às relações homoafetivas.

Nesse intento, o filme *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda, mostra as relações homoafetivas sob ótica de desestabilização dos paradigmas estabelecidos. Consideramos que as estratégias discursivas cinematográficas apresentam aspectos novos para o cinema com essa temática, pois quebram com os estereótipos ao colocar em circulação discursos sobre amor, família e sensualidade.

O espaço na narrativa pode ser compreendido como forças de poder e de resistência, poder representado pelo Exército e a resistência pelo cabaré *Chão de estrelas*. Os corpos, no cabaré, não são condicionados a uma disciplina, a punição, a sexualidade não é reprimida, o amor não é conceituado. A resistência, em questão, não está apenas em “se negar a e recusar determinadas situações”, ainda que o dizer não seja importante, a resistência representada pelo cabaré acontece circunscrita a um processo de criação, de transformação e de participação ativa.

O erótico e a sensualidade permeiam os corpos dos que vivem no cabaré, bem como as cenas de sexo entre Clécio e Fininha. A profusão e entrelaçamento dos corpos iguais, as de trocas de carícias e o sexo não são estabelecidos ou conceituados em uma definição concreta. As cenas de sexo são tomadas com suavidade e delicadeza, rompendo com padrões apresentados de que a relação entre pessoas do mesmo sexo é promíscua e volátil.

O longa põe em questão a intervenção da sociedade heteronormativa em relações outras, não aceitando o comportamento que foge à norma, condenando-o, numa tentativa de expulsar esse outro do lugar comum a todos. Tais questionamentos colocam em suspenso todo o conceito do que se entende por família, e, principalmente, rompendo com padrões instaurados, modelos impostos pela sociedade e, mostrando que na família que não seja heteronormativa também impera o respeito, o amor e a participação desses pais na vida da criança, colocando em evidência toda forma do amor.

O filme, como espaço para a discursivização sobre as relações homoafetivas, constituiu em suas discussões acerca da sexualidade, da família, do corpo, do prazer e a forma como expõe e problematiza essas questões, faz com que possamos considerar a possibilidade de uma desconstrução das relações homoafetivas como aquelas em que só é calcada no sexo e no prazer. Nesse entremeio, o cinema faz viver em suas práticas e técnicas de normalização dessas relações outras, estabelecendo fios condutores de uma união que vai além do sexo e problematiza questões que envolvem amor, erotismo e família.

O filme, na grande maioria das cenas, explora o corpo, enfatizando-o. Desse modo, o corpo conforma desejo, prazer, gozo, mas também a transgressão e, principalmente, forças de poder e de

resistência. O corpo está no centro das relações entre sujeitos, instituições e discursos. O corpo faz parte da história, ele é a história e segue marcado na história, ocupando posições, desejos, espaços. É cindido em seguimentos inscritos entre o normal e o patológico, entre a norma e normalidade, entre os saberes e poderes. O corpo é movimento, é desejo, é prazer, é acontecimento, é sexualidade. O corpo carrega todas as mazelas e os desejos do mundo, indiferente do sexo que carrega e da sexualidade que exerce. Os corpos não se finalizam, não se encerram, não se fecham, sobre os corpos não se concluem...

## 5 REFERÊNCIAS

AUGUSTO, Heitor. **Tatuagem**. Revista Interlúdio, ano II, 2013. Disponível em: <http://www.revistainterludio.com.br/?p=6357>. Acessado em: 08/10/2014.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas: Papirus, 1993 (Coleção Ofício de Arte e Forma).

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Cláudia Fares - São Paulo: Arx, 2004.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: \_\_\_\_\_. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas v.1).

BURKE, P.. **Testemunha ocular: história e imagem**. Trad. Vera Maria dos Santos. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

DUARTE, André. Biopolítica e resistência - O legado de Michel Foucault. In: RAGO, Margareth (org.). **Figuras de Foucault**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

DUBOIS, Philippe. Máquinas de imagens: uma questão de linha geral. In: \_\_\_\_\_. **Cinema, vídeo, Godard**. Tradução Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Nalfy, 2004. FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade: A vontade de Saber**. ed.17 Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1989. Vol 1.

\_\_\_\_\_, Michel. Microfísica do Poder In: **Poder-Corpo**. Org. Roberto Machado. Tradução de José Thomaz Brum Duarte e Déborah Danowisk. 17 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2002.

\_\_\_\_\_, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 7.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

\_\_\_\_\_, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. 22.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2012 (Coleção Leituras Filosóficas).

\_\_\_\_\_, Michel. **Ditos e escritos, volume IX**: Genealogia da ética, subjetividade e sexualidade: Organização, seleção de textos e revisão técnica Manoel Barros da Motta; Tradução Abner Chiquieri. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

GONÇALVES, Eliane. **Você é fóbico?** Uma conversa sobre democracia sexual. *Jornal da Redesaúde*, n. 24, p. 13-15, dez. 2001.

KEHL, M. R. O espetáculo como meio de subjetivação. In: BUCCI, Eugênio (org.). **Videologias: ensaios sobre televisão**. São Paulo: Boitempo, 2004.

LEKITSCH, Stevan. **Cine Arco-íris: 100 anos de cinema LGBT nas telas brasileiras**. São Paulo: GLS, 2011.

MANGUEL, A. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Claudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MISKOLCI, Richard. **Pânicos morais e controle social: reflexões sobre o casamento gay**. *Cadernos Pagu*, n.28, janeiro-junho, 2007, p. 101 – 128.

NOBREGA, T. P. da. **Merleau-Ponty: o filósofo, o corpo e o mundo de toda a gente!**. Disponível em: <http://www.cbce.org.br/cd/resumos/129.pdf>. Acesso em: 05/09/2014.

NOGUEIRA, Gilmaro. O heterossexual passivo e as fraturas das identidades essencializadas nos *sites* de relacionamento. In: **Estudos e política do CUS** - Grupo de Pesquisa Cultura e Sexualidade/Leandro Colling e Djalma Thürler (organizadores). - Salvador: Edufba, 2013

TASSO, I. E. V. S. ; ROSTEY, J. C. M. Governamentalidade, identidade e representação em Cidade de Deus: articulações entre arte e política. In: POSSENTI, S.; PASSETI, M. C. (orgs.) **Estudos do texto e do discurso: política e mídia**. Maringá: Eduem, 2010.

ROUDINESCO, Elisabeth. **A família em desordem**. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SÁEZ, Javier; CARRASCOSA, Sejo. **Por el culo. Políticas anales**. Madrid: Editorial Egales, 2011.

***Title***

The cinematographic body as a discursive practice in the process of standardization of homoafetive relations.

***Abstract***

This theoretical-methodological article starts from an archeogeneological perspective, are subsidized by Discourse Analysis, following its French line, and its outspread in Brazil, and its general objective is to understand the way in which the national cinematographic discourse, more precisely the film *Tatuagem* (2013), directed by Hilton Lacerda, through a simulacrum of the daily life of relationships, deconstructs the crystallized heteronormative normality in our Brazilian society. In this way, it questions the current ethical-moral conduct and promotes reflections on fear of change in family relations. Given the conditions of circulating knowledge and powers, cinema functions as a discursive practice that allows understanding the contemporary sociopolitical mechanism, and in whose social practices subjects are governed by games of power. In the meantime, the national cinema, with the long *Tatuagem*, makes live in its practices and techniques an attempt to normalize these other relationships, establishing conductive threads of a union that goes beyond sex and problematizes issues involving love, eroticism and family.

***Keywords***

Homo(sexuality); norm/normalization; national cinema.

---

Recebido em: 15/02/2017.

Aceito em: 10/04/2017.