

## Cinema Como “Cutilopia”: O ato de criação queer em *Tatuagem*

Daniel Oliveira

Universidade da Beira Interior, Portugal  
[danielos@gmail.com](mailto:danielos@gmail.com)  
<https://orcid.org/0000-0002-2185-2355>

**RESUMO** Pensar em um cinema queer é refletir sobre como o audiovisual pode contribuir para uma proposta antinormativa de gênero e sexualidade. Partindo da noção de que uma série de filmes contemporâneos tem concretizado esse propósito por meio da encenação de um ato de criação queer (Silva 2021), este artigo busca identificar esse ato no longa-metragem brasileiro *Tatuagem* (Hilton Lacerda 2013). Por meio da teatralidade das performances musicais, cômicas e melodramáticas encenadas pelos personagens da trama a partir de um ponto de vista periférico e marginal, o filme desestabiliza e ressignifica o contexto histórico, político e geográfico ao seu redor, queerizando a resistência à ditadura civil-militar brasileira. Com base nessa leitura, a análise examina como o cineasta Hilton Lacerda usa isso para desestabilizar a própria *mise-en-scène* cinematográfica por meio do teatral: evidenciar o cinema como encenação historicamente heteronormativa, que pode ser também queerizada. Para isso, o artigo busca compreender como esse uso da teatralidade se aproxima ou não do *camp* – e em que medida *Tatuagem* propõe sua própria versão, geográfica e historicamente localizada, do termo. A partir da revisão teórica de alguns/mas dos/as autores/as que se debruçaram sobre o estudo do *camp*, contrapostos a depoimentos colhidos em entrevista feita ao realizador, a investigação interroga até que ponto o filme se apropria das estratégias apontadas por esses/as teóricos/as, ou as reinventa e desconstrói, oferecendo como alternativa o deboche, procedimento mais próximo da tradição artística e cinematográfica brasileira.

**PALAVRAS-CHAVE** *Tatuagem*; Hilton Lacerda; *camp*; ato de criação queer; deboche.

O cineasta pernambucano Hilton Lacerda (n. 1965) considerava a localização geográfica do Chão de Estrelas – o espaço cênico do grupo teatral que protagoniza *Tatuagem* (2013), seu primeiro longa-metragem de ficção como realizador – um aspecto fundamental para entender a

proposta e a arte produzida pela companhia<sup>1</sup>. Ele acreditava que devia ser um lugar fora do centro da cidade do Recife, com um olhar periférico, às margens – marginal. Depois de alguns meses de busca, o diretor e sua equipe de produção optaram pelo Matadouro de Peixinhos, um antigo espaço de abate de animais que se encontrava abandonado, na divisa entre Recife e Olinda, nem bem numa cidade nem na outra, cercado de mato por todos os lados – uma localização indefinida, um quase não-lugar.

Utilizando as ruínas daquele galpão, do qual restavam apenas algumas colunas, o piso e nada mais, Lacerda e Renata Pinheiro, sua designer de produção, decidiram erguer o teatro Chão de Estrelas – principal locação do filme e, de certa forma, sua coprotagonista. Para Pinheiro (*apud* Santos 2014, 117), “simbolicamente as ruínas representariam o governo militar, e o Chão de Estrelas, com o seu colorido no meio daquilo tudo, seria uma célula que poderia transformar, levar vida, alegria, meio que um câncer às avessas”.

A dois dias do início das filmagens, porém, depois de muito trabalho, autorizações assinadas e de investida quase toda a rubrica de arte do orçamento no espaço, a prefeitura do Recife emitiu um embargo, impedindo o uso do local. Tratava-se de uma edificação em ruínas, com risco de acidentes e, para filmar ali, a equipe precisaria da auditoria e do aval de um engenheiro, que devia ser contratado pela produção – algo que, tanto em termos de tempo quanto de dinheiro, era inviável àquela altura. Estava tudo pronto, os próprios atores haviam ajudado nos retoques finais da montagem do teatro, e parecia impensável, logística e financeiramente, fazer tudo aquilo de novo – ou mesmo encontrar outra locação. Com muito custo e negociação, a equipe insistiu que já tinha as permissões assinadas, isolou e se comprometeu a não filmar nos pontos mais arriscados do galpão, limitando um pouco os enquadramentos possíveis, e decidiu seguir em frente e fazer o longa-metragem ali, como planejado.

O episódio e a escolha do local sintetizam, em certa medida, o gesto artístico dos personagens da obra analisada neste artigo – e o gesto fílmico do próprio Lacerda. A partir das ruínas de um recorte específico

<sup>1</sup> O relato que se segue foi narrado ao autor pelo cineasta Hilton Lacerda, em entrevista concedida por videoconferência, realizada em 17 de outubro de 2023, para complemento da presente investigação. Todas as citações de Lacerda apresentadas no ensaio foram retiradas dessa entrevista, exceto quando indicada outra fonte.

da heteronormatividade – nomeadamente, a ditadura civil-militar brasileira, um regime político autoritário que se impôs sobre o país entre 1964 e 1985 –, marcado por um histórico de morte e violência, *Tatuagem* constrói um universo de expressão e liberdade artística que permite a seus protagonistas viver e criar de forma plena. De forma queer. A uma existência necrosada contrapõe-se uma resistência fabular. É um projeto arriscado, que vai se deparar com a oposição e os ataques do status quo, mas no qual os personagens insistem, por ele constituir a única forma de demonstrarem – e serem – quem realmente são.

Nessa expressão, a teatralidade é o gesto central. Por meio do ato de (re)encenar o teatro performativo de uma sociedade tragicomicamente heterossexista de forma debochada, irônica, melodramática e queer, esses sujeitos revelam seu olhar, sua dor, seu sofrimento, alegria e afetividades – sua existência e resistência. Com isso, o palco se torna o espaço por excelência desse r/existir, o local onde o queer é possível, em resposta às violências fora dele. A partir do ato de criação ali performado pelos personagens, porém, esse gesto contestador acaba por transbordar para além dos limites da caixa cênica, contaminando toda a tessitura narrativa do filme.

O objetivo deste artigo é perceber e analisar como *Tatuagem* faz uso dessa teatralidade, por meio de performances musicais, cômicas e melodramáticas, para desestabilizar e ressignificar o contexto histórico, político e geográfico ao seu redor – leia-se, de que maneira o longa-metragem de Lacerda queeriza a resistência à ditadura civil-militar brasileira. A partir da leitura proposta acima, pretende-se examinar como o filme se apropria do gesto criativo dos personagens para desestabilizar a própria *mise-en-scène* cinematográfica por meio do teatral: evidenciar o cinema clássico narrativo como encenação e, sobretudo, como uma encenação historicamente heteronormativa que, corrompida pelos ato de criação queer (Silva 2021) performado no filme, pode ser também desestabilizada, ressexualizada, queerizada.

Neste sentido, a análise buscará compreender como o uso da teatralidade se aproxima (ou não) do *camp*, um dos conceitos centrais na teoria queer anglo-saxã, e em que medida *Tatuagem* acaba por propor sua própria versão, geográfica e historicamente localizada, do termo. A partir da revisão teórica de alguns/mas dos/as vários/as autores/as que se debruçaram sobre o estudo do *camp*, a investigação tentará perceber até que ponto a obra de Lacerda se apropria das estratégias apontadas pela literatura especializada, ou as reinventa e desconstrói, oferecendo como

alternativa o deboche – procedimento mais próximo da tradição artística e cinematográfica brasileira.

Esse contraponto entre a formulação teórica e a criação artística será possibilitado pelo uso de depoimentos coletados em entrevista realizada pelo autor com o realizador Hilton Lacerda, colocando-os em diálogo com as reflexões teóricas acima e com um detalhado trabalho de análise fílmica. Iniciemos, então, por uma recapitulação de alguns/mas dos/as principais autores/as que refletiram sobre o *camp* e seu uso cinematográfico.

### **Do truma ao deboche**

O primeiro som que se ouve em *Tatuagem*, antes mesmo de qualquer imagem aparecer na tela, é o toque de três campainhas, normalmente usado para anunciar o início de uma peça no teatro. A elas, segue-se o discurso de abertura do mestre de cerimônias do Chão de Estrelas, enquanto um *travelling* nos apresenta os bastidores do espaço do grupo. Ao final dele, porém, não vemos a apresentação: o espetáculo anunciado é o próprio filme, esse retrato dos bastidores prenunciado no plano-sequência inicial. Palco e set, bastidores e performance, a vida fora do palco e a encenação nele se transfigurarão em uma mesma obra na produção escrita e dirigida por Hilton Lacerda.

Ainda nesse discurso inicial, que contém, de certa forma, uma declaração de “missão e valores” do grupo Chão de Estrelas, uma frase se destaca: “nossa arma é o deboche” [0h01’03”]. O elemento central na arte do grupo protagonista, e no espírito do próprio filme de Lacerda, é comunicado logo no primeiro minuto do longa-metragem. Tanto o *Chão de Estrelas* quanto *Tatuagem* combaterão e desestabilizarão a moral e a repressão da ditadura civil-militar brasileira, período no qual se passa a história, não com o uso de revólveres ou bombas, e sim por meio do deboche. Portanto, antes de iniciar uma análise mais aprofundada do filme, é importante pensar no que ele consiste, e em que medida se aproxima do que a teoria queer de língua inglesa conceituou como *camp*.

O termo *camp* foi usado pela primeira vez em um ensaio publicado por Susan Sontag em 1964. Nele, a autora define o conceito como uma sensibilidade estética marcada pelo artificialismo e pelo exagero “que, entre outras coisas, converte o que é sério em frívolo” (Sontag 1987, 275-6). Para ela, tal exacerbação está particularmente ligada às “características sexuais e aos maneirismos da personalidade [...] indo

contra a própria corrente do sexo”, motivo pelo qual a filósofa norte-americana considerava que os “homossexuais constituem a vanguarda e o público mais articulado do *camp*” (1987, 335).

Por trás das proposições de Sontag, estava a noção de uma certa atitude da comunidade queer diante da cultura heteronormativa dominante – e de seu alijamento, privação e exclusão por ela –, que busca transformar a dor e humilhação decorrente disso em chacota e artifício, por meio do exagero. A constatação central é que, dadas as raízes profundas, onipresentes e históricas dessa cultura, provavelmente não se pode vencê-la, mas é possível rir dela, ridicularizá-la. Esse riso, essa zombaria, torna-se uma expressão do ser queer, de seu lugar de fala, ponto de vista e crítica, de suas dores e alegrias. Assim, se o regime militar criminalizava a homossexualidade, a resposta é escancarar todo o homoerotismo e a viadagem inerentes ao exército. Ou se a heteronormatividade postula que homem não chora, não sofre, a ideia é vestir-se de mulher e, por meio da hiperbolização do sofrimento e do martírio causados ao feminino, expressar e sublimar sua própria dor. Como David Halperin (2012, 218, tradução nossa) explica,

papéis e significados sociais dominantes não podem ser destruídos, tampouco o poder da beleza, mas eles podem ser erodidos e desconstruídos: nós podemos aprender a não levá-los a sério. O poder deles sobre a nossa crença é enfraquecido, sua preeminência é corroída, quando são parodiados ou perfurados, assim como as identidades de sexo e gênero são subvertidas quando são teatralizadas, evidenciadas como papéis ao invés de essências, tratadas como performances sociais, e não como identidades naturais e, assim, privadas de sua reivindicação à seriedade e autenticidade, de seu direito à nossa fidelidade moral, estética e erótica.

Fica assim clarificada a importância do *camp* para a teoria queer, e a inextricabilidade dos dois conceitos. Por meio do primeiro, a teatralidade e a inautenticidade das performances de gênero – do que é ser homem ou mulher, gay ou lésbica – é escancarada e ridicularizada, não como um conceito complexo, radical ou ameaçador, mas como uma piada de que todos/as/es podem rir. Na apresentação arrebatadoramente hilária e melodramática de uma *drag queen*, torna-se claro e evidente para quem quiser ver que a heterossexualidade pode ser dominante, mas que é também tragicamente cafona, passível de ser arremedada e invariavelmente representada por meio do exagero. É por estas razões que *Tatuagem* recorre à teatralidade e ao artifício para

desestabilizar a heteronormatividade. Ao assumir a atitude *camp*, o sujeito queer abandona momentaneamente o lugar da humilhação e da exclusão em que foi colocado, apresentando uma postura de consciência crítica, ainda que jocosa e efêmera. Ele/a/u consegue infiltrar-se nessa cultura que o exclui, não como vítima, mas como uma espécie de observador ferino.

Para Richard Dyer (2002), o *camp* nasce exatamente desse lugar de exclusão e privação que permite à comunidade queer perceber o *mainstream* heteronormativo como uma estrutura cultural socialmente construída, e não como um estado natural das coisas. “Em outras palavras, ele desnaturaliza a normalidade. [...] *Camp* tem muito a ver com o exagero e a gozação da normalidade” (Dyer 2002, 20, tradução nossa). James Green (2000, 336), por sua vez, define a estratégia de exagero e gozação como uma estilização artificial que se origina das “relações tensas com a cultura de consumo, comercial ou popular”, do “posicionamento alheio à cultura dominante; e [d]a afiliação à cultura homossexual ou ao erotismo consciente que questiona a visão ‘natural’ do ‘desejo’”.

É importante notar, contudo, que todo esse humor e gozação não significa que o *camp* se resuma a um mecanismo de puro desdém que distancie ou desconecte – física e emocionalmente – o sujeito queer da cultura e da violência que estão sendo ridicularizadas. Ele simplesmente oferece uma via alternativa – ou uma janela – a essa estrutura opressora, na qual o gay, a/o trans, a drag, etc. passa a ocupar um lugar menos vulnerável. *Camp* é teatro e, como teatro, oferece uma máscara. No entanto, a dor permanece ali, por debaixo dela. Na sua concepção do termo, Halperin (2012, 200, tradução nossa) afirma que o “*camp* retorna à cena do trauma e reencena aquele trauma numa escala ridículamente amplificada – de forma a drená-lo de sua dor e, ao fazer isso, transformá-lo”. Essa associação a uma ideia de trauma é fundamental para não perder de vista o pathos inerente ao *camp*, bem como a noção de que se trata de uma ferramenta de sobrevivência e inserção numa cultura, de outra maneira, inescapável e intolerável. Não se trata de mera gozação, mas antes de uma estratégia bem fundamentada de expressão da própria dor – algo que, de outras formas, é habitualmente negado a esses indivíduos –, por meio de uma (auto)crítica do organismo causador do sofrimento:

o *camp* não é desaprovação, mas crítica. Ele não visa corrigir e melhorar, mas questionar, minar e desestabilizar. Nisso, ele difere da sátira, que seria uma

forma apropriada de responder ao kitsch, uma vez que a sátira funciona como desaprovação, uma depreciação de objetos e práticas inferiores. Já o *camp* zomba das coisas não a partir de uma posição de superioridade moral e estética, mas de uma posição interna à condição deplorável de não ter padrões morais ou estéticos sérios – uma condição que ele afetivamente elabora e estende, generosa ou agressivamente, de forma a incluir a todos. *Camp* não prega; ele humilha. Mas ele não humilha algumas pessoas às custas de outras. Ele arrasa com todo mundo junto (Halperin 2012, 190, tradução nossa).

Em outras palavras, o *camp* reconhece o lugar de humilhação e opressão do sujeito queer no contexto em que ele/a se encontra. Mas, de forma a torná-lo mais suportável, ridiculariza a cultura que o/a coloca nessa posição e a puxa para esse mesmo lugar.

No Brasil, a partir de uma perspectiva do sul global, Denilson Lopes (2002, 103) identifica nesses artifícios do *camp* uma “estratégia corrosiva” que responde à assimilação capitalista cada vez mais acrítica de certos sujeitos homossexuais (brancos, de classe média) pelo *mainstream*, em detrimento da diferença e do questionamento desse sistema. Sem ignorar a mencionada melancolia e dor subjacentes ao termo, o autor defende que, num contexto contemporâneo, no qual a aceitação se traduz no frequente apagamento do queer como cultura e contestação, em favor de uma homonormatividade insossa que reproduz as estruturas opressoras,

o *camp* expressa não o desejo de afirmação do estereótipo envelhecido da bicha louca, mas o desejo de empreendermos todos, das mais diversas sexualidades e sensualidades, uma nova educação sentimental, não pela busca da autenticidade de sentimentos cultivados pelos românticos, mas pela via da teatralidade, quando, apesar da solidão, para além da dor maior da exclusão, da raiva e do ressentimento, possa ainda se falar em alegria, em felicidade (Lopes 2002, 113).

Na ideia central de gozo, tanto no sentido cômico quanto no de alegria, reside o poder de resistência do *camp*. A dor e a opressão permanecem vivas, mas ainda assim pode-se rir. E rir é uma forma de resistir, como veremos na seção a seguir, na nossa análise de *Tatuagem* e de como ele reimagina essa estratégia corrosiva do *camp* por meio do deboche.

### “C de cú”

João Silvério Trevisan (2018) considera essa capacidade de gargalhar diante da desgraça uma das características formadoras da cultura brasileira, desde os tempos coloniais, associando-a inclusive a uma longa tradição de travestismo, da ideia do inverter para subverter e da carnavalização como resistência ao – e subversão do – *status quo* que perpassa toda a história do país. No Brasil, matam-se pessoas trans e travestis mais que em qualquer outro país do mundo, mas milhares de homens se vestem de mulher no Carnaval; a política é terrivelmente corrupta, mas os memes resultantes são os mais hilários e engenhosos da internet. Como *Tatuagem* sugere, o chão também pode ser feito de estrelas – a desgraça pode ser grande, mas a festa é ainda maior. Pensando em como isso se traduz no cinema, Trevisan (2018, 339) argumenta que

na chanchada, não só era frequente a presença de personagens travestidos, como o próprio gênero se estruturava a partir da paródia canibalesca e do travestismo como máscara que aponta para identidades incertas nesse processo de deglutição em que uma nova identidade procura surgir justamente da imitação.

O deboche usado como arma por Hilton Lacerda e seus personagens em *Tatuagem* emana diretamente da tradição tropicalista descrita por Trevisan. E essa herança “direta” não é uma hipérbole ou figura de estilo. O Chão de Estrelas, grupo ficcional do longa-metragem, é inspirado – ainda que a trama não seja totalmente baseada ou adaptada – no Vivencial Diversiones, uma companhia teatral que realmente existiu entre os anos 1970 e 1980 no Recife. Na referida entrevista recolhida em outubro de 2023, o cineasta conta que vinha germinando uma série de ideias para um roteiro já há algum tempo, e que quem sugeriu que ele as canalizasse para uma história inspirada no Vivencial foi o próprio Trevisan – à época, seu vizinho. Lacerda já conhecia um pouco a história do grupo que, como explica, acabou se tornando o fio condutor para uma série de reflexões sobre o Brasil:

eu tinha um sentimento de uma coisa que eu queria falar, eu tinha um monte de coisas, mas me faltava um pouco onde colocar essa história, em que tempo, em que janela. Por isso que eu falo, não era saudosismo, era abrir a janela do passado, claro, do passado na época da realização, para falar de um futuro que

era o nosso presente, toda uma perspectiva sobre o que vai acontecer. Esse era, na verdade, o meu maior disparador.

Essa decisão de inspirar-se, ainda que livremente, na trajetória do Vivencial *Diversiones* e de localizar a trama do filme no período histórico de atuação da companhia – os anos 1970 e 80 – é o início da contaminação de *Tatuagem* pelo espírito do deboche. Não apenas pela proposta política e pela estética do Vivencial, que serão analisadas a seguir, mas porque essas duas décadas são o auge de uma vasta e popular produção que ficou conhecida na história do cinema brasileiro como a “pornochanchada”. Na liberdade dos seus corpos, no seu tom provocador e no erotismo sem muitos pudores, o longa-metragem de Lacerda é muito influenciado e alinhado com essa filmografia em que o “deboche e prazer afloraram como possíveis armas contra a ditadura e, inclusive por isso, o gênero fílmico perdeu vigor a partir da ‘abertura’ política” (Bertolli Filho & Amaral 2016, 8).

*Tatuagem* se reapropria desse uso específico do deboche como instrumento de luta contra o regime ditatorial, mas como Trevisan postula acima, o conceito é parte inerente da cultura – e do cinema – brasileiro há séculos. Verônica Brandão da Silva (2017, 182 - 185) afirma que o deboche vem ligado à falta de prezar, de respeito, apreço e consideração – é desprezo:

deboche e debochado são termos oriundos do francês *debauche/debauché* para: devassidão, licenciosidade, dissolução, demasia e libertinagem; o debochador é devasso, licencioso, dissoluto, estragado, perdido, solto nos vícios [...] No Brasil adquire ainda o significado de zombaria explícita, impetuosa, com grande desregramento e excesso.

Essa “zoação” desregrada e excessiva pode ser entendida precisamente como a tradição, ou a (re)invenção, brasileira do *camp*. É nesse sentido que o deboche talvez se alinhe – de forma antropofágica e tropicalista – com o artificialismo exagerado e frívolo, indo contra a seriedade e a “corrente do sexo”, descrito por Sontag.

O irônico, contudo, é que o Vivencial *Diversiones* – a grande inspiração para Lacerda mergulhar nesse caldeirão de zombaria, deboche, corpos livres e erotismo – surgiu, na verdade, como um grupo de jovens da Igreja Católica, mais especificamente da Associação de Rapazes e Moças

do Amparo (ARMA), que organizava encenações da Bíblia, bem como outras formas de dinamização e animação da missa na paróquia do Amparo, em Olinda. Em 1974, porém, apresentou, no Mosteiro de São Bento, um espetáculo sobre drogas, homossexualidade e política, cujo aspecto transgressor levou ao rompimento com a religião, dando início à fase mais radical do grupo<sup>2</sup>. A gênese eclesiástica aqui brevemente sintetizada demonstra como, no Brasil, sagrado e profano convivem lado a lado, perigosamente próximos um do outro, como faces da mesma moeda – basta uma faísca, uma terça-feira de carnaval, para que um se inverta no outro, o céu se torne o inferno, ou o paraíso vire uma orgia.

*Tatuagem* explora essa proximidade de opositos, mas troca a religião pelo exército. Isso fica bem claro no primeiro ato do filme: a montagem dos trinta minutos iniciais do longa-metragem se estrutura em torno da justaposição de uma sequência no teatro Chão de Estrelas, seguida por uma no quartel militar. Em uma cena, vemos Clécio (Irandhir Santos), líder do grupo, no seu cotidiano de preparação de um novo espetáculo, com Paulete (Rodrigo Garcia), seu braço direito, sempre a tiracolo. Nas seguintes, acompanhamos o soldado Arlindo, o Fininha (Jesuítia Barbosa), entre os treinos de rotina do seu batalhão e as visitas à família no interior.

O mais curioso dessa contraposição, porém, não é que ela opõe a liberdade do teatro à rigidez do exército – o que seria um pouco óbvio. Mas, sim, o fato de que *Tatuagem* pode ser entendido como um musical – reiterando a hipótese levantada por Halperin (2012) de que a estrutura diegética do gênero responde ao desejo queer de fuga, de fabulação de um outro mundo, por meio do número cantado que irrompe em meio à narrativa –, cujos interlúdios coreográficos não se resumem apenas às apresentações no Chão de Estrelas. As rotinas e treinamentos do exército também são encenados como uma coreografia, marcada por ritmo, pela musicalidade e pelo uso do corpo. Não é por acaso que, logo após a primeira performance do grupo teatral a que assistimos, aproximadamente aos vinte minutos de filme, a montagem corta em seguida para o pelotão correndo rumo à câmera enquanto canta, numa coreografia musical muito bem ensaiada. São duas performances, duas encenações, que explicitam noções de poder e de gênero distintas: dois

<sup>2</sup> Para uma análise mais aprofundada da história do Vivencial Diversiones, ver: Santos (2018).

teatros. E esse espelhamento, como Lacerda explica, foi desenhado desde o início do projeto:

essa proximidade, que ao mesmo tempo é distanciamento, está pensada desde o roteiro. Esses dois universos se contrapõem, mas quando você espelha os dois, aparece o lado do espelho que você não quer ver. O exército não quer ver a sexualidade que está ali naquele grupo, e esse grupo não quer ver a autoridade, a ordem que existe para que essa anarquia se estabeleça.

Nesse sentido, é importante ressaltar como esse reflexo espelhado transborda para fora do palco, contaminando a própria *mise-en-scène* do longa-metragem, como as cenas do quartel são filmadas com um olhar queer, desde os soldados acordando de camiseta e cueca branca, filmados à altura dos quadris, no início do filme, até as brincadeiras no banheiro, violentas e homofóbicas, mas carregadas de um homoerotismo latente. Ou como Clécio é um general, uma figura de autoridade que, em quase todas as suas cenas, está dando ordens a alguém: corrigindo Paulete, dizendo a Deusa (Sylvia Prado), mãe de seu filho Tuca (Deyvid Queiroz de Moraes), que não traga o menino ao teatro, ou determinando quem senta em qual lugar na mesa do bar, e até mesmo coordenando os aplausos e a reação do público conforme o seu desejo. Na verdade, o grande espelhamento de *Tatuagem* é como Clécio é uma figura mais conservadora e autoritária do que quer aparentar, e Fininha se revela o verdadeiro sujeito queer, fluido, mutante e irreverente da história – essa persona que começa como o soldado Araújo, nascido Arlindo, e se descobre, na verdade, como Fininha. Clécio busca a ordem que deseja em Fininha, a estabilidade, e Fininha busca a liberdade, a possibilidade do caos em Clécio. Para Lacerda, “Fininha é muito importante nessa conduta porque, na verdade, ele é o personagem de transformação. Ele leva a expressão de um corpo para dentro do outro [...] ele enviesa e faz as coisas transbordarem e, a partir dali, tudo muda”.

E esse encontro dos dois mundos, o instante do transbordamento em que o soldado atravessa de um universo ao outro, marca exatamente o fim do primeiro ato do filme. Se analisarmos a estrutura de *Tatuagem* como uma música, toda a justaposição teatro-exército da meia hora inicial pode ser entendida como uma série de versos, um dueto, talvez. E quando Clécio e Fininha finalmente se encontram – uma reunião amorosa que é também uma colisão dos dois mundos apresentados até então –, durante a performance musical de *Esse cara*, escutamos o primeiro grande refrão

do filme. A escolha dessa canção em específico para um ponto tão nevrálgico do longa-metragem não é apropriada apenas porque sua letra descreve quase perfeitamente o romance que vai se desenvolver entre os dois personagens. Mas porque, apesar de ter ficado conhecida na voz de Maria Bethânia, a música em primeira pessoa, sobre uma mulher consumida pelo amor por um homem, foi originalmente escrita e interpretada pelo irmão da cantora, Caetano Veloso – sendo, portanto, inherentemente queer.

O encontro amoroso, contudo, não é construído apenas pela letra da canção, ele se dá na minuciosa *mise-en-scène* da sequência. A apresentação de Clécio é filmada em um único plano que, curiosamente, inicia-se fora de foco<sup>3</sup>. Ainda assim, é possível notar o momento em que o olhar do protagonista encontra Fininha pela primeira vez na plateia, aos 0h30'17" de projeção – não vemos o soldado, mas percebemos sua presença na sutil mudança de expressão do cantor (Imagen 1). Até ali, Clécio estava no seu lugar de autoridade, dirigindo a cena e o público, soberano. Nesse exato instante, porém, ele fica como que sem palavras, abaixa o microfone, hesita. E é só quando decide sentar, descer até o nível de Fininha e cantar diretamente para ele, que o plano finalmente entra em foco, aos 0h30'45" (Imagen 2). Antes, Clécio se apresentava, agora se declara, seduz. Estava dirigindo e, por um momento, perde a direção. A câmera do diretor de fotografia Ivo Lopes Araújo registrava uma performance; agora, narra um encontro, gradualmente derivando para encontrar o soldado na plateia e terminar o plano-sequência puxando o foco para ele, finalizando a reunião dos personagens.

<sup>3</sup>Em sua dissertação de mestrado sobre os bastidores e o processo criativo de *Tatuagem*, Santos (2014, 67) afirma que essa ausência de foco inicial teria sido um acidente não-intencional, e o plano só foi utilizado por ter sido o único em que o movimento da câmera conectava por completo o olhar de Clécio ao rosto de Fininha no final da sequência. Por motivos que ficarão claros nos parágrafos a seguir, opto por analisar esse possível “acidente criativo” como parte da linguagem visual do longa-metragem.



Imagens 1 e 2: Fotogramas da performance de *Esse cara*. Fonte: © Imagens retiradas de *Tatuagem* (Lacerda, 2013, DVD, edição Imovision, 2014). Imagens retiradas de 30:17 e 30:45, respectivamente.

O encontro do casal, portanto, é construído pelo trabalho de fotografia – mas não só por ele. A edição de som na cena também foi pensada para costurar esse momento fundamental da trama, como descreve Lacerda:

*Esse cara* é toda tocada ao vivo, quase todas as músicas são tocadas ao vivo. Eu queria que, no momento em que o eixo do olhar de Clécio encontra Fininha, e você não vê Fininha, que a gente acrescentasse algo que não tem. Daí, entra um Spalla de violino, que cresce e desaparece depois – é só na hora que os dois se olham. Foi a única coisa acrescentada depois [na pós-produção], mas como lógica de construção desse melodrama que a gente estava pretendendo.

O cineasta usa, assim, suas ferramentas de *mise-en-scène* para transformar a performance musical num ato de criação queer, num gesto inesperado de autoexpressão e de fabulação de todo um romance que só é possível pela arte, pela linguagem que ela oferece ali para conectar dois mundos, até então, opostos. Ademais, o trabalho de construção de um universo romântico, quase uma ilha, para Clécio e Fininha, por meio do áudio, não termina na performance. Na sequência seguinte, durante o primeiro diálogo entre os dois, quando o artista seduz o soldado, Lacerda conta que os atores e figurantes ao redor deles, na mesa, deixaram gradualmente de emitir som ao conversarem, para que a cena recortasse o mundo por meio do afeto entre o casal. “As pessoas conversavam, mas sem emitir som e, à medida que a câmera se aproxima, os dois também se aproximam [...], eles vão ficando recortados no quadro, só os dois, não tem mais som, mais nada, a não ser um convite: vamos lá pra casa trepar”, sintetiza o cineasta.

Todo o romance entre os dois protagonistas é construído por essa linguagem de câmera e som. Na tradição do musical, o arco dramático do relacionamento deles é marcado por três canções diegéticas: o encontro com *Esse cara*; a primeira dança com *A Noite do meu bem*, de Dolores Duran (“Quero a alegria de um barco voltando / quero ternura de mãos se encontrando / para enfeitar a noite do meu bem”) – um ritual de acasalamento queer que antecipa o êxtase do prazer sexual; e o *Valete* de Angela Ro Ro (“Vou te contar minha paixão por um valete de paus... até que um dia o vento carregou... para nunca mais voltar”), pontuando o fim de caso na cena de Clécio com sua família, tocando no som do carro, no fim do filme. No entanto, não são só as músicas que narram essa história. O sair e entrar em foco da câmera também se repete em dois momentos fundamentais do romance: no primeiro beijo entre Clécio e Fininha, ao fim da primeira dança [0h38'30”]; e quando Fininha revela a tatuagem em seu peito, marcando a reconciliação após um certo distanciamento entre os dois, em que há um sair e entrar em foco logo antes do casal se beijar [1h25'41”]. O encontro amoroso em *Tatuagem* é esse entrar em foco, um encontrar um foco. Se o primeiro plano de Fininha no filme é enquadrado pelas barras verticais dos beliches do quartel, como se preso atrás das grades, olhando para um nada, para uma parede sem saída, após a primeira noite de sexo com Clécio, ele caminha até a janela do quarto, onde as barras são horizontais, e o que ele vê não é uma parede, mas sim o Recife, o mundo todo à sua espera.

O próprio Lacerda afirma, contudo, que essa história de amor entre artista e soldado não é o elemento central de *Tatuagem*. Ela constitui, antes, um cavalo de Troia que atrai o espectador para a discussão e a reflexão política que o filme propõe<sup>4</sup>. Nesse sentido, *Esse cara* pode ser o primeiro grande refrão do longa-metragem, mas o número musical que representa o clímax da trama, que sintetiza o discurso político da produção – e a ideia do ato de criação queer como um gesto de resistência e fabulação – é, sem dúvida, a *Polka do Cú*. Porque *Tatuagem* é, em certa medida, um filme sobre um grupo que defendeu a democracia e resistiu à ditadura civil-militar brasileira – algo que não é exatamente novo, já que existem muitas produções sobre o tema, como *Marighella* (Wagner Moura 2019) ou *O Que É Isso, Companheiro?* (Bruno Barreto 1997), por exemplo. No entanto, em quase todas, ou na maioria delas, a sexualidade, especialmente as dissidentes, e o corpo são aspectos completamente ignorados ou vistos como obstáculos à luta política.

O filme de Hilton Lacerda sexualiza, queeriza essa luta. Mais do que isso, ele queeriza o próprio conceito de democracia, porque, como Halberstam (2005) argumenta, a democracia (ou a ideia de um Estado Democrático de Direito), de fato, nunca existiu para sujeitos queer. Direitos de quem, ou para quem? Durante quase toda a história da (dita) civilização humana, indivíduos queer nunca tiveram direitos iguais. Democracia, como bem pontifica Halberstam (2005, 35, tradução nossa), “é apenas o nome de sua exclusão”, mais uma designação para as violências e injustiças históricas exercidas contra esse grupo.

Portanto, em resposta a essa democracia falaciosa ou, no mínimo, insuficiente, *Tatuagem* propõe que “a única coisa que nos salva, a única coisa que nos une, a única utopia possível é a utopia do cú” [1h22'20"]. Se Foucault (2013, 65) afirma que o corpo é a superfície onde se inscrevem os acontecimentos e que só dele podem se irradiar as utopias e as ideias de resistência – e Clécio cita Foucault na sua primeira conversa com Fininha –, o filme de Lacerda assume que a resistência à ditadura deve partir do próprio corpo e, mais especificamente, do uso queer do corpo. À ideia de democracia – historicamente masculina, branca, cis e heterossexual, algo que o comandante de Fininha ressalta muito bem ao opor pátria(rcado) e mãe –, *Tatuagem* contra/sobrepõe uma “cútopia”.

<sup>4</sup> Entrevista concedida por videoconferência, previamente referenciada.

Como a polca cantada pelo Chão de Estrelas explica, todo mundo tem um cú. O papa tem cú. O presidente tem cú. Mas foram os sujeitos queer que transformaram o cú num lugar de prazer, num lugar de resistência e subversão. Então, a única democracia possível para eles, o único lugar – político e social – em que existe uma real ideia de igualdade de direitos, é a democracia anal. A *Polka do Cú* são os abjetos, os rejeitados, autofabulando a única democracia na qual se reconhecem – a democracia do cú. São os sujeitos que, até então tidos como “abjetos (analizados, reduzidos ao ânus social), superam o insulto, não se deixam conter pela violência dos termos que os constituem e falam, criando um novo contexto de enunciação e abrindo a possibilidade a formas futuras de legitimação” (Preciado 2009, 159, tradução nossa).

Esse gesto do filme é radical na medida em que a comunidade queer – gays, lésbicas, trans, travestis, etc. – foi quase sempre apagada da história da ditadura brasileira, tanto como perseguidos e vítimas do regime quanto no papel de agentes de resistência. Segundo Pinheiro (2018), a Doutrina de Segurança Nacional, que embasava toda a política do governo ditatorial, entendia a homossexualidade não apenas como uma ofensa aos valores tradicionais, mas um agente de desintegração social que atendia aos interesses comunistas. Do outro lado, ainda de acordo com o autor, o Partido Comunista Brasileiro e suas ramificações ecoavam a visão marxista internacional dos homossexuais como um produto da decadência burguesa. Abandonada e perseguida, portanto, de um lado e do outro, a comunidade queer da época encontrou no uso do corpo – não só no prazer, mas também nele, e nas performances anais, debochadas, pervertidas, irreverentes, provocadoras da moral e dos bons costumes, a exemplo das vistas no Chão de Estrelas de *Tatuagem* – sua forma de resistência. Uma prática que foi uma espécie de eco brasileiro da contracultura, do movimento hippie e da geração *flower power* dos anos 1970, e que ficou historicamente conhecida pelo termo desbunde. Segundo Trevisan (2018, 252):

alguém desbundava justamente quando mandava às favas – sob aparência frequente de irresponsabilidade – os compromissos com a direita e a esquerda militarizadas da época, para mergulhar numa liberação individual, baseada na solidariedade não partidária e muitas vezes associada ao consumo de drogas ou à homossexualidade (então recatadamente denominada “androginia”).

É exatamente essa resistência que o longa-metragem de Lacerda resgata e traz para a tela do cinema –, que, tal como a história política, largamente ignorou as existências queer no seu retrato do período

ditatorial. Ao apresentar personagens que não só viviam e exploravam a liberdade de seus corpos, mas os usavam como ferramenta de combate à opressão militar, *Tatuagem* mostra como “democracia e liberdade, longe de serem conceitos abstratos e desencarnados das experiências concretas, deveriam se traduzir nos corpos, mais especificamente em corpos não domesticáveis, dissidentes” (Pombo & Brasil 2022, 15).

Ao reconhecer que a democracia só faz sentido se encarnada, incorporada – e, no caso do corpo queer, encarnada no cù, talvez o único lugar de igualdade possível –, o filme ecoa o postulado de Preciado (2014, 32) de que “os trabalhadores do ânus são os novos proletários de uma possível revolução contrassexual. Pelo ânus, o sistema tradicional da representação sexo/gênero vai à merda”. Nesse sentido, Clécio introduz a segunda apresentação da *Polka do Cú* com uma performance que questiona o que são liberdade e democracia e, usando uma coroa e uma tocha cênicas, faz poses que remetem inicialmente à Estátua da Liberdade – um dos símbolos máximos da democracia ocidental –, para, em seguida, usar os mesmos objetos numa simulação de masturbação anal. Na noção de que uma real democracia, uma democracia verdadeiramente queer, só é possível por meio do prazer pelo cù, reside um gesto profundamente radical e subversivo<sup>5</sup>. É desestabilizador que esses personagens não apenas tenham consciência desse seu lugar, mas também a capacidade e a ousadia de vocalizar essa sua utopia, ou a perspectiva de que “no horizonte da democracia sexual pós-humana está o ânus, como cavidade orgástica e músculo receptor não reprodutivo, compartilhado por todos” (Preciado 2009, 171, tradução nossa).

Essa noção de que o prazer é de todos/as/es é fundamental: a “cútopia” é um gesto e um universo coletivo. Quase todas as outras performances do Chão de Estrelas são individuais, ou em dupla, mas a *Polka do Cú* é uma apresentação que envolve todos/as/es os/as/es integrantes da trupe. Nesse sentido, é importante ressaltar que, apesar de *Tatuagem* ser o primeiro longa-metragem ficcional de Lacerda como diretor, ele já trabalhava há vários anos como roteirista, e que muitos de seus trabalhos anteriores – como *Amarelo Manga* (Cláudio Assis 2002) e *Febre do Rato*

<sup>5</sup> Segundo Sáez e Carrascosa (2016), a prática do sexo anal entre homens era ainda considerada à altura de seu texto como crime passível de prisão em mais de 80 países e de pena de morte em oito.

(Cláudio Assis 2011), por exemplo – já continham personagens queer<sup>6</sup>. A sua estreia em realização ficcional, porém, é a primeira vez que esses sujeitos aparecem como comunidade – como um grupo que interage e cujo trabalho resulta desse reconhecimento e apoio mútuo – e não como indivíduos isolados num mundo heteronormativo.

A centralidade do cút permite questionar a tatuagem de Fininha. Porque ela é importante, dando inclusive nome ao filme. E o que é uma tatuagem? Algo permanente, que marca o corpo, que inscreve algo no corpo – a resistência, talvez? A utopia? Fininha nunca diz que aquele C é de Clécio – é uma leitura que o artista, e consequentemente o/a espectador/a, subentende. E se o C for de cút? Uma lembrança daquela experiência libertadora que ele viveu ali? E se o C for de Chão de Estrelas, que mudou a sua vida? E se o C for de cinema, que possibilita essa fabulação de uma utopia?

Porque cinema é o último ato de criação queer encenado em *Tatuagem* – nomeadamente, no filme em Super 8 do professor Joubert<sup>7</sup> (Sílvio Restiffe) que encerra o longa-metragem. Não obstante, para se entender a centralidade desse curta, desse gesto filmico de Joubert, inserida na proposta e no discurso político de Lacerda, é preciso compreender primeiro por que o cineasta situa sua trama naquele momento histórico específico. *Tatuagem* não se passa apenas durante a ditadura civil-militar, mas no ano de 1978 – data que aparece, não por acaso, no fim do Super 8 dirigido por Joubert, exibido antes da performance de *Esse cara*. O ano tem um significado importante na história do regime militar por ter sido o último de vigência do AI-5 – Ato Institucional nº 5, principal instrumento legal de censura e opressão no período<sup>8</sup>. Era um momento, portanto, em que a repressão começava a afrouxar, restituía-se o direito ao habeas corpus, a anistia aos exilados e perseguidos políticos viria no ano seguinte, e existia uma certa expectativa de que as coisas iam melhorar. E era exatamente esse sentimento que interessava a Lacerda:

<sup>6</sup> Para uma análise desse percurso prévio de Lacerda como roteirista e seu papel na ascensão do cinema pernambucano a partir de meados dos anos 1990, no movimento que ficou conhecido como “Árido Movie”, ver: Nogueira (2009).

<sup>7</sup> O personagem de Joubert é inspirado em Jomard Muniz de Britto, escritor, agitador cultural e um dos mais prolíficos realizadores em Super 8 de Pernambuco. Ele participou do movimento tropicalista nos anos 1970 e manteve uma forte ligação com o grupo Vivencial Diversões, fazendo uma ponte entre a produção da companhia e o mundo acadêmico da época.

<sup>8</sup> Promulgado em 13 de dezembro de 1968, o AI-5 dava poderes extraordinários ao Presidente da República, conferindo autoridade absoluta ao regime ditatorial, suspendendo as garantias constitucionais e o Congresso Nacional.

“nesse ano, parecia que as coisas iam dar certo no Brasil, o Brasil ia virar uma democracia, ia ser o país do futuro outra vez, o Brasil ia acontecer”. Essa esperança é refletida no próprio discurso de Clécio no filme, quando ele afirma a Paulete que o que eles fazem ali não é teatro, mas sim “parte do nosso acordo com o futuro” [0h11'02”]. Ou seja, a arte do Chão de Estrelas não é feita para retratar o presente, ela é a invocação de um devir, de uma utopia por vir.

O que o cineasta desejava, no entanto, não era simplesmente retratar esse passado – mas também usá-lo para refletir sobre o presente, na época da criação do filme. Na prática, seu presente era esse futuro esperado/invocado pelos personagens do longa-metragem e, como a história deixou claro na grave crise econômica que se abateu sobre o país nos anos 1980 e no processo político que anistiou os ditadores, permitindo que seus apoiadores e sua ideologia permanecessem (como um câncer) no poder, a esperança de 1978 nunca se concretizou totalmente. Para Lacerda, essa dinâmica expectativa-frustração espelhava de certa forma o sentimento que ele tinha ao escrever o roteiro, por volta do ano 2010. Era a época do fim do segundo governo de Lula da Silva, do Partido dos Trabalhadores (PT), e o primeiro de Dilma Rousseff. O Brasil vivia uma grande pujança econômica e parecia que tudo ia dar certo, mas o diretor não conseguia ignorar a movimentação ascendente de uma série de forças conservadoras no Congresso. Essas forças viriam a se concretizar e galvanizar no golpe jurídico-parlamentar de 2016, que culminou no processo de destituição de Dilma Rousseff e na ascensão de Michel Temer, do Movimento Democrático Brasileiro (MDB), à presidência.

Como Lacerda sintetiza na sua entrevista ao podcast *Transmissão*, das apresentadoras Linn da Quebrada e Jup do Bairro, publicado em 6 de setembro de 2021, “eu não estava querendo falar sobre o passado, eu estava querendo falar sobre o presente, usando como janela esse passado em que eles só pensavam no futuro o tempo inteiro porque achavam que, no futuro, tudo estaria resolvido”<sup>9</sup>. E como esse futuro não se verificou, o cineasta e seu filme retornam a esse pensamento utópico para tentar resgatá-lo de alguma forma, olhando para o passado para ecoar a proposta de José Esteban Muñoz (2009, 1, trad. minha) de entender o

<sup>9</sup> Disponível em: <https://futebolglobocbn.globo.com/media/audio/352133/tatuagem-e-liberdade-hilton-lacerda-transmissao.html>. Acesso em 03.04.2025.

queer como um projeto de futuridade possível e a invocação incessante de uma utopia, uma “rejeição do aqui e do agora” e “um fazer para e em direção ao futuro”. No que consiste esse futuro e como ele se manifesta em *Tatuagem* é o que veremos a seguir, na seção final deste artigo.

### Chorar de rir

É exatamente no filme de Joubert que esse futuro imaginado, essa utopia tropicalista dos anos 1970, materializa-se. O curta-metragem, que encerra o filme, é o vislumbre de uma futuridade utópica, queer, antropofágica, imaginada pelos personagens e nunca concretizada na realidade – esse futuro habitado por indígenas, robôs e corpos livres das identidades sexuais fixas, que foram abolidas e desvigiadas. Nas palavras do próprio Joubert, na voz off que narra o curta, a obra é a “pintura rupestre de um novo tempo” [1h45’23”]. Se *Tatuagem* é feito em 2013, sob a égide de um futuro-presente insuficiente, que olha para o passado em busca de um pensamento utópico, o filme de Joubert é feito em 1978, sob a égide do experimentalismo do Cinema Marginal e do futuro como utopia.

Nas imagens em Super 8 da produção, Clécio aparece soprando as sementes desse futuro, sempre o criador, o arquiteto da utopia. Já Fininha é o anjo caído, que desce as escadas da igreja, numa fuga da religiosidade que o aprisionava, correndo na direção da câmera e quebrando a quarta parede, sorrindo para ela, para nós, que somos o seu futuro – o futuro de liberdade que o esperava –, no seu momento de autofabulação, no seu ato de criação queer. Nunca vemos a punição que ele sofre no exército por ter participado da *Polka do Cú*, assim como não vemos sua vida sofrida de retirante em São Paulo, ou a separação entre ele e Clécio. *Tatuagem* é um filme de elipses bastante intencionais. Nas palavras de Joubert, “o importante não é o que as pessoas vão ver, mas o que elas deixarão de ver” [1h41’59”]. Não sevê a invasão do Chão de Estrelas pelos militares, ou o confronto com o exército mencionado por Deusa no qual ela e Joubert teriam se deparado com Fininha. A produção reconhece a violência e a opressão da ditadura, elas existiram, mas ficam fora do quadro, no extracampo. O longa-metragem escolhe colocar na tela, no centro do plano, a liberdade dos corpos, a arte, o cinema e o palco – a marginalidade periférica, resistente e subversiva. Seu ato fílmico é libertário.

Por isso, por mais que esse futuro imaginado no Super 8 nunca tenha se concretizado – uma frustração antecipada e simbolizada pela filha natimorta da irmã de Fininha –, Lacerda opta por inserir *flashes* dele, como pequenas vinhetas de transição, durante todo o filme. Esses *flashes* são os vislumbres dessa futuridade utópica que, como Muñoz (2009, 135) preconiza, só a arte permite ver. O cinema tem um papel, ao decidir o que mostrar ou não na tela, e *Tatuagem* opta por enfocar a arte: uma arte utópica, de resistência – que só incorpora essas características, retomando o episódio da introdução deste artigo, por ser periférica, por olhar de fora e para fora do status quo, como o cineasta explica em entrevista ao jornalista Chico Ludermir do programa #TVPenoAR, publicada no YouTube em 11 de setembro de 2014:

Quando eu falo do Chão de Estrelas do filme *Tatuagem*, eu tô falando de uma coisa que é muito periférica. Tá tudo num local que é local da periferia. E esse local da periferia, ele só é admitido quando ele está muito contido. A partir do momento em que ele quebra alguma amarra, que ele extrapola, falam “o que é isso?”<sup>10</sup>.

Lacerda escolhe deixar fora do quadro, fora de seu filme, aquilo que vem depois desse “o que é isso”. Na tela, registra-se e eterniza-se apenas a utopia. E por mais que essa utopia seja debochada, exagerada, efêmera ou intangível – *camp* – não quer dizer que ela não seja verdadeira, porque ela é real. “Verdade” pode ser um termo complexo, problemático e infinitamente questionável, mas ele aparece reiteradamente nas falas de Lacerda. O realizador ressalta que, ainda que se preste muita atenção ao deboche e ao escracho da arte do Chão de Estrelas, “na cabeça deles, eles estão levando arte a sério. Aquelas provocações, aqueles deboches são propositais no universo em que eles vivem [...] É como se aquilo ali não fosse somente um acaso, tudo ali tem um porquê”.

Essa defesa que o cineasta faz do discurso cinematográfico faz com que ele ache estranho quando seu longa-metragem é enquadrado no universo do *camp* – mas é precisamente essa defesa que catalisa a potência *camp* do filme. Ao utilizar a teatralidade e o deboche para escancarar a falácia heteronormativa da democracia e de um certo cinema dito “democrático” ou antiditatorial – porque a heteronormatividade é

<sup>10</sup> Disponível em [https://youtu.be/yEcSpzYB02w?si=THefZyXVNWML\\_hqy](https://youtu.be/yEcSpzYB02w?si=THefZyXVNWML_hqy). Acesso em 13.11.2023.

performativa e encenada também, e especialmente, na forma e no conteúdo do cinema –, *Tatuagem* permite que essa sua encenação exprima uma verdade dos operadores desse gesto desestabilizador. Nos termos de Halperin, é visitar esse trauma do heterossexismo historicamente excludente do audiovisual e da democracia, para exagerá-lo à enésima potência e, assim, enfraquecê-lo e revertê-lo, ainda que momentaneamente, a nosso favor.

O filme de Lacerda reconhece que certas subjetividades queer, para serem impressas/expressas na tela grande, precisam encontrar formas subversivas de usar o dispositivo cinematográfico. Se, na concepção de Halberstam (2005), o queer se refere a (novas) lógicas de espaço e tempo, os/as artistas do Chão de Estrelas imaginam e invocam essas novas ordenações espaço-temporais por meio de seus gestos criativos. No filme, os/as integrantes do grupo teatral demonstram que lutar contra o regime ditatorial e sua opressão não significa simplesmente reiterar e reencenar um modelo de política – dito democrático – velho, branco, masculino, heterossexual, excludente e ultrapassado. Implica, sim, conceber e propor uma nova ideia de democracia, que realmente contemple todos os corpos, em que todos/as/es eles/as/us possam ser verdadeiramente livres nos seus deveres, direitos e prazeres. Hilton Lacerda usa a estrutura diegética do musical – com sua possibilidade de fuga, escape, fabulação – para imaginar essa cutopia.

Ao elaborar essas novas lógicas e imaginar uma nova noção de democracia (e de luta democrática), um novo Brasil, o Chão de Estrelas está em certa medida invocando a perpétua futuridade a que Muñoz (2009) se refere na sua noção de queer. É importante distinguir aqui “futuridade” de “futuro”, porque não se trata de uma acepção cronológica. As novas lógicas a que Halberstam e Muñoz preconizam são calcadas na ideia de abandonar a configuração milenar e heteronormativa – nascer, casar, reproduzir, morrer – e no processo de imaginar novas formas de existir e de se relacionar com o tempo. Fazer como Lacerda, por exemplo, que olha para o passado para vislumbrar uma ideia de futuro (im)possível.

O papel da arte nesse cenário de invenção da utopia-futuridade queer é fundamental. Como postulado por Cocteau (1989, 71) há cerca de um século, “o mundo aceita experiências perigosas no âmbito da arte porque não leva a arte a sério, mas as condena na vida”. Ela é o domínio por excelência da experimentação, da imaginação, da idealização de outras realidades. Não está presa ao aqui e agora, às regras e limitações do real.

Parte do seu princípio ativo é a possibilidade de fabulação. E ao abrir-se a esse gesto artístico fabulador encenado na frente de suas câmeras e deixar-se contaminar, construindo seu filme em diálogo com ele, tanto na condução da narrativa quanto na composição da forma e da *mise-en-scène*, Lacerda permite que seu filme se torne, ele próprio, um vislumbre dessas novas lógicas espaço-temporais e dessa futuridade queer. O cinema, como ferramenta constituída algures entre o realismo fotográfico e a potencialidade de fabulação de novos mundos, torna-se, assim, um instrumento de reverberação do tensionamento e da desestabilização queer provocada por esses corpos dissidentes.

### Agradecimentos

Este artigo foi desenvolvido com o apoio de uma bolsa de doutoramento financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT).

### Referências

- Bertolli Filho, Claudio, e Amaral, Muriel orgs. 2016. *Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer*. São Paulo: Cultura Acadêmica.
- Cocteau, Jean (1928-1989). *O livro branco*. Versão digital. EpubLibre, 2014
- Dyer, Richard. 2002. *The Culture of Queers*. Londres: Routledge.
- Foucault, Michel. 2013. *O corpo utópico, as heterotopias*. Posfácio de Daniel Defert. São Paulo: Edições n-1.
- Green, James N. 2000. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Ed. Unesp.
- Halberstam, Jack. 2005. *In a Queer Time and Place: Transgender bodies, subcultural lives*. New York: New York University Press.
- Halperin, David M. 2012. *How To Be Gay*. Harvard University Press.
- Lopes, Denilson. 2002. *O Homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Muñoz, José E. 2009. *Cruising Utopia: The then and there of queer futurity*. New York: New York UP.

- Nogueira, Amanda M. C. 2009. *O novo ciclo do cinema em Pernambuco – a questão do estilo*. Recife: Editora da UFPE.
- Pinheiro, Douglas. 2018. “Autoritarismo e homofobia: a repressão aos homossexuais nos regimes ditatoriais cubano e brasileiro (1960-1980)”. In: *cadernos pagu* (52), ISSN 1809-4449. Disponível em <https://doi.org/10.1590/18094449201800520013>. Acesso em 03.04.2025.
- Pombo, Mariana, e Brasil Jr, Antonio. 2022. “A única utopia possível é a utopia do cu: *Tatuagem*, teoria queer e políticas anais”. In: *Revista Periódicus*, 1(17), pp. 14-31. Disponível em <https://doi.org/10.9771/peri.v1i17.47562>. Acesso em 03.01.2024.
- Preciado, Paul. 2009. “Terror anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual”. In: Hocquenghem, Guy. *El deseo homossexual: con terror anal*, pp. 135-174. Tenerife: Melusina.
- \_\_\_\_\_. 2014. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 Edições.
- Sáez, Javier & Carrascosa, Sejo. 2016. *Pelo cu: políticas anais*. Belo Horizonte: Letramento.
- Santos, Marcos A. N. D. 2014. *Tatuagem: de dentro para fora, um estudo do processo de criação a partir do roteiro do filme* (Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Pernambuco). Disponível em <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/17183>. Acesso em 03.04.2025.
- Santos, Mateus M. 2018. *Bocas que beijam, bocas que falam: Grupo de Teatro Vivencial e masculinidades em Recife e Olinda (1974-1983)* (Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Pernambuco). Disponível em <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/34647>. Acesso em 03.04.2025.
- Silva, Daniel O. 2021. *Queers que criam: modos de r/existência no cinema de Andrew Haigh, Céline Sciamma e Dee Rees* (Dissertação de Mestrado, Universidade da Beira Interior). Disponível em <http://hdl.handle.net/10400.6/11222>. Acesso em 03.04.2025.
- Silva, Verônica G. B. 2017. *A cultura brasileira do feio: por uma noção de beleza ampliada* (Tese de Doutorado, Universidade de Brasília).

Disponível em <http://dx.doi.org/10.26512/2017.03.T.24731>. Acesso em 10.11.2025.

Sontag, Susan. 1987. “Notas sobre camp”. In: *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM.

Transmissão. 2021. “Tatuagem” é Liberdade – Hilton Lacerda [podcast]. Disponível em [https://futebolglobocbn.globo.com/media/audio/352133/tatuagem-e-liberdade\\_hilton-lacerda-transmissao.html](https://futebolglobocbn.globo.com/media/audio/352133/tatuagem-e-liberdade_hilton-lacerda-transmissao.html). Acesso em 03.04.2025.

Trevisan, João S. 2018. *Devassos no paraíso (4ª edição, revista e ampliada): a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro: Objetiva.

TV Pernambuco [TVPERNAMBUCO] (11 de março de 2020). Chico Ludermir entrevista Hilton Lacerda no #TVPENoAR [vídeo]. YouTube. Disponível em <https://youtu.be/yEcSpzYB02w?si=pxxFnH3VGG2Sf3zI>. Acesso em 03.01.2024.

## Filmografia

*Amarelo manga* [longa-metragem]. Dir. Cláudio Assis. Produção: Olhos de Cão Produções Cinematográficas, República Pureza Filmes, Brasil, 2002, 103min. Cópia consultada em DVD. Edição: California Home Video.

*Febre do rato* [longa-metragem]. Dir. Cláudio Assis. Produção: Belavista Cinema e Produção, Parabólica Brasil, República Pureza Filmes, Brasil, 2011, 110min. Cópia consultada em streaming. Fonte: Globoplay.

*Marighella* [longa-metragem]. Dir. Wagner Moura. Produção: O2 Filmes, Globo Filmes, Maria da Fé, Brasil, 2019, 155min. Cópia consultada em streaming. Fonte: Globoplay.

*O que é isso, companheiro?* [longa-metragem]. Dir. Bruno Barreto. Produção: Columbia Pictures, Filmes do Equador, Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas, Pandora Cinema, Quanta Centro de Produções Cinematográficas, Brasil, 1997, 110min. Cópia consultada em streaming. Fonte: Globoplay.

*Tatuagem* [longa-metragem]. Dir. Hilton Lacerda. Produção: Rec Produtores Associados Ltda, Brasil, 2013, 110min. Cópia consultada em DVD. Edição: Imovision, 2014.

### Discografia

Dolores, DJ. *Polka do cú*, 2014. Far Out Music Publishing UK / Westbury Music.

Duran, Dolores. *A noite do meu bem*, 1959. PoppyDisc.

Lira, José P. de. *Valete*, 2011. Tratore.

Veloso, Caetano. *Esse cara*, 1973. Philips Records.

### Film as “Cutopia”: The queer creative act in *Tattoo*

**ABSTRACT** Thinking of a queer cinema means to reflect on how film can contribute to antinormative standards of gender and sexuality. Based on the notion that a series of contemporary movies have achieved this purpose through the staging of a queer creative act (Silva 2021), this article seeks to identify this act in the Brazilian feature *Tattoo* (Hilton Lacerda 2013). Through the theatricality of the musical, comedic, and melodramatic performances staged by the characters from a peripheral and marginal point of view, the film destabilizes and resignifies the historical, political, and geographic context that surrounds it, queering the resistance to the Brazilian civil-military dictatorship. Based on this perspective, the analysis examines how filmmaker Hilton Lacerda uses the theatrical to destabilize the cinematic *mise-en-scène* – highlighting film as a historically heteronormative language, which can also be queered. To this end, the article seeks to understand how this use of theatricality might be close, or not, to camp – and to what extent *Tattoo* comes up with its own geographically and historically localized version of the term. Based on a literature review of some of the main scholars who have studied camp, contrasted with statements collected in an interview with the director, the investigation questions to what extent the movie appropriates the strategies pointed out by these authors, or reinvents and deconstructs them, offering as an alternative mockery, a procedure closer to the Brazilian artistic and film tradition.

**KEY WORDS** *Tattoo*; Hilton Lacerda; camp; queer creative act; mockery.

Recebido a 16-07-2025. Aceite para publicação a 07-11-2025.