



***INVESTIGANDO REPRESENTAÇÕES GAYS MASCULINAS EM  
TATUAGEM (2013): DISCURSOS, IMAGENS DE CONTROLE E  
TRANSGRESSÕES***

***INVESTIGANDO REPRESENTACIONES GAY MASCULINAS EN  
TATUAJE (2013): DISCURSOS, IMÁGENES DE CONTROL Y  
TRANSGRESIONES***

***INVESTIGATING GAY MALE REPRESENTATIONS IN TATTOO (2013):  
DISCOURSES, CONTROLLING IMAGES, AND TRANSGRESSIONS***

*José Alves de Oliveira<sup>1</sup>*

*Fábio Alexandre Silva Bezerra<sup>2</sup>*

**RESUMO**

Esta pesquisa, como um posicionamento acadêmico e político que se alinha a valores próprios de uma sociedade democrática, é uma resposta às tentativas de silenciamento e de aniquilação da comunidade LGBTQIA+ no contexto nacional atual, destacando os filmes como artefatos pedagógicos importantes. Com o suporte teórico-metodológico do modelo tridimensional para a análise crítica do discurso proposto por Fairclough (2015[1989], 1995), e do conceito de imagens de controle (COLLINS, 2019), analisamos representações gays masculinas no filme *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda. Para tanto, descrevemos possíveis imagens de controle sobre homens gays no filme, discutimos ideologias e relações de poder que permeiam as representações analisadas, e identificamos se tais representações reforçam ou desafiam estereótipos depreciativos. Resultados gerais demonstram que as representações gays masculinas

<sup>1</sup> Licenciado em Letras/Inglês. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Paraíba, Brasil.

<sup>2</sup> Doutor em Língua Inglesa e Linguística Aplicada pela Universidade Federal de Santa Catarina. PhD em Linguística pela *University of Sydney*. Universidade Federal da Paraíba, Departamento de Letras Estrangeiras Modernas, Programa de Pós-Graduação em Linguística, João Pessoa, Paraíba, Brasil.

têm sido marcadas por imagens de controle e por estereótipos negativos e desumanizadores, havendo, apenas recentemente, de maneira mais expressiva, exemplos de transgressões, como evidenciados no filme em análise.

**PALAVRAS-CHAVE:** LGBTQIA+. Análise Crítica do Discurso. Imagens de Controle. Cinema.

### RESUMEN

Esta investigación, como posición académica y política alineada con los valores de una sociedad democrática, es una respuesta a los intentos de silenciar y aniquilar a la comunidad LGBTQIA+ en el contexto nacional actual, destacando las películas como artefactos pedagógicos importantes. Con el apoyo teórico y metodológico del modelo tridimensional para el análisis crítico del discurso propuesto por Fairclough (2015[1989], 1995), y del concepto de imágenes de control (COLLINS, 2019), analizamos las representaciones gay masculinas en la película *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda. Con este fin, describimos posibles imágenes de control sobre los hombres gay en la película, discutimos las ideologías y las relaciones de poder que impregnan las representaciones analizadas, e identificamos si tales representaciones refuerzan o desafían los estereotipos despectivos. Resultados generales demuestran que las representaciones gay masculinas han estado marcadas por imágenes de control y por estereotipos negativos y deshumanizantes, siendo los ejemplos de transgresiones solo más recientemente más expresivos, como se evidencia en la película bajo análisis.

**PALABRAS-CLAVE:** LGBTQIA+. Análisis Crítico del Discurso. Imágenes de Control. Cinema.

### ABSTRACT

This research, as an academic and political stance aligned with the values of a democratic society, is a response to attempts to silence and annihilate the LGBTQIA+ community in the current national context, highlighting films as important pedagogical artifacts. With the theoretical-methodological support of the three-dimensional model for critical discourse proposed by Fairclough (2015[1989], 1995), and of the concept of controlling images (COLLINS, 2019), we analyzed gay male representations in the film *Tattoo* (2013), by Hilton Lacerda. To this end, we described possible controlling images of gay men in the film, discussed ideologies and power relationships that permeate the analyzed representations, and identified whether such representations reinforce or challenge derogatory stereotypes. General results demonstrate that gay male representations have been marked by controlling images and by negative and dehumanizing stereotypes, with examples of transgressions only recently being more expressive, as evidenced in the film under analysis.

**KEYWORDS:** LGBTQIA+. Critical Discourse Analysis. Controlling Images. Cinema.

\* \* \*

*Toda ação principia mesmo é por uma palavra pensada.*

João Guimarães Rosa

## Introdução

No início, havia o silêncio. O silêncio primordial. Vagando pelo mundo linguístico e intersubjetivo recém criado, havia os sujeitos. Ocultos e indeterminados. Os limites entre “Eu” e o “Outro” ainda não existiam, pois os “outros” não existiam. Então, à imagem e semelhança de seus criadores, eles prosperaram. Dias, então, se transformaram em meses, e meses se transformaram em anos.

Até que se deram conta de nós, os “outros”. Deu-se, então, o início da maior de todas as violências perpetradas contra nós, arrancados de nosso útero epistemológico, fomos atirados em um mundo plenamente constituído, falado e falante, sem nem ao menos estarmos prontos para falar. Por consequência, a nós, os indizíveis, nos foi relegado o papel de objeto. Das crenças e das ciências. Os anormais: pecadores, doentes e criminosos.

Através da linguagem, fomos retalhados, estigmatizados, e apartados de nós mesmos. Dados por eles, autodenominados donos do poder, nossos primeiros nomes foram todos insultuosos. As razões para tal violência, entretanto, são insondáveis e inescrutáveis. Logo passamos de indizíveis a invisíveis, neste mundo que nos violentou desde o princípio. Outros de nós, despossuídos de tudo, nem nomes lhes foi permitido. Até que falamos.

Por todo o planeta, protestos ecoaram nossas vozes. Dentre eles, a rebelião de *Stonewall*, ocorrida em Nova York em 28 de junho de 1969, é o marco mais célebre. Aqui no Brasil, apesar de também termos em nossa história grupos e mobilizações contemporâneas a *Stonewall*, um fator foi decisivo para o silenciamento de um grupo que ensaiava suas primeiras falas, ou, pelo menos, para o recrudescimento do controle e da violência sobre essas vozes ainda nascentes. A ditadura militar vigente no país. Em 13 de dezembro de 1968, o ditador brasileiro Artur da Costa e Silva emite o Ato Institucional Número 5 (AI-5), fechando o Congresso Nacional, extinguindo garantias civis, e instaurando censura prévia na imprensa, na música, no cinema, e no teatro (SCHWARCZ; STARLING, 2015), sendo extinto apenas em 1º de janeiro de 1979.

40 anos depois, em 1º de janeiro de 2019, toma posse Jair Messias Bolsonaro como o 5º presidente eleito, por meio de eleições diretas, pós ditadura militar. Ele e seu vice, o general da reserva Hamilton Mourão, entretanto, são fervorosos defensores da ditadura. Sobre o AI-5, o Presidente até mesmo já afirmou, em uma sessão no Plenário

da Câmara dos Deputados: “Eu louvo os militares que, em 1968, impuseram o AI-5 para conter o terror em nosso país” (CAMPOS, 2019, s/p). Mourão, por sua vez, defende que as forças armadas, “intervieram na política nacional para enfrentar a desordem, subversão e corrupção que abalavam as instituições e assustavam a população” (PUTTI, 2020, s/p).

Acrescentemos que, no Brasil, os atuais Presidente e Vice-Presidente da República já evidenciaram que sua simpatia pelo autoritarismo não se restringe apenas à retórica, sobretudo quando o assunto envolve minorias e direitos humanos. Na esfera das artes, por exemplo, em uma transmissão ao vivo, Bolsonaro criticou filmes com temáticas LGBTQIA+ que haviam sido pré-selecionados em edital aberto em 2018 (LIVE, 2019).

Dentre suas falas, destacamos: “Fomos garimpar na Ancine filmes que estavam prontos para captar recursos no mercado...”, “Não tem cabimento fazer um filme com esse enredo, né?”, “Confesso que não entendi o porquê de gastar dinheiro público com um filme desse. O quê que vai agregar no tocante a nossa cultura, as nossas tradições, o Brasil?”. Bolsonaro, então, conclui seu posicionamento pessoal, diante de questões de interesse público, afirmando o seguinte: “Não estou perseguindo ninguém, cada um faz o que bem entender de seu corpo, vai ser feliz. Agora gastar dinheiro público pra fazer esse tipo de filme... É dinheiro jogado fora.”.

É importante lembrar, também, que apenas algumas semanas após essa transmissão ao vivo, o ministro da Cidadania<sup>3</sup> Osmar Terra assinou a Portaria 1.576, de 20 de agosto de 2019, suspendendo aquele edital, por meio do qual já haviam sido inscritas produções de séries abordando temáticas relacionadas à comunidade LGBTQIA+ para a TV aberta. No entanto, em seguida, o Ministério Público Federal do Rio de Janeiro entrou com ação pedindo a anulação da Portaria, a continuação da seleção segundo o edital suspenso, e, ainda, a condenação do ministro por improbidade administrativa (NADIR, 2019). Em decisão liminar, a Justiça Federal do Rio de Janeiro determinou a suspensão dos efeitos da Portaria, além de compelir a União e a Ancine a retomarem o processo seletivo (BRASIL, 2019).

Pensando no papel das experiências cotidianas em ensinar os indivíduos a se respeitarem, se acolherem e se protegerem, e entendendo, ademais, os processos de ensino e aprendizagem como práticas sociopolíticas que extrapolam os muros das

---

<sup>3</sup> Pasta resultante da fusão dos Ministérios da Cultura, do Esporte e do Desenvolvimento Social.

escolas e das universidades, revelando conexões entre currículo, poder e ideologia (SACRISTÁN, 2013; SILVA, 2003), entendemos ser importante reconhecermos e estimularmos movimentos epistemológicos de superação do que tradicionalmente entendemos por textos, por currículos, por metodologias adequadas para o desenvolvimento de atividades de ensino e aprendizagem da vida em si mesma, bem como por temáticas relevantes para serem discutidas em sociedade (LOPES, 2012).

Para tanto, a utilização de artefatos pedagógicos como filmes, músicas, jogos, revistas, fotografias, desenhos, movimentos, entre tantos outros, apresenta forte potencial de engajamento como eficazes recursos multissemióticos para demonstrar como “o uso da linguagem verbal e/ou visual está intimamente relacionado às ações do nosso cotidiano” (BEZERRA; ARAÚJO NETO, 2018, p. 72). Nesse sentido, Corazza (2005, p. 10) nos convida a uma importante reflexão.

Nenhuma pedagogia e nenhum currículo ultrapassam ou substituem os anteriores, em direção ao melhor, mais avançado, mais perfeito. Mas cada pedagogia e cada currículo, cada um de nós, todos os grupos, ações, palavras, políticas, países, povos, indivíduos somos: em metamorfose, híbridos, mestiços, multifacéticos, polimorfos, de traços caleidoscópicos. Somos velhos e novos, pretos e brancos, homens e mulheres, grandes e pequenos, ricos e pobres. Somos os neutros e os da suspeita. Somos sempre muitos, que compõem o desafio educacional do aqui-e-agora.

Dessa maneira, diante desse cenário de ataques explícitos, é premente que se realizem leituras críticas de representações cinematográficas, buscando entender a relevância cultural das mesmas. Para esse fim, escolhemos o filme *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda, fortemente inspirado pelos atores do grupo pernambucano de teatro *Vivencial* que resistiram aos anos de terror do AI-5. Tal escolha se deve, assim, à relevância da temática retratada no filme e ao diálogo com esse passado que nos impôs silenciamentos, mas diante dos quais ousamos gritar. Assim, algumas questões de pesquisa nos impulsionam: 1) De que forma o sujeito gay é representado no filme *Tatuagem*?, 2) Podem ser identificadas imagens de controle sobre esse grupo minoritário?, e 3) Tais representações reforçam ou contestam estereótipos negativos?

Norteadas por essas perguntas, o objetivo geral desta investigação consiste em analisar representações gays do filme *Tatuagem* (2013). Como desdobramentos, os objetivos específicos são: 1) descrever possíveis imagens de controle sobre os homens gays no filme em análise, 2) discutir ideologias e relações de poder que permeiam as

representações analisadas, e 3) identificar se tais representações reforçam ou desafiam estereótipos depreciativos.

Esta pesquisa, a partir de um posicionamento acadêmico e político que preza pelos valores de uma sociedade democrática, é uma resposta às tentativas de aniquilação e de silenciamento da comunidade LGBTQIA+, movida pelo intuito de se alcançar o silêncio primordial, de se retornar ao útero epistemológico, e de compreender a identidade gay antes de todos os seus estereótipos desqualificadores, pois, como defende Maurice Merleau-Ponty, em a Fenomenologia da Percepção (2018[1999], p. 250):

Nossa visão sobre o homem continuará a ser superficial enquanto não remontarmos a essa origem, enquanto não reencontrarmos, sob o ruído das falas, o silêncio primordial, enquanto não descrevermos o gesto que rompe esse silêncio. A fala é um gesto, e sua significação um mundo.

Desse modo, com base no modelo tridimensional de Fairclough (2015[1989], 1995) para a Análise Crítica do Discurso (ACD), e no conceito de imagens de controle (COLLINS, 2019), descritos na seção teórica, assim como em leituras e reflexões relacionadas aos temas de gêneros e sexualidades, descrevemos e discutimos, neste artigo, alguns desses discursos que ousam romper o silêncio.

### **Procedimentos metodológicos**

Primeiramente, como critérios de recorte, listamos filmes nacionais que, tendo protagonistas gays, tivessem alcançado razoável sucesso de público e de crítica. Dentre os filmes que atendiam esses critérios, selecionamos *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda, que, além de ter repercutido bastante no circuito de cinema nacional, recebeu diversos prêmios. No Festival de Gramado, foi vencedor nas categorias de Melhor Filme, Melhor Trilha Musical (DJ Dolores), e Melhor Ator (Iranthir Santos). No Festival de Cinema do Rio, além de ter recebido a honraria FIPRESCI de Melhor Longa Latino-Americano, foi premiado nas seguintes categorias: Prêmio Especial do Júri (Ficção), Melhor Ator (Jesuíta Barbosa), Melhor Ator Coadjuvante (Rodrigo García), e Melhor Longa-Metragem (Ficção) por voto popular. Além disso, em 2015, a Associação Brasileira de Críticos de Cinema incluiu o filme na lista dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos (ABRACCINE, 2016).

O filme, que é ambientado em Recife do fim dos anos 1970, conta a história de amor entre um soldado do Exército, Arlindo (Jesuíta Barbosa), e um diretor teatral e guerrilheiro cultural, Clécio (Irândhir Santos). O contraste entre as encenações performadas na caserna e nos palcos do *Chão de Estrelas* (teatro inspirado no *Vivencial*, grupo teatral recifense que resistiu à ditadura) testam os limites de uma paixão proibida pela moral e pelo governo vigentes, enquanto dialogam com as inquietações de um Brasil prestes a se tornar livre mais uma vez.

Com o filme selecionado, iniciamos as análises das representações de homens gays com base em conceitos da ACD, e no conceito de imagens de controle (COLLINS, 2019), buscando entender se as mesmas reforçam ou desafiam estereótipos difamatórios. As personagens analisadas são Arlindo, Clécio, Paulete e Gusmão. Após a conclusão das análises, refletimos acerca dos possíveis impactos de tais representações em nossa cultura e no imaginário social.

### **Uma leitura crítica do mundo: ACD e imagens de controle**

Dos discursos que romperam o silêncio acerca de nossa existência, talvez o de maior influência tenha sido o religioso. Professada atualmente pela absoluta maioria da população brasileira (BALLOUSSIER, 2020), as religiões cristãs chegam a lugares que a televisão e o cinema não alcançam. Com isso, desde muito cedo, gerações de brasileiros/as são apresentadas aos dogmas e preceitos cristãos, dentre os quais está a ideia de que a homossexualidade representa um pecado e uma abominação.

Portanto, mesmo que a prática religiosa não enseje necessariamente discursos homofóbicos em contextos particulares, a imagem que é construída do homossexual por meio desse viés religioso é claramente negativa, refletindo, de maneira dura, nos processos de autodescoberta de indivíduos LGBTQIA+ e no imaginário popular ao reforçar crenças e valores depreciativos. Essa é apenas uma das inúmeras violências simbólicas que esses grupos minoritários enfrentam cotidianamente, gerando, não raro, situações ainda mais revoltantes de violências físicas (AUN, 2017).

É necessária, então, uma leitura crítica desse mundo, com o objetivo de desvendar as *ideologias* e as relações de *poder* inerentes aos *discursos* que produzem e reforçam opressões, mais precisamente, nesse caso, as opressões homofóbicas. Como assevera Foucault (2019, p. 156-157), ao falar das grandes lutas sociais dos últimos séculos, em

*História da sexualidade: a vontade de saber*, aquilo “que é reivindicado e serve de objetivo é a vida, entendida como as necessidades fundamentais, a essência concreta do homem, a realização de suas virtualidades, a plenitude do possível”. Plenitude do (im)possível para todos/as/es(!?).

A ACD, como suporte teórico-metodológico, possibilita a investigação das marcas do discurso, descortinando uma série de subtextos ideológicos e de relações de *poder* que permeiam os textos como *eventos discursivos*, e visibilizando “o modo como o abuso de *poder*, a dominação e a desigualdade são representados, reproduzidos e combatidos por textos orais e escritos no contexto social e político” (VAN DIJK, 2018, p. 113).

Ao analisar as representações gays em *Tatuagem*, partimos de indagações adicionais: Quais sujeitos são esses? Como eles se enxergam perante a sociedade? As representações evidenciam o homem gay como sujeito, ou como objeto? Essas representações mantêm ou desafiam estereótipos negativos? Para tanto, alguns conceitos próprios da ACD são essenciais: *história*, *poder*, *hegemonia* e *ideologia*.

O aspecto *histórico* se apresenta na ênfase em compreender os discursos em contextos temporais e espaciais particulares a fim de apontarmos e problematizarmos relações de *poder* evidenciadas nas práticas discursivas em questão. Tais relações, quando dispõem de capital (simbólico e/ou material) suficiente podem se tornar dominantes, relevando, assim, a *hegemonia* como resultado direto do alcance do *poder* exercido no contexto social de maneira mais explícita, ou, ainda, de maneira velada, por meio de práticas de linguagem e da produção de consensos que revelam, por fim, as *ideologias* que lhes dão sustentação ao dar voz a conjuntos de valores, crenças, e significações, por meio do discurso, para manter e/ou questionar o *status quo* e suas dinâmicas de *poder*.

Todos esses conceitos são articulados, de maneira bastante eficiente, no modelo tridimensional para a ACD proposto por Fairclough (2015[1989], 1995), descrito, de maneira didática em língua portuguesa, por Meurer (2005).

De acordo com esse modelo (Fig. 1), a dimensão do texto (falado, escrito, ou multimodal), como evento discursivo, constrói representações, em seu sentido mais literal, por meio das escolhas lexicais, gramaticais e de estrutura que o constituem. Contudo, sabemos que os sentidos produzidos por um texto não se limitam a sua manifestação material, i.e. eles também são revelados a partir da descrição de seus processos de produção, de distribuição e de consumo. Nessa dimensão, também são

discutidas as relações que se estabelecem entre o texto em análise e aqueles que o precedem (intertextualidade), bem como entre os discursos que apresenta e aqueles que também os precedem (interdiscursividade).

Por fim, o *texto* e as *práticas discursivas* que produz estão inseridos em uma dimensão mais abrangente, denominada de *práticas sociais*, que envolvem aspectos ideológicos, de relações de poder, e de questões sociais complexas como classe, gênero, sexualidade e outros marcadores sociais da diferença.

**FIGURA 1:** Modelo tridimensional de Fairclough.



**Fonte:** Meurer (2005, p. 95)

Essa investigação das camadas do discurso assume relevância ainda maior no contexto nacional atual de ataques aos direitos de minorias, pois “uma vez que alguém se torne consciente do valor ideológico de determinado discurso, pode resistir a ele, (...) coopera[ndo] para a emancipação de grupos menos privilegiados” (MEURER, 2005, p. 94). Portanto, ao analisarmos criticamente os discursos sobre minorias, estamos inseridos em um processo histórico de lutas sociais, colaborando, dessa maneira, com processos de emancipação e de empoderamento, por exemplo, da comunidade LGBTQIA+.

Para além das questões de gênero e de sexualidade, ao conhecermos as grandes lutas sociais das últimas décadas, começamos a compreender que essas opressões se

interseccionam com aspectos de raça e de classe (AKOTIRENE, 2019; COLLINS; BILGE, 2016), revelando, frequentemente, relações hegemônicas de poder sustentadas por um sistema patriarcal amplamente branco, heterossexual, cisgênero, e dominado por elites sociopolíticas e econômicas. Por consequência, algumas estratégias de desumanização utilizadas historicamente são, muitas vezes, também comuns à comunidade LGBTQIA+ e às comunidades negras, indígenas, quilombolas, guardadas, evidentemente, suas particularidades.

Dentro dessa perspectiva interseccional, Collins (2019, p. 140) nos apresenta o conceito de *imagens de controle* ao afirmar que as ideologias hegemônicas estimularam, especialmente durante a escravidão, “a criação de várias imagens de controle inter-relacionadas e socialmente construídas da condição de mulher negra que refletiam o interesse do grupo dominante em manter a subordinação das mulheres negras”.

Algo semelhante pode ser dito acerca da comunidade LGBTQIA+, e, mais especificamente, para fins de limitação do objeto desta pesquisa, das representações de homens gays. Na televisão, representações do homem gay com tendência à pedofilia<sup>4</sup>, do gay fútil e inferiorizado que serve apenas ao riso<sup>5</sup>, ou, ainda, do homem gay destinado à infelicidade amorosa<sup>6</sup> e à morte trágica<sup>7</sup>, são evidentes imagens de controle comuns e perniciosas que criam e/ou mantêm estereótipos altamente negativos desses indivíduos, e que parecem contribuir para os discursos que favorecem uma concepção de *heterossexualidade compulsória* (RICH, 2010).

É importante ressaltarmos que a crueldade do estigma fruto das imagens de controle, que acaba sendo assimilado e naturalizado pelas próprias vítimas, tende a passar despercebido, favorecendo, assim, a propagação dessas violências simbólicas em produções culturais cinematográficas e televisivas. Como apontado por Collins (2019, p. 160), “a crescente influência de televisão, rádio, cinema, vídeos, CDs e internet constitui novas maneiras de fazer circular as imagens de controle (...) especialmente com as novas tecnologias globais”. Portanto, são necessárias análises que problematizem e contestem tais representações negativas ao mesmo tempo que exaltem representações dignas e positivas a fim de colaborar com a luta interseccional de emancipação de minorias sociais estigmatizadas.

<sup>4</sup> Waremme em *O Caso Maurizius* (Tv Tupi: 1960).

<sup>5</sup> Crô em *Fina Estampa* (Rede Globo: 2011-2012).

<sup>6</sup> Jack e Ennis em *O Segredo de Brokeback Mountain* (Universal: 2005).

<sup>7</sup> Andrew em *Filadélfia* (Columbia Pictures: 1993).

No Brasil, longas como *Tatuagem* (2013), *Hoje não quero voltar sozinho* (2014), *Praia do futuro* (2014), *Corpo elétrico* (2017) e *Fim de festa* (2019) costumam ser reconhecidos como exemplos de produções cinematográficas contemporâneas que parecem representar homens gays em sua pluralidade de expressões de gênero, de raças e de corporeidades. Dentro desse cenário histórico de percebidos, mas ainda limitados, avanços, Hilton Lacerda, diretor e roteirista pernambucano, tem se destacado como um dos responsáveis por trazer ao cinema nacional representações de homens gays que fogem dos estereótipos negativos. Tendo descrito os conceitos teórico-metodológicos que orientam esta pesquisa, iniciamos, a seguir, as análises de algumas cenas de *Tatuagem*.

### **Os homens do *Chão de Estrelas***

Nesta seção, analisamos as quatro principais representações de homens gays presentes no filme: Arlindo (Jesuíta Barbosa), Clécio (Irândhir Santos), Paulete (Rodrigo García), e Gusmão (Ariclenes Barroso). Para tanto, percorremos algumas cenas principais responsáveis pela construção e pelo desenvolvimento desses personagens.

*Tatuagem* conta a história de um amor improvável entre dois homens durante o fim da ditadura militar brasileira. Clécio, um guerrilheiro do campo das artes, responsável pelo cabaré *Chão de Estrelas*, conhece o soldado Arlindo, cunhado de Paulete, e ambos se apaixonam. O soldado, então, entra em contato com uma zona de liberdade proporcionada pelo *Chão de Estrelas*, que desafia tudo que ele vivenciara até então. Entretanto, a ditadura e a repressão colocam à prova os limites entre o desejo e a liberdade.

Antes de partirmos para a análise fílmica, é premente a reflexão acerca do local do homem gay na sociedade brasileira sob regime ditatorial militar. Sobre o tema, Benjamin Cowan escreve em *Ditadura e Homossexualidades* (2014, p. 28) que:

Os “homossexuais” publicamente identificáveis e os “criptocomunistas” habitaram espaços semelhantes e, de vez em quando, indistinguíveis no panteão dos inimigos do estado, da sociedade e da segurança nacional. Os anos do ocaso da ditadura, então, foram um momento crítico não somente para o movimento gay, mas também para setores culturalmente conservadores e anticomunistas dentro do regime – para os últimos, a

homossexualidade, como movimento visível que se preocupa com assuntos de direitos e identidade, pareceu parte de um complexo de desvios sexuais, culturais e morais que trariam o triunfo da subversão.

A imagem do homem gay “degenerado” e “violento”, que representava uma ameaça à família e também à segurança nacional, permeava o discurso da Igreja, do Estado e também do cinema. Como consequência, homens gays eram perseguidos por serem vistos com desconfiança pela sociedade, indignos de estarem inseridos no mercado de trabalho, sendo demitidos e/ou expostos, de forma vexatória, quando descobertos. Percebia-se, assim, um conjunto de crenças/valores e uma estrutura que estabeleciam como imagens de controle a violência e a subversão ao mesmo tempo que relegavam ao homem gay um lugar de vergonha e de desumanização.

O filme inicia com Clécio abrindo mais uma noite de atrações no *Chão de Estrelas*, enquanto a câmera percorre os bastidores do lugar, evidenciando sua conexão com a música homônima de Os Mutantes, ao vermos o “palco iluminado”, o “barracão” e as “roupas comuns dependuradas”. Em seguida, vemos Arlindo, o soldado Araújo, em cena no quartel, enquadrada de forma que ele parece estar aprisionado entre as barras de seu beliche (Fig. 2). Ao longo do filme, entendemos que sua prisão é a própria materialização de uma heterossexualidade compulsória (RICH, 2010), que o obriga a performar sua sexualidade e expressar seu gênero de maneira alheia a seus reais desejos.

**FIGURA 2:** Arlindo em sua beliche no quartel.



**Fonte:** Tatuagem (2013)

Segundo Rich (2010), o termo *heterossexualidade compulsória* traduz uma certa naturalização da cisheterossexualidade, por justamente não incluir, de forma ampla, à época dessa discussão, e, infelizmente, ainda na atualidade, as demandas de mulheres trans e/ou homossexuais. Socialmente, entendemos que, tomadas as devidas distinções e especificidades, tanto homens quanto mulheres são impelidos a uma cisheterossexualidade compulsória desde muito cedo (BEZERRA; GOMES, 2019; BEZERRA; ROCHA, 2020). A naturalidade/inevitabilidade da cisheterossexualidade, também rejeitada por Butler (2003), é constantemente reforçada, seja pelo discurso religioso da Criação, seja na ficção propriamente dita e suas representações do masculino e do feminino em narrativas fílmicas (BEZERRA, 2020), ou até mesmo por produtos infantis que associam o gênero das crianças a cores e a brinquedos específicos.

Após a introdução solitária e austera de Arlindo, temos a primeira cena em que nos são apresentados Paulete e Clécio. Aqui, temos o início de um recurso que será utilizado algo longo do filme: as cenas em que são retratados os membros do *Chão de Estrelas* funcionam como antítese às cenas cotidianas de Arlindo, seja na caserna ou, eventualmente, na casa de sua mãe.

Enquanto Paulete e Clécio são apresentados de forma intimista em um cotidiano afetuoso e cheio de cumplicidade (Fig. 3), Arlindo está em um contexto austero, onde sua individualidade é suprimida (Fig. 4).

**FIGURA 3:** Paulete e Clécio tomando café da manhã em casa.



**Fonte:** Tatuagem (2013)

Vemos, nessa relação, que a instituição militar, por meio de seus aparatos tecnológicos e semióticos, estabelece controle intenso sobre os corpos e suas expressões ao instaurar, por exemplo, a exigência de cabelos muito curtos, a proibição de tatuagens, o uso do uniforme e a disposição dos beliches em um espaço reduzido (corpos sobre corpos), reforçando, assim, ostensivamente, a questão do *poder* nas práticas discursivas e sociais no âmbito dessa instituição.

**FIGURA 4:** Arlindo em fila com outros soldados no quartel.



**Fonte:** Tatuagem (2013)

Já no primeiro diálogo, Paulete é representado como um ser humano altamente relacionável, pois, ao fazer menção à sua dor de barriga, o roteiro o humaniza e, ao mesmo tempo, desafia o estereótipo de um homem gay lido socialmente como feminino ou “afeminado”. Clécio, por sua vez, demonstra uma imagem típica de representações gays, ecoando a ideia de que homens gays são mais delicados e instruídos, algo que, por muito tempo, esteve (e, em certa medida, ainda está) presente na mentalidade popular. Se, no modelo de cisheterossexualidade compulsória, a identidade é estabelecida em uma constante inversão entre um sujeito e um outro (BUTLER, 2003), o homem gay constituiu-se popularmente, de maneira estereotipada, como o inverso do padrão esperado de masculinidade. Em vez de demonstrar virilidade, vigor, e força física como

o ideal hétero, o homem gay caracteriza(va)-se pela pretensa intelectualidade e delicadeza.

Enquanto isso, temos, na caserna, a primeira interação entre Gusmão e Arlindo. Gusmão confronta Arlindo, que se recusa a sair com os outros companheiros: “Soldado Araújo, toda vez que se fala em pear, o homem sai correndo. Tem medo de aranha, é?” (06:13), ainda insinuando que ele seria o “queridinho do sargento”. Artefatos da violência típica do “mundo dos homens”, a gíria *pear* deriva da expressão *peia*, bater ou machucar, referindo-se, nesse caso, ao ato sexual. Arlindo é impelido, então, a provar sua masculinidade ao visitar um bordel junto de seus companheiros de caserna. Gusmão, assim, surge como uma figura ostensivamente violenta e homofóbica ao perseguir o soldado Araújo e insinuar uma relação do mesmo com o sargento (Luciano Crocchia). A tensão entre os dois só aumenta durante uma partida de futebol, na qual, empurrado por Gusmão, Arlindo revida, e os dois brigam.

Mais uma vez, o contraste entre as duas realidades é reforçado ao mostrar logo em seguida a leveza de Clécio e Paulete brincando na praia com alguns homens que acabaram de conhecer. A cena, contudo, também funciona como um exemplo da homofobia cotidiana a que homens gays estão expostos ao incluir um vendedor ambulante chamando Paulete de “frango” (07:27) – gíria usada para se referir, de maneira depreciativa, a homens gays.

Esse fato destaca a importância de entendermos que “todo ato de linguagem é um agir sobre o outro”, refletindo o “exercício de um poder” (CHARADEAU, 2006, p. 252-253). Sobre tal realidade que mostra como os discursos estão sempre interligados socialmente e culturalmente, obedecendo a lógicas e a interesses próprios dos momentos históricos particulares, Trevisan (2018, p. 21-22) faz a seguinte observação:

A verdade é que a civilização sempre precisou de reservatórios negativos que possam funcionar como bodes expiatórios nos momentos de crise e mal-estar, quando então, por um mecanismo de projeção, ela ataca esses bolsões tacitamente tolerados. Em outras palavras, sempre que a minha situação não tem saída, a saída é atacar o mal fora de mim. (...) A homossexualidade inscreve-se como mais um desses reservatórios negativos.

Na cena em que Arlindo visita a casa de sua mãe, o arranjo simbólico composto pelo retrato do patriarca na parede e pela missa que toca no rádio evidencia que se trata de um território conservador. Sua mãe, Albanita (Soia Lira), exhibe os pelos que crescem

no buço do filho com orgulho, em um momento que evidencia o valor incontestável da masculinidade, representada, aqui, pela barba que começa a surgir. Logo após, há uma conversa sobre as roupas que estão sendo bordadas para a criança que está prestes a nascer. Ao ver as cores, Arlindo questiona se são mesmo para um menino, em um diálogo que ilustra as diversas facetas da cisheterossexualidade compulsória. A família “tradicional” exerce, portanto, de forma efetiva, a sua função como instituição reguladora de mentes e de corpos, por meio de uma forte tendência à padronização e à manutenção das relações de *poder* estabelecidas.

Paulete, então, aparece montado<sup>8</sup>, pela primeira vez (Fig. 5), para performar no *Chão de Estrelas*, em cena na qual pergunta a opinião sobre sua caracterização para Clécio, Tuquinha (Deyvid de Moraes) – filho de Clécio –, e Deusa (Sylvia Prado) – mãe de Tuquinha. Os padrões rígidos de masculinidade hegemônica (BEZERRA; ROCHA, 2020; CONNELL, 2005) dão espaço a um ambiente em que o masculino e o feminino se atravessam.

**FIGURA 5:** Paulete montado no *Chão de Estrelas*.



**Fonte:** Tatuagem (2013)

Em outra cena, vemos que a nudez masculina é retratada, neste filme, com naturalidade. No quartel, após banho coletivo, Arlindo, mais uma vez, é confrontado por

<sup>8</sup> O termo “montar-se” aqui se refere ao ato artístico e performático de um homem vestir-se de forma a exibir signos considerados femininos.

Gusmão por se recusar a visitar um bordel, que o ataca ao chamá-lo de “frango”, momento em que começa a ficar evidente certa tensão sexual por parte de Gusmão.

Na próxima cena, Arlindo parte em direção ao seu cunhado no Recife, em posse de uma carta de Jandira (Bruna Barros), sua namorada (e irmã de Paulete). Lá, os dois mundos, até então antagônicos, passam a se encontrar. Ao perguntar por Paulo Batista, Arlindo causa estranhamento no *Chão de Estrelas*. Mas logo a confusão é desfeita, e ele é recebido pelo seu cunhado, que o questiona: “E essa cara de abestalhado olhando pra mim?” (26:25). Arlindo, assustado e encantado com Paulete, responde: “Eu não sabia, eu pensei que tu era artista”.

Dá-se início a uma das sequências mais bonitas do filme, onde, ao som de *Volta* do artista gay e recifense Johnny Hooker (que interpreta ele mesmo performando no *Chão de Estrelas*), vemos o olhar encantado e brilhante de Arlindo descortinando um mundo de possibilidades que, até então, eram impossíveis para ele.

O ápice do deslumbramento se dá quando Clécio, também montado, começa a cantar *Esse Cara*, música de Cazuza: “Ele é quem quer. Ele é o homem. Eu sou apenas uma mulher”, encarando, pela primeira vez, o deslumbrado Arlindo. Aqui, temos um momento de interdiscursividade, pois a letra da música serve como complemento da cena, verbalizando a atmosfera libertária e sensual do ambiente e, sobretudo, referenciando a liberdade com que Clécio exerce sua arte e também os seus afetos.

Após a performance da noite, Clécio é apresentado a Arlindo por Paulete, quando os dois conversam pela primeira vez em um clima evidente de desejo e atração mútuos. A canção *A Noite do Meu Bem*, cantada por Ângela Maria, começa a tocar, e os dois, agora sozinhos, começam a dançar (Fig. 6). Estabelecendo relações intertextuais e interdiscursivas, a composição dialoga com a cena ao retratar, por meio do eu lírico, alguém que há muito espera por um amor. Clécio elogia a voz fina e doce de Arlindo, em um momento que remete à sua mãe elogiando os pelos de seu buço, entretanto, aqui, exaltando um aspecto tido como feminino. Arlindo diz, um pouco constrangido, que ela o faz ser chamado de Fininha no quartel, ao que Clécio rebate: “Melhor que Arlindo”.

**FIGURA 6:** Arlindo e Clécio dançam ao som de *A Noite do Meu Bem*.

**Fonte:** Tatuagem (2013)

Nessa cena, Clécio ainda confia a Arlindo que também já serviu ao Exército, pois seu pai militar acreditava que a caserna faria o filho “virar homem”, em um evidente exemplo de interdiscursividade, onde o texto fílmico dialoga com um texto já conhecido que o antecede, para criar sentidos na cena, qual seja o discurso acerca do pretenso *poder* do Exército em “formar homens” e “moldar o caráter”. Essa ideia homofóbica é fruto de uma mentalidade que entende a homossexualidade como um desvio, conferindo à violência um caráter corretivo. A esse respeito, Angela Davis (2017), em conferência na Universidade Federal da Bahia, reforçou a importância de compreendermos seus aspectos estruturais.

Não são as pessoas individualmente que decidem que a violência é a resposta; são as instituições ao nosso redor que estão saturadas de violência. Se o Estado usa a violência policial para solucionar problemas, há a mensagem de que a violência também pode ser usada para resolver problemas em outras esferas como os relacionamentos. Não podemos excluir a violência de gênero de outras violências institucionais.

De fato, o Estado punitivista exerce imensa influência em como compreendemos a violência e seus efeitos. Isso evidencia a importância de analisarmos criticamente o discurso, compreendendo-o tanto em suas práticas discursivas como sociais, e discutindo, por exemplo, os efeitos práticos de tal naturalização recorrente da violência.

A ficção, assim como o Estado, também exerce papel importante na naturalização da violência, tornando aceitável cenas cada vez mais gráficas e violentas ao passo que o beijo e o sexo homossexuais, por exemplo, continuam a ser tabu.

Algumas cenas dos soldados na caserna, em *Tatuagem*, servem para ilustrar como o poder institucional pode ser instrumentalizado com o objetivo de manter sua hegemonia de controle sobre subjetividades e corpos potencialmente dissidentes. Em reportagem do jornal *O Globo*, Werneck, Marcolini e Araújo (2015, s/p) denunciam caso de tortura sofrido por um soldado e os traumas consequentes:

Numa casa pequena num bairro da Zona Oeste do Rio, o soldado do Exército mostra uma cicatriz pequena perto do pulso esquerdo e outra na cabeça, que deixa uma falha mínima no cabelo. São marcas visíveis. As invisíveis, ele vai revelando aos poucos, com dificuldade, com a ajuda do pai, que está ao seu lado na sala minúscula. Tem crises nervosas, passou a sangrar pelo nariz, desenvolveu cálculo renal e descobriu uma malformação no cérebro (a síndrome de Dandy Walker), que nunca tinha se manifestado. Sono tranquilo, nunca mais: os pesadelos não deixam. Acorda gritando, pedindo socorro. Até hábitos simples, como sair à noite para tomar um sorvete na esquina, viraram um suplício. Ele tem medo.

Segundo essa reportagem, apenas com processos da Justiça Militar do Rio de Janeiro, foram cerca de 299 casos julgados que envolviam graves castigos físicos dentro do Exército, da Marinha, e da Aeronáutica. Todos, segundo o jornal, praticados por instrutores durante treinamento. Quanto a esse aspecto, o filme, portanto, é omissivo ao retratar a caserna sem abordar gravíssima questão indissociável do Exército brasileiro, sobretudo durante a ditadura militar.

O horror que é percebido na fala de Clécio logo é interrompido por um beijo – um beijo entre dois homens. Na cena de sexo que se segue, Arlindo, antes de ser penetrado por Clécio, retira seu escapulário, indicando possível conflito entre sua religiosidade e sua sexualidade. Aqui, temos um exemplo da força e do *poder* da Igreja em moldar subjetividades através de seus discursos e de suas práticas, sobretudo no que concerne à moralidade e às sexualidades, e de maneira particularmente coercitiva em suas vertentes fundamentalistas (ŽIŽEK, 2014). Como aponta Quinalha (2018, p. 21), em seu capítulo *Uma ditadura hetero-militar: notas sobre a política sexual do regime autoritário brasileiro* para o livro *História do movimento LGBT no Brasil*:

É evidente que padrões de moralidade pública não invadiram o espaço da política somente com o início da ditadura brasileira. Não foi esta que inaugurou o peso da discriminação sobre as populações vulneráveis que, há tempos, já marcava a cultura brasileira. As tentativas de enquadramento e normalização das sexualidades dissidentes remontam a períodos muito anteriores à formação do Estado brasileiro. Discursos religiosos, médicos, legais, criminológicos e de diversas ordens se intercalavam e se combinavam de modo a produzir uma regulação específica das sexualidades em cada momento histórico.

Após a cena sexual, temos um recorte temporal para uma sequência em um lago, em uma importante sequência que destaca a representação do afeto entre dois homens, algo ainda escasso na mídia em geral. Em um momento relevante para o agora casal, vemos a primeira discussão entre Clécio e Arlindo. Apesar de toda coragem e desconstrução que Clécio performa dentro e fora dos palcos, ele também se mostra vulnerável ao sentir ciúme de Arlindo.

Esse aspecto da demonstração de sentimentos e de emoções nos relacionamentos nos aponta para uma reflexão atual: até que ponto os próprios homens gays estão dispostos a valorizar a fragilidade em seus parceiros sexuais e/ou afetivos? Muitas vezes, as imagens de controle dos homens gays hipersexualizados, e distantes emocionalmente, acabam sendo fixadas em um processo que cria estereótipos limitantes diante das experiências reais fora da ficção. Vemos, dessa maneira, como as questões das sexualidades estão imbricadas com aspectos sociais e culturais complexos, como bem situa a dimensão das práticas sociais no modelo para ACD de Fairclough (2015[1989], 1995).

A próxima cena, no quartel, reforça o comprometimento do roteiro com a construção de personagens complexos. Gusmão, o soldado homofóbico, acaba extravasando o seu desejo por Arlindo em uma cena angustiante e violenta, na qual Gusmão o provoca e o compele a pegar em seu pênis por cima da calça. Aqui, temos um exemplo de um indivíduo gay que internalizou imagens de controle, como a do homem gay hipersexualizado e sempre disponível sexualmente. Arlindo acaba correspondendo à investida, segurando com força o membro do soldado (Fig. 7), que sussurra: “Por favor!” (53:52). A interação é interrompida por luzes externas que se acendem, momento em que Arlindo se afasta, mas não antes de dar um tapa no rosto de Gusmão.

**FIGURA 7:** Sequência de contato sexual entre Arlindo e Gusmão.

**Fonte:** Tatuagem (2013)

Apesar de sabermos que há indivíduos que expressam rejeição a indivíduos homossexuais por, também, não serem capazes de aceitar sua própria homossexualidade, como parece ser o caso de Gusmão, é importante ressaltarmos que utilizar essa situação como fator explicativo geral é, além de equivocado, muito perigoso, como alerta Soares (2017, s/p):

O principal problema de dizer que um homofóbico é um gay enrustido é apagar completamente o papel da sociedade e da criação desigual que recebemos, que reserva a alguns grupos o posto de gente que vale menos. Quando fazemos essa errônea associação de violência e sexualidade reprimida, transformamos em pessoal um problema totalmente coletivo. Homofobia não é um problema psicológico, pessoal e intransferível, é uma construção histórica influenciada pelo ambiente. Nós temos leis e políticas homofóbicas, temos uma educação excludente e uma cidadania pela metade. Isso não é trabalho de gays enrustidos em massa agindo contra eles mesmos, é preconceito e dificuldade de aceitar a diversidade do ser humano. E negar a violência cotidiana que sofremos é muito irresponsável e prejudicial para nossa luta.

De fato, associar a homofobia aos próprios homossexuais é negar os fatores estruturais e ideológicos responsáveis pela opressão de homens e mulheres gays, assim como de toda comunidade LGBTQIA+. Diante disso, devemos ter clareza de que Gusmão não é homofóbico por não se aceitar gay. Na verdade, fruto de uma sociedade e, sobretudo, de um ambiente extremamente violento e heteronormativo, o soldado, provavelmente, experiencia ódio por si e por aquele que percebe como semelhante, lutando contra seus desejos e infligindo sofrimento a si e aos seus semelhantes.

Chega o momento em que artista e soldado são confrontados com a realidade que os coloca em posições conflitantes. Clécio demonstra insatisfação com o fato de Arlindo ter começado a trabalhar nas ruas, em controle à sociedade civil, por ordem do sargento, após este descobrir que o soldado estava andando com homens como Clécio. Arlindo, pressionado, revela que tinha um caso com o sargento, evidenciando típica hipocrisia com que a questão do sexo entre dois homens sempre fora tratada, apesar da repressão ditatorial aos homossexuais (COWAN, 2014), especialmente dentro do Exército, como afirma o atual Vice-Presidente da República, general da reserva (SEMPRE, 2019).

No quartel, a dolorosa cena da autotatuagem funciona como metáfora para o processo de autoaceitação do homem gay. Arlindo aceita a manifestação de seus afetos em um processo irreversível. Não há mais volta, está marcado do lado esquerdo de seu peito. Neste momento, o palco do *Chão de Estrelas* também ecoa liberdade e aceitação ao som da *Polka do Cu*, de DJ Dolores, rompendo com a dicotomia que existiu, ao longo do filme, entre caserna e teatro. A transgressão artística, que conta com os atores dançando e brincando nus, trabalha o despudor e o cinismo como armas libertárias.

A politização do corpo e, sobretudo, do cu é marca de um discurso que busca libertar os corpos, libertar o potencial expressivo e sexual do corpo, agindo de forma a provocar as normas vigentes e questionar os limites impostos e cravados em nossa própria carne. O cu, como lugar de ofensa, obscenidade e perversão sexual, é reestabelecido como símbolo da universalidade da condição humana e, também, mas não apenas, como fonte de prazeres.

A canção representa muito bem o poder de uma trilha sonora em consonância com a imagética fílmica. Em *Como ver um filme*, Ana Maria Bahiana (2012, p. 72) afirma que a trilha sonora “em mãos adequadas, nos diz como sentir e o que sentir. Somada às imagens certas, cria memórias absolutamente indeléveis”. É, sem dúvida, o que testemunhamos aqui: a trilha, assim como a coreografia, confere ar lúdico a uma sequência que, facilmente, escandaliza públicos mais conservadores, funcionando como uma modulação do discurso e, ao mesmo tempo, tornando a cena ainda mais memorável.

A *Polka do Cu* dá lugar, então, a um dos momentos mais marcantes do filme. Em conversa a sós, Arlindo fala a Clécio que contou tudo a Jandira, e que não tem mais nada com o sargento. Arlindo, finalmente, revela a tatuagem que fez em homenagem ao amado: a letra “C”, do lado esquerdo de seu peito, próximo ao coração (Fig. 8). Ao falar sobre essa cena no programa *O País do Cinema* do Canal Brasil (HILTON, 2019), o

diretor comenta que parte do público ria ao ver a declaração de amor de Arlindo. O diretor reflete que talvez isso seja reflexo da resistência sentida em admitir a afetividade entre dois homens, reforçada pelo estereótipo do homem gay como indivíduo hipersexualizado e/ou pervertido, sem grandes pretensões românticas.

**FIGURA 8:** Tatuagem de Arlindo em homenagem a Clécio.



**Fonte:** Tatuagem (2013)

Após essa cena em que demonstram seu amor mútuo, Arlindo também experiencia o ápice de sua liberdade ao participar da encenação da *Polka do Cu*, rompendo totalmente com o seu papel de soldado, para se firmar na trincheira oposta. Essa celebração da liberdade, no entanto, é logo interrompida quando Gusmão e outros soldados, inesperadamente, invadem o *Chão de Estrelas*, demonstrando como a censura ocorria durante o período ditatorial.

Patricia Hill Collins (2019), em *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*, destaca que, em alguns casos, mulheres brancas acabam se unindo aos opressores em busca de poder. O que o personagem Gusmão, como homem cis, gay e branco, representa no texto fílmico é a experiência de indivíduos que, sendo vítimas de uma sociedade brutalmente homofóbica, acabam internalizando sentimentos de rejeição promovidos por imagens de controle e estereótipos negativos sobre homens gays, não sendo capazes de viverem suas próprias

vidas de maneira plena (ANTUNES, 2017). Unindo-se aos opressores, o soldado busca aniquilar no outro o que odeia em si mesmo.

Após o ocorrido, Arlindo sai do Exército. Mesmo não havendo uma despedida entre Arlindo e Clécio, seu rompimento se dá no subtexto, com a passagem do tempo, que os afasta. Sufocado pela realidade, o casal termina o filme distante, e sua última interação (indireta) se dá por meio de um cartão que o ex-soldado envia para Tuquinho, filho de Clécio e Deusa. A mensagem cita as dificuldades do jovem nordestino em São Paulo e, de forma bastante sutil e poética, encerra com a reflexão de que “é mais difícil para quem tem tatuagem” (1:41:21). A tatuagem, que também dá nome ao filme, aqui, pode ser compreendida como metáfora para a homossexualidade e referência a seu primeiro amor, assim como tudo o que leva “na pele”: sua terra de origem, o Nordeste, por exemplo.

As representações em *Tatuagem* contribuem para o rompimento crescente com um histórico problemático do cinema brasileiro, que, segundo Moreno (1995, p. 136), em *A personagem homossexual no cinema brasileiro*, não humanizava os indivíduos gays e os tratava de forma caricatural:

Resumindo, as qualidades atribuídas às personagens homossexuais nos filmes brasileiros analisados, o retrato social do homossexual, em forma condensada, seria a de um sujeito alienado politicamente; existente em todas as classes sociais, com preponderância na classe média baixa, onde, geralmente, tem um sub-emprego; de comportamento agressivo e que usa, frequentemente, um gestual feminino exacerbado, o que se estende ao gosto pelo vestuário; e que, nos relacionamentos interpessoais, mostra tendência a solidão e é incapaz de uma relação monogâmica pois utiliza-se de vários parceiros, geralmente pagos, para ter companhia.

Reflexo da maior participação e do ativismo mais desenvolvido da comunidade LGBTQIA+, não só no cinema em si como em toda a sociedade, representações de homens gays, como as que vemos em *Tatuagem*, marcam um processo de retomada do protagonismo de homens gays no elenco e na produção de filmes (SILVEIRA, 2011). As representações gays masculinas ganham, assim, contornos mais realísticos/complexos e menos caricaturais, reconhecendo a evidente humanidade dos personagens representados e aproximando-os do público em geral. Percebemos, por fim, que a luta por representações mais justas é também uma luta pela própria existência e, sobretudo, uma existência pacificada na plenitude do possível.

## Considerações finais

Neste artigo, investigamos representações de homens gays no filme *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda, a fim de identificar tanto se imagens de controle foram mobilizadas como se tais representações constroem e/ou mantêm estereótipos depreciativos sobre esse grupo social minoritário revelando, assim, ideologias e relações de poder potencialmente opressoras.

Foi possível identificar que a articulação de valores, de crenças (i.e. de *ideologias*) e de práticas sociais conservadoras, que apontam para o favorecimento de expressões de masculinidade hegemônica, por meio de comportamentos viris, de julgamentos sociais negativos sobre traços de feminilidade, e de encenações de insultos homofóbicos, marca, de maneira violenta, as *relações de poder* nas esferas do trabalho (Arlindo e Gusmão), da família (Arlindo e Albanita) e das relações pessoais (Arlindo e Jandira) no filme em análise.

Esse cenário apresenta reverberações evidentes no contexto nacional atual, pois, ao representar, na narrativa, imagens de controle e estereótipos negativos sobre homens gays, *Tatuagem* (2013) coloca em discussão violências que buscam naturalizar opressões sofridas por membros da comunidade LGBTQIA+. Como defende Trevisan (2018), a retirada da comunidade desse bolsão negativo que legitima opressões e naturaliza processos de violências cotidianas passa pela desconstrução de tais operações ideológicas presentes nos discursos de massa, o que já começa a acontecer, em certa medida, nesse filme por meio de seu engajamento com questões sociais e identitárias complexas.

Tais representações, e performances de masculinidades tóxicas, contudo, têm como contraponto as cenas – e correspondentes representações – que ocorrem no *Chão de Estrelas*, ou mesmo em outros lugares onde se encontram os personagens principais desse núcleo da narrativa (Arlindo, Clécio e Paulete), desafiando estereótipos negativos e imagens de controle associadas aos homens gays.

Na obra de Hilton Lacerda, os homens gays são diversos e complexos, estando propensos a cometer erros e alcançar grandes feitos, inclusive por amor. Conseqüentemente, imagens de controle como a do gay fútil e caricatural – que servem apenas ao riso – e representações como a figura do homem gay destinado à infelicidade amorosa, bem como a narrativa trágica do homem gay que acaba morrendo,

frequentemente devido a graves doenças ou assassinado, acabam perdendo seu apelo para parte do público que enxerga, entende e, como consequência, acolhe os indivíduos precisamente em seus complexos matizes imersos em ricas experiências de vida.

Segundo uma visão constitutiva da linguagem, compreendemos a importância dos discursos na legitimação, na concretização, na manutenção e/ou no desafio de visões de mundo. Não é à toa que, no campo discursivo, ocorre o que é descrito como *luta hegemônica* (FAIRCLOUGH, 2015[1989]), uma disputa pela primazia do discurso. Disputar a linguagem do cinema é consequência dessa luta, que é de extrema relevância devido à enorme influência que a sétima arte possui em corpos, mentes, emoções e espiritualidades na contemporaneidade.

Sendo assim, por meio de produções cinematográficas (e televisivas) mais equânimes, em que a comunidade LGBTQIA+ pode ocupar seus espaços de maneira digna e criativa, almeja-se, dentre outras questões, romper com o que Trevisan (2008) chama de *consumo mórbido da homossexualidade*, segundo o qual personagens gays ainda têm sido exibidos como personagens de si mesmos em representações desrespeitosas que confundem, por exemplo, *identidade de gênero* com *orientação sexual*.

Destacamos, também, os efeitos negativos que a prevalência de representações negativas podem causar nos processos de descoberta e de aceitação de jovens gays, interferindo, de maneira significativa, na visão que têm deles mesmos. Considerando que “a representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem sou eu? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser?” (WOODWARD, 2013, p. 18), a mudança nas representações favorece a criação de uma autoimagem positiva e legitimadora da própria existência do indivíduo, desafiando e, potencialmente, rompendo com discursos conversadores e preconceituosos.

Como mencionado anteriormente, opressões de gênero e de sexualidade se interseccionam, entre outros marcadores sociais da diferença, com questões de raça e de classe (AKOTIRENE, 2019; COLLINS; BILGE, 2016). Diante desse fato, devemos atentar para a inexistência, por exemplo, de indivíduos pretos, indígenas, e/ou transgêneros entre os quatro personagens principais do filme (Arlindo, Clécio, Paulete e Gusmão) – não para sombrear as contribuições para representações não hegemônicas em *Tatuagem*, mas, sim, para marcarmos a necessidade de maior visibilização de

sujeitos que enfrentam desafios interseccionais múltiplos (p. ex. homem trans e/ou gays e/ou negros e/ou pobres e/ou de religião de matriz africana e/ou com deficiência).

É evidente que há muitas vozes que ainda precisam romper o silêncio e numerosas representações que ainda precisam ser repensadas e ressignificadas para que se expresse com dignidade a diversidade humana. Contudo, acreditamos ser por meio do pensamento crítico e, sobretudo, do uso consciente da linguagem multissemiótica que também podemos estabelecer processos civilizatórios de reparação histórica. Se, pela linguagem, foram (e ainda são) perpetradas violências, que nos retalham, nos estigmatizam e nos afastam de nós mesmos, é também por meio dela que reestabeleceremos nossos lugares como indivíduos plenos, reais e complexos, pois não há existência possível sob o véu da desigualdade – para tanto, insistimos em ser, em viver e em (res)(ex)istir.

Por fim, considerando a larga presença e a inegável importância do cinema como forma de (re)pensarmos e potencializarmos nossas vidas (LEKITSCH, 2011), para além da semeadura dos sonhos, dos vislumbres de superações de crises pessoais, sociais e planetárias, das oportunidades que nos oferece de ressignificar nossas experiências cotidianas, queremos destacar, também, a relevância sociopolítica de projetos de multiletramentos críticos (COPE; KALANTZIS, 2015; ROJO, 2012), em contextos formais e informais de ensino e aprendizagem, para a formação cidadã, especialmente em um país que vive momento histórico de tentativas de retrocessos no tocante à garantia de direitos humanos de grupos minoritários, que se interseccionam a partir de marcadores de gênero, de raça, de etnia, de sexualidade, de deficiência, de espiritualidade, de idade, entre outros.

Fica evidente, portanto, o caráter pedagógico que os filmes podem ter no sentido de fazerem conhecidas questões sociais complexas, visando, principalmente, à promoção do respeito, do acolhimento e da celebração de diferentes subjetividades e potentes experiências de vida em uma sociedade que se pretenda mais equânime, justa, inclusiva e segura.

## Referências

ABRACCINE. *Abraccine lança “100 melhores filmes brasileiros” no Festival de Gramado*. 2016. Disponível em: <https://abraccine.org/2016/09/04/abraccine-lanca-100-melhores-filmes-brasileiros-no-festival-de-gramado>. Acesso em: 27 jan. 2021.

- AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- ANTUNES, Pedro. *Homofobia internalizada: o preconceito do homossexual contra si mesmo*. São Paulo: Annablume, 2017.
- AUN, Heloisa. Brasil é o país que mais mata LGBTs no mundo: 1 a cada 19 horas. *Catraca Livre*. Cidadania. 2017. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/cidadania/brasil-mais-mata-lgbts-1-cada-19-horas>. Acesso em: 25 set. 2020.
- BAHIANA, Ana Maria. *Como ver um filme*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BALLOUSSIER, Anna Virginia. Cara típica do evangélico brasileiro é feminina e negra, aponta Datafolha. *Folha de S.Paulo*. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2020/01/cara-tipica-do-evangelico-brasileiro-e-feminina-e-negra-aponta-datafolha.shtml>. Acesso em: 25 set. 2020.
- BEZERRA, Fábio. Multimodal critical discourse analysis of the cinematic representation of women as social actors. *D.E.L.T.A.*, v. 36, n. 4, 2020.
- BEZERRA, Fábio; ARAÚJO NETO, José. Investigando representações da presidenta Dilma Rousseff e do vice-presidente Michel Temer em capas de revistas nacionais sobre o impeachment. *Letras*, v. 28, n. 56, 2018.
- BEZERRA, Fábio; GOMES, Brenda. Análise crítica do discurso multimodal de representações da mulher na música pop: um estudo de caso sobre a imagem dinâmica. *Revista Prolíngua*, v. 14, n. 2, 2019.
- BEZERRA, Fábio; ROCHA, Ana Flora. Investigando representações de masculinidades em capas de revistas para o público LGBT+. *Revista do GELNE*, v. 22, n. 1, 2020.
- BRASIL. Justiça Federal. Seção Judiciária do Rio de Janeiro. 11ª Vara Federal do Rio de Janeiro. *Ação civil pública nº 5067900-76.2019.4.02.5101/rj*. Autor: Ministério Público Federal. Réu: Agência Nacional do Cinema – ANCINE; UNIÃO - Advocacia Geral da União; Osmar Gasparini Terra. Despacho/Decisão: Laura Bastos Carvalho, Juíza Federal Substituta na Titularidade Plena. Rio de Janeiro, 07 de outubro de 2019. Disponível em: <https://static.poder360.com.br/2019/10/DECISAO-OSMAR-TERRA.pdf>. Acesso em: 28 jan. 2021.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CAMPOS, João Pedroso de. Doze vezes em que Bolsonaro e seus filhos exaltaram e acenaram à ditadura. *Veja*. Política. 2019. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/politica/doze-vezes-em-que-bolsonaro-e-seus-filhos-exaltaram-e-acenaram-a-ditadura>. Acesso em: 31 out. 2020.
- CHARADEAU, Patrick. O discurso político. In: EMEDIATO, Wander; MACHADO, Ida Lúcia; MENEZES, William (org.) *Análise do discurso: gêneros, comunicação e*

sociedade. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso, Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 251-268.

COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. Trad. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. *Intersectionality*. Londres: Polity Press, 2016.

CONNELL, Raewyn. *Masculinities*. 2 ed. Los Angeles: University of California Press, 2005.

COPE, Bill; KALANTZIS, Mary. The things you do to know: an introduction to the pedagogy of multiliteracies. In: COPE, Bill; KALANTZIS, Mary (org.) *A pedagogy of multiliteracies: learning by design*. Hampshire, Nova York: Macmillan, 2015. p. 1-36.

CORAZZA, Sandra. Nos tempos da educação: cenas de uma vida de professora. *Revista da ABEM*, v. 12, 2005.

COWAN, Benjamin. Homossexualidade, ideologia e “subversão” no regime militar. In: GREEN, James; QUINALHA, Renan (org.) *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos: EdUFSCar, 2014. p. 27-52.

DAVIS, Angela. *Atravessando o tempo e construindo o futuro da luta contra o racismo*. Salvador: UFBA, 2017. (Conferência).

FAIRCLOUGH, Norman. *Critical discourse analysis*. Londres, New York: Longman, 1995.

FAIRCLOUGH, Norman. *Language and power*. 3 ed. Londres, Nova York: Routledge, 2015[1989].

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: A vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, São Paulo: Paz e Terra, 2019.

HILTON Lacerda e Rodrigo Garcia debatem “Tatuagem”. O País do Cinema, com Andréa Horta. [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (22 min). Publicado pelo CANAL BRASIL. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PNOolxCW0I0>. Acesso em: 31 out. 2020.

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

LIVE: Bolsonaro fala sobre vetos a filmes na Ancine e caixa-preta do BNDES. [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (78 min). Publicado pelo canal PODER360. Disponível em: <https://youtu.be/KABMWlipUbe>. Acesso em: 31 out. 2020.

LOPES, Alice. A qualidade da escola pública: Uma questão de currículo? In: TABORDA, Marcus; FILHO, Luciano Faria; VIANA, Fabiana; FONSECA, Nelma;

LAGES, Rita (org.) *A qualidade da escola pública no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2012. p. 13-29.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2018[1999].

MEURER, José Luiz. Gêneros textuais na análise crítica de Fairclough. In: MEURER, José Luiz; BONINI, Adair; MOTTA-ROTH, Désirée (org.) *Gêneros: teorias, métodos e debates*. São Paulo: Parábola Editorial, 2005. p. 81-106.

MORENO, Antonio do Nascimento. *A personagem homossexual no cinema brasileiro*. 1995. 140 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, São Paulo. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285133>. Acesso em: 3 nov. 2020.

NADIR, Patrícia. MPF acusa Osmar Terra de improbidade por censura em edital da Ancine. *PODER 360*. 2019. Disponível em: <https://www.poder360.com.br/justica/mpf-acusa-osmar-terra-de-improbidade-por-censura-em-edital-da-ancine>. Acesso em: 28 jan. 2021.

PUTTI, Alexandre. Mourão exalta golpe de 64 e diz que ditadura desenvolveu o Brasil. *Carta Capital*. Política. 2020. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/Politica/mourao-exalta-golpe-de-64-e-diz-que-ditadura-desenvolveu-o-brasil>. Acesso em: 3 nov. 2020.

QUINALHA, Renan. Uma ditadura hetero-militar: notas sobre a política sexual do regime autoritário brasileiro. In: GREEN, James; QUINALHA, Renan; CAETANO, Marcio; FERNANDES, Marisa (org.) *História do movimento LGBT no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2018. p. 15-38.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. Trad. Carlos Guilherme do Valle. *Bagoas – Estudos gays: gêneros e sexualidades*, n. 5, 2010.

ROJO, Roxane. Pedagogia dos multiletramentos: diversidade cultural e de linguagens na escola. In: ROJO, Roxane; MOURA, Eduardo (org.) *Multiletramentos na escola*. São Paulo: Parábola Editorial, 2012. p. 11-32.

SACRISTÁN, José Gimeno (org.) *Saberes e incertezas sobre o currículo*. Trad. Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Penso, 2013.

SCHWARCZ, Lilia; STARLING, Heloísa. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SEMPRE houve homossexualidade no Exército, diz Mourão. *ISTOÉ*. Brasil. 2019. Disponível em: <https://istoe.com.br/sempre-houve-homossexualidade-no-exercito-diz-mourao>. Acesso em: 29 out. 2020.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

- SILVEIRA, Fábio. O Homossexual no cinema: o dilema da representação. *Café História*. 2011. Disponível em: <https://www.cafehistoria.com.br/o-homossexual-no-cinema-o-dilema-da-representacao>. Acesso em: 29 out. 2020.
- SOARES, Nana. Homofóbico não é enrustido, não! *Estadão*. Blogs. 2017. Disponível em: <https://emails.estadao.com.br/blogs/nana-soares/homofobico-nao-e-enrustido-nao>. Acesso em: 29 out. 2020.
- TATUAGEM. Direção: Hilton Lacerda. Produção: Rec Produtores Associados Ltda. Brasil: IMOVISION, 2013.
- TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 4 ed. rev., atual. e amp. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.
- VAN DIJK, Teun A. *Discurso e poder*. Trad. Judith Hoffnagel e Karina Falcone. São Paulo: Contexto, 2018.
- WERNECK, Antônio; MARCOLINI, Bárbara; ARAÚJO, Vera. Nos quartéis, sessões de choques e espancamentos deixam marcas indeléveis. *O Globo*. 2015. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/nos-quarteis-sessoes-de-choques-espancamentos-deixam-marcas-indeleveis-16739410>. Acesso em: 29 out. 2020.
- WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 13 ed. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 7-72.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Violência: seis reflexões laterais*. Trad. Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.

Recebido em fevereiro de 2021.

Aprovado em junho de 2021.