

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE – UFRN
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES – CCHLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA MÍDIA – PpgEM

ANDRÉ LUIZ DOS SANTOS PAIVA

Coragem da verdade e estética da existência em *Tatuagem, o filme*:
uma leitura cínico-*queer*

NATAL
NOVEMBRO, 2016

ANDRÉ LUIZ DOS SANTOS PAIVA

Coragem da verdade e estética da existência em *Tatuagem, o filme*:
uma leitura cínico-*queer*

Dissertação de mestrado apresentada à banca de defesa como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Estudos da Mídia no Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Orientadora: Maria Helena Braga e Vaz da Costa

NATAL
NOVEMBRO, 2016

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
Sistema de Bibliotecas - SISBI
Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes -
CCHLA

Paiva, André Luiz dos Santos.

Coragem da verdade e estética da existência em Tatuagem, o filme : uma leitura cínico-queer / André Luiz dos Santos Paiva. - 2016.

102 f.: il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia, 2016.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Helena Braga e Vaz da Costa.

1. Filosofia. 2. Sujeito (Filosofia). 3. Tatuagem (Filme). 4. Verdade. I. Costa, Maria Helena Braga e Vaz da. II. Título.

RN/UF/BS-CCHLA

CDU 316.774

FOLHA DE APROVAÇÃO

ANDRÉ LUIZ DOS SANTOS PAIVA

Coragem da verdade e estética da existência em *Tatuagem, o filme*:
uma leitura cínico-*queer*

Natal, 05 de dezembro de 2016

COMISSÃO EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Helena Braga e Vaz da Costa

Presidente

Profa. Dra. Josimey Costa da Silva

PPgEM – UFRN

Profa. Dra. Marluce Pereira da Silva

PROFLETRAS – UFPB

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora, Dra. Maria Helena Braga e Vaz da Costa, por exercitar na prática a possibilidade de diálogo entre o cuidado e a liberdade na produção do conhecimento, o que tornou o percurso bem mais leve e instigante.

A professora Dra. Josimey Costa da Silva, que acompanhou de perto o desenvolvimento do trabalho em várias de suas etapas, sempre contribuindo de forma decisiva para a sua construção. Diálogo que possibilitou perder parte do meu “medo” das imagens e assumir parte da ousadia na escrita.

Ao professor Dr. Alípio de Sousa Filho, pelas contribuições na banca de qualificação, o que possibilitou uma aproximação ainda mais segura com o pensamento de Michel Foucault.

Aos poucos e bons amigos, por possibilitarem momentos de respiro para as dificuldades do percurso. Por mostrarem que a produção de uma estética da existência nos serve além dos objetivos acadêmicos.

Aos meus pais, por terem tornado deles um projeto meu.

Ao PPgEM, por ter proporcionado um espaço de aprendizado e crescimento intelectual em uma área na qual pude ter a paradoxal experiência do “estrangeiro”.

RESUMO:

Na presente dissertação de mestrado realiza-se a análise de *Tatuagem, o filme* (Hilton Lacerda, 2013) a partir dos conceitos de coragem da verdade e estética da existência discutidos por Michel Foucault. Para isso focaliza-se na modalidade cínica da coragem da verdade e nas políticas e estudos *queer* como ferramentas teóricas de análise, criando um diálogo entre essas duas correntes teóricas do pensamento que, ao encontrarem-se com o filme analisado, exercitam elas mesmo uma forma de *parresía* no discurso acadêmico. No que tange aos aspectos metodológicos parte-se da perspectiva de análise de discurso foucaultiana, com destaque para o período genealógico desse autor, inserindo nesse processo algumas desobediências epistemológicas a partir dos Estudos *Queer*. Com foco nas cenas de apresentações do grupo fictício do filme, *Chão de Estrelas*, a pesquisa analisou a produção das performatividades e dos corpos como expressões da coragem da verdade no discurso fílmico de *Tatuagem*, concluindo que o discurso do filme se institui como um contra discurso que se articula com práticas sociais de questionamento das normatividades, subversão das identidades e produção utópica dos corpos.

Palavras-chave: Filosofia Cínica. Estudos *Queer*. Performatividade. *Tatuagem, o filme*.

ABSTRACT:

This work is an analysis of *Tatuagem, o filme* (Hilton Lacerda, 2013) from the concepts of courage of truth and aesthetics of existence discussed by Foucault. It focuses on the cynical form of the courage of truth and in queer policies and studies as theoretical analysis tools creating a dialogue between these two theoretical currents of thought that, with the analyzed film, exercise even a form of *parresía* in academic discourse. The methodological framework is based on Foucault's discourse analysis perspective, highlighting the genealogical period of this author introducing in the process some epistemological disobedience from Queer Studies. Focusing on the presentation of the fictitious group of the film, *Chão de Estrelas*, this work presents an analysis of the production of performativities and bodies as expressions of the courage of truth in the *Tatuagem's* filmic discourse concluding that the film's discourse establishes itself as a counter discourse that is articulated with social practices of questioning normativities, subversion of identities and utopian production of bodies.

Keywords: Cynical Philosophy. Queer Studies. Performativity. *Tatuagem, o filme*.

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 01: Clécio, Pri e Quito	p. 50
IMAGEM 02: Professor Joubert e Paulete	p. 51
IMAGEM 03: <i>Chão de Estrelas</i> parodia a burocracia	p. 55
IMAGEM 04: “Pai” dá conselhos para filhas	p. 56
IMAGEM 05: “Padre” expõe sua “parte oca”	p. 60
IMAGEM 06: Personagem de Clécio interpreta “Esse cara”	p. 61
IMAGEM 07: <i>Chão de Estrelas</i> divulga novo espetáculo	p. 62
IMAGEM 08: Personagem de Clécio ao centro, anjo e demônio nas laterais	p. 74
IMAGEM 09: Personagem de Clécio resolve seus dilemas	p. 75
IMAGEM 10: Apresentação da Polka do cu I	p. 80
IMAGEM 11: Apresentação da Polka do cu II	p. 82
IMAGEM 12: Joubert recita poesia	p. 89

Sumário

APRESENTAÇÃO.....	8
INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1: CONSIDERAÇÕES ACERCA DA CORAGEM DA VERDADE, ESTÉTICAS DA EXISTÊNCIA E PERSPECTIVAS <i>QUEER</i>	30
CAPÍTULO 2: DESPUDOR, PERFORMATIVIDADE E PARÓDIA EM <i>TATUAGEM, O FILME</i>	50
2.1 A performatividade no contra-discurso de <i>Tatuagem</i>	57
2.2 O cínico na pólis e as expressões da subversão das identidades a partir do contra- discurso fílmico de <i>Tatuagem</i>	62
CAPÍTULO 3: DESFIGURAÇÃO DA MOEDA E QUESTIONAMENTO DAS NORMATIVIDADES	72
3.1: Performatividades anais: o contra-discurso acerca da utopia do cu em <i>Tatuagem</i> ..	78
3.2 Heterotopias e corpos utópicos em cena.....	85
3.3 Algumas outras considerações sobre o corpo no cinismo, pensamento <i>queer</i> e <i>Tatuagem, o filme</i>	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	96

APRESENTAÇÃO

A presente dissertação trata de pesquisa de análise de discurso¹ do filme brasileiro *Tatuagem, o filme* (Hilton Lacerda, 2013) a partir dos conceitos de coragem da verdade e estética da existência discutidos por Michel Foucault. Para isso focaliza-se na modalidade cínica da coragem da verdade e nas políticas e estudos *queer* como ferramentas teóricas de análise, criando um diálogo entre essas duas correntes teóricas do pensamento que, ao encontrarem-se com o filme analisado, exercitam elas mesmo uma forma de *parresia* no discurso acadêmico. No que tange aos aspectos metodológicos parte-se da perspectiva de análise de discurso foucaultiana, com destaque para o período genealógico desse autor, inserindo nesse processo algumas desobediências epistemológicas a partir dos Estudos *Queer*. Com foco nas cenas de apresentações do grupo fictício do filme, *Chão de Estrelas*, a pesquisa analisou a produção das performatividades e dos corpos como expressões da coragem da verdade no discurso fílmico de *Tatuagem*², explicitando como o discurso do filme se institui enquanto um contra discurso que se articula com práticas sociais de questionamento das normatividades, subversão das identidades e produção utópica dos corpos.

O filme *Tatuagem* – por tratar em sua narrativa de um contexto que proporciona a possibilidade de, através de um objeto midiático, exercitar discussões de caráter sócio-filosófico – mostrou-se como uma ferramenta original e importante para a construção da pesquisa. A seguinte questão de pesquisa foi posta desde o início: de que forma se expressa a coragem da verdade e a constituição de uma estética da existência específica na narrativa do filme *Tatuagem*?

A construção discursiva no filme *Tatuagem* remete a formas de viver que dialogam com conceitos advindos da filosofia cínica e dos estudos *queer*, cruzamento que é desenvolvido na presente pesquisa, o que demarca sua importância no âmbito teórico, uma

¹ Existem várias correntes de análise de discurso como, por exemplo, as encontradas nas obras de Pêcheux (2002) e Orlandi (1999). Para revisões que trazem diferentes modalidades de análise de discurso ver Fiorin (1990; 1994). No que se refere a presente pesquisa optou-se pela análise a partir da concepção de discurso encontrada em Michel Foucault, discutida posteriormente ainda na introdução da dissertação. Essa escolha se deu pelas possibilidades mais abertas de análise proporcionadas pela perspectiva foucaultiana de discurso e pelas concepções de análise discursiva desenvolvidas por seus comentadores, bem como pelo maior afinamento entre o pensamento de Michel Foucault e as demais teorias e aportes teóricos utilizados no percurso da pesquisa.

² O título original da obra é *Tatuagem, o filme*, no entanto, a partir daqui usarei, por questão de fluidez na leitura apenas *Tatuagem*.

vez que se desenvolve uma relação ainda não instituída, seja no campo dos estudos da mídia e cinema, seja no campo de pesquisas sócio-filosóficas de forma geral.

No que se refere aos aspectos metodológicos a pesquisa fortalece um movimento minoritário nos processos de construção de saber que investe na possibilidade de subverter as formas hegemônicas de produção de conhecimento, nas quais ferramentas e experiências advindas de diversos campos de saber e estéticas da existência são utilizadas como fonte de conhecimento, encontrando no âmbito dos estudos da mídia um espaço para a consolidação dessa perspectiva teórico-metodológica. Para isso, essa pesquisa partiu da análise de discurso de perspectiva foucaultiana, a qual foram acrescentadas algumas ferramentas epistemológicas advindas das perspectivas *queer*³, de forma que fosse possível dar conta da multiplicidade que a obra analisada nos apresenta.

É aberto à essa multiplicidade que realizei este trabalho, que, antes de tornar-se algo acadêmico, se insinuou enquanto fruição estética da obra e da vida. Numa ida ao cinema conheci *Tatuagem*. A obra já vinha sendo comentada de forma positiva nos meios acadêmicos atrelados aos campos dos estudos de gênero, sexualidades e *queer*. No mesmo período de lançamento do filme e à ida ao cinema, me encantava com a leitura dos últimos cursos ministrados por Michel Foucault no *Collège de France: O governo de si e dos outros* (2010a) e *A coragem da verdade* (2011b). Imagem e conceito encontraram-se.

No âmbito acadêmico já vinha de um percurso atrelado ao campo dos Estudos *Queer*, mais especificamente os relacionados aos corpos e experiências TRANS. No âmbito pessoal, e num diálogo de retroalimentação entre teoria e produção de modos de vida, meu próprio corpo abria-se enquanto campo de experimentação; experimentação que se dava no encontro com outros corpos em suas inúmeras possibilidades: nas ruas, nas camas, nas militâncias,

³ Outros autores também poderiam ser exercitados na construção do aporte teórico-metodológica da presente pesquisa, como Feyerabend (2007) e Edgar Morin (2005). Do primeiro pode-se destacar uma perspectiva metodológica anarquista, a partir da qual o autor discute o caráter inventivo da produção do conhecimento em detrimento de uma lógica de descoberta, bem como uma maior abertura para os processos criativos na produção do saber em detrimento da filiação a princípios rígidos e imutáveis. Em Morin (2005), por sua vez, há um grande investimento teórico para pensar as incertezas no e sobre o conhecimento, que levaria à sua diversificação e multiplicação de suas possibilidades; além disso, o autor discute a importante questão das relações entre sujeito e objeto quebrando as dicotomias em geral aí encontradas para defender a assunção de um sujeito que, sem deixar de sê-lo, é também seu próprio objeto. Dado isso, a opção por Foucault em detrimento de autores como os aqui mencionados justifica-se por duas razões principais: sua concepção de discurso, que no pensamento desse autor é visto como uma prática social, dialogando assim com os objetivos da pesquisa e com a linha de pesquisa a qual a dissertação se vincula; bem como pela proximidade entre o pensamento foucaultiano e os Estudos *Queer*, o que permite uma construção teórico-metodológica mais bem afinada.

nas artes. Corpos num corpo que já mostrava-se múltiplo, metáfora materializada em tatuagens que já começava a se espalhar pelo meu corpo.

Corpo-experimento. Corpo corajoso. Corpo político. *Tatuagem* materializa através da artificialidade do cinema um corpo que nos lança mais uma vez a questão dos limites dos corpos, e, ainda mais fortemente, as inúmeras possibilidades que esses possuem. A cada cena uma surpresa; silencioso me encanto com a riqueza estético-política da narrativa da obra que se desenrolava na tela. O silêncio cessa ao fim do filme. Entre amigos inicia-se um diálogo acerca da obra. Encantado trago Foucault à pauta, questionando o que seria possível afirmar acerca da Coragem da Verdade no discurso fílmico ainda a ser mastigado, digerido e que agora vomito parcialmente na presente dissertação.

“Vômito”, uma boa metáfora para a forma como o discurso fílmico de *Tatuagem* nos apresenta suas verdades. Através de uma estética *camp*, a obra explora um campo político-discursivo que mobiliza e desafia a uma outra estética acadêmica, na qual seja possível também debochar das verdades instituídas que para nada servem, das normas para as quais aqui não pretendo ceder mais do que o necessário, dentro dos limites de uma rigidez acadêmica que, por vezes, me captura.

Num primeiro momento será aqui discutido conceitos do campo do cinema e os aspectos metodológicos da pesquisa, após isso, é desenvolvida a discussão acerca da filosofia cínica e dos Estudos *Queer* que servem de base para as discussões posteriormente realizadas na dissertação. Na sequência, para cada cena foi criado um subcapítulo específico. Esses não guardam entre si características em comum, de forma que, em alguns momentos, as cenas são apropriadas de forma mais profunda e integradas e, em outros, servem como suporte, pré-texto ou pretexto para a realização de algumas discussões teóricas. No encontro com o filme e suas cenas em alguns momentos escapo, atraído pela teoria que aqui exercito. Por fim, são pensadas algumas possibilidades utópicas as quais *Tatuagem* e os aportes teóricos utilizados nos convocam, num movimento inconclusivo, a colocar outras questões além daquelas postas no início do processo de pesquisa.

Como Clécio (Irândhir Santos) na cena de abertura de *Tatuagem*, convido os leitores a um pouco de deboche; a uma análise híbrida que transita entre os rigores acadêmicos de uma dissertação e as possibilidades mais abertas de um modelo ensaístico. Nesse percurso incoerências e inconclusões mostram-se tão ou mais importantes que os seus opostos. O investimento é no híbrido, na desconstrução, num diálogo imaginário entre perspectivas teóricas, produção artística e corpos que não se encontraram no espaço e no tempo

cronológico. O desejo que me mobilizou a pensar com *Tatuagem* se formou através de múltiplos fluxos, e na multiplicidade pretendo deixá-lo transitar no encontro com outros desejos. Clécio ambigualmente grita: “Recebam!”. Junto-me a esse coro acrescentando: mastiguem, engulam se agradável for, vomitem já outra coisa ou digiram e deixem por fim passar pelo buraco utópico que cada corpo carrega escondido consigo.

INTRODUÇÃO

O fazer político *queer* apropriou-se de diversas esferas de disputa político-discursivas, dentre elas o cinema. Apropriando-se da crítica mais ampla dos movimentos *queer* acerca das políticas identitárias dos movimentos gays e lésbicos, em 1992, a crítica de cinema B. Ruby Rich cunha o termo *New Queer Cinema* (WYATT e HAYNES, 1993; LOPES e NAGIME, 2015) que se vincularia a um fazer cinema que estaria relacionado à

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

A questão que parece emergir nesse contexto, e que os pensadores e produtores do *New Queer Cinema* se colocaram, se referia ao lugar da abjeção e da subversão das identidades no contexto das produções cinematográficas que elegiam temáticas LGBT de forma comportada, flertando de forma explícita com as normatividades sociais acerca dos gêneros e sexualidades como forma de produzir uma ferramenta de assimilação que, ao final, acabavam por reproduzir uma lógica discursiva heterossexual. Movimento sobre o qual, em entrevista concedida a Justin Wyatt, Todd Haynes afirma:

Eu acredito que eles sejam heterossexuais devido às suas estruturas. A maioria dos filmes não experimentam de maneira alguma em relação à forma narrativa, basicamente adaptando-se ao convencional garoto-conhece-garota, garoto-perde-garota. Se você apenas substitui o garoto conhece garota por garoto conhece garoto não está fazendo absolutamente nada diferente. Claro, ver um beijo entre dois homens num filme é importante, mas eu acho que seja necessário mais que isso. [...] É mais excitante pensar numa revisão, reavaliando as formas que o filme é montado – a forma que você é posicionado enquanto espectador, a forma com a qual você é convidado a se identificar com um personagem, ou não, a forma com que o filme é vivo devido ao trabalho que você tem enquanto espectador.⁴ (WYATT; HAYNES, 1993, p. 08) (Tradução minha)

Assim, a demanda *queer* por um reconhecimento sem assimilação passa a ser expressa, de maneira cada vez mais intensa e diversificada, nas produções cinematográficas que, de alguma forma, filiam-se ao movimento do *New Queer Cinema*. Esse processo ocorre

⁴ “I think that they're straight because of the structure. Most films don't experiment at all with narrative form, basically fitting a very conventional boy-meets-girl, boy-loses-girl structure. If you simply replace boy meets girl with boy meets boy, it's not really doing anything different at all. Of course, seeing two men kiss in a movie is important, but I think it needs more than that. [...] It's more exciting to think of revising, rethinking the ways that films are put together – the way you are positioned as a viewer, the way you are told to identify with characters or not, the way that the film is alive because of the work that you do as a viewer.”

num diálogo direto com a ascensão do que pode ser considerado uma cultura das imagens, na qual as produções imagéticas dominam cada vez mais o âmbito das demandas políticas, num ininterrupto jogo de inter-relações entre a produção do visual e das políticas do visível nas políticas de engajamento, reconhecimento e participação política (VILLAREJO, 2001).

O que pode ser construído a partir desse contexto é uma verdadeira política das imagens que intersecciona as produções imagéticas, dentre elas as obras cinematográficas, a cultura e a política. Isso institui um campo discursivo no qual os agenciamentos, concessões e torções entre norma e subversão se impõem enquanto categorias possíveis de análise discursivo-social. Em síntese,

[...] quanto mais se argumenta que, na prática, o mundo é cada vez mais dominado por imagens, pela produção de signos visíveis de engajamento ou participação política, por códigos visíveis de pertencimento social ou por códigos visíveis de transgressão social (ou o que for), mais se necessita de uma linguagem de crítica visual que responda a isso.⁵ (VILLAREJO, 2001, p. 323) (Tradução minha)

Essa “dominação” do mundo pelas imagens citada por Villarejo (2001) é discutida por Joly (2004) que denomina esse fenômeno de proliferação das imagens, articulando essa proliferação a aspectos históricos, de forma que as imagens podem ser pensadas enquanto um reflexo e produto da história. “No começo, havia a imagem. Para onde quer que nos voltemos, há a imagem” (JOLY, 2004, p. 17), no entanto, apenas com o advento da mídia tal qual o concebemos hoje foi possível a proliferação apresentada pela autora, que também frisa a importância de não vincular toda e qualquer imagem como uma imagem da mídia, dado que as novas produções imagéticas convivem com imagens que não se inserem, inicialmente, num contexto midiático, por mais que possam inserir-se nesse circuito posteriormente (JOLY, 2004).

Aumont (2005) por sua vez, irá tratar de uma civilização da imagem, explicando que “é banal falar de ‘civilização da imagem’, mas essa expressão revela bem o sentimento generalizado de se viver em um mundo onde as imagens são cada vez mais numerosas, mas também cada vez mais diversificadas e intercambiáveis” (p. 14). Essa diversificação das imagens exige que, cada vez mais, as questões sócio-culturais sejam levadas em consideração nas análises, uma vez que “[...] a visão efetiva das imagens realiza-se em um contexto multiplamente determinado: contexto social, contexto institucional, contexto técnico, contexto ideológico” (AUMONT, 2005, p. 15).

⁵ “[...] the more one wants to argue that in practice the world is increasingly dominated by images, by the production of visible signs of political engagement or participation, by the visible codes of social belonging, or by the visible codes of social transgression (or whatever), the more one needs to have a critical language of the visual at the ready.”

Assim, a interpretação das imagens relaciona-se com o que Aumont (2005) denomina de dispositivo: “[...] o dispositivo é o que regula a relação entre o espectador e suas imagens em determinado contexto simbólico” (AUMONT, 2005, p. 192). É a partir dele que os sujeitos poderão criar discursos acerca das imagens, o que, no campo das imagens artísticas, possibilita uma leitura de cunho estético, relação que se dá devido ao fato de que “a imagem artística existiu desde sempre – e desde sempre, pelo menos em todos os tempos *históricos*, suscitou um discurso, uma interrogação fundamental sobre sua natureza, seus poderes, suas funções. É esse discurso que se designa habitualmente pelo termo *estética*” (AUMONT, 2005, p. 302).

Nesse contexto, o cinema pode ser pensado enquanto um dispositivo de imagem, que está atrelado a aspectos sociológicos, subjetivos e ideológicos (AUMONT, 2005), e pode ser analisado. O ponto mais paradoxal e instigante das análises é a distinção entre a realidade do filme e a realidade de quem o analisa, de forma que não há uma verdade única a ser descoberta a partir da produção fílmica, mas diálogos e leituras possíveis. Podem ser estabelecidos diálogos criativos que levem em consideração os paradoxos e desencontros possíveis nas análises. Joly (2004) afirma

Que a imagem seja uma produção consciente e inconsciente de um sujeito é um fato; que ela constitua uma obra concreta e perceptível também; que a leitura dessa obra a faça viver e perpetuar-se, mobilizar tanto a consciência quanto o inconsciente de um leitor ou de um espectador é inevitável. De fato, existem poucas chances de esses três momentos da vida de qualquer obra coincidirem (p. 44).

Na análise o que ocorre então é uma reconstrução, não no sentido de construir novamente algo que já existe ou existiu, mas enquanto uma nova construção, uma criação que se estabelece em relação e em diálogo com a obra que preexiste e independe da análise, de forma que

[...] essa reconstrução não apresenta qualquer ponto em comum com a realização concreta do filme. É uma ‘criação’ totalmente assumida pelo analista, é uma espécie de ficção, enquanto a realização continua sendo uma realidade. O analista traz algo do filme; por sua atividade, à sua maneira, faz com que o filme exista (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 15).

A análise enquanto a liberação de uma verdade oculta, ou a ser decifrada na obra fílmica, é algo que deve, por fim, ser descartada enquanto possibilidade. Bellour (1997) alerta que a análise pode apenas rodear a verdade. Para esse autor a teoria não pôde chegar à imagem, de forma que, nesse encontro, a apreensão das imagens em palavras não foi realizada. “Esse talvez seja um casamento impossível; continuo a acreditar, porém, nas surpresas que podem nascer dos encontros entre palavra e imagem” (BELLOUR, 1997, p.

23). Em grande medida essa impossibilidade de tradução ou deciframento ocorre devido ao estatuto do corpo que é incitado nas produções fílmicas, um corpo polissêmico que coloca a própria linguagem em xeque, “[...] esse corpo que seduz, no entanto, é um corpo fugidio: não podemos realmente nem citá-lo nem abraça-lo” (BELLOUR, 1997, p. 20). Nesse movimento, o próprio exercício de análise é questionado e as análises são, nos termos de Bellour (1997), queimadas, o que não necessariamente deve ser visto como algo negativo, mas como algo que pode mobilizar a produção do novo no campo das análises fílmicas.

Na verdade, já não há, já não deveria haver análises de filmes. Só gestos. Gestos finalmente livres, que se tornaram possíveis porque um dia uma nova prática intelectual, que foi preciso chamar de análise de filmes, permitiu (a custa de muitas dificuldades) congelar os filmes. E olhá-los com um novo olhar, como que lavado. Livrementemente fascinado, enfim (BELLOUR, 1997, p. 21).

Os Estudos *Queer* podem apresentar-se enquanto esse olhar livre e fascinado para uma linguagem crítica de análise visual. No campo específico do *New Queer Cinema* esse encontro entre imagem e palavra, teoria e produção cinematográfica, se instituiu desde o início do movimento, não sendo necessário grande esforço teórico para a aproximação entre o campo de estudo e o campo das práticas de produção cinematográfica. O “sair do armário” do *New Queer Cinema* conduziu a um conseqüente interesse da academia pelas suas produções como objetos possíveis para os Estudos da Mídia, do Cinema e dos Estudos *Queer*. Dessa forma, a produção audiovisual *queer* possibilitou não apenas um interesse e um aprendizado acerca da visibilidade *queer* no cinema, como também produziu e produz uma geração inteira de pesquisadores *queer* que tomam enquanto objeto privilegiado as produções fílmicas, numa mistura entre cinefilia e interesses acadêmicos específicos (GHOSH, 2010).

Este “estranho” objeto, ou objeto *queer*, forçosamente reivindica formas outras de análise, metodologias suficientemente flexíveis para que a fluidez dos discursos que circulam neste cinema não tenham que ser empobrecidas por análises que limitam o espectro das obras ao ignorar as ramificações político-desejantes dessas; bem como por ignorar o próprio lugar do pesquisador no processo de análise de um objeto que é repleto de atravessamentos enunciativos, uma vez que esse se mostra ao mesmo tempo enquanto produto cultural, trabalho artístico, intervenção política e espaço de estratégias representativas (GHOSH, 2010). No entanto, antes de detalhar melhor os aspectos metodológicos do trabalho é necessário localizar o filme aqui analisado.

O filme *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013) insere-se num contexto contemporâneo da produção cinematográfica brasileira que é muito específico e, devido ao seu caráter recente,

ainda se mostra como uma incógnita, não sendo possível estabelecer muitos parâmetros estáveis de análise para as obras desse período (ORICCHIO, 2008). Esse cenário é iniciado no período que se convencionou chamar de “retomada” do cinema brasileiro, estendendo-se ao que alguns autores têm denominado de período da pós-retomada (ORICCHIO, 2008; BARROS, 2014).

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

A marca maior desse período é a instituição das leis de incentivo fiscal que foram instituídas pelo presidente Itamar Franco (ORICCHIO, 2008) e que, de formas variadas, continuaram existindo nos projetos dos governos federais que se seguiram até o presente. A forma de acesso aos recursos talvez seja a maior característica dos filmes considerados como da retomada, dado que essa produção foi “[...] marcada pela diversidade de gêneros e estilos, não havendo uma linha, um norte nas produções que definam este ou aquele filme como característico deste período [...]” (VASCONCELOS e MATOS, 2012, p. 121). O mercado passou a dominar o cenário, dado que as leis de incentivo fiscal baseiam-se na possibilidade de empresas, sejam públicas ou privadas, nacionais ou internacionais, terem abatimento de impostos ao investir nas produções audiovisuais do país (ORICCHIO, 2008).

Nesse contexto, os aspectos estéticos da obra são deixados em segundo plano em detrimento dos critérios relacionados aos lucros, financeiros ou simbólicos, que as obras podem somar às empresas patrocinadoras, de forma que “criou-se assim uma seletividade baseada mais em noções de marketing/retorno de imagem do que de hipotéticos méritos estéticos ou importância social” (ORICCHIO, 2008, p145), característica essa que tem seus prós e contras, pois, se por um lado ocorre a predominância do mercado no que se refere à escolha das obras a serem financiadas, por outro, se passa a ter uma maior liberdade estética uma vez ultrapassado o crivo dos incentivos, o que possibilitou a diversidade de obras apontada por Vasconcelos e Matos (2012).

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

É no período posterior ao da retomada, entre os pernambucanos, insere-se *Tatuagem*, marcado por certa liberdade e ousadia estética, inserção de aspectos políticos não vinculados a ideologias específicas fixas (NOGUEIRA, 2009) e uma forma de produção baseada no que Nogueira (2014) denomina de *brodagem*, formato de parcerias que o cinema de Pernambuco tomou para si e que muito contribuiu para que seus filmes não se dispersem tanto no que se refere às temáticas e estética, diferentemente do contexto geral nacional.

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

Outros critérios também são relevantes nessa discussão e, nesse caso, aspectos estéticos são levados em consideração na definição do que veio a ser denominado cinema da pós-retomada. Para pensar melhor a construção, no campo teórico, do que viria a ser o cinema da pós-retomada, Barros (2014) lança algumas questões:

[...] quais seriam os sentidos e significados semânticos do prefixo “pós” no cinema brasileiro, enquanto definidor de uma concreta condição histórica, sociocultural, política ou filosófica? Trata-se de uma “superação” ou “abandono” daquilo que lhe sucede terminologicamente? E até que ponto essa conjuntura afeta o cinema nacional? Certamente, o prefixo “pós” representa um gesto analítico e teórico, estético e político, que contempla uma multiplicidade de âmbitos e tensões próprias do pensamento social contemporâneo e das mudanças socioculturais atuais (p. 186).

As possíveis respostas para alguns desses questionamentos apontam para uma certa precariedade teórica, algo que apenas reflete as características do cinema produzido a partir de 2003, marco temporal para o início da pós-retomada (ORICCHIO, 2008). No entanto, essa precariedade, antes de ser uma característica negativa passa a ser um dos pontos fortes do atual período de produção cinematográfica brasileira: um cinema aberto a muitas

linguagens e estéticas, mais provocativo que conciliador, no qual “[...] as influências e confluências das novas socialidades, aquelas ditas pós-modernas e de caráter simbólico [...]” (BARROS, 2014, p. 184) transitam com maior fluidez nas telas. Um cinema que se permite entrar em conflito com as convenções sociais de sua época (BARROS, 2014).

São essas as principais características de *Tatuagem*, que pode ser inserido no contexto de uma produção *queer* que desponta no cenário cinematográfico nacional, e em especial no cinema pernambucano, mesmo que possuindo características muito específicas que o diferencia de outras produções nacionais, tanto do período da pós-retomada como de outros momentos da cinematografia brasileira:

Tatuagem (2013, Hilton Lacerda) de certa forma se destoa por uma forma narrativa mais clássica e um apelo que atinge um público maior, comprovado por sua bem-sucedida carreira comercial nos cinemas brasileiros, além dos vários prêmios recebidos. Ainda assim, é passível de inúmeros debates, ao apresentar o corpo como ferramenta de resistência máxima e melhor acabada aos conflitos da sociedade e da arte em si, através de suas várias possibilidades: o embate físico, a relação sexual — a reprodução incluída aí —, a arte performática, o realizar técnico, etc. (LOPES; NAGIME, 2015, p.16).

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

A estética de *Tatuagem* pode ser caracterizada em muitos momentos como *camp*. “O camp se situa no campo semântico de ruptura entre alta cultura e baixa cultura, como o kitsch, o trash e o brega. Como comportamento, a palavra remete à fecheação [...]” (LOPES, 2006, p. 384-5). Essa “fecheação” cai muito bem ao *New Queer Cinema*, bem como pode ser muito bem apropriada pelas obras do cinema da pós-retomada. É essa fecheação que impulsiona o estabelecimento de uma relação outra com *Tatuagem*, de acordo com o que Lopes (2006) afirmou sobre o cinema com temática de gênero de forma geral: “Não podemos desviar o olhar, não podemos fingir que não vemos. Tudo está lá, direto, na nossa cara: o preconceito e a alegria. Não há conciliação com o público nem com a sociedade” (p. 387), o que há é a exigência de uma maior abertura estética e analítica aos que fruem as obras e aos que as analisam enquanto objeto de estudo teórico.

No que se refere às análises teóricas que tomam essas obras como objeto, é possível afirmar que o nível de abertura na produção de saberes acerca e através das produções do *New Queer Cinema*, incluso nesse grupo *Tatuagem*, institui-se enquanto um desafio teórico-metodológico constante. Não é possível estabelecer de que forma o *New Queer Cinema* se desenvolverá nos próximos anos, ainda mais num contexto no qual a estética e a política dessas produções passam a ser inseridas e, mais que isso, modificadas no encontro com culturas diversas (LACERDA, 2015; BRANDO e LIRA, 2015; VIEIRA JR., 2015), além disso, tampouco é possível pensar como será um futuro das formas de produção de saber que tomarão as pesquisas nesse campo teórico-estético-político.

Assim, cabe pensar sobre o que essas obras já produziram de fissuras nas produções cinematográficas, bem como nas posteriores construções teóricas que tomaram essas obras como objeto de análise. Tanto o *New Queer Cinema* quanto os Estudos *Queer* exercitam hoje um papel muito mais de desestabilização do que de busca por uma outra identidade, constituindo-se como formas de linguagens que servem aos que preferem não achar um espaço enunciativo confortável, porém, restritivo. Sobre esse aspecto contra ou pós-identitário do *New Queer Cinema* Lopes e Nagime (2015) afirmam:

O papel do New Queer Cinema, diferente de uma política de identidade, não é o de defender imagens positivas, nem negativas, ambas igualmente transformadas com facilidade em clichês pela repetição simplificada da realidade. Sua importância foi a de buscar imagens plurais que representa uma democracia real de sujeitos e corpos diversos. Criar polêmica e levar assuntos desconfortáveis ou que se consideravam já passados com a militância tradicional para o centro do combate. Por que os viados, bichas, sapatões, queer e outros termos considerados pejorativos devem ser lidos assim? Através do cinema, tentou se mostrar, na realidade, um orgulho de suas próprias imagens desviantes de uma norma majoritária e justamente por isso, particular, original e bela (p. 14).

O processo de ruptura com as políticas identitárias parecem já ter sido construídos nas produções do *New Queer Cinema*, que continuam exercitando e ampliando suas zonas de subversão. Cabe assim aos estudiosos dessas obras continuar pensando estratégias plurais que não só deem conta de suas análises no âmbito teórico, mas que se constituam elas mesmas enquanto objetos passíveis de produzir reações diversas nas pessoas que entrem em contato com eles, de forma que as próprias fronteiras entre obra cinematográfica e produção teórica se vejam borradas e propositalmente confusas numa produção na qual o cânone científico é questionado e, muitas vezes, ignorado, em nome de um fazer que é antes de tudo estético-político.

Contribuindo com essa perspectiva, a análise do filme *Tatuagem* na presente pesquisa foi realizada a partir de uma perspectiva foucaultiana, através da qual é possível pensar os

atravessamentos que dizem respeito às formas de verificação, relações de poder e produção de subjetividades (FOUCAULT, 2010a). Nessa análise discursiva, na qual se levou em consideração a “interrelação constitutiva entre sujeito, discurso e poder” (FERNANDES, 2012, p 37), foram priorizadas, com foco na performatividade, as cenas de apresentações do grupo fictício do filme, o *Chão de Estrelas*, de forma a evidenciar os momentos e as formas em que a coragem da verdade é enunciada na obra.

Em sua *Arqueologia do saber*, Foucault (2013) desenvolverá discussões acerca da constituição dos saberes através de enunciados, formações discursivas e do conceito de arquivo. Um enunciado, para Foucault (2013), se inscreve na história e sempre se encontra articulado com outros enunciados na medida em que se apoiem numa mesma formação discursiva, que por sua vez pode se manifestar de diversas formas. Para o autor, um enunciado “[...] 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. 105) discursos ou campos discursivos específicos, de forma que se pode pensar os enunciados enquanto elementos constituintes dos campos discursivos, tendo como critério de identificação as relações que os enunciados estabelecem entre si. Assim, é através dos enunciados que é possível pensar os discursos em seus atravessamentos e, com isso, vislumbrá-los enquanto práticas que se refletem no manejo social de forma direta, o que rompe com o binarismo entre discurso e prática, uma vez que, na perspectiva foucaultiana, não há discursos que não estejam associados a práticas sociais específicas.

A análise de determinados tipos de enunciados nos lança a campos discursivos singulares e, nesse contexto, as obras ou arquivos analisados podem ser encarados enquanto formas de enunciação que constituem um campo maior de análise, de forma que o debruçar-se sobre essas obras não será um processo hermético, mas, ao contrário disso, nos lança a uma séria de práticas discursivas e sociais que estão além das obras analisadas.

Devido ao seu caráter aberto “a obra não pode ser considerada como unidade imediata, nem como unidade certa, nem como unidade homogênea” (FOUCAULT, 2013, p. 30), ou seja, a análise discursiva que toma para si a perspectiva foucaultiana tem por objetivo muito mais pensar as discontinuidades que as continuidades, as diferenças que as identidades, enfim, os inúmeros atravessamentos nas relações de saber-poder que podem ser instituídas num determinado campo discursivo num determinado momento histórico-social.

A imagem, nesse contexto de análise, passa a ser assim um arquivo a partir do qual discursos, que são sempre sociais e históricos, são construídos e enunciados, sejam eles

hegemônicos ou revolucionários. Esses discursos são sempre, como discute Butler (2008), performativos, criam realidades na hora mesmo de sua enunciação, de forma que, como afirma Fernandes (2012), “assim como a noção de enunciado proposta por Foucault, a imagem se inscreve na história, tem um eco, integra uma memória e atesta a produção e o funcionamento de discursos, ao mesmo tempo em que os materializa” (p. 45).

Foucault (2013) denomina de arqueologia esse trabalho teórico de pensar os arquivos, que podem ser dos mais diversos tipos, enquanto espaços privilegiados para o entendimento dos campos discursivos a partir de seus enunciados. Silveira (2014) sintetiza a investigação arqueológica como uma “investigação daquilo que torna necessária determinada forma de pensamento [...]” (p. 40), ou seja, a partir da constituição de uma arqueologia se poderá analisar não apenas a constituição de um campo discursivo específico como também pensar as razões para que esse discurso tenha surgido e não outro em seu lugar.

Não há em Foucault (2013) a proposição de uma arqueologia de obras filmicas, no entanto, os aspectos apontados como possibilitadores desse tipo de análise pelo autor facilmente abrem essa possibilidade. Ao discutir as possibilidades da arqueologia dos saberes ele afirma: “O saber não está contido somente em demonstrações; pode estar também em ficções, reflexões, narrativas, regulamentos institucionais, decisões políticas” (p. 221). Ainda tratando especificamente de uma arqueologia a partir das artes plásticas Foucault aponta que, nesse caso específico, “seria preciso mostrar que, em pelo menos uma de suas dimensões, ela é uma prática discursiva que toma corpo em técnicas e em efeitos” (p. 234) e esses aspectos também deveriam ser levados em consideração na análise arqueológica deste campo discursivo, o que pode ser facilmente transposto para o campo das artes visuais e da análise filmica desde que atreladas a uma concepção histórica, a partir da qual seria possível pensar conjuntos de obras distribuídas no tempo enquanto arquivos passíveis de análise.

A riqueza conceitual das propostas foucaultianas está muito mais na abertura que este autor operou no campo das análises dos discursos que num possível fechamento na possibilidade de construção de um novo método. Assim, o que passa a ser evidenciado é o caráter incompleto das formações discursivas, sobre as quais mais importa pensar descontinuidades e silenciamentos do que a possibilidade de instituição de uma leitura total e inequívoca. Há, assim, a possibilidade de pensar uma multiplicidade de textos sobre os

quais não se pretende desenvolver uma leitura interpretativa, o que pode ser considerado o avesso de uma leitura arqueológica.

É nesse movimento de abertura que o próprio Foucault, posteriormente, ampliará as possibilidades de análise da constituição do saber, extrapolando a questão da construção do conhecimento científico e se debruçando em questões relacionadas às instituições e às práticas (FOUCAULT, 2010b; CASTRO, 2016). Essa ampliação se deu, principalmente, devido ao foco que o autor passou a dar às suas construções teóricas que se deslocaram, sem abandoná-la, da noção de produção discursiva e dos saberes para a análise das relações de poder que possibilitam e são possibilitadas tanto pelos saberes institucionalizados e referendados cientificamente, como pelas práticas pelas quais esses se constituem e são constituídos através de dispositivos específicos (FOUCAULT, 2010b).

A concepção de poder em Foucault (2010b; 2016) o coloca em termos de relações e circulações ao invés de pensá-lo enquanto algo que os sujeitos detêm ou não. O poder seria, assim, algo que todos, em diferentes medidas, podem exercer e depender dos contextos nos quais se constituem enquanto sujeitos. Nesse sentido, o poder não teria uma localização definida na sociedade, mas, pelo contrário, circularia por todo o corpo social em jogos de negociações que permitem pensar as relações de poder em forma de rede, o que torna necessário

No processo de circulação e distribuição do poder, a produção e circulação dos discursos têm centralidade. Nesse sentido, “não há de um lado o discurso e de outro o poder, opostos um ao outro” (CASTRO, 2016, p. 120), mas relações que se estabelecem entre determinadas formas de produção discursivas e maneiras específicas de circulação do poder. Castro (2016) explica esse entrelaçamento das produções discursivas com a questão do poder em Foucault da seguinte maneira:

A formação do saber requer que se leve em consideração, além das práticas discursivas, as práticas não discursivas; e também que se preste particular atenção ao funcionamento entrelaçado de práticas discursivas e práticas não discursivas. Com efeito, o saber e o poder se apoiam e se reforçam mutuamente (p. 323).

Assim, não é possível desvincular a produção dos discursos tidos por verdadeiros de uma determinada distribuição dos poderes na sociedade. É nesse sentido que o encadeamento saber-poder se expressa no pensamento foucaultiano, que analisará como determinadas formas de produção discursiva produzem e são produzidas em cruzamento com formas específicas de exercício do poder nos processos de produção das subjetividades.

Os discursos podem ser, assim, eles mesmos considerados enquanto práticas sociais, articulados que estão com as relações de poder e as produções de subjetividades (FERNANDES, 2012). Assim, nas práticas sociais institui-se uma determinada distribuição dos poderes através das relações entre sujeitos, grupos e instituições e “há uma produção de discurso que integra essas relações de poder e volta-se para a produção da subjetividade por meio da sujeição dos indivíduos a uma verdade que, então, é apresentada, até mesmo imposta, a eles” (FERNANDES, 2012, p. 54). Castro (2016) aponta como no pensamento foucaultiano o poder é a maneira que, através de dispositivos específicos, se conduz as condutas dos indivíduos de forma a facilitar as condutas desejadas e dificultar ou limitar as indesejadas. É a partir do poder que “[...] somos julgados, condenados, classificados, obrigados a tarefas, destinados a uma certa maneira de viver ou a uma certa maneira de morrer, em função de discursos verdadeiros, que trazem consigo efeitos específicos de poder” (FOUCAULT, 2010b, p. 22).

No entanto, não é apenas enquanto instrumento de sujeição que o poder pode ser exercitado, “[...] o poder implica e/ou requer a resistência” (FERNANDES, 2012, p. 56), sendo nesse jogo, que se dá principalmente a partir das micro relações, que as possibilidades de subversão normativas se instituem. Assim, se por um lado, o poder, a partir de uma produção histórica que se efetiva nas relações concretas de sujeição, produz as subjetividades disciplinadas e controladas; por outro, será também nessas relações que as possibilidades de resistência se efetivam, explicitando assim a função muito mais produtiva que repressiva do poder (ERIBON, 2008). Essas resistências se manifestam nas próprias relações de saber-poder que inicialmente produziram os assujeitamentos, de forma que

[...] a ‘resistência’ consiste, com frequência, em dar nova significação a um enunciado ou a um discurso. O poder toma ‘apoio’ em pontos de ‘resistência’, mas as resistências costumam encontrar força virando estrategicamente contra o poder suas próprias garras. Portanto, o ‘discurso reverso’, o contra-discurso, não é necessariamente um outro discurso, um discurso contrário (ERIBON, 2008, p. 378).

É nesse sentido, e tratando especificamente das relações entre saber e poder, que Foucault (2016) reivindicará a necessidade de “[...] desvincular o poder da verdade das formas de hegemonia (sociais, econômicas, culturais) no interior das quais ela funciona no momento” (p. 54), tendo esse autor também destacado as possibilidades de resistência nos processos de subjetivação. Castro (2016) chamará a atenção para como o debruçar-se acerca das questões referentes ao poder fez com que Foucault elaborasse ferramentas conceituais próprios para sua analítica. Assim, como para a análise dos arquivos e formações discursivas

houve a construção de uma arqueologia, no que tange às análises do poder surge como possibilidade metodológica a genealogia.

Castro (2016) destaca a importância de não se pensar a genealogia como uma ruptura ou como uma forma de oposição à arqueologia, de forma que seria mais apropriado pensar essas duas formas de análise em suas especificidades em relação aos períodos do pensamento foucaultiano, denotando muito mais uma questão de foco e ampliação que de concepções. Nesse sentido “[...] a passagem da arqueologia à genealogia é uma ampliação do campo de investigação para incluir de maneira mais precisa o estudo das práticas não discursivas e, sobretudo, a relação não discursividade/discursividade” (CASTRO, 2016, p. 185).

Assim, se por um lado encontramos na arqueologia a possibilidade de pensar as formações dos discursos em suas relações com a constituição da verdade, na genealogia o foco recai sobre as práticas sociais, não sem considerar os atravessamentos constantes que esses dois aspectos exercitam um sobre o outro. Nesse contexto, pode-se sintetizar afirmando que “[...] a arqueologia seria o método próprio da análise das discursividades locais, e a genealogia, a tática que faz intervir, a partir dessas discursividades locais assim descritas, os saberes dessujeitados que daí se desprendem” (FOUCAULT, 2010b, p. 11), ou seja, indo além das análises dos arquivos e das formações discursivas a eles associadas na construção da verdade, o que se encontra com a genealogia é a possibilidade de articular esses mesmos discursos com práticas sociais específicas, incluídas nesse contexto as práticas não discursivas, para analisar uma certa distribuição dos poderes em contextos específicos, o que inclui as formas possíveis de resistência, momento no qual encontram-se os aspectos que sintetizam o percurso do pensamento de Foucault: a produção dos saberes, a distribuição do poder e a produção das subjetividades.

Em alguns aspectos a genealogia avança em relação à arqueologia devido a complexificação das análises que recairão nas relações de saber-poder em seus cruzamentos com a produção das subjetividades. Assim, se na arqueologia o foco recai sobre os discursos, na “[...] genealogia dos saberes, por sua vez, situa-se sobre o eixo discurso-poder, práticas discursivas-enfrentamentos de poder” (CASTRO, 2016, p. 187). Nesse sentido, a genealogia se preocupará com a formação efetiva dos discursos inseridos numa lógica específica de distribuição do poder (FOUCAULT, 2011a), o que permite a análise dos discursos e dos saberes “[...] em termos de estratégia e táticas de poder” (CASTRO, 2016, p. 185).

Foucault desenvolverá sua genealogia enquanto um método de interpretação (CASTRO, 2016). Para esse autor “[...] a análise do discurso, assim entendida, não desvenda

a universalidade de um sentido [...]” (FOUCAULT, 2011a, p. 70), mas “[...] concerne à formação efetiva dos discursos, quer no interior dos limites do controle, quer no exterior, quer, a maior parte das vezes, de um lado e de outro da delimitação” (FOUCAULT, 2011a, p. 65). Nesse sentido, o que importa às análises genealógicas são as relações de poder, não as relações de sentido (FOUCAULT, 2016), de forma que é no campo das lutas enquanto jogos de poder que se exercitam relações de dominação, bem como de resistência, que se focará as análises (FOUCAULT, 2010b). Assim, a opção genealógica se dá através da “[...] recusa das análises que se referem ao campo simbólico ou ao campo das estruturas significantes, e o recurso às análises que se fazem em termos de genealogia das relações de força, de desenvolvimento estratégico e de táticas” (FOUCAULT, 2016, p. 41).

É esse foco que permite pensar a inserção dos discursos e dos saberes no âmbito das práticas sociais através e a partir de determinadas distribuições do poder. Será nesse jogo que emergirão o que Foucault (2010b) denominou de saberes sujeitados. Esses saberes se referem tanto aos blocos de saberes históricos esquecidos ou relegados pelos saberes hegemônicos que, pelos meios da erudição, reaparecem enquanto crítica; como também dizem respeito aos saberes não qualificados enquanto saberes conceituais e postos enquanto hierarquicamente inferiores em relação aos saberes científicos, aos quais Foucault (2010b) denominou de saberes das pessoas. Nesse contexto, Foucault (2010b) estabelece uma função de luta para a genealogia: será “[...] exatamente contra os efeitos de poder próprios de um discurso considerado científico que a genealogia deve travar o combate” (FOUCAULT, 2010b, p. 10), sendo no acoplamento das duas modalidades de saberes sujeitados conceituadas pelo autor que se encontraria a possibilidade de construção de um saber histórico das lutas e a utilização desses saberes na contemporaneidade. É nesse sentido que Foucault (2010b) destaca a importância de se

[...] fazer que intervenham saberes locais, descontínuos, desqualificados, não legitimados, contra a instância teórica unitária que pretendia filtrá-los, hierarquizá-los, ordená-los em nome de um conhecimento verdadeiro, em nome dos direitos de uma ciência que seria possuída por alguns. As genealogias não são, portanto, retornos positivistas a uma forma de ciência mais atenta ou mais exata. As genealogias são, muito exatamente, anti-ciências. Não que elas reivindicuem o direito lírico à ignorância e ao não saber, não que se tratasse de recusa de saber ou do pôr em jogo, do pôr em destaque os prestígios de uma experiência imediata, ainda não captada pelo saber. Não é disso que se trata. Trata-se da insurreição dos saberes. Não tanto contra os conteúdos, os métodos ou os conceitos de uma ciência, mas de uma insurreição sobretudo e acima de tudo contra os efeitos centralizadores de poder que são vinculados à instituição e ao funcionamento de um discurso científico organizado no interior de uma sociedade como a nossa (p. 10).

O discurso aparece como espaço possível de lutas devido às suas relações com o desejo e com o poder (FOUCAULT, 2011a), sendo através da genealogia que se tornaria possível a análise dessas relações. Nesse sentido, no campo metodológico a genealogia inaugura uma forma específica de análise que rompe com perspectivas de análise dos discursos e das relações de poder já instituídas na época da emergência da perspectiva genealógica foucaultiana.

Somente a partir de uma perspectiva que permita pensar o caráter descontínuo, arbitrário e conflitivo dos discursos e das relações de poder seria possível exercitar as possibilidades de subversão e questionamento a partir das resistências. Nesse sentido, a genealogia atuaria como uma forma de questionar o próprio poder científico, de forma a tornar os saberes sujeitados – sejam os históricos ou o saber das pessoas – livres, de forma que esses pudessem ser utilizados nas lutas contra as coerções científicas e, conseqüentemente, de disciplinamento das relações sociais (FOUCAULT, 2010b). O empreendimento genealógico estaria relacionado, assim, às lutas contra os privilégios do saber, o que, no fim, relaciona-se diretamente com as lutas contra a submissão, sujeição e formas de subjetivação no meio social (FOUCAULT, 2010b; FERNANDES, 2012).

É nesse sentido que para este trabalho toma-se a concepção de discurso em Foucault e suas possibilidades metodológicas no que tange à genealogia para realizar uma pesquisa de análise de cunho genealógico do filme *Tatuagem*, dado que é na espessura dos discursos e suas relações com o poder que se pensou a produção dos corpos, das performatividades e da coragem da verdade no discurso fílmico que emerge, mais apropriadamente, enquanto um contra discurso⁶.

Num contexto geral, abre-se a possibilidade de analisar as produções do *New Queer Cinema* enquanto formações discursivas em toda a sua complexidade e incompletude, uma vez que,

[...] uma formação discursiva não é, pois, o texto ideal, contínuo e sem aspereza, que corre sob a multiplicidade das contradições e as resolve na unidade calma de um pensamento coerente; não é, tampouco, a superfície em que se vem refletir, sob mil aspectos diferentes, uma contradição que estaria sempre em segundo plano, mas dominante. É antes um espaço de dissensões múltiplas; um conjunto

⁶ O termo contra discurso, ao se referir ao discurso do filme analisado, será utilizado apenas nos sub-títulos, por questão de fluidez na leitura nos outros momentos se utilizará apenas discurso, apesar de que para alguns comentadores esse termo seria inadequado pois um discurso, na concepção foucaultiana do termo, apenas deveria se referir a enunciados que estão atrelados a uma hegemonia. Essa posição não é, no entanto, pacífica, dado que autores como Castro (2016) e Eribon (2008) não defendem essa distinção radical entre discurso e contra discurso.

de oposições diferentes cujos níveis e papéis devem ser descritos (FOUCAULT, 2013, p. 191).

Isso evidencia o caráter necessariamente mutável e temporário de qualquer estudo que tome por base a perspectiva foucaultiana de discurso (SILVEIRA, 2014), incluindo aí possíveis subversões e incorporações inesperadas nos processos de pesquisa de análises fílmicas.

A partir disso, além da perspectiva da análise do discurso de Foucault, ainda no que se refere aos aspectos teórico-metodológicos, a pesquisa filiou-se a uma perspectiva *queer* que propõe a reinvenção das formas de fazer pesquisa para dar conta das experiências e expressões de segmentos e “objetos” rejeitados pelas concepções científicas positivistas, ou por estes analisados sob uma perspectiva normalizadora. Essa reivindicação de construção de metodologias outras dialoga com o que Muniz Sodré (2009) reivindica para o campo específico dos Estudos da Mídia, num abandono das perspectivas positivistas de produção de conhecimento.

Assim, investiu-se em outras formas de produção que, conseqüentemente, exigem outras formas de metodologias. Assim, mesmo tendo como eixo sustentador da análise do filme a perspectiva foucaultiana de análise de discurso, o método utilizado durante o processo se colocou desde o início como “um método bastardo, intuitivo, arbitrário, mal feito e, antes de tudo, incorreto como tal”⁷ (ROJAS, 2012, p. 1) (Tradução minha). A esse método, a partir do pensamento de Judith Halberstam (2008), chamou-se inicialmente de *queer*. A exigência tanto dos Estudos *Queer* como dos Estudos da Mídia aponta para a fuga dos binarismos entre científico e não-científico, entre saber e não-saber, o que possibilita a construção de um tipo de saber que Miskolci (2012) denomina de saberes subalternos e,

[...] na perspectiva dos saberes subalternos [...] devemos colocar em xeque a forma de criação do conhecimento atual, a epistemologia vigente, de forma a mostrar como seu poder e autoridade derivam não de sua neutralidade científica, mas sim de seu comprometimento com o poder (MISKOLCI, 2012, p. 48-9).

Sobre o rompimento com as perspectivas binárias no âmbito das epistemologias *queer*, Louro (2008) afirma que “segundo os teóricos e teóricas *queer*, é necessário empreender uma mudança epistemológica que efetivamente rompa com a lógica binária e com seus efeitos: a hierarquia, a classificação, a dominação e a exclusão” (p. 45). Será a partir do rompimento com essa norma binária, que estabelece uma divisão radical entre pesquisador e objeto pesquisado, que será possível questionar não apenas o que se pode

⁷ “un método bastardo, intuitivo, serendípico, mal-hecho y ante todo incorrecto como tal.”

produzir a partir de um filme, mas também o que um filme é capaz de produzir no pesquisador, e o que a obra, a partir do recorte escolhido pelas pesquisas, pode ensinar acerca da mídia, cinema e epistemologia.

Ainda sobre as rupturas epistemológicas exercitadas no campo dos Estudos *Queer*, PocaHy (2015) propõe uma outra ética que evidencia o papel central do pesquisador no processo de subversão na construção de uma outra ficção para as produções dos saberes:

Como princípio ético nesse plano-potência queer, observamos que, em muitas de suas produções, os agentes das políticas queer recusam parresiasicamente os bons, limpos e docilizados costumes acadêmicos. De alguma forma, na insubordinada e inapreensível experiência queer, a desconstrução é sua prática-método, acionada na direção-tática de demover os instituídos das formas hegemônicas de produzir conhecimento, perturbando as epistemologias (con)sagradas e apaixonadas pela “Verdade” (p. 33).

Assim, encara-se a metodologia, como também o filme analisado, como uma construção política, e isso não apenas no caso da pesquisa aqui realizada, mas em todas as pesquisas, incluso aquelas que seguem uma rigorosa normativa que pretende livrar o processo de construção do saber dos seus inúmeros atravessamentos: “Uma metodologia é sempre uma ficção. Como uma biografia, um corpo, uma identidade”⁸ (ROJAS, 2012, p.1) (Tradução minha). A consciência desse caráter também político e construído das formas de produzir conhecimento não lança a produção de saberes a um fadado fracasso, mas, ao contrário, incita a um processo criativo no qual o próprio processo é objeto de análise permitindo que se recorra a inúmeros instrumentos e ferramentas para a construção de um saber transdisciplinar, que, segundo Sodré (2009) é

[...] um encadeamento de teorias diversas correspondentes a campos científicos diferentes e classificadas por diferentes disciplinas, só que agora pertencentes a uma estrutura compreensiva (mais do que meramente explicativa), desenvolvida por uma linguagem própria e guiada por uma lógica processual – não positivista nem predicativa de propriedades que se atribuam a entidades fisicamente substanciadas (p. 243).

A estrutura compreensiva escolhida para essa pesquisa trouxe elementos da produção imagética em obra fílmica, filosofia e Estudos *Queer*, tomando desses últimos suas possibilidades metodológicas. A metodologia *queer*, de acordo com Halberstam (2008) se caracteriza

[como] uma metodologia necrófaga, que utiliza diferentes métodos para recolher e produzir informação sobre sujeitos que têm sido deliberada ou acidentalmente excluídos dos estudos tradicionais do comportamento humano. A metodologia *queer* trata de combinar métodos que frequentemente parecem contraditórios entre

⁸ “Una metodología es siempre una ficción. Como una biografía, un cuerpo, una identidad.”

si e rechaça a pressão acadêmica por uma coerência entre disciplinas.⁹ (p. 35)
(Tradução minha)

Tanto os Estudos da Mídia quanto os Estudos *Queer* parecem produzir fissuras nas formas hegemônicas de produção de saberes devido a percepção de que seus objetos, que muitas vezes são os mesmos como no caso da pesquisa aqui realizada, têm como característica “uma irreduzibilidade [...] às tradicionais disciplinas de abordagem da vida social” (SODRÉ, 2009, p. 243). Investindo nessa abertura ao múltiplo na construção desta pesquisa por meio da análise discursiva de *Tatuagem*, entende-se a necessidade de uma forma de análise instável e, conseqüentemente, subversiva, na qual é possível estabelecer por vezes um ponto de partida, mas quase nunca um ponto de chegada, num processo no qual a multiplicidade se impõe e os binarismos são rompidos a partir da inserção de elementos inesperados nas análises. Em síntese, como reivindica Villarejo (2001), um processo de pesquisa que esteja aberto aos muitos “espíritos” que atravessam os pesquisadores e as obras que pretendem analisar.

⁹ “[...] en cierto sentido, [como] una metodología carroñera, que utiliza diferentes métodos para recoger e producir información sobre sujetos que han sido deliberada o accidentalmente excluidos de los estudios tradicionales del comportamiento humano. La metodología queer trata de combinar métodos que a menudo parecen contradictorios entre sí e rechaza la presión académica hacia una coherencia entre disciplinas.”

CAPÍTULO 1: CONSIDERAÇÕES ACERCA DA CORAGEM DA VERDADE, ESTÉTICAS DA EXISTÊNCIA E PERSPECTIVAS *QUEER*

Michel Foucault (2010a, 2011b), em seus dois últimos cursos ministrados no *Collège de France*, *O governo de si e dos outros – 1982-1983* (2010a) e *A coragem da verdade – 1983-1984* (2011b), discute as manifestações da *parresía* ou “coragem da verdade” na filosofia e vida dos filósofos antigos. Ele expõe que “um dos significados da palavra grega *parresía* é o ‘dizer tudo’, mas na verdade ela é traduzida, com muito mais frequência, por fala franca, liberdade de palavra, etc” (2010a, p.42), sendo a instituição dessa forma corajosa de enunciado um dos elementos mais importantes do pensamento filosófico antigo, apesar de em raras vezes ser um conceito tomado como central nas discussões que ocorriam no pensamento antigo.

Segundo Foucault (2010a), “há *parresía* quando o dizer-a-verdade se diz em condições tais que o fato de dizer a verdade, e o fato de tê-la dito, vai ou pode ou deve acarretar consequências custosas para os que disseram a verdade” (p. 55), sendo este o principal elemento diferenciador das outras formas de enunciação que podem vir a ocorrer nas quais a questão da verdade se impõe. Assim, antes da questão do falar livremente, a ênfase se dá na instituição da necessidade da coragem no ato enunciativo, que, apenas através dela, pode ser considerado parresiástico a partir da perspectiva foucaultiana. Além do elemento da coragem, outro aspecto importante na *parresía* é que nela “não apenas se fala livremente e se diz tudo o que se quer, mas [...] há também essa ideia de que se diz o que efetivamente se pensa, aquilo em que efetivamente se acredita” (FOUCAULT, 2010a, p. 171).

Esse retorno de Foucault à filosofia antiga de forma geral, e à ideia de *parresía* de forma específica, se insere de forma direta em seu percurso intelectual de questionamento acerca das produções das verdades em diferentes contextos, de forma que se pode afirmar que a grande questão perseguida pelo autor se relacionou à produção dos enunciados tidos por verdadeiros num movimento de produção de uma história da verdade. Para Wellausen (1996),

Nessa história da produção da verdade, Foucault não se preocupa em analisar as condições – formais ou transcendentais – da existência dos enunciados verdadeiros; ao contrário, enfatiza as eclosões concretas dos jogos de verdade, das formas diferentes do falar franco, das veridicções – nestas, articulam-se não só os discursos verdadeiros ou falsos, mas também as maneiras pelas quais os homens se ligam a elas e através delas. A análise das diferentes formas de veridicção, nas quais os homens se encontram envolvidos, mostra as condições do aparecimento da obrigação da verdade e, sobretudo, a obrigação de cada um dizer a verdade sobre si mesmo (p. 114).

Será exatamente enquanto forma de veridicção que a coragem da verdade antiga será tratada por Foucault (2010a, 2011b), inserindo-a assim no contexto mais amplo de seus estudos acerca da constituição dos sujeitos, uma vez que “a atitude parresiástica trata da constituição do sujeito moral no interior das relações do saber e do poder – discurso da irreducibilidade da verdade, poder e ética” (WELLAUSEN, 1996, p. 115), sendo estes exatamente os aspectos priorizados por Foucault em suas análises.

A *parresía* insere-se assim nos jogos de verdade, nos quais a verdade é retirada de seu lugar transcendental para aderir a um processo que é histórico e social, ou seja, passa a ser vista enquanto uma construção discursiva que se apoia numa série de elementos para ser produzida, enunciada e reproduzida. No entanto, diferentemente do que ocorre na maioria dos discursos, nos quais o que mais importa é o lugar de enunciação que o sujeito ocupa, na *parresía* ocorre um deslocamento, no qual passam ao centro os sujeitos dos enunciados que, ao enunciar sua verdade, se colocam em risco e “abrem uma multiplicidade de impactos possíveis e imprevisíveis” (WELLAUSEN, 1996, p. 116).

Essa mudança de foco impõe uma ética específica na manifestação da coragem da verdade, ética essa que se atrela de forma decisiva à produção de um modo de vida. O sujeito, em suas relações com os outros, lança-se num ato de liberdade que é o definidor do seu estatuto enquanto sujeito de enunciado nas manifestações da *parresía*, de forma que o mais importante nessa enunciação é a coragem enquanto virtude ética que o sujeito exerce no próprio ato de falar e dizer a verdade (WELLAUSEN, 1996). Será essa ética que vinculará a *parresía* e produção de modos de vida, dado que, como afirma Gros (2004), “é a vida, e não o pensamento, que é passada ao fio da navalha da verdade” (p. 163) no enunciado parresiástico.

No curso proferido em 1983, *O governo de si e dos outros*, Foucault (2010a) distinguirá dois grandes tipos de manifestação da coragem da verdade: a *parresía* política e a *parresía* filosófica. No primeiro caso, a *parresía* se institui enquanto uma estrutura política, de forma que a coragem da verdade é exercitada por um cidadão em relação ao governante. Assim, esse falar a verdade se refere à direção da cidade, à sua governabilidade, no qual um sujeito de enunciado se coloca em risco perante o soberano para exercer a fala franca a esse. No entanto, não é apenas no âmbito de uma política instituída que a *parresía* poderá ser exercida. Sobre isso Foucault (2010a) afirma:

A parresía é um ato diretamente político que é exercido, seja perante a assembleia, seja perante o chefe, o governante, o soberano, o tirano, etc. É um ato político. Mas, por outro lado, a *parresía* [...] também é um ato, uma maneira de falar que

se dirige a um indivíduo, à alma de um indivíduo, e que diz respeito à maneira como essa alma vai ser formada (p. 177).

Essa passagem da *parresía* em relação às coisas referentes à gestão da cidade à alma do indivíduo constitui uma abertura para ampliar as possibilidades do exercício da coragem da verdade, pois, através dela não será apenas possível pensar o exercício corajoso dos enunciados com a finalidade de fazer melhor caminhar as coisas públicas, mas, também, como um investimento na construção de uma estética da existência específica. Foucault (2010a, 2011b) denomina essa coragem da verdade exercida sobre as almas dos homens como *parresía* filosófica, e será esse conceito de maior importância nesse trabalho.

Evidentemente não há contradição ou separação radical entre a *parresía* política e a *parresía* filosófica, dado que, muitas vezes, essas duas formas de exercício da coragem da verdade caminham juntas. Acerca das distinções e aproximações entre a coragem da verdade política e a filosófica, Foucault (2010a) aponta:

O dizer-a-verdade filosófico não é a racionalidade política, mas é essencial para uma racionalidade política manter certa relação, a ser determinada, com o dizer-a-verdade filosófico, assim como é importante para um dizer-a-verdade filosófico fazer prova da sua realidade em relação a uma prática política (p. 262).

A *parresía* filosófica dá centralidade a uma ética-estética da existência, de forma que “o objetivo do dizer-a-verdade é portanto menos a salvação da cidade do que o *éthos* do indivíduo” (FOUCAULT, 2011b, p. 58); será então sobre os sujeitos e suas relações consigo e com os outros, portanto relações éticas, que o parresiasta tentará intervir. A vida se mostra assim, como objeto possível de beleza, e, nesse âmbito, a questão da “verdadeira vida” (FOUCAULT, 2011b) e do cuidado de si necessário para a instituição de um outro modo de vida são exercitados.

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

O filósofo cínico é aquele que tem seu próprio modo de vida como manifestação da verdade. Essa manifestação da verdade se dá através do escândalo desse modo de vida, de

forma que, para o exercício desta *parresía*, o modo de vida é condição constituinte. Nessa expressão da coragem da verdade são afastados os recursos retóricos tradicionais na filosofia antiga e no lugar desses há a fala clara e direta, com usos de recursos inclusive considerados inferiores, como os xingamentos e expressões “baixas”, tanto nos discursos quanto nos comportamentos. O cinismo coloca a questão da vida outra, de uma recolocação dos valores sociais e normativos com o intuito de construção de uma estética da existência que estabeleça uma relação do sujeito consigo e com os outros que tem como objetivo um outro mundo possível (FOUCAULT, 2011b). A relação do cinismo com o escândalo é, assim, marcante. A respeito dessa relação, Foucault (2011b) afirma:

Com o cinismo, temos uma terceira forma de coragem da verdade, distinta da bravura política, distinta também da ironia socrática. A coragem cínica da verdade consiste em conseguir fazer condenar, rejeitar, desprezar, insultar, pelas pessoas a própria manifestação do que elas admitem ou pretendem admitir no nível dos princípios. Trata-se de enfrentar a cólera delas dando a imagem do que, ao mesmo tempo, admitem e valorizam em pensamento e rejeitam e desprezam em sua própria vida. É isso o escândalo cínico. Depois da bravura política, depois da ironia socrática, teríamos, se vocês quiserem, o escândalo cínico (p. 205).

A discussão que Foucault realiza em relação ao cinismo antigo insere-se, assim, dentro de seu trabalho mais amplo de pensar as relações entre sujeito e verdade, encontrando na filosofia cínica o momento de maior inflexão entre produção discursiva da verdade e a produção de modos de vida através da demanda cínica de desfiguração da “moeda” vigente no que se refere aos valores sociais contra os quais se colocavam nos campos filosóficos e políticos. Sobre essa aproximação, Freitas (2013) afirma:

Foucault explica (e este será, ao nosso entender, o ponto central e até agora menos atendido e entendido da tese do filósofo no que se refere ao cinismo) que a *parakháaxis* [mudança, alteração] cínica consiste em tomar uma “moeda” determinada que tem uma “efígie” concreta e apagar esta última para substituí-la por outra que representará seu verdadeiro valor. Alterar ou mudar o valor da moeda não será outra coisa que fazer com que ela não engane acerca de seu verdadeiro valor, devolver-lhe o valor que lhe é próprio mediante a imposição de outra efígie mais adequada.¹⁰ (p. 06) (Tradução minha)

Para pensar a produção da coragem da verdade, Foucault debruçou-se sobre a filosofia cínica de forma geral, e, ainda mais especificamente, sobre Diógenes, talvez o filósofo cínico de maior prestígio tanto em seu tempo quanto atualmente. De acordo com Navia (2009) é fácil identificar que, para Foucault, Diógenes tornou-se o exemplo máximo

¹⁰ “Foucault explica, (y este será a nuestro entender el punto central y hasta ahora el menos atendido y entendido de la tesis del filósofo en lo que atañe al cinismo) que la *parakháaxis* cínica consiste en tomar una ‘moneda’ determinada que tiene una ‘efígie’ concreta y borrar esta última para reemplazarla por otra que representará su verdadero valor. Alterar o cambiar el valor de la moneda no será otra cosa que hacer que ésta no engañe acerca de su verdadero valor, devolverle el valor que le es propio mediante la imposición de otra ‘efígie’ más adecuada”

do filósofo que deu centralidade à produção da *parresía*, através da qual ele estabeleceu um comprometimento com o falar franco em qualquer circunstância admitindo para si os riscos que essa prática trazia. Ainda para Navia (2009), essa aproximação não estava atrelada apenas a uma questão estritamente teórica, uma vez que, o próprio Foucault em seu percurso intelectual foi, cada vez mais, reivindicando para si um lugar de intelectual que, muitas vezes, aproximou-se de uma prática cínica, de forma que

O retorno de Foucault a Diógenes manifesta a necessidade dos que por si atingiram certo grau de lucidez intelectual, que têm fome de honestidade existencial a ponto de ressuscitarem o homem que insistia em chamar as coisas por seu nome correto e que praticou de modo tão inacabado a arte de dizer tudo, a qual recebeu o nome de [...] *parrhesía*, um conceito fundamental para o cinismo (p. 154).

Outras questões para as quais Foucault se voltou, buscando na filosofia antiga os recursos para a sua construção teórica, foram a da estética da existência e a do cuidado de si. Ele discutiu como havia toda uma preocupação moral em relação a constituição de uma estética da existência específica (FOUCAULT, 1994b), de forma que se pode encontrar na filosofia antiga uma clara relação entre os sujeitos e a constituição do que pode ser denominado de artes ou estéticas da existência. Segundo Foucault (1994b) esse foi o problema central da filosofia antiga, a partir do qual os sujeitos deveriam conseguir exercer uma soberania perfeita sobre si.

Essa ideia de construção de uma estética da existência a partir de um determinado cuidado que os sujeitos exerceriam sobre si mesmos passaria, assim, a ter um lugar mais destacado do que o clássico valor atribuído ao princípio do conhece-te a ti mesmo que, para Foucault (1994b), foi tomado pela filosofia moderna como central em detrimento da importância do cuidado de si. Nessa perspectiva, “[...] o princípio délfico está subordinado ao cuidado de si, pois existem diferentes formas de cuidado e, portanto, diferentes formas de si” (SILVA, 2006, p. 06), sendo de extrema importância a questão do conhece-te a ti mesmo, mas não como finalidade primeira da filosofia, mas enquanto ferramenta importante na instituição do cuidado de si que os sujeitos exercitarão em suas relações consigo e com os outros.

Nesse movimento relacionam-se a questão do sujeito com a questão da verdade, dado que será a partir do cumprimento do princípio délfico que os sujeitos terão a possibilidade de se vislumbrarem enquanto obra de arte a ser aperfeiçoada; assim, “o lugar entre o acesso à verdade e o trabalho de elaboração de si por si mesmo é essencial no pensamento antigo e

no pensamento estético”¹¹ (FOUCAULT, 1994b, p. 630) (Tradução minha). Essa relação intrínseca entre a produção de subjetividades e a verdade será assim o elemento que possibilitará uma estética da existência com caráter singular, dado que apenas a partir da relação consigo e do conhecimento de si elaborados pelos sujeitos poderia emergir uma vida bela que não recorreria a padrões universais (SILVA, 2006).

Esse vínculo, por sua vez, aponta para a íntima relação que também pode ser estabelecida entre estética da existência, cuidado de si e liberdade, sendo exatamente

[...] a autonomia e a importância que as práticas de si possuem na Antiguidade que chamam a atenção de Foucault, pois, nesse período, elas ainda não eram investidas pelas instituições religiosas, pedagógicas, médicas ou psiquiátricas, como ocorreu na sociedade moderna (VIEIRA, 2010, p. 192).

Assim, ao contrário de uma vida pautada na possibilidade de eternidade, como posteriormente será a relação do sujeito consigo e com os outros a partir do período tardio do império romano e no cristianismo (FOUCAULT, 1994b), o que os antigos buscavam em suas relações consigo era a construção de uma vida bela no momento presente que apenas poderia se estender no futuro na forma de exemplo na constituição de uma verdadeira ontologia da estética da existência que, como sintetiza Loureiro (2004),

[...] explica o desejo de ‘legar uma vida bela’ para os póstumos, que Foucault rastreou tão bem entre os antigos: a beleza detinha, então, um caráter de *exemplaridade*, de virtude a ser admirada e seguida exatamente por sua ligação intrínseca com o bem e a verdade (p. 52).

A partir desse cenário geral pode-se notar que a “estética da existência” e o “cuidado de si” podem ter diversos sentidos, seja na filosofia antiga, seja nas formas de reapropriação desses conceitos posteriormente. No entanto, de forma ampla pode-se entender a estética da existência como “[...] o jogo de criação e liberdade no interior do qual o sujeito inscreve-se, com vistas a transformar-se, transfigurando-se tal como uma obra de arte” (FURTADO, 2013, p. 54), e o cuidado ou práticas de si como o “[...] *trabalho ético* que se efetua sobre si mesmo [...]” (FOUCAULT, 2009a, p. 35) com a finalidade de construção de uma vida bela e honrada.

A construção da vida enquanto obra de arte exige do sujeito um *ethos* específico a partir das práticas de si que o sujeito institui em suas relações com o *socius*, uma vez que as práticas de si não relacionam-se apenas com o caráter individual de uma experiência singular, mas, igualmente, articula-se com a relação com os outros, o que marca o caráter ético desse cuidado. Essas práticas de si apresentam-se, assim, como intensificadoras das

¹¹ “Le lien entre l’accès à la vérité et le travail d’élaboration de soi par soi est essentiel dans la pensée ancienne et dans la pensée esthétique.”

relações sociais antes de serem um processo de encontro consigo mesmo e descoberta da individualidade como ente isolado tão valorizado a partir da modernidade (FOUCAULT, 1994b). Assim, essas práticas, muitas vezes, encontram espaço no próprio meio social, como ocorreu na antiguidade, dentro do próprio contexto no qual o sujeito está inserido, de forma que as práticas de si podem ser também entendidas enquanto “[...] esquemas que ele [o indivíduo] encontra em sua cultura e que lhe são propostos, sugeridos, impostos por sua cultura, sua sociedade e seu grupo social” (FOUCAULT, 2010c, p. 276), podendo os sujeitos aderirem a eles ou não.

O âmbito da escolha marca o espaço de liberdade inerente à constituição da estética da existência, dado que apenas na relação ética e livre que os sujeitos podem estabelecer consigo e com os outros é que será possível pensar na produção da vida enquanto obra de arte. Foucault insiste nesse ponto ao utilizar em seus escritos repetidas vezes o exemplo da obra de arte como parâmetro para se pensar a estética da existência e o cuidado de si. Loureiro (2004) explicita e justifica essa opção quando afirma:

As afirmações de Foucault sugerem, então, que os termos *arte* (ou artístico) e *beleza* (ou belo) são evocados – talvez compulsoriamente convocados – como *predicados necessários* ao procedimento de conferir uma forma ou estilo à existência. Não vale qualquer forma, não basta um estilo: eles têm de ser artísticos e/ou belos (p. 48-9).

É, no final das contas, disso que se trata a construção de um *ethos* que tem valor, que é motivo de orgulho para o sujeito que o constrói e que pode ser exemplo para os outros (FOUCAULT, 2010c). O sujeito na construção desse *ethos* intensifica suas relações consigo e torna-se sujeito de seus atos só aceitando nessa relação aquilo que pode depender apenas de suas escolhas, livres e razoáveis, de acordo com o padrão ético-estético por ele estabelecido (FOUCAULT, 2009b).

Foucault (1994b) aponta como o vislumbre da vida como objeto possível de beleza e passível de construção similar ao processo de produção artística parece algo estranho na contemporaneidade:

[...] esta ideia da qual nós somos agora um pouco distantes, que a obra que fazemos não é apenas, não é primariamente, uma coisa (um objeto, um texto, uma fortuna, uma invenção, uma instituição) que deixaremos depois de nós, mas simplesmente nossa vida e nós mesmos. Para nós, não há obra e não há arte que não seja algo que vai além ou que escapa à morte de seu criador. Para os antigos, a *tekhnê tou biou* aplicaria-se, ao contrário, a esta coisa transitória que é a vida de quem produzia a obra, que, no melhor dos casos, deixaria para trás o rastro ou a marca

de uma reputação. Que a vida, porque é mortal, tem que ser uma obra de arte é um tema notável¹². (p. 615) (Tradução minha)

Daí a necessidade do autor de retorno aos antigos, não com a finalidade de aplicação direta do que ocorria no período filosófico por ele estudado, mas com o intuito de pensar formas atuais de constituição de estéticas de existência outras, que nos aproximem da concepção antiga para nos auxiliar na recusa a nos subordinarmos aos processos disciplinares e de controle nos quais hoje estamos imersos. Nesse cenário emergem e se desenvolvem as discussões acerca da estética da existência desenvolvida por ele, sobre as quais Furtado (2013) afirma:

Trata-se, deste modo, da configuração no pensamento foucaultiano da noção de “governo de si”, isto é, a recusa relativa das práticas abusivas de controle das condutas. É contra este cenário teórico que emerge o conceito de “estética da existência”. Por ele Foucault entende o princípio ético do sujeito, o qual toma a própria existência como objeto de uma transformação, dada à luz de critérios de forma e estilo. Isto significa fazer da vida e do corpo uma obra artística, com vistas ao exercício de uma liberdade irreduzível e relutante (FURTADO, 2013, p. 52).

Para os antigos, todo um processo de ascese foi construído no desenvolvimento do cuidado de si e produção de uma estética da existência honrosa. Essa ascese, realizada através das práticas de si, caracterizou-se enquanto um domínio complexo e múltiplo (FOUCAULT, 1994b) através do qual os sujeitos investiam na criação de suas próprias existências, o que aproxima o processo de ascese à técnica, uma técnica de si, na qual “era [necessário] fazer de sua vida um objeto de conhecimento ou de *tekhnê*, um objeto de arte”¹³ (FOUCAULT, 1994b, p. 624) (Tradução minha).

Em suas construções teóricas, Foucault (1994b; 2009a; 2009b; 2010c) investe nessa concepção ampla de interpretação da ascese entre os antigos para demarcar as diferenças entre essa ascese e a que posteriormente se desenvolve nas práticas ascéticas do cristianismo; de forma que, na ascese antiga, que pode servir de inspiração para a construção de estéticas da existência outras na contemporaneidade, deve-se pensar a “[...] prática ascética, dando ao ascetismo um sentido muito geral, ou seja, não o sentido de uma moral da renúncia, mas o de um exercício de si sobre si mesmo através do qual se procura se elaborar, se transformar e atingir um certo modo de ser” (FOUCAULT, 2010c, p. 265).

¹² “[...] cette idée, dont nous sommes maintenant un peu éloignés, que l’oeuvre que nous avons faire n’est pas seulement, n’est pas principalement une chose (un objet, un texte, une fortune, une invention, une institution) que nous laisserions derrière nous, mais tout simplement notre vie e nous-même. Pour nous, il n’y a d’oeuvre et d’art que là où quelque chose échappe à la mortalité de son créateur. Pour les Anciens, la *tekhnê tou biou* s’appliquait au contraire à cette chose passagère qu’est la vie de celui qui la mettait en oeuvre, quitte, dans le meilleur des cas, à laisser derrière soi le sillage d’une réputation ou la marque d’une réputation. Que la vie, parce qu’elle est mortelle, ait à être une oeuvre d’art, c’est un thème remarquable.”

¹³ “[...] il s’agissait de faire de sa vie un objet de connaissance ou de *tekhnê*, un objet d’art.”

É esse tipo de ascese que pode ser pensada enquanto instrumento de resistência aos vários tipos de processos de controle da atualidade. Essa prática, longe do que passou a prevalecer no período romano tardio e no cristianismo, torna-se algo que tenha como princípio a liberdade, pois “ainda que realizada através de exercícios e técnicas específicas, a estética da existência não se inscreve em uma ‘regra da vida’” (FURTADO, 2013, p.55). Com isso, pode-se entender as possíveis ferramentas de ascese na atualidade enquanto

[...] tecnologias de si [que] têm uma tarefa constante de auto-superação do sujeito, criando uma relação satisfatória consigo, construindo a autonomia, dotando-se da capacidade de resistência, como alternativa diante do poder moderno (SILVA, 2006, p. 06).

A ascese é, assim, “uma experiência modificadora de si, como processo criativo de fazer da vida uma obra de arte” (SILVA, 2006, p. 07). Isso aponta para uma série de possibilidades na contemporaneidade a partir do pensamento antigo, sem, no entanto, cair na falácia de um simples reproduzir de uma prática que serviu à outra época num contexto diverso (FOUCAULT, 1994b), de forma que é necessário também, como nas próprias vidas dos sujeitos, trabalhar os conceitos como se trabalha uma obra de arte para que estes ganhem, no encontro com os processos da atualidade, sua melhor forma.

Foucault (1994b) defende que a maior contribuição para a contemporaneidade do pensamento antigo acerca da estética da existência reside na possibilidade de criação de uma ética outra. Para esse autor (2010c), a ética constitui-se enquanto prática refletida de liberdade, na qual o sujeito procura a melhor forma para sua relação consigo e com os outros, de forma que cabe aos sujeitos estabelecer e perseguir os “[...] critérios estéticos e éticos da existência [...]” (FOUCAULT, 2009b, p. 72) que possibilitarão a construção das subjetividades enquanto obras de arte, num movimento que privilegia a ética na produção de subjetividades enquanto uma estética da existência (SILVA, 2006).

Esse processo é, de forma geral, solitário (FOUCAULT, 2009b), o que não significa dizer que lance o sujeito num individualismo extremo no qual as relações com os outros são postas em segundo plano, mas, ao contrário disso, Foucault defende que na prática do cuidado de si as relações sociais são intensificadas devido ao movimento ético que lança os sujeitos às relações com os outros nesse processo de produção de subjetividade (FOUCAULT, 2009b; 2010c). Sobre as relações entre o eu e os outros no contexto da estética da existência Loureiro (2004) afirma:

[...] a noção de arte abriga, necessariamente, uma menção ao ‘outro’ – ainda que implícita ou imaginariamente, na forma de interlocutor ou destinatário; tal referência à alteridade é imprescindível para que a arte possa se estabelecer e consolidar como parâmetro norteador de uma nova ética (p. 52-3).

Assim, antes de investir na ideia do gênio do artista de forma estrita para pensar a estética da existência, Foucault apoia-se nas relações possíveis que o sujeito estabelecerá não apenas consigo, mas também com os outros, nesse processo. Nesse contexto,

Um dos grandes equívocos que devemos evitar é considerar Foucault como um pensador do cuidado de si e interessado na estética da existência como sendo um aspecto do cuidado de si, que propõe a cada um de nós cuidar de seu mundo, de maneira subjetiva e particular (BRANCO, 2008, p. 03).

Ao contrário disso, as proposições foucaultianas apontam para a consolidação de uma ética que, no limite, mostra-se enquanto subversiva em relação aos processos disciplinares e de controle no qual inserem-se os sujeitos na contemporaneidade. Dessa forma, o que está em jogo na produção das subjetividades enquanto estética da existência é, no limite, a liberdade que o sujeito terá, ou não, em sua constituição enquanto tal que terá reflexos diretos no manejo social. Foucault (2010d) explicita que “[...] o sujeito se constitui através das práticas de sujeição ou, de maneira mais autônoma, através de práticas de liberação, de liberdade [...]” (p. 291), sendo sobre essa segunda forma de constituir-se que recai o maior interesse desse pensador.

Foucault (2009a) fará uma oposição entre duas grandes formas de constituição do sujeito moral: uma marcada pelos códigos, que foi a marca do período romano tardio e do período cristão; e uma moral pautada nos modos de vida e subjetivação, exercitada pelos antigos e que, na concepção foucaultiana, pode inspirar uma ética para o contemporâneo. Sobre essa moral das práticas de si, e explicitando os principais aspectos de oposição dela em relação à moral dos códigos, Foucault (2009a) afirma:

[...] pode-se muito bem conceber morais cujo elemento forte e dinâmico deve ser procurado do lado das formas de subjetivação e das práticas de si. Nesse caso, o sistema de códigos e das regras de comportamento pode ser bem rudimentar. Sua observação exata pode ser relativamente pouco relevante, pelo menos comparada ao que se exige do indivíduo para que, na relação que tem consigo, em suas diferentes ações, pensamentos ou sentimentos, ele se constitua como sujeito moral; a ênfase é dada, então, às formas das relações consigo, aos procedimentos e às técnicas pelas quais são elaboradas, pelos exercícios pelos quais o próprio sujeito se dá como objeto a conhecer, e às práticas que permitam transformar seu próprio modo de ser (p. 39).

Foi a partir dessa concepção de moral como possibilitadora de uma ética do cuidado de si que Foucault “[...] fez um deslocamento histórico, para observar a possibilidade de se constituir como sujeito de outro modo, sem os mecanismos disciplinares, e a partir daí pensar a atualidade, pensar uma Estética da Existência” (SILVA, 2006, p. 01). Dessa forma, em contextos disciplinares e de controle, a estética da existência mostra-se como foco possível de resistência, num processo que é eminentemente político (ROCHA, 2014), ou seja, a partir

do cuidado de si e da produção da vida enquanto obra de arte, seria possível aos sujeitos na atualidade resistir ao poder.

Os caminhos a serem percorridos nessa resistência ao poder, no entanto, podem tomar diversos rumos, pois, se Foucault tomou como ponto de partida a experiência dos antigos para tentar pensar uma ética para a atualidade, isso não quer dizer que esse autor estivesse propondo uma forma fechada de construção ética da subjetividade, o que, no fim, seria a tentativa de mais uma normativa social, e “[...] nada mais ridículo para ele que qualquer modo de utilização moralista e ordenada da estética da existência” (BRANCO, 2008, p. 03). Assim, pode-se encontrar a partir das proposições foucaultianas acerca da estética da existência uma possibilidade libertária para a contemporaneidade, através da qual a própria vida, lugar de maior investimento biopolítico na atualidade (FOUCAULT, 2010e), torna-se o foco maior de resistência. Sobre esse processo Branco (2008) afirma:

Situar a própria vida como foco de resistência às potências da biopolítica e da sociedade de controle, eis uma proposição absolutamente original de Foucault, que enxerga na estética da existência um dos modos de afirmação da liberdade e da criação. É a vida, tão frágil, o ponto de partida para o exercício da estética da existência como oposição aos poderes hegemônicos, exercício de resistência que é lugar de confluência da ética, da política e da estética (p. 11).

No contexto do pensamento foucaultiano, dando também destaque às possibilidades de construção de uma ética da atualidade a partir do conceito de estética da existência, Miskolci (2011) aposta nas possibilidades abertas pelas políticas *queer* como uma possibilidade de resposta aos dilemas na relação entre os sujeitos e a ética na contemporaneidade. Para ele, esse potencial *queer* como foco de resistência numa perspectiva foucaultiana se dá devido ao fato de que,

[...] uma política *queer* foca nas relações de poder e nas fissuras dentro de regimes que permitiriam a constituição de formas de resistência. Trata-se de uma tentativa clara de aplicação contemporânea da proposta foucaultiana de uma estética da existência, mas a partir de uma ética não-normativa que se baseia em experiências subjetivas marcadas pela abjeção (MISKOLCI, 2011, p. 54).

O pensamento e a postura política *queer* surgiram entre o fim da década de 1980 (SÁEZ, 2007) e início da década de 1990, inicialmente nos Estados Unidos, e dialogam com o feminismo de terceira onda, com os estudos culturais e pós-estruturalistas e com os estudos subalternos (SOUZA; BENETTI, 2015; GARCÍA, 2007). O *queer* apropria-se de um insulto, que poderia ser traduzido por “bicha”, “viado”, estranho ou anormal, para instituir outra relação com os processos de subalternidades (PELÚCIO, 2014; LOURO, 2001; COLLING, s/a).

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

O *queer* surge inicialmente enquanto política de questionamento e enfrentamento, para apenas posteriormente consolidar-se enquanto campo de reflexão teórica (PELÚCIO, 2014; MISKOLCI, 2011). Nesse processo de construção de prática e pensamento alguns fatores foram determinantes para a emergência e a consolidação das políticas e Estudos *queer*, dentre os principais encontra-se a descoberta e conseqüente crise gerada pela aids, notadamente nos meios homossexuais e de divergência sexual-genérica; a crítica aos movimentos gays e lésbicos que passaram a ter uma feição mais normatizada com foco na ideia de inclusão; e o questionamento do feminismo tradicional, que se consolidou enquanto um movimento de mulheres brancas de classes média e alta, o que invisibilizava experiências de outras mulheres que reivindicavam uma perspectiva interseccional para o movimento feminista (SÁEZ, 2007).

Com a disseminação da aids, o investimento biopolítico sobre os corpos pensado por Foucault (2010b; 2010e) foi levado ao seu extremo, de forma que o corpo pôde ser visto em suas relações com o poder em uma de suas formas mais crua e fascista. No entanto, se os danos aos sujeitos que vivenciaram a experiência da aids, no período inicial do que foi afirmado enquanto epidemia, foram grandes, dado que houve a constituição da ideia de grupos de risco que culminaram com políticas conservadoras de disciplinamento e controle dos corpos dos sujeitos que não se enquadravam nas moralidades sociais (gays, pessoas trans, drogaditos, profissionais do sexo), por outro lado, ao tornar mais intensas e, conseqüentemente, mais visíveis as manifestações da biopolítica, esse processo gerou uma rede interseccional de sujeitos afetados direta ou indiretamente pela aids, bem como a possibilidade de emergência de perspectivas outras sobre os corpos que não as instituídas pelos saberes médicos e psicológicos. Para Sáez (2007),

A crise da aids explicitou que a construção social dos corpos, sua repressão, o exercício do poder, a homofobia, a exclusão social, o colonialismo, a luta de classes, o racismo, o sistema de sexo e gênero, o heterocentrismo, etc., são

fenômenos que se comunicam entre si, que são produzidos por meio de um conjunto de tecnologias complexas, e que a reação ou a resistência a esses poderes também exige estratégias articuladas que levem em conta numerosos critérios: raça, classe social, gênero, imigração, doença... critérios fundamentais de luta que colocam sobre a mesa as multidões queer¹⁴. (p. 69) (Tradução minha)

A partir dessas problematizações se institui uma rede de ativismos e construções teóricas a partir da aids (JAGOSE, 2005), e é nesse momento que as políticas *queer* emergem como ponto de crítica, ao articularem-se com perspectivas teóricas pós-estruturalistas. Assim, “[...] o queer e a aids estão interconectados por estarem articulados através de uma entendimento pós-moderno acerca da morte do sujeito, e ambos entendem a identidade como um curioso e ambivalente lugar”¹⁵ (JAGOSE, p.95) (Tradução minha). Esse entendimento servirá de crítica aos movimentos gays e lésbicos que, principalmente a partir dos pânicos morais instituídos a partir da aids, foram gradativamente tornando-se mais afeitos à ideia de “modos de vida gays” que se adequassem aos padrões normativos heterossexuais (MISKOLCI, 2011).

Nesse contexto, as políticas e os Estudos *Queer* colocam-se tanto em oposição às demandas da heterossexualidade enquanto regime político para os corpos e modos de vida (WITTIG, 2004), quanto em oposição aos movimentos gays e lésbicos que têm como principal reivindicação a assimilação dentro do sistema heterossexual, que, por sua vez, se articula de modo decisivo aos modos de produção capitalista baseados no consumo e na propriedade (MISKOLCI, 2011). Assim, a perspectiva *queer* demonstra sua radicalidade em questionar as normatividades sociais acerca dos corpos, sexualidades e, posteriormente, dos vários atravessamentos que essas questões carregam, em todas as suas manifestações, estabelecendo uma postura radical de questionamento das normatividades. Dessa forma, “a política queer é basicamente antiassimilacionista, renuncia à lógica de integração na sociedade heterossexual e se coloca num lugar decididamente marginal”¹⁶ (GARCÍA, 2007, p. 44) (Tradução minha) tanto em relação às instituições heterossexuais tradicionais, quanto em relação aos movimentos gays e lésbicos que, a partir da perspectiva do contexto da

¹⁴ “La crisis del sida puso de manifiesto que la construcción social de los cuerpos, su represión, el ejercicio del poder, la homofobia, la exclusión social, el colonialismo, la lucha de clases, el racismo, el sistema de sexo y género, el heterocentrismo, etc., son fenómenos que se comunican entre sí, que se producen por medio de un conjunto de tecnologías complejas, y que la reacción o la resistencia a esos poderes exige asimismo estrategias articuladas que tengan en cuenta numerosos criterios: raza, clase social, género, inmigración, enfermedad... criterios fundamentales de lucha que ponen sobre la mesa las multitudes queer.”

¹⁵ “[...] queer and AIDS are interconnected, because each is articulated through a postmodernist understanding of the death of the subject, and both understand identity as a curiously ambivalent site [...]”

¹⁶ “La política queer es básicamente antiassimilacionista, renuncia a la lógica de la integración en la sociedad heterossexual y se emplaza en un lugar decididamente marginal.”

emergência *queer*, reivindicavam a assimilação de suas diferenças à norma (SULLIVAN, 2003). Sobre essa característica de recusa a uma assimilação que, para os *queers*, se tratava antes de tudo de um processo de domesticação dos movimentos sociais e dos corpos, Miskolci (2011) afirma:

A vertente de reflexão nascente tinha em comum com as manifestações políticas queer um comprometimento (commitment) com a recusa à assimilação nos termos hegemônicos e o foco na experiência social da abjeção, da vivência daquelas e daqueles que são – desde a infância – xingados e humilhados por seu gênero diferente, indefinido ou, pura e simplesmente, em desacordo com o socialmente esperado (p. 52).

Além dos movimentos gays e lésbicos, outro campo de disputa política também possibilitou a emergência das políticas e do pensamento *queer*: o feminismo. No entanto, antes de constituírem-se enquanto questionamento estrito das possibilidades e conquistas do feminismo, as perspectivas *queer* propõem um debate que objetiva complexificar as demandas e práticas políticas de um feminismo que passou a mostrar-se sempre relacionado às mulheres brancas e heterossexuais. Nesse sentido, as políticas e Estudos *queer* foram ao mesmo tempo influenciadas e influenciadoras do que se convencionou chamar de “feminismo de terceira onda”, um movimento que à categoria gênero tenta adicionar outros atravessamentos sociais que influenciam os processos de violências, controle e disciplinas dos corpos como as questões relativas às sexualidades, classe social e etnia ou raça (BOURCIER e MOLINER, 2012). O que se manifesta nessa postura crítica das perspectivas *queer* é o questionamento da mulher enquanto categoria estagnada e facilmente identificável como um coletivo homogêneo. De acordo com García (2007), “a crítica a esse essencialismo será o ponto de partida do feminismo pós-estruturalista e também da teoria de gênero proposta a partir da teoria *queer*”¹⁷ (p. 35) (Tradução minha).

As respostas *queer* às questões relativas à aids, aos movimentos gays, lésbicos e feministas constituem-se então enquanto possibilidades subversivas, o que não quer dizer que entre esses campos de embate político e discursivo não ocorram negociações. Ou seja, o processo de emergência *queer* não consolida-se enquanto uma recusa simplista do já instituído no campo das relações e discussões acerca dos corpos, gênero e sexualidades, mas num diálogo constante de forma que “[...] *queer* demarca tanto uma continuidade quanto uma ruptura com os modelos do liberacionismo gay e do feminismo lésbico”¹⁸ (JAGOSE,

¹⁷ “La crítica a ese esencialismo será el punto de arranque del feminismo postestructuralista y también de la teoría del género propuesta desde la teoría *queer*.”

¹⁸ “[...] *queer* marks both a continuity and a break with previous gay liberationist and lesbian feminist models.”

2005, p. 75) (Tradução minha), bem como com o feminismo mais tradicional e militâncias em torno da questão da aids.

O que se estabelece então, tanto em relação aos movimentos aqui citados, quanto em relação à heterossexualidade enquanto regime político (WITTIG, 2004) que possibilitou a emergência, seja num modelo libertário ou assimilacionista, desses movimentos, é uma intensificação das resistências com a perspectiva *queer* num contexto que Preciado (2011), a partir de Foucault (2010e), denomina de sexopolítico:

A sexopolítica torna-se não somente um lugar de poder, mas, sobretudo, o espaço de uma criação na qual se sucedem e se justapõem os movimentos feministas, homossexuais, transexuais, intersexuais, transgêneros, chicanas, pós-coloniais... As minorias sexuais tornam-se multidões. O monstro sexual que tem por nome multidão torna-se *queer* (PRECIADO, 2011, p. 14).

A escolha do nome dessa multidão de resistência sexopolítica não se deu de forma arbitrária. De acordo com Louro (2001), “*queer* pode ser traduzido por estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário. Mas a expressão também se constitui na forma pejorativa com que são designados homens e mulheres homossexuais” (p. 546). Essa apropriação de um insulto se deu como uma forma de resistência através do discurso, assim, antes de defender-se da negatividade que o termo *queer* trazia e traz consigo em língua inglesa, o que os militantes e pensadores *queer* propuseram foi a afirmação desse termo como uma possibilidade de demarcar um espaço marginal que não pretendia ser assimilado pela norma. Nesse processo ocorre uma subversão das expectativas normativas (LOURO, 2001) acerca das militâncias relacionadas aos corpos, gênero e sexualidades, dado que, na contramão das perspectivas assimilacionistas, os *queers* se colocaram como afirmadores de sua abjeção como instrumento político, num movimento de reconhecimento sem assimilação e resistente às imposições culturais (MISKOLCI, 2012).

Butler (1993) pensará a afirmação *queer* como uma questão relativa à interpelação dos sujeitos, que, a partir de uma prática discursivo-linguística estabelecerá uma relação outra com a experiência da subalternidade através de um jogo contínuo de repetição e reinvenção de termos. Ela afirma:

O termo “*queer*” emerge como uma interpelação que levanta a questão do estatuto da força e resistência e da estabilidade e variabilidade inseridas na performatividade. O termo “*queer*” tem operado como uma prática linguística cujo propósito tem sido envergonhar o sujeito que nomeia ou, ainda, a produção de um sujeito através dessa interpelação constrangedora. “*Queer*” deriva sua força precisamente da invocação repetida pela qual liga-se à acusação, patologização e insulto. Essa é uma invocação pela qual forma-se um vínculo social homofóbico através dos tempos. A interpelação evoca interpelações passadas e conecta os falantes, como se eles falassem em uníssono através dos tempos. Nesse sentido, é

sempre um coro imaginário que escarneia: queer!¹⁹ (BUTLER, 1993, p. 18)
(Tradução minha)

Nesse sentido, no que se refere à questão *queer* pode-se afirmar o mesmo que Didier Eribon (2008) afirma acerca da questão gay: “No início há a injúria” (p. 27), “a injúria me faz saber que sou alguém que não é como os outros, que não está na norma. Alguém que é *viado* [*queer*]: estranho, bizarro, doente. Anormal” (p. 28). A injúria se constitui enquanto a repetição de atos de linguagem que tem caráter performativo, pois estabelecem os lugares que os sujeitos podem ocupar a partir da interpelação que é lançada a esses, um lugar específico no meio social é criado para o sujeito injuriado nesse processo, o que inclui a própria produção das subjetividades:

A injúria não é apenas uma fala que descreve. Ela não se contenta em me anunciar o que sou. Se alguém me xinga de “viado nojento” (ou “negro nojento” ou “judeu nojento”), ou até, simplesmente de “viado” (“negro” ou “judeu”), ele não procura me comunicar uma informação sobre mim mesmo. Aquele que lança a injúria me faz saber que tem domínio sobre mim, que estou em poder dele. E esse poder é primeiramente o de me ferir. De marcar minha consciência com essa ferida ao inscrever a vergonha no mais fundo da minha mente. Essa consciência ferida, envergonhada de si mesma, torna-se um elemento constitutivo da minha personalidade. Assim, poderíamos analisar a palavra de injúria como um “enunciado performativo” [...] (ERIBON, 2008, p. 28-9).

Assim, a tomada do termo ou expressão *queer* como espaço de embate político institui-se no espaço ambíguo da relação entre a injúria e o insulto e a afirmação subversiva da diferença, o que se reflete também nas possibilidades de interpretação e interpelação que a palavra *queer* possibilita na língua inglesa, dado que este termo não possui um significado fechado nem relaciona-se especificamente com uma identidade genérica ou sexual específica; razão pela qual Doty (1997), por exemplo, justifica sua escolha pelo termo: “Eu [...] queria achar um termo com certa ambiguidade, um termo que pudesse descrever um ampla variedade de ímpetos e expressões culturais, deixando espaço para descrições e expressões bissexuais, transexuais e heterossexuais queer”²⁰ (p. 02) (Tradução minha).

¹⁹ “The term “queer” emerges as an interpellation that raises the question of the status of force and opposition, of stability and variability, *within* performativity. The term “queer” has operated as one linguistic practice whose purpose has been the shaming of the subject it names or, rather, the producing of a subject *through* that shaming interpellation. “Queer” derives its force precisely through the repeated invocation by which it has become linked to accusation, pathologization, insult. This is an invocation by which a social bond among homophobic communities is formed through time. The interpellation echoes past interpellations, and binds the speakers, as if they spoke in unison across time. In this sense, it is always an imaginary chorus that taunts “queer”!”

²⁰ “I [...] wanted to find a term with some ambiguity, a term that would describe a wide range of impulses and cultural expressions, including space for describing and expressing bisexual, transsexual, and straight queerness.”

Além dessa ambiguidade do termo *queer* em relação às experiências de gênero e sexualidades dispartadas da norma, com o tempo, pode-se perceber que as discussões *queer* cada vez mais aprofundam suas relações com outros atravessamentos relacionados às diferenças. Essa tendência é apontada por Muñoz (2007), que explicita como, apesar do registro predominantemente sexual, o pensamento *queer* tem ampliado seu projeto de desnaturalização para outros eixos de identificação além dos de sexo e gênero. Essa leitura é compartilhada por Jagose (2005) quando afirma que “o *queer* tem tendido a ocupar um registro predominantemente sexual. No entanto, sinais recentes indicam que seu projeto desnaturalizador está sendo exercido em outros eixos de identificação além do de sexo e gênero”²¹ (JAGOSE, 2005, p. 99) (Tradução minha).

Nesse sentido, as relações entre o *queer* e os processos de construção da abjeção se intensificam, de forma que é possível afirmar que pensar e fazer política *queer* é pensar o subversivo, o não inteligível, o abjeto. Miskolci (2012) afirma que a questão *queer*, é, antes de ser uma questão estrita das sexualidades, uma questão da abjeção. O abjeto, de acordo com Butler (2008), é o inominável na cultura, o que é visto como algo a ser eliminado dela e que, no entanto, constitui o próprio espaço da norma como único espaço legítimo. Assim, o abjeto acaba por ser o impensável e, ao mesmo tempo, o indispensável constituinte do espaço privilegiado das normatividades. No entanto, o *queer* assume o lugar do abjeto não de forma negativa, mas como uma maneira de fazer política através da experiência, do desejo e da subversão.

A perspectiva *queer* passa, assim, a ser uma forma de tentar analisar a constituição dos espaços de abjeção, “[...] pensar em como as margens são constituídas, como chegam a ser fixadas como lugares perigosos habitados por pessoas desprezíveis, muito mais do que aceitar o lugar de minorias” (PELÚCIO, 2014, p. 75). Nesse sentido, o *queer* não se relaciona apenas com as sexualidades alternativas, mas constitui-se enquanto espaço de produção discursiva polimorfa que interroga tanto a heterossexualidade quanto outras normatividades sociais (SWAIN, 2001). Para Miskolci (2011), “em termos políticos, a perspectiva *queer* constitui uma proposta que se baseia na experiência subjetiva e social da abjeção como meio privilegiado para a construção de uma ética coletiva” (p. 58). Ou seja, o sujeito interpelado *queer* apropria-se do espaço a ele imposto pela norma e o reinventa, de forma que este espaço, mantendo sua relação com as normatividades sociais, passa não mais a afirmá-la,

²¹ “Queer has tended to occupy a predominantly sexual register. Recent signs indicate, however, that its denaturalising project is being brought to bear on other axes of identification than sex and gender.”

mas a questioná-la. Nesse processo de questionamento da norma as políticas e os Estudos *queer* apresentam uma peculiaridade em relação aos movimentos que os precederam, seu foco recai sobre uma política de conhecimento da diferença (MISKOLCI, 2011), antes de preocupar-se com a demarcação de um espaço específico de lutas de cunho identitário.

A partir das discussões preliminares aqui desenvolvidas acerca da filosofia cínica e das políticas e Estudos *Queer* é possível estabelecer algumas características em comum entre essas distintas correntes de pensamento. Evidentemente que essa aproximação deve ser realizada com cautela, dado que se tratam de pensamentos que emergem em épocas e contextos distintos, o que, por si só, estabelece uma série de especificidades para cada um deles. Contudo, isso não impede o vislumbre e estabelecimento de relações que auxiliem a pensar a contemporaneidade.

Ambos os pensamentos constituem-se a partir da apropriação de um insulto: cão, para o pensamento cínico, e *queer*, para os Estudos *Queer*. Essa relação com uma interpelação injuriosa e abjeta marca esses dois pensamentos de forma decisiva, uma vez que estabelecem uma relação outra com os termos pelos quais são identificados, apropriando-se deles e usufruindo do espaço discursivo subversivo que esses lhes proporcionam. Ao afirmarem-se enquanto cães ou *queer*, esses sujeitos reviram os termos pelos quais são interpelados e fazem deles o mote de suas existências, num claro jogo que confunde as relações de poder instituídas entre os sujeitos que ocupam os centros e as margens nos contextos sociais.

Sobre a interpelação *queer*, Colling (s/a) explica que, ao tomar para si uma expressão injuriosa, “[...] a proposta é dar um novo significado ao termo, passando a entender *queer* como uma prática de vida que se coloca contra as normas socialmente aceitas” (p. 01). Navia, por sua vez, (2009), falando de Diógenes, o cínico, afirma que este

[...] acolheu bem o nome pelo qual foi chamado (‘Cão’), porque este compreende um componente importante de seu posicionamento filosófico, a saber, sua impudência e seus esforços para invalidar as convenções e regras que a sociedade impõe ao ser humano (p. 80).

Essa constituição de uma postura política e teórica a partir da injúria já inicia o processo que será a marca dessas duas correntes de pensamento. Ao apropriar-se e dar outros sentidos aos termos pelos quais são interpelados, os sujeitos que operam nesses campos discursivos explicitamente reinventam os espaços que foram *a priori* definidos como sendo deles. Os termos, após as apropriações, ganham outros sentidos, a desfiguração da moeda, para utilizar um conceito caro aos cínicos, já é iniciada nessa afirmação subversiva de si dos sujeitos cães e *queers*.

O questionamento das normatividades estende-se assim, em ambos os pensamentos, para além do nome pelo qual escolhem serem interpelados. Os cínicos e os *queers* iniciam então uma verdadeira batalha no campo das ideias e das práticas que oporão, cada um à sua maneira e privilegiando aspectos por vezes distintos, seus pensamentos às normatividades sociais de seus contextos e épocas. Nas perspectivas *queer* “o que está em jogo é como resistir ou como desviar das formas de subjetivação sexopolíticas” (PRECIADO, 2011, p. 16), enquanto que em sua filosofia, os cínicos buscam uma reavaliação total dos valores que regem a sociedade na qual estavam inseridos, de forma que a eles não interessavam

Nem responsabilidades cívicas, nem o dever de obedecer às leis, nem a obrigação de respeitar e seguir normas e convenções alheias, nem a necessidade de pertencer à comunidade, nem, de fato, qualquer um dos laços costumeiros que vinculam as pessoas a seu contexto social têm valor algum ou relevância para o cínico (NAVIA, 2009, p. 174).

Outro aspecto de grande relevância que estabelece mais um encontro entre os cínicos e os *queers* é o foco num pensamento que tem reflexo direto na prática. Assim, antes de se constituir enquanto um campo de estudos, o pensamento *queer* se tornou uma forma de fazer política que refutava as ideias hegemônicas nos campos dos corpos, gêneros e sexualidades. Por sua vez, aos cínicos de nada valia qualquer conhecimento que não servisse aos sujeitos o alcance do objetivo maior da filosofia, para eles a construção de uma vida feliz.

Para afirmarem-se a partir de uma interpelação abjeta, os sujeitos que de alguma forma se filiaram a esses pensamentos, colocaram-se no mundo através de um modo de vida que desafia uma série de normatividades sociais e estabeleceram com elas uma relação de crítica e questionamento radical e constante. Os pensamentos cínico e *queer* exercitaram, e exercitam, muita coragem, coragem essa que pode ser pensada a partir do conceito de coragem da verdade tal qual Foucault (2010a; 2011b) o pensou. Será na relação entre o sujeito, os discursos e o poder que essas correntes de pensamento se localizarão com a finalidade de possibilitar uma outra organização do poder que não ignore os sujeitos ditos diferentes, os *queers* e os cães das várias espécies.

A relação com os discursos, e os embates que nesse campo podem ser estabelecidos, emergem de forma contundente nesses pensamentos. Diógenes, o cínico, “ao ser perguntado qual era a coisa mais bela entre os homens, disse: ‘a liberdade de palavra’” (LAÉRCIO, 2009, p. 263), enquanto que a “[...] ‘teoria queer’ suporta uma dupla ênfase: no trabalho conceitual e especulativo envolvido na produção do discurso, e no necessário trabalho de

crítica e de desconstrução de nossos discursos e silêncios construídos neles mesmos”²² (DE LAURETIS, 2010, p. 23) (Tradução minha).

O trabalho dos filósofos cínicos e dos pensadores *queer* se estabelecem assim num campo discursivo de questionamento e negação do instituído. O que ambos os pensamentos nos mostram é que existem possibilidades de vidas outras que não apenas as pautadas e ditadas pelos contextos sociais normativos nos quais os sujeitos estão inseridos. Em relação às perspectivas *queer*, Miskolci (2011) expõe que, com eles, e “em sintonia com Foucault, é possível dizer não ao sexo-rei, recusando ser o que a sociedade e o Estado, cada um à sua forma, nos atribui. Em uma perspectiva queer, é possível querer algo diverso do que nos é oferecido como meio único de adquirir a igualdade” (p. 67). Essa afirmação muito bem caberia aos filósofos cínicos, o que fortalece o argumento da importância de encontrar pontos de convergência entre esses dois pensamentos, pois, se o cinismo pode ser pensado enquanto categoria transcultural de análise (FOUCAULT, 2011b), as possíveis diferenças entre os pensamentos *queer* e cínico podem, talvez, ser interpretadas apenas enquanto modulações de uma época e de uma sociedade diferente, sendo os *queers* os cínicos contemporâneos, pois, como afirma Navia (2009), “[...] não deveria haver surpresa alguma em ocasionalmente encontrar cínicos em todas as culturas e em épocas diversas” (p. 119).

²² “[...] ‘queer theory’, conlleva un doble énfasis: en el trabajo conceptual y especulativo involucrado en la producción del discurso, y en el necesario trabajo de crítica y de desconstrucción de nuestros discursos y los silencios construidos en ellos mismos.”

CAPÍTULO 2: DESPUDOR, PERFORMATIVIDADE E PARÓDIA EM *TATUAGEM, O FILME*

Na primeira cena de apresentação do grupo *Chão de Estrelas* no filme *Tatuagem* as características de despudor e deboche do grupo já se destacam. Nesse cena, que é já de forma irônica, afirmada como uma homenagem ao “*Brasil brasileiro*”, uma série de cenas se sucedem, nas quais se percebe um misto de crítica sobre as políticas institucionalizadas no país, um elogio à multiplicidade dos corpos, à nudez e à ironia.

Os trocadilhos utilizados por Clécio nessa cena específica expressam com clareza o caráter despudorado do grupo *Chão de Estrelas*. Ao apresentar os dois personagens que iniciam a apresentação nos deparamos com Pri e com outro vindo de Quito, assim, afirma o personagem, no palco encontram-se Pri-Quito; ao término de um diálogo com espectadores da apresentação e para chamar a próxima atração ele afirma: “*Mas vamos acabar com essa conversa mole, deixa ela ficar dura*”. E ao chamar para o palco o professor e poeta Joubert, em coro com a plateia ele convida: “*Venha pra o palco! Pau-cu, pau-cu, pau-cu...*” enquanto os atores no palco, dançando, revezam suas mãos entre a região genital e suas bundas, escancarando os sentidos do trocadilho.

IMAGEM 01: Clécio, Pri e Quito



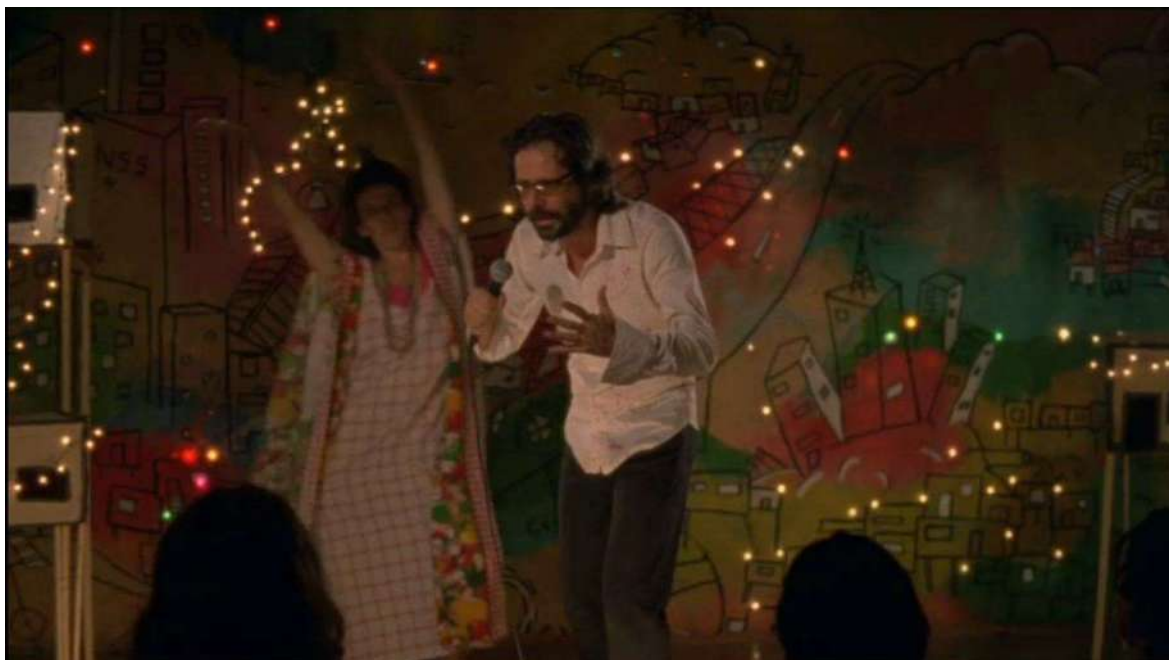
Fonte: *Tatuagem, o filme*.

Esse movimento, chamado por Clécio no discurso fílmico de “*anarquia licenciada*”, dialoga em grande medida com a filosofia cínica. Nesse sentido, a poesia apresentada por Joubert (Sílvio Restiffe) nessa cena é icônica:

*A contradição das relações humanas é o leitmotiv da mudança.
As diferenças é que alimentam as unidades: unos por diferir.
Então devemos deixar de lado esses provincianismos dolosos da visão de caolho.
Semiótico sim, perder de vista jamais.
Estamos no momento de comprar as nossas roupas para o desfile que ainda está por vir.
Eu estou aqui para garantir que cada um de vós sintam os peidos poéticos que produzo.
Arranho o povo com a minha sombra, e por ele eu me dano e me mato!
Caindo... Caindo...
Múltiplo e sempre, e rumo ao salto!*

Ao fundo, Paulete (Rodrigo Garcia), personagem transexual no filme, performa; à frente, Joubert declama a poesia expressa também numa gestualidade teatralizada. Nessa cena, pode-se estabelecer diálogos com o pensamento pós-estruturalista ou pós-moderno, sem, no entanto, ser possível limitar a poesia inserida no discurso fílmico num campo de saber ou teoria específicas. Característica essa que reforça o diálogo da cena com a filosofia cínica, dado que essa também não tinha parâmetros ou fronteiras bem definidas enquanto campo filosófico.

IMAGEM 02: Professor Joubert e Paulete



Fonte: *Tatuagem*, o filme.

O pensamento cínico dificilmente pode se enquadrar e ser pensado enquanto uma escola filosófica em sentido estrito (NAVIA, 2009), isso porque essa perspectiva filosófica

tinha como foco muito mais os modos de vida das pessoas que pretendiam apreender algo do cinismo para suas existências, do que construções teóricas a serem ensinadas através de conteúdos formais (DIAS, 2011). Dessa forma, o cinismo inaugura o que pode ser considerado uma filosofia prática que se manifesta através dos modos de vida, que se relacionam com as formas de vestir, portar e discursar em público dos filósofos que se filiavam a uma perspectiva cínica; o que dialoga de forma direta com o tema da coragem da verdade ou *parresía* exercitada pelos cínicos.

O filósofo cínico é aquele para o qual, no ato de filosofar, é determinante, antes do discurso, seu modo de vida (DIAS, 2011), de forma que “[...] não devemos esperar encontrar um *sistema* filosófico, nem mesmo uma coleção convincente e bem arranjada de asserções filosóficas [no cinismo]” (NAVIA, 2009, p. 158), mas, ao invés disso, uma certa forma de viver que será característica desse movimento filosófico e através da qual o pensamento cínico verdadeiramente se manifestará. Esse modo de vida articula-se diretamente com a demanda cínica de repudiar e questionar os valores sociais vigentes em sua sociedade, é a demanda de Joubert quando afirma em *Tatuagem* que “*devemos deixar de lado esses provincianismos dolosos da visão de caolho*”.

No cinismo, através de vestimentas rudimentares, pouca atenção em relação aos costumes e à etiqueta, e a reiteração propositada de atos de despudor, expressa-se, não apenas no campo das ideias mas também das práticas, o pensamento e a postura política cínica. Essa relação intrínseca entre um modo “desavergonhado” (SOUSA, 2012) de viver e um tipo específico de pensamento filosófico é de extrema importância na compreensão do cinismo, dado que, além de elemento constituinte dessa experiência, esse é, na realidade, seu ponto central, através do qual é possível fazer convergir toda lógica e propósito do pensamento cínico antigo, bem como possibilita o vislumbre de alguma forma de unidade numa corrente filosófica que se mostrou mais plural que a maioria das correntes filosóficas de seu período pela inexistência de dogmas fixados principalmente através da escrita, característica que reforça o vínculo entre cinismo e prática, pois, se o campo das ideias e teorias era o espaço privilegiado do fazer filosófico para as demais correntes de pensamento,

[...] para os cínicos, pelo contrário, é necessário que a filosofia seja, antes de tudo, uma expressão materialista-existencial, ou seja, que os argumentos se sustentem e se expressem em uma determinada forma de viver com fins *eudemonistas*, e não num acúmulo de ideias sistematizadas que em nada contribuem para a única busca importante do sábio: da felicidade.²³ (SOUSA, 2012, p. 303) (Tradução minha)

²³ “[...] para los cínicos, por el contrario, es necesario que la filosofía sea ante todo una expresión materialista-existencial, es decir, que los argumentos se sustenten y expresen en una determinada forma de vivir con fines

No entanto, esse distanciamento, e até mesmo aversão, do cinismo à teoria pela teoria em detrimento dos conhecimentos que realmente poderiam ser úteis na vida prática e alcance da felicidade não torna essa corrente filosófica vazia, tampouco possibilita o questionamento de seu caráter filosófico, mas, ao contrário disso, era exatamente “o estilo de vida abnegado, o despudor aos convencionalismos sociais, aliados a uma singular moralidade, [que] davam ao cinismo um matiz excêntrico, um estilo único, com intensa profundidade filosófica” (DIAS, 2014, p. 216).

O rigor filosófico cínico residia em sua radicalidade em pensar a filosofia enquanto forma de vida (DIAS, 2011), perspectiva essa que caracterizou os cínicos na antiguidade e que, ainda hoje, possibilita a identificação dos núcleos que constituem essa forma de pensamento filosófico, questão sobre a qual Gros (2004) afirma:

A filosofia cínica, além da diversidade de seus exemplos, comporta dois núcleos duros: um certo uso da fala (uma franqueza rude, áspera, provocadora) e um modo de vida particular, imediatamente reconhecível (uma vida de errância rústica e de pobreza, um manto imundo, um alforje e uma barba hirsuta) (p. 162).

O personagem mais facilmente associado a essas duas grandes características do cinismo na história da filosofia antiga foi Diógenes, sobre o qual se encontra a quase totalidade de descrições acerca da filosofia cínica, dado que os filósofos cínicos mesmos não deixaram nada ou quase nada escrito que descrevesse e explicasse as concepções defendidas por esses pensadores (NAVIA, 2009). Na vida de Diógenes é possível encontrar as características aqui discutidas como constituintes do cinismo em sua oposição às escolas filosóficas tradicionais:

A “vida filosófica” de Diógenes tem pouco da seriedade e gravidade que geralmente associamos a tão nobre disciplina: defrontamo-nos com uma pessoa cuja impudência deixa perplexo a qualquer um, um sujeito cuja capacidade de importunar os seus desprevenidos concidadãos era, no mínimo, singular; enfim, um filósofo que facilmente poderíamos chamar de “cômico” e, inclusive, de “palhaço”.²⁴ (SOTO, 2010, p. 52) (Tradução minha)

A comicidade de Diógenes e dos demais filósofos cínicos relaciona-se com a forma como eles se colocavam nos lugares públicos, sempre desafiando as normas sociais vigentes em sua época, produzindo o riso e a fúria de seus contemporâneos (NAVIA, 2009), de forma que, no discurso de Joubert em *Tatuagem* pode-se questionar quanto de Diógenes e de

eudemonistas, y no en un cúmulo de ideas sistematizadas que no contribuyan en lo más mínimo a la única búsqueda importante para el sabio: la de la felicidad.”

²⁴ “La ‘vida filosófica’ de Diógenes tiene poco de la seriedad y gravedad que solemos asociar a tan noble disciplina: nos enfrentamos con un tipo cuyo desparpajo es para dejar perplejo a cualquiera, un sujeto cuya capacidad de embromar a sus desprevenidos conciudadanos era, por lo menos, singular; enfim, un filósofo que bien podríamos llamar ‘cómico’ e, inclusive, ‘payaso’.”

cinismo pode-se ver quando este afirma: “*Eu estou aqui para garantir que cada um de vós sintam os peidos poéticos que produzo*”. A grosseria, exposta num modo de vestir e discursar específicos marcavam a filosofia cínica, sendo através desses elementos que esses filósofos reivindicavam a alteração dos valores vigentes, talvez convidando, assim como o fez Joubert, seus contemporâneos à multiplicidade, apropriando-se para isso do insulto pelo qual passaram a ser conhecidos: cão.

A própria palavra cínico, de acordo com Goulet-Cazé e Branham (2007), pode ser traduzida literalmente por “à maneira de um cão” (p. 14). Esse adjetivo se referia à ausência de pudor dos filósofos cínicos; à naturalidade com a qual esses pensadores vivenciavam seus corpos e, mais importante; à maneira como se colocavam frente aos outros, num processo que valorizava sua maneira de pensar em detrimento das normativas sociais que eles consideravam como inúteis e, ainda mais, como obstáculos ao alcance de uma vida feliz, objetivo maior da filosofia na concepção cínica.

A postura despudorada dos cínicos fazia parte de sua prática filosófica constituindo-se enquanto elemento integrante da coragem da verdade por eles exercitada. O despudor cínico institui-se desde a tomada para si do insulto de cão, transformando a impopularidade ou má fama em uma máxima ética (SOUSA, 2012), até a levada ao extremo dessa máxima através da qual os filósofos cínicos colocavam-se em oposição às formas de viver de sua época. Esse movimento de despudor enquanto uma ética específica pode ser claramente evidenciada na vida de Diógenes, o cínico (NAVIA, 2009; LAÉRCIO, 2009), no entanto,

O despudor como máxima ética não é [...] exclusivamente diogético, mas corresponde ao espírito da filosofia cínica, além de ser a semente de desenvolvimento da *parresía*, ou franqueza, essa genial liberdade de palavra que caracteriza os cínicos, essa eloquência sem reservas que ataca como a mordida de um cão ou adverte com seu latido.²⁵ (SOUSA, 2012, p. 310) (Tradução minha)

Tomar a maneira de cão como semente da *parresía* exercitada pelos filósofos cínicos nos leva ao vislumbre de uma prática filosófica que, num extremo, rompe com a ideia de humanidade predominante. Assim, o auto proclamar-se cão reflete a oposição do cinismo ao instituído social, colocando-o no lugar de uma inadaptação constitutiva de suas experiências, de forma que o cinismo pode ser visto como uma “[...] filosofia dos incorrigíveis, dos

²⁵ “La desvergüenza como máxima ética no es [...] exclusivamente diogénica, sino que corresponde al espíritu de la filosofía cínica, además de ser la semilla del desarrollo de la *pharresía*, o franqueza, esa genial libertad de palabra que caracteriza a los cínicos, esa elocuencia sin miramientos que ataca como el mordisco de un perro o advierte como su ladrido.”

inadaptados, dos despossuídos, dos anormais, dos pequenos [...]”²⁶ (SOUSA, 2012, p. 310) (Tradução minha).

Essa filosofia do cão emerge no discurso filmico de *Tatuagem* em muitos momentos através da paródia. Na primeira cena de apresentação do *Chão de Estrelas* a burocracia é questionada e desafiada através desse instrumento. Na cena em que três atores estão frente a suas máquinas de escrever e carimbos realizando os movimentos típicos do uso desses equipamentos ocorre uma súbita mudança de lugares dos atores na cena e todos passam a realizar movimentos sexuais sobre os equipamentos que antes eram utilizados de forma mecanizada. Nesse momento, pode-se questionar as tensões entre norma e desejo, fazer rir da norma que tenta esconder possibilidades outras dos sujeitos. Esse movimento se dá numa repetição subversiva dos atos já institucionalizados, numa parodização do performativo normativo.

IMAGEM 03: *Chão de Estrelas* parodia a burocracia



Fonte: *Tatuagem, o filme*.

A partir do vislumbre do performativo subversivo no filme proponho aqui uma aproximação entre essa expressão do performativo e a coragem da verdade, pois, a partir da repetição subversiva exercitada em *Tatuagem* há a produção de um discurso, e esse discurso, através principalmente das paródias apresentadas pelo grupo *Chão de Estrelas*, se coloca de

²⁶ “[...] filosofia de los incorregibles, de los inadaptados, de los desposeídos, de los anormales, de los pequenos [...]”

forma corajosa no contexto do filme, transformando-se, assim, em paródias subversivas.

Acerca da paródia Butler (2008) afirma:

A paródia não é subversiva em si mesma, e deve haver um meio de compreender o que torna certos tipos de repetição parodística efetivamente disruptivos, verdadeiramente perturbadores, e que repetições são domesticadas e redifundidas como instrumentos da hegemonia cultural (p. 198).

A essa provocação de Butler (2008) lanço como possível resposta a de que a paródia, a repetição subversiva das normas sociais se mostra como disruptiva quando exerce a coragem da verdade, coragem essa que se relaciona não apenas com um enunciado, mas também com a relação que o sujeito do enunciado estabelece com sua verdade e a estética de vida que exercita através e a partir da *parresía*.

Outra paródia despudorada no discurso fílmico de *Tatuagem* surge ainda na primeira apresentação do *Chão de Estrelas*. Nela personagens performam os conselhos de um velho pai a filhas acerca das possibilidades de casamento. A primeira filha afirma que casará com um soldado, ao que tem como resposta “*Com o soldado você não casa não! O soldado bota a buxa no canhão e a depois vai embuchar você também*”; em seguida, a segunda filha, que na cena é interpretada por um ator, afirma que casará com uma travesti, ao que o personagem do pai responde: “*Com o travesti você vai casar bem! O travesti pode servir como homem, e a depois servir como mulé também*”.

IMAGEM 04: “Pai” dá conselhos para filhas



Fonte: *Tatuagem, o filme*.

Nessa cena há um duplo investimento subversivo, pois, estando o discurso filmico localizado no período da ditadura militar, a recusa na possibilidade de casamento com um soldado passa a ser um questionamento mais amplo do regime político no qual as personagens do filme estão inseridas; ao passo que a valorização da figura da travesti, que está no avesso da figura do militar, por ser considerada uma forma de subjetividade que se produz nas fronteiras e margens sociais, tanto reforça o questionamento das normativas políticas do período quanto investe, através das paródias, em possibilidades micropolíticas performativas outras no campo dos corpos e dos gêneros.

2.1 A performatividade no contra-discurso de *Tatuagem*

Foucault (2010) afirma que há incompatibilidade entre performatividade e a manifestação da coragem da verdade. No entanto, a partir da teoria da performatividade de Judith Butler (2008), que amplia as formas de pensar o performativo se apropriando, entre outros autores, inclusive do pensamento foucaultiano, defendendo nesse trabalho que, no filme *Tatuagem*, é justamente no ato performativo que a coragem da verdade, a *parresía*, se manifesta de forma mais clara e contundente no discurso filmico.

Para Foucault (2010), que entende a *parresía* como uma forma de veridicção, essa incompatibilidade entre os atos performativos e a coragem da verdade se estabelece por três razões principais: a primeira é que nos atos performativos ao haver uma situação dada, ocorrendo a enunciação de determinado discurso por parte do sujeito instituído com o poder dessa enunciação, um determinado efeito, necessariamente, se seguirá, efeito esse já conhecido de antemão,

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

Nesse sentido, a diferença entre os atos performativos e a *parresía* será a abertura ao risco encontrada na segunda; a segunda razão para a incompatibilidade entre os atos performativos e a coragem da verdade para Foucault (2010) é que, na *parresía*, há um compromisso do sujeito do enunciado com o que enuncia, o que é denominado pelo autor de pacto parresiástico, ou seja, o sujeito expressa uma verdade na qual realmente acredita e estima verdadeiramente. Isso não necessariamente será verdade nos atos performativos, uma vez que estes não exigem que o sujeito do enunciado acredite no que diz, mas apenas que,

estando instituído de um poder enunciador, seu enunciado tenha estatuto de verdade e efeitos específicos. A terceira razão apontada por Foucault (2010) se refere ao estatuto social do enunciado, pois, diferentemente do que pode ser encontrado nos atos performativos, “não encontramos no cerne da *parresía* o estatuto social, institucional do sujeito, encontramos sua coragem” (p. 63), ou seja, o espaço enunciativo do sujeito é deixado em segundo plano em relação ao que este enuncia, e, nesse sentido, o estatuto do sujeito pouco ou nada importa frente a verdade que este expõe publicamente, correndo os riscos dessa exposição.

Essa forma de pensar os atos performativos, no entanto, pode ser reavaliada a partir da teoria da performatividade desenvolvida posteriormente por Butler (2008). As discussões acerca da performatividade desenvolvidas por essa autora se localizam no âmbito dos estudos de gênero e das sexualidades, no entanto, acredito que seja possível, a partir da analítica *queer* de *Tatuagem* aqui desenvolvida ampliar o campo de exercício desse conceito, algo já apontado como uma possibilidade pela própria Butler (2008).

O conceito de performatividade em Butler dialoga em grande medida com a teoria dos atos performativos desenvolvida por Austin (1990). Para esse autor, os atos performativos estabelecem a possibilidade de outra concepção de linguagem que, estando atrelada à performatividade, se vincula aos usos em contextos reais da língua, e não a uma linguagem ideal. Austin (1990) realiza a distinção entre os atos de fala constativos e performativos, sendo os primeiros atos que descrevem e os segundos atos que fazem, praticam algo. Nesse sentido, nos atos performativos a própria fala realiza a ação através de um enunciado, alimentando e criando ao mesmo tempo a realidade social.

Essa relação entre o ato performativo e a criação de realidades é a maior contribuição de Austin (1990) à ideia de performatividade posteriormente desenvolvida por Butler (2008). No entanto, como destaca Pinto (2002) ao discutir as influências do pensamento de Austin na performatividade tal como pensada por Butler, no encontro com o conceito Butler inseriu a questão do corpo na construção do performativo. Dessa forma, ao se falar em performatividade em Butler (2008) fala-se de um sujeito de linguagem que não apenas enuncia e cria realidades, mas que também é criado e materializa-se enquanto sujeito a partir do performativo, forjando, reiterando e subvertendo a produção da linguagem e dos próprios corpos por ela possibilitados enquanto espaços de enunciação.

Judith Butler (2002, 2008) com sua teoria da performatividade discute a importância da construção do gênero para os processos de inteligibilidade na estrutura generificada e binária na qual vivemos. Essa performatividade está atrelada a uma repetição das normas de

gênero que estão encadeadas numa lógica heterossexual dos corpos e desejos. No entanto, essa norma, por não ser natural, mas apenas naturalizada através dos discursos, apresentaria falhas, ou ainda, possibilidades de subversão. A ideia de performatividade mostra como uma matriz de inteligibilidade de sexo-gênero binária impõe uma fabricação específica dos corpos e gêneros, de forma que o que foge a essa lógica é colocado no espaço do abjeto, do que não interessa como vida digna de ser vivida. O conceito de gênero performativo, ou seja, a postura do gênero enquanto discurso normativo materializado em ato, seria, para Butler (2008, 2002), o lugar privilegiado da construção do gênero, e, conseqüentemente, da inteligibilidade humana. Assim, seria na repetição do gênero por sujeitos determinados que estaria o lugar de sustentação da própria ideia de gênero, bem como da matriz de inteligibilidade binária normativa masculino-feminino, e, ainda, as possibilidades de questionamento dessa mesma norma.

Nessa ideia de performatividade defendida por Butler (2008) encontramos alguns aspectos de divergência ou complementaridade em relação à forma como Foucault (2010) vislumbra os atos performativos. A que mais interessa aqui se refere ao vislumbre da performatividade como repetição de atos normativos e, também, sua possibilidade de repetição parodística, subversiva, o que rompe com a concepção foucaultiana que percebe os atos performativos em oposição à *parresía* pela impossibilidade de ruptura que os primeiros teriam ao vê-los estritamente como repetição do instituído.

Essa ruptura com o instituído é amplamente exercitada em *Tatuagem*, notadamente em suas performances artísticas. Esse movimento pode ser claramente percebido na segunda apresentação do *Chão de Estrelas* mostrada no filme, nela um ator vestido de padre recita uma poesia:

*Sou quem dá pele ao arrepio
Arrasto do profano o sagrado e tiro de letra a letra do passado.
Sou quem dá som aos instrumentos,
E mesmo antes, e mesmo antes do lamento das coisas cortadas de letras empossadas.
Sou eu quem corto o morto e a salada das noites vazias
Da província vazia e das mariposas aladas.
Trago frio ao tempo
E arranco, vago, a onda do cinema que nunca, que nunca vai ser inventado.
Dou despudor ao corpo e copo aos bem amados.
Estômago ao vômito, atropelo ao pedestre, cansaço ao vulto na cama,
Conteúdo ao oco calado.*

Nessa poesia fala-se de corpo, erotismo, cinema e arte, numa citação descontextualizada que incita a uma ruptura com os atos performativos típicos da figura de

um padre, dando assim “*conteúdo ao oco calado*” que parece se insinuar em cada espaço de produção performativa normativa, cena que culmina com o personagem virando-se de costas para a câmera e mostrando uma batina aberta na parte de traz, mostrando a bunda do “padre”, realçando talvez através desse artifício sua parte oca.

IMAGEM 05: “Padre” expõe sua “parte oca”



Fonte: *Tatuagem, o filme.*

No entanto, é importante destacar que a ideia de performatividade não está atrelada e restrita a uma performance artística, mas, ao contrário, encontra seus espaços de expressão na produção da própria realidade social, tal como Butler (2002, 2008) analisa no âmbito específico dos gêneros e sexualidades. A performatividade nesse pensamento seria então a repetição de atos e gestos que todos os sujeitos exercitam em suas vidas nas mais diversas situações, e não apenas em situações ritualizadas. Como aponta Foucault (2010), tratam-se, ao contrário de gestos cotidianos e

[...] esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são *performativos*, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são *fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos (BUTLER, 2008, p.194)

Dessa forma, não é o fato de se tratarem de performances artísticas o que nos move para a análise fílmica de *Tatuagem* apoiando-se em parte na teoria da performatividade de Judith Butler (2008), mas a possibilidade de reapropriação das normas sociais, as citações e recitações parodísticas que tornam essas performances subversivas no contexto do filme.

IMAGEM 06: Personagem de Clécio interpreta “Esse cara”



Fonte: *Tatuagem, o filme.*

No campo específico dos corpos e gêneros, ainda num momento seguinte à cena do “padre” descrita acima, o discurso fílmico de *Tatuagem* pôde expressar como essas recitações subversivas podem ser produzidas. Nessa cena, Clécio interpreta a música “Esse Cara”²⁷ de Caetano Veloso. Vestido de forma andrógina na cena, são utilizados como figurino para o personagem de Clécio uma calça colada, uma blusa de paetês, maquiagem e penteado femininos, o que se harmoniza de forma inesperada com a barba que o personagem carrega durante todo o filme. Através da interpretação da música, o personagem devém mulher²⁸ apropriando-se de uma performatividade feminina, sem, no entanto, identificar-se totalmente com uma imagem essencializada da mulher enquanto ideal normativo, mesmo se

²⁷ “Ah, que esse cara tem me consumido
A mim e a tudo que eu quis
Com seus olhinhos infantis, como os olhos de um bandido
Ele está na minha vida porque quer
Eu estou pra o que der e vier
Ele chega ao anoitecer
Quando vem a madrugada ele some
Ele é quem quer
Ele é o homem, eu sou apenas uma mulher.”
(Esse Cara, Caetano Veloso)

²⁸ Deleuze e Guattari (2010) desenvolvem a ideia de devir como forma de funcionamento das máquinas desejantes e, conseqüentemente, das subjetividades. Nesse contexto, o devir se caracterizaria como um fluxo de produção de subjetividade que não se fixa em identidades rígidas, mas fortuitas e temporárias. Dessa forma, ao tratar de um devir mulher esses autores discutem possibilidades moleculares associadas a mulher, sem necessariamente ser ou tornar-se uma mulher enquanto categoria identitária para experimentar e expressar essa possibilidade subjetiva.

considerado o flerte com este ideal pelo conteúdo da letra da música, flerte que é subvertido pela própria imagem exibida na tela.

É esse movimento, muitas vezes paradoxal, que explicita o desafio e a coragem necessária para o exercício da subversão, e que possibilita pensar as performatividades, tais quais Butler (2008) as pensou, como possíveis expressões de *parresía* através de diferentes marcadores de diferença e contextos.

2.2 O cínico na pólis e as expressões da subversão das identidades a partir do contra-discurso filmico de *Tatuagem*

Para divulgar seus espetáculos o grupo *Chão de Estrelas* lança-se nas ruas da cidade com suas vestimentas chamativas e seus discursos corrosivos. Na cena em que isto ocorre, enquanto mostra-se a intervenção urbana do grupo escuta-se tanto seus cantos como a narração de Clécio de uma notícia divulgada no jornal local acerca do acontecimento:

Mais uma vez, durante a estreia na nossa cidade, as pessoas que fazem parte do Chão de Estrelas voltaram a expor o público de teatro promovendo seus tão temidos happenings. Recorrendo a tradicional apelação da sensualidade, os integrantes provocaram algumas poucas risadas, mas no geral o clima era de constrangimento. Sob a liderança do “extravagante” Clécio Wanderley, a turba pulou, achincalhou, e se promoveu...

IMAGEM 07: *Chão de Estrelas* divulga novo espetáculo



Fonte: *Tatuagem*, o filme.

Desde a afirmação de apelação da sensualidade até as críticas de terem os artistas retirado uns poucos risos dos transeuntes, o que se nota no discurso da notícia lida é o incômodo que o grupo causa nas ruas, reforçando assim a característica subversiva e não normativa das expressões artísticas apresentadas. Essa maneira de integrar-se à cidade em muitos pontos assemelha-se à forma com a qual os cínicos transitavam em seu contexto. Despudor, irreverência e desafio às normatividades marcam tanto a forma como o *Chão de Estrelas* se apresenta ao público como a que os cínicos antigos apropriavam-se do espaço da cidade: à maneira de cães.

Sobre o fato dos cínicos serem reconhecidos e reconhecerem-se enquanto cães em sua filosofia e modos de vida, Dudley (1980 *apud* NAVIA, 2009) sintetiza afirmando que

[...] há quatro razões pelas quais os cínicos assim são nomeados. Primeiro, por causa da indiferença de seu modo de viver, pois que cultuam a indiferença e, ao modo de cães, comem e fazem sexo em público, caminham descalços e dormem em tonéis pelas encruzilhadas. A segunda razão é que o cão é um animal impudente e eles cultuam a impudência como algo não abaixo da moderação, mas a ela superior. A terceira razão é que o cão é um bom guardião e eles guardam os princípios de sua filosofia. A quarta razão é que o cão é um animal discernidor, que pode distinguir os amigos dos inimigos. Assim, reconhecem como amigos os que se adaptam à filosofia e os acolhem gentilmente, ao passo que, dos que não se ajustam, afastam-se latindo para eles (p. 77).

Essa relação dos filósofos cínicos com a metáfora do cão demonstra não apenas como eles optaram por viver, mas, além disso, sintetiza seus modos de vida, apropriando-se de um insulto e tornando-o constituinte de suas experiências e, no limite, como um instrumento específico de seu filosofar. Assim, diferentemente da forma como muitos filósofos filiados a outras perspectivas afirmavam, no cinismo não encontramos um desleixo existencial e pouca observação de rigor filosófico (NAVIA, 2009), mas, ao contrário, é exatamente nas características que fomentavam essa forma de ver o cinismo que se pode encontrar a maior riqueza estética, política e filosófica dessa corrente.

Era através de seus modos de vida, desde suas vestimentas até suas afirmações, passando pelo gestual por eles exercitado, que os cínicos demarcavam seu lugar de oposição aos valores vigentes em sua sociedade, valores esses que eram desdenhados ou, ao menos, vistos com desconfiança pelos cínicos, que, inclusive, questionavam as orientações sociais já incorporadas em leis e estatutos, não apenas se fixando no que se podia encontrar nos costumes (NAVIA, 2009). Com essa postura, os cínicos abriam mão do prestígio social para dedicarem-se à finalidade última da filosofia em sua concepção, que seria a felicidade, nem que para isso tivessem que acolher insultos. Pode-se, portanto, sintetizar que

[...] o cinismo não foi simplesmente a forma insolente, grosseira e rudimentar da questão da vida filosófica, já que colocou uma questão importantíssima em relação

à vida filosófica: a vida, para ser verdadeiramente a vida de verdade não deve ser uma vida outra? [...] Poder-se-ia então dizer que, se com Platão e o platonismo se colocou a questão do mundo outro, com o cinismo se destacou o problema da vida outra.²⁹ (FREITAS, 2013, p. 12) (Tradução minha)

A essa altura é possível uma aproximação entre o problema da vida outra e as concepções acerca das identidades no campo dos Estudos *queer*, dado o caráter instável e provisório que essa questão alcança com a corrente de pensamento *queer*. Com as políticas e os Estudos *queer* ocorre o questionamento do caráter normativo da noção de identidade, dessa forma, o foco *queer* recai preferencialmente sobre as políticas da diferença (SULLIVAN, 2003; MISKOLCI, 2011) em detrimento da ideia de uma identidade que constituiria os sujeitos e os grupos e movimentos sociais. Essa virada pós-identitária (LOURO, 2001), especificamente no campo teórico, se dá em oposição às concepções de sujeito cartesiano que até então dominavam o contexto acadêmico. Assim, a partir de perspectivas pós-estruturalistas o pensamento *queer* considerará as políticas de identidade necessariamente problemáticas (SULLIVAN, 2003).

Esse questionamento passa pela “[...] rejeição da crença de que o sujeito é autônomo, unificado, auto consciente e estático”³⁰ (SULLIVAN, 2003, p. 41) (Tradução minha), dado que essa postura frente aos sujeitos consolidou um modelo político que, no fim, segregou e inviabilizou, no campo político-discursivo, um grupo de sujeitos que não se adequavam aos padrões identitários ou não se reconheciam nas demandas desses saberes e movimentos sociais, notadamente os movimentos gays e lésbicos, em oposição aos quais os movimentos *queer* mais fortemente se colocaram, reivindicando claramente a possibilidade de uma vida outra.

Jagose (2005) denomina o modelo político exercitado pelos movimentos gays e lésbicos no período da emergência *queer* de étnicos. A autora defende que, em muitos momentos, eles apelavam para estratégias já utilizadas nos movimentos sociais relacionados à raça e à etnia, bem como para uma certa naturalização das identidades gays e lésbicas que, por isso, deveriam ser assimiladas ao contexto social geral. Para essa autora,

Tanto o movimento lésbico quanto o gay estiveram fundamentalmente comprometidos com a noção de políticas de identidade ao assumir a identidade como um pré-requisito necessário para a efetiva intervenção política. Queer, por outro lado, exemplifica uma relação mais mediada com categorias de identificação. Aderindo à teorização pós-estruturalista da identidade enquanto

²⁹ “[...] el cinismo no fue simplemente la forma insolente, grosera y rudimentaria de la cuestión de la vida filosófica, ya que planteó una cuestión importantísima em el tema de la vida filosófica: la vida, para ser verdaderamente la vida de verdad ¿no debe ser una vida otra? [...]. Se podría decir entonces que, si con Platón y el platonismo se planteó la cuestión del otro mundo, con el cinismo se ensalzó el problema de la vida outra.”

³⁰ “[...] rejection of the belief that the subject is autonomous, unified, self-knowing, and static.”

provisória e contingente, junto à crescente consciência das limitações das categorias identitárias em termos de representação política, foi possível ao queer emergir enquanto uma nova forma de identificação pessoal e de organização política.³¹ (JAGOSE, 2005, p. 77-8) (Tradução minha)

Assim, as perspectivas *queer* irão reivindicar uma derrocada das políticas identitárias devido a essas aceitarem de forma acrítica noções estabelecidas de experiências de gênero e sexualidades que ignoravam as possibilidades não normativas de vivenciar esses e outros aspectos da existência. Para Jagose (2005), “o modelo étnico acriticamente aceitou o entendimento dominante sobre sexualidade, vislumbrando o campo sexual através da oposição binária entre heterossexualidade e homossexualidade”³² (p. 63) (Tradução minha), o que mostrava o perigoso flerte dessas políticas com o *status quo*, o que pode ser provado até mesmo pela maior aceitação desses movimentos no contexto social geral (LOURO, 2001), dado que utilizavam de bom grado as categorias através das quais comumente pensava-se as experiências no âmbito dos gêneros e das sexualidades, o que, conseqüentemente, referendava a heterossexualidade enquanto padrão e a constituição de espaços de abjeção para os divergentes.

Com essa crítica, o que as políticas e os Estudos *queer* demonstraram foi a relação intrínseca entre a noção de identidade e uma determinada distribuição do poder. O que ficou explícito foi o fato de que “toda identidade é um efeito de uma relação de poder pela qual determinadas possibilidades são reprimidas ou excluídas para afirmar e estabilizar outras”³³ (GARCÍA, 2007, p.60) (Tradução minha), daí a necessidade de repensar o lugar desse conceito no âmbito das possíveis resistências corpo-políticas propostas pelos *queers*. Dessa forma, às inúmeras nomenclaturas disponíveis para categorizações no pensamento heterossexual (WITTIG, 2004) e nos movimentos gays e lésbicos, os sujeitos *queer* responderão com uma postura evasiva e escorregadia:

[...] o termo queer theory surgiu de um esforço por evitar todas estas distinções tão finas em nossos protocolos discursivos, para não aderir a alguns dos termos dados e não assumir suas dívidas ideológicas, mas para transgredi-las e, ao mesmo

³¹ “Both the lesbian and gay movements were committed fundamentally to the notion of identity politics in assuming identity as the necessary prerequisite for effective political intervention. Queer, on the other hand, exemplifies a more mediated relation to categories of identification. Access to the post-structuralist theorisation of identity as provisional and contingent, coupled with a growing awareness of the limitations of identity categories in terms of political representation, enabled queer to emerge as a new form of personal identification and political organization.”

³² “The ethnic model uncritically accepted dominant understandings of sexuality, figuring the sexual field through the binary opposition of heterosexuality and homosexuality.”

³³ [...] toda identidad es un efecto de una relación de poder por la cual determinadas posibilidades son reprimidas o excluidas para afirmar y estabilizar otras.”

tempo, transcendê-las ou, pelo menos, problematiza-las.³⁴ (DE LAURETIS, 2010, p. 26) (Tradução minha)

As experiências dos sujeitos passam a não mais serem pensadas enquanto possibilitadoras de instituição de categorias bem definidas que viabilizariam, por isso, o agrupamento a partir de determinadas formas de vivência dos corpos e desejos. Para Jagose (2005), numa perspectiva *queer*, a “[...] identidade tem sido reconceitualizada como uma insistente e persistente fantasia ou mito cultural”³⁵ (p. 78) (Tradução minha), sendo necessária a ressignificação de seus termos para a constituição de outra forma de distribuição do poder no meio social. Assim, antes de denotar uma controvérsia de caráter estritamente teórico, a questão da subversão das identidades constituiu-se e constitui-se enquanto uma potente ferramenta de embate político.

Com sua perspectiva pós-identitária as políticas e os estudos *queer* exercitaram o questionamento de “[...] noções clássicas de sujeito, de identidade, de agência, de identificação” (LOURO, 2001, p. 547), o que possibilitou a problematização e o confronto no campo discursivo com todos os saberes pautados numa perspectiva identitária que se mostravam problemáticos. Para Jagose (2005), “[...] *queer* demarca a suspensão da identidade enquanto algo fixo, coerente e natural”³⁶ (p. 98) (Tradução minha), o que pode instituir outro estatuto para pensar as subjetividades que, a partir dessa perspectiva, podem ser entendidas a partir do marco das contingências e discontinuidades muito mais que na definição incisiva de possibilidades a partir de uma identidade. Em síntese, o que se encontra nas políticas e Estudos *queer* é uma prática consciente e propositalmente desconstrutiva que torna inviável pensar os sujeitos a partir de uma identidade nomeável (MUÑOZ, 2007), aspecto sobre o qual Sullivan (2003) afirma: “*Queer*, nesse sentido, passa a ser entendido como uma prática desconstrutiva que não parte de um sujeito já construído, e, por sua vez, não fornece ao sujeito uma identidade nomeável”³⁷ (p. 50) (Tradução minha).

Dessa forma, impõe-se o caráter transitório e até mesmo instável dos sujeitos *queer*, bem como de suas práticas e desejos. Ou seja, na apropriação do insulto *queer*, não houve a constituição de uma nova identidade sexual e/ou de gênero, mas a demarcação de um espaço discursivo que afirma a abertura em relação às possibilidades subjetivas referentes a esses e

³⁴ “[...] el termino queer theory llegó en un esfuerzo por evitar todas estas distinciones tan finas en nuestros protocolos discursivos, para no adherir algunos de los terminos dados y no asumir sus deudas ideológicas, sino para transgredirlas y al mismo tiempo trascenderlas o por lo menos problematizarlas.”

³⁵ “[...] identity has been reconceptualised as a sustaining and persistent cultural fantasy or myth.”

³⁶ “[...] *queer* marks a suspension of identity as something fixed, coherent and natural.”

³⁷ “*Queer*, in this sense, comes to be understood as a deconstructive practice that is not undertaken by an already constituted subject, and does not, in turn, furnish the subject with a nameable identity.”

ainda outros marcadores de diferença. Assim, na impossibilidade de se estabelecer um conceito fixo para o que seria o *queer*, pode-se afirmar, através de um conceito muito mais negativo que afirmativo, que

Queer é por definição *qualquer coisa* em oposição ao normal, o legítimo, o dominante. *Não há nada em particular a que o termo necessariamente se refere.* É uma identidade sem essência. Dessa forma, ‘queer’ demarca não uma positividade mas uma posicionalidade *vis-à-vis* com o normativo. [Queer] descreve um horizonte de possibilidades cuja extensão precisa e escopo heterogêneo não podem ser delimitados de antemão.³⁸ (HALPERIN, 1995 apud SULLIVAN, 2003, p. 43) (Tradução minha)

Essa virada pós-identitária apresenta algumas especificidades e possibilidades no campo dos embates políticos acerca das diferenças. Para Louro (2001), “queer representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora” (p. 546) por não conformar-se em adequar-se ao já instituído, mas, ao contrário, questionar as normatividades sociais de forma radical com o intuito de produção de outras possibilidades subjetivas. “[...] Queer significa colocar-se contra a normalização – venha ela de onde vier” (LOURO, 2001, p. 546), o que situa essa perspectiva política e teórica num espaço discursivo de produção de resistência, e não de assimilação, como o encontrado nos tradicionais movimentos gays e lésbicos (SÁEZ, 2007).

O abandono da noção de liberação, a impossibilidade de situar-se fora e/ou antes das relações de poder, não conduz em absoluto à paralisia, a um círculo vicioso de retroalimentação do poder enquanto norma, mas a uma situação na qual essa sempre é um efeito precário de uma rede de relações que a excedem e que, por meio de redistribuições e reconfigurações, pode transformá-la.³⁹ (GARCÍA, 2007, p.31-2) (Tradução minha)

É a partir desse possível espaço de redistribuição do poder no meio social que se pode pensar a emergência de uma “corpo-política” de multidão que as perspectivas *queer* afirmam e que a cena de apresentação na rua do *Chão de Estrelas* pode ilustrar. Se, a partir de Foucault (2010e), os atravessamentos biopolíticos na produção das subjetividades contemporâneas ficaram explícitos, tornou-se possível também a produção de uma desnaturalização das identidades forjadas nesse contexto. Assim, a própria ideia de identidade pode ser reapropriada com a finalidade de subverter o próprio conceito e, a partir de um uso outro, questionar o campo político e conceitual no qual esse opera. Preciado (2011) chamará a

³⁸ “Queer is by definition *whatever* is at odds with the normal, the legitimate, the dominant. *There is nothing in particular to which it necessarily refers.* It is an identity without an essence. ‘Queer’ then, demarcates not a positivity but a positionality *vis-à-vis* the normative... [Queer] describes a horizon of possibility whose precise extent and heterogeneous scope cannot in principle be delimited in advance.”

³⁹ “El abandono de la noción de liberación, la imposibilidad de situarse fuera y/o antes de las relaciones de poder, no conduce en absoluto a una parálisis, a un círculo vicioso de retroalimentación del poder como norma, sino a una situación en que ésta siempre es un efecto precario de una red de relaciones que la exceden y que, por medio de redistribuciones y reconfiguraciones, pueden transformarlo.”

atenção para as formas de identificação que as perspectivas *queer* exercitam. Segundo ela, “as identificações negativas como ‘sapatas’ ou ‘bichas’ são transformadas em possíveis lugares de produção de identidades resistentes à normalização, atentas ao poder totalizante dos apelos à ‘universalização’” (p. 15); ou seja, é a partir da tomada para si de uma identidade abjeta que os sujeitos *queer* passam a exercitar suas possibilidades de resistência, uma vez que, ao reconfigurar e resignificar os termos pelos quais são interpelados, esses sujeitos explicitam o caráter arbitrário e performativo das identidades (BUTLER, 2008).

De acordo com Preciado (2011), “a política das multidões *queer* emerge de uma posição crítica a respeito dos efeitos normalizantes e disciplinares de toda formação identitária, de uma desontologização do sujeito da política das identidades [...]” (p. 18), num processo que não pode encontrar sua sustentação nem numa lógica fundante nem num conjunto de características consistentes dado seu compromisso com os processos de desnaturalização das experiências (JAGOSE, 2005). Isso que forja um espaço discursivo *queer* que se insere na cultura possibilitando várias e flutuantes posições de sujeito que podem ser ocupadas por qualquer pessoa (DOTY, 1997).

Para Jagose (2005), “[...] *queer* escapa a uma descrição programática, pois é diferentemente valorado em diferentes contextos”⁴⁰ (p. 97) (Tradução minha), sendo dessa característica flutuante que essa perspectiva retira sua maior potência, pois institui-se enquanto espaço possível de contestação política sem, por isso, cair nas armadilhas normalizantes e totalizantes da ideia de identidade, característica que também impõe a manutenção de um olhar atento para que essa perspectiva política e teórica não seja capturada e fixada em uma identidade, um olhar crítico, como propõe Butler (1993):

Se o termo “*queer*” é um lugar de contestação coletiva e o ponto de partida para uma gama de reflexões históricas e imaginações futuras, ele terá que permanecer o que é no presente, nunca totalmente definido, mas sempre e apenas reempregado, torcido, *queered* a partir de um uso primeiro e na direção de efeitos políticos urgentes e explosivos e, talvez, também posicionado a favor de termos que façam esse trabalho político de forma mais efetiva.⁴¹ (p. 19) (Tradução minha)

Entre as possibilidades cínicas e *queer* o grupo *Chão de Estrelas* lança-se às ruas na cena aqui trazida. Nesse contexto, pode-se perceber o exercício das políticas de multidão apresentadas por Preciado (2011). Para esse exercício necessariamente institui-se também

⁴⁰ “[...] *queer* evades programmatic description, because it is differently valued in different contexts.”

⁴¹ “If the term “*queer*” is to be a site of collective contestation, the point of departure for a set of historical reflections and futural imaginings, it will have to remain that which is, in the present, never fully owned, but always and only redeployed, twisted, *queered* from a prior usage and in the direction of urgent and exploding political purposes, and perhaps also yielded in favor of terms that do that political work more effectively.”

um exercício de *parresía*, dado que o expor-se em público e enunciar as verdades subversivas defendidas pelo grupo os coloca numa situação de risco, que no contexto do filme culmina com as críticas sociais expostas no jornal, que ao fim são também reapropriadas pelo grupo quando Clécio afirma: “*propaganda negativa e de graça, ou seja, público garantido!*”. Essa expressão da *parresía*, que pode ser denominada de coragem da verdade *queer*, consegue ao mesmo tempo explorar um espaço enunciativo cínico com uma estética e proposta política *queer*, à qual se vincula diretamente a questão do questionamento das identidades e dos espaços possíveis para as identidades não normativas e construção de vidas outras.

Essa coragem da verdade se articularia então ao questionamento subversivo dos universais e das identidades enquanto categorias estanques. Esse questionamento parte do pressuposto de que a criação de universais e o fechamento de identidades naturalizadas se dão num diálogo constante com o abjeto criado nesse processo, o que, no fim, explicitaria o caráter arbitrário e contingente das categorias naturalizadas (BUTLER, 2008). Dessa forma, a partir de um processo de historicização dessas categorias pode-se perceber sua construção e a necessária produção de exclusão incluída nesse processo, o que nos leva ao questionamento ou reconfiguração da noção de universal:

De fato, parece importante considerar que padrões de universalidade são historicamente articulados e que expor o caráter restrito e excludente de uma articulação histórica da universalidade é parte de um projeto de alargar e tornar substantiva a própria noção de universalidade.⁴² (BUTLER, 1997, p. 366-7)
(Tradução minha)

No entanto, ao criar esse espaço de exclusão, cria-se também um possível espaço de denúncia e resistência. É nesse sentido que Butler (1997) defende que a ideia de universal se vê sempre desafiada pelo seu exterior constituinte. Além disso, enquanto ideia abstrata, o universal acaba por não encontrar equivalente real nas experiências vividas pelos sujeitos, o que nos lança o necessário desafio de questionar as identidades que incitam a uma operação de censura a partir da ostensiva postulação de um universal (BUTLER, 1997).

Loxley (2007) defende que o maior mérito do pensamento desenvolvido por Butler está em sua estratégia de tornar a categoria de identidade permanentemente problematizada em todas as suas formas. Nesse sentido, a identidade passa a ser um constructo que está sempre atrelado à cultura, de forma que não mais seria possível pensá-la enquanto dado

⁴² “Indeed, it seems important to considerer that standards of universality are historically articulated and that exposing the parochial and exclusionary character of a given historical articulation of universality is part of the project of extending and rendering substantive the notion of universality itself.”

natural e, por isso, imutável; o que também não é o mesmo que pensar as identidades e subjetividades enquanto meros reprodutores das culturas nas quais se inserem. A processualidade da cultura se refletiria assim numa concepção processual e contingente da categoria identidade, sem, todavia, substituir o determinismo da natureza pelo determinismo da cultura:

Nossas identidades não são dadas pela natureza ou simplesmente representadas ou expressas na cultura: ao invés disso, a cultura é o processo para a formação identitária, o caminho no qual os corpos e subjetividades em toda sua diversidade são produzidos. Assim, cultura é um processo, um tipo de construção, e nós somos o que é feito e refeito por esse processo.⁴³ (LOXLEY, 2007, p. 118) (Tradução minha)

Nesse processo, o corpo ocupa lugar central na constituição do sujeito visto a partir de uma concepção performativa (BUTLER, 2002). Esse corpo insere-se na cultura e com ela relaciona-se encontrando espaços de enunciação possíveis; seja reproduzindo ou desafiando os lugares já instituídos. Assim, os atos são realizados pelos sujeitos, mas sempre em diálogo com modelos já existentes de atos estilizados e repetíveis que se impuseram de forma reiterada através do tempo tornando-se convencionais (LOXLEY, 2007), de forma que “performances que não servem para reforçar essa lei são reprimidas, ridicularizadas e tem seu reconhecimento negado [...]”⁴⁴ (LOXLEY, 2007, p. 120) (Tradução minha), como o que ocorre com os artistas do *Chão de Estrelas*, criticados pela mídia local na cena de sua intervenção nas ruas.

Apesar do caráter normativo das performances convencionais, sempre haverá espaço para uma repetição subversiva (BUTLER, 2008). Esse exercício pode ser visto no discurso fílmico de *Tatuagem*, no qual se institui uma retórica própria do escárnio e do questionamento. Essa retórica dialoga enormemente com a retórica exercitada no cinismo, que a partir de atos performativos específicos desafiou as normas sociais vigentes em sua época. Essa é uma retórica do corpo, da paródia e do exagero. Navia (2009) descreve, a partir do exemplo de Diógenes, o cínico, como o corpo passa ao lugar central na experiência cínica:

Essa retórica emerge claramente como a mídia através da qual Diógenes praticou seu cinismo. Ele se apresenta ao mundo como um *performer* e um exibidor. Toda ideia e crença sua toma a roupagem de um gestual *físico* ou se expressa em asserções curtas, nas quais sua linguagem denota uma inequívoca função *física*. Por esse motivo, as fontes estão cheias de anedotas nas quais o encontramos quer usando o corpo, em particular as mãos, quer falando de coisas físicas. Flagramo-

⁴³ “Our identities are not given by nature or simply represented or expressed in culture: instead, culture is the process of identity formation, the way in which bodies and selves in all their differences are produced. So culture is a process, a kind of making, and we are what is made and remade through that process.”

⁴⁴ “Performances that do not serve to reinforce this law are repressed, mocked, denied recognition [...]”

lo numa série de peças performáticas que transpiram grosserias e demonstram um tremendo senso de humor (p. 97).

Cinismo, performatividade e o discurso de *Tatuagem* parecem mesclar-se nessa perspectiva, num diálogo que convida a uma ruptura de campos teóricos, temporalidades e identidades discursivas. Navia (2009) fala de Diógenes, mas poderia estar falando de Clécio e sua trupe; dos cínicos e/ou *queers* do passado e do presente; de quem escreve essa pesquisa em seus momentos de maior liberdade; ou quem sabe ainda de Butler ou Foucault dos quais pouco sabemos de suas vidas “privadas”:

Esse homem é indubitavelmente uma algazarra ambulante, um caráter de *clown*, um verdadeiro bufão, um *performer* do mais alto calibre, que sabe muito bem como mesclar a seu sarcasmo e a seu tom de diatribe uma tremenda carga de humor e jocosidade, misturando em suas inúmeras gaitices uma dose generosa de vulgaridade e grosseria com uma porção substancial de implacável moralismo (NAVIA, 2009, p. 98).

CAPÍTULO 3: DESFIGURAÇÃO DA MOEDA E QUESTIONAMENTO DAS NORMATIVIDADES

Para a questão da vida outra no cinismo, além da metáfora do cão, outra metáfora é essencial: a do “desfigurar a moeda”. Essa metáfora, antes de tudo, constitui-se enquanto ato fundante da filosofia cínica, dado que se coloca enquanto mito fundador dessa corrente de pensamento. Muitas versões do mito podem ser encontradas, no entanto, existe o consenso de que Diógenes, o cínico, se envolveu como participante numa falsificação de moedas em sua cidade natal após receber a ordem do oráculo para que as desfigurasse (NAVIA, 2009; LAÉRCIO, 2009).

Diz-se que Diógenes era filho de banqueiro e, assim, passou a falsificar a moeda local ou, a depender da versão, sofreu as sanções por seu pai fazê-lo, o que culminou com o exílio de Diógenes e a morte de seu pai (NAVIA, 2009; LAÉRCIO, 2009). Desse acontecimento surgiu uma espécie de mito fundador da filosofia cínica que foi aceito por Diógenes e, posteriormente, serviu de base para a prática filosófica dos demais cínicos. Certamente que, para isso, foi necessária uma interpretação muito específica do oráculo, dado que, conforme os relatos, a ordem exata do oráculo foi a de desfigurar a moeda vigente, o que pode possuir diversos significados (NAVIA, 2009). No entanto, a interpretação corrente no que se refere ao cinismo, foi a de que este teria ordenado que Diógenes, o cínico, desfigurasse os valores sociais vigentes em sua época.

O oráculo de Delfos que lhe ordenou proceder a uma desfiguração da moeda social e moral, quer tenha sido um oráculo genuíno ou apenas uma ficção a seu respeito, põe-no em uma posição peculiar, isto é, na qualidade de homem marcado para solapar as fundações da cidade que fornece um lugar de refúgio (NAVIA, 2009, p. 140).

Assim, será a partir da ordem de desfigurar a moeda vigente, lida sob essa interpretação, que Diógenes e os demais cínicos construíram sua filosofia, dando sustentação à ideia de uma vida outra, de uma verdadeira vida. Sobre a relação estabelecida entre a construção de uma vida outra, que seria entendida como a vida verdadeira, e a ordem do oráculo para que Diógenes desfigurasse ou falsificasse a moeda, Wellausen (1996) esclarece:

O tema da vida-verdadeira – *alethés bios* – está ligado a um episódio da vida de Diógenes – o cínico, narrado por Diógenes Laércio: aquele teria recebido a missão divina para “falsificar o valor da moeda”. Se, por um lado, existe uma aproximação entre moeda e costume, por outro, significa que é possível trocar a efígie da moeda por outra, permitindo que ela circule com seu verdadeiro valor – a moeda-verdadeira. O princípio cínico “mudar o valor da moeda” é a prática da *alethés bios* – trocar o metal da moeda significa modificar a imagem, para que a verdadeira-vida apareça, sem mistura, sem dissimulação, reta, soberana, incorruptível e feliz. Foucault vê nessa metáfora, por um lado, uma espécie de

passagem ao limite, extrapolação, modo caricatural da vida-verdadeira; por outro, uma continuidade carnavalesca do tema da vida-verdadeira. “Alterar o valor da moeda” está ligada à qualificação de cão, que Diógenes dava a si mesmo, e que passou a identificar o cinismo, como vida sem pudor, sem respeito humano, que faz em público e aos olhos dos outros o que somente os cães e outros animais ousam fazer, e que mesmo os homens mais ordinários procuram esconder. O bós do cão é indiferente a tudo, exigindo satisfação imediata. A vida dos cínicos é vida de prova – *áskesis* – cão de guarda para salvar os homens, pura animalidade; é experiência do limite, retorno escandaloso da vida não-dissimulada, despudorada, vida independente, sem mistura, direta, franca, sincera, justa, verdadeira. A metáfora da moeda indica que é preciso encontrar uma nova vida filosófica (p. 122).

É para a conquista do difícil desafio de construção da desfiguração da moeda na perspectiva da filosofia cínica que a coragem da verdade se mostra como instrumento, de forma que, no cinismo, encontra-se o radical questionamento das normas e costumes vigentes em busca de uma vida outra caracterizada pela preocupação com o que realmente importa, sem maiores vínculos com as normativas sociais, que seria o alcance da felicidade, mesmo que para isso os cínicos fossem identificados por muitos como sujeitos muito mais próximos da animalidade do que da humanidade.

A felicidade como objetivo da filosofia não é exclusividade do cinismo, de forma que se pode encontrar em diversas outras correntes filosóficas a centralidade dessa preocupação (DIAS, 2011; 2014). No entanto, será na forma de alcançar esse objetivo que residirá o maior diferencial da filosofia cínica. A arma cínica para a construção de uma vida outra será o confronto explícito e, muitas vezes, exagerado em relação às formas de vida escolhidas pela maioria. Assim, o choque e o escândalo passam a ser constituintes da experiência cínica de desfigurar a moeda e da produção de seus modos de vida. Diógenes, o cínico, continua sendo o maior exemplo dessa forma de filosofar, pois, através de uma linguagem cáustica e da subversão generalizada dos valores correntes, ele desafiou e questionou as barreiras sociais instituídas em seu tempo (GOULET-CAZÉ, 2005).

Essa busca pela felicidade aparece no discurso filmico de *Tatuagem* em uma das performances do grupo *Chão de Estrelas* de forma explícita. Ela se inicia com Clécio ao centro e as figuras de um anjo e de um demônio à sua direita e esquerda, respectivamente:

Anjo: *Culpa? Que culpa? Joga essa culpa no lixo ou no meio da rua.*

Demônio: *Nana-nina-não, meu bom e querido anjo. Pensa que para conquistar o mundo, não precisas ser imundo. Pega a carne e estanca o desejo para se concentrar nas glórias que vêm da família e da casa. Pensa na tradição, e pensa na heráldica. Deixa teu gozo, para além de teu corpo, viés de tua alma.*

Clécio: *Chega! Eu vou fazer a equação da alegria, o comboio do desejo, o ônibus da felicidade. E não deixarei que fiquem rugas das dívidas que queimarei.*

A personagem do anjo convida o personagem de Clécio a se livrar das culpas, momento no qual a figura do demônio aparece tentando convencer o personagem de Clécio do contrário. “*Pega a carne, e estanca o desejo*”, ele diz, exaltando a família e a tradição. Nessa cena, a uma maneira que pode ser pensada enquanto cínica, ocorre uma reversão dos valores, na qual a figura associada ao mal reivindica a necessidade de manutenção da ordem e da tradição, num claro desfigurar da moeda social vigente, associando esses valores a figuras consideradas positivas, o avesso do que se espera de um demônio.

IMAGEM 08: Personagem de Clécio ao centro, anjo e demônio nas laterais



Fonte: *Tatuagem, o filme.*

A resposta do personagem que Clécio interpreta nessa performance não poderia ser mais diogética: “*Chega! Eu vou fazer a equação da alegria, o comboio do desejo, o ônibus da felicidade! E não deixarei que fiquem rugas das dúvidas que queimarei!*” A busca pela felicidade mostra-se, assim, como ponto final da elaboração de si, enquanto resolução de possíveis conflitos morais. Não à toa que ao dizer “*que queimarei*” o personagem agachasse, numa clara alusão ao sexo anal, fazendo assim piada com as normativas sociais que, prezando pela família e pela tradição “*fecham os cus*”, sejam literais ou simbólicos, dos sujeitos.

IMAGEM 09: Personagem de Clécio resolve seus dilemas



Fonte: *Tatuagem, o filme*.

Era assim também para Diógenes, que considerava a maioria das normativas sociais dignas de piada, uma vez que em nada auxiliavam os sujeitos no alcance da felicidade e, muitas vezes, se constituíam como obstáculos impondo uma série de necessidades, rituais e normativas. Dessa forma, através de chistes, parábolas e paródias Diógenes exercitava a coragem da verdade enunciando sua verdade cínica, sendo esse o comportamento encontrado nas performances do *Chão de Estrelas* de forma geral, e na descrita anteriormente, especificamente. Esse comportamento de Diógenes e dos demais cínicos foi visto por muitos como sem propósito e, inclusive, como prova da fragilidade intelectual do cinismo. No entanto, ao contrário disso, o que Diógenes demonstrava em suas performances públicas de desfiguração da moeda era a construção, através de vias não tradicionais, de uma filosofia que trazia consigo grande rigor intelectual e prático, de forma que

A piada de Diógenes [...] faz parte de um plano cuidadosamente concebido e muito bem executado que só pode ser compreendido como um ingrediente de seu compromisso de adular ou invalidar os valores pelos quais as pessoas vivem. Assim, por detrás de toda a sua jocosidade e da aparente parvoíce e vulgaridade de seu comportamento, havia nele uma tremenda seriedade intelectual e uma responsabilidade moral sem paralelos, que *bem poderiam* desestabilizar os alicerces políticos e sociais de seu mundo (NAVIA, 2009, p. 101).

Foi através desse recurso que Diógenes estabeleceu sua guerra contra o mundo num movimento sem trégua de desfiguração dos valores e moralidades vigentes, numa luta na qual o “exagero, distorção, hipérbole, ações chocantes, até mesmo vulgaridade e todo o resto

do aparato da retórica cínica foram suas armas” (NAVIA, 2009, p. 218). O que Diógenes e os demais filósofos cínicos desejavam com suas estratégias de desfiguração era mostrar, de forma explícita, a fragilidade e a falsidade dos valores admirados e perseguidos pela maioria, num processo no qual os sujeitos esforçavam-se para salvaguardar uma moral social que, na realidade, não os ajudava no alcance de uma vida outra, devendo, por isso, ser refutada através do embate direto da *parresía* cínica ou, no mínimo, ignorados (GOULET-CAZÉ, 2005). Essa atitude colocava os filósofos cínicos no perigoso lugar de quem enuncia verdades não desejadas pela maioria de forma provocante e direta, o que não poderia ser diferente dado que,

Os comportamentos cínicos não poderiam ser outra coisa além de provocantes, e essa provocação voluntariamente buscada chocava por sua forma espetacular e paradoxal, mas nossos filósofos não chocavam por chocar; eles queriam acordar brutalmente seus contemporâneos a fim de fazê-los tomar consciência de que a civilização é um obstáculo para no caminho da felicidade. A provocação como instrumento pedagógico!⁴⁵ (GOULET-CAZÉ, 2005, p. 08) (Tradução minha)

A utilização da *parresía* para a desfiguração da moeda vigente, no cinismo enquanto uma pedagogia, pode ser vista como o maior de seus objetivos, pois “os atos excêntricos de Diógenes, no fundo, visavam a [...] mudança de paradigma social, a uma inversão dos valores morais vigentes” (DIAS, 2014, p. 224), o que só poderia ocorrer se, a partir de seus discursos, os filósofos cínicos pudessem alcançar alguns sujeitos, mesmo que estes fossem poucos. No entanto, a construção dessa pedagogia se dava muito mais de forma negativa, ou seja, os cínicos exercitavam muito mais a denúncia dos valores vigentes como equivocados do que propunham uma determinada forma de viver. Sobre essa característica do cinismo e tratando especificamente de Diógenes, o cínico, Navia (2009) afirma:

Diógenes se voltou mais para a desfiguração e a destruição daquilo que encontrava em torno de si do que para a construção e o desenvolvimento daquilo que deveria suceder ao que já existia. Assim, [...] tanto seu comportamento em face das instituições políticas de seu tempo quanto seus comentários a propósito das leis e das estruturas governantes do Estado com as quais ele teve contato levam-nos a conclusão de que ele encarava todos esses arranjos como dignos de desfiguração (2009, p. 186).

No entanto, esse processo não pode ser visto como menos árduo, nem questionado enquanto expressão da coragem da verdade, pois, no processo de desfiguração da moeda, o que ocorre é um total e ininterrupto fazer político através da construção de um modo de vida. Novamente encontramos aqui a relação íntima entre teoria e prática que ocorre no cinismo,

⁴⁵ “Les comportements cyniques ne pouvaient qu’être provocants et cette provocation volontairement recherchée choquait par son côté spectaculaire et paradoxal, mais nos philosophes ne choquaient pas pour choquer; ils voulaient plutôt réveiller brutalement les contemporains afin de leur faire prendre conscience que la civilisation est un obstacle sur la voie du bonheur. De la provocation comme instrument pédagogique!”

pois, a partir do momento em que o questionamento dos valores vigentes é estabelecido ocorre também um posicionamento frente a vida que coloca os filósofos cínicos num espaço de ruptura com as principais instituições sociais existentes. Dias (2011) afirma que esta é a principal característica da filosofia cínica que passa, assim, a ser a própria medida da veracidade do seu discurso, dado que de nada valeria a pretensa defesa dos ideais cínicos se atrelado a isso não estivesse uma determinada forma de viver, de forma que os argumentos no cinismo são amparados por condutas éticas específicas instituídas a partir da necessidade de desfiguração da moeda através de discursos, gestos e práticas que se pode definir enquanto parresiásticas.

Será através disso, e partindo os cínicos de seu próprio mito fundador da desfiguração da moeda, que eles poderão reconfigurar o mito social. É nisso que reside o potencial político e subversivo da filosofia cínica que, ao romper inclusive com as concepções mais tradicionais de filosofia pautadas na escrita e na teoria, cria uma escola que tem na prática e na construção de modos de vida um de seus pilares. Assim, o rigor do pensamento cínico se dá muito mais na construção dessa postura ética específica do que na consolidação teórica estrita de princípios gerais. No início há a desfiguração da moeda, e então, a partir desse processo, institui-se um modo de vida que fará da própria existência razão e testemunho de uma vida em oposição à maioria dos valores sociais vigentes, o que, para muitos, deslegitima o cinismo enquanto uma corrente filosófica digna (NAVIA, 2009). Ao mesmo tempo, para outros, aponta uma outra forma de filosofar que possibilitaria a construção de uma vida outra. Sobre essa tensão e questionamento da legitimidade dos saberes no cinismo, Dias (2011) esclarece:

Quando falamos em “desfigurar a moeda” estamos dando início ao árduo compromisso cínico de questionar os valores sociais vigentes. Diógenes utilizou a vida prática como meio mais eficiente para causar um choque, um estranhamento na sociedade. As bases conceituais de uma suposta “escola cínica de filosofia” começam com seu estilo despreocupado e indiferente frente às críticas de toda a Grécia de exercerem tão somente um modo de vida despojado, mas sem princípios filosóficos sólidos (p. 39).

A essa altura podemos retornar a Foucault, que claramente faz a opção de ver no cinismo uma categoria filosófica não apenas digna de estudo, mas também como uma possível inspiração para a construção do pensamento filosófico na contemporaneidade se pensada enquanto “categoria transhistórica” (FOUCAULT, 2011b). Esse autor, ao estudar a construção da *parresia* no cinismo, aponta como a ideia do desfigurar a moeda pode ter grande valia nos dias atuais, tomando a interpretação mais politicamente relevante dessa expressão para continuar pensando a questão do estatuto do sujeito em suas relações consigo,

com os outros e com a verdade numa espécie de provocação ou convite ao pensamento cínico. Essa relação é muito bem sintetizada por Gros (2004) quando ele afirma:

Foucault compreende esta fórmula (cujo sentido permanece ambíguo: ‘falsifica a moeda’, ‘altera os valores recebidos’, ‘faz circular valores verdadeiros’) como uma exigência de mudança em seu contrário. Trata-se de uma transgressão dos valores estabelecidos, mas a partir de um movimento interno de exageração e de caricatura dos sentidos da verdade (p. 164).

3.1: Performatividades anais: o contra-discurso acerca da utopia do cu em *Tatuagem*

O ponto mais intenso de inflexão entre a filosofia cínica, o filme *Tatuagem* e os Estudos *queer* pode ser encontrado na enunciação da utopia do cu defendida no discurso fílmico de *Tatuagem*. Essa apropriação escandalosa e subversiva do cu institui um lugar outro de enunciados que desafia a normatividade ético-estética do contexto do filme, bem como nos incita a pensar e repensar essas expressões de possibilidades subversivas na realidade social. O exercício de reapropriar-se de um insulto ou xingamento é constitutivo tanto da *parresía* cínica, quanto da perspectiva *queer*, e é esse mesmo exercício que encontramos no discurso fílmico de *Tatuagem*.

Essa possibilidade de análise do discurso fílmico parte de uma concepção do corpo que extrapola os limites das perspectivas cartesianas, nas quais o corpo não pode ser senão máquina a ser entendida a partir de pressupostos pré-estabelecidos (NÓBREGA, 2009). Assim, ao invés de pensar o corpo enquanto máquina aqui coloco-o enquanto algo imerso em processos desejantes maquínicos (DELEUZE e GUATTARI, 2010), que, se desarranjando e se desorganizando, encontra-se e perde-se de seus fluxos criando novas possibilidades de discurso. Estes, necessariamente, se atrelam a modos de vida sempre temporários e precários que não estabelecem territórios fixos dos quais retirar regras gerais, tampouco permite o desejo de encontro com um universal, mas, ao contrário, aponta sempre para a possibilidade da multiplicidade.

Parte-se aqui do vislumbre do corpo enquanto produtor de textos, sempre múltiplos, além e aquém de qualquer possibilidade interpretativa (CAMPELO, 1996). É nessa perspectiva que o cu emerge no discurso fílmico de *Tatuagem*, e se, como defendem Deleuze e Guattari (2010), o cu foi o primeiro órgão a ser privatizado pelo sistema capitalista, no discurso fílmico ele emergirá enquanto possibilidade utópica de transformação social e enunciação corajosa da verdade, num movimento estético-político que em muito se aproxima da filosofia cínica e dos Estudos *Queer*.

Pensar uma utopia do cu é pensar na construção de um mundo outro, demanda cínica por excelência, e de uma desterritorialização dos sustentáculos das experiências normatizadas nas relações sócio-culturais, esse um dos objetivos das perspectivas *queers*. O cu emerge no contemporâneo como o recusado no âmbito social, e, por isso, pode ser reapropriado como espaço de questionamentos e subversões (SAEZ e CARRASCOSA, 2011). Esse movimento é realizado no discurso fílmico de *Tatuagem* que institui a utopia do cu como instrumento de provocação e exercício da coragem da verdade. A utopia do cu, a única possível de acordo com o discurso fílmico, pode ser assim o núcleo que traz a possibilidade de pensar os processos de performatividade, *parresía* cínica e Estudos *queer* em suas relações a partir de um corpo (re)inventado a partir do cu, não enquanto organicidade, mas enquanto possível espaço de produção de corpos sem órgãos, corpos abertos aos fluxos e aos desejos, criador de mundos (DELEUZE e GUATTARI, 2010).

O discurso acerca da utopia do cu surge de forma mais forte na performance apresentada pelo *Chão de Estrelas* ao som da polka do cu:

Tem cu que é amarrado
Tem cu escancarado
Tem cu muito seboso
Tem cu que é bem gostoso
Tem cu que é uma bomba, que quando peida zoa
Tem cu que sai da linha
E tem cu que é uma gracinha
Tem cu, tem cu, tem cu...
Tem cu para todos
Tem cu para mim
Tem cu para você
Tem cu para dar, cu pra vender
Tem cu que tem medalha
Tem cu do coronel, que traz felicidades a todos do quartel
Tem cu carente
Tem cu que é de parente
Tem cu que é dos outros
E tem o cu da gente
Tem cu, tem cu, tem cu...
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
A única coisa que nos salva, a única coisa que nos une, a única utopia possível é a utopia do cu.

Nessa cena, os aspectos cínico-*queer* no discurso fílmico são escrachados, e pode-se notar a instituição de uma corpo-política que toma para si a missão de questionar os valores

hegemônicos em relação ao corpo e valores sociais como política e religião. Diógenes, o principal filósofo associado ao cinismo antigo, afirmava que sua missão no mundo seria desfigurar a moeda dominante, num sentido de desfiguração das tradições filosófica, política e social de seu tempo, dessa forma, “armado com a metáfora da ‘desfiguração’ que ele próprio havia escolhido, Diógenes estava preparado para todo ato de ‘despudor’ e aceitava o seu papel como o daquele que escandaliza a sociedade” (GOULET-CAZÉ e BRANHAM, 2007, p. 35). É esse mesmo tipo de despudor que a performance do *Chão de Estrelas* apresenta, pois, apropriando-se de forma explícita e sem pudores do cu eles investem numa possibilidade de corpo e desejo que rompe de forma radical com o instituído.

IMAGEM 10: Apresentação da Polka do cu I



Fonte: *Tatuagem, o filme*.

Através da polka do cu o *Chão de Estrelas* lembra que todos têm cu, “*se duvidar até deus tem um onipresente, onisciente, onipotente cu*”. Essa apropriação do cu como espaço político tem sido exercitada pelo pensamento *queer* e certamente seria acompanhada por Diógenes e muitos dos cínicos com prazer, sendo estes os filósofos dos arrotos, peidos e masturbações públicas (NAVIA, 2009). Para essas perspectivas “o cu é um espaço político. É um lugar onde se articulam discursos, práticas, vigilâncias, olhares, explorações, proibições, escárnios, ódios, assassinatos, doenças”⁴⁶ (SAEZ e CARRASCOSA, 2011, p. 63) (Tradução minha), de forma que é na reapropriação desse espaço que se pode pensar

⁴⁶ “El culo es un espacio político. Es un lugar donde se articulan discursos, prácticas, vigilancias, miradas, exploraciones, prohibiciones, escarnios, odios, asesinatos, enfermedades.”

uma corpo-política anal, ou, como sugere Preciado (2009), um terrorismo anal: “TERRORISMO ANAL = TERRORISMO KULTURAL”⁴⁷ (p. 144).

No entanto, para essa reapropriação é necessário coragem, pois não será facilmente que o espaço normativo aceitará que tem cu e que pode regozijar com ele, pois, se “*tem cu que é amarrado*”, não há dúvida que o cu das normatividades sociais que inviabilizam a multiplicidade de modos de vida, produção dos desejos e corpos é um desses. A coragem da verdade em sua modalidade cínica é assim exercitada no discurso fílmico de *Tatuagem* através das performances do Grupo *Chão de Estrelas* que, colocando-se em risco, ousam até mesmo afirmar que “*até o nosso ilustre presidente tem cu*”, bem como, “*tem cu do coronel que traz felicidade a todos do quartel*” em pleno período de ditadura militar. Essa coragem teriam os cínicos na antiguidade que ousaram afirmar o que os governantes não queriam ouvir; essa coragem têm muitos dos sujeitos que exercem uma política *queer*, ao desafiar as normas num período em que não vivemos numa ditadura enquanto regime político, mas que dissemina fascismo de forma capilar no meio social.

É através do discurso das performances no filme *Tatuagem* que ocorre a tentativa de modificar a moeda vigente. Os corpos nus que mostram seus cus, de muitos formatos e ângulos diferentes, enunciam uma verdade corajosa que se manifesta a partir de um discurso que se efetiva enquanto prática, não podendo ser dissociada dela. Esse discurso não teme ser agressivo, pois é exatamente através do exagero e, por vezes, da violência que ele poderá atingir seus objetivos, dado que jamais será falando a mesma língua da mentira que impossibilita as formas de vida disparatadas que se poderá produzir uma corpo-política efetivamente provocativa. Assim, não é difícil afirmar que o discurso do grupo *Chão de Estrelas* pode ser definido como definiram Goulet-Cazé e Branham (2007) o discurso cínico:

O discurso dos cínicos era caústico e agressivo; ele encurralava o interlocutor até este ser forçado a questionar a si próprio. É por isso que jogos de palavras, sarcasmo ácido e observações implacáveis são características de seus próprios métodos e do modo como eles foram representados por outros (p. 36).

Para a produção da coragem da verdade cínica e para os enunciados *queer* a questão da linguagem é central, e isso, como já apontado, desde os sentidos atribuídos aos próprios nomes com os quais esses movimentos se auto denominam. Long (2007) chama a atenção para os aspectos referentes à maneira de apropriar-se da linguagem encontrada na vida e filosofia de Diógenes, o cínico:

Sua desfiguração da moeda incluía uma tentativa de estimular a reflexão reformando a linguagem. Ao rejeitar as denotações padronizadas de certos termos

⁴⁷ Destaque da autora.

e ao renomear certas coisas, ele indicava a grande distância entre o discurso ético corrente e ao que ele considerava ser o significado natural dos termos (p. 48).

Essa forma de desfigurar a moeda através da desfiguração da linguagem é posta em prática no discurso fílmico de *Tatuagem* de forma geral, e na performance da Polka do cu em especial. A repetição da palavra cu soa, com certeza, para muitos agressiva, talvez desnecessária. No entanto, essa forma de expressão está longe de ser despropositada, uma vez que o exagero é instrumento de questionamento da normatividade e pode levar a repensar o que de fato é exagerado, se a performance do *Chão de Estrelas* ou os processos de captura e normatização que fazem com que esse discurso escrachado e repleto de deboche nos traga um enunciado através da prática da *parresia* cínica.

IMAGEM 11: Apresentação da Polka do cu II



Fonte: *Tatuagem, o filme*.

O que a performance proporciona é um questionamento da organização social que inviabiliza uma maior abertura dos corpos à multiplicidade. Esse processo ocorre através de práticas discursivas que impõem formas precisas de disciplina e controle dos corpos, seja através de recursos que incidem diretamente sobre os corpos enquanto materialidade, como no caso de contextos ditatoriais, como no que se passa o filme, seja através de recursos mais capilarizados que inviabilizam que a produção desejante atravessasse os espaços sociais construindo linhas de fuga ativas aos processos molares nos quais nos encontramos imersos (DELEUZE e GUATTARI, 2010). Essa corpo-política de questionamento exercitada pela performance no filme *Tatuagem* garante que os desejos enquanto fluxos continuem

escapando pelas brechas, através de um outro estatuto de sujeito que, apropriando-se de seu espaço de abjeção, estabelece a possibilidade de manifestar a coragem da verdade de forma que

[...] o sujeito que até agora tem sido construído como abjeto (analisado, reduzido a ânus social) excede a injúria, não se deixa conter pela violência dos termos que o constituem e fala, criando um novo contexto de enunciação abrindo a possibilidade a formas futuras de legitimação (PRECIADO, 2009, p. 159) (Tradução minha⁴⁸).

Assim, se é sobre o corpo que incidem as disciplinas e controles que cortam os fluxos desejantes, será também através dele que será possível a produção de uma *parresía* cínica que dialoga em grande medida com as possibilidades abertas pelos estudos e políticas *queer* na contemporaneidade. O corpo, no contexto da narrativa fílmica de *Tatuagem*, mostra-se como o espaço privilegiado de enunciação, sendo através dele, de suas performances e falas, que se engendra um discurso disruptivo, ou seja, o corpo é início, meio e fim de um processo que pode viabilizar o questionamento das normatividades sociais, sendo esta a mesma forma de apropriação do corpo utilizada pelos cínicos antigos, dado que, também para eles,

[...] o corpo é não só uma ferramenta para atacar inimigos ou chocar o público – embora sirva a esses dois propósitos eminentemente retóricos – mas também uma fonte de autoridade do cínico, sua justificativa para exercitar a *parrhêsia*. Ele o usa como a expressão visível de sua isenção ao controle social, de sua imunidade à *doxa* ou opinião pública [...] (BRANHAM, 2007, p. 115).

É essa pretensa indiferença à opinião pública que marca as performances do *Chão de Estrelas*, de forma que suas produções, antes de desejarem obter os aplausos do público, estabelecem uma relação de fidelidade com o modo de vida exercitado pelos integrantes do grupo, na relação indissociável entre pensamento e prática encontrada na *parresía*. O “cu escancarado” que se expressa durante as performances é o mesmo que se abre à vida, Saez e Carrascosa defendem que “[...] a utilidade do ânus está no que se abre, não no que se fecha”⁴⁹ (2011, p. 37) (Tradução minha), e parece ser esta a verdade maior que o discurso fílmico de *Tatuagem* pode nos trazer. A esta altura o cu ganha uma polifonia de sentidos, de forma que já não se fala apenas do cu que pode ser localizado materialmente na parte traseira de todos os seres humanos, mas sim a uma abertura dos corpos que, por sua universalidade, mostra-se sem gênero (PRECIADO, 2009) e sem funções específicas (SAEZ e CARRASCOSA, 2011), apontando para a potência de existência que atravessa todos os

⁴⁸ “[...] el sujeto que hasta ahora ha sido construido como abyecto (analisado, reducido a ano social) excede la injuria, no se deja contener por la violencia de los terminos que lo constituyen y habla, creando un nuevo contexto de enunciaci3n y abriendo la posibilidad a formas futuras de legitimaci3n.”

⁴⁹ “[...] la utilidad del ano est3 no que se abre, no en que se cierra.”

corpos. A multiplicidade de cus da performance no filme aponta para a multiplicidade de corpos e subjetividades que remetem a muitas possibilidades que apenas com muito esforço se doma, ao ponto de fazer com que as pessoas pensem que para o corpo só há uma existência possível.

É no questionamento desse universal que opera o discurso fílmico de *Tatuagem*, e, para isso, a radicalidade cínico-*queer* é utilizada para desmascarar o falso que é tomado por verdadeiro, inclusive talvez para mostrar que, no que se refere à produção desejante e de subjetividades, as ideias de falsidade e verdade são, no mínimo, problemáticas. Assim, as expressões despudoradas mostram-se subversivas por produzirem um contraponto em relação às moralidades hegemônicas, tornando-se constitutivas da produção da *parresía* no discurso fílmico. Novamente aqui é notável a proximidade entre o discurso de *Tatuagem* e as formas de expressão da coragem da verdade do filósofo cínico, Diógenes, sobre o qual Krueger (2007) afirma: “Os atos de despudor de Diógenes funcionam como a sua liberdade de fala, como uma forma de crítica. Ao desafiar as normas sociais que regulam os limites do corpo, Diógenes desafia a ordem da sociedade” (p. 256).

Evidente que o momento no qual se produziram os discursos de Diógenes e dos demais cínicos e o momento no qual é produzido o discurso fílmico de *Tatuagem* são muito diferentes. No entanto, como sugere Foucault (2011b), o cinismo em suas generalidades pode ser tomado como uma categoria transhistórica de análise. Assim, a emergência de corpos e subjetividades que questionam as normatividades de forma radical pode ser encontrada em diferentes momentos históricos, com facetas diferenciadas, mas, mesmo assim, ser associada à *parresía* cínica sempre que houver a ocorrência daquilo que Branham (2007) denomina de corpo ingovernável, instrumento cínico de combate à falsidade dos códigos instituídos pela vida dita civilizada.

O corpo ingovernável dos cínicos é o mesmo corpo exercitado pelo *Chão de Estrelas* em suas performances. É através dele que ocorre a produção da *parresía*, o questionamento do estatuto social vigente. O grupo estabelece assim uma forma de exercício performático da *parresía* que passa pela afirmação do cu como espaço de produção de enunciados subversivos, uma performatividade anal que se estabelece no discurso fílmico enquanto possibilidade de resistência biopolítica a partir de políticas do ânus, e “poderíamos dizer que as políticas do ânus são contra-biopolíticas. Portanto, políticas do corpo [...], corpo como

plataforma relacional vulnerável, histórica e socialmente construída, cujos limites se veem constantemente redefinidos”⁵⁰ (PRECIADO, 2009, p.148) (Tradução minha).

A radicalidade do vislumbre do corpo como plataforma mutável e através da qual é possível pensar uma forma outra de política, atravessa o discurso fílmico de *Tatuagem*, a filosofia cínica e os estudos e políticas *queer*. “Os cínicos usam as funções corporais como uma linguagem de protesto” (KRUEGER, 2007, p. 256), os *queers* apropriam-se da ideia de subalternidade (MISKOLCI, 2012) para repensarem e refazerem as formas de vislumbre e questionamento das normatividades através de uma corpo-política, ambos movimentos realizados pelo *Chão de Estrelas*, notadamente em sua performance anal.

Esses processos apontam para uma violação social que questiona os moldes e bases nas quais os processos sociais hegemônicos se estruturam, e se “a premissa cínica não apenas viola mas também contradiz o modelo social” (BRAHMAN, 2007, p. 114), é essa também a lógica que rege a performance da polca do cu no discurso fílmico de *Tatuagem*, que escancara não apenas cus, mas toda uma engrenagem de disciplina e controle dos corpos que pode então passar a ser questionada. Assim, todos que veem o filme e afetam-se com a(s) performance(s) do *Chão de Estrelas* podem, talvez, perceber a prisão na qual estão inseridos para manterem-se legítimos frente a uma lógica fascista que inviabiliza a circulação mais livre dos desejos, corpos e subjetividades. O discurso fílmico de *Tatuagem* aponta assim uma possibilidade de abrir a prisão, “[...] e abrir a prisão é abrir o ânus do corpo social”⁵¹ (PRECIADO, 2009, p. 154) (Tradução minha), de forma que possamos perceber a abertura à multiplicidade que nos proporciona pensar que “a única coisa que nos salva, a única coisa que nos une, a única utopia possível é a utopia do cu”.

3.2 Heterotopias e corpos utópicos em cena

O corpo em *Tatuagem* enquanto espaço de enunciação corajosa da verdade é um corpo que flerta com a utopia até o ponto de tornar-se ele mesmo utópico (FOUCAULT, s/a). No discurso fílmico emerge um corpo desobediente, produtor de outras realidades, um corpo baseado na subversão das normas, desfiguração da moeda. Assim, ao invés do investimento numa utopia que se mostra sempre além do corpo e externo a ele, esta realiza-

⁵⁰ “Podríamos decir que las políticas del ano son contra-biopolíticas. Por tanto, políticas del cuerpo [...], cuerpo como plataforma relacional vulnerable, histórica y socialmente construida, cuyos límites se ven constantemente redefinidos.”

⁵¹ “[...] y abrir la prision es abrir el ano del cuerpo social.”

se exatamente na forma como o corpo se coloca no mundo e transforma-se com ele. Nesse sentido, os integrantes do *Chão de Estrelas* podem fazer coro a afirmação de Foucault:

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

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

Também pensando o corpo enquanto possibilidade de utopia, Miranda (2000) defende que o investimento do corpo enquanto espaço privilegiado para as construções utópicas estaria relacionado à dificuldade de se exercitar as tradicionais utopias na contemporaneidade. Nesse sentido, “à primeira vista estaríamos diante de um ‘esgotamento’ da utopia, como se ela tivesse ficado para trás, ou tenha, talvez, caído em destroços no mundo que ela deveria ter salvo” (MIRANDA, 2000, p. 253), realidade a qual o autor acrescenta a questão “não será que o impulso utópico acabou por assumir outras formas?” (p. 253), apontando para o corpo como possível resposta atual a partir do que ele denomina de micro-utopias, que se difundiriam de forma viral. Para esse autor, as micro-utopias trazem para o centro uma discussão metafísica antiga, de forma que, “um novo espaço é necessário e será ‘constituído’ a partir de uma das categorias mais resistentes da metafísica ocidental – a de ‘corpo’. As micro-utopias são utopias do corpo, e o espaço em que se desdobram é o espaço de um ‘corpo utópico’” (MIRANDA, 2000, p. 255-6).

Esse corpo utópico deixa de ser um corpo bem organizado, facilmente delimitável para mostrar-se cada vez mais de forma paradoxal, “incompreensível, penetrável e opaco, aberto e fechado: corpo utópico” (FOUCAULT, s/a, s/p). Esse paradoxo aponta para um híbrido, e “o híbrido é, antes de mais, o efeito de uma ‘confusão’ de fronteiras e de linhas, que se sustentam do extremar da categoria de corpo. A utopia do ‘corpo político’, da

comunidade perfeita, é suportada pelo ‘corpo utópico’ contemporâneo” (MIRANDA, 2000, p. 260). O corpo em sua potência viva mostra-se multidimensional (CORTÉS, 2015) e, por isso, construção aberta, desafiante às normas, possível parresiasta, subversor performativo, num processo que se inicia e termina no corpo em suas possibilidades utópicas, dado que “[...] os recursos utilizados pelo corpo surgem do despertar de utopias encarnadas na própria carne, na materialidade bruta, potente e viva do corpo” (CORTÉS, 2015, p. 113).

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

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

O cinema pode ser assim, a partir dos corpos que ocupam a narrativa, uma heterotopia. Essa produção utópica dos corpos e de espaços outros mostra-se a mais potente enunciação performativa da coragem da verdade em *Tatuagem*, uma vez que no espaço sem lugar (CORTÉS, 2015) construído pelo *Chão de Estrelas* o corpo flue, escapa, reinventa-se, sendo difícil precisar frente a qual corpo se está a cada cena da narrativa fílmica. Esse é o movimento do corpo utópico, sobre o qual, tomando como referência o conceito foucaultiano, Cortés (2015) tão bem afirma e resume:

Foucault nos introduz de forma imediata na existência de um corpo não redutível a um ou outro aspecto, ao contrário, ele nos impõe a visão do conjunto de um corpo que tentamos dominar permanentemente. Pensado como dado, já que convivemos com ele desde o nascimento, resulta que nosso corpo é o conhecido mais desconhecido com o qual permanecemos diariamente. Silencioso e barulhento, acessível e inacessível, para tentarmos saber dele, precisamos sempre recorrer ao outro. Assim, a busca do corpo pelo seu lugar em lugares não lugares parece ser próprio de sua condição (p. 115).

Esse espaço sem lugar é, para Cortés (2015), uma manifestação da heterotopia foucaultiana. A configuração desses espaços não segue, assim como os corpos em suas possibilidades utópicas, um modelo. Foucault (1994a) afirma que “[...] as heterotopias, evidentemente, tomam formas muito variadas, e talvez não se encontre uma só forma de heterotopia que seja absolutamente universal”⁵² (p.756) (Tradução minha).

Foucault (1994a) define algumas modalidades possíveis de heterotopia, dentre elas “as heterotopias que se pode chamar desviantes: aquelas nas quais se localizam indivíduos

⁵² “[...] les hétérotopies prennent évidemment des formes qui sont très variées, et peut-être ne trouverait-on pas une seule forme d’hétérotopie qui soit absolument universelle.”

cujos comportamentos são desviantes em relação ao comum ou à norma exigida”⁵³ (p.757) (Tradução minha). É a essa modalidade de heterotopia que o grupo *Chão de Estrelas* está atrelado, utilizando a arte do teatro para a construção de corpos e lugares outros que engendram uma produção de subjetividades corajosas, despudoradas e desafiantes às normas. O discurso filmico de *Tatuagem* cria a contestação heterotópica descrita por Foucault (1994a), ao mesmo tempo mística e real, do espaço no qual vivemos.

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

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

Aqui, Joubert reivindica o futuro, em termos cínicos, um mundo outro: “*Estamos aqui hoje para definir juntos a cicatriz que queremos [...]. Estamos aqui hoje para estrear o fim e inaugurar o futuro. Esgotar a teia preservativa do medo e colocar todos os cus [repetidas vezes] na reta!*”. A utopia do cu novamente emerge, abertura de possibilidades, possibilidades de liberdade. Após isso uma nova performance de Clécio inicia-se, e o questionamento acerca da liberdade emerge no discurso para novamente desaguar nos cus: “*O que é liberdade? [...] E democracia, que porra é democracia? [...] Democracia tem símbolo? [...] O símbolo da liberdade é o cu, que é democrático e todo mundo tem*”. A performance de Clécio é seguida por uma nova apresentação da Polka do cu. Entre as cenas do *Chão de Estrelas* revezam-se cenas de militares dirigindo-se ao local, a desobediência à censura e a insistência em enunciar suas verdades coloca o grupo em risco. A coragem da verdade novamente aparece no discurso filmico, dessa vez mostrando a faceta dos riscos que os sujeitos que a enunciam correm. Ao fim da cena a repressão militar invade o espaço, corta provisoriamente as possibilidades de um mundo outro que através da metáfora do cu questiona as normatividades sociais de uma maneira cínico-*queer*.

⁵³ “[...] d’hétérotopies qu’on pourrait appeler de déviation: celle dans laquelle on place les individus dont le comportement est deviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée.”

IMAGEM 12: Joubert recita poesia



Fonte: *Tatuagem, o filme*.

3.3 Algumas outras considerações sobre o corpo no cinismo, pensamento *queer* e *Tatuagem, o filme*

A questão do corpo, durante o percurso da presente pesquisa, esteve presente desde seu início. Nesse sentido, a coragem da verdade e a estética da existência encontradas no discurso filmico de *Tatuagem* mostraram-se enquanto formas de materialização através das imagens de possibilidades outras dos corpos, seja no campo estrito das imagens, como também como incitador de possibilidades de práticas sociais para a existência dos que assistem ou pesquisam o filme. O corpo, visto sob uma perspectiva múltipla, é central tanto no filme quanto nas teorias que nortearam a presente pesquisa.

O cinismo se apresentou e se apresenta como uma filosofia prática que não se adequa a um formato rígido dos pensamentos e das práticas. Para o exercício dessa filosofia dos desadaptados e desavergonhados o corpo tem centralidade, uma vez que, é através dele que os filósofos cínicos poderão exercitar suas práticas de desfigurar os valores vigentes na sociedade. De acordo com Soto (2010), no cinismo encontra-se uma prática filosófica que é essencialmente dramática e estética, e que tem como orientação a ação. Assim “[...] a corporeidade e a teatralidade são partes essenciais do discurso e da prática filosófica do

cínico [...]”⁵⁴ (SOTO, 2010, p. 54) (Tradução minha), constituindo-se enquanto expressões indispensáveis para a análise da produção da *parresía* no cinismo.

O filósofo cínico passa a ser aquele que pode “[...] tornar diretamente legível no corpo a presença explosiva e selvagem de uma verdade nua, de fazer da própria existência o teatro provocador do escândalo da verdade” (GROS, 2014, p. 163), o que dialoga diretamente com a construção de uma filosofia eminentemente prática em detrimento do investimento numa construção teórica inequívoca e bem delimitada através de escritos. Ao invés disso, no cinismo, encontramos uma prevalência do gesto e do corpo como espaço privilegiado de enunciação (SOTO, 2010), característica que pode ser vista como uma aproximação dos cínicos à animalidade, o que novamente irá aproximá-los da experiência e metáfora do cão, figura na qual se reconheciam e eram reconhecidos.

O corpo cínico é aquele que traz consigo as marcas de seu modo de pensar, de forma que roupa e gesto unem-se às palavras para a construção de, além de uma filosofia, um modo de vida. Dias (2011) afirma que Diógenes, o mais conhecido filósofo cínico, era conhecido como cão “[...] devido ao seu estilo exótico de vida. Averso às formalidades e convenções sociais, rejeitava toda classe de pudor coletivo” (p. 14), nem que para isso tivesse que romper com as normativas sociais mais básicas da sociedade de sua época, colocando-se sempre num espaço de tensão e risco na enunciação de suas verdades, o que possibilitava a emergência da *parresía* em seus discursos, sejam esses atrelados à fala ou apenas relacionados ao próprio modo de vida por ele e os demais filósofos cínicos vivenciado. Como todo parresiasta, Diógenes se colocou, assim, numa contínua guerra no campo das ideias e das práticas, tornando-se um

[...] homem que se autoproclamava um cão em guerra com o mundo, que pôs em cheque e condenou as normas e convenções com base nas quais a maior parte das pessoas organiza suas vidas, que se ergueu soberbamente como a refutação de seu mundo, desafiando no discurso e na ação até mesmo os valores mais sacrossantos [...] (NAVIA, 2009, p. 22-3).

Essa postura era capaz de despertar as reações mais diversas, inclusive a de admiração. No entanto, isso não significa dizer que as demais pessoas, por admirá-lo, estivessem dispostas a exercitar elas mesmas o modo de vida cínico. Laércio (2009), ao escrever a biografia de Diógenes, o cínico, afirma que ele se descrevia como um cão que era louvado pelos homens, mas que, mesmo assim, não era seguido ao ir para a caça por nenhum deles. Ou seja, se havia a possibilidade de que os filósofos cínicos, ao romper com os códigos

⁵⁴ “[...] la corporalidad y la teatralidad son parte esencial del discurso y la práctica filosófica del cínico [...]”

sociais e filosóficos de seu tempo, fossem admirados, dificilmente essa admiração se transformava numa postura em prática das ideias que sustentavam o modo de vida cínico. A esse respeito, também falando de Diógenes, Navia (2009) afirma que

Conta-se que ele se descreveu como um cão, o tipo que todo mundo elogia, mas que todos evitam, o que implica que, *à distância e vicariamente*, o estilo de vida de um cínico é admirado e respeitado por muitos, mas que poucos são os que têm a coragem e a clareza de pensamento para imitá-lo (p.70).

Essa espécie de resistência em aderir ao pensamento e estilo de vida cínicos demonstra os possíveis desafios que esse modo de vida trazia consigo, de forma que, apesar de ser um modo de vida passível de admiração, o preço a ser pago pela sua experimentação era, pela maioria, considerado muito alto. Nesse sentido, a má fama do cão era demasiadamente penosa para a maioria das pessoas, porém, honrosa para os cínicos, dado que era através da metáfora do cão que eles encontravam expressas muitas das características por eles valorizadas.

No movimento contrário, do filósofo cínico em relação aos demais sujeitos, também se estabelecem relações específicas. Se o cínico podia tanto despertar o interesse e admiração quanto repulsa e ojeriza das pessoas com as quais tinha contato, por parte dos cínicos duas grandes formas de comportamento também apareciam. Navia (2009), novamente falando especificamente de Diógenes, o cínico, afirma que este justificava seu apelido de cão devido ao “seu hábito de defrontar caracteres malévolos e patifes com a verdade sobre si mesmos e de ser amigável com as pessoas boas e inimigo das vis” (p. 71), de forma que o filósofo cínico poderia continuar tomando para si e constituindo-se enquanto sujeito filosófico a partir da metáfora do cão, uma vez que essa lhe possibilitava uma ética específica ao instituir possibilidades em suas relações consigo e com os outros, recorrendo aos chistes e deboches em seus comportamentos, num contínuo movimento de questionamento e embate em relação aos valores que imperavam em seu tempo.

Louro (2008), já discutindo acerca das experiências *queer* como forma de questionamento da normatividade e ampliação das fronteiras dos modos de vida na contemporaneidade, afirma que “quem subverte e desafia a fronteira apela, por vezes, para o exagero e para a ironia, a fim de tornar evidente a arbitrariedade das divisões, dos limites e das separações” (p.20). É essa a dinâmica que também encontramos no cinismo e em *Tatuagem*.

Os Estudos *Queer* surgem no âmbito dos estudos e problematizações das questões referentes ao gênero e às sexualidades, no entanto, esse espaço de análise abre outras

possibilidades de questionamento, de forma que é possível pensar o *queer* como uma maneira de reinvenção de modos de vida e, também, das formas de produção de saber. Assim, *Tatuagem*, pode ser visto como objeto de análise numa perspectiva *queer* que extrapola o âmbito estrito dos gêneros e das sexualidades, uma vez que “a proposta *queer* é pensar a sexualidade e outras diferenças, como culturais e políticas, como parte da vida cotidiana” (MISKOLCI, 2012, p. 19), de forma que é possível pensar o filme *Tatuagem* como instrumento de questionamento político, social e epistemológico.

Tanto o corpo *queer* como o corpo cínico são espaços possíveis para a construção de utopias. Constituem-se, dessa forma, enquanto corpos utópicos. O corpo em *Tatuagem* apresenta-se assim como esse corpo de fronteira que permite pensá-lo enquanto cínico-*queer*. Utópico não por buscar apenas fora de si as possibilidades de vidas outras, mas utópico porque corpo humano, compartilhando do que defende Foucault (s/a) quando afirma que “[...] o corpo humano é o ator principal de todas as utopias” (s/p).

Partindo e chegando do e no corpo a presente pesquisa discutiu e analisou imagens, conceitos, modos de vida e questionamentos que não se encerram no conteúdo produzido aqui, mas, ao contrário, podem possibilitar a construção de outras linhas para pensar o corpo, a coragem da verdade e as estéticas da existência na contemporaneidade, através de imagens ou de outros recursos que se construam com essa finalidade. Foucault (1994a), ao falar das heterotopias, afirma que essas “supõe sempre um sistema de abertura e de fechamento que, ao mesmo tempo, as isolam e as deixam penetráveis”⁵⁵ (p.760) (Tradução minha), mantendo sempre “[...] uma distância possível em relação ao sistema de sujeição” (ERIBON, 2008, p. 380), num movimento que é, antes de tudo, político, se entendermos por esse termo a concepção de política que Foucault nos propõe, ligada aos projetos singulares, múltiplos e micro políticos, e que podem ter grande valia para intervir e pensar a/na atualidade:

Foucault nos ensina: nunca podemos nos situar fora da política. Os ‘espaços outros’, as ‘heterotopias’, na medida em que superam o estúdio encantatório da utopia da subversão, estão necessariamente situados dentro de um mundo social cujas normas e tecnologias disciplinares constroem, dominam e sujeitam. Mas nem por isso estamos condenados a cair nas armadilhas do poder e ser vencidos por suas espertezas, impotentes em escapar às malhas de suas redes. Se o gesto do ‘afastamento’ é sempre relativo, e se as conquistas só podem ser parciais, locais, se são incertas, frágeis e provisórias, isso não significa que somos perdedores todas as vezes. É preciso acabar com a mitologia do tudo ou nada. Podemos, pelo trabalho crítico incansavelmente repetido, deslocar os limites que nos são impostos e ampliar as possibilidades de liberdade (ERIBON, 2008, p. 408).

⁵⁵ “[...] supposent toujours un système d’ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início haviam os conceitos, a eles se juntaram as imagens. Nesse encontro desafios se impuseram, dado que entre as imagens e as palavras por vezes se instituem espaços difíceis de preencher. Com o decorrer do processo de pesquisa percebi que esses espaços eram possibilitadores de encantamento na realização de uma pesquisa na área do audiovisual.

Abordando a temática da coragem da verdade nos enunciados produzidos em *Tatuagem* pretendi, além de pensar as possibilidades desse conceito no campo da análise filmica, também realizar um enunciado que se configurasse como corajoso dentro da ordem do discurso acadêmico, para utilizar um termo caro a Foucault.

Foi através desse percurso que pude criar sentidos a partir dos discursos, ou contra discursos encontrados no filme analisado. O cinismo encontrou-se com o campo *queer*, num diálogo que, se no momento de início da pesquisa se mostrou como possível, ao fim mostrou-se como inevitável, rico, questionador. Não é sem boa surpresa que esses contra discursos produzidos em tempo e contexto tão diferentes chegaram até mim e mostraram-se tão convergentes.

Esse diálogo entre pensamento *queer* e filosofia cínica encontrou nas cenas do filme *Tatuagem* um espaço fértil para ser exercitado. A questão da produção de um modo de vida a partir de determinada verdade que se defende é uma característica comum entre esses contra discursos. É o repúdio aos valores sociais vigentes que unem os discursos do *Chão de Estrelas* em *Tatuagem*. É o pensamento enquanto diretamente associado a uma vida prática que possibilitou a construção da teoria aqui apresentada, pois o cínico, o *queer* e a produção cinematográfica que pode ser pensada enquanto *queer* partem das práticas sociais.

É essa característica que permite pensar essas práticas discursivas enquanto espaços possíveis de exercício da coragem da verdade, dado que não há *parresía* fora de práticas sociais específicas, o ato meramente retórico não possibilita a produção de um enunciado corajoso. No que tange ao filme *Tatuagem* o mais interessante a ser notado é que no campo do cinema produziu-se a possibilidade de exercício da coragem da verdade a partir dos atos performativos, resta saber se é possível esse tipo de produção fora do campo das artes. Algumas pistas me inclinam a pensar que sim, os próprios cínicos seriam exemplos, não seria performativa a forma como eles se colocavam frente ao espaço público com o intuito

de chocar para desfigurar a moeda vigente? Questionamento entre tantos outros que permanecem ao fim do processo de pesquisa que esbarra em seus limites acadêmicos.

Ademais, o filme aqui analisado, bem como a própria análise realizada, contribui para o fortalecimento do questionamento das políticas identitárias e investimento em estéticas da existência outras. O despudor e a subversão encontradas em *Tatuagem* fazem com que seja possível ao filme e à análise tornarem-se integrantes de uma manada cínico-*queer*. É a desfiguração da moeda no campo da teoria e da produção do cinema que realiza a conexão desses discursos com a multidão *queer*. A desfiguração da moeda, mito fundador do cinismo, é a reversão da culpa que aparece no discurso de *Tatuagem*. Esse movimento é realizado sempre através da *parresía* que carrega com ela a capacidade de ensinar acerca dos modos de vida, das estéticas da existência e da subversão das identidades.

O escândalo é escancarado enquanto possibilidade teórica e de vida. Escancarado como os cus são em *Tatuagem*. Nesse momento, a coragem da verdade é enunciada pelo buraco mais interdito dos corpos. O cu falante de *Tatuagem* é em muitos aspectos semelhante ao dos cínicos, que defecavam em público, e ao dos *queers*, que insistem numa outra territorialização para os corpos. A performance enquanto questionamento social e instrumento de incitação de abertura dos corpos. Corpos desobedientes, subversivos, utópicos.

Esse trabalho confirmou assim a própria tese que defendeu ao longo da pesquisa, e, em oposição a uma das ideias defendidas por Foucault, tornou-se ele mesmo um enunciado que cria realidades, performativo então, que se produz enquanto um discurso, ou contra discurso, que se coloca enquanto corajoso na exposição e defesa de sua verdade. Sendo performativo, assume que a realidade da análise não é, e nem será, a descoberta ou deciframento do filme analisado, mas uma produção sobre a qual se pode, inclusive, questionar o quanto de ficção possui. A ficção mostra-se assim como um modelo para uma estética da existência possível, a construção de uma ficção acerca de outra talvez aponte para uma maneira de produzir as próprias vidas reais: como uma obra de arte. Tornar a vida ficção, ao modelo da arte, aqui a partir do campo acadêmico como um convite ao experimento em campos outros.

Isso nos lança ao paradoxo da utopia possível. No percurso esbarra-se em limites: os limites das instituições e das formas de produção do conhecimento já instituídos que atravessam os corpos, se damos a esse uma concepção ampliada. A resistência nunca se dá de forma total, as cessões apresentam-se necessárias, esse é o movimento da luta. Que, ao

menos, o presente trabalho se mostre enquanto possível heterotopia, fechado em seus limites acadêmicos, mas aberto a ser penetrado e penetrar outras produções, sejam elas acadêmicas ou de outra natureza.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques. **A imagem**. 10ªed. Campinas: Papyrus, 2005.
- AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer – palavras e ação**. Porto Alegre: Artes médicas, 1990.
- BARROS, Eduardo Portanova. O cinema brasileiro na pós-retomada: entre o imaginário autoral e a realidade figurativa. **Esferas**, ano 3, N.4, pp. 183-91, jan.-jun. 2014.
- BELLOUR, Raymond. A análise queimada. In: _____. **Entre imagens: Foto, cinema, vídeo**. Campinas: Papyrus, 1997, pp. 20-5.
- BENETTI, Fernando José. **A bicha louca está fervendo: uma reflexão sobre a emergência da teoria queer no Brasil (1980-2013)**. Florianópolis, 2013. 127 p. Monografia (Graduação em História) – Universidade do Estado de Santa Catarina.
- BOURCIER, Marie-Hélène; MOLINER, Alice. **Comprendre le féminisme**. Paris: Max Milo Éditions, 2012.
- BRANCO, Guilherme Castelo. Estética da existência, resistências ao poder. **Revista Exagium**, Ouro Preto, Vol. 1, pp. 1-12, abril 2008.
- BRANDO, Alessandra; LIRA, Ramayana. O (New) Queer Cinema Latino-Americano. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus. **New queer cinema: cinema, sexualidade e política**. São Paulo: Caixa Cultural, 2015, pp. 148-56.
- BRANHAM, R. Bracht. Desfigurar a moeda. A retórica de Diógenes e a *invenção* do cinismo. In: GOULET-CAZÉ, Marie-Odile; BRANHAM, R. Bracht. **Os cínicos – o movimento cínico na Antiguidade e seu legado**. São Paulo: Edições Loyola, 2007, pp. 95-119.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade**. 2ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- _____. **Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”**. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- _____. Sovereign performatives in the contemporary scene of utterance. **Critical Inquiry**, Chicago, N°23, pp. 350-77, 1997.
- _____. Critically queer. **GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies**, Carolina do Norte, Vol. 1, pp. 17–32, 1993.
- CAMPELO, Cleide Riva. **Cal(e)idoscorpos: um estudo semiótico do corpo e seus códigos**. São Paulo: Annablume, 1996.
- CASTRO, Edgardo. **Vocabulário de Foucault – um percurso pelos seus temas, conceitos e autores**. 2ª ed., Belo Horizonte: Autêntica editora, 2016.
- COLLING, Leandro. **Mais definições em trânsito: teoria queer**. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/maisdefinicoes/TEORIAQUEER.pdf>>, acesso: 13/01/2016.

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

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1**. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DE LAURETIS, Teresa. Teoría *queer*: sexualidades lesbiana e gay. In: REYES, Mauricio List; LÓPEZ, Alberto Teutle (org.). **Florilegio de deseos: nuevos enfoques, estudios e escenarios de la disidencia sexual e genérica**. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2010, pp. 21-46.

DIAS, Rafael Parente Ferreira. A importância da felicidade na filosofia cínica. **Griot – Revista de Filosofia**, Bahia, Vol.10, N.2, pp. 216-25, dezembro 2014.

_____. **Diógenes e a Filosofia Cínica**. Rio de Janeiro, 2011. 93 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Gama Filho.

DOTY, Alexander. **Making things perfectly queer: interpreting mass culture**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

ERIBON, Didier. **Reflexões sobre a questão gay**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.

FERNANDES, Cleudemar Alves. **Discurso e sujeito em Michel Foucault**. São Paulo: Intermeios, 2012.

FEYERABEND, Paul. **Contra o método**. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. 4ª ed, São Paulo: Contexto, 1994.

_____. Tendências da análise do discurso. **Estudos Linguísticos**, São Paulo, Vol.19, pp. 173-9, 1990.

FOUCAULT, Michel. Verdade e poder. In: _____. **Microfísica do poder**. 4ª ed, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016, pp. 35-54.

_____. **Arqueologia do saber**. 8ªed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

_____. **A ordem do discurso**. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 21ª ed., São Paulo: Edições Loyola, 2011a.

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

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

_____. **Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)**. 2ª ed, São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010b.

_____. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: MOTTA, Manoel Barros (org.). **Ética, sexualidade, política**. 2ªed, Rio de Janeiro: Universitária, 2010c, pp. 264-87.

_____. Uma estética da existência. In: MOTTA, Manoel Barros (org.). **Ética, sexualidade, política**. 2ªed, Rio de Janeiro: Universitária, 2010d, pp. 288-93.

- _____. **História da sexualidade 1: a vontade de saber.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 2010e.
- _____. **História da sexualidade 2: o uso dos prazeres.** 13^aed, Rio de Janeiro: Edições Graal, 2009a.
- _____. **História da sexualidade 3: o cuidado de si.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 2009b.
- _____. Des espaces autres. In: DEFERT, Daniel; EWALD, François (org.). **Dits et écrits IV/1980-1988.** Paris: Éditions Gallimard, 1994a, pp. 752-62.
- _____. À propos de la généalogie de l'éthique: un aperçu du travail en cours. In: DEFERT, Daniel; EWALD, François (org.). **Dits et écrits IV/1980-1988.** Paris: Éditions Gallimard, 1994b, pp.609-31.
- _____. **O corpo utópico.** s/a. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/noticias/38572-o-corpo-utopico-texto-inedito-de-michel-foucault>>, acesso em: 26/06/2013.
- FREITAS, Juan Horacio de. Foucault y el problema del alethés bíos en la Filosofía Cínica; O de cómo se invalida la moneda según el “Coraje de la verdad”. **Revista Observaciones Filosóficas** [on line]. N. 15, pp. 01-13, 2013. Disponível em: <<http://www.observacionesfilosoficas.net/foucaultyelproblemadelaletesbios.htm>>, acesso em: 18/03/2015.
- FURTADO, Rafael Nogueira. Por um governo de si mesmo: Michel Foucault e a estética da existência. **Paralaxi: Revista de estética e filosofia da arte**, São Paulo, N 1, pp. 51-7, 2013.
- GARCÍA, David Córdoba. Teoría queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad. In: CÓRDOBA, David; SÁEZ, Javier; VIDARTE, Paco (org.). **Teoría queer: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas.** 2^aed, España: Egales editorial, 2007, pp. 21-66.
- GHOSH, Shohini. The Wonderful World of Queer Cinephilia. **BioScope**. Vol. 1, N. 1, 2010, pp. 17-20.
- GOULET-CAZÉ, Marie-Odile. Le cynisme ancien et la sexualité. **Clio. Femmes, Genre, Histoire** [on line], N. 22, pp. 01-12, 2005. Disponível em: <clio.revues.org/pdf/1725>, acesso em 17/03/2015.
- GOULET-CAZÉ, Marie-Odile; BRANHAM, R. Bracht. Introdução. In: _____. **Os cínicos – o movimento cínico na Antiguidade e seu legado.** São Paulo: Edições Loyola, 2007, pp. 11-38.
- GROSS, Frédéric. A *parrhesia* em Foucault. In: _____. **Foucault: a coragem da verdade.** São Paulo: Parábola Editora, 2004, pp. 155-66.
- HALBERSTAM, Judith. **Masculinidad Femenina.** Espanha: Egales Editorial, 2008.
- JAGOSE, Annamarie. **Queer theory: an introduction.** Nova Iorque: New York University Press, 2005.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem.** 7^a ed. Campinas, Papirus, 2004.

KRUEGER, Derek. O indecente e a sociedade. O despudor de Diógenes na cultura imperial romana. In: GOULET-CAZÉ, Marie-Odile; BRANHAM, R. Bracht. **Os cínicos – o movimento cínico na Antiguidade e seu legado**. São Paulo: Edições Loyola, 2007, pp. 245-63.

LACERDA, Hilton (dir.), **Tatuagem, o filme**. Brasil, 2013.

LACERDA, Chico. New Queer Cinema e o cinema brasileiro. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus. **New queer cinema: cinema, sexualidade e política**. São Paulo: Caixa Cultural, 2015, pp. 120-5.

LAÉRCIO, Diógenes. A vida de Diógenes de Sinope. In: NAVIA, Luiz E. **Diógenes, o cínico**. São Paulo: Odysseus Editora, 2009, pp. 233-69.

LONG, A.A. A tradição socrática: Diógenes, Crates e a ética helenística. In: GOULET-CAZÉ, Marie-Odile; BRANHAM, R. Bracht. **Os cínicos – o movimento cínico na Antiguidade e seu legado**. São Paulo: Edições Loyola, 2007, pp. 39-57.

LOPES, Denilson; NAGIME, Mateus. New queer cinema e um novo cinema queer no Brasil. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus. **New queer cinema: cinema, sexualidade e política**. São Paulo: Caixa Cultural, 2015, pp. 12-7.

LOPES, Denilson. Cinema e Gênero. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas-SP: Papirus, 2006, pp. 379-94.

LOUREIRO, Inês. Arte e beleza: diferentes formulações foucaultianas sobre a estética da existência. **Revista do Departamento de Psicologia – UFF**, Niterói, Vol. 16, N. 1, pp. 41-53, 2004.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

_____. Teoria queer – uma política pós-identitária para a educação. **Estudos Feministas**, Florianópolis, Vol. 9, N.2, pp. 541-53, 2001.

LOXLEY, James. Being performativity: Butler. In.: _____. **Performativity**. London and New York: Routledge, 2007, pp. 112-38.

MARTINO, Luiz C. Interdisciplinaridade e objeto de estudo da comunicação. In.: HOHLFELDT, Antonio et. al. (org.). **Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências**. 3ªed. Petrópolis: Vozes, 2003, pp. 27-38.

MIRANDA, José A. Bragança. Corpo utópico. **Cadernos Pagu**, Campinas, Vol.15, 200, pp. 249-70.

MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças**. Belo Horizonte: Autêntica & UFOP, 2012.

_____. Não ao sexo rei: da estética da existência foucaultiana à política queer. In.: SOUZA, Luiz Antônio Francisco de; SABATINE, Thiago Teixeira; MAGALHÃES, Boris Ribeiro de (orgs.). **Michel Foucault: sexualidade, corpo e direito**. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011, pp. 47-68.

MORIN, Edgar. **O método 3: o conhecimento do conhecimento**. 3ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MUÑOZ, Alfonso Ceballos. Teoría rarita. In: CÓRDOBA, David; SÁEZ, Javier; VIDARTE, Paco (org.). **Teoría queer**: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas. 2ªed, España: Egales editorial, 2007, pp. 165-78.

NAVIA, Luiz E. **Diógenes, o cínico**. São Paulo: Odysseus Editora, 2009.

NÓBREGA, Terezinha Petrúcio. **Corporeidade e Educação Física**: do corpo-objeto ao corpo-sujeito. 3ª. Ed. Natal: EDUFRN, 2009.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. **A brodagem no cinema em Pernambuco**. Recife, 2014. 235 p. Tese (doutorado em comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco.

_____. **O novo ciclo do cinema em Pernambuco**: a questão do estilo. Recife, 2009. 157 p. Dissertação (mestrado em comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Cinema brasileiro contemporâneo (1990-2007). In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas-SP: Papyrus, 2008, pp. 139-56.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 1999.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. 3ªed, Campinas: Pontes, 2002.

PELÚCIO, Larissa. Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil?. **Revista Periódicus**, Salvador, Vol. 1, N.1, pp. 68-91, 2014.

PINTO, Joana Plaza. Performatividade radical: ato de fala ou ato de corpo?. **Gênero**, Niterói, Vol. 3, N.1, pp. 101-10, 2002.

POCAHY, Fernando. Babado e confusão nas/entre as fronteiras acadêmicas: entre dissidências e formas de institucionalização e/ou captura das políticas queer na universidade. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus. **New queer cinema**: cinema, sexualidade e política. São Paulo: Caixa Cultural, 2015, pp. 30-6.

PRECIADO, Beatriz. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. **Estudos Feministas**, Florianópolis, Vol. 19, N.1, pp. 11-20, 2011.

_____. Terror Anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual. In: HOCQUENGHEN, Guy. **El deseo homosexual**. Espanha: Melusina, 2009, pp. 134-74.

_____. **Testo Yonqui**. Madrid: Espasa. 2008.

ROCHA, Jorge Alberto. **Michel Foucault**: crítico-esteta-cínico mitigado. Campina Grande: EDUEPB, 2014.

ROJAS, Lucía Egaña. **Metodologías Subnormales**. Disponível em: <http://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2012/12/EGANA_Lucia_Metodologias-subnormales.pdf>, acesso em: 17/09/14.

SÁEZ, Javier. El contexto sociopolítico de surgimiento de la teoría queer. De la crisis del SIDA a Foucault. In: CÓRDOBA, David; SÁEZ, Javier; VIDARTE, Paco (org.). **Teoría**

queer: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas. 2ªed, España: Egales editorial, 2007, pp. 67-76.

SÁEZ, Javier; CARRASCOSA, Sejo. **Por el culo**: políticas anales. 2ªed., España: Egales editorial, 2011.

SILVA, Stela Maris da. A vida como obra de arte. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, Vol. 2, pp. 01-09, 2006.

SILVEIRA, Ederson Luís. Pensar com Foucault: história, sujeito e discurso. **Cadernos Discursivos**, Catalão-GO, Vol. 1, N. 1, pp. 38-50, 2014.

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do Espelho** – uma teoria da comunicação linear e em rede. 4ªed., Petrópolis: Vozes, 2009.

SOTO, Patricio Jeria. Diógenes de Sínope. Una reflexión sobre la problemática del lenguaje filosófico. **Byzantion Nea Hellás**, Chile, N. 29, pp. 45–54, 2010.

SOUSA, Juan Horacio de Freitas de. El cinismo: Un elogio a la desvergüenza. **Bajo Palabra – Revista de Filosofía**, Madri, II Época, N. 7, pp. 301-11, 2012.

SOUZA, Fábio Feltrin de; BENETTI, Fernando José. Historiografando a Abjeção: Uma Arqueografia dos Estudos Queer no Brasil (1990 – 2000). **Contemporâneos: revista de artes e humanidades** [on line], São Paulo, N.12, pp. 01-13, 2015. Disponível em: < <http://www.revistacontemporaneos.com.br/n12/artigos/historiografandoabjecao.pdf>> , acesso em 13/01/16.

SULLIVAN, Nikki. **A critical introduction to queer theory**. Nova Iorque: New York University Press, 2003.

SWAIN, Tania Navarro. Para além do binário: os queers e o heterogêneo. **Gênero**, Niterói, Vol.2, N.1, pp. 87-98, 2001.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994.

VASCONCELOS, Eduardo Henrique Barbosa de; MATOS, Renata de Freitas. Do prenúncio ao recomeço: a história do cinema brasileiro no início e no final do século XX. **Oficina do Historiador**, Porto Alegre, Vol. 5, N.1, pp. 113-127, jan./jun. 2012.

VIEIRA JR., Erly. Em busca de um cinema queer asiático. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus. **New queer cinema**: cinema, sexualidade e política. São Paulo: Caixa Cultural, 2015, pp. 164-71.

VIEIRA, Priscila Piazzentini. Escrita de si e parrhesía: verdade e cuidado de si em Michel Foucault. **Revista Aulas**, Campinas, Dossiê Estéticas da Existência, pp. 187-204, 2010.

VILLAREJO, Amy. Queer film and performance: in theory. **GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies**, Carolina do Norte, Vol. 7, N. 2, pp. 313–33, 2001.

WELLAUSEN, S. S.. Michel Foucault - parrhesia e cinismo. **Tempo Social** (USP. Impresso), São Paulo, Vol. 8, N.1, p. 113-125, 1996.

WITTIG, Monique. "El pensamiento heterosexual". In: _____. **El pensamiento heterosexual e otros ensayos**. España: Egales editorial, 2004, p. 45-57.

WYATT, Justin; HAYNES, Todd. Cinematic/Sexual Transgression: An Interview with Todd Haynes. **Film Quarterly**, California, Vol. 46, N. 3, pp. 2-8, 1993.