

Foucault e o novo cinema do Recife: crítica do dispositivo da sexualidade e novas formas de vida em comum

Foucault and the new cinema of Recife: critique of the
sexuality apparatus and new forms of life in common

André Macedo Duarte

<https://orcid.org/0000-0002-8401-0032> - E-mail: andre.duarte@ufpr.br

Maria Rita de Assis César

<https://orcid.org/0000-0002-5843-2899> - E-mail: mritacesar@yahoo.com.br

RESUMO

O texto estabelece um diálogo entre as noções foucaultianas de dispositivo da sexualidade, heterotopia e parresia cínica e dois filmes do novo cinema de Recife, *Febre do Rato*, de Claudio Assis (2011), e *Tatuagem*, de Hilton Lacerda (2012). Trata-se de recorrer à obra foucaultiana para compreender certos aspectos centrais daqueles dois filmes, bem como de recorrer aos filmes para testar a hipótese de que as análises derradeiras de Foucault sobre a estética da existência dos cínicos constituiriam um contraponto crítico à sua anterior discussão dos processos de captura de corpos e de condutas sexuais pelo moderno dispositivo da sexualidade na modernidade. Os dois filmes parecem conferir plausibilidade àquela hipótese, pois são exemplos de manifestação corajosa de uma vida-outra e de uma verdade que se opõem aos mecanismos modernos de disciplinamento e governo de corpos e de condutas sexuais. Enquanto espaços comunitários heterotópicos que conferem centralidade aos corpos e prazeres, os dois filmes ainda nos permitem compreender o contra-poder de movimentos minoritários de inspição queer.

Palavras-chave: Foucault. Cinema. Dispositivo da sexualidade. Estética da existência. Novas formas de vida.

ABSTRACT

The text establishes a dialogue between Foucault's notions of sexuality apparatus, heterotopia and cynical parrhesia and two films from Recife's new cinema, *Febre do Rato*, by Claudio Assis (2011), and *Tattoo*, by Hilton Lacerda (2012). It involves resorting to Foucault's work to understand certain central aspects of those two films, as well as resorting to those films to test the hypothesis that Foucault's final analyses of the aesthetics of the Cynics' existence would constitute a critical counterpoint to his previous discussion about the capture of bodies and sexual conducts by the modern sexuality apparatus. The two films seem to give plausibility to that hypothesis, as they are examples of courageous manifestations of another way of living according to a truth that opposes modern mechanisms of disciplining and governing bodies and sexual conducts. As heterotopic community spaces that give centrality to bodies and pleasures, the two films allow us to understand the counter-power of contemporary queer-inspired minority movements.

Keywords: Foucault. Cinema. Sexual apparatus. Aesthetic of existence. New forms of living.

Desfazendo a mitologia das transgressões, constatando o mal-estar das civilizações, esquecendo a estética das rupturas, e ainda mais desconfiando da "lei do desejo", talvez seja melhor apostar na intensidade do Bem, da justiça, da solidariedade e da beleza diante e até dentro da sordidez.

Jomard Muniz de Britto

Introdução

Foucault escreveu longamente sobre a literatura e sobre a pintura, bem como redigiu alguns pequenos ensaios sobre a música moderna, mas não dedicou sequer um texto importante sobre o cinema. Sabe-se, contudo, que prezou a sétima arte, como nos conta Mathieu Lindon (2014) ao rememorar as lisérgicas sessões cinematográficas periodicamente organizadas por Foucault em seu apartamento da rua Vaugirard. Patrice Maniglier e Dork Zabunyan (2011) também mostraram que Foucault manteve conversas com diretores e críticos de cinema, chegando mesmo a fazer pequena ponta em filme inspirado em sua obra, *Moi, Pierre Riviere*, dirigido pelo amigo René Allio, em 1976, embora a cena tenha sido cortada da edição final.

Neste ensaio gostaríamos de propor um diálogo entre a recente produção cinematográfica do Recife e o pensamento de Michel Foucault. Por um lado, consideramos que noções como "dispositivo da sexualidade" (FOUCAULT, 1999), "heterotopia" (FOUCAULT, 2013) e "cinismo" como forma de vida ética orientada pela parrhêsia (FOUCAULT, 2009) explicitam aspectos centrais dos filmes *Tatuagem*, de Hilton Lacerda (2013), e *Febre do rato*, de Cláudio Assis (2012). Por outro lado, os dois filmes também nos ajudam a propor a hipótese de que as análises derradeiras de Foucault sobre a estética da existência dos cínicos constituiriam importante contraponto à sua anterior discussão acerca dos processos de captura de corpos e de condutas sexuais pelo dispositivo da sexualidade. Foucault não formulou explicitamente essa conexão teórica, mas algumas de suas entrevistas dos anos 80 mostram que certos aspectos de suas análises da estética da existência dos antigos mantêm relação com sua reflexão sobre as lutas, impasses e a riqueza ético-política dos movimentos gays dos anos 70-80.

Seguindo o fio condutor dessa hipótese, gostaríamos de sugerir conexões entre as análises foucaultianas sobre a estética da existência dos cínicos e as práticas e discursos de coletivos políticos de minorias de nosso tempo, os quais também se valem de um franco falar que não teme o escândalo ao afrontar os abusos do poder. Parece-nos que os anti-heróis de *Tatuagem* e *Febre do Rato* estabelecem essa ponte trans-histórica entre o cinismo do passado e certas manifestações públicas e corajosas de uma vida outra e de uma verdade que se opõem aos mecanismos modernos de disciplinamento e governo de corpos e condutas sexuais em nosso tempo. Ademais, os dois filmes conferem concretude à ideia foucaultiana, um tanto abstrata e enigmática, de que o “ponto de apoio do contra-ataque” em relação aos mecanismos de captura de corpos e condutas se encontra nos “corpos” e nos “prazeres” (FOUCAULT, 1999, p. 147). Ao encenarem espaços comunitários heterotópicos nos quais se confere centralidade aos corpos e prazeres, *Tatuagem* e *Febre do rato* questionam identidades de gênero e práticas sexuais sancionadas e produzidas no interior do dispositivo da sexualidade, bem como promovem efeitos de desgoverno dos parâmetros normativos hegemônicos de socialização orientados pela “heterossexualidade compulsória” (BUTLER, 1990, p. 18).

Dois filmes, um mesmo campo de problematizações do dispositivo da sexualidade

Febre do rato e *Tatuagem* são ambientados na cidade do Recife. A despeito de Hilton Lacerda colaborar como roteirista em *Febre do rato* e outros filmes de Cláudio Assis, os dois filmes possuem projetos estéticos distintos. Embora situado na época da ditadura (1978), *Tatuagem* é um filme solar, lírico, colorido, amoroso e debochado. Já *Febre do rato*, que se desenrola no presente democrático, é um filme lunar, ríspido, em preto-e-branco. Enquanto *Tatuagem* é um filme que transborda esperança pelo futuro, *Febre do rato* nos confronta com um presente claustrofóbico, aparentemente sem porvir. *Tatuagem* conta a estória de amor interrompido entre o artista Clécio (Irandhir Santos) e o soldado Fininha (Jesuíta Barbosa) a partir de planos que por vezes correm paralelos, por vezes se entrecruzam, até o ponto em que os universos opostos do teatro e do exército finalmente colidem. *Febre do rato*, por sua vez, embora tenha como fio condutor as peripécias do poeta marginal Zizo (Irandhir Santos), com ênfase em suas investidas amorosas sobre Eneida (Nanda Costa), não conta estórias que se desenrolem de maneira encadeada, mas nos apresenta uma série de acontecimentos sem linha necessária de continuidade entre si, concluindo-se com a violência policial que encarna os vestígios da ditadura que assombram nossa democracia. Este recurso narrativo permite a Cláudio Assis concentrar a ação dramática do filme na declamação fortemente encenada da poesia marginal de Zizo, tendo por acompanhamento as imagens impactantes da cidade do Recife, com suas pontes, cemitérios, praias e manguezais, além das imagens febris dos corpos que dançam, fazem sexo, se drogam, se embriagam, se enroscam, se entendem e se desentendem ao sabor da vida. Hilton Lacerda, por sua vez, presta bela homenagem à produção cinematográfica independente de Jomard Muniz de Britto, agitador cultural e cineasta experimental com importante produção independente de filmes em super-8 (COHN, 2013), ao criar um filme dentro do filme que inunda os olhos dos espectadores com belas e desconcertantes imagens totêmicas de um país (im)possível, imagens carnavalescas e canibais, que misturam referências a Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Fellini e Pasolini. São imagens desconexas, mas cuja potência estética reside em fazer pensar no passado, presente e futuro do cinema brasileiro e do próprio Brasil. Essa comunicação temporal é fundamental em *Tatuagem*, não sendo casual que o filme

dentro do filme seja anunciado com a seguinte chamada: “No futuro, o amor e a liberdade serão como num filme”. Tampouco é demais recordar que toda tatuagem é uma incisão colorida e dolorida que marca a pele, que fere o corpo para exibir uma mensagem destinada a durar no tempo, estabelecendo um elo entre presente, passado e futuro.

A despeito de tão notáveis diferenças estéticas, os dois filmes apresentam um mesmo campo de problematizações, e é aqui justamente que se inicia o diálogo com o pensamento de Foucault. *Tatuagem* e *Febre do rato* contam histórias de amor interrompido, mas ambas são também histórias profundamente políticas, a começar pelas decisões estéticas de ambos os diretores, que recusam as convenções cinematográficas pelas quais se mitigam ou se dissimulam o corpo-a-corpo entre os amantes que se deleitam sexualmente, oferecendo-nos exemplos políticos de luta e resistência contra os poderes e saberes modernos de disciplinamento e de regramento hierárquico das condutas sexuais. Em termos foucaultianos, os dois filmes podem ser entendidos como crítica frontal à matriz biopolítica em que se gestaram as chamadas “heterogeneidades sexuais” (FOUCAULT, 1999, p. 38), isto é, todas aquelas práticas sexuais dissonantes em relação à figura do casal heterossexual e reprodutor. Recordemos que, para Foucault, a sexualidade não é um “dato da natureza” que o poder e o saber procurariam controlar, ou cujos segredos profundos e obscuros as ciências humanas ou da vida pretendiam desvendar, mas sim o “nome que se pode dar a um dispositivo histórico”, entendendo-se tal dispositivo como

[...] uma grande rede da superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e de poder (FOUCAULT, 1999, p. 100).

Recordemos ainda que, para Foucault, a confissão, o exame de consciência, a importância atribuída à carne pelo Cristianismo, mas também e sobretudo as modernas tecnologias de interrogação e análise científica do sujeito, levadas a cabo pela medicina, psicologia, psiquiatria e pelo direito, fizeram com que o sexo se transformasse naquilo que era preciso “examinar, vigiar, confessar, transformar em discurso” (FOUCAULT, 2000, p. 229). Entre nós, portanto, conhecer-nos é conhecer nosso próprio sexo, conhecer a verdade secreta ou dissimulada de nosso desejo e todas as obscuridades que a ele se associam: “Para saber quem és, conheças teu sexo” (FOUCAULT, 2000, p. 229). Uma das teses mais interessantes e polêmicas de Foucault é a de que, no ocidente, o sexo foi colocado sob uma “demanda incessante de verdade”, isto é, sob uma dupla “petição de saber”, pois foi concebido simultaneamente como aquilo cuja verdade secreta nos escapa e como a instância oculta de aferição de nossa verdade mais íntima: “somos forçados a saber a quantas anda o sexo, enquanto ele é suspeito de saber a quantas andamos nós” (FOUCAULT, 1999, p. 76).

Segundo a perspectiva que aqui defendemos, é crucial escapar à armadilha interpretativa segundo a qual os dois filmes seriam representantes tardios dos movimentos de liberação sexual dos anos 60 e 70. Consideramos que as cenas fortemente sexuais apresentadas em ambos os filmes não se prestam a formular um discurso de liberação sexual frente a um suposto regime de estrita repressão e silenciamento do sexo. Em vez de interpretar as decisões estéticas dos dois diretores ao filmar tão explicitamente os corpos e o sexo como se isso constituísse, por si só, um libelo contra falsos pudores moralistas, parece ser mais plausível pensar tais opções estéticas como fundadas num projeto de deformação das verdades científicas e morais que foram associadas ao sexo praticado entre sujeitos que se encontram à margem dos padrões hegemônicos de conduta sexual heteronormativa voltada à procriação. Em suma, conside-

ramos que as cenas em que o ato sexual inunda a tela seriam antes manifestações daquilo que Foucault denominou como polo do contra-poder e do contra-discurso em relação às estratégias de normalização postas em ação pelo dispositivo da sexualidade.

Nos dois filmes a exibição dos corpos e dos prazeres sexuais nunca se dá por meias palavras, por meias medidas ou por imagens veladas que buscam incitar e excitar a imaginação. Nos dois filmes o amor é amor, o beijo é beijo, o flerte é flerte, o sexo é sexo, o prazer é prazer e não há nada que fantasiar ou explicar, assim como tampouco há espaço para mistérios ou para a devassa de interioridades psicológicas, nem motivos essenciais que encerrem os personagens em rígidas identidades de gênero ou papéis sexuais. Assim, o soldado Fininha tem uma namorada no interior do Pernambuco, mas em Recife relaciona-se amorosa e sexualmente com Clécio, com outros atores e agregados do Cabaré Chão de Estrelas, e ainda com alguns militares do quartel, espaço saturado pela sexualidade viril, violenta e furtiva, esta sim legítima herdeira do moderno dispositivo da sexualidade.

Clécio traveste-se e canta com voz feminina a bela canção de Caetano Veloso, “Esse cara”, mas não tira ou esconde a barba cerrada, repetindo assim a mesma ironia dirigida às normas de definição das identidades de gênero posta em ação pelo grupo de bailarinos *Dzi Croquettes*¹ e pelo grupo teatral recifense *Vivencial Diversiones*, sobre o qual o cineasta Jomard Muniz de Britto fez alguns filmes em super-8. Eneida não se entrega sexualmente às investidas do poeta Zizo, mas vai para a cama com um homem e uma mulher. Zizo masturba-se com a imagem xerocada e ampliada dos fragmentos do corpo de Eneida, que por sua vez se masturba lendo um poema de Zizo, em cenas que mais remetem ao aberto despudor dos cínicos da antiguidade do que às obsessões modernas com o onanismo e sua vigilância. Enquanto a travesti Vanessa é o “homem da vida” de Pazinho (Mateus Nachtergaele), Zizo faz sexo com as “velhas” na caixa d’água do quintal de sua casa, problematizando preconceitos etários e estéticos em nome do exercício de um prazer não pautado por quaisquer medidas ou padrões hierárquicos.

Nessas cenas em que se exibem corpos e prazeres sexuais, o que assistimos não é a enenação daquilo que Foucault denominou como o “sexo-desejo” (FOUCAULT, 1999, p. 146), instância que confere máxima eficácia ao “dispositivo da sexualidade” ao vincular nossa “inteligibilidade”, nossa “plenitude” corporal e nossa “identidade” às exigências analíticas da interrogação do sexo na busca por “liberá-lo, articulá-lo em discurso, formulá-lo em verdade” (FOUCAULT, 1999, p. 146). Se, como formulou Arianna Sforzini (2014, p. 67-68), “não é o sexo que deve emancipar nosso corpo, mas nosso corpo que deve nos liberar do sexo”, isto é, do sexo enquanto ficção que guardaria nossa verdade íntima, parece-nos que os dois filmes apresentam interessantes exemplos acerca daquela “inversão tática” por meio da qual Foucault nos convidava a “opor os corpos, os prazeres, os saberes, em sua multiplicidade e sua possibilidade de resistência às captações do poder” (FOUCAULT, 1999, p. 147), tendo em vista liberarmos-nos da monótona monarquia do sexo-desejo, do verdadeiro-sexo ou do sexo como verdade última de nosso ser. Por isso, as cenas que exibem despudoradamente o amor, o sexo e os corpos não são permeadas por angústias, anseios, fantasmas, esperanças, perguntas, dúvidas, análises, classificações, regramentos, curiosidades. Nunca se está buscando no sexo a verdade do ser próprio ou do outro, nunca se interrogam ou se fixam identidades sexuais ou de gênero, nunca se está simplesmente falando de sexo, nunca se busca analisá-lo ou inquiri-lo, assim como tampouco a exibição do próprio ato sexual se destina a finalidades publicitárias ou político-panfletárias. Antes, trata-se sempre de cenas francas, orientadas para a exibição corajosa da verdade de formas alternativas de viver, de conviver, de amar e de extrair prazer dos corpos.

¹ Grupo teatral carioca dos anos 70, sobre o qual Tatiana Issa dirigiu um excelente documentário em 2010 intitulado *Dzi Croquettes*.

É fundamental não confundir essa verdade política que imanta a vida alternativa e suas práticas, contra-discursos e contra-saberes com o regime analítico de verdade dos saberes médicos, jurídicos e do campo psi, os quais constituíram o dispositivo da sexualidade como instância de produção de identidades sexuais e de seus desejos considerados normais ou anormais. O despudor dessas cenas de amor, sexo e prazer não está a serviço de mostrar algo que deveria permanecer oculto, não se trata de um olhar inquisitório e devassador em busca de alguma verdade secreta ou da mera exploração comercial daquilo que está sendo exibido. As lentes de Ivo Lopes Araújo (diretor de Fotografia de *Tatuagem*) e de Walter Carvalho (diretor de Fotografia de *Febre do rato*) não estão orientadas para suscitar o escrutínio ou o voyeurismo dos espectadores, não constroem aquelas cenas para o olhar deles, mas as organizam a partir do jogo explícito do olhar mútuo dos próprios personagens. Há vários exemplos a esse respeito, como a bela cena em que Clécio e Fininha dançam ao som de “A noite do meu bem”, na voz de Dolores Duran; ou a cena em que Zizo dá uma mão a Eneida para que ela se apoie no barco e urine no rio, enquanto sua outra mão se mete por debaixo da saia para que o líquido quente lhe escorra pelo braço. Tudo nessas cenas desconcertantes, belamente coreografadas, é filtrado pelo olhar dos personagens que se entreolham fixamente, fazendo com que o próprio espectador se esqueça de si.

Dois anti-heróis, dois cínicos contemporâneos

Contornando a exploração fácil de óbvios efeitos eróticos e comerciais, Assis e Lacerda produzem, por outro lado, fortes efeitos político-afetivos de estranhamento e de desestabilização das normas que configuram o dispositivo da sexualidade. Suas decisões estéticas parecem pautar-se pela exigência ético-política de exibir a verdade escandalosa de formas marginais de vida, de amor e de prazer, e os diretores o fazem de maneira corajosa e incondicional, sem titubeios ou adulações ao espectador, levando-nos a recordar as análises de Foucault acerca do “cinismo em sua longa duração histórica”, isto é, do cinismo antigo entendido como “atitude, como maneira de ser” (FOUCAULT, 2009, p. 164) cujas repercussões e reverberações em muito transcendem a antiguidade, chegando até nosso tempo. Seguimos aqui algumas sugestões propostas por dois intérpretes contemporâneos de Michel Foucault. Ernani Chaves chamou a atenção para o fato de que os cínicos ocupam um lugar peculiar na história da filosofia na medida em que decidiram tornar-se “estrangeiros na sua própria terra”, ou seja, levaram ao limite a “ideia de que a filosofia é principalmente uma prática, uma forma de vida, caracterizada pela insolência e pelo escândalo, por uma ética e uma pedagogia orientada pelo papel central desempenhado pelo corpo” (CHAVES, 2013, p. 16). Por sua vez, Priscila Vieira (2015, p. 88) observou que “os feminismos pós-estruturalistas, de um modo geral, têm criado pontes com as problematizações de Foucault sobre a ética, as estéticas da existência, as artes do viver e a coragem da verdade”.

Se, como afirmou Foucault, “o problema que está no centro do cinismo” é o da manifestação da “forma de existência como escândalo vivo da verdade” (FOUCAULT, 2009, p. 166), então bem se poderia afirmar que o cinema de Assis e Lacerda seja um cinema cínico, isto é, uma atualização contemporânea da atitude cínica na modernidade. Nessa via de raciocínio, Clécio e Zizo poderiam ser entendidos como atualizações contemporâneas da figura do parresista cínico da antiguidade, isto é, manifestações hodiernas “da vida como escândalo da verdade, ou do estilo de vida, da forma de vida como lugar de emergência da verdade” (FOUCAULT, 2009, p. 166). Nesse sentido, as vidas infames destes dois parresistas contemporâneos assumem papel exemplar, pois inspiram os membros de suas pequenas comunidades alterna-

tivas a agir de maneira resistente, verdadeira e corajosa, diante do governo biopolítico de corpos, almas e condutas. Zizo e Clécio são emblemas encarnados de uma vida-outra que conchama aqueles que com eles convivem a transformarem-se e a transformarem os outros e o próprio mundo. Ambos são anti-heróis que se enfrentam com aquele insidioso fascismo da vida cotidiana e que “está em todos nós, que acoisa nossos espíritos e nossas condutas cotidianas, o fascismo que nos faz amar o poder, desejar esta coisa que nos domina e nos explora” (FOUCAULT, 1994a, p. 134).

Os dois filmes também nos ajudam a formular a hipótese de que Foucault teria entrevisto sutis conexões entre certos filósofos dedicados ao cultivo da estética da existência entre os antigos, como os cínicos, e as exigências contemporâneas de enfrentamento crítico do dispositivo biopolítico de captura e governo de corpos e desejos. Se Foucault nos convida a pensar e a viver a resistência como um contínuo enfrentar-se crítico frente a “todas as formas de fascismo, desde aquelas, colossais, que nos rodeiam e nos esmagam, até aquelas formas pequenas que fazem a amena tirania de nossas vidas cotidianas” (FOUCAULT, 1994a, p. 136), Clécio e Zizo podem ser entendidos como exemplos da persistência contemporânea da atitude parresíasta cínica, aquela que recusa tanto o papel do legislador quanto o do pedagogo e que resiste aos abusos do poder tornando-o risível, isto é, assumindo a posição do “anti-déspota” que sempre “rirá do poder” (FOUCAULT, 1994a, p. 537). Em suma, estes dois anti-heróis contemporâneos parecem oferecer importantes exemplos acerca do que pode significar viver uma vida crítica e não fascista em nosso próprio tempo.

Ademais, também é preciso considerar que os dois filmes são profundamente políticos porque tanto Assis quanto Lacerda põem em cena formas de vida comunitária que se afirmam como experiências heterotópicas da vida-outra, do corpo-outra e do espaço-outra. Em *Tatuagem*, o cabaré “Chão de Estrelas” e o casarão de Olinda onde vivem e convivem os/as artistas podem ser entendidos como “contraespaços”, isto é, como espaços “absolutamente diferentes” ou “absolutamente outros” (FOUCAULT, 2013, p. 20-21) em relação ao espaço regado, planejado, esquadrinhado e disciplinado do quartel militar em que vive o soldado Fininha na maior parte do tempo. Os espaços do cabaré e do casarão são aquilo que Foucault denominou como “heterotopias do desvio”, lugares sociais encravados nas “margens, nas paragens vazias”, ocupados por “indivíduos cujo comportamento é desviante relativamente à média ou à norma exigida” (FOUCAULT, 2013, p. 22). O mesmo pode ser dito do quintal da casa de Zizo e do ateliê onde ele imprime o fanzine “Febre do Rato”. Também a velha *Variant* do Poeta pode ser considerada como uma heterotopia: o carro que no início dos anos 70 simbolizava o sonho de consumo da classe média urbana, satisfeita com a elevação de seus padrões de vida sob a ditadura, encontra-se agora transformado em máquina de guerra político-poética contra o hedonismo consumista e o individualismo conservador do nosso tempo.

Como nos recorda Phillipe Sabot (2011, p. 11), “os meios de transporte, os operadores de viagem e os próprios viajantes constituem heterotopias primeiras, na medida em que a heterotopia implica, em sua relação com outros lugares, uma forma de experiência, simbólica ou real, ligada a uma transformação de si”. As festas e reuniões no casarão de Olinda e no quintal de Zizo são “heterotopias crônicas”, isto é, celebrações alucinadas que, por um instante, suspendem o tempo dos relógios e dos calendários, dos compromissos e das posições estáveis, reunindo uma pluralidade de existências irreduzíveis a categorias e identidades sociais, etárias e sexuais bem definidas. E são também heterotopias festivas as próprias encenações teatrais da trupe de Clécio, espetáculos em que a purpurina e a maquiagem brilhante fazem com que os corpos dos artistas se transformem em algo outro, colocando-se em “comunicação com poderes secretos e forças invisíveis” (FOUCAULT, 2013, p. 12). Tais números teatrais nos fazem recordar que

A máscara, a tatuagem, a pintura instalam o corpo em outro espaço, fazem-no entrar em um lugar que não tem lugar diretamente no mundo, fazem deste corpo um fragmento de espaço imaginário que se comunicará com o universo das divindades ou com o universo do outro. Por ele, seremos tomados pelos deuses ou seremos tomados pela pessoa que acabamos de seduzir. De todo modo, a máscara, a tatuagem, a pintura são operações pelas quais o corpo é arrancado de seu espaço próprio e projetado em um espaço outro (FOUCAULT, 2013, p. 12).

Claudio Assis e Hilton Lacerda filmam experiências heterotópicas de uma vida comunitária outra, alternativa, estranha, despojada de hierarquias, de exclusões ou de procedimentos de inclusão normalizadora, uma comunidade dos 'sem' comunidade, desprovida de identidades fixas ou de projetos políticos bem formulados, mas na qual o corpo, o amor e o prazer tornam-se instâncias anárquicas de contestação e luta micropolítica contra a monótona monarquia do sexo-desejo e seus avatares, ou seja, o machismo viril, a heterossexualidade como matriz normativa (BUTLER, 1990) e anódinos critérios de bom-gosto e assepsia. *Tatuagem* e *Febre do rato* são crônicas da vida artista vivida em comum, são relatos cotidianos de vidas infames vividas coletivamente e à margem dos conceitos e preconceitos da sociedade de normalização disciplinar. Os dois filmes nos contam histórias de vidas livres, alegres, auto-gestionárias, anônimas, anárquicas e críticas. Numa palavra, os dois filmes colocam em ação corpos e prazeres que, investidos de experimentações teatrais e poéticas de caráter marginal, inventam novas formas de vida comum que contrastam com os padrões normativos hegemônicos de socialização e de vinculação sexual e amorosa. Ambos os filmes narram histórias em que a liberdade é exercida como experimentação e não como instância soberana de determinação do destino dos personagens. A exemplo do que afirmam Dork Zabounyan e Patrice Maniglier (2011, p. 8), poder-se-ia dizer que Claudio Assis e Hilton Lacerda fizeram filmes que contam histórias descontínuas, não-heroicas, aferradas a "micro-procedimentos" dos quais não somos conscientes e por meio dos quais se decidem, entretanto, certas transformações mais profundas de nossa relação conosco mesmos e com o mundo". Lembrando uma distinção proposta por Alfredo Veiga-Neto (2012, p. 274), podemos afirmar que o cinema político de Lacerda e de Assis é um cinema de ativistas, ou seja, um cinema entendido e praticado como atividade ético-política, marcada por compromissos que são "da ordem da liberdade, da contra-conduta e da diferença", e não um cinema-militante, visto que a militância sempre pode trazer consigo exigências disciplinares, hierárquicas, programáticas e organizativas que tolhem o questionamento e a crítica como abertura para a alteridade, para a transformação de si e dos outros.

Sugerimos, assim, que o novo cinema do Recife parece explicitar os vínculos existentes entre a reflexão de Foucault acerca do caráter *etopoietico* das práticas refletidas de liberdade dos antigos e as novas estratégias de luta do presente, entendidas como práticas críticas de transformação do modo de existir, destinadas a nos liberar das identidades sociais e sexuais impostas por diversos dispositivos contemporâneos de normalização, controle e condução de condutas. Se cruzarmos os resultados das pesquisas derradeiras de Foucault sobre o sujeito ético da antiguidade com suas reflexões sobre as novas formas de luta no presente, veremos que, para o autor, os resistentes de nosso tempo são aqueles que fazem de suas vidas, de suas amizades e de suas relações sociais um campo de experiências de subjetivação crítica, um campo de experimentações contra as formas de captura normalizadora de suas singularidades, sendo isto justamente o que se encena nestes dois filmes.

A potência estético-política dos corpos em ação

Não será por acaso que o ponto culminante dos dois filmes se encontra em sequências que explicitam a potência estético-política do corpo desnudo. Em *Febre do rato* trata-se da cena em que o Poeta Zizo sobe no teto da velha *Variant* para declamar seu último poema. Ao fazê-lo, ele retira sua roupa e pede aos presentes que também se dispam para receber a verdade nua de seu poema. Enquanto ele declama sua poesia Eneida também sobe no capô do carro e livra-se de suas roupas. Neste momento, a câmera de Walter Carvalho nos envolve num *traveling* vertiginoso que nos faz recordar as análises de Lúcia Nagib (2006, p. 81) sobre o êxtase do cinema-novo de Glauber Rocha. Na cena enlouquecida se confundem corpos e palavras despidos de convenções que pudessem cobrir a verdade dissidente dos corpos-livres, do amor-livre e do livre-discurso corajoso proferido em praça pública. Estamos no coração de uma performance estético-política em que a nudez da palavra poético-política de Zizo se mescla com a nudez dos corpos que, exibidos em público, no meio da rua, tornam-se instâncias políticas de resistência. O bando anárquico de Zizo faz do escândalo do corpo nu uma arma e um campo de experiências em vista de uma outra relação entre vida e política a qual bem poderia ser traduzida em termos de uma política do corpo ou de uma política como corpo-a-corpo em luta pela ocupação simbólica do espaço público e pela resignificação da linguagem (DUARTE; CÉSAR, 2014). O bloco anarquista de Zizo é mais um dentre tantos outros coletivos independentes e de formação horizontal de nosso tempo, agrupamentos desprovidos de líderes ou de representantes autorizados, comunidades políticas que não pautam suas ações pela observância de quaisquer parâmetros de normalização ou hierarquização de seus participantes, bem como tampouco se orientam por discursos jurídicos, filosóficos ou políticos de caráter pragmático, universalista ou essencialista.

Também *Tatuagem* ressalta a força performática dessas manifestações estético-políticas alternativas que fazem do corpo nu uma instância de veiculação das demandas próprias a formas de vida-outra. Uma das cenas mais divertidas e marcantes do filme, também ela um momento-crítico e que prenuncia o choque frontal com a violência da ditadura militar, põe em cena os artistas do cabaré “Chão de Estrelas” todos nus, cobertos de purpurina, vistos de costas, as bundas empinadas de homens e mulheres rebolando ao som da divertida “Polca do Cu”, composição do DJ Dolores e de Hilton Lacerda cuja letra, hilária, esclarece que o dito órgão é universal mas não é um, porém muitos, com qualidades, atributos e predicados singulares. Essa cena é precedida pelo prólogo desbocado de Clécio, que relata as virtudes democráticas e universais do órgão que todos temos, num discurso de profanação que conduz a universalidade a um lugar-outro, jamais imaginado. A alegria, contudo, se encerra abruptamente com a violenta invasão do cabaré de periferia pelo exército.

Em *Febre do rato*, tampouco a frágil democracia brasileira mostra-se capaz de lidar com a presença de Zizo e seu bando de ‘anarcas’ em pleno desfile de 7 de setembro. Aos gritos de “liberdade” e “direito de errar”, curiosa formulação em que o direito é simultaneamente invocado e tornado supérfluo e inoperante, Zizo e seu bloco são retirados à força da avenida por onde passam marchando fileiras de jovens soldados acompanhados por tanques de guerra. Mais adiante, a PM será acionada e agirá com estardalhaço (sirenes, gritos, pneus cantando na rua) e violência (armas empunhadas, violência física e verbal, aprisionamento ilegal) para coibir o “crime” hediondo dos jovens nus que se beijam sobre o capô da *Variant*, ladeados pelos corpos nus ou seminus de pessoas que portam cartazes de cartolina e bandeiras anarquistas. Com a velha brutalidade forjada nos porões da ditadura, a Polícia-Militar não apenas dispersa violentamente o pequeno grupo como conclui sua ação corretiva e de restauração da ordem atirando

o corpo desmaiado de Zizo no rio para que o poeta naufrague junto aos ratos que, intrépidos, sobrevivem nadando à superfície das águas turvas.

Os dois filmes encenam modos de vida alternativos, não violentos, abertos a experiências de corpo, sexo e gênero não previamente mapeadas e determinadas, não estritamente vinculadas a quaisquer identidades, mas capazes de fomentar relações e interações livres e críticas entre indivíduos diferentes entre si. Foucault e o cinema de Assis e Lacerda nos ajudam a compreender melhor essa dimensão simultaneamente ética, estética e política que parece caracterizar certos movimentos sociais de nosso tempo, particularmente aqueles orientados pela invenção de novos modos de vida pautados pela atitude crítica. Ontem como hoje, o deboche cínico, a criatividade espontânea e instantânea, a contestação dos padrões normativos de gênero e de orientação sexual, tudo isso parece sugerir a promessa de um futuro menos violento e normalizado.

Observação final

A ideia de interpretar os personagens centrais dos dois filmes como encarnações transhistóricas do cinismo antigo, um tanto à maneira como o próprio Foucault reconheceu tais reverberações nas manifestações das vanguardas estéticas e políticas dos séculos XVIII, XIX e XX, surgiu-nos e foi sendo trabalhada por nós entre 2012-2014. Em 2013, Maria Rita César conduziu diversas discussões públicas após a exibição de ambos os filmes em atividades do Laboratório de investigação em Corpo, Gênero e Subjetividade na Educação (LABIN), que ela coordena na UFPR. Versões prévias deste texto, com ligeiras modificações ou acréscimos, foram publicadas em 2017². De lá para cá, no entanto, muita coisa mudou, e para pior, sobretudo no campo das lutas políticas de gênero e orientação sexual no país.

Após os avanços e conquistas de direitos para as populações LGBTQIA+ promovidos ao longo dos primeiros quinze anos do século XXI, período ao qual pertencem os dois filmes aqui discutidos, o que se observou no Brasil foi a formação de uma gigantesca onda reacionária que não apenas logrou deter os avanços e conquistas da década precedente, mas que consolidou uma hegemonia conservadora que truncou e censurou o debate em torno a gênero e orientação sexual, promovendo retrocessos e terror entre os sujeitos comprometidos com a pesquisa crítica e o ativismo em torno daquelas temáticas. De fato, a partir de 2014 foi se consolidando como nova posição hegemônica uma forma de governo de corpos, gêneros e orientações sexuais que elegia os princípios da homogeneização das práticas e das subjetividades tendo em vista princípios ancorados em uma ideia arcaica de natureza e de biologia, enviesada, ademais, por valores religiosos: um corpo natural e um gênero que seria a expressão social de um sexo biológico imutável, expressão da vontade divina. Por certo, tais teses haviam sido desde há muito contestadas pelas ciências humanas assim como pela biologia, tendo em vista o avanço científico tecnológico na percepção de corpo e natureza (HERITIER, 2004; HARAWAY, 2020). Mesmo assim, tais discursos encontraram renovado interesse no interior de amplas camadas da população, que se mostraram suscetíveis ao clima de pânico moral (RUBIN, 1993) difundido pelo emprego consistente da noção de ideologia de gênero (MISKOLCI; CAMPANA, 2017). Os movimentos conservadores lograram êxito ao promoverem a intimidação pessoal e jurídica, além de produzirem campanhas midiáticas mentirosas e tendenciosas, que

² Veja-se Duarte e Brunetto (2017) e Duarte (2017, p. 267-284).

visavam ressignificar as principais interpretações sociológicas, antropológicas e filosóficas acerca do corpo, do sexo e do gênero.

Como os dois filmes não deixam de mostrar, as forças violentas da ordem sempre estiveram a postos no país para coibir e reprimir as experiências e experimentações ético-políticas promovidos por movimentos sociais e coletivos comprometidos com o questionamento das hierarquias e violências normativas que expõem populações inteiras a condições de vulnerabilidade agravadas. Por outro lado, pode-se argumentar que os primeiros quinze anos do século XXI foram marcados por diversos movimentos e experimentos de caráter radicalmente questionador e inventivo em relação a questões de gênero e sexualidade, fenômeno que tendeu a refluir posteriormente, sobretudo após 2018. De qualquer modo, cabe observar duas coisas. Por um lado, *Tatuagem* e *Febre do Rato* foram realizados durante um período histórico de férteis experimentações ético-políticas no campo do gênero e da orientação sexual, período que agora parece ter se fechado, ou ao menos ter se restringido. Ao mesmo tempo, contudo, cabe lembrar que a história contada em *Tatuagem* se desenrolava no final dos anos 70, ainda sob a ditadura civil-militar, mesmo que se colocasse em diálogo com as experimentações ético-políticas da época em que o filme foi realizado. Ora, isto implica que aquelas experimentações ético-políticas não deveriam ser restringidas ao período que se poderia chamar de época virtuosa do experimentalismo e das conquistas de direitos postas em ação por movimentos e coletivos feministas e LGBT, ao longo dos primeiros quinze anos do nosso século. Antes, tais movimentos e experiências coletivas são parte de uma história e de narrativas muito mais amplas e duradouras, ainda que marcadas por descontinuidades e mesmo por rupturas. Se tais experiências e experimentalismos ético-políticos não podem ser estritamente datados, isto também significa que, se eles podem ser interrompidos, não podem ser apagados ou extintos, pois guardam consigo forte potencial para se reatualizarem e se ressignificarem no futuro.

Se é certo que testemunhamos em nosso presente a ampliação dos espaços sombrios de violência real e simbólica contra essas muitas formas críticas de desorganização dos parâmetros normativos do dispositivo da sexualidade, parece difícil negar que tal violência também explicita justamente o potencial ético-político dessas formas libertárias de reinvenção da vida em comum, as quais certamente não desaparecerão de nosso horizonte histórico. Seja como for, uma coisa está clara: a despeito da violência e das vigilâncias normativas e religiosas que agora se acentuam em torno a gênero e sexualidade, ninguém voltará para dentro do armário, ninguém mais se calará diante do masculinismo e suas violências, ninguém mais se calará diante do preconceito.

Referências

BUTLER, Judith. *Gender Trouble*. Feminism and the subversion of identity. Nova York: Routledge, 1990.

CHAVES, Ernani. *Michel Foucault e a verdade cínica*. Campinas: Phi Editora, 2013.

COHN, Sergio (Org.). *Encontros/Jomard Muniz de Britto*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

DUARTE, André de Macedo. Foucault vai ao cinema: *Tatuagem* e *Febre do Rato* como desgoverno das identidades sexuais. In: DUARTE, Pedro; GATTI, Luciano; CHAVES, Ernani. (Org.). *Filosofia*. 11. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2017, p. 267-284. (Coleção Ensaios Brasileiros Contemporâneos).

- DUARTE, André de Macedo; BRUNETTO, Daiana. Febre do Rato como deseducação de corpos e discursos: uma interpretação foucaultiana. *Viso Cadernos de Estética Aplicada*, v. 20, p. 50-68, 2017.
- DUARTE, André; CÉSAR, Maria Rita de Assis. Michel Foucault e as lutas políticas do presente: para além do sujeito identitário de direitos. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 19, n. 13, p. 401-414, jul./set. 2014.
- FOUCAULT, Michel. *Dits et Écrits*. Vol. III. Paris: Gallimard, 1994a.
- FOUCAULT, Michel. *Dits et Écrits*. Vol. IV. Paris: Gallimard, 1994b.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade*. Vol. 1: *A vontade de saber*. Tradução de J.A.G. de Albuquerque e M.T.C. Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Le courage de la vérité. Gouvernement de soi et des autres II*. Paris: Gallimard, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Tradução de Roberto Machado. 15. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, As heterotopias*. Tradução de Salma T. Muchail. São Paulo: n. 1 edições, 2013.
- HARAWAY, Donna. *Manifesto Ciborg*. Madrid: Kaótica Libros, 2020.
- HÉRITIER, Françoise. *Masculino/Feminino II*. Dissolver a hierarquia. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.
- LONDON, Mathieu. *O que amar quer dizer*. Tradução de Marília Garcia. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- MANIGLIER, Patrice; ZABUNYAN, Dork. *Foucault va au cinema*. Montrouge: Bayard, 2011.
- MISKOLCI, Richard; CAMPANA, Maximiliano. Ideologia de gênero: notas para a genealogia de um pânico moral contemporâneo. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, v. 32, n. 3, p. 725-747, set./dez. 2017.
- NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SABOT, Phillipe. Langage, société, corps. Utopies et Heterotopies chez Michel Foucault. *In: Materiali Foucaultiani*, v. 1, n. 1, p. 17-35, 2011.
- SFORZINI, Arianna. *Foucault, une pensée du corps*. Paris: PUF, 2014.
- VEIGA-NETO, Alfredo. É preciso ir aos porões. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 50, mai./ago. 2012.
- VIEIRA, Priscila Piazzentini. *A Coragem da Verdade e a Ética do Intelectual em Michel Foucault*. São Paulo: Intermeios, 2015.

Sobre os autores

André Macedo Duarte

Professor Titular do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Paraná (UFPR/CNPq). Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP).

Maria Rita de Assis César

Professora Titular do Departamento de Teoria e Prática de Ensino da Universidade Federal do Paraná (UFPR/CNPq).
Doutora em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Recebido em: 20/06/2025

Received in: 06/20/2025

Aprovado em: 02/07/2025

Approved in: 07/02/2025