SciELO Preprints

Estado da publicação: O preprint foi publicado em outro meio.
DOI do preprint publicado: https://doi.org/10.1590/0102-4698-48820

UM CURRÍCULO-DESBUNDE TATUADO NO CU

Alcidesio Oliveira da Silva Junior, Marlécio Maknamara

https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.7231

Submetido em: 2023-10-20
Postado em: 2023-11-16 (versão 1)
(AAAA-MM-DD)

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.7231

ARTIGO

UM CURRÍCULO-DESBUNDE TATUADO NO CU

ALCIDESIO OLIVEIRA DA SILVA JUNIOR[1]
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5536-064x
<ateneu7@gmail.com>
MARLÉCIO MAKNAMARA[2]
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0424-5657
<maknamaravilhas@gmail.com>

[1] Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, PE, Brasil.
[2] Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, PE, Brasil.

RESUMO: Por meio das teorias pós-críticas do currículo, temos como objetivo neste texto cartografar as dissidências de masculinidade que são produzidas no filme *Tatuagem* (Brasil, 2013, Direção de Hilton Lacerda) entendendo a potência do filme na educação do olhar para as diferenças de gênero e de sexualidade. O filme, um dos representantes da nova seara do cinema pernambucano, conta a história da relação amorosa entre Clécio, um artista tropicalista, e Arlindo, um tímido soldado que serve ao regime militar em pleno ano de 1978. Como metodologia, a cartografia, inspirada nos filósofos da diferença Gilles Deleuze e Félix Guattari, nos serviu de guia para uma atenção criativa e inventiva em torno das imagens. Concluímos que a experiência contracultural dos personagens de *Tatuagem* produz um *currículo-desbunde* que opera dissidências nas masculinidades em dois movimentos: 1) através da força da ironia e do deboche, da anarquia da linguagem e da performance e 2) por meio de um devir-mulher que sai pelo cu, este território de prazer abjetificado pela cultura heterossexual, mas que ganha força de rizoma no filme.

Palavras-chave: Currículo, gênero, sexualidade, cinema, cartografia.

AN ANARCHIC-CURRICULUM TATTOED IN THE ASS

ABSTRACT: Through post-critical theories of the curriculum, our aim in this text is to map the dissidences of masculinity that are produced in the film *Tatuagem* (Brazil, 2013, directed by Hilton Lacerda) understanding the power of the film in educating people to look at diferences of gender and sexuality. The film, one of the representatives of the new era of Pernambuco cinema, tells the story of the love relationship between Clécio, a tropicalist artist, and Arlindo, a shy soldier who serves the military regime in the year 1978. As a methodology, cartography, inspired in the philosophers of difference Gilles Deleuze and Félix Guattari, served as a guide for a creative and inventive attention around images. We conclude that the countercultural experience of the characters in *Tatuagem* produces an *anarchic-curriculum* that operates dissidences in masculinities in two movements: 1) through the force of irony and debauchery, the anarchy of language and performance and 2) through a becoming- woman who comes out through the ass, this territory of pleasure abjectified by heterosexual culture, but which gains rhizome strength in the film.

Keywords: Curriculum, gender, sexuality, cinema, cartography.

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.7231

UN CURRÍCULO-ANÁRQUICO TATUADO EN EL CULO

RESUMEN: A través de teorías poscríticas del currículum, nuestro objetivo en este texto es mapear las disidencias de masculinidad que se producen en la película *Tatuagem* (Brasil, 2013, dirigida por Hilton Lacerda) entendiendo el poder del cine en la educación de las diferencias de género y sexualidad. La película, una de las representantes de la nueva era del cine pernambucano, cuenta la historia de la relación amorosa entre Clécio, un artista tropicalista, y Arlindo, un tímido soldado que sirve al régimen militar en el año 1978. Como metodología, la cartografía, inspirada en los filósofos de la diferencia Gilles Deleuze y Félix Guattari, sirvió de guía para una atención creativa e inventiva en torno a las imágenes. Concluimos que la experiencia contracultural de los personajes de *Tatuagem* produce un *currículo-anárquico* que opera disidencias en las masculinidades en dos movimientos: 1) a través de la fuerza de la ironía y el libertinaje, la anarquía del lenguaje y la performance y 2) a través de un devenir-mujer que sale por el culo, ese territorio del placer abyectado por la cultura heterosexual, pero que cobra fuerza de rizoma en la película.

Palabras clave: Currículo, género, sexualidad, cine, cartografía.

PRIMEIRAS CENAS...

Brasil, 1978. Por todos os lados uma atmosfera repressiva ainda insiste em se fazer presente ainda que pincelada com cores menos intoleráveis. Matizadas de tonalidades módicas, como se esperassem o momento de uma reviravolta mais esperançosa, ondas que vibram ousadia apontam para o futuro, deixando que o passado se torne apenas o pano de fundo desta tela a ser retrabalhada, visto ser o seu apagamento total impossível diante das muitas marcas já tatuadas na pele. Na clareira de morte aberta sem misericórdia pelo Regime Militar no Brasil que se instaurara desde o primeiro dia do mês de abril de 1964, sinalizando para a sombra de Marte que coroava de agressividade e violência os tempos que nos sobrevieram, vidas em resistência foram ceifadas nos mais diversos aspectos de sua presença no mundo. Tais acontecimentos impetuosos se revelaram por meio de corpos jamais encontrados na Região do Araguaia, da ocupação dolorida de almas eternamente ressentidas ou por meio do exílio, este caminho pálido na busca por discos voadores (Veloso, 1971).

É justamente no marco temporal de 1978 onde se ambienta o filme *Tatuagem* (2013), foco deste artigo e primeira produção do cineasta e roteirista pernambucano Hilton Lacerda. Com a ditadura militar mostrando sinais de esgotamento, somos apresentados/as à Companhia de Teatro Chão de Estrelas, dirigida por Clécio Wanderley (Irandhir Santos), com atuação nas cidades de Recife e Olinda (Pernambuco), onde em suas bordas funda uma casa-cabaré, servindo de moradia e de espaço para os espetáculos do grupo. Por meio do deboche e da anarquia, os/as artistas, em sua maioria representantes de grupos marginalizados, como a travesti Paulete (Rodrigo García), provocam o poder e o moralismo do Regime Militar. Com performances que borram as fronteiras de gênero e de sexualidade, da religiosidade e do conservadorismo dominante, sinalizam para uma outra forma de resistência, ainda não compreendida como tal por alguns agrupamentos políticos de esquerda.

Neste cenário tortuoso, onde a abertura política ainda se desenha sob uma vontade de silenciamento das mais distintas diferenças que não coadunam com os setores hegemônicos do Brasil (pessoas brancas, heterossexuais, religiosas, conservadoras, etc.), o pânico moral impera, produzindo uma série de perseguições que buscam eliminar – ou ao menos abafar – do convívio social e da visibilização pública a presença dos sujeitos sociais dissonantes e de toda a sua expressão cultural. Para Rodolfo Londero (2014), a narrativa da crise moral que se espalhava pelo Brasil, evidenciada ainda com mais força no governo do General Ernesto Geisel (1974-1979), pretendia ser uma legitimação discursiva para os atos repressivos daquele período, massageando os interesses de grupos conservadores responsáveis pela manutenção da ditadura militar.

Na seara da luta pela afirmação de si mesmo/a que se mostra, portanto, adversa a qualquer forma de sufocamento das existências múltiplas, incluímos os/as artistas de uma maneira geral e fazemos

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.7231

uma consideração aos/às ativistas LGBTQI+ na ditadura militar. Eles e elas foram, juntamente com os/as militantes de esquerda, alvos preferenciais dos setores conservadores, como se responsáveis pela deterioração moral da sociedade brasileira, dignos/as, pois, do apagamento existencial. Destacamos aqui não apenas os aspectos macropolíticos nas lutas pelo poder, ou seja, aqueles que dizem respeito à institucionalidade e às formas maiores de governo de uma nação, alvos de disputa, por exemplo, dos/as militantes das organizações armadas da ditadura, mas também dos partidos políticos contemporâneos (Rolnik, 1987; 2018; 2023). Há um aspecto micropolítico a ser considerado que trabalha com a produção de subjetividades no nível do cotidiano, da intimidade e da sexualidade, na relação consigo e com o outro, na ocupação de outros mundos possíveis, não necessariamente passando por leis e/ou morais estabelecidas coletivamente. Desta forma, "[...] ao contrário da experiência acumulada de resistência na esfera macropolítica, o ativismo micropolítico é relativamente recente na história do ocidente moderno, o que torna esta tarefa ainda mais desafiadora" (Rolnik, 2023, s/p).

Nas linhas deste artigo, damos margem não apenas a uma revolução que se limita às armas ou aos palanques ressonadores de discursos que, mesmo à esquerda, tornam-se convencionais e normativos. Mas também a uma revolução que passa pelo pau, pela boceta, pelo cu, pelos beijos, pelo sexo, pelos rebolados, pelos cabelos crespos no ar, pelas roupas que debocham dos binarismos de gênero, pelos filmes censurados, pelas palavras que carregam o descompasso com o seu tempo. É um *currículo-desbunde*, como desenvolveremos mais adiante, que tem inspiração em Caetano Veloso, Gal Costa e Gilberto Gil, nos Secos & Molhados, nos Novos Baianos e em toda a *queeridade* das Dzi Croquetes e do Vivencial Diversiones[1], todos/as estes/as corpos-molotov lançados de mão em mão contra o autoritarismo da ditadura.

Em uma das apresentações da Companhia Chão de Estrelas – performando uma versão arrebatadora da música *Esse cara* de Caetano Veloso – Clécio conhece Arlindo (Jesuíta Barbosa), também conhecido como Fininha, soldado do interior que serve ao Exército na capital. Este, até então cunhado de Paulete, passa a se envolver com o diretor do grupo em um romance que transforma a vida dos dois. O encontro de Clécio com Fininha, assim como o acontecimento Chão de Estrelas na vida do soldado, transforma-se em um agenciamento à medida em que os corpos agem mutuamente com graus distintos na transformação do outro. Se a disciplina e o rigor de Arlindo vão se quebrantando sutilmente ao longo do filme, ao ponto de o mesmo participar de uma performance do grupo teatral no auge do seu escárnio à sociedade conservadora, Clécio também altera suas percepções de mundo, chegando a questionar, por conta da paixão pelo garoto, o amor livre que anteriormente apregoava aos/às outros/as. Este encontro produz uma afecção que, segundo Deleuze (2019, p. 44), "é uma mistura de dois corpos, um corpo que é dito agir sobre o outro e o outro que vai acolher a marca do primeiro". Poderíamos dizer que *Tatuagem* é um filme de/sobre resistência micropolítica à ditadura, porém, de forma coexistente, trata de afecções, de modos de (des)aprendizagens que liberam nossa vida por meio do prazer, restituindo a este, afastado do seu caráter herdado pela cultura judaico-cristã, a sua potência de júbilo, necessária em um mundo nebuloso.

Por meio das teorias pós-críticas do currículo, temos como objetivo neste texto cartografar as dissidências de masculinidade que são produzidas em *Tatuagem*, entendendo a potência do filme na educação do olhar para as diferenças de gênero e de sexualidade. Por meio da cartografia e desta vontade de "dar língua aos afetos" (Rolnik, 1989), buscamos acompanhar as linhas de composição das subjetividades no filme, sejam elas estratificadas, organizadas, territorializadas em suas zonas familiares e identitárias, sejam elas desterritorializadas em seus processos de fuga e de produção da diferença (Deleuze; Guattari, 2011). Nesta "disposição labiríntica" (Corazza, 1996), intentamos uma "arte da atenção imanente" e uma "criatividade dos sentidos" (Stengers, 2017) para olharmos os detalhes, a fragmentação das peças, os contornos das linhas em alerta aos devires imperceptíveis, para aquilo que passa batido nos nossos objetos de estudo e que se torna, justamente, a dimensão intensiva para uma escrita intensificada pelo cinema.

---

[1] Embora todos/as estes/as artistas brasileiros/as tenham uma grande relevância no movimento contracultural em plena ditadura militar, destacamos a importância do Vivencial Diversiones (1974-1983), grupo de teatro marginal com sede em Olinda, Pernambuco, na época da ditadura e inspiração da Companhia Chão de Estrelas em *Tatuagem*.

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.7231

Perseguimos aqui o argumento de que há um *currículo-desbunde* em *Tatuagem* que opera um devir-mulher que passa pelo cu na resistência à ditadura, fruto de uma experiência contracultural e força para uma transformação de si mesmo. Para tanto, para além desta introdução, organizamos o texto em três pontos que cobrem uma breve discussão sobre as teorias pós-críticas do currículo; o atravessamento tropicalista na produção do desbunde curricular; e a singularização no/do cu como território micropolítico de experimentação de outras masculinidades.

*CUS*TURANDO COM AS TEORIAS PÓS-CRÍTICAS DE CURRÍCULO

Para ampliar os objetos de estudo a serem problematizados no campo da educação, nos lançamos às teorizações pós-críticas de currículo cuja preocupação está em "[...] expor o tipo de sujeito e de subjetividades que as diferentes práticas formam, modificam, educam, fabricam, fixam, divulgam" (Paraíso, 2004, p. 293). Afastando-se das verdades únicas, da filosofia da representação, da linguagem como mera descrição da realidade e da emancipação de um sujeito racional e coerente, como tanto apregoaram as chamadas teorias críticas no campo da educação (Silva, 2017), as perspectivas pós-críticas de currículo tornam-se um arsenal criativo e inventivo para que não apenas a escola e outros espaços formais de educação sejam entendidos como lugares de aprendizagens para modos, hábitos e valores, mas também os mais diferentes artefatos e cenários culturais da contemporaneidade.

A incerteza, a instabilidade e a desordem, como forças do pensamento e da política (Gandin *et al.*, 2002), são considerados em toda a sua potência germinativa entre os/as autores/as pós-críticas/as, sinalizando para desencaixes necessários em relação aos modelos hegemônicos de pensamento, dando preferência ao conhecimento provisório, localizado e perspectivista. Para tanto, as teorias pós-críticas de currículo bebem de múltiplas fontes, dentre elas o pós-modernismo, o pós-estruturalismo, a filosofia da diferença, os estudos culturais, a teoria *queer*, os estudos ecológicos, multiculturalistas, pós-colonialistas, dentre outros (Maknamara; Paraíso, 2013), vivificando o campo educacional com "[...] um material de pensamento capaz de captar a miríade de forças do cosmo" (Corazza, 2002, p. 14).

Uma cartografia do currículo de *Tatuagem*, que poderia ser compreendido como um *currículo cultural* na sua capacidade de governar sujeitos em meio aos jogos de poder e de verdade nos discursos veiculados nas mídias (Costa; Wortmann; Bonin, 2016) ou um *currículo-imagem* que propicia experiências estéticas na produção de afecções com força de desfazer formas instituídas e ideias fixas (Autor, data), é possível, pois as teorias pós-críticas "[...] favorecem o reconhecimento de que no mundo contemporâneo novas configurações culturais têm concorrido com a escola pelo privilégio sobre a educação das pessoas" (Maknamara; Paraíso, 2013, p. 42). Alcançando a teoria curricular, os movimentos pós-críticos entendem que o currículo é "[...] por natureza, rizomático, porque é território de proliferação de sentidos e multiplicação de significados" (Paraíso, 2010, p. 588).

Desta forma, para além da promoção de modelos estanques de identidades formatadas, há a compreensão da possibilidade de proliferação das diferenças por meio dos currículos, sendo estes composições de forças inesperadas à espreita de uma afirmação vitalista. O currículo de *Tatuagem*, *cus*turado em uma linguagem desejante, será compreendido aqui através das teorias pós-críticas, hábeis na identificação de "significantes, significados, sons, imagens, conceitos, falas, língua, posições discursivas, representações, metáforas, metonímias, ironias, invenções, fluxos, cortes..." (Corazza, 2001, p. 09). No debruçar proposto pela cartografia, uma das metodologias pós-críticas inspiradas na filosofia da diferença de Gilles Deleuze e Félix Guattari, há uma vontade de percorrer um território de (des)aprendizagens por meio do filme e que toma "direções imprevistas ou promovem ações desordenadas [...] passível de constante modificação; conectável em todas as dimensões; desmontável, rasgável e reversível, em suas múltiplas entradas e saídas" (Corazza, 2010, p. 159-160).

Já que a verdade é uma "[...] ficción, invención y creación" (Silva, 2001), é necessário que sejam esmiuçadas as linhas, as imagens, as representações, as relações de poder que produzem os currículos, que sejam postos sob atenção todos os quereres e dizeres, pois estes almejam a construção de sujeitos, não a sua revelação ou emancipação. Como nos diz Sandra Corazza (2001, p. 12), ao falar do currículo, "[...] sua linguagem não apenas 'representa' o mundo das coisas, mas também fabrica este mundo, as próprias coisas e a modalidade das relações entre as coisas". No jogo interessante e interesseiro dos quereres curriculares, cabe às teorias pós-críticas o dançar entre as formas e as forças, sempre

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.7231

almejando, em toda a sua provisoriedade, a cartografia de um diagrama cuja tônica se dá na imanência dos jogos sociais e culturais.

"MEU CORPO NO SEU, NO DESBUNDE GERAL": A POÉTICA DE UM CURRÍCULO DEBOCHADO

"Apaches, punks, existencialistas, hippies,
beatniks de todos os tempos: Uni-vos!"
Caetano Veloso em *Ele me deu um beijo na boca*
(1982).

Caetano Veloso, no trecho da música acima, nos conduz à tônica da Companhia de Teatro Chão de Estrelas em sua operação micropolítica nos tempos autoritários de 1978. Parafraseando a clássica palavra de ordem marxista ("Proletários de todos os países: uni-vos!"), Veloso esgarça o tecido político de hegemonia macropolítica e economicista, bandeira dos grupos de esquerda opositores à ditadura brasileira. Como um poeta do movimento contracultural brasileiro, antenado às insurreições de Paris de 1968 e a outros levantes internacionais encabeçados pelas ditas minorias (mulheres, gays, lésbicas, travestis, negros/as, etc.) na reinvindicação de uma nova sociedade, temos aí a expressão lírica de uma "revolução molecular" (Guattari; Rolnik, 1996) que ganha corpo no Brasil e representação em *Tatuagem*.

Junto com Félix Guattari e Suely Rolnik (1996), compreendemos a revolução molecular como uma intensa efervescência na criação de novas subjetividades em torno de padrões repetitivos, afastando-se da alienação da mera reprodução dos quadros vigentes. Neste processo revolucionário, não apenas as relações sociais de geografias mais extensas são transformadas, mas as cotidianas, as interpessoais, na invenção de outras sociabilidades, afetos e amores, no que se destacam também os novos devires de sonhos, imaginário e desejo. Para Guattari e Rolnik (1996, p. 46), "são revoluções moleculares criando mutações na subjetividade consciente e inconsciente dos indivíduos e dos grupos sociais".

> 00:00:49 – Ao som de aplausos e de uma voz com entonação circense apresentando um espetáculo ainda não nomeado, uma câmera em plano-sequência segue pela direita percorrendo um espaço com parca iluminação. O que vemos, além das estrelas prateadas mal cortadas coladas nas paredes, são alguns adereços precários espalhados no cenário a ser percorrido por nossos olhos ansiosos por uma revelação. "*O Moulin Rouge do subúrbio, a Broadway dos pobres, o Studio 54 da favela: bem-vindos ao Chão de Estrelas!*". Nos introduzindo ao universo de *Tatuagem* com estas palavras, o animador arranca mais aplausos da plateia e nos prepara para uma noite cujo arsenal é o deboche.

Os primeiros minutos de *Tatuagem*, conforme fragmento acima, nos apresentam a Chão de Estrelas como o avesso/periferia de espaços badalados, como o francês Moulin Rouge e os norte-americanos Broadway e Studio 54. Com atrações como Paulete Beirinha, Suzane Estilo de Gata, Marquinhos Odara e o concurso "Membro de Ouro", o grupo anuncia, por meio do seu cicerone, que sua arma é o deboche que abala o quarteirão e "*faz tremer toda a forma de autoridade*". Fazendo uso de uma linguagem zombeteira na composição do seu espetáculo, a Chão de Estrelas celebra a precariedade como forma de potencializar um lugar de enunciação – que poderíamos chamar de *queer* – ao tornar o insulto e o vocabulário cafona-periférico-travesti como tática de luta. A linguagem escolhida se torna performática à medida em que cria uma atmosfera específica para o espetáculo daquele grupo, tal como se já adentrássemos em uma precariedade reconhecida, mas fundamento para uma política de aliança (Butler, 2018) necessária para a sobrevivência em tempos de ruína. Junto com Judith Butler (2018, p. 36) compreendemos que a performatividade da linguagem, neste caso na retomada do precário como espetáculo a ser visibilizado, "[...] faz alguma coisa acontecer ou traz algum fenômeno à existência", tal qual o resgate em cooperação de vidas que estão à margem da cultura hegemônica.

Em um outro momento, ao ser chamada de "*frango chato da porra*" (00:07:25) por um comerciante enquanto toma sol na praia junto com Clécio, Paulete, a hipérbole do corpo dissidente na expressão da travesti, ridiculariza e bloqueia a ofensa por meio da própria reinvindicação deste lugar: "*ohh, frango! Descobriu o Brasil, o senhor! Cuidado para não me atingir com esta ofensa...*". Se situarmos o evento no final

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.7231

da década de 1970, na arrastada reabertura política do Brasil, vemos como linhas dissidentes começam a ganhar corpo na sociedade, ainda que sob o açoite do pânico moral vigente. Clécio, comentando com Paulete sobre os futuros passos do grupo de teatro logo após o ocorrido, expressa sua vontade "[d]*a práxis do improvável junto à epifania da desordem*". Interessante notar os efeitos provocados por um corpo *queer* que afirma sua existência – cabelos ao vento, sorriso no rosto, graciosidade dos gestos – e que anuncia, materialmente, as palavras de Clécio. Aí não estamos diante do abstrato, mas da breve condensação do que pode representar o discurso da Chão de Estrelas na reterritorialização de suas subjetividades: líquido, porém com facilidade de adentrar os múltiplos orifícios da sociedade, tal qual a chuca[2] pelo cu, este território de assombros e desejos.

Por Paulete não 'entender' – as palavras, ainda que seja ela o próprio discurso em movimento –, Clécio explica: "*Práxis, em vez de você pensar, você praticar. Fuder invés de você bater punheta. E epifania é você dar rumo à vida, dar corpo à alma, dar vasão ao desejo*". O diretor ao ressoar as palavras práxis e epifania em outra tonalidade do habitual, a primeira com um sentido marxista sempre marcado, a segunda, religioso/místico, nos brinda com uma nova expressão que ilustra a atuação micropolítica, parte do movimento contracultural que no Brasil dos anos de 1960 e 1970 ganha vida por meio do tropicalismo e do que veio a ser chamado de desbunde. Vemos que a Chão de Estrelas se insere nesta lacuna criativa aberta no meio do cinzento ciclo autoritário que sacodia o Brasil e que fora marcada pelo desejo latente não apenas de transformação do corpo social em sua totalidade, mas das relações com o outro e consigo, do cotidiano, do prazer...

Tais formas de [uma outra] luta na ditadura militar eram interpretadas pela esquerda tradicional como desbunde, ou seja, um modo irresponsável e despolitizado de compreender a realidade do seu tempo, assim como seus/suas participantes "[...] rotulados de 'meninos de Marcuse', 'alienados' e, por fim, 'malucos' devido à valorização dos processos intuitivos, sensórios e imaginativos" (Barros, 2014, p. 47). Porém, segundo Sheyla Diniz (2020), os/as desbundados/as seriam todos/as aqueles/as que assumiam radicalmente uma posição anarquista, antiburguesa, adeptos/as do movimento *hippie*, da vida comunitária, das experiências psicodélicas com drogas, tinham curiosidade com as religiões orientais, indígenas e afro-brasileiras e, o que incomodava com notoriedade a esquerda tradicional, rejeitavam explicações históricas totalizantes, assim como vivenciavam os prazeres do corpo e da sexualidade de maneira mais livre. O desbunde, pois, se tornou a versão tupiniquim do movimento contracultural que varreu o mundo na década de 1960 e 1970 que "[...] reivindicava transformações nos planos subjetivo e cultural para além da revolução propriamente estrutural, embora uma e outra não se excluíssem" (Diniz, 2020, p. 02).

Perseguidos/as pela esquerda tradicional, visto não serem adeptos/as da luta armada contra a ditadura, assim como dos grupos conservadores que viam nestas pessoas uma ameaça aos valores burgueses e aos bons costumes, muitos/as artistas, e aqui destacamos os/as tropicalistas, utilizavam-se de um arsenal estético para provocar abalos micropolíticos na sociedade. Para Arnaldo Contier *et al.* (2003, p. 149), "[...] seus princípios estéticos vinham da síntese, da imaginação, da agressividade, da invenção, da surpresa, da imagem-choque, do ridículo, do cafona, do grotesco", o que promovia um turbilhão de questionamentos ao *status quo* e aos poderios dominantes que criavam subjetividades comportadas ao modelo de sociedade vigente. Ainda segundo Celso Favaretto (2000, p. 114), "a atividade tropicalista se materializa como exercício surrealista: uma prática em que a realidade é fecundada pela imaginação e pelo sonho, iluminando as possibilidades reprimidas", como ilustrado no conjunto das próximas cenas...

> 00:17:46 – Um *plano geral*[3] ao som de aplausos abre a sequência de esquetes que a Chão de Estrelas passa a apresentar, ainda que não saibamos ao certo se trata-se de uma mesma noite: (1) vestido como um Dragão da Independência em versão *queer* – a Dragonesa - Clécio presta

[2] Técnica de limpeza do cu habitual entre os/as praticantes do sexo anal também chamada de "ducha higiênica".

[3] Também chamado de *plano aberto*, é um tipo de enquadramento da imagem para ambientação onde delimitamos um espaço onde os/as personagens se encontram ocupando apenas uma pequena parte deste

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.7231

> continência ao público sob a trilha de uma melodia militar. Cortes em *plano-sequência*[4] mostram o público que se divide entre espectadores/as ativos/as e outros/as que se lançam aos beijos. Ao som do Hino Nacional brasileiro, a Dragonesa apresenta dois personagens que coroam o Brasil: "Pri" e "Quito". Seria uma reapropriação do priquito perseguido pela ditadura? (2) Após falas intertextuais de Clécio citando Glauber Rocha e Glauce Rocha, dois ídolos do cinema novo brasileiro, Professor Joubert declama um poema em que proclama a diferença, o múltiplo e o porvir. A câmera, que se intercala agitada entre *primeiro plano* e *primeiríssimo plano*[5], revela, em cortes, a figura de Paulete com um vestido feito com o tecido de uma toalha cafona, performando ao som do Hino de Pernambuco (3) *Plano médio* e iluminação baixa – destoando apenas dos pisca-piscas no fundo do cenário – e duas figuras femininas dançam com roupas vermelhas enquanto um homem negro estala os dedos. A câmera foca primeiro os seios de uma e depois o pau peludo da outra sob os gritos da plateia (4) Em *plano médio*, três personagens, talvez funcionários públicos, dividem-se entre a mecânica da burocracia e a fruição da libido para atenuar as linhas duras do tédio ao som do Concerto nº 1 Primavera de Vivaldi (5) Com tom de deboche, a Chão de Estrelas apresenta um pastoril com duas pastorinhas, entre elas um gay afeminado, enquanto o velho, interpretado por Clécio, aconselha as duas sobre o casamento: o soldado, não serve para casar, mas o travesti sim, pois pode vir como homem e como mulher também.

O trecho descrito traz o teor subversivo e as linhas de tensionamento, dentre elas as de gênero e de sexualidade, que acompanham todo o filme e que podem ser aqui mais bem trabalhadas na cartografia das imagens. Uma estética tropicalista é marca de *Tatuagem*, pois vemos o predomínio de uma série de características ligadas ao tropicalismo como o dialogismo, a reinvenção crítica da cultura brasileira, a ambiguidade, a justaposição de imagens, o culto do prazer, o riso, o deboche, a sátira. Como "agentes de provocação" (Contier *et al.*, 2003), os/as tropicalistas da Chão de Estrelas empreendem o que aqui temos chamado de *currículo-desbunde*, aproximando-se do *queer* ao promover citações anteriormente marginalizadas, pejorativas, indignas, em jogos de palavras e imagens que celebram a diferença e promovem a visibilização do abjeto. Neste caminho, "a lógica da ofensa é tensionada quando, em um movimento de recusa à normalização, assume-se como possível de se viver o lugar da *estranheza* e do *desvio*" (Silva; Paraíso, 2020, p. 134, grifos do autor e da autora).

Indicando que o desbunde é uma versão brasileira da contracultura que sugere uma soltura e um desgoverno, Caetano Veloso nos diz que "desbundar significava deixar-se levar pela bunda, tomando-se aqui como sinédoque para 'corpo' a palavra afro-brasileira que designa essa parte avizinhada das funções excrementícias e do sexo" (Veloso, 1997, p. 469). Um *currículo-desbunde* opera intervalando as normalizações, dando espaço e privilégio aos enfrentamentos micropolíticos por meio do deboche, da justaposição de imagens contraditórias, da ambiguidade, colocando ao avesso os modos de vida e as matérias de expressão que atendem, de forma acrítica, as formas hegemônicas. Se para os/as grupos tradicionais – de direita ou de esquerda –, o prefixo "des", de negação, junto à bunda, coroava de falta de coragem os/as agentes da provocação micropolítica do seu tempo, pois, significava, "[...] no bom português coloquial 'tirar o cu da seringa' ou 'tirar o cu da reta', quer dizer, abster-se, recuar" (Diniz, 2020, p. 04), vemos o desbunde como um movimento que arregaça as cordas que buscam limitar os significados da política.

Fazendo uso de um pensamento desbundado, remexemos os significados conferidos a este modo de vida e os entendemos não como atos de covardia ou de despolitização. Muito pelo contrário, o *currículo-desbunde*, como prática de significação, promove (des)aprendizagens múltiplas que recuam diante dos modos retos – lineares, diretos, direitos/as –, mas avançam nos territórios não ocupados, liberando devires que têm no desejo sua força máxima de atração. Um currículo que "tira o cu da reta", pois não é feito apenas de dois pontos, mas de uma miríade de pontos que formam curvas oblíquas se encontrando por todos os lados de forma incontrolável. Tem uma expressão rizomática, pois "[...] pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras

---

[4] Segundo Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p. 231), *plano-sequência* "[...] trata-se de um plano bastante longo e articulado para representar o equivalente de uma sequência". Neste plano, não temos cortes e os/as personagens são acompanhados na totalidade de uma ação dramatizada no filme.

[5] Quanto ao enquadramento da câmera, o *primeiro plano* é quando o/a personagem é filmado do peito para cima; no *primeiríssimo plano* o foco é dos ombros pra cima, destacando mais o rosto; e no *plano médio* é mostrada a figura humana por inteiro com um sutil espaçamento sobre a cabeça e sob os pés

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.7231

linhas" (Deleuze; Guattari, 2011, p. 25). Ao tirar o cu da reta, o *currículo-desbunde* escolhe habitar, provisoriamente, o tortuoso, o pregueado, o marginal, a tela opaca, ainda que em algum momento cruze a retidão para que deboche dela novamente.

Sob a inspiração de Jack Halberstam (2011) ao celebrar a inadequação do *queer*, vemos o *currículo-desbunde* como uma arte fracassada, pois não coaduna com a régua moral do seu tempo, preferindo a margem ao centro, a travesti ao soldado, o amor livre ao casamento burguês, a diferença que entra e sai (entra e sai, entra e sai, entra e sai...) pelo cu ao falocratismo que confunde poder com potência. O *currículo-desbunde*, portanto, promove processos de singularização (Guattari; Rolnik, 1996), ou seja, modos de subjetivação singulares que se afirmam diferentemente de uma massificação subjetiva que apreende a norma e os valores dominantes como modo de vida.

Há nas cenas descritas uma série de "pontos de singularidade" (Guattari; Rolnik, 1996) como respostas ao seu tempo. Diante do autoritarismo de formas vigentes da cultura hegemônica, segundo o autor e a autora, um ponto de singularidade pode cair no limbo, transformando-se na infertilidade, ou pode se transformar em um processo de singularização que "[...] coincida com um desejo, com um gosto de viver, com uma vontade de construir o mundo no qual nos encontramos, com a instauração de dispositivos para mudar os tipos de sociedade, os tipos de valores que não são os nossos", segundo Guattari (1985, p. 17). Ao enaltecer a diferença e o múltiplo tal qual forças para o porvir, conforme o poema do Professor Joubert, *Tatuagem* nos ensina que as identidades, especialmente aquelas privilegiadas pela cultura dominante, são laços que espremem os devires, permitindo que gangrenas se espalhem pelo corpo, impossibilitando o fluxo da vida. Há, portanto, uma luta micropolítica materializada nas imagens contra uma maioria, entendendo esta não como "[...] uma quantidade relativa maior, mas [como] a determinação de um estado ou de um padrão em relação ao qual tanto as quantidades maiores quanto as menores serão ditas minoritárias: homem-branco, adulto-macho, etc." (Deleuze; Guattari, 2012, p. 92).

Ao justapor imagens nas montagens descritas – (1) o militarismo e o *queer*; (2) a formalidade do hino e a exaltação do múltiplo; (3) o corpo delicado-feminino e/com o pau peludo; (4) a burocracia e a libido; (5) o soldado e a travesti – *Tatuagem* nos mostra que um *currículo-desbunde* é especialista em contrastar imagens para que um incômodo crítico se anuncie, ensaie um gesto, uma leve movência... Para Georges Didi-Huberman (2018, p. 20, grifo meu), "[...] o passado se torna legível, logo conhecível, quando as singularidades aparecem e se articulam dinamicamente umas com as outras – pela *montagem*, escrita, cinemática – como tantas imagens em movimento". O pau que surge no meio de um corpo interpretado como feminino nos mostra como as interpretações são equivocadas, pois assentadas sobre códigos de uma semiótica dominante (Guattari, 1985), sendo preferível, pois, a experimentação. O pastoril, símbolo da cultura que profana o sagrado, ao enunciar o privilégio de uma travesti a um soldado em um casamento, pelas múltiplas possibilidades de prazer que esta pode proporcionar, nos mostra que a montagem provoca abalos, pois des-hierarquiza existências, colocando-as como contraditórias para a frutificação do pensamento. Ainda segundo Didi-Huberman (2017, p. 119), "só se expõe a política mostrando os conflitos, os paradoxos [...] é por isso que a montagem aparece como procedimento por excelência [...] as coisas aparecem ali tomando posição".

Em *Tatuagem*, o *currículo-desbunde* carnavaliza em especial as questões de gênero e de sexualidade (Autor, ano), como veremos no próximo ponto, pois amplia as possibilidades e não mais se cerca dos limites heteronormativos. Isto se alia aos argumentos de Patrícia Barros (2014) ao dizer que o tropicalismo transformou o Brasil do "isto ou aquilo" no Brasil do "isto e aquilo" por conta de uma antropofagia de imagens, novos valores e experimentações estéticas. Assim, ao fazer o múltiplo (Deleuze; Guattari, 2011), há uma abertura para que o rizoma, nutriente do *currículo-desbunde* em *Tatuagem*, assuma como "tecido a conjunção 'e...e...e...'", capaz de colocar em abalos o verbo ser, ligado às essências e filiações (Deleuze; Guattari, 2011, p. 48).

O CU COMO TERRITÓRIO MICROPOLÍTICO: O BURACO DA SINGULARIDADE

"Cu: substantivo masculino; orifício na
extremidade inferior do intestino grosso, por onde se
expelem os excrementos; ânus, ano."

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.7231

Dicionário Oxford Languages

"O meu cu é teu, o meu cu é teu. O meu cu é
teu, é teu, é teu, você já lambeu, você já meteu [...]
Você me venceu, o meu cu é teu."
Valesca Popozuda

"O buraco do meu cu é revolucionário."
Guy Hocquengheim

"Hey, Bolsonaro, vai tomar no cu!"
Brasil

Estes trechos – de músicas, filosofias, formalidades e palavras de ordem – nos mostram que o cu está na boca de todo mundo. Em um beijo grego (in)voluntário, muita gente já raspou o cu na língua, seja na tentativa de ofender alguém, de enaltecer o prazer ou de comungar com palavras daquilo que todo mundo tem, ainda que nem todo mundo queira [dizer que gosta de] dar. Da filosofia ao funk, existe algo bem no meio do cu que nos desconcerta, nos deixa incomodados/as, nos faz rir, nutrindo uma série de tabus e de brincadeiras que nos perseguem independentemente da idade ou do grupo social. O cu é onipresente, logo é parte do divino.

Em *Tatuagem*, mesmo que em um deslize normativo as primeiras cenas nos revelem uma certa importância dada ao pau, como no concurso "Membro de Ouro" já citado no início deste artigo, é o cu que ganha uma importância na narrativa do filme, tal qual a experimentação de um novo território ainda pouco explorado. A instigante pergunta de Javier Saéz e Sejo Carrascosa (2016, p. 10), "como é possível pensar a partir do cu ou pelo cu?" parece animar o cineasta Hilton Lacerda e a Companhia de Teatro Chão de Estrelas nas suas experimentações com a linguagem e com o corpo, apontando para uma performance contracultural. Pensar a partir e pelo cu diz respeito a produzir novos sentidos para um mundo codificado pela maioria, apelando para outras configurações marginais que enriqueçam as alternativas não apenas de interpretação do entorno, mas do coito com tudo que vive, devorando as existências antropofagicamente. Pensar a partir e pelo cu equivale a compreender que existe sim um "estado de dominação" (Deleuze; Guattari, 2012), mas que é necessário o impulso libertino para, nos inspirando em Deleuze (2013), enrabar a maioria, tal qual ele fazia com os/as outros/as autores/as, produzindo um monstro, porém cheio de vitalidade para criar outras sensibilidades.

As cenas iniciais de *Tatuagem* apontam para os contrastes celebrados a todo momento na película. É como se estivéssemos diante de uma metáfora visual das linhas de tensionamento que produzem as vidas dos/as personagens: os recuos e avanços, contrações e afrouxamentos, como um cu que pisca de prazer [ou de medo]. Arlindo, no seu contexto militarizado, sempre surge endurecido, permeado de situações de controle e disciplina corporal, sob uma constante suspeita de sua masculinidade. Já Paulete, assim como os/as outros/as personagens da Chão de Estrelas, parece brincar com o gênero, tecendo um *currículo-desbunde* que carnavaliza as performances e que, de acordo com Favaretto (2000, p. 132-133), "[...] abole a distância entre os homens, entre o sagrado e o profano, entre o sublime e o insignificante, entre o cômico e o sério, entre o alto e o baixo etc.; relativizando todos os valores". Se no quartel de *Tatuagem*, temos um currículo cuja bunda está sempre na reta, na Chão de Estrelas há aquilo que se diz de uma "[...] contingência discursiva produzindo afecções, dobras – éticas, estéticas e políticas" (Pocahy, 2020, p. 316), colocando a bunda em jogo e expandido todas as suas possibilidades de abertura para o desejo.

Arlindo – ou Fininha – está a todo momento negociando a performance de sua masculinidade. Mesmo fincando estacas passageiras nas "casas-dos-homens" (Welzer-Lang, 2001), como nos quarteis e nas partidas de futebol com seus colegas soldados, ou administrando o armário, este dispositivo de regulação do que é exposto/assumido ou não na homossexualidade (Sedgwick, 2007), como nas visitas às parentas do interior e à sua namoradinha, existem lacunas abertas de onde podem escorrer experimentações e devires. Ainda antes de encontrar Clécio, vemos que uma suspeita – que após

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.7231

será confirmada – ronda a vida de Fininha: o seu caso com um militar de maior patente no Exército, o que lhe conferia proteção no quartel. Seus colegas de serviço constantemente o interpelam (00:06:14), debochando do seu 'medo de aranha' – ao se referirem à vagina das mulheres – ou de suas fugas quando chamado para sair e comer algumas meninas.

Porém, é importante destacar, junto com Daniel Welzer-Lang (2001), que estes espaços de homossocialização não são apenas propícios para atos homofóbicos, sejam físicos ou psicológicos, como os vividos por Arlindo, mas ali também se vivenciam muitos jogos do erotismo masculino. É como se o cu sempre estivesse à espreita para uma danação, emitindo vibrações dionisíacas impossíveis de serem contidas naqueles corpos jovens e libertinos. Em uma das cenas, Soldado Gusmão (Ariclenes Barroso), cercado por uma brenha de pica(e)paus por todos os lados, questiona a masculinidade de Arlindo, na tentativa de enquadrá-lo nos atributos esperados de um 'verdadeiro' macho: virilidade, potência sexual e, acima de tudo, heterossexualidade. Percebemos aí que "[...] a dominação masculina produz homofobia para que, com ameaças, os homens se calquem sobre os esquemas ditos normais de virilidade" (Welzer-Lang, 2001, p. 465). Ainda que tenha sido algoz de Fininha na cena descrita, um pouco mais adiante no filme, Soldado Gusmão deixa escapar seus desejos por Arlindo, o que mostra como a sexualidade e o gênero são linhas trêmulas que por mais que sejam submetidas a uma série de pedagogias de masculinidade ao longo da vida, são instáveis, indefinidas e potentes em sua variação. Compreendemos, fazendo uso das formulações de Suely Rolnik (1989, p. 49), que as linhas de gênero e de sexualidade são como linhas de simulação que estão "[...] sempre a oscilar na direção do fluxo puro e desencantar a matéria, provocando desabamento de território".

A ditadura militar representou a maximização da masculinidade hegemônica que, apoiando-se em uma perseguição acirrada aos homossexuais, buscava a consolidação de um modelo de gênero e de sexualidade que estava em constante questionamento após a década de 1960 em todo o mundo. Entre os censores do Brasil neste período autoritário, a homossexualidade era vista como manifestação de subversão, como imoralidade e como fruto do comunismo, como vemos, inclusive, na proibição a uma das apresentações da Chão de Estrelas (01:31:27), bem como na repressão que invadiu uma das noites na casa de espetáculo do grupo (01:37:46). Em *Tatuagem*, se de um lado temos a tentativa de conservação das pregas anais como troféu de uma virilidade a ser reforçada em tempos estremecidos, temos também uma certa positivação do cu (Saéz; Carrascosa, 2016), ou seja, a afirmação elástica de um buraco que é a singularidade do desfazimento da Forma-Homem, ou seja, do modelo de masculinidade esperado para o assujeitamento dos homens.

Tantos são os debates colocados pelo cu que uma das práticas de tortura escolhidas pelos militares nos tempos autoritários, especialmente para os homens que era capturados por sua resistência ao regime, estava centrada no ânus. Em sua pesquisa sobre as implicações de gênero no uso sistemático da tortura na ditadura militar, Emerson Gracia (2018) relata práticas de estupro, choque no ânus, penetração de dedos e com objetos metálicos, dentre tantas outras formas que mulheres e, especialmente, homens eram submetidos/as para delatarem companheiros/as da oposição aos militares. No caso dos homens, "o foco nos genitais e no ânus, as frequentes ameaças de violação, especialmente com objetos, buscavam a diminuição do militante em sua masculinidade, dobrando-o à vontade do torturador e o humilhando" (Gracia, 2018, p. 132).

Na tentativa de desmontar os grupos de resistência, os militares apelavam à inferiorização do homem torturado, colocando a sua masculinidade em cheque ao romper sua impenetrabilidade, visto que a penetração passiva é parte da performance exclusivamente feminina. Como "[...] um homem penetrado já não é um homem, é uma mulher" (Sáez; Carrascosa, 2016, p. 181), não apenas a tortura física, mas também a violência psicológica [e de gênero] era posta em ação pelos militares, desejosos em preservar não apenas a gestão macropolítica da sociedade, conforme os grupos dominantes, mas também a atuação micropolítica. Talvez adviesse daí a associação frequente entre homossexualidade e comunismo como "[...] ameaças à segurança e à viabilidade do Brasil" (Cowan, 2018, p. 49).

O controle do cu se torna indispensável para a manutenção dos quadros sociais e culturais em um país cujos símbolos de autoridade exalam hipermasculinidade. Dar o cu, ou "distribuir" (Popozuda, 2013), passa a ser uma ferramenta micropolítica que consiste "[...] em atos de criação que se inscrevem nos territórios existenciais estabelecidos e suas respectivas cartografias, rompendo a cena

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.7231

pacata do instituído" (Rolnik, 2018, p. 61). Queremos dizer com isto que o *currículo-desbunde*, conforme visto em *Tatuagem*, é contracultural, pois, se estamos imersos/as em uma "cultura cisheteropatriarcal" (Silva; Nascimento; Caetano, 2021), à medida em que debochamos do emaranhado de linhas de produção do gênero e da sexualidade dominante, estamos inventando alternativas para que a diferença ganhe corpo no mundo.

A cultura dominante procura nos vincular de forma rígida a determinados sistemas semióticos para a organização e orientação do social. Ainda segundo Guattari e Rolnik (1996), temos uma industrialização das subjetividades que atende a interesses de grupos dominantes na tentativa de bloquear os processos de singularização. Quando dizemos que o *currículo-desbunde* em *Tatuagem* é contracultural é justamente pela abertura das vias de passagem que ele promove entre as semióticas dominantes de gênero e de sexualidade. Há uma semiótica do/no cu que destoa do privilégio cultural dado ao pau. Uma produção de sentidos de ordem inversa, cheia de pregas e que alcança territórios marginalmente explorados na cultura cisheteropatriarcal. Se "[...] a arquitetura do corpo é política" (Preciado, 2014, p. 31), a exclusão do cu como território de prazer e como espaço de liberdade para todas as formas de gênero tem tudo a ver com a manutenção da heteronorma, estando esta em um cenário de constante tremulação, pois performática.

Ao fazer uma genealogia do cu, Javier Sáez e Sejo Carrascosa (2016) nos mostram como o corpo foi historicamente recortado e significado de muitas maneiras, tendo como foco as partes dignas ou não para o prazer sexual, especialmente se inseridas em um regime de verdade heteronormativo. Ao evidenciar a força da ética da passividade, os autores sinalizam que "[...] a construção da sexualidade, do desejo, está atravessada por muitas variáveis transversais, mas, sobretudo, está dentro de um sistema, o heteropatriarcal, onde os valores do penetrador [do cu] são os mais elevados" (Sáez; Carrascosa, 2016, p. 161). Com base nos modos de vida heterossexuais, portanto, o cu se tornou uma área repulsiva, apenas dirigida às funções excretoras do aparelho digestivo, tendo em vista que a conjunção pau-boceta, alicerce da reprodução sexual no regime heteronormativo, fincou-se como única possibilidade aceitável e legítima na cultura hegemônica. Se pensamos, junto com Preciado (2014), que a contrassexualidade é a desnaturalização da heteronormatividade, provocando questionamentos incisivos sobre como os corpos são hierarquizados e definidos sob uma suposta natureza, compreendemos também que o cu é um "centro contrassexual universal" (Preciado, 2014, p. 36). Deste centro – difuso, não coeso e deliciosamente instável – se engendram desterritorializações que agitam um devir-mulher entre os homens, visto que degelam a Forma-Homem em prol de uma multiplicidade de experiências de masculinidades.

> 00:29:19 – Sob uma luz que lembra as cores da bandeira do Brasil, Clécio surge no canto direito de um cenário pouco iluminado, enquanto um violão lança alguns acordes. Cantando *Esse Cara*, de Caetano Veloso, Clécio olha para Arlindo que se encontra na plateia pela primeira vez. Ali vemos os olhares se cruzarem e uma atmosfera de sedução ganhar densidade com o soldado em um primeiro plano desfocado na imagem. Corta.
> 00:32:32 – Após o espetáculo, Paulete apresenta o seu cunhado, Arlindo, para o grupo. Clécio e Arlindo se cumprimentam e o rapaz se senta para uma conversa. Mais um constraste no filme se evidencia na forma como os personagens se olham e gesticulam na cena: a timidez recolhida de Fininha e o magnetismo extravasante de Clécio. Durante a conversa e troca de olhares, a câmera se aproxima na captura do tesão que vibra entre os dois. Corta. Já no camarim, a voz de Dolores Duran ressoa no LP enquanto os dois se aproximam. A cena, toda em plano-sequência, transforma a câmera em nossos olhos, boca e nariz e acompanhamos a conversa que desemboca em um intenso beijo. Corta. Na cama, Clécio faz sexo oral em Arlindo que, após mais troca de carícias, vira o cu para ser comido.

Um dos momentos mais intensos da narrativa de *Tatuagem*, a cena descrita mostra o primeiro encontro entre Clécio e Fininha na casa-cabaré da Chão de Estrelas. O ator, travestido no palco, seduz o soldado com o lirismo de Caetano Veloso, marco do tropicalismo. A atmosfera de desejo que se espalha como poeira desde a performance de *Esse Cara* é desatadora de uma experiência estética com a imagem que parece nos colocar em contato com a própria excitação dos dois personagens. Se a atmosfera fílmica é um "[...] campo energético que circula num contexto determinado a partir de um corpo ou de uma situação precisa", como nos diz Inês Gil (2005, p. 141-142), ela também pode ser a expressão sensível

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.7231

de um contraespaço, como nos fala Michel Foucault (2013). Para o filósofo, esta modalidade de espaço seria uma heterotopia, pois tem "como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis" (Foucault, 2013, p. 24). Ao colocar um soldado – representante da ditadura – em uma casa-cabaré habitada por corpos marginais a este mesmo regime, o filme nos ensina a potência da montagem como produtora de experiências desatadoras de devires inimagináveis. A atmosfera, carregada de intensidades, densidades e dinamismos (Gil, 2005), nos leva a sentir no nosso próprio corpo as aberturas possíveis destes contraespaços. A dramaticidade da música de Dolores Duran, a dança dos personagens, o *plano-sequência* que acompanha a cena, a sonoridade dos beijos e a pouca iluminação nos colocam como espectadores/as de um romance inesperado e que por esta preciosidade, nos enche de urgência.

É como se *Tatuagem* nos brindasse com um ataque micropolítico à ditadura militar pela afirmação do desejo entre um soldado e um artista da resistência contracultural. No filme – e nesta cena em especial –, Fininha não apenas se envolve afetivamente e sexualmente com outro homem, mas desvirtua a geografia hegemônica do prazer e oferece seu cu para Clécio. O filme mostra um soldado com performance de masculinidade que poderíamos interpretar como heteronormativa dando o cu para uma bicha que transita entre diversos graus de afetamento. Nesta positivação do cu e da passividade sexual – ou seja, do corpo sendo penetrado por outro -, o cu de um soldado sendo comido por um artista vaza desterritorializações de masculinidades por todos os lados, pois não obedece a lógica da bicha-passiva-afeminada que é fodida pelo macho-ativo-dominador presente no imaginário de inspiração heterossexual. No contexto cultural e histórico encenado no filme, a dicotomia de gênero com repercussão na performance sexual de inspiração heteronormativa (macho-ativo-comedor x bicha-passiva-comida) é revirada ao avesso e coloca em questão a complexidade do corpo como suporte material para múltiplos pontos de prazer.

Já que "o cu é a essência da bicha, é seu *leitmotiv* e órgão pelo qual perde a sua dignidade e se converte no abjeto, no indesejável e exterminável" (Saéz; Carrascosa, 2016, p. 95, grifo dos autores), quais afecções são provocadas pelo cu da ditadura sendo devorado justamente por tudo aquilo que mais abomina? Há um devir-mulher que passa pelo cu de Arlindo? Diante das cenas, compreendemos que Hilton Lacerda promove um *currículo-desbunde* ao debochar da cultura cisheteropatriarcal, ao revirar as posições hegemônicas, ao problematizar os significantes que são tatuados no corpo e nas performances sexuais, tentando desvinculá-los dos atos performativos que produzem a naturalização do gênero e da sexualidade.

Para Félix Guattari (1985, p. 35, grifo meu), "um homem que se desliga das disputas fálicas, inerentes a todas as formações de poder, se engajará, segundo diversas modalidades possíveis, num tal *devir mulher*". Funcionando como um desatador que prolifera as diferenças, o devir-mulher irrompe quando corpos seguem rotas distintas ao que as normas estabelecem como verdade, preferindo a experimentação à reprodução da identidade. Já que "[...] o cu é o escudo supremo da masculinidade" (Saéz; Carrascosa, 2016, p. 32) e "[...] se é penetrado, é feminino; se é impenetrável, é masculino" (Idem, p. 180), o devir-mulher de Arlindo se expressa no empoderamento do seu prazer anal, afirmando uma masculinidade que não repete as configurações da Forma-Homem. Se a masculinidade hegemônica, símbolo valorizado pela cultura dominante, é impenetrável, pois faz uso apenas do seu pau como devorador, não podendo, em hipótese alguma, assumir uma posição passiva-feminina nas relações sexuais, com Fininha vemos como "o corpo é um texto socialmente construído" (Preciado, 2014, p. 26) que pode ser experimentado de múltiplas formas.

O binarismo ativo-masculino x passivo-feminino é uma territorialização do poder que opera sobre os modelos de gênero e de sexualidade. Se o macho é o que come e a fêmea é a que dá – sob os ditames de uma organização e hierarquização das geografias do prazer –, o devir-mulher se apresenta quando os/as desejantes, cansados/as da congruência papai-mamãe, desbundam o currículo cisheteropatriarcal e transformam todo o seu corpo em uma fábrica de orgasmo. Nisto incluímos tanto as relações homossexuais como também as heterossexuais que vivenciam a extensão dos seus prazeres para além das dicotomias estanques ensinadas e reproduzidas nas mais diferentes instâncias da sociedade.

Este devir-mulher "[...] trata-se muito mais que um devir *outro*, trata-se de uma etapa para tornar-se diferente daquilo que o corpo social repressivo nos destinou autoritariamente" (Guattari, 1985,

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.7231

p. 43-44, grifo do autor). Se ser macho, símbolo da ditadura militar, é ser impenetrável, a performance de Arlindo coloca o regime autoritário com o cu para cima e gozando por trás, desestabilizando os locais de produção de desejo que são valorizados pelo cisheteropatriarcalismo. No *currículo-desbunde*, o deboche se torna um apetrecho contrassexual por ser contracultural, ou seja, por empreender uma luta micropolítica contra as semióticas dominantes, inventando outras maneiras de experimentar os gêneros e as sexualidades. O desbunde curricular ao fazer gaguejar a língua dominante e modificar os sistemas convencionais de signos (Corazza, 2000), carnavaliza as situações de opressão e faz do improvável uma possibilidade de questionamento contracultural.

No entendimento de que "todo currículo é um texto eivado de poder – prescreve saberes, modos de ser, de pensar e de agir, indicando pensamentos, valores, exercícios e atitudes a serem praticados no sentido de constituição de tipos particulares de sujeitos" (Autor, ano), alguns aspectos ressoam no *currículo-desbunde* de *Tatuagem*. Ao trabalhar com a montagem e com a ambiguidade, o filme nos ensina como as linhas de conformação de gênero e de sexualidade são transitórias, moventes e contingentes. Nas apresentações da Chão de Estrelas, evidenciamos um currículo a partir do momento em que esta montagem abre espaço para a criação de novos valores, pois há um constraste bem demarcado entre corpos, experiências e performances quando colocadas em condições des-hierarquizadas: a valorização da travesti e não do soldado; a alegria dos corpos abjetos em oposição ao semblante triste da família tradicional; o amor livre como afirmação de uma maneira de se relacionar para além das relações monogâmicas tradicionais, etc. Do ponto de vista estético (e técnico) do filme, o realismo também nos convoca a adentrarmos no universo de *Tatuagem*, como nos mostra Isaac Aragão (2018), seja pelas filmagens em cenários reais, pelos *planos-sequência*, pelos diálogos simultâneos entre os/as personagens, seja pelas músicas de apelo popular, tal como nos seduzissem a embarcar em uma viagem que nos faz também problematizar as nossas próprias vidas.

Há um exercício que provoca efeitos de sentido nos olhares, entendendo estes como perturbadores de nossas perspectivas inquestionáveis, já que o olhar "é a ruminação do ver: sua experiência alongada no tempo e no espaço e que, por isso, nos instaura em outra consciência de ser" (Tiburi, 2004, s/p). Os sentidos em *Tatuagem* emergem com uma grande dose de deboche, sendo este mais um exercício crítico do *currículo-desbunde* em questão que pode engendrar novos "modelos de sociabilidade e afetividade" (Autor, data). Sendo o cu, este território abjeto do corpo humano, aquilo que põe densidade à atmosfera estética de *Tatuagem*, como na cena do soldado Fininha tomando no cu e nas próximas cenas de proclamação da utopia anal como festa da experimentação dos prazeres desmedidos, vemos que o deboche é marca deste exercício curricular, já que este trata-se de uma gramática que ridiculariza as normas, colocando-as em suspensão por conta do humor e do desdém. Fazendo a ditadura tomar no meio do cu, *Tatuagem* nos ensina a lançar mão de artifícios estéticos para questionar a ordem, colocando intervalos nas normas, espaços de suspensão, de hiato, podendo liberar zonas criativas de tempo e espaço para a o exercício de novos valores.

> 01:19:47 – Após a Chão de Estrelas debochar da censura que sobre eles/as sobreveio em um esquete anterior, a câmera nos coloca diante de várias bundas que rebolam no palco. Em um cenário com adereços tropicalistas, a música exalta a diversidade do(s) cu(s). Tal como se conduzisse uma orquestra, Clécio se diverte com o devir-violino do cu, o devir-flauta do cu, o devir-piano do cu... "*Tem cu para todos. Tem cu para mim, tem cu para você. Tem cu para dar, cu para vender. Tem cu que tem medalha, tem cu do coronel que traz felicidade a todos do quartel [...] O papa tem cu, o nosso ilustre presidente tem cu, tem cu a classe operária e, se duvidar, até Deus tem o onipotente, onisciente, onipotente CU*", assim cantam enquanto se misturam nus no meio do público em um coral de exaltação do cu.

A performance do cu é, sem dúvida, a celebração da contracultura em *Tatuagem*. Se a conjunção pau-boceta é a ode da cultura cisheteropatriarcal e das semióticas dominantes do capitalismo, visto que a família e a reprodução (hetero)sexual são parte da engrenagem que sustenta as relações de produção neste regime, o cu é uma abertura marginal que conduz à afirmação do devir-mulher. Este devir que é, segundo Guattari e Rolnik (1996, p. 73), "uma economia do desejo que tende a colocar em questão um certo tipo de finalidade da produção das relações sociais, um certo tipo de demarcação, que faz com que se possa falar de um mundo dominado pela subjetividade masculina". Ao cantarem sobre o cu do

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.7231

papa, do coronel e de Deus, símbolos da religiosidade e do conservadorismo nos tempos autoritários, a Chão de Estrelas desierarquiza posições de poder que se sustentam com base nas geografias do corpo sexuado e opera uma minorização através da linguagem e da performance, o que poderia ser "[...] um caso político, [qu]e apela a todo um trabalho de potência, uma micropolítica ativa" (Deleuze; Guattari, 2012, p. 93). Em um outro momento (01:35:49), Arlindo também participa da "performance do cu". Seu semblante mais leve e risonho evidencia uma transformação das suas subjetividades no encontro com o grupo de artistas. Ainda que esta última apresentação tenha sido reprimida pelas forças militares que adentraram violentamente a casa-cabaré, vemos que as linhas de fuga são incapturáveis e deixam os personagens com alternativas de vida perante o já instituído.

Segundo Deleuze e Guattari (2012, p. 93), "[..] é sempre 'homem' que é o sujeito de um devir; mas ele só é um tal sujeito, ao entrar num devir-minoritário que o arranca de sua identidade maior". Esta desterritorialização é possível pela experimentação do corpo ao atualizar todos os virtuais do prazer. Em *Tatuagem*, o cu, símbolo da passividade homossexual, ou seja, da posição e do sujeito depreciado nas relações entre gêneros e sexualidades – inclusive entre os próprios gays –, torna-se uma zona de intensidades que nos procura nos estimular a questionar a ordem social do gozo, a heteronorma e os autoritarismos que se vestem de masculinidades impenetráveis. Trata-se, pois "de um corpo transformado em um feixe de *forças*" (Carneiro, 2018, p. 337, grifo meu) e que supera a invisibilização promovida pela forma.

Declarando que "*a única coisa que nos salva, a única coisa que nos une, a única utopia possível é a utopia do cu*" (01:22:17), Clécio nos ensina por meio da performance as reflexões de Michel Foucault (2013) a respeito dos corpos utópicos. Segundo o filósofo, por mais que a utopia tenha sido construída em lugares de idealização, inclusive na tentativa de sufocar o corpo, é deste que surgem as utopias, as formas de construção de espaços outros que operam sobre o próprio corpo. Falar que a utopia que nos une é a utopia do cu é compreender os mistérios, do visível e do invisível, que entram em relação com a nossa corporeidade. A presença no mundo, percebida através dos poros e de todas as cavidades da nossa matéria, agenciam com a forças coletivas que nos cercam e daí podem ser extraídas as potências do novo.

Seja o coronel, seja a bicha periférica, todo mundo tem a mesma ferramenta de desterritorialização – o cu – e pode aproveitar as linhas de força que nos atravessam para agenciar um voo divergente das rotas costumazes. Já que "[...] o corpo é o ponto zero do mundo" (Foucault, 2013, p. 14), a utopia do cu é a experiência de uma marginalidade criativa que mais confunde do que propõe soluções ou sínteses. Assim, fazer do cu uma estrela reluzente no/do corpo utópico é experimentar o mundo por meio de sua perspectiva: pela traseira, na invisibilidade, na multiplicidade dos seus usos e privilegiando as pregas diferenciais agêneras que nos fazem singulares.

CRÉDITOS FINAIS

Ao problematizarmos *Tatuagem* sob o referencial das teorias pós-críticas do currículo, pudemos evidenciar a potência das imagens no deslocamento dos sentidos de vida enrijecidos, fechados e que buscam se consolidar na lógica da representação. Sendo o currículo uma linguagem cuja "[...] natureza de sua discursividade é arbitrária e ficcional, por ser histórica e socialmente construída" (Corazza, 2001), podemos perceber as velocidades e lentidões, avanços e retrocessos das linhas de desejo que atravessam a sua constituição, sendo estes movimentos produtores de olhares e de (des)aprendizagens que deixam no ar quereres e falações com vontade de verdade.

No *currículo-desbunde* de *Tatuagem*, aprendemos a força da ironia e do deboche, a anarquia da linguagem e da performance através da Companhia de Teatro Chão de Estrelas e de seus/suas artistas no tropicalismo pernambucano. Em um enfrentamento micropolítico, estes corpos desejam se desviar da heteronormatividade, inventando modos outros de comportamento mesmo sob condições precárias, sempre embebedados em uma política do constraste e do hibridismo que revela costuras inesperadas em tempos violentos da ditadura militar brasileira. Também aprendemos que o *currículo-desbunde* é aquele que vivencia um devir-mulher que sai pelo cu, este território de prazer abjetificado pela cultura heterossexual, mas que ganha força de rizoma no filme, se espalhando como uma presença glorificadora que fura o escudo supremo da masculinidade (Sáez; Carrascosa, 2016).

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.7231

A experiência contracultural em *Tatuagem* nos inspira a avançarmos nos debates sobre masculinidades, visto ser um campo cada vez mais em evidência (Silva Junior; Carvalho, 2023) ao deslocar os homens de posições de gênero e de sexualidade naturalizadas. Sendo o cinema uma arte que pode alterar nossos modos de ver o mundo (Berger, 1999), *Tatuagem* nos ensina que a arte, como aquela que produz afetos, impulsiona novas leituras de mundo que são atravessadas pelo currículo das imagens nos filmes, sendo, portanto, um território de inventividade, germinando as existências de outras possibilidades de estar no mundo.

REFERÊNCIAS

Autor, Data.

ARAGÃO, Isaac Dourado. *O êxtase como elemento narrativo na construção de personagens de Hilton Lacerda*: uma análise do filme Tatuagem. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe, 2018.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2003.

BARROS, Patrícia Marcondes de. "Tropicália": a face da nascente contracultura no Brasil nos anos de chumbo. *Revista de Literatura, História e Memória*, v. 10, n. 15, p. 45-57, 2014. <https://doi.org/10.48075/rlhm.v10i15.10326>

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas*: notas para uma teoria performativa de assembleia. Tradução de Fernanda Siqueira Miguens. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CARNEIRO, Gláucia. Corpo em trânsito e desterritorializações de gênero no currículo da cidade com a arte. In: PARAÍSO, Marlucy; CALDEIRA, Maria Carolina da (Orgs.). *Pesquisas sobre currículos, gêneros e sexualidades*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2018, p. 327-344

CONTIER, Arnaldo Daraya; FISCHER, Catarina Justus; FABRÍCIO, Ovanil; CARVALHO, Vera A. Assumpção Tavares de. O movimento tropicalista e a revolução estética. *Cad. de Pós-Graduação em Educ., Arte e Hist. da Cult.*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 135-159, 2003. Disponível em: < https://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Contier-Movimento_tropicalista_e_a_revolucao_estetica.pdf>. Acesso em: 01/09/2023.

CORAZZA, Sandra Mara. Labirintos da pesquisa, diante dos ferrolhos. In: COSTA, Marisa Vorraber (Org.). *Caminhos investigativos*: novos olhares na pesquisa em educação. Porto Alegre: Mediação, 1996, p. 105-131.

CORAZZA, Sandra Mara. O que faz gaguejar a linguagem da escola. In: CANDAU, Vera Maria (Org.). *Linguagens, espaços e tempos no ensinar e aprender*. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2000, p. 89-103.

CORAZZA, Sandra Mara. *O que quer um currículo?* Pesquisas pós-críticas em educação. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

CORAZZA, Sandra Mara. *Para uma filosofia do inferno na Educação*: Nietzche, Deleuze e outros malditos afins. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.7231

CORAZZA, Sandra Mara. Sentidos do currículo. *Revista Teias*, v. 11, n. 22, p. 149-164, mai./ago. 2010. Disponível em: < https://www.e-publicacoes.uerj.br/revistateias/article/view/24120/17098>. Acesso em: 10/10/2023.

COSTA, Marisa Vorraber; WORTMANN, Maria Lúcia; BONIN, Iara Tatiana. Contribuições dos Estudos Culturais às pesquisas sobre currículo – uma revisão. *Currículo sem fronteiras*, v. 16, n. 3, p. 509-541, set./dez. 2016. Disponível em: <https://www.curriculosemfronteiras.org/vol16iss3articles/costa-wortmann-bonin.pdf>. Acesso em: 18/10/2023.

COWAN, Benjamin. Homossexualidade, ideologia e "subversão" no regime militar. In: GREEN, James N.; QUINALHA, Renan (Orgs.). *Ditadura e homossexualidades*: repressão, resistência e a busca da verdade. São Carlos: EdUFSCAR, 2018, p. 27-52.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE, Gilles. *Cursos sobre Spinoza (Vincennes, 1978-1981)*. Tradução de Emanuel Angelo da Rocha Fragoso, Francisca Evilene Barbosa de Castro, Hélio Rebello Cardoso Júnior e Jefferson Alves de Aquino. 3. ed. Fortaleza: EdUECE, 2019.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. V. 1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. V. 4. Tradução de Suely Rolnik. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Olhos livres da história*. Revista Ícone, Recife, v. 16, n. 2, p. 161-172, 2018. <https://doi.org/10.34176/icone.v16i2.238900>

DINIZ, Sheyla Castro. Desbundando em anos de chumbo: contracultura, produção artística e Os Novos Baianos. *História (São Paulo)*, v. 39, p. 01-29, 2020. <https://doi.org/10.1590/1980-4369e2020016>

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. 3. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 edições, 2013.

GANDIN, Luís Armando; PARASKEVA, João M.; HYPOLITO, Álvaro Moreira; SILVA, Tomaz Tadeu da. Mapeando a [complexa] produção teórica educacional – entrevista com Tomaz Tadeu da Silva. *Currículo sem fronteiras*, v. 2, n. 1, p. 5-14, jan./jun. 2002. Disponível em: < https://www.curriculosemfronteiras.org/vol2iss1articles/tomaz.pdf>. Acesso em: 10/10/2023.

GIL, Inês. A atmosfera como figura fílmica. In: III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO, 2005, Covilhã, p. 141-146, 2005. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/gil-ines-a-atmosfera-como-figura-filmica.pdf> Acesso em: 11/03/2023.

GRACIA, Emerson Flores. *Masculinidade e tortura*: gênero e o uso sistemático da tortura na Ditadura Civil-Militar Brasileira. Dissertação (Mestrado em História). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018.

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.7231

GUATTARI, Félix. *Revolução molecular*: pulsações políticas do desejo. Tradução de Suely Belinha Rolnik, 3. ed. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1985.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica*: cartografias do desejo. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

HALBERTSTAM, Jack. *El arte queer del fracaso*. Tradução de Javier Sáez. Barcelona: Editorial EGALES, 2011.

LONDERO, Rodolfo Rorato. Livros pornográficos e o surto censório durante o governo Geisel (1974-1979). *Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM)*, v. 3, n. 2, p. 119-129, jul./dez. 2014. Disponível em: < https://www.unicentro.br/rbhm/ed06/dossie/11.pdf> . Acesso em: 17/10/2023.

MAKNAMARA, Marlécio; PARAÍSO, Marlucy Alves. Pesquisas pós-críticas em Educação: notas metodológicas para investigações com currículos de gosto duvidoso. *Revista da FAEEBA – Educação e Contemporaneidade*, Salvador, v. 22, n. 40, p. 41-53, jul./dez. 2013. Disponível em: < http://educa.fcc.org.br/pdf/faeeba/v22n40/v22n40a05.pdf>. Acesso em: 18/10/2023.

PARAÍSO, Marlucy Alves. Pesquisas pós-críticas em educação no Brasil: esboço de um mapa. *Cad. Pesqui.*, v. 34, n. 122, p. 283-303, mai./ago. 2004. <https://doi.org/10.1590/S0100-15742004000200002>

PARAÍSO, Marlucy Alves. Diferença no currículo. *Cad. Pesqui.*, v. 40, n. 140, ago. 2010. <https://doi.org/10.1590/S0100-15742010000200014>

POCAHY, Fernando. Gênero, sexualidade e geração: latitudes queer. In: RODRIGUES, Alexsandro; CAETANO, Márcio; SOARES, Maria da Conceição Silva (Orgs.). *Queerizando currículos e educação*: narrativas do encontro. 1. ed. Salvador, BA: Editora Devires, 2020, p. 308-320.

POPOZUDA, Valeska. Hoje eu não vou dar, eu vou distribuir. In: POPOZUDAS, Gaiola das. *Gaiola das Popozudas*. Rio de Janeiro: Pardal Produções/Galerão Records, 2013. CD.

PRECIADO, Beatriz. *Manifesto contrassexual*: práticas subversivas de identidade sexual. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental*: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição*: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018.

ROLNIK, Suely. Para o Brasil esconjurar o fascismo. *Outras Palavras*, São Paulo, s/p, 2023. Disponível em: <https://outraspalavras.net/descolonizacoes/suelyrolnik-para-o-brasil-esconjurar-o-fascismo/>. Acesso em: 25/02/2023.

SÁEZ, Javier; CARRASCOSA, Sejo. *Pelo cu*: políticas anais. Tradução de Rafael Leopoldo. Belo Horizonte: Grupo Editorial Letramento, 2016.

SEDWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. *Cadernos Pagu*, v. 28, p. 19-54, jan./jun. 2007. < https://doi.org/10.1590/S0104-83332007000100003>

SILVA, Tomaz Tadeu da. Dr. Nietzsche, curriculista, con aportes del profesor Deleuze: una mirada post-estructuralista de la Teoría Del Currículo. *Pensamiento Educativo*, v. 29, p. 15-36, dez. 2001. Disponível em:

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.7231

< https://pensamientoeducativo.uc.cl/index.php/pel/article/view/26119/20977>. Acesso em: 18/10/2023.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documentos de identidade*: uma introdução às teorias do currículo. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

SILVA, João Paulo de Lorena; PARAÍSO, Marlucy Alves. Infâncias queer no currículo escolar e a criação de modos de vida transviados. In: RODRIGUES, Alexsandro; CAETANO, Márcio; SOARES, Maria da Conceição Silva (Orgs.). *Queerizando currículos e educação: narrativas do encontro*. 1. ed. Salvador, BA: Editora Devires, 2020, p. 129-148.

SILVA, Roberto Vinício Souza da; NASCIMENTO, Letícia Carolina Pereira do; CAETANO, Márcio. A Bicha Docente Despachada: sociopoetizando a educação nas diferenças. *Textura*, v. 23, n. 55, p. 194-214, jul./dez. 2021. < https://doi.org/10.29327/227811.23.55-9>

STENGERS, Isabelle. Reativar o animismo. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. *Caderno de Leituras*, n. 62, p. 01-15, mai. 2017. Disponível em: <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2017/05/caderno-62-reativar-ok.pdf>. Acesso em: 18/10/2023.

TIBURI, Márcia. Aprender a pensar é descobrir o olhar. *Márcia Tiburi – Textos*, set. 2004. Disponível em: <http://www.marciatiburi.com.br/textos/aprender.htm>. Acesso em: 16/04/2023.

VELOSO, Caetano. London, London. In: VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. Londres: Paramount Records, 1971. LP. Faixa 2.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WELZER-LANG, Daniel. A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia. *Estudos feministas*, v. 2, 2001. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2001000200008>

CONTRIBUIÇÃO DAS/DOS AUTORES/AS

Autora 1 – Administração do projeto, Análise formal, Investigação, Metodologia.
Autor 2 – Supervisão, Validação.

DECLARAÇÃO DE CONFLITO DE INTERESSE

Os autores declaram que não há conflito de interesse com o presente artigo.

Este preprint foi submetido sob as seguintes condições:

- Os autores declaram que estão cientes que são os únicos responsáveis pelo conteúdo do preprint e que o depósito no SciELO Preprints não significa nenhum compromisso de parte do SciELO, exceto sua preservação e disseminação.
- Os autores declaram que os necessários Termos de Consentimento Livre e Esclarecido de participantes ou pacientes na pesquisa foram obtidos e estão descritos no manuscrito, quando aplicável.
- Os autores declaram que a elaboração do manuscrito seguiu as normas éticas de comunicação científica.
- Os autores declaram que os dados, aplicativos e outros conteúdos subjacentes ao manuscrito estão referenciados.
- O manuscrito depositado está no formato PDF.
- Os autores declaram que a pesquisa que deu origem ao manuscrito seguiu as boas práticas éticas e que as necessárias aprovações de comitês de ética de pesquisa, quando aplicável, estão descritas no manuscrito.
- Os autores declaram que uma vez que um manuscrito é postado no servidor SciELO Preprints, o mesmo só poderá ser retirado mediante pedido à Secretaria Editorial do SciELO Preprints, que afixará um aviso de retratação no seu lugar.
- Os autores concordam que o manuscrito aprovado será disponibilizado sob licença Creative Commons CC-BY.
- O autor submissor declara que as contribuições de todos os autores e declaração de conflito de interesses estão incluídas de maneira explícita e em seções específicas do manuscrito.
- Os autores declaram que o manuscrito não foi depositado e/ou disponibilizado previamente em outro servidor de preprints ou publicado em um periódico.
- Caso o manuscrito esteja em processo de avaliação ou sendo preparado para publicação mas ainda não publicado por um periódico, os autores declaram que receberam autorização do periódico para realizar este depósito.
- O autor submissor declara que todos os autores do manuscrito concordam com a submissão ao SciELO Preprints.