

## O Chão de Estrelas e a regência da alegria: música, dança e heterotopias dissidentes

*Chão de Estrelas and the regency of joy: music, dance, and dissident heterotopias*

### LUIZ FERNANDO WLIAN

Instituição/Afiliação  
Universidade Estadual Paulista.  
País Brasil  
Pesquisador e professor doutorando em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista. Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde desenvolveu a pesquisa Estranhos que Cantam e Dançam: Potências Dissidentes no Cinema Musical (2019). Graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (2016).

Contato principal para correspondência.

### LAAN MENDES DE BARROS

Instituição/Afiliação  
Universidade Estadual Paulista  
País Brasil  
Doutor em Ciências da Comunicação, pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), com pós-doutorado pela Université Stendhal Grenoble 3. Docente da Faculdade de Artes, Arquitetura e Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” -- FAAC-UNESP.

### RESUMO

Músicas em cinema são potências afetivas capazes de reconfigurar o espaço e promover novos universos sensíveis que mobilizam tanto os corpos em cena quanto os corpos dos espectadores. Buscamos no presente trabalho observar como se dão essas potências quando apropriadas por sensibilidades dissidentes. De que formas a música pode mobilizar afetos capazes de erigir um outro espaço, ou uma heterotopia dissidente. A partir de uma discussão sobre música, dança e heterotopia ligados à experiência estética, analisamos momentos musicais do longa-metragem Tatuagem (Hilton Lacerda, 2013), observando de que formas os corpos em cena engendram performances que demonstram novas formas de agir ética, estética e politicamente frente ao mundo e suas normas.

**Palavras-chave:** música; heterotopia; cinema queer contemporâneo.

### ABSTRACT

Music in Film has affective powers capable of reconfiguring space and promoting new sensitive universes that mobilize both the bodies on screen and the bodies of the spectators. In this paper, we seek to observe how these powers perform when appropriated by dissident sensibilities. In what ways can music mobilize affects capable of giving rise to another space, or a dissident heterotopia. From a discussion about music, dance, and heterotopia linked to the aesthetic experience, we analyze musical moments from the film Tatuagem (Hilton Lacerda, 2013), by observing how the bodies on screen engender performances that demonstrate new ways of acting ethically, aesthetically, and politically before the norms of the World.

*Keywords:* music; heterotopia; contemporary queer cinema.

“O Moulin Rouge do subúrbio, a Broadway dos pobres, o Studio 54 da favela. Bem-vindos ao Chão de Estrelas!”. Chama a voz empolgada. Convida ao lugar que fica ali na margem. Primo pobre da Broadway, parente desafortunado do Moulin Rouge, mas onde as constelações brotam do chão. Onde uma multidão colorida canta, dança e debocha da opressão porta a fora. Onde corpos criticam a cultura dominante na forma do deboche, da chacota declarada e performada com versos, poesias, cantos, danças, mãos desmunhecadas e bundas rebozantes que brilham e esvoaçam numa Recife tomada pela ditadura militar. Esse é o cenário em que se situa o filme *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013), em que o corpo desviante, abjeto, estranho (LOURO, 2004) cria para si um novo lugar. Um lugar onde ser, estar e celebrar as dissidências e seus prazeres é ordem do dia. Um lugar que, não por acaso, é modulado por música e dança, é tornado concreto pelos corpos que performam e se colocam a cantar e dançar.

Ao propormos uma discussão sobre música, dança e outros espaços, buscamos abordá-los por uma análise fílmica (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2008) que privilegia a experiência estética, a partir de uma compreensão que prioriza estesia e sensibilidade como agentes de encontro, de compartilhamento de afetos, experiências e desejos, estéticas e políticas. Compartilhamento esse que, dado na corporeidade e na ressonância afetiva, busca criar um “território comum”, um território de partilha onde corpos sensíveis são coparticipes da produção de um espaço outro. Trata-se de uma “partilha do sensível”, como nos propõe Jacques Rancière (2009). Um espaço de reconhecimento e alteridade, do Eu ao encontro do Outro, onde sujeitos dissidentes podem reconhecer-se e cocriar novas formas de sentir e agir perante o mundo. Dessa forma, acreditamos que “pensar a comunicação como experiência estética pode nos ajudar a compreender a produção de sentidos como atividade sensível, realizada por sujeitos ativos e criativos, conscientes e críticos” (BARROS, 2017, p. 161).

O cinema e o audiovisual, principalmente a partir do advento de tecnologias de registro e reprodução sonoras, desenvolve complexa exploração das possibilidades estético-narrativas da música como elemento poético-estético. Dos musicais hollywoodianos clássicos da primeira metade do séc. XX aos videoclipes contemporâneos, a música tem sido aplicada e integrada de diversas formas às imagens em movimento, ajudando a produzir universos sensíveis das mais variadas matrizes culturais. Nessa conjuntura, mobilizamos uma dúvida – esta que nos conduzirá à questão do presente texto – sobre como a música se integra ou pode ser incorporada por matrizes dissidentes, desviantes em relação à cultura dominante – capitalista e heterossexual – que rege nosso mundo contemporâneo.

Ao tomarmos *Tatuagem*, um longa-metragem de ficção que trata de experiências dissidentes, temos uma amostra da potência da música em cinema. Músicas são forças mobilizadoras, potências afetivas que se inscrevem no tempo e no espaço, com poder de reconfigurá-lo, de promover uma

integração rítmica do espaço ao tempo, esta que modifica sua tessitura e pode produzir outros espaços. Espaços encarnados por prazeres não-teleológicos, regidos por alegria, pela agência do presente, pelo aqui-agora que movimenta. Assim, levantamos questões: como as dissidências se apropriam das – e são apropriadas por – potências da música? De que formas essas potências, como experiências estéticas, podem conduzir a outras reconfigurações espaciais? Em resumo: como, por meio das potências da música, é possível erigir um espaço outro – um espaço do Outro, do corpo estranho – regido por “leis” diversas, por formas outras de experienciar o mundo?

## MOVER-SE SEM SAIR DO LUGAR

Iconoclastas, profanos e sedutores: assim são os corpos que vemos em *Tatuagem*, animados por artistas de um grupo de teatro que, na narrativa do filme, realizam performances num espaço chamado *Chão de Estrelas*, uma espécie de “teatro cabaré” onde encenam números musicais, esquetes teatrais e toda forma de provocação “à moral e aos bons costumes”. Corpos que tomam a cena e encantam uma variada plateia – que nos inclui do lado de fora da tela – com uma arte deliberadamente subversiva, cujo maior intuito é, para além de ser uma celebração da dissidência, ser um refúgio de resistência frente às opressões na década de 1970. Corpos que são dispostos aos nossos olhos, principalmente, nos momentos musicais do filme, esses que promovem uma suspensão na trama e certo deslocamento dos dramas afetivos das personagens principais, Clécio (Irândhir Santos) e Fininha (Jesuíta Barbosa).

O termo “suspensão” se faz interessante para nós, na medida em que compreendemos que, longe de significar uma interrupção da história, trata-se de uma outra forma de abordá-la, uma que é distendida, que se expande diversamente, que cria outra relação com a tessitura fílmica e com as sensações presentes em cena. A teórica Amy Herzog, ao conceituar o momento musical em cinema, busca se debruçar sobre os momentos em que o som e a música se tornam forças dominantes no filme, invertem a hierarquia imagem-som, são responsáveis por conduzir o que se dará em termos de encenação. Ela nos diz:

Em suma, o momento musical, como eu emprego o termo aqui, ocorre quando a música, tipicamente uma canção popular, inverte a hierarquia imagem-som para ocupar uma posição dominante no trabalho fílmico. Os movimentos da imagem, e conseqüentemente a estrutura do tempo e do espaço, são ditados pela canção (HERZOG, 2010, p. 7).

Entendemos, portanto, que nos momentos musicais, a história ainda está sendo contada, porém em outros termos. Como se, nestes momentos, a narrativa resistisse à tração que a puxa para seu desfecho; resistisse ao seu telos. Na música, o ponto de chegada importa menos que o caminho circunscrito pela duração rítmica. Como nos sugere o compositor Jorge Drexler, vale "*Amar la trama más que el desenlace*"<sup>[1]</sup>. No momento em que a música rege a ação dos corpos impressos, bem como os enquadramentos e seus movimentos, é o presente que se impõe sobretudo. Como um caminhante que anda rumo a um fim e que, por sua própria conta, faz um desvio e começa a performar uma dança. Uma dança que, para além de ser vetor de prazer e alegria, traz imbuído um ato estético, ético e político, um convite a mobilizações que ultrapassam a singeleza dela própria.

Quando pensamos em potência política alinhada à questão da performance, relembramos brevemente um proeminente exemplo que informa sobre esses termos: Bertold Brecht. Ao pensar na reconfiguração do papel do espectador na interação com a peça teatral, Brecht operou reconfigurações decisivas em termos de desmonte da transparência, de revelação do dispositivo, de provocação do público. "Ponto-chave para a estética de Brecht foi o estímulo ao espectador crítico em oposição aos 'zumbis' narcolépticos engendrados pela sentimentalidade lacrimosa do teatro burguês" (STAM et al., 2015, p. 110). Nossa compreensão da experiência estética passa, justamente, por essa articulação entre sensibilidade e política. Como nos desafia Herman Parret, em *A estética da comunicação*, precisamos "socializar o sensível" e "sensibilizar o social", pois "o *sensus communis* é o *sensus* de uma comunidade que (...) não é nem argumentativa nem consensual: Ela é afetiva" (PARRET, 1997, p. 197). E quando essas comunidades são espaços de reconhecimento e resistência, como no caso da coletividade narrada em *Tatuagem*, a dimensão afetiva se torna política.

O cerne da performance brechtiana seria um "chamado a práxis que incita o espectador não apenas a contemplar o mundo, mas também a criticá-lo e mudá-lo" (STAM et al., 2015, p. 110). Em suma, uma proposta que se sustenta na criação de uma arte do instigar, do despertar, que buscaria a mobilização política e ética do espectador, ao invés de sua "imersão narcotizante" no mundo representado. E é, talvez, justamente nesse ponto onde podemos encontrar limites nessa proposta: o prazer. No afã por formas cada vez mais opacas e despertadoras de consciências, muitas performances moldadas por essa proposta acabaram por se afastar, muitas vezes, do prazer, da diversão, de qualquer aspecto ligado à ideia de entretenimento. Tal enrijecimento estético não apenas tornou performances brechtianas – para além do trabalho realizado por Brecht em si – algo complexo, pouco acessível, como também menosprezou as potencialidades do sensível e de afetos positivos como mobilizadores de mudanças no real.

Nesse sentido, pensamos sobre como é possível pensar performance em termos de prazer, alegria, em um viés que se oponha às ideias de "entorpecimento" e "imobilização". Afinal, formas outras de vida só podem se fazer um objetivo na medida em que forem previamente sentidas,

em que se fizerem presentes enquanto sensação corpórea. Só se movimenta por aquilo que se pode imaginar, e a primeira fálscia para a imaginação é o afeto. “Para serem efetivos, filmes – e movimentos sociais – devem oferecer sua cota de prazer e desejo, algo a se descobrir, ou ver, ou imaginar, um vislumbre do que Nina Simone coloca em canção: ‘it feels like to be free’” (STAM et al., 2015, p. 122). Compreendemos, portanto, afetos como forças pré-individuais capazes de aumentar ou diminuir as potências do corpo, as potências de agir. Essa concepção, que vem na esteira do pensamento espinosano, é relida e compartilhada por autores como Gilles Deleuze (2002), por teóricos da chamada “virada afetiva” (CLOUGH, 2008; STEWART, 2007; DEL RÍO, 2008; MASSUMI, 2015), e se faz presente na obra de Muniz Sodré (2006).

Nessa perspectiva, é fulcral que se busque uma relação produtiva entre obra e espectador, uma relação que seja capaz de mobilizar tais afetos e, principalmente, uma relação que compreenda “um espectador ativo, que mantém viva a sua consciência e intensa a sua sensibilidade” (BARROS, 2017, p. 161). Um espectador que, por sua conta, reconheça-se nos corpos dançantes e possa dançar junto, numa relação de se reconhecer no Outro, na linha do que problematiza Paul Ricoeur (2019) ao refletir sobre O si-mesmo como Outro. Tatuagem parece empreender essa busca.

Nesse ínterim, cabe uma dúvida, essa que, imbuída na presente questão deste texto, incita-nos a visualizar uma imagem específica: é possível se mover sem sair do lugar? Se sim, por que fazê-lo? Talvez seja nessa pista que devemos seguir para pensar sobre as potências da música encarnada pelos corpos estranhos de Tatuagem. Música como suspensão, como um ritmo que incita o canto, a dança, o “mover-se no lugar”, sem direcionamento, sem causalidade, sem ponto de partida ou chegada, sem a demanda de alcançar um telos ou um futuro específico. É essa música, encarnada no presente, bem como os movimentos inscritos em seu ritmo, que podem reconfigurar o espaço.

Em palestra online, Muniz Sodré tece comentários sobre as qualidades da música e do ato de dançar. Ampliando o que chama de “regência da alegria” (SODRÉ, 2006), o escritor argumenta que a música, bem como o ritmo que ela promove no corpo de quem dança, irrompe um novo universo sensível, abre o corpo a uma nova experiência. E essa “abertura ao sensível”, que se faz como integração rítmica do movimento com o espaço e o tempo, seria capaz de mobilizar alegria, revitalizar a experiência humana.

Nós recolhemos passado e futuro num presente que nos mobiliza. Por que passado e futuro? Porque tem que saber os passos da dança; futuro para saber pelo menos aonde vai com o passo seguinte, mas o presente é que é mobilizador. Então esse passado pode ser uma tradição, pode ser um afeto que a gente expressa no presente. O futuro, por exemplo, pode ser um passo depois do outro. Mas a dança é basicamente a potência de dar ou não dar o passo (SODRÉ, 2021).

A suspensão é o que gera abertura ao sensível. É o presente que se inscreve no corpo e que é encarnado nos movimentos rítmicos regidos por música. E quando a música começa a tocar no Chão de Estrelas, tudo muda na tessitura fílmica dada até então. Os corpos se redistribuem, os protagonistas da narrativa dispersam e uma profusão de personagens ganha a cena, com peles desnudas, pintadas, brilhantes, estilizadas, e dançam e cantam, de forma efusiva. É o que observamos nos momentos musicais Papai Eu Quero Me Casar e Polka do Cu.

Uma mulher, de frente para nós no quadro, expõe seu corpo nu enquanto canta e dança. Seu corpo está pintado de tintas vermelha e azul, bem como as fitas à sua cabeça. O quadro se desloca, e vemos a personagem de Clécio caracterizada como um “cadáver idoso”, com algodões nas narinas, representando o “papai” da famosa canção popular que, como ouvimos no filme, traz uma versão adaptada com coisas “estranhas” em sua letra. Um plano aberto revela os corpos no palco. Entra em cena a personagem Paulete, cujo corpo não pode ser contido em categorias como “homem” ou “mulher”, e dança com um vestido brilhante, com um tecido esvoaçante e branco que lhe confere asas. O quadro se detém no corpo não-conforme de Paulete, sua figura andrógina coberta de glitter e maquiagem. Eis que uma outra figura não-conforme aparece: um homem, bastante maquiado, com fitas vermelhas na cabeça que relembram mechas de cabelo.

*Eu quero me casar com o travesti!  
Com o travesti você vai casar bem!*

O choque enérgico dos corpos se transfere para a plateia diegética, que assiste ao número no Chão de Estrelas, e a nós, que contemplamos do lado de cá. Da mulher azul-vermelho, dos outros corpos não-conformes. De Paulete, que comanda uma estrofe inteira da canção. E essa celebração dissidente se faz intensa até o momento em que o som da música diminui e a suspensão se dissipa para dar lugar à sequência seguinte. A mulher nua, metade azul metade vermelha; Paulete e sua androginia decorada de brilhos e tinturas; o homem maquiado com suas fitas vermelhas à cabeça... todos juntos, nos provocam, nos interpelam, nos fascinam em sua dissidência, com uma extravagância que também ultrapassa a economia narrativa.



FIGURA 1: Performers em Papai Eu Quero Me Casar. TATUAGEM, 2013.

Algo parecido acontece em Polka do Cu. Dessa vez, de forma ainda mais provocativa, ao trazer como regente da cena aquela que seria a “parte maldita” do corpo. No momento musical, vemos uma massa de corpos nus cantando, dançando e saudando o cu. O corpo de Clécio veste uma calça que revela sua bunda. Seus braços abertos, seu sorriso largo. Ele rodopia, percorre o quadro, direciona-se para a esquerda deste, conclamando com um gesto uma fileira de corpos, que entram da esquerda para a direita, nus, com as bundas viradas para nós, rebolando efusivamente. Todos, cobertos de brilho, dançam ao ritmo da música. Clécio percorre a fileira de bundas, exhibe-as e começa a cantar. Os corpos reagem a seus versos, desenhando poses diversas, sendo que todas evidenciam as bundas viradas para nós. Clécio descreve os “tipos de cu” em sua canção.

O momento musical segue com variações de enquadramento que ora nos mostram a pluralidade de corpos sobre o palco, ora nos mostram planos mais fechados que exibem melhor a sua superfície. Diante da fileira de corpos, Clécio “rege” seus movimentos, como um “maestro dos corpos e das bundas”.

*Tem cu para todos  
 Tem cu para mim  
 Tem cu para você  
 Tem cu para dar  
 Cu para vender!*

Clécio ostenta uma “auréola”, feita de arames, que segura nas mãos e mostra para seu público. Alguns planos mais abertos, outros mais fechados, todos registrando a interação de corpos. Clécio pula de um corpo a outro, até que todos os corpos nus, em um plano aberto que o centraliza, reúnem-se e, curvados, grudados um ao outro, fazem um círculo dançante em torno dele. Ele coloca a “auréola” em sua cabeça, que lhe serve como uma coroa. O “rei-cu” que atrai todos os corpos para seu entorno, esses que giram ao redor dele como se gira ao redor do sol, em um grande e dançante círculo anal.

*O Papa tem cu  
 O nosso ilustre presidente tem cu  
 Tem cu a classe operária  
 E se duvidar  
 Até Deus tem um  
 Onipresente  
 Onisciente  
 Onipotente  
 Cu.*

O círculo se desfaz. O conglomerado de corpos espalha-se. Um plano mais aberto revela-os indo em direção à plateia. Alguns sobem em cima das mesas. A plateia começa a cantar junto. “Tem cu, tem cu, tem cu...”. Clécio canta os últimos versos, segurando a auréola à altura da cabeça.

*A única coisa que nos salva  
 A única coisa que nos une  
 A única utopia possível  
 É a utopia do cu.*

Em primeiro plano, Clécio se vira, e seu rosto dá lugar à sua bunda, que domina o quadro,

ao lado de outras bundas. O quadro celebra a imagem de todas as bundas, em fileira, viradas para nós, em reboladas ligeiras. O momento musical acaba, mas sua reverberação fica: a única utopia possível é a utopia do cu.

Perto do fim de *Tatuagem*, em mais uma de tantas apresentações desse número musical, o Chão de Estrelas é violentamente invadido por soldados do exército, que destroem a celebração que se dava até então. A música acaba, o espaço é corrompido, a narrativa retoma sua causalidade, a violência é duramente trazida pela norma vigente do mundo de fora, que vem para demonstrar, em sua truculenta instalação, como a potência daqueles corpos, que apenas cantavam e dançavam, era lida como ameaça.

Vimos uma comunhão dos corpos estranhos em celebração, em festa, em canto e dança que visam a perturbar de forma direta a cultura dominante, não apenas a cultura contemporânea à narrativa, mas a cultura contemporânea a nós, espectadores. Os corpos que congregam no momento musical são os mesmos corpos que fluem no decorrer do filme como um todo. Mas eles, sozinhos, não trazem a mesma potência que o seu encontro traz. *Tatuagem* faz do encontro sua grande potência. Como afirma Sodré (2021), a corporeidade, para além de ser condição de existência do sensível, baluarte da abertura à outras experiências afetivas, é necessariamente uma qualidade coletiva, algo encarnado pelo corpo em relação intrínseca com outros corpos. O palco do Chão de Estrelas simboliza o espaço consagrado a essas dissidências, e a premissa narrativa de que aquele espaço era um lugar de encenação teatral acaba por dar vazão a essas performances. Os adornos, as cores extravagantes, as danças e cantos com vozes estilizadas, as gestualidades histriônicas, o toque corpo a corpo: tudo isso se une e se imprime sobre os corpos no momento musical, que acaba por ser um momento de pluralidade de pulsões enérgicas e sensoriais. Um momento em que há, por fim, a agência da corporeidade, nos termos de Sodré.

É importante analisar, em ambos os momentos musicais, como os corpos dançam e “são dançados” pelo enquadramento, pela montagem, pela linguagem cinematográfica, pela construção rítmica atribuída àquele espaço cênico. Percebemos mais do que a centralidade e o detalhamento dos corpos – que é bastante evidente – mas também, e principalmente, a forma como eles se reportam a nós: como se posicionam e se movimentam para o quadro, como interpelam – por olhares e gestos – quem possivelmente os contempla. Em *Papai Eu Quero Me Casar*, o quadro está no meio da performance, intercalado entre planos abertos e primeiros planos que se mexem efusivamente ao passo dançante, exibindo detidamente os expressivos rostos. Em *Polka do Cu*, os rostos são substituídos por bundas, que dominam a cena e que, tal qual os rostos do momento anterior, são expressivos dentro do quadro e parecem “pisar” para nós. Nos dois momentos, são corpos bastante atentos ao fato de estarem sendo assistidos – não apenas por uma plateia diegética, mas também por espectadores do filme – e que jogam com isso; trazem,

em suas performances, uma espécie de “inventário de sensibilidades”, um acervo de histórias e sensações carregadas na matéria do corpo e contadas na gestualidade afetada, nos gracejos e sorrisos, na interdição dos olhares – olhares que, por vezes, encaram-nos diretamente, de forma convidativa, característica marcante em filmes do gênero musical (VIEIRA, 1996) e que, aqui, é apropriada para evocar determinados sujeitos e corpos, aqueles que se dispõem a compartilhar do universo sensível aberto em cena, um universo notadamente dissidente. Tão dissidente quanto a “parte maldita” do corpo, protagonista maior de *Polka do Cu*: o cu. Esse, de quem ainda falaremos mais no presente texto, acaba por ser a maior porta de abertura do universo sensível dissidente à medida em que, bem como o olhar dos performers que evocam o espectador para dentro, aqui é a bunda, individual e coletiva, que “olha” frontalmente, posicionada ao centro do quadro, e lança mão do convite. É a bunda que promove a interdição de olhares, que parece nos observar e conclamar. O cu “exerce seu próprio olhar” materializado na imagem, e juntamente ao todo dos corpos em cena, propõe a abertura de um outro universo sensível. Em outros termos, um espaço outro.



FIGURA 2: Bundas olham para o espectador. TATUAGEM, 2013.

## ■ HETEROTOPIAS, ESPAÇOS DE MÚSICA E DANÇA

De forma literal, os corpos dançantes em Tatuagem reivindicam uma “utopia” onde o eu seja soberano. Buscam mais do que um outro espaço: reivindicam um espaço outro, um espaço dissidente em que sua matéria viva, com seus prazeres e desejos, possa se expandir, viver experiências diversas às do mundo “como ele é”, do mundo dado pela cultura dominante. Em torno dessa reivindicação trazemos à análise o conceito de heterotopia.

Em seu proeminente ensaio *Outros Espaços*, Michel Foucault traça linhas para desenhar sua versão de utopia.

Há, igualmente, e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias (FOUCAULT, 2009, p. 415).

Heterotopias seriam, portanto, espécies de utopias que, diferentes das utopias evocadas, por exemplo, na teoria de Ernst Bloch (2000), são utopias tangíveis, efetivamente realizadas e localizáveis, que guardam seu tempo e espaço em nosso mundo. Mais que isso, seriam outros espaços que, em certo sentido, compõem um duplo invertido de um espaço original, que podemos entender aqui como o mundo regido pelas normas da cultura dominante. Heterotopias “têm o poder de criar um espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório ainda qualquer espaço real, todos os posicionamentos no interior dos quais a vida humana é compartimentalizada” (FOUCAULT, 2009, p. 420). Ou seja, acreditamos que esse “duplo invertido”, além de nos convidar a pensar sobre alteridade – tanto do espaço outro quanto dos sujeitos que o mobilizam – poderia também guardar um viés ético, estético e político, ao passo de seu caráter contestatório da cultura, como descreve Foucault, que continua:

acredito que entre as utopias e estes posicionamentos absolutamente outros, as heterotopias, haveria, sem dúvida, uma espécie de experiência mista, mediana, que seria o espelho. O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A partir desse olhar que de qualquer forma se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou; o espelho funciona

como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está lá longe (FOUCAULT, 2009, p. 415).

Ao discorrer sobre o que chama de “heterotopias de desvio”, Foucault as identifica como espaços marcados pela presença de pessoas que não se encaixam nas normas sociais estabelecidas. Em seus exemplos, ele cita as prisões, as casas de repouso, as clínicas psiquiátricas, como lugares ocupados por indivíduos ou grupos sociais que não são esperados a ser parte integrante da sociedade capitalista, da cultura dominante. Em outras palavras, sujeitos que não são esperados – ou desejados – a retornarem às normas sociais vigentes. Sujeitos desviantes justamente na medida em que burlam o caminho rumo ao telos hegemônico predeterminado, e que na curva suspendem a caminhada, movem-se sem ir a lugar nenhum.

Nesse sentido, as heterotopias modernas de Foucault, ascendentes ao passo do desenvolvimento do capitalismo, podem dizer bastante sobre o Chão de Estrelas e seus corpos estranhos, dançantes e provocadores, especialmente quando pensamos heterotopia como um lugar onde grupos e indivíduos podem criar, podem performar, podem cantar e dançar por si próprios, em leis e ritmos diversos aos da norma vigente. Onde os sujeitos e corpos desse desvio possuem agência, apropriam-se de aspectos das normas sociais e os decompõem, debocham, criam paródias e pastiches. Exaltam como rei o cu, a “parte maldita” do corpo e da cultura dominante. O Chão de Estrelas, portanto, pode ser lido como uma heterotopia dissidente. Mais que isso, como uma heterotopia circunscrita por música.

O “mover-se sem sair do lugar”, caro daqueles corpos que suspendem a caminhada em um desvio, também descreve o próprio ato de dançar, de conjugar o corpo ao ritmo da música, promovendo intensidades sem destino, sem norte para além do prazer propiciado pelo momento musical, vivido no presente. E é no momento que a música penetra na carne que uma gama de afetos pode surgir, precisamente naquele instante em que “o indivíduo, abrindo-se sensivelmente ao mundo [...] abole o fluxo do tempo cronológico e, com o corpo livre de qualquer gravidade, experimenta uma sensação intensa de presente, capaz de envolver os sentidos e libertar a consciência de seus entraves imediatos” (SODRÉ, 2006, p. 203). E é esse corpo livre, suspenso no presente, que toca a outros corpos e sensibilidades, que nos permite ver a música como uma relação de alteridade, como algo que

se concretiza na interação entre seres humanos, em atividades do cotidiano e momentos de festa e celebração da vida, de compartilhamento de sentimentos e intensões. Seres humanos, que cantam, tocam e dançam uns para os outros, uns com os outros, e manifestam suas identidades e se reconhecem uns nos outros (BARROS, 2018, p. 189).

Em *Tatuagem*, o Chão de Estrelas só se difere do mundo exterior no momento em que promove a corporeidade, em que incita o choque de corpos estranhos que performam em coletivo. Corpos esses que, por mais que estejam presentes e distribuídos na narrativa causal do filme, ganham outra dimensão, visibilidade e agência quando se encontram, quando se tocam, quando se celebram; e esses momentos são, precisamente, momentos musicais.

Assim, ao reunir ideias como momento musical e heterotopia, seguimos o passo de Muniz Sodré:

O ritmo, todo e qualquer ritmo, cria um espaço próprio. Todo e qualquer ritmo, quando é intenso, suscita um imaginário específico. E isso implica o quê? Uma reflexão prática. Uma reflexão corporal sobre o tempo, sobre a duração que vive. Com o ritmo, não se trata apenas de um artifício técnico no contexto da musicalidade, com o ritmo se trata de uma configuração simbólica do tempo que se vive, que, conjugado à dança, constitui um contexto, constitui uma espécie de lugar, uma espécie de cenário sinérgico, um cenário de energias onde alguma coisa acontece (SODRÉ, 2021).

Os corpos estranhos do Chão de Estrelas, imersos na energia da música e devolvendo a ela sua energia, compõem essa “espécie de lugar”, esse espaço outro onde “alguma coisa acontece”. E que coisa seria essa? Um ato ético, no sentido de promover formas de relação, de solidariedade, de partilha, de integração corpo a corpo; um ato estético, no sentido de incitar uma abertura ao sensível, uma abertura a um universo de sensações outras, sensações dissidentes; um ato político, no sentido de agir perante a norma, de se apropriar dela, decompô-la e, nesse passo, produzir resistências.

Se compreendemos que os corpos que performam em *Tatuagem* abrem um novo universo sensível, onde estão os sujeitos e corpos que adentram esse universo e ajudam a erigir essa heterotopia? Nesse sentido, podemos compreender heterotopia como um espaço outro que surge da corporeidade, de uma poética que busca, pela via da mobilização do corpo, evocar sensibilidades, promover reconhecimento e partilha em espectadores que, eventualmente, sintam-se implicados no tecido fílmico. Tais espectadores poderiam, dessa forma, ser coparticipes e cocriadores de uma heterotopia dissidente. Uma heterotopia que surgiria, portanto, num tempo e espaço de encontro e compartilhamento de sensibilidades, numa experiência estética em que sujeitos e corpos dissidentes se conectam e reverberam um no outro: seus desejos, seus imaginários, suas memórias afetivas incorporadas no gesto, na matéria viva. *Tatuagem* se endereça aos corpos e sujeitos que imprime em cena conforme apresenta uma poética que busca se completar por meio desses, num sentido de colaboração. “Eles compartilham a obra de arte” (BARROS, 2017, p. 165), e essa partilha, dada de forma estética, ética e política, pode se posicionar como resistência frente às normas vigentes no mundo.

Essa ideia do compartilhamento reforça a articulação entre comunicação e experiência estética. Trata-se de partilhar percepções e sensibilidade. O que se

dá na intercessão entre estética e ética, entre estética e política. Afinal, o que se partilha afeta as relações com o outro e a construção da própria cidadania (BARROS, 2017, p. 167).

Por fim, compreendemos a heterotopia dissidente como ato sensível e compartilhado que, repleto de prazer, possui uma regência específica: a regência da alegria.

A alegria [...] é autopotenciadora, coincidindo com a própria realização do real, quer dizer, com o fluxo transformador das coisas no espaço-tempo. Não é uma “experiência”, no sentido tradicional de um contato espontâneo com a surpresa ou o inesperado [...], mas é certamente o que a possibilita, qualquer que seja o seu nível – na tragédia, no ritual, na narrativa, etc. – por ser um evento da “espontaneidade” que, num nível primal, é análoga à liberdade política. Por isto, não existe propriamente o sujeito da alegria. Há, sim, o sujeito da emoção, o objeto da sensação, até mesmo o sujeito de um sentimento, mas alegria é regência, algo que possibilita experiências e sujeitos (SODRÉ, 2006, p. 218-219).

Alegria é potência mobilizadora do corpo, e sua relação com a música não é arbitrária.

A música permite-nos descortinar, pela pura sensibilidade, um cósmico e um biológico que carregamos em camadas profundas, inapreensíveis pela racionalidade instrumental. A sua visceral afinidade com a alegria está precisamente nessa partilha do sensível e da condição de uma realização que se autoengendra (SODRÉ, 2006, p. 219-220).

É pela música, pelo ritmo que integra corpo, espaço e tempo, que esse “inapreensível” pode mais facilmente despontar, que as intensidades podem transformar a experiência do sensível nos corpos e no espaço que estes ocupam. O ritmo é uma tecnologia de agregação humana. Por meio da dança e da festa o ritmo pode reelaborar simbolicamente o espaço. Porque “o ritmo modifica as hierarquias territoriais, estimula o poder expressivo do corpo até um ponto em que se produzem imagens próprias de liberação, imagens de autorrealização” (SODRÉ, 2021).

Dessa forma, ao desenharmos respostas às perguntas enunciadas no início deste texto, dizemos que a música é uma tecnologia humana cujas potências podem modificar o espaço e o tempo, podem erigir outros espaços, mobilizados por outros afetos e experiências estéticas. Quando apropriada por sujeitos dissidentes, por corpos estranhos, pode abrir um novo universo sensível que evoca sensibilidades dissidentes à partilha, sensibilidades capazes de configurar um ato perante o mundo, um ato mobilizador de mudanças no real. Um ato que, animado pelas qualidades da música, é inerentemente regido por alegria.

A alegria é evento da “espontaneidade” e, num nível primal, é análoga à liberdade política, como afirma Sodré em excerto acima. Talvez seja nesse ponto que more seu parentesco com a música, e nele que podemos encontrar possíveis qualidades políticas da música.

A música é expressiva, mas não representativa, isto é, não duplica, nem copia ou imita uma referência qualquer situada na realidade imediata, ainda que se dê como “programática” e tenha suas linhas melódicas semantizadas verbalmente pelos compositores. Por isso, tende ao absolutismo. Ela “é, assim, criação de real em estado selvagem, sem comentário nem réplica; e o único objeto de arte

a apresentar um real como tal. Isto por uma razão muito simples: a música não imita, esgota a sua realidade só em sua produção, tal como o ens realissimum – realidade suprema – pelo qual os metafísicos caracterizam a essência, por ser modelo possível para toda coisa, mas não ser ela mesma modelada por nada (SODRÉ, 2006, p. 220).

Seguindo o ritmo das palavras de Sodré, podemos entender música como mimese. Mas não a mimese plat nica, que significa "cópia", "imita o". Mas sim mimese na acep o aristotélica, que a entende como "jogo", como combinatória de elementos que se cria, que se inventa. A música seria, no entendimento aristotélico, uma mimese da alegria. Um "jogo de alegria" em que a temporalidade rítmica, em sua fluidez instantânea, bem como o aqui-agora da palavra cantada, se comunicaria aos corpos, "liberando-os das referências que os encadeiam   gravidade da terra [...] e propiciando-lhes a asa da flutua o, da leveza" (SODRÉ, 2006, p. 220). É nesse desencadeamento da gravidade, nessa flutua o que carrega formas outras de sentir, que corpos estranhos podem se agarrar para conceber um espaço seu.

Por fim, a potência dos momentos musicais de Tatuagem reside, principalmente, em sua concentra o; eles imprimem em cena uma reunião massiva e enérgica de corpos, que se tocam, se chocam, que estão em grande número e cobertos com toda sorte de adornos e aparatos visuais, de maneira que poucas vezes encontra par em outros momentos do filme. Os momentos musicais, nesse sentido, servem como momentos de congrega o, esta que   construída de forma a exibir a pluralidade de corpos, muitas vezes registrados em um mesmo quadro, todos ornamentados e performando gestos "estranhos". Uma corporeidade intensa que busca se integrar aos corpos dos espectadores, compartilhar afetos e, sobretudo, formas de resistência estética,  tica e política galgadas no sensível, no singelo ato de ser um corpo estranho que canta e dança. Uma corporeidade cujo gesto maior enuncia a desconstru o do sonho utópico de progresso linear, capitalista e heterossexual, em benefício dos calorosos prazeres do agora, que aqui lemos como uma heterotopia circunscrita por música e manifestada pela energia dos corpos.

## CONSIDERA OES FINAIS

As reflexões que aqui trazemos, que carregam um olhar sobre as potências dissidentes dos momentos musicais do filme Tatuagem, nos conduzem a pensar sobre a importância do sensível e da experiência estética para compreendermos fen menos inscritos da arte e na comunica o. Como, por meio da sensibilidade, do afeto mobilizado corpo a corpo, podemos fazer inferências

sobre possíveis poéticas e estéticas entre obra e espectador, e como essas podem não apenas produzir encontro e compartilhamento, mas também corporeidade e, principalmente, espaços outros. Acreditamos que “a intersubjetividade que se dá nas relações comunicacionais precisa ser valorizada e a dimensão estética dos fenômenos da comunicação precisa ser reconhecida” (BARROS, 2017, p. 161). Dessa forma, ao apostarmos na experiência estética como produtora de mundos e universos sensíveis, lembramos que “o sentir é a comunicação original com o mundo; o sentir é ser no mundo como um corpo vivo; é um modo de presença na totalidade simultânea das coisas e dos seres, portanto, o sentir é o corpo humano enquanto compreensão primordial do mundo” (SODRÉ, 2021).

O prazer que se manifesta na corporeidade, nos corpos estranhos em coletivo, é perturbador. Perfura, remexe, toca nas brechas do que é, muitas vezes, apresentado como concreto e monolítico. Como o caminho traçado pela cultura dominante, pela pretensa naturalidade da heterossexualidade hegemônica, pelos ditames do capitalismo enquanto sistema político-econômico e modo de vida. Uma linha que conduz a um telos hegemônico bastante restrito e específico, que iguala vida a progresso, acúmulo de bens e reprodução. Performar existências não inscritas nessa linha, movimentos que não se direcionam “para a frente”, é, em si, um ato mobilizador de mudanças. E, como buscamos demonstrar aqui, um ato alegre.

O alegre não é aquele que chega a um fim pré-determinado. É aquele que, mobilizado pelo presente, aproveita as curvas do caminho, encarna as potências e os prazeres de ser sem destino, sem missão a cumprir, tal como os corpos estranhos que, desviantes e marginais na linha reta e dura do caminho posto pela sociedade, gozam do seu “mover-se sem sair do lugar”, fruem de sua suspensão, regozijam-se em música. São corpos que, para além de Tatuagem, demonstram que a alegria e as sensações por ela regida têm uma existência sensível mobilizada na matéria viva do corpo, comunicadas na corporeidade, de forma que seus saberes afetam, são assimilados e incorporados nos gestos, entram em ressonância corpo a corpo. Saberes sensíveis incorporados em “momentos intensos e especiais, como os momentos de ritmo” (SODRÉ, 2021). Corpos que podem introduzir pedagogias de como ser, agir e criar; enfim, nos ensinar a “fazer o mundo”.

Narrativas cinematográficas – e, de forma mais ampla, audiovisuais – podem ser um caminho profícuo para pensarmos sobre novas formas de experiência estética na contemporaneidade, especialmente quando tomamos o ponto de vista das dissidências e pensamos sobre alteridade, diferença, subversão da cultura dominante e da ordem estabelecida. Experiências estéticas que implicam sensibilidades partilhadas e nos implicam politicamente. “Tais narrativas se apresentam como experiências estéticas, no sentido fino de estesias partilhadas, e podem nos ajudar a perceber que carregamos outros em cada um de nós e que existe um eu em cada outro com o

qual compartilhamos nossa caminhada no tempo” (BARROS; FREITAS, 2018, p. 118). Caminhada no tempo, no espaço e, sobretudo, caminhada em curvas sem destino prescrito. Mobilizamo-nos para que seja uma caminhada de cantos e danças.

## REFERÊNCIAS

- BARROS, Laan Mendes de. *Comunicação sem anestesia*. Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, v. 40, n. 1, jan./abr. São Paulo: Intercom, 2017.
- BARROS, Laan Mendes de. Vozes que dão voz: mobilização, reconhecimento e alteridade na web. In: SILVA, Maurício Ribeiro da. [et al.] (orgs.). *Mobilidade, espacialidades e alteridades*. Salvador: EDUFBA, 2018.
- BARROS, Laan Mendes de; FREITAS, Kênia de. *Experiência estética, alteridade e fabulação no cinema negro*. Revista ECO-Pós, Rio de Janeiro: UFRJ, v. 21, n. 3, p. 97-121, dez. 2018.
- BLOCH, Ernst. *The spirit of utopia*. Stanford and California: Stanford University Press, 2000.
- CLOUGH, Patricia. *The affective turn: political economy, biomedicine and bodies*. Theory Culture Society, v. 25, n. 1. 2008.
- DELEUZE, Gilles. *Espinoso: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.
- DEL RÍO, Elena. *Deleuze and the cinemas of performance: powers of affection*. Edinburg: Edinburg University Press, 2008.
- FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema (Ditos e escritos III)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 411-422.
- HERZOG, Amy. *Dreams of difference, songs of the same: the musical moment in film*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2010.
- MASSUMI, Brian. *Politics of affects*. Cambridge: Polity Press, 2015.
- PARRET, Herman. *A estética da comunicação: além da pragmática*. Campinas: Editora Unicamp, 1997.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2. ed. São Paulo: EXO organizacional: Ed. 34, 2009.
- RICOEUR, Paul. *Percurso do reconhecimento*. São Paulo: Loyola, 2006.
- RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.

SODRÉ, Muniz. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis: Vozes, 2006.

SODRÉ, Muniz. *A dança como vetor da alegria*. Youtube, 22 abr. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Vmr-VLhT5t4>. Acesso em: 24 jun. 2021.

STAM, Robert; PORTON, Richard; GOLDSMITH, Leo. *Keywords in subversive film/media aesthetics*. New Jersey: Wiley Blackwell, 2015.

STEWART, K. *Ordinary affects*. Durham: Duke University Press: 2007.

TATUAGEM. Direção: Hilton Lacerda. Brasil: Rec Produtores Associados Ltda, 2013. Digital. (110 min).

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise filmica*. 5 ed. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2008.

VIEIRA, João Luiz. Cinema e performance. In: XAVIER, Ismail (org.) *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996

---

[1] Verso da canção La trama y el desenlace, de Jorge Drexler, no álbum Amar la trama, de 2010.