

## A performance como estrutura de sentimento e ferramenta política no filme *Tatuagem*<sup>1</sup>

COIRO MORAES, Ana Luiza<sup>2</sup>

MACHADO, Alisson<sup>3</sup>

TOMAZETTI, Tainan Pauli<sup>4</sup>

Centro Universitário La Salle – Canoas/RS

Universidade Federal de Santa Maria/RS

**Resumo:** O artigo analisa o filme *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013), buscando entender as formas pelas quais esta narrativa fílmica, ao mostrar uma relação homossexual entre um soldado e um ator, aborda um sistema de vida amplamente organizado e sistematizado em função da lógica ditatorial militar em oposição a um contexto teatral artístico-anárquico, performático, dúbio e contestador das formas sociais estabelecidas. Para tanto, utilizamos como ferramenta metodológica o conceito de estrutura de sentimento, proposto por Raymond Williams, no esforço em perceber como as distintas performances apresentadas pelo filme podem ser lidas tanto como dominantes, na afirmação do regime militar, quanto como emergentes, nas formas pelas quais os personagens, utilizando principalmente o corpo como ferramenta política, opõem-se ao sistema vigente, postulando a liberdade como direito universal dos indivíduos.

**Palavras-chave:** cinema queer; memória social; estruturas de sentimento; performance.

### INTRODUÇÃO

O longa-metragem de ficção *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013) narra a história de um grupo de teatro, “Chão de Estrelas”, localizado na periferia entre duas cidades do nordeste do Brasil. A história acontece em 1978, quando a ditadura militar<sup>5</sup> começa a dar sinais de esgotamento. O filme conta como essa trupe de teatro, juntamente com alguns intelectuais e artistas e seu público (majoritariamente formado por homossexuais), ensaiam um tipo de resistência política a partir de performances fundadas no deboche e na anarquia (TATUAGEM FILME)<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT de História da Mídia Audiovisual e Visual, integrante do 5º Encontro Regional Sul de História da Mídia – Alcar Sul 2014.

<sup>2</sup> Professora no Mestrado em Memória Social e Bens Culturais do Centro Universitário La Salle (UNILASALLE), doutora em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), com pós-doutorado em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mails [anacoiro@unilasalle.edu.br](mailto:anacoiro@unilasalle.edu.br) e [anacoiro@gmail.com](mailto:anacoiro@gmail.com).

<sup>3</sup> Graduado em Comunicação Social: Hab. Jornalismo. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). E-mail: [machado.alim@gmail.com](mailto:machado.alim@gmail.com).

<sup>4</sup> Graduado em Comunicação Social: Hab. Jornalismo. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria/RS. E-mail: [tainanpauli@gmail.com](mailto:tainanpauli@gmail.com). Bolsita Fapergs.

<sup>5</sup> O regime ditatorial militar governou o Brasil de 1º de abril de 1964 até 15 de março de 1985.

<sup>6</sup> Essas informações, bem como o *trailer* do filme, podem ser acessadas no site <http://www.tatuagemofilme.com.br>.

O filme se alinha à prática de cinema *queer*<sup>7</sup> que, como propõe Karla Bessa (2009), critica o binarismo das diferenças sexuais e destaca a sexualidade, os gêneros e os transgêneros como formas construídas culturalmente e articuladas em complexas e ambíguas tramas sociais. O termo *queer*, como esclarece a autora, surgiu como gíria pejorativa para nomear *gays* e *lésbicas*, mas, ressignificado, passou a denominar formas de representação alternativas a respeito do gênero e da sexualidade. Para ela, “a soma de diversas identidades como legítimas, se antes eram tidas como fora da humanidade possível, monstruosa, agora adquirem o status de humanamente possível” (BESSA, 2009, p. 298).

O filme trata de personagens cujas identidades são ambíguas, mutáveis e plurais, explorando o corpo como maneira de opor-se às configurações sociais amparadas no modelo ditatorial. Dessa forma, as performances dos personagens podem ser pensadas, na proposição de Juliana Gonzaga Jayme (2005, p.158), como desterritorializadas, amparadas em territórios simbólicos construídos pelos próprios sujeitos nos contextos onde vivem, indo ao encontro “das afirmações sobre identidades, que se constituem em fluxo, na ambiguidade, no entrecruzamento de significados”.

De acordo com João Silvério Trevisan (2007, p 37) o desejo homossexual, em uma dimensão política, partilha tanto de uma pluralidade libertária quanto dos paradoxos e padronizações culturais de cada período. Os parâmetros sociais vigentes, ainda que deslegitimem a homossexualidade nos mais diversos aspectos, encontram no próprio ser formas de oposição, seja através daquilo que inscreve no próprio corpo (performance), seja através da manifestação de sua sexualidade em tom político. Dessa forma, indica Trevisan (p. 35), “na subversão cultural se inscreve o deboche, a desmunhecação, a ironia e o riso”.

Destarte, o objetivo deste artigo é promover uma abordagem ao filme *Tatuagem*, para analisar como as diferentes performances apresentadas pelos personagens no contexto da narrativa fílmica incluem sentidos de oposição ou afirmação ao poder hegemônico ditatorial. Trata-se de investigar a memória das expressões culturais vividas por esses personagens, no contexto de um grupo de atores marginais, portadores de identidades “desviantes” e “anárquicas”. Para tanto, utilizamos o conceito de estruturas de sentimento, como proposto por Raymond Williams (2003 [1961], 1979 [1977] e 2013 [1979]), na tentativa de compreender como as diferentes performances que a narrativa apresenta, pensadas enquanto emergentes, residuais e dominantes, caracterizam o relação entre a arte, principalmente o

---

<sup>7</sup> Conforme Bessa (2009), o termo surgiu no final dos anos de 1970, posterior aos *gender studies*, justificado pela alta permeabilidade e artificialidade entre as identidades de gênero e de um cinema autodenominado *gay*.

teatro marginal, cuja memória é resgatada pelo filme, em oposição às configurações sociais, nos âmbitos artístico e social, amplamente reguladas no decorrer do regime militar.

### **Estrutura de sentimento como paradigma investigativo**

Raymond Williams desenvolveu a ideia de estrutura de sentimento para indicar certas características comuns a grupos de escritores que compartilham determinadas conjunturas históricas, por estar certo de que “atos criativos compõem, dentro de um período histórico, uma comunidade específica: uma comunidade visível em sua estrutura de sentimento e demonstrável, acima de tudo, em suas escolhas formais decisivas.” (WILLIAMS, 2011 [1980], p. 35). Entretanto, ainda que tenha sido na literatura que Williams desenvolveu boa parte de suas análises, é dele a observação: “À literatura devemos acrescentar as artes visuais e a música e, em nossa sociedade, as artes abrangentes do cinema, do rádio e da televisão.” (WILLIAMS, 2011 [1980], p. 62).

Paul Filmer (2003) registra que apesar das dificuldades Williams reconheceu na ideia de estrutura de sentimento, que ele continuou a “refiná-la para chegar a um conceito central e carregado de sentido” que operacionalizou “suas análises das relações entre as restrições estruturais das ordens sociais e as estruturas emergentes das formações interpessoais, sociais e culturais” (FILMER, 2003, p. 200). Itania Gomes (2011) resume a trajetória desse processo:

O conceito, um dos mais significativos na obra de Williams, aparece pela primeira vez em “Preface to film”, livro publicado em coautoria com Michael Orrom, em 1954, reaparece em alguns artigos posteriores, ganha uma versão poderosa em “The Long Revolution” (1961), no capítulo dedicado à análise cultural, e em “Marxismo e Literatura” (1977), no qual aparece como um capítulo autônomo dedicado à teoria cultural. Em “Politics and Letters” (1979), livro que reúne uma série de entrevistas do autor à *New Left Review*, o conceito é debatido e revisto. (GOMES, 2011, p. 38-39)

Nesse percurso, Filmer (2003) observa duas características constantes no conceito de estrutura de sentimento. Em primeiro lugar, está a sua especificidade empírica histórica: “A estrutura é sempre a do sentimento real, ligado à particularidade da experiência coletiva histórica e de seus efeitos reais nos indivíduos e nos grupos”. (FILMER, 2003, p. 303). Em seu esforço para descrever as estruturações do que é efetivamente vivido pelos sujeitos, isto é, sua experiência, que é social, material e histórica, Williams aponta, o *locus* de atuação do conceito estrutura de sentimento:

Colocando de outra forma, o lugar peculiar de uma estrutura de sentimentos é a equivalência sem fim que deve ocorrer no processo da formação da consciência, entre o articulado e o vivido. “Vivido” é apenas uma outra palavra para experiência: mas temos que encontrar uma palavra para esse plano (WILLIAMS, 2013[1979], p. 164).

A segunda característica é o fato de ele ser mais facilmente acessado na arte e na literatura de um período, embora possa ser encontrado também nos registros da história social ou da cultura. Trata-se, contudo, da própria condição formante da literatura e da arte, formalizando em linguagem o que nem sempre está visível nas instituições e convenções: “A ideia de uma estrutura de sentimentos pode ser especificamente relacionada à evidência de formas e convenções – figuras semânticas – figuras semânticas que na arte e na literatura estão quase sempre entre as primeiras indicações que tal estrutura está se formando” (WILLIAMS, 1979 [1997], p. 134).

Em “The long revolution”, Williams (2003 [1961], p. 57) explica que escolheu a expressão estrutura de sentimento para operacionalizar suas análises da cultura porque ela é “tão sólida e definida como sugere a palavra 'estrutura', mas atua nos espaços mais delicados e menos tangíveis de nossa atividade.” Como já se comentou em outro momento, a conotação que Williams conferiu à palavra estrutura, qualificando-a com sentimento, agregou subjetividade ao termo tradicionalmente reconhecido como um conceito duro nas análises de cunho marxista, cuja finalidade seria aproximar as teorias sociais da objetivamente científica, fugindo de qualquer traço emocional e, mais do que isso, desqualificando-os (COIRO-MORAES, 2012, p. 105-106). Gomes (2011, p. 39) acrescenta que “'sentimento' aparece aí para marcar uma distinção em relação aos conceitos mais formais de visão de mundo, ideologia, consciência, para dar conta de significados e valores tais como são vividos e sentidos ativamente [...]”.

Para Cevasco (2001, p. 152) o que levou Williams à urdidura da ideia de estrutura de sentimento foi a sua tentativa de fugir à “armadilha” contida no conceito de ideologia. Nas palavras dela: “a aplicação mecânica de elementos externos aos produtos de significação; uma repetição, no nível da análise, do hábito de predefinir as características da base e buscá-las na superestrutura”. Na mesma direção aponta Higgins (1999), afirmando que a ideia de estrutura de sentimento foi concebida como um desafio direto à explicação marxista de reprodução cultural. Segundo o autor, quando Williams substituiu por estrutura de sentimento os termos utilizados por Marx<sup>8</sup>, está justamente se contrapondo ao paradigma base e superestrutura. De *Preface to film*, ele destaca no texto de Williams:

Em princípio, parece claro que as convenções dramáticas de um determinado período são fundamentalmente relacionadas com a estrutura de sentimento nesse período. Eu uso a expressão estrutura de sentimento, pois ela me parece mais precisa, neste contexto, do que ideias ou vida em geral. Todos os produtos de uma

<sup>8</sup> Higgins está se referindo à frase citada por Williams em “Cultura e Sociedade”: “O modo de produção da vida material determina o caráter geral dos processos da vida social, política e espiritual” (MARX *apud* Williams, 2011 [1982], p. 291)

comunidade em um determinado período estão, como hoje usualmente acreditamos, essencialmente relacionados, embora, na prática, em detalhes, isso nem sempre seja fácil de ver (WILLIAMS, 1954, *apud* HIGGINS, 1999, p. 40, tradução nossa).

Sintetizando, Hall (2003 [1980], p. 142-143) salienta a “deliberada condensação de elementos aparentemente incompatíveis” de Williams, incorporando sentimento a estrutura, para ultrapassar quaisquer abstrações analíticas que impliquem a “distinção entre instâncias e elementos” e considerar o “processo cultural em seu conjunto”.

Assim, em nosso esforço em apontar estrutura de sentimento como ferramenta teórica a serviço de análises de artefatos culturais, ela pode ser trabalhada de modo a demonstrar algumas das facetas que compõem o processo de seu refinamento (e multiplicidade) conceitual. Dessa forma, é possível contextualizar o conceito de estrutura de sentimento como ideia onde se vislumbra o *Zeitgeist* como elemento formador. Escreve Williams que esta é uma qualidade particular da experiência e do relacionamento social, historicamente distinta de outras formas e qualidades particulares, capaz de produzir sentidos referentes a uma situação ou período.

[...] Estamos falando sobre elementos característicos de impulso, restrição e tom; especificamente elementos afetivos da consciência e dos relacionamentos: não sentimento contra pensamento, mas pensamento como sentimento e sentimento como pensamento: consciência prática de um tipo de tempo presente, em vívida e inter-relacionada continuidade (WILLIAMS, 1979, p. 133).

Contudo, ainda que haja uma aproximação conceitual, nessa descrição, percebe-se que o conceito de estrutura de sentimento de certa forma laiciza o aspecto demiúrgico contido no *Zeitgeist*, conferindo o protagonismo histórico das mudanças sociais não à índole de uma época, mas à materialidade das experiências humanas, todavia considerando “o que é articulado” e “o efetivamente vivido” em um mesmo patamar hierárquico de concretude. Isso porque, também é possível pensar em estrutura de sentimento como forma de desvelar convenções, na leitura de Higgins (1999) a Williams, no sentido de consentimentos tácitos e de padrões de aceitação entre o que é dado na esfera da produção cultural e a consciência social que daí emerge.

Em “Marxismo e Literatura”, a articulação entre as diferentes temporalidades contidas no conceito de estrutura de sentimento, isto é, passado, presente e futuro, é dada através das noções de dominante, residual e emergente. Williams (1979 [1977]) preconiza que as manifestações culturais compreendem os resquícios dos modelos estabelecidos no passado — a perspectiva residual — o que emerge como novo, contrapondo-se ao modelo dominante — a perspectiva emergente; e o que no processo cultural se constrói como o modelo estabelecido e reconhecido pelos indivíduos, isto é, a perspectiva dominante ou hegemônica no momento

observado.

No modo de ver de Bonnie Brennen (2003), estrutura de sentimento não se enquadra exatamente como um conceito, e sim como uma “uma hipótese cultural” que Williams prevê “não apenas como um constructo teórico, mas também como um método específico de análise”.

Por exemplo, em “The long revolution”, estrutura de sentimento articula os significados e valores específicos encontrados nas relações e elementos materiais da cultura, e esclarece o processo de desenvolvimento histórico através do qual estruturas sociais específicas emergem e mudam. É especificamente nas formas e convenções da literatura e arte, elementos de um processo social material, que as evidências de estruturas de sentimento, tanto dominantes quanto emergentes, podem mais facilmente ser encontrados (BRENNEN, 2003, p. 18, tradução nossa).

Finalmente, tendo em vista o intuito deste artigo, de explorar o alcance epistemológico do conceito de estrutura de sentimento, articulamos as noções de residual, emergente e dominante para a análise das processualidades das performances encontradas no filme *Tatuagem*. Através delas buscamos perceber as formas eleitas pela narrativa para colocar em cena os diferentes horizontes de sentido e sentimentos, inscritos em um período histórico específico, a ditadura militar brasileira, no qual os personagens, através da manifestação de sua liberdade e corporalidade, realizam atos performativos de resistência.

### **Corpo e performance como discursos contraculturais**

Desde a segunda metade do século XX a atuação das artes e do(s) artista(s) tornou-se um meio/mídia para inscrição do indivíduo-sujeito no processo de transformação histórica, cujos sentidos passam a se esvaír do objeto ou peça artística para dar espaço ao próprio momento sistemático da ação: *a performance*. É no contexto pós-Segunda Guerra que ocorrem as primeiras expressões fomentadas por esse tipo de ação, ocorridas não ocasionalmente durante um período de verdadeira revolução cultural no ocidente.

Conforme aponta Cohen (2002) em seu livro, “Performance como Linguagem”, o estudo deste tipo de expressão artística deve levar em consideração o movimento de ruptura com o que se considera a “arte-estabelecida” em determinado momento histórico. Em suas palavras, “a performance acaba penetrando por caminhos e situações antes não valorizadas como arte. Da mesma forma, acaba tocando nos tênues limites que separam vida e arte” (COHEN, 2002, p.38). Para o autor, a performance está ontologicamente ligada à experiência e interação como os diferentes sentidos e modos de encarar a própria arte.

Ao encontro deste tipo de expressão artística floresce no mesmo período um movimento de contestação cultural, conhecido, de acordo com Roszak (1972), como

movimento contracultural. Um fenômeno heterogêneo, disseminador de formas e práticas contestatórias aos sistemas de opressão vigentes. O movimento contracultural tem seu início dos Estados Unidos, na segunda metade da década de 1960, no contexto da Guerra do Vietnã, principalmente através da atuação de jovens que buscavam formas de vida alternativa às expressões de uma sociedade baseada no consumo. Dessa maneira, não somente as artes formaram um campo privilegiado de contestação cultural, mas igualmente o (domínio) do corpo e do pensamento, inscrevendo nele uma diversidade de signos capazes de fazer frente às formas de dominação social.

De acordo com Cohen (2002, p. 43), a contracultura e o movimento hippie, nos anos 1960, são fortemente marcados pela experimentação cênica, como formas de atingir os princípios sociais e humanistas da época, visando libertar o homem das amarras impostas pelo sistema vigente. A performance, inscrita na prática teatral, desde sua origem preocupou-se em interpelar a pleiteia, mas, especialmente nesse contexto, foi pensada enquanto forma de intervenção e modificação, “que visa causar uma transformação no receptor” (COHEN, 2002, p.46).

A performance não se estrutura de forma aristotélica (apresentando começo, meio e fim em uma linha narrativa), mas apoia-se em uma *collage* de elementos. Em sua forma livre e anárquica, abriga diversas linguagens, “tornando-se uma espécie de legião estrangeira” (COHEN, 2002, p. 57), incorporando repertórios díspares e buscando escapar das delimitações disciplinares. O autor enfatiza a radicalidade da performance na qualidade de linguagem experimental, sem compromissos com a mídia, nem com expectativas do público ou engajamento ideológico. Porém, no contexto da performance teatral, em muitos casos, “existe uma identificação com o anarquismo que resgata a liberdade na criação, esta a força motriz da arte” (COHEN, 2002, p. 45), como forma de fazer frente ideológica de oposição.

No Brasil, de acordo com Coelho (2005, p. 39), a contracultura foi um movimento que procurou romper com a modernização da sociedade posta de forma autoritária pela ditadura militar, estabelecida a partir do Golpe de 64. Neste contexto, do Estado como ator principal e sujeito da vida social dos indivíduos, as formas de manifestação contracultural incidiam nas mais diferentes dimensões da vida cotidiana, articuladas à luta política, à ênfase na subjetividade, à aproximação com os contextos marginais e modos de vida alternativos, criticando a dependência cultural, política e econômica brasileira desde o “Descobrimento”.

Em termos de libelo da expressão artística da contracultura, podemos citar o “Manifesto Hippie”, de Luiz Carlos Maciel, publicado no jornal *O Pasquim*, em janeiro de

1970. Nele, o jornalista denuncia os limites da “velha razão” e apresenta “um novo tipo de sensibilidade, capaz de ultrapassar esses limites” (COELHO, 2005, p. 40). Dentre muitas, algumas formas artísticas de oposição à ditadura brasileira também podem ser citadas: a atuação da UNE (União Nacional dos Estudantes) e do CPC (Centro Popular de Cultura), manifestações na área da música, como as composições “Canção do Subdesenvolvimento”, de Carlos Lyra; “Roda Viva” e “Cálice”, de Chico Buarque; nas artes cênicas podemos destacar os teatros *Oficina e Arena*, o grupo *Dzi-Croquettes*, e o *Vivencial*, teatro anarquista que teve força nos anos 70 colocando em cena discussões de gênero e inquietações políticas, motivo inspirador do cineasta para o longa-metragem.

Adentrando em outra perspectiva, as propostas artísticas contraculturais, no contexto de nossa pesquisa, são produzidas através da atuação dos personagens sociais/atores que performantizam utilizando o corpo como ferramenta política de oposição social às configurações vigentes. Quanto a isso, Foucault (2013, p. 65) esclarece que “o corpo é a superfície de inscrição dos acontecimentos”, e nele se inscrevem tanto os estigmas do passado, os desfalecimentos e os erros quanto as possibilidades de luta e de resistência. O lugar ambíguo que o corpo ocupa, em Foucault, pode ser entendido quando o autor escreve que seu domínio e consciência só foram possíveis através dos investimentos do corpo pelo poder. Embora, em função disso, os movimentos que o poder produziu no corpo tenham possibilitado a reivindicação do mesmo enquanto forma de contrapor-se ao poder.

Ferreira (2007, p. 293) afirma que o corpo assume um estatuto de operador social. Através do corpo o social torna-se possível e revela a sua eficácia perante o indivíduo. Para o autor, além de reprodutor estrutural da ordem do mundo, o corpo pode também ser vivido e agenciado intersubjetivamente, como um lugar de resistência e emancipação social. Dessa forma, o corpo revela sua dupla capacidade, de conformação e confrontação social, “de controle e resistência, de autoridade e subversão, de contenção e excesso, de disciplina e transgressão, de poder e evasão, de alinhamento e oposição, de reprodução e inovação, de dominação e agenciamento, de subordinação e emancipação.”

De acordo com Débora Krischke Leitão e Cornélia Eckert (2004), o homem propõe-se de forma científica e objetiva, mas também o faz afirmando-se em função de sua subjetividade. O princípio e valor central do mundo, a racionalidade, antes depositada sobre a religião, passa a centrar-se na liberdade dos sujeitos. A Revolução Francesa e a Declaração dos Direitos Humanos são, para as autoras, exemplos da liberdade tomada como um valor inquestionável do homem. Nesse sentido, o homem passa a manifestar a sua liberdade a partir



do domínio do próprio corpo, bem como através das performances corporais como forma de presença e leitura do mundo, marcando “o momento alto de dominação do homem sobre seu corpo [...]. O corpo biológico estaria, assim, subordinado a uma vontade racional e emocional do indivíduo” (LEITÃO; ECKERT, 2004, p. 13).

Em função da narrativa analisada, destacamos que no nível individual, a tatuagem também é pensada como forma pessoal de afirmar a autonomia do sujeito sobre seu corpo. Como afirma Santaella (2003, p. 261), a tatuagem, bem como as demais expressões da *body art* possuem um sentido autobiográfico, utilizando do corpo como uma ferramenta particular e discursiva. A tatuagem é, portanto, uma performance imóvel, incrustada na pele. O corpo tatuado representa um espaço de ação no qual o indivíduo possui o incondicional direito de expressar-se, demarcando sua vontade e interesse perpétuo de posse e retorno, bem como efetivando-se enquanto marca visível de sua existência, confronto e resistência perante aqueles que o subjulgam.

### **Tatuagem: “A nossa arma é o deboche!”**

O filme *Tatuagem* desenvolve sua trama em torno do relacionamento homossexual de um ator, Clécio, dono de um cabaré anarquista e líder de uma trupe de teatro, com Fininha, soldado do Exército pernambucano. A trama acontece no Recife, em 1978, último ano de vigor do Ato Constitucional número 5, o AI5<sup>9</sup>.

Na narrativa, o soldado vai até o cabaré “Chão de Estrelas”, onde entra em contato com um universo anárquico e burlesco, envolvendo-se afetivamente com Clécio em uma relação homossexual. Nesse ponto, o filme passa a explorar dois extremos, a organização de um novo espetáculo, censurado pela polícia local e a estrutura de sentimentos que traduz a experimentada pelo soldado, que se vê preso a estruturas organizadas anteriormente, o quartel e a um relacionamento heterossexual, mas deseja a vida errante do grupo e o amor do personagem Clécio.

O filme estabelece performances durante a narrativa, que podem ser lidas através das estruturas de sentimento propostas por Raymond Williams. Para tanto, destacamos alguns desses movimentos. Sublinhamos que esta análise compreende uma aproximação ao objeto, não tendo a intenção de vasculhar a totalidade da narrativa, mas sim os principais aspectos de leitura que elencamos, a fim de construir os sentidos expressos pelo filme de libertação do

---

<sup>9</sup> Promulgado em 13 de dezembro de 1968, o AI5, dava poderes extraordinários ao Presidente da República, garantido poderes absolutos ao regime ditatorial, suspendendo as garantias constitucionais e o Congresso Nacional.

corpo como forma de oposição à ditadura militar.

Quanto às estruturas de sentimento que podem ser lidas através do filme, podemos destacar o sentido dominante das imagens que apresentam o quartel como extensão do poder militar. Em uma das cenas, as guardas das camas, no dormitório dos soldados, confundem-se com as celas de uma prisão. Vemos Fininha, um dos principais personagens do filme, aprisionado nesse sistema de vida dominante. Em outra cena, os soldados, enquanto um grupo de sujeitos, orientados dentro de uma estrutura prévia, performatizam de forma rígida e organizada o treinamento militar. Nas imagens, os vemos em linha reta, executando movimentos altamente organizados. Ouvimos, em coro, os soldados dizendo: "Respeitamos nossa mãe, mas amamos nossa pátria!" Em uma das cenas, o comandante indaga ao grupo a quem eles devem respeito. Ouvimo-os responder que somente à pátria. Podemos afirmar que esta é a estrutura de sentimento dominante que sintetiza o poder militar como hegemônico da sociedade no período histórico em que se circunscreve o filme. O universo do quartel, como representação da organização militar, se opõe às cenas que representam o grupo de teatro.

"Chão de Estrelas" é apresentado como um universo animado e burlesco, que borra as fronteiras entre o masculino e o feminino, entre a utopia e a realidade. Os personagens, muitos deles homossexuais, utilizam a dança, o canto e as performances em cena, bem como o próprio corpo, inscrito em signos ambíguos, como forma de discurso político fazendo apologia à liberdade. Liberdade não apenas de sua sexualidade, mas de todo e qualquer sistema de vida que possa opor-se às normas vigentes. Nesse sentido, a estrutura de sentimento sobre a qual o grupo se organiza é uma estrutura emergente, pois busca negar sentidos dominantes e trazer à vida um sentimento novo, manifestados nos desejos e ações desses sujeitos que não vislumbram lugar na estruturação social.

Nas cenas de apresentação da trupe, vemos imagens dos personagens em profunda desordem, cantando, dançando, rindo e encenando diferentes papéis em um ambiente festivo, onde assumem posicionamentos ambíguos e alegóricos. Ouvimos que a arma do grupo é o deboche (deboche da estrutura social vigente). O grupo se apresenta como o *Mouling Rouge* do subúrbio, como a *Broadway* dos pobres e o *Estúdio 54* da favela, fazendo referência a um estilo de vida artístico, burlesco e marginal. A própria existência e atuação do grupo representa uma estrutura de sentimento emergente. Na sociedade apresentada pelo filme, não há espaço para artistas homossexuais anarquistas que destoam dos valores dominantes.

Uma das principais performances do grupo, posteriormente censurada, é quando os personagens se apresentam completamente nus. A nudez, recorrente no filme, representa a

liberdade individual como ápice dos desejos sociais. O corpo despido figura como retorno do ser humano à natureza e, além disso, serve como negação à ditadura e às hierarquias sociais, uma vez que um corpo nu é igual a todos os demais. A performance afirma um sentimento emergente, de igualdade social, alertando para a superficialidade das formas de discriminação, violência e preconceito e para a artificialidade do sistema vigente. Nesse sentido, a libertação do corpo, física e socialmente, é uma das principais estruturas de sentimento emergentes que podemos destacar da obra, pois, no contexto da ditadura militar, expressa pelo filme, representa o desejo múltiplo, de uma sociedade libertária e democrática.

Neste contexto histórico determinado, a contradição que ocorre neste tipo de relação faz com que ambas as estruturas existam uma em relação de negação à outra. Os sentimentos surgem (e se insurgem contra as estruturas dominantes) e são experimentados pelos personagens em conformação com essas duas estruturas: uma que domina e é regida pelos aparatos, físicos e ideológicos, da força do Estado e outra que emerge, regida pela ação individual e coletiva libertária, aticulada por um grupo social marginalizado. Denominamos, nesse sentido, toda a ação emergente encontrada no enredo como antiestrutural em relação à estrutura social normativa. Dessa forma, em cena, vemos o embate entre a anarquia e a ordem militarmente estabelecida; a libertação do corpo frente às formas de opressão e a homossexualidade contrastando com a heterossexualidade.

Outra performance emergente encontrada no filme é quando Fininha, o soldado, faz uma tatuagem em seu peito. Um coração contendo a letra "C", inicial do nome de Clécio. A tatuagem representa uma microperformance do personagem em oposição à organização estrutural do regime vivido. O militar homossexual, apaixonado pelo ator, inscreve na carne aquilo que sente. Na narrativa do filme este ato representa, mais uma vez, uma estrutura de sentimento que é emergente. Além de sinalizar a naturalidade da relação homossexual, provoca o deslizamento entre as fronteiras de ambos os sistemas. Mais do que uma prova do seu amor, a tatuagem, além de resumir o sentimento do personagem, sinaliza todo um sistema de vida que começa a buscar espaço, opondo-se à sistematização social em vigor.

O diretor, ao eleger o dominante na figura do soldado, que aos poucos passa a relacionar-se com as estruturas emergentes, aposta em uma metáfora bem sucedida. Quando os dois personagens se relacionam, o soldado, representante simbólico da organização militar, indica que o sentimento dominante que está em fase de transição para se tornar residual. No filme, a ditadura dá sinais de seu fim, embora ainda insista, através da atuação da polícia, de forma violenta na repressão dos corpos em cena, censurando o espetáculo teatral.

A anarquia como crítica à regulação social e o deboche como ferramenta política de oposição à estrutura ditatorial figuram nas vozes e performances do grupo de teatro conscientizando a plateia, através do humor, de que a liberdade deve ser o valor fundamental da sociedade. A liberdade, um sentimento residual no contexto da ditadura militar somente torna-se efetivamente vivida a partir da luta por sua reconquista, renovando-se no trânsito (não livre de conflito) de um sentimento emergente e marginalizado que tensiona as estruturas sociais para tornar-se, em devir e transformação social, em um sentimento dominante.

As estruturas de sentimento, no filme *Tatuagem*, manifestam-se através da atuação performática inscrita no corpo dos personagens. De um lado, representando um sentimento dominante estruturado na sociedade da época, temos o corpo do soldado. Este performatiza uma série de operações e procedimentos regulatórios que alinham este personagem como um modelo representativo da ação militar. De outro, temos os corpos errantes e flutuantes dos atores, responsáveis pela sedução do personagem. A liberdade expressa e reivindicada pelo grupo de teatro, seja ela social ou, em um nível pessoal, sexual, faz desmoronar, no personagem, as certezas e regulações de sua vida, movimenta-o em função de novas formas de experimentação da vida. Fininha representa mais do que um sujeito preso à estrutura regimentar do aquartelamento. Nele inscrevem-se o medo e a paixão pelo outro, altamente sedutor.

As performances do grupo de teatro, além de fazerem oposição aos ditames sociais da ditadura militar, tanto no nível cultural, quanto social e pessoal (inclusive a liberdade sexual), representam na narrativa fílmica o universo invejado e, por isso temido e odiado, daqueles que podem juntar-se ao grupo, ou sequer podem manifestar qualquer vontade de aproximação, seja ela física ou ideológica. A anarquia, expressa na carnavalização, na suposta falta de regras e na vivência do marginal contradizem a estruturação social vigente. O corpo é, portanto, o ponto de partida para a luta, inclusive simbólica, pela liberdade, individual e coletiva.

Na narrativa de *Tatuagem*, as estruturas de sentimento se efetivam e manifestam-se a partir da interrelação dos sujeitos organizados em distintas práticas sociais e comunicativas, estabelecidas em suas experiências vividas. O regime militar, expresso no filme através da ação do quartel e da polícia, sistematiza o sentimento dominante na época. O quartel é vivido pelo personagem como uma prisão, não permitindo a realização de seus sentimentos emergentes, inclusive sua sexualidade, despertada através de sua relação com o grupo de teatro. A polícia, regulando as práticas culturais, também figura na narrativa em função da ação dominante do Estado, censurando as performances do grupo que aliam sentimentos

políticos emergentes às formas artísticas dos contextos marginais onde se realizam.

Em contraponto, os sentimentos emergentes figuram a partir dos corpos dos atores, das performances e dos constantes movimentos antiestrutura e antiregulação realizados por eles, estabelecendo uma relação de confronto perante os sentimentos dominantes. Os personagens, travestidos de muitas alegorias, denunciam o sistema vigente, fazendo do corpo uma ferramenta política de contestação do regime militar e uma ferramenta cultural, ao expressarem as diversas possibilidades possíveis nos diferentes âmbitos da realização humana.

### Considerações finais

Por fim, destacamos a importância da prática cinematográfica analisada, que se constitui enquanto narrativa ficcional capaz de resgatar as memórias e conflitos de um período histórico específico em nosso país, distanciando-se das matrizes históricas consolidadas. A observação do marginal, do anárquico, da antiordem pode surgir como pista da transformação do período histórico específico, altamente negligenciado pela historiografia estabelecida.

Por seu turno, o uso do corpo como expressão dessas mudanças e enfrentamento à ditadura militar brasileira, no filme *Tatuagem*, confirma estruturas de sentimento emergentes no cenário dos estudos culturais a partir da palavra de ordem adotada pelos movimentos feministas, cuja atuação tem origem no bojo das manifestações em prol dos direitos civis nos anos 1960: “o pessoal é político”.

### Referências

BESSA, Karla. Cinema e projeção de seus: estética, política e subjetividade queer na era urbana contemporânea. In: NAXARA, Márcia; MARSON, Isabel; BREPOL, Mariom (orgs.). *Figurações do outro na história*. Uberlândia: EDUFU, 2009, p. 285-306.

BRENNEN, Bonnie. Sweat not melodrama: reading the structure of feeling in all the president's men. *Journalism: Theory, Practice and Criticism*, London, v.4, n.1, p. 113–131, 2003. Disponível em: <<http://www.ijpc.org/watergate.pdf>>. Acesso em: 11.fev. 2014.

CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

COELHO, Cláudio Novaes Pinto. A contracultura: o outro lado da modernização autoritária In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COIRO MORAES, Ana Luiza. Estudos culturais aplicados a pesquisas em telejornalismo: paradigmas investigativo e metodológico no Jornal do Almoço. In GOMES, Itania Maria Mota (Org). *Análise de telejornalismo: desafios teórico-metodológicos*. Salvador: EDUFBA, 2012. p. 97-115.

FERREIRA, Vitor Sérgio. Política do corpo e política da vida: a tatuagem e o *body piercing* como expressão corporal como uma ética da dissidência. In *Etnográfica*, n. 11, v. 2, p. 291-326, nov. 2007.

FILMER, Paul. Structures of feeling and socio-cultural formations: The significance of literature and experience to Raymond Williams's sociology of culture. *British Journal of Sociology*, London, v.54, n.2, p.199-219, jun. 2003. (Tradução brasileira de Leila Curi Rodrigues Oliveira, publicada na Revista Estudos de Sociologia, Araraquara, v.14, n.27, p.371-396, 2009. Disponível em <http://seer.fclar.unesp.br/estudos/article/view/1944/1582>. Acesso em 10.fev.2014).

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia da história; Poder-Corpo. In: *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 2013.

GOMES, Itania Maria Mota. Raymond Williams e a hipótese cultural da estrutura de sentimento. In GOMES, Itania Maria Mota e JANOTTI JUNIOR, Jeder (Orgs). *Comunicação e estudos culturais*. Salvador: EDUFBA, 2011. p. 29-48.

HALL, Stuart. Estudos Culturais: dois paradigmas. In HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovik. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. p. 131-159.

HIGGINS, John. *Literature, Marxism and cultural materialism*. London/New York: Routledge, 1999.

JAYME, Juliana Gonzaga. Travestis, transformistas, dragqueens, transsexuais: pensando a construção de gêneros e identidades na sociedade contemporânea. In PAIVA, Raquel; BARBALHO, Alexandre (orgs.). *Comunicação e cultura das minorias*. São Paulo: Paulus, 2005, p. 149-168.

LEITÃO, Debora Krischke; ECKERT, Cornélia. *À flor da pele: estudo antropológico sobre a prática da tatuagem em grupos urbanos*. In: *Iluminuras*, v. 5, n. 10, 2004.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

ROSZAK, Theodore. *A contracultura*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

WILLIAMS, Raymond. *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003 [1961].

\_\_\_\_\_. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979 [1977].

\_\_\_\_\_. *A política e as letras: entrevistas da New Left Review*. São Paulo: Unesp, 2013 [1979].

\_\_\_\_\_. Problemas do materialismo. In WILLIAMS, R. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Unesp, 2011 [1980]. p.139-166.

\_\_\_\_\_. *Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell*. Petrópolis (RJ): Vozes, 2011 [1982]).