CORPO, SUBJETIVIDADE E ASSUJEITAMENTO: UMA LEITURA
DISCURSIVA DE *TATUAGEM*

Karine de Medeiros Ribeiro¹

Thales de Medeiros Ribeiro²

Leonardo Paiva Fernandes³

RESUMO: Neste trabalho, analisamos o funcionamento de discursos sobre a relação entre corpo, gênero e sexualidade no filme *Tatuagem* (2013). A partir do quadro teórico da Análise de Discurso materialista, visamos explorar a contradição entre a dominação ideológica (os modelos normativos de gênero e sexualidade) e a produção de efeitos discursivos que subvertem tais modelos.

Palavras-chave: corpo, gênero, sexualidade, *Tatuagem* (2013).

ABSTRACT: In this work, we analyze the functioning of the discourses about the relation between body, genre and sexuality on the film *Tatuagem* (2013). Based on the theoretical and the analytical framework of the materialistic Discourse Analysis, we aim to explore the contradictory movement between ideological domination (the normative models of genre and sexuality) and the production of discursive effects that subvert these models.

Keywords: Body, genre, sexuality, *Tatuagem* (2013).

A relação do imaginário com o real no homem passa sempre pelo simbólico. Se é verdade que somos apenas corpo, esses corpos são atravessados pela linguagem (Paul Henry, *A ferramenta imperfeita*).

O texto é (deveria ser) essa pessoa desenvolta que mostra o traseiro ao *Pai Político*. (Roland Barthes, *O prazer do texto*).

¹ Doutoranda em Linguística pelo Instituto de Estudos da Linguagem (IEL-Unicamp, bolsista CNPq-Brasil), membro do grupo de pesquisa Projeto História, Inconsciente, Materialidades (PHIM), coordenado por Lauro Baldini e do grupo Linguagem e Cinema, coordenada por Suzy Lagazzi. Endereço eletrônico: maharetrice@hotmail.com

² Doutorando em Linguística pelo Instituto de Estudos da Linguagem (IEL-Unicamp, bolsista CNPq-Brasil), membro do grupo de pesquisa Projeto História, Inconsciente, Materialidades (PHIM), coordenado por Lauro Baldini e do grupo Linguagem e Cinema, coordenada por Suzy Lagazzi. Endereço eletrônico: thalesmedeirosribeiro@hotmail.com

³ Mestre em Linguística pelo Instituto de Estudos da Linguagem (IEL-Unicamp), membro do grupo de pesquisa Projeto História, Inconsciente, Materialidades (PHIM), coordenado por Lauro Baldini e do grupo Linguagem e Cinema, coordenada por Suzy Lagazzi. Endereço eletrônico: leop_fernandes@yahoo.com.br

Introdução

Neste trabalho, propomos um debate sobre a *relação política* entre corpo, gênero e sexualidade no filme *Tatuagem* (2013). O quartel, a cena familiar, a casa de espetáculos: dimensões do filme que podem ser reconhecidas, à primeira vista, como lugares antagônicos de interpelação ideológica dos indivíduos em sujeitos (ALTHUSSER, 1974). Espaços e posições em conflito: o filme atenta o nosso olhar não somente para as contradições da sociedade, mas também para os sujeitos em sua relação conflituosa com a família e com a sexualidade. *Tatuagem* joga com os estereótipos do par dialético proibição/transgressão para ranger seus limites, apontando para as falhas que produzem uma profunda desconstrução política das categorias fixas, rígidas e polarizadas dos discursos heteronormativos. Nossa reflexão será um espaço propício para indagar como diversos discursos sobre a sexualidade são enunciados no filme.

O presente trabalho está inserido no quadro da Análise do Discurso materialista, filiada aos trabalhos de Michel Pêcheux. Para Baldini e Zoppi-Fontana (2015, p. 2), “os trabalhos que adotam esse enfoque discursivo se inscrevem em um marco epistemológico que reconhece na Linguística, na Psicanálise e no Materialismo Histórico seus fundamentos teóricos”. Isso implica uma tomada de posição específica do analista do discurso sobre a relação entre língua e história (MAZIÈRE, 2007).

Nesse quadro teórico-analítico, as cenas recortadas no material cinematográfico são estudadas em um batimento entre a descrição e a interpretação. Ao dar o primado aos gestos de descrição das materialidades discursivas, reconhecemos a língua enquanto um “real específico sobre o qual [a descrição] se instala” (PÊCHEUX, 2012, p.

50), já que o fato de língua consiste em haver *impossível*: “impossível de dizer, impossível de não dizer de uma determinada maneira” (MILNER, 2012, p. 27, grifo nosso). Desse modo, podemos abordar o discurso-outro tomando o “fato linguístico do equívoco como fato estrutural implicado pela ordem do simbólico” (PÊCHEUX, 2012, p. 50-51).

Embora tomemos o real da língua enquanto um real específico sobre o qual a descrição se instala, devemos levar em conta a existência do *real da história*, ou seja, uma categoria materialista cuja aposta política se baseia “em uma percepção desse real como contradição” (GADET; PÊCHEUX, 2010, p. 35). O funcionamento do equívoco nos possibilita apostar na existência de um real histórico contraditório que produz efeitos na materialidade discursiva. Lagazzi (2011, p. 279) ao se apoiar em Pêcheux, compreende a contradição como

a impossibilidade da síntese, reiterando a distância entre contradição e oposição. Pêcheux [...] fala da previsibilidade da oposição e de sua impossibilidade de produzir deslocamento na medida em que se configura como o contrário, apenas na inversão de posições. É importante compreender que a diferença não cabe na oposição e, portanto, *estar na diferença não é estar no contrário*. (LAGAZZI, 2011, p. 279, grifo nosso).

Se é pela contradição “que o alhures pode vir a se realizar”, se é “deixando trabalhar a diferença que o deslocamento se faz possível” (LAGAZZI, 2011, p. 289), levaremos em consideração a *tensão constitutiva do discurso* entre a repetição do mesmo (a paráfrase) e a polissemia como meio de abordar a categoria da contradição. No próximo tópico, apresentamos o filme e, a partir dele, empreendemos um gesto de leitura sobre a relação entre corpo, gênero e sexua-

lidade.

1. *Tatuagem*: um espaço de enunciação da sexualidade

O filme *Tatuagem* (2013), roteirizado e dirigido por Hilton Lacerda, se passa em 1978, ano em que o Brasil sentia os sinais do esgotamento da ditadura civil-militar. Nesse cenário político, *Tatuagem* narra o romance de Clécio Wanderley (Irandhir Santos), artista e líder da trupe pernambucana *Chão de Estrelas*⁴, com um soldado raso conhecido como Fininha (Jesuíta Barbosa). Segundo a sinopse do filme,

A vida de Clécio muda ao conhecer Fininha, o apelido do soldado Arlindo Araújo, 18 anos: um garoto do interior que presta serviço militar na capital. É esse encontro que estabelece a transformação de nosso filme para os dois universos. A aproximação cria uma marca que nos lança no futuro, como tatuagem: signo que carregamos junto com nossa história (TATUAGEM, s/d [site oficial do filme]).

Ao mostrar os conflitos desses personagens, o filme também apresenta diversas performances da trupe de Clécio. Tendo como principais armas de resistência política o “deboche” e a “anarquia” (nos termos do diretor), *Chão de Estrelas* contesta e provoca a moral

⁴ *Chão de Estrelas* é uma criação fílmica inspirada na companhia *Vivencial Diversiones*, um grupo anarco/teatral que fazia os seus espetáculos entre as cidades de Recife e de Olinda. Para o diretor e roteirista do filme, o grupo é um referencial de suas “propostas de leitura do mundo a partir da periferia dos fatos. E ali existiam todos os elementos que me interessavam: certa anarquia, conflito de liderança, a construção da liberdade. E, principalmente, uma reflexão bastante apaixonada sobre arte e comportamento. Uma conversa muito estreita entre o luxo possível e a pobreza palpável” (TATUAGEM, s/d [site oficial do filme, cf. referências]). Além dessa referência, o longa-metragem produz, em cenas metanarrativas, diversas alusões ao cinema autoral da década de 1970 produzido no formato cinematográfico Super-8. Em sua resenha do filme, Heitor Augusto (2013, s/p) afirma que isso não é apenas um fetichismo do passado, nem uma escolha meramente estética, mas que “diz respeito a uma ética do olhar, uma postura ativa ao lidar com o mundo. Estamos no rastro da ironia ao cânone de *O Palhaço Degolado* (1977, Jomard Muniz de Britto), a uma liberdade de aproximação do outro que respinga em *Toques* (1976, Britto), a uma beleza sensorial do amor e do sexo como em *Céu sobre Água* (1978, José Agripino de Paula)”.

e a ordem vigentes. No enredo, a casa de espetáculos torna-se um ponto de encontro de intelectuais e artistas insatisfeitos com as diferentes formas de coerção da ditadura. Tais coerções são pautadas no trinômio “tradição, família e propriedade” produzido pelo aparelho repressivo do Estado brasileiro nessa conjuntura. O que argumentamos com isso é que os sentidos da resistência política são designificados no enquadramento da dissidência cultural enquanto “ameaça à tradição, à família e a propriedade”. Na narrativa fílmica, o contraste entre o quartel e a trupe pode ser lido como um jogo de forças (por um efeito de montagem) entre o tipo de discurso autoritário e o tipo de discurso lúdico⁵, segundo os termos de Orlandi (1988).

No filme, há, por exemplo, uma cena em que o grupo *Chão de Estrelas* desfila na cidade cantando ludicamente a marchinha da trupe e anunciando a estreia do espetáculo *Ponta de Lança*. No fim da cena, a música da marchinha diminui e a voz de Clécio aparece em *off* lendo as críticas do jornal da cidade. Essa crítica textualiza o autoritarismo e a moralidade dos discursos dominantes da ditadura: “recorrendo à apelação da sensualidade, provocaram algumas poucas risadas, [...] mas o clima geral era de constrangimento”. Na sequência, Clécio continua a ler a crítica jornalística para o seu grupo: “sob a liderança do *extravagante* Clécio Wanderley, [...] a *turba* pulou, *achincalhou* e se promoveu em cima dos outros trabalhos”.

Se remetermos a “crítica jornalística” a um discurso exterior e anterior, podemos aproximá-la do funcionamento do tipo de discurso

⁵ “O tipo *autoritário* é o que tende para a paráfrase (o mesmo) e em que se procura conter a reversibilidade (há um agente único: a reversibilidade, tende a zero) em que a polissemia é contida (procura-se impor um só sentido) e em que o objeto do discurso (seu referente) fica dominado pelo próprio dizer (o objeto praticamente desaparece) [...]. O exagero do discurso autoritário é a ordem no sentido militar” (ORLANDI, 1988, p. 24-25). O tipo lúdico, por sua vez, é “aquele que tende para a total polissemia, em que a reversibilidade é total e em que o objeto do discurso se mantém como tal no discurso. A polissemia é aberta” (ORLANDI, 1988, p. 25).

autoritário que pode ser lido na carta enviada ao Jornal do Brasil em novembro de 1978 (ano retratado no filme) contra a exibição de uma apresentação do cantor Ney Matogrosso na televisão:

Formulo a presente para manifestar de público, através desse conceituado Jornal, o meu mais veemente protesto contra o *escandaloso, aviltante e afrontoso programa de televisão* posto no ar pela T.V. Globo, no dia 19 do mês em curso, no horário nobre das 21.00 horas, no qual foi exibido *um infeliz rapaz de maneiras afeminadas, cognominado de “Ney Mato Grosso”, cuja triste e deplorável coreografia eivada de deboches e sandices despudoradas, chocou, creio eu, a grande maioria do público que teve a desventura de vê-lo* (CUNHA, 1978, p. 2 [fac. sim.]).

Observamos que textualmente os dois recortes mantêm ligações de identidade em relação a uma memória sobre o autoritarismo, a censura e a moralidade da ditadura. Em ambos os textos, tanto a coreografia quanto o desfile do *Chão de Estrelas* são descritos como algo que *choca e constrange* a maioria do público (“escandaloso, aviltante e afrontoso programa de televisão”; “o clima geral era de constrangimento”). Ao compreendermos as tipologias (os tipos) descrição/narração a partir de seu funcionamento (MOTA, 2004; NUNES, 1996), “não efetuamos através desses tipos uma distinção categórica, mas explicitamos o seu modo de enunciação, cujo processo compreende uma atualização temporal e espacial do sujeito em seu discurso” (NUNES, 1996, p. 58). Nesse sentido, há um dizer sobre o homossexual como alguém despudorado, extravagante, de maneiras afeminadas que seria imaginariamente uma ameaça à ordem pública (“coreografia eivada de deboches e sandices despudoradas”; “a turba pulou, achincalhou”).

Apesar das semelhanças estruturais entre os dois recortes,

consideramos que eles não significam da mesma forma, não somente pela diferença da formação discursiva de tais enunciados, mas especialmente *em razão das lutas ideológicas e das transformações da conjuntura histórica de nossa formação social* (COURTINE, 2009). Isto é, o percurso das conquistas políticas sobre o que é possível enunciar, documentar, filmar em relação à sexualidade a partir da década de 1970 até os dias atuais no Brasil⁶.

Em *Confidências da carne: o público e o privado na enunciação da sexualidade*, Pedro de Souza (1997) analisa discursivamente as correspondências enviadas ao *Grupo Somos de Afirmação Homossexual*. Segundo o autor, essas cartas pessoais vinham de indivíduos que não militavam no grupo e que não tinham qualquer ligação com o ativismo político no que dizia respeito à causa homossexual. No entanto, o campo do discurso homossexual no qual se inserem as enunciações analisadas por ele só teve lugar devido ao debate *iniciado* nos anos 70 que “marcou a emergência do movimento [homossexual] como interlocutor legítimo na discussão dos grandes temas nacionais, notadamente os que diziam respeito às minorias sociais (negros, índios, mulheres)” (FRY; MACRAE, 1983 apud SOUZA, 1997, p. 14). Em outros termos, essa época marcou o início de um novo modelo de enunciação da homossexualidade, o discurso da militância centrado no sujeito, modelo este diferenciado dos discursos médicos já existentes desde o final do século XIX no Brasil⁷. Para Souza, tanto

⁶ No vídeo “Como é ser gay idoso?” publicado no canal *Põe na Roda*, do Youtube, os sujeitos são convidados a dar seu depoimento sobre o estatuto de marginalidade do homossexual nas décadas de 1960 e 1970, reiterando, de diferentes formas, as transformações da enunciação da sexualidade, compreendida como um fato, ao mesmo tempo, político e histórico.

⁷ Apesar de, no final do século XIX, discursos sobre os “pederastas” serem encontrados em tratados médicos no Brasil, é somente no início do século XX que o tema ganha destaque com o tratado médico de Pires de Almeida (1906) intitulado *Homossexualismo (a libertinagem no Rio de Janeiro)*, estudo sobre as perversões e inversões do instinto genital. Cf. Antunes (1999).

a medicina quanto a militância, ao instituírem um “espaço de expressão da homossexualidade”, são motores e efeitos de silenciamento.

Nessa orientação, ao comentar a maneira de se dizer pelo artifício de cartas, Souza afirma que, no âmbito da militância homossexual, cada um é convocado a falar dentro de reivindicações. “É preciso que o indivíduo fale a partir de sua experiência pessoal. Mas, ao invés de cimentar na esfera pública o seu lugar, a menção da palavra homossexualidade transforma-se numa estratégia enunciativa de marcação do espaço privado de intimidade entre destinador e destinatário” (SOUZA, 1997, p. 89, grifo do autor).

2 Performances do corpo: um gesto de leitura do filme *Tatuagem*

No filme, ainda que os discursos sobre a sexualidade circulem entre os personagens centrais como Clécio, Fininha ou Paulete, as experiências de um modelo comunitário, como a trupe *Chão de Estrelas*, textualizam novas formas de enunciação da homossexualidade. No texto “*Tatuagem*: só o cu nos salva!”, publicado no site “Blogueiras Feministas”, Jamil Cabral Sierra aponta que, apesar de o enredo “retratar” o final da década de 1970, ele possibilita refletir sobre questões de gênero e sexualidade na contemporaneidade. Sinalizando “a resistência como possibilidade de invenção ética e estética”, o *Chão de Estrelas* não é somente um lugar de performances artísticas dentro do filme, mas um lugar de “*experiências comunitárias* efetivamente dispostas ao convívio e à criação ético-política”. Nas palavras do autor,

É por isso, aliás, que “*Tatuagem*”, apesar de se passar nos anos 1970, conta dos dias de hoje. Conta de nós mesmos do presente, porque é o retrato daquilo que ainda nos persegue e contra o qual lutamos,

ainda hoje, para dismantelar. Conta de nós porque simboliza a vontade de contravenção, contraconduta, subversão e questionamento das normas sociais [...]. Conta de nós porque sinaliza a resistência como possibilidade de invenção ética e estética tão necessárias em nosso tempo e que, esforçadamente, vemos se constituir em algumas coletividades nos dias de hoje. Não falo de coletivos hierarquizados, institucionalizados, burocratizados, disciplinados e militarizados, tal como o quartel em que a personagem Fininha se obriga estar; mas de coletividades como a do “Chão de Estrelas”, lugar onde Fininha escolhe estar e palco não só de elaboração artística, mas também – e sobretudo – de experiências comunitárias efetivamente dispostas ao convívio e à criação ético-política (SIERRA, 2013, s/p).

No texto “Notas sobre o *queer* nos filmes *Tatuagem* e *Praia do Futuro*”, Henrique Codato (2016, p. 58) destaca que essas experiências comunitárias no filme vêm a possibilitar o aparecimento de novas formas de subjetividade que “privilegiam o corpo como o lugar de uma ficção⁸, numa ética-estética baseada na sensibilidade, nos afetos e nas afetações; em suma, no desejo de estar junto”. O “protagonismo do corpo” se torna aqui um instrumento de questionamento ético-político que “nos interpela como uma flecha lançada do passado, que ainda tem força para ferir e fazer sangrar inquietações do presente” (MELO, 2015, p. 36).

No artigo “Corpo como poética política: *Tatuagem* e as repre-

⁸ Ao partir de uma leitura do *queer* enquanto signo do desvio, da divergência e do paradoxo, Codato (2016, p. 52) aponta que, no filme, a performance da personagem Paulete “vem desnaturalizar a coerência entre sexo e gênero, revelando que esse último não passa, com efeito, de ‘um ato performático inscrito na superfície do corpo’, tal qual uma tatuagem”. Discursivamente, podemos afirmar que, de modo semelhante ao protagonista de *Madame Satã*, a performance inscreve a personagem em outra ordem de discurso, diferente das sanções normalizadoras dos discursos médicos, jurídicos e policiais sobre a sexualidade. Essa (sub)versão de gênero, no entanto, não rompe de uma vez por todas com as formações ideológicas historicamente determinadas, mas instalam uma temporalidade específica em que o sujeito dito “marginalizado” ganha um outro lugar para se significar e dizer sobre si, constituindo uma *performance* corporal (como um espetáculo) que é, simultaneamente, uma performance de gênero. Cf. o artigo “Sexualidades marginais e subversões de gênero em *Madame Satã*”, de Aline Fernandes Azevedo Bocchi e Karine de Medeiros Ribeiro (2017 [no prelo]).

sentações dos anos 1970”, Izabel de Fátima Cruz Melo (2015, p. 38) afirma que o filme tem como principal artifício narrativo a contraposição das rotinas e das relações entre os “mundos” que, à primeira vista, parecem distantes, mas que progressivamente se aproximam, marcando as tensões existentes na sociedade. Em “Dimensões do corpo em Tatuagem”, Luiz Guilherme dos Santos Junior (2015, p. 4) também enfatiza que o corpo se apresenta ideologicamente como uma forma de construção dos discursos, possibilitando a inclusão de “uma dialética que agencia duas concepções de mundo que se contrapõe”: as regras disciplinares e assépticas do quartel e o universo de criação artística do *Chão de Estrelas*. No entanto, acreditamos que a contradição se instaura justamente nos interstícios desses espaços aparentemente estabilizados: em que medida a trupe evoca os valores normativos que eles tanto combatem, como o desejo de monogamia e a proteção moral da infância (referimo-nos aos diálogos em que Clécio se vê diante de conflitos em relação à educação de seu filho no meio artístico)? Na mesma via, em que medida há marcas de subversão às rígidas ordens do quartel, em que se destacam, por exemplo, a confecção da tatuagem de Fininha pelos outros soldados no final do filme?

De qualquer modo, o corpo é uma regularidade nesses espaços, sendo um elemento central na construção imagética e narrativa do filme, seja no processo de “domesticação, contenção e anulação das individualidades” no espaço do quartel e da família de Fininha, seja na “expressividade pulsante, provocadora e subversiva” do *Chão de Estrelas*. Nas apresentações teatrais do coletivo,

a tônica é o deboche, a “anarquia licenciosa”, a dissolução e o borramento dos códigos normatizadores, especialmente no que tange aos papéis e con-

venções de gênero. Os corpos brincam com a androginia. Em vários momentos, é muito difícil distinguir o corpo masculino do feminino, a não ser quando eles se desnudam e a câmera, curiosa, se aproxima. Nas apresentações, todos os integrantes representam papéis masculinos ou femininos, independente de serem do ponto de vista biológico homens ou mulheres. (MELO, 2015, p. 40).

Na dissertação “Coragem da verdade e estética da existência em *Tatuagem*, o filme: uma leitura cínico-*queer*”, André Luiz dos Santos Paiva propõe uma articulação teórica e analítica da análise de discurso foucaultiana à filosofia cínica e à teoria *queer*, para problematizar o estatuto parodístico das performances subversivas no contexto do filme. Além disso, o autor considera o corpo como lugar central na *experiência cínica*, no sentido foucaultiano, criada por meio da retórica do escárnio e do questionamento presentes no grupo *Chão de Estrelas*. O discurso cínico emerge no filme em momentos performativos como a cena em que três atores simulam movimentos sexuais utilizando instrumentos comuns ao cenário burocrático como o carimbo e a máquina de escrever. Esse mesmo movimento paródico surge ainda na primeira apresentação do *Chão de Estrelas*, com a desvalorização da figura do soldado e das normatividades vigentes em uma cena em que os atores apresentam uma releitura da música “Papai, eu quero me casar”.

Segundo Paiva (2016, p. 60), a subversão não consiste na performance artística em si mesma, mas na “possibilidade de reapropriação das normas sociais, as citações e recitações parodísticas que tornam essas performances subversivas no contexto do filme”. A paródia do bispo, a interpretação andrógina da canção “Esse cara” de Caetano Veloso e a tomada das ruas para a divulgação do espetáculo *Ponta de Lança* são exemplos dessa expressão de parresía que con-

seguem trabalhar “um espaço enunciativo cínico com uma estética e proposta política *queer*, à qual se vincula diretamente ao questionamento das identidades e dos espaços possíveis para as identidades não normativas e construção de vidas outras” (PAIVA, 2016, p. 69).

Uma das performances centrais do filme se desenvolve a partir das duas apresentações de *A polka do cu*⁹, em que os atores de *Ponta de Lança* tomam partido pela enunciação da “utopia do cu”. Essa performance ocorre dentro do espetáculo *Ponta de Lança*, na sequência da confecção da tatuagem de Fininha. Na cena, uma mistura de dança e canto, os atores nus (coloridos com purpurinas) se encontram de costas para o público¹⁰. No centro do palco, Clécio canta a seguinte letra:

Tem cu que é amarrado
Tem cu escancarado
Tem cu muito seboso
Tem cu que é bem gostoso
Tem cu que é uma bomba, que quando peida zoa
Tem cu que sai da linha
E tem cu que é uma gracinha
Tem cu, tem cu, tem cu...
Tem cu para todos
Tem cu para mim
Tem cu para você
Tem cu para dar, cu para vender
Tem cu que tem medalha
Tem cu do coronel, que traz felicidades a todos do quartel
Tem cu carente
Tem cu de parente
Tem cu que é dos outros
E tem o cu da gente
Tem cu, tem cu, tem cu...
O papa tem cu
O nosso ilustre presidente tem cu

⁹ Música composta especialmente para o filme por DJ Dolores.

¹⁰ Após a primeira apresentação, o espetáculo é censurado. Contrariando a censura, os atores de *Ponta de Lança* reapresentam o espetáculo. *A polka do cu* é novamente cantada. Contudo, nessa segunda cena, vemos os atores de frente com seus rostos focalizados.

Tem cu a classe operária
E se duvidar até deus tem um onipresente, onisci-
ente, onipotente cu
A única coisa que nos salva, a única coisa que nos
une, a única utopia possível é a utopia do cu.

Em sua análise de *A polka do cu*, Paiva (2016, p. 83) afirma que o corpo é o “espaço privilegiado de enunciação, sendo através dele, de suas performances e falas, que se engendra um discurso disruptivo, ou seja, o corpo é início, meio e fim de um processo que pode viabilizar o questionamento das normatividades sociais”. A multiplicidade dos corpos nus e subjetividades marcam politicamente uma contraposição à universalidade “fascista” dos corpos¹¹. A performance de *A polka do cu* não escancara somente os corpos, mas “toda uma engrenagem de disciplina e controle dos corpos que pode então passar a ser questionada” (PAIVA, 2016, p. 85). Contra o corpo desprovido de relações de forças, contra a universalidade do corpo biológico, a performance materializa uma modalidade de heterotopia do corpo construindo “corpos e lugares outros que engendram uma produção de subjetividades corajosas, despudoradas e desafiantes às normas. O discurso fílmico de *Tatuagem* cria a contestação heterotópica descrita por Foucault [...], ao mesmo tempo mística e real, do espaço no qual vivemos” (PAIVA, 2016, p. 88).

Se, por um lado, a perspectiva cínico-*queer* possibilita problematizar a produção de novas subjetividades, ressaltamos, por outro, a questão do assujeitamento e da falha no ritual de interpelação ideológica. Referimo-nos especificadamente, para concluir esse gesto de leitura, da cena concomitante ao espetáculo, a cena da tatuagem que

¹¹ Por outra via, no seio da reprodução da ideologia dominante, o filme *Salò ou 120 dias em Sodoma*, de Pier Paolo Pasolini (1975), mostra a tendência sádica de universalização dos corpos em que as vítimas de um sistema fascista são distribuídas de forma homogênea em um “curso de beleza do cu” promovido pelos sádicos, de modo que não se distinguem os corpos masculinos e femininos.

dá nome ao filme. Do nomeado ao visível, a cena materializa o processo que Félix Guattari (1985) descreve em *Revolução Molecular*: a luta de classes se inscreve como estigma na pele.

Figuras 1 e 2 — imagens da tatuagem de Fininha (*TATUAGEM*, 2013).

Ao partirmos da problemática que a relação entre a *língua* e a *imagem* produz no filme, interrogamos como as tatuagens formulam e colocam em circulação sentidos do corpo inscritos na pele. Como aponta Lagazzi, a contradição constitutiva do equívoco permite compreender “que a imagem, na relação entre sua materialidade significativa e a história, abre para a possibilidade de deslocamento porque expõe o sujeito aos sentidos, abrindo para diferentes processos de

identificação” (LAGAZZI, 2011, p. 409).

Segundo Paveau (2010), as tatuagens, desenhadas ou escritas, são escrituras corporais que constituem ao mesmo tempo um discurso do corpo e um discurso sobre o corpo. As escrituras corporais correspondem a uma marcação ao mesmo tempo social, cultural, religiosa, política e pessoal do corpo. Consideremos, a partir de agora, a relação constitutiva do sujeito com a história e com a ideologia, especificamente no que tange a identificação do sujeito na circulação do seu dizer no conjunto das práticas discursivas que constituem uma sociedade. Dessa maneira, não tratamos a tatuagem de forma isolada, como se ela significasse *em si* e *por si*. O problema nos leva a interpretar de que modo o corpo marcado pela tatuagem, *sem enunciar linguisticamente algo sobre a sexualidade*¹², produz sentidos para o corpo, traçando um discurso sobre a sexualidade que é constituído antes, alhures e independentemente (PÊCHEUX, 2014). Nesse sentido, a tatuagem, enquanto escrita do/no corpo, não se relaciona apenas com o conteúdo, com a trama do filme, mas também com materialidades como a língua e o corpo.

Ao trazermos a noção de *materialidade significativa* para este trabalho, concordamos com a afirmação de Lagazzi de que esse dispositivo discursivo, ao investir sobre a intersecção de diferentes materialidades,

permite ao analista mobilizar, na relação teoria-prática, as diferenças materiais, sem que as especificidades de cada materialidade significativa sejam desconsideradas. Importa a materialidade significativa nas relações que ela permite, no modo pelo qual ela propicia *a ancoragem simbólica do sujeito*

¹² Nós, sujeitos de discurso, mesmo sem enunciarmos linguisticamente, produzimos materialidades linguísticas e não linguísticas dado o fato de que somos constituídos pela linguagem.

em seus processos de identificação. (LAGAZZI, 2011, p. 401, grifo nosso).

A partir do registro da tatuagem por meio da narratividade cinematográfica, passamos a compreender o objeto tatuagem como *texto*. Tal compreensão seria um caminho para não a interpretarmos fechada em seus traços, sem colocá-la em intersecção com outras materialidades significantes específicas. Como afirmam Baldini e Souza, admitir a tatuagem como texto é

pensá-la como lugar de um processo discursivo, como instância em que se pode observar a materialização da ideologia. Além disso, o corpo é texto inacabado, como todo enunciado, e a pele do corpo, que por si mesma já é um texto, na tatuagem acaba por receber inscrições na forma de uma segunda pele textual; [...]. Na verdade, por meio dessa escrita, o sujeito se inscreve em um discurso, é evocado em uma forma-sujeito e funciona como o sujeito de um discurso. Arcabouço de linguagem, o corpo, em sua errância pelos sentidos, é também coberto por essa pele de texto — os gestos, trejeitos, as confirmações, a vestimenta, os ornamentos e a inscrição textual. A letra inscrita na carne do sujeito se imiscui em sua pele, realiza seu corpo, conforma sua língua, enforma sua ideologia. (BALDINI; SOUZA, 2012, p. 70-71).

Em *Semântica e discurso*, Pêcheux (2014) afirma que o lugar do sujeito não é vazio, mas sim preenchido pelo que podemos designar como *forma-sujeito*. Abordada por Louis Althusser em “Resposta a John Lewis”, a forma-sujeito é pensada como forma de existência histórica dos “indivíduos-agentes” das práticas sociais.

Todo indivíduo humano, isto é, social, só pode ser agente de uma prática se se revestir da *forma de sujeito*. A “forma-sujeito”, de fato, é a forma de existência histórica de qualquer indivíduo, agente

das práticas sociais. [...] Os indivíduos-agentes, portanto, agem sempre na forma de sujeitos, enquanto sujeitos. Mas o fato de que sejam necessariamente sujeitos não faz dos agentes das práticas sociais-históricas o nem os sujeito(s) da história (no sentido *filosófico* do termo: *sujeito de*). Os agentes-sujeitos só são ativos *na* história sob a determinação das relações de produção e de reprodução, e em suas formas. (ALTHUSSER, 1978, p. 67, grifo do autor).

Pêcheux (2014) compreende a forma-sujeito como o *modo* pelo qual o sujeito do discurso se inscreve em uma determinada formação discursiva, com a qual ele se identifica e que o constitui enquanto sujeito.

Isto supõe que o sujeito deixe de ser considerado como o eu-consciência *mestre do sentido* e seja reconhecido como *assujeitado ao discurso*: da noção da subjetividade ou intersubjetividade passamos assim a de assujeitamento. O efeito-sujeito aparece então como o resultado do processo de assujeitamento e, em particular, do assujeitamento discursivo. (PÊCHEUX, 2011, p. 156, grifo do autor).

Outro ponto trazido por Pêcheux sobre a forma-sujeito é a de que ela tende a simular-absorver-esquecer o interdiscurso no intradiscurso, fazendo com que o interdiscurso apareça como um puro *já-dito* do intradiscurso. O sujeito tem a ilusão de controlar o seu dizer e o sentido que ele enuncia sob o efeito de um lugar social, construído pela *norma identificadora* da sociedade para cada indivíduo¹³ (PÊCHEUX, 2014).

¹³ Ao retomar os textos “Só há causa daquilo que falha” (PÊCHEUX, 2014), “Delimitações, inversões, deslocamentos” (PÊCHEUX, 1990) e “Freud e Lacan” (ALTHUSSER, 1985), Lagazzi reitera que é impossível reduzirmos o processo de identificação a uma modalidade discursiva do funcionamento subjetivo e que não devemos levar a sério a ilusão de um ego-sujeito-pleno em que nada falha. Nas palavras da autora, “Delimitações, Freud e Lacan e o Anexo 3 [Só há causa daquilo que falha] nos permitem o ganho de compreender o reconhecimento constitutivo do processo de identificação sendo presidido pelo (des)conhecimento, e mais, o processo de identificação como um processo simbólico, um trabalho metafórico/metonímico na cadeia significante” (LAGAZZI, 2013, p. 329, grifo nosso).

No fim do filme, sabemos por meio de uma carta que Fininha tenta arranjar um emprego de guarda em São Paulo, mas que não consegue por causa de sua tatuagem. A personagem tem marcado no corpo essa discursividade desviante, marginalizada, materializando a transformação de Fininha que, ideologicamente, não mais se encontra no interior da instituição militar.

Referências

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado**. Lisboa: Presença, 1974.

_____. Resposta a John Lewis. In: _____. **Posições 1**. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

ANTUNES, José Leopoldo Ferreira. **Medicina, leis e moral: pensamento médico e comportamento no Brasil (1870-1930)**. São Paulo: UNESP, 1999.

AUGUSTO, Heitor. Tatuagem (2013), de Hilton Lacerda. 2013. Disponível em: <<http://www.revistainterludio.com.br/?p=6357>>. Acesso em: 5 mar. 2017.

BALDINI, Lauro José Siqueira; SOUZA, Levi Leonel de. Os sentidos tomando corpo. In: AZEVEDO, Aline Fernandes de (Org.). **Sujeito, corpo, sentidos**. Curitiba: Appris, 2012. p. 69-88.

BALDINI, Lauro José Siqueira; ZOPPI-FONTANA, Mónica. “A Análise do discurso no Brasil”. In: Decaláges, v.1, n.4, p.1-20, 2015.

CODATO, Henrique. Notas sobre o *queer* nos filmes *Tatuagem* e *Praia do Futuro*. **Iberic@**, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines, n. 9, p. 51-58, 2016.

COMO é ser gay idoso? (2016). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CEmP240lffg>>. Acesso em: 5 mar. 2017.

COURTINE, Jean-Jacques. **Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos**. São Carlos: Edufscar, 2009.

CUNHA, Alcides Barbosa. Carta ao Jornal do Brasil [fac-símile]. Disponível em: <<http://www.documentosrevelados.com.br/geral/homofobia-no-tempo-da-ditadura-atinge-o-cantor-ney-matogrosso/>>. Acesso em: 5 mar. 2017.

GADET, Françoise; PÊCHEUX, Michel. **A língua inatingível**. Campinas: Pontes, 2010.

GUATTARI, Félix. **Revolução Molecular**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

LAGAZZI, Suzy. Análise de Discurso: a materialidade significativa na história. In: DI RENZO, Ana; MOTTA, Ana Luiza Artiaga Rodrigues da; OLIVEIRA, Tânia Pitombo de (Org.). **Linguagem, História e Memória: discursos em movimento**. Campinas: Pontes, 2011. p. 275-290.

_____. Delimitações, inversões, deslocamentos em torno do Anexo 3. In: LAGAZZI, Suzy; ROMUALDO, Edson; TASSO, Ismara. **Estudos do Texto e do Discurso**. O discurso em contrapontos: Foucault, Mainweneau, Pêcheux. São Carlos: Pedro & João, 2013, p. 311-331.

_____. Recorte significativo na memória. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro; MITTMAN, Solange. **O discurso na contemporaneidade: materialidades e fronteiras**. São Carlos: Claraluz, 2009. p. 65-78.

MAZIÈRE, Francine. **A análise do discurso: história e práticas**. São Paulo: Parábola, 2007.

MELO, Izabel de Fátima Cruz. O corpo como poética política: *Tatagem e as representações dos anos 1970*. **Revista Perspectiva Histórica**, n. 6, p. 35-45, 2015.

MILNER, Jean-Claude. **O amor da língua**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

MOTA, Ilka de Oliveira. **O corpo no imaginário social: uma análise da**

textualização do corpo feminino no espaço discursivo da “Brazil sex magazine: uma revista 100% nacional”. 2004. 169f. Dissertação (Mestrado em Linguística) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

NUNES, José Horta. **Discurso e instrumentos linguísticos no Brasil:** dos relatos de viajantes aos primeiros dicionários. 1996. 267f. Tese (Doutorado em Linguística) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

ORLANDI, Eni. **Discurso e leitura**. 8 ed. São Paulo: Cortez, 1988.

PAIVA, André Luiz dos Santos. **Coragem da verdade e estética da existência em *Tatuagem, o filme*:** uma leitura cínico-*queer*. 2016. 102f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Mídia) — Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016.

PAVEAU, Marie-Anne. Uma enunciação sem comunicação: as tatuagens escriturais. **Rua**, Campinas, n. 16, 2010.

PÊCHEUX, Michel. Metáfora e interdiscurso. In: _____. **Análise de discurso:** Michel Pêcheux (textos selecionados por Eni Orlandi). Campinas: Pontes, 2011. p. 151-161.

O discurso: estrutura ou acontecimento? 6. ed. Campinas: Pontes, 2012.

_____. **Semântica e discurso:** uma crítica à afirmação do óbvio. 5. ed. Campinas: Pontes, 2014.

SANTOS JUNIOR, Luiz Guilherme dos. Dimensões do corpo no filme *Tatuagem*, de Hilton Lacerda. **Anais do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação/Intercom** — Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Rio de Janeiro, 2015, p. 1-11.

SIERRA, Jamil Cabral. *Tatuagem: só o cu nos salva!* 2013. Disponível em: <<http://blogueirasfeministas.com/2013/11/tatuagem-so-o-cu->

nos-salva/>. Acesso em 5 mar. 2017.

SOUZA, Pedro de. **Confidências da carne**: o público e o privado na enunciação da sexualidade. Campinas: UNICAMP, 1997.

TATUAGEM. Tempo de duração: 110min/Ano de lançamento: 2013/ Direção: Hilton Lacerda.

TATUAGEM [site oficial do filme] (s/d). Disponível em <<http://www.tatuagemofilme.com.br/>>. Acesso em 05 mar. 2017.

Recebido em 06/03/2017

Aceito em 10/04/2017