

# Notas sobre o *queer* nos filmes *Tatuagem* e *Praia do Futuro*

**Henrique Codato**

*Universidade Federal do Ceará*

**Resumo:** Ao pensarmos sobre o desejo do espectador em relação à imagem cinematográfica, propomos estabelecer um breve diálogo entre dois filmes contemporâneos brasileiros que tratam, cada um a sua maneira, do desejo homoerótico e do universo *queer*. São eles: *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013) e *Praia do Futuro* (Karim Aïnouz, 2014).

**Palavras-chave:** desejo, *queer*, cinema brasileiro contemporâneo.

**Résumé :** En réfléchissant au désir du spectateur par rapport à l’image cinématographique, nous proposons de développer un bref dialogue entre deux films brésiliens contemporains (*Tatuagem*, Hilton Lacerda, 2013 ; *Praia do Futuro*, Karim Aïnouz, 2014) qui traitent, chacun à sa manière, du désir homoerotique et de l’univers *queer*.

**Mot-clés:** désir, *queer*, cinéma brésilien contemporain.

---

Filmar é encenar um desejo; colocá-lo em movimento para “enquadrá-lo”, registrá-lo e projetá-lo; isto é: fazê-lo funcionar sob uma determinada economia de forças a fim de, com isso, convocar o desejo do espectador. Nesse sentido, um filme é sempre a *mise-en-scène* de um desejo; um desejo que reúne aquele que filma, aquele que é filmado e aquele para quem se filma em torno de uma mesma ficção. De fato, no cinema, tudo parece acontecer nessa espécie de “entre-lugar” que é o filme, essa zona de indeterminação atravessada pelo desejo de ver e de fazer ver; criação compartilhada que mobiliza as forças que nos habitam<sup>1</sup>. Nessa experiência, algo acontece no mundo interior do

---

<sup>1</sup> Cf. MONDZAIN, Marie-José, *Images (à suivre)*, Paris, Bayard, 2011.

espectador de modo a transformar sua maneira de perceber e de se relacionar com o mundo exterior. Aquele que sai de um filme nunca é o mesmo sujeito que nele entrou.

Tal espaço veicular é, por assim dizer, *habitado* por corpos desejan-tes, *personas*, que ganham o nome de personagens exatamente por agenciarem uma série de eventos que, uma vez relacionados, permitem compor uma determinada narrativa, uma história, uma suposta memória, entendida aqui como uma força de procura, um poder de fabulação. Seus corpos – ou, melhor dizendo, a *imagem projetada* de seus corpos – circulam pela superfície plana da tela de cinema e engajam o olhar daquele que se põe a contemplá-los. A energia produzida por esse encontro recusa o impossível (uma vez que tudo pode acontecer nesse entre-lugar entreaberto pela projeção) e remete-nos a um regime eminentemente erótico, o que significa dizer que é inteiramente voltada, dirigida e dedicada ao outro. É exatamente essa energia que nos interessa nesse ensaio.

A fim de pensarmos sobre esse desejo que nos interpela e nos apanha em nossa relação com a imagem cinematográfica contemporânea, propomos estabelecer um breve diálogo entre dois filmes brasileiros recentes que tratam, cada um a sua maneira, do desejo homoerótico. São eles: *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013) e *Praia do Futuro* (Karim Aïnouz, 2014). É notável, nos últimos anos, o grande número de produções audiovisuais brasileiras que abordam temáticas relacionadas ao homoerotismo e à homoafetividade, trazendo, por conseguinte, novos desafios e estratégias nas formas de ver e fazer ver as sexualidades ditas periféricas<sup>2</sup>. Gostaríamos de considerar o homoerotismo que permeia essas obras para além de seu aspecto meramente identitário ou representacional, mas encarando-o como “uma conduta diante do mundo”<sup>3</sup>, uma ética de vida que envolve também uma estética própria, um *modus operandi*, uma economia particular<sup>4</sup>.

Como sabemos, *queer* é um vocábulo da língua inglesa que serve para designar aquele que é estranho; o excêntrico, o anormal, o desajustado: a princípio, uma ofensa dirigida aos sujeitos homossexuais, mas, que, ao longo do tempo, torna-se um termo emblemático, um título que identifica “a diferença que não pode ser assimilada ou tolerada”<sup>5</sup>. Ao cruzar as fronteiras do gênero e do sexo, o *queer* passa a ser signo do divergente, do desviante, do ambíguo e do paradoxo; pressupondo, desse modo, uma desconstrução política das categorias fixas, rígidas e polarizadas produzidas pelo discurso heteronormativo.

Esteticamente, o *queer* está associado ao *camp*. Denilson Lopes aponta o *camp* como uma categoria estética intimamente relacionada a uma sensibilidade *gay*, que exalta o exagero, o artifício e a afetação. Ao aventar uma política baseada no diálogo, na ambivalência e na fluidez, o *camp* faz com que as fronteiras identitárias se tornem mais moventes, menos rígidas, privilegiando os afetos, a amizade, o jogo, a sedução, o encontro e a deriva, elementos que surgem como importantes contrapontos de um modelo essencialmente patriarcal e heteroregimental de sociedade. Como construção subjetiva, o *camp* pressupõe um questionamento dos papéis e lugares fixos da cultura e opera como uma figura forte do duplo, pois embaralha as identidades, coloca em questão o binômio diferença/semelhança, constituindo-se como um signo forte da transgressão e dos prazeres do corpo.

2 *Do Começo ao Fim* (2009); *Elvis e Madonna* (2010); *Como esquecer?* (2010); *Hoje eu não quero voltar sozinho* (2013); *Flores Raras* (2013).

3 Cf. FOUCAULT, Michel, *Microfísica do Poder*, Rio de Janeiro, Graal, 1989.

4 Entendemos economia a partir do uso que Mondzain (2007) faz do termo; ou seja, como um sistema de forças que opera na administração do sensível e do visível.

5 LOPES, Denilson, *O Homem que amava rapazes e outros ensaios*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 2002, p. 38.

Ao distanciar-se da relação do sexo com a procriação, o desejo homoerótico destaca a sexualidade como potência, exaltando a sugestão, a simulação, o espetáculo e a transposição de papéis.

Nessa perspectiva, *Tatuagem* parece-nos bastante emblemático. O filme mostra que onde a política tradicional é falha ou insuficiente, o corpo faz a política por outros meios. Ambientado em Recife, em 1978, plena ditadura militar<sup>6</sup>, a obra conta a história de amor entre Arlindo (Jesuíta Barbosa), mais conhecido como Fininha, um jovem cabo do exército, e Clécio (Irhandir Santos), um artista mambembe que encabeça o coletivo *Chão de Estrelas*, “o *Moulin Rouge* do subúrbio; a *Broadway* dos pobres; o *Estúdio 54* da favela”, um misto de comunidade *hippie* e casa noturna, com performances artísticas concebidas para atacar a censura, a repressão e o controle infringidos pelo regime em vigor, utilizando-se do humor, do escárnio, do deboche, da chacota e da ironia<sup>7</sup>.

Com uma narrativa um tanto convencional e linear, o filme volta-se para o passado para lançar um olhar ao presente. Se por um lado é possível afirmar que a violência da ditadura é fato pretérito na história do Brasil – ainda que só agora ele tenha ganho destaque e seja abertamente discutido, servindo de eixo temático para as inúmeras Comissões da Verdade instaladas no país – por outro, o controle do corpo, do desejo e da sexualidade dos sujeitos perpetuou-se e continuou a ecoar com aferro, ganhando, no Brasil de hoje, uma força espantosa. O cerceamento do corpo orienta as discussões sobre a legalização do aborto, da prostituição e do casamento entre pessoas do mesmo sexo, por exemplo, sempre atravessadas por um discurso conservador e reacionário, relacionado, de forma direta, ao crescimento das igrejas neopentecostais e da participação de seus membros nas mais diferentes esferas políticas brasileiras. Nesse sentido, o corpo em *Tatuagem* opera, sem dúvidas, como potência libertadora, lugar de resistência e de consciência crítica; um *instrumento de contestação*, tal como propõe Georges Balandier:

Diante do corpo soberano, eis o corpo objeto, que pode ser convertido em instrumento de contestação, o que lhe confere sua força expressiva mais intensa. Na transgressão e no escárnio, o corporal, o sexual e o verbal associam-se com frequência de forma espetacular. Opõem as imagens de ordem e desordem: a nudez deslocada e ofensiva, o aviltamento do corpo, a obscenidade gestual, a provocação pura e simples, através da roupa e dos adornos, não obedecem a nenhuma norma de consenso. O desvio sexual ostentatório e a incontinência sexual são geralmente reconhecidos como atos contrários à vida social, provocações e fatores de desordem<sup>8</sup>.

O personagem de Paulette (Rodrigo Garcia) é central para pensarmos esse *corpo objeto* assinalado por Balandier. Excêntrico e extravagante, com um discurso sempre contestador, desafiador e transgressor, Paulette surge no filme imbuída de imensa força (é sua imagem que inaugura

6 Trata-se do governo de Ernesto Geisel (1974-1978), momento em que se inicia o processo de abertura política. O ano de 1978 é marcado pelo fim do AI-5 e pela reabertura do *habeas corpus*, dando garantia de direito de defesa para os presos políticos.

7 O *Chão de Estrelas* foi inspirado no “Vivencial Diversones”, trupe teatral que atuou em Recife entre 1974 e 1983, e também no *Dzi Croquetes*, que se apresentava no eixo Rio-São Paulo, fazendo relativo sucesso na Europa, notadamente na França. Em 2009, o *Dzi Croquetes* foi tema de um documentário dirigido por Tatiana Issa e Raphael Alvarez.

8 BALANDIER, Georges, *O contorno: poder e modernidade*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1997, p. 45.

e conclui o filme) e, paradoxalmente, também de absoluta leveza, quase etérea, celestial. Não é à toa que, em uma das *sketches* encenadas pela trupe, ela encarna a figura do sol. Sua performance (entendida aqui nos termos de Judith Butler) 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*.

Assim, enquanto a vida no coletivo é retratada sempre de forma colorida, quente e solar, marcada intensamente pelas trocas de afeto, “pela indecência, pela luminosidade, pelo pecado, pelo improvável<sup>9</sup>”, como bem descreve Clécio a Paulette, o quartel onde mora e serve Fininha é, ao contrário, cinza, asséptico, estéril. Os afetos são interditos, dissimulados, reprimidos nesse espaço de compressão. O filme esforça-se bastante em manter apartados esses dois lugares tão antitéticos, mas eles se *contaminam* na figura do soldado em crise, que por um lado se vê desapropriado da rudeza da caserna (vítima das piadas constantes acerca de sua suposta homossexualidade e de seu “apadrinhamento” com o sargento) e, por outro, é visto como um *infiltrado* pelos membros do *Chão de Estrelas* (onde sofre com as críticas de alguns participantes do coletivo, como Deusa, Paulette, além do próprio Clécio). Nem em sua casa no interior (uma espécie de espaço intermediário), com sua namorada, Jandira (irmã de Paulette), ou entre as mulheres de sua família (a mãe, a irmã, a avó, a tia e a sobrinha “sem cabeça”) o jovem parece se ajustar. Fininha é, de fato, um sujeito sem lugar, um personagem errante, à deriva de seus próprios desejos.

O encontro – ou, talvez fosse melhor dizer o *choque* – entre esses dois polos se dá quase no final do filme, com a intervenção dos militares que irrompem no *Chão de Estrelas* para colocar um fim ao espetáculo oficialmente censurado de antemão. No palco, vemos o corpo de Fininha requebrar, dançar abraçado aos outros artistas, completamente nu e absolutamente feliz. Ele sorri para a câmera: não mais soldado, agora, apenas devir. Mas, se os afetos, as sensações e os prazeres do corpo são objeto de esmerada atenção por parte do olho da câmera (como nas cenas de sexo entre Clécio e Fininha, na peleja erótica entre este último e um de seus colegas de regimento, ou nas sequências da festa no casarão, por exemplo, com algumas tomadas feitas em “Super 8”), o mesmo não acontece no que tange ao registro da violência sofrida pelo coletivo na esparrela armada pelos soldados. Há, sem dúvidas, uma escolha política por trás desse gesto de sugerir na montagem aquilo que se recusa na própria imagem<sup>11</sup>.

De fato, a violência militar resta absolutamente fora de quadro, fora de campo. Enquanto vemos o espetáculo acontecer no interior do *Chão de Estrelas*, a câmera filma os soldados chegando do lado de fora, em comitiva. Ela mostra, em plano geral, o grupo rumar para a entrada da casa, mas fixa-se no perfil de um dos soldados – o que se atracara com Fininha nos corredores escuros do quartel – que resta impávido. Em seguida, entre as gargalhadas, a algazarra e a música que ecoam desde o interior do cabaré, ouvimos os gritos de terror e vemos os vultos de pessoas do público correndo para o exterior. A câmera, contudo, não se move: continua a filmar o soldado prostrado, imóvel, à medida que a cena se apaga em um *fade out*.

9 BUTLER, Judith, *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003, p. 195.

10 Trecho transcrito do diálogo entre os personagens.

11 Cf. FURTADO, Felipe, *Tatuagem*, de Hilton Lacerda (Brasil, 2013). *Marginal sem dor*. 14 de maio de 2014 <<http://revistacinetica.com.br/home/tatuagem-de-hilton-lacerda-brasil-2013/>>.

Quiçá, a violência, ausente do campo filmado, esteja mesmo é no contracampo, no lugar ocupado pelo espectador; ou seja: no cotidiano, nas ruas, nas casas, na dita “vida real”. Quiçá, a paixão entre o artista e o soldado, impressa e eternizada no corpo desse último sob a forma de uma tatuagem (que dá nome ao filme), funcione como alegoria de uma política restritiva do corpo, fundamentada no sexo e na procriação, que nos divide entre a subjugação e a regulamentação impostas pela heteronormatividade compulsória face à fruição, à autonomia e à liberdade ensejadas pela potência do desejo em devir. O conflito vivido por Tuca (filho de Clécio e Deusa, pai “veado”, mãe solteira) na escola – dispositivo disciplinar, símbolo da normatização do conhecimento e da interiorização de valores, regras e condutas sociais – expõe as feridas abertas por essa incompatibilidade (pela intolerância ao diferente), que restringe os direitos, cala, separa, machuca e exclui.

O *cu* – “que é democrático e todo mundo tem<sup>12</sup>” – torna-se, assim, o símbolo maior dessa utópica liberdade total do corpo e dos sujeitos. Eis o que talvez explique tamanha polêmica em torno da cena de sexo anal em *Praia do Futuro* protagonizada entre o ator alemão Clemens Schick e o brasileiro Wagner Moura, que deu corpo e voz ao Capitão Nascimento, herói dos filmes de José Padilha “Tropa de Elite: Missão dada é missão cumprida” e “Tropa de Elite 2: O Inimigo agora é Outro”, respectivamente de 2007 e 2010. Testemunhar o mesmo corpo que encarnou um ícone da masculinidade, da virilidade, da justeza de caráter e da força – um protótipo de “herói nacional” – ser sodomizado por um outro homem, um estrangeiro, causou imenso constrangimento e intransponível mal-estar em boa parte dos espectadores mais conservadores do país.

Se há pouco chamamos *Tatuagem* de um filme *solar*, *Praia do Futuro*, por sua vez, é melancólico e intimista, taciturno e *sombrio*, apesar de toda a luz que Fortaleza, local onde se passa a primeira parte da história, deixa efluir. Um filme *lunar*, poderíamos dizer. Ou, talvez, fosse mais correto denominá-lo “aquático”, pois a água é elemento onipresente na obra de Aïnouz. Seja pelo mar (“imenso”), que tanto amedronta Ayrton (Jesuíta Barbosa), pelo silencioso aquário, que protege Donato dos perigos do mundo; seja pelas lágrimas que desabotoam dos olhos de Konrad (Schick) ao ter de aceitar a partida do amante, ou, ao contrário, por aquelas que são engolidas, reprimidas pelo protagonista ao saber da morte da mãe; seja, ainda, pelo suor que inunda e cola os corpos vivos desses três (quase) super-heróis – Aquaman (Donato), Motoqueiro Fantasma (Konrad) e *Speed Racer* (Ayrton) – quando se amam, quando correm de moto, se enfrentam em batalhas de faz de conta, ou, ainda, quando buscam, incansavelmente, pelo corpo perdido no oceano, que, mesmo fora de campo, condiciona tudo aquilo que acontece no campo filmado. É sua ausência que desengatilha a narrativa do filme<sup>13</sup>.

*Praia do Futuro* é um filme contemplativo, pontuado por imagens da iluminada Fortaleza em desarmonia com a taciturna Berlim (que funcionam como contrapontos da hesitação de Donato), com uma trilha sonora potente (destaque para a canção *Heroes*, de David Bowie), diálogos entrecortados, longos silêncios e pausas dilatadas. Preenchido de elipses, ele nega-se ao didatismo de tudo explicar, mas revela, em oposição, a impossibilidade de tudo saber. Para filmar seus personagens, Aïnouz equilibra planos abertos e fechados, ora registrando-os com intensa aproximação

12 Frase dita por Clécio ao se referir ao espetáculo que apresentam no “Chão de Estrelas”.

13 Nesse sentido, seria possível aproximar o filme de Aïnouz à obra de Antonioni *A Aventura* (1961), mesmo ano de lançamento do clássico *Aline* (Christophe), canção que embala a coreografia dos dois amantes no apartamento de Konrad.

(com primeiros planos quase epidérmicos, como na cena inicial de afogamento ou no treinamento do grupo de salva-vidas), ora com um distanciamento quase reverencial (como é o caso de algumas tomadas feitas na praia, na sequência à beira do rio Spree, ou na cena em que os amantes discutem no meio de um parque em Berlim).

Dividida em três capítulos, três “atos” que compõem uma dialética sem síntese perfeita – (1) “O Abraço do Afogado” (2) “Um Herói Partido ao Meio”; e (3) “O Fantasma Que Falava Alemão” – a obra de Aïnouz conta a história de Donato, um jovem salva-vidas da Praia do Futuro (lugar que dá título ao filme), diante da frustração e da amargura que o assomam por não ter conseguido resgatar um turista alemão que, junto com um amigo – Konrad, esse, sim, salvo pelo rapaz – se aventura no mar revolto e desaparece, morre afogado. O incidente aproxima os dois homens, que terminam por se envolver amorosamente (um amor forjado mais no toque do que no diálogo), fazendo com que Donato abandone trabalho e família, indo fixar-se em Berlim, terra de Konrad (segundo momento do filme). Alguns anos depois, Ayrton, o irmão mais novo do salva-vidas, já com 18 anos, aparece na “cidade subaquática” (é assim que Donato/Aquaman nomeia Berlim) a fim de reencontrar o irmão/herói sumido e cobrar-lhe explicações (terceiro momento do filme). O tempo, finalmente, vem exigir sua rendição de contas.

Donato é, na verdade, uma espécie de anti-herói. Sua inerente hesitação (que vemos expressamente nas cenas do treinamento dos bombeiros salva-vidas e, depois, no trem a caminho do aeroporto alemão) é o que dá ritmo à história, também um tanto hesitante (como dissemos, permeada de elipses e pontos soltos). Entre o mar e a terra firme, entre uma cidade e outra, o rapaz foge de si mesmo, procurando uma realidade diferente para viver. Se a missão de Ulisses, como herói arquetípico, era o de não se esquecer de Ítaca, Donato, por sua vez, parece reencontrar seu país nas pequenas brechas abertas em seu cotidiano berlinense (como nos momentos em que o vemos fechar os olhos entre uma rajada e outra de sol). Esse descompasso fica ainda mais notável quando o vemos dançar, na boate vermelha, ao lado de Konrad, logo após sua impetuosa decisão de ficar em Berlim: enquanto uma música eletrônica abafada ressoa na *diegese*, movendo os corpos freneticamente, ouve-se, em sobreposição, uma triste melodia, um lamento que parece ecoar desde o interior de Donato. Do fundo de seu imenso mar.

*Praia do Futuro* constrói e reproduz um universo eminentemente masculino, no qual os personagens femininos não exercem nenhuma atuação mais direta ou expressiva na progressão da narrativa, atuando, unicamente, para replicar as falas dos protagonistas, em diálogos esvaziados (como a atendente do bar, a colega de trabalho de Donato no aquário ou a moça com quem Ayrton *brinca* no terreno baldio), ou, então, são apenas referências (como no caso da mãe e das irmãs de Donato e Ayrton, mencionadas em sua triste conversa no bar berlinense), fotografias (como aquela do rosto da menina no quadro que enfeita o apartamento de Konrad. Nesse universo onde tudo vibra, lateja, pulsa e exala masculinidade – presente na aceleração das motos, na atuação das forças militares (Donato é bombeiro; Konrad, serviu no Afeganistão), na energia e no vigor dos corpos, no abrutamento dos gestos – parece haver, de fato, pouco lugar para a delicadeza, para a sutileza (as cenas de amor entre Donato e Konrad, por exemplo, são bem menos ternas que brutais. Aliás, elas surgem “brutalmente” no filme, a partir de cortes secos, descontextualizados); o reencontro de Ayrton com o irmão é também um verdadeiro embate, um pugilato que, aos poucos, pela desistência da luta, transmuta-se num abraço.

Dissimular os afetos sob a forma de jogos infantis, reproduzindo socos, sopapos e pontapés imaginários, parece ser a maneira encontrada pelos personagens do filme para acessarem o corpo do outro. O filme traz em cena, na própria materialidade dos corpos (sempre em movimento), a imaterialidade que os habita (os dramas, as paixões humanas). Afinal, a demonstração de afetos é sinal de fraqueza, de frouxidão e de vulnerabilidade nesse ambiente de machos, “empedernidos, coração seco e músculos túrgidos<sup>14</sup>”. Quase nada pode alvejar ou fazer dano a esses (quase) super-heróis, a não ser, talvez, aquilo que guardam de mais profundo em si mesmos, seus próprios sentimentos; pois é exatamente isso que a jornada de todo herói pressupõe: um embate consigo mesmo.

O exílio, a inadaptabilidade e a errância são signos fortes da condição do sujeito dito contemporâneo. Ao longo do filme, com certa frequência, os protagonistas miram (e são mirados) através de janelas e portas de vidro, como se buscassem, do “lado de fora”, algum consolo para o deslocamento e a inadequação que sentem “do lado de dentro”. As estradas, as motocicletas, os corredores, os transportes: tudo é movimento. Fluxo. A referência feita por João Gilberto Noll sobre seus personagens parece servir, em igual medida, para pensarmos também os personagens de Aïnouz: “[...] são sujeitos desadequados diante do mundo, caminhantes compulsivos fugindo sabe-se lá do quê e à procura daquele instante insolúvel, ainda não fixável em algum roteiro confiável<sup>15</sup>”. Tais signos condicionam, do mesmo modo, a trajetória do corpo *queer*, fatalmente marcado pelo estranhamento, pela exclusão e pela impossibilidade de negociar seu desejo nesse mundo de papéis preestabelecidos, em que o *homem macho* é o sujeito universal.

É precisamente esse mundo masculino engessado (tal qual o braço de Ayrton), que Aïnouz tenta desconstruir, quebrar, em *Praia do Futuro*, revelando, por meio da história de Donato, Konrad e Ayrton, as falhas, as fissuras e as fendas que tanto se quer esconder, abafar, hiatos por onde escorrem as fragilidades, os medos e as limitações dessa tríade de heróis errantes. Ao adentrá-lo, penetrá-lo, e por ele caminhar, o filme nos mostra sua porosidade, sua permeabilidade, e nos ensina que as coisas do corpo e do coração são mais complexas, profundas, e que não podem ser explicadas ou reduzidas pelos estancos modelos identitários e pelos binarismos que se perpetuam. Eles não conseguem dar conta de nossas experiências de *ser* no mundo:

[...] em minha materialidade sou um lugar de fala, em meu corpo sexuado, sou um sujeito generizado, localizo-me em um mundo de representações, nas quais o corpo e a sexualidade são identificatórios. Sou porém nômade, e esta concretude é apenas o reflexo no espelho, pois este “eu” que vejo refletido não sou “eu”. Este “eu” forjado em valores e normas históricas, por teorias e discursos de saber, por limites e entraves erigidos em sexo e sexualidade não sou eu: é apenas uma passagem, um momento de mim<sup>16</sup>.

14 SWAIN, Tânia Navarro, “A invenção do Corpo Feminino ou a Hora e a Vez do Nomadismo Identitário”, in *Feminismos: Teorias e Perspectivas. Textos de História: Revista do Programa de Pós-graduação em História da UnB*, Tânia Navarro Swain (org), Brasília, UnB, vol. 8, nº 1/2, 2000, p. 47.

15 NOLL, João Gilberto, *Entrevista: Romances Visuais*, Rodrigo Fonseca, Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 17 de junho de 2003. 14 de outubro de 2014 <[http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev\\_rv.htm](http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev_rv.htm)>.

16 SWAIN, Tânia Navarro, “A invenção do Corpo Feminino ou a Hora e a Vez do Nomadismo Identitário”, *op. cit.*, p. 38.

Os dois filmes terminam de forma epistolar. Em *Tatuagem*, Tuca recebe um cartão-postal de Fininha, que se mudara para São Paulo em busca de uma nova vida. A notícia chega no dia do lançamento do filme do professor-filósofo. O filme dentro do filme. Já em *Praia do Futuro*, Aquaman (Donato) escreve uma carta para Speed Racer (Ayrton) para lhe contar que ainda vive, para lhe falar das coisas do mundo, de seus perigos. Escrever – e filmar, poderíamos acrescentar – é deixar uma marca no mundo, rearticular os sentidos, criar afinidades, tornar comum uma determinada realidade sensível. Há, portanto, uma mensagem a ser entregue ao espectador. Ela talvez fale da necessidade de reinventarmos o mundo a partir da entrega, da troca, das semelhanças e das diferenças que viajam em cada um de nós. Afinal, somos todos estranhos. Todos guardamos, dentro de nós mesmos, o fundo do mar.

O homoerotismo que preenche esses dois filmes tão diferentes vem possibilitar, assim, o surgimento de novas formas de subjetividade no mundo contemporâneo, subjetividades essas que privilegiam o corpo como o lugar de uma ficção, numa ética-estética baseada na sensibilidade, nos afetos e nas afetações; em suma, no desejo de estar junto.

## Bibliografia

BALANDIER, Georges, *O contorno: poder e modernidade*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1997.

BUTLER, Judith, *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

FOUCAULT, Michel, *Microfísica do Poder*, Rio de Janeiro, Graal, 1989.

FURTADO, Felipe, *Tatuagem*, de Hilton Lacerda (Brasil, 2013). *Marginal sem dor*. 14 de outubro de 2014 <[http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev\\_rv.htm](http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev_rv.htm)>.

LOPES, Denilson, *O Homem que amava rapazes e outros ensaios*, Rio de Janeiro, Ed. Aeroplano, 2002.

MONDZAIN, Marie-José, *Images (à suivre)*, Paris, Bayard, 2011.

NOLL, João Gilberto, *Entrevista: Romances Visuais*, Rodrigo Fonseca, Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 17 de junho de 2003. 14 de outubro de 2014 <[http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev\\_rv.htm](http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev_rv.htm)>

SWAIN, Tânia Navarro, “A invenção do Corpo Feminino ou a Hora e a Vez do Nomadismo Identitário”, in *Feminismos: Teorias e Perspectivas. Textos de História: Revista do Programa de Pós-graduação em História da UnB*, Tânia Navarro Swain (org.), Brasília, UnB, vol. 8, nº 1/2, 2000.