

## **Dimensões do Corpo no filme *Tatuagem*, de Hilton Lacerda<sup>1</sup>**

Luiz Guilherme dos Santos Júnior<sup>2</sup>  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, RS

### **Resumo**

O artigo analisa as dimensões do corpo no filme *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013), a partir da figuração e da performance dos corpos no âmbito dos espetáculos teatrais e musicais produzidos pela trupe de atores que se apresentam no espaço intitulado *Chão de Estrelas*. O filme situa-se ficcionalmente num momento da história nacional brasileira concernente à ditadura militar, em que as produções artísticas são vigiadas de perto pelos censores do regime. Nesse sentido, o filme estabelece uma dialética por meio da montagem que põe em evidência formas de emancipação utópica por meio da arte corporal dos atores, em contraponto a paradigmas disciplinares. O artigo inspira-se em aportes teóricos de Foucault (2001; 2010; 2013) sobre o estatuto do corpo no cinema e de que maneira os processos disciplinares atuam sobre o corpo humano, com o objetivo de torná-lo submisso.

**Palavras-chave:** cinema; dimensões do corpo; performance; disciplina.

### **Por um cinema do Corpo**

Uma coisa, entretanto, é certa: o corpo humano é o ator principal de todas as utopias.

(Foucault – *O corpo utópico*)

Entre os autores que discutem a representação do corpo no cinema contemporâneo Foucault (2001) se destaca, pois coloca em debate e problematiza a forma que a câmera exerce a figuração dos corpos. Segundo ele, é preciso buscar novas configurações estéticas e perceptíveis no tocante à captação das formas visuais do corpo, que possam convergir para outras sensibilidades visuais, numa dissonância em relação aos discursos que reforçam a “disciplina” dos gestos e dos corpos.

No ano de 1975, numa das poucas entrevistas em que Foucault se refere ao cinema, o tema recai sobre as representações do corpo em filmes de cineastas como Pasolini, Jodorowsky, Cavani, dentre outros. Na entrevista intitulada *Sade, o sargento do sexo*, Foucault esboça diversas críticas sobre a representação do corpo em filmes que se inspiram na literatura erótica do escritor francês Marquês de Sade. Segundo ele, tais produções acabam por transformar as ações dos corpos em modelos disciplinares. A razão disso está

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GPs Intercom - XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação. DT 4 – Comunicação Audiovisual.

<sup>2</sup> Doutorando em Comunicação Social PUC-RS, bolsista Capes/Fapespa, email: lguilherme1973@gmail.com

no próprio excesso de imagens sobre o corpo e como os movimentos e planos cinematográficos se exasperam em colocar tudo à vista dos espectadores, sem, contudo, elaborar novas dissonâncias que liberte os movimentos de certo automatismo.

De acordo com Foucault (2001, p. 366), “a meticulosidade, o ritual, a forma cerimonial rigorosa que assumem todas as cenas de Sade excluem tudo o que poderia ser jogo suplementar da câmera”. Em contraponto, o autor refere-se a um tipo de cinema que permita recriar a “organicidade do corpo”, ou seja, desconstruir as hierarquias que restringem os movimentos, ou seja, é necessário que a câmera atomize os pequenos detalhes, e elabore novas sensibilidades tácteis e visuais.<sup>3</sup>

Nesse sentido, o cinema precisa “desmantelar essa organicidade: isso não é mais uma língua que sai de uma boca, não é um órgão da boca profanado e destinado ao prazer de um outro” (FOUCAULT, 2001, p. 367). Por isso, a câmera, nessa perspectiva, tem um papel primordial de agenciar intensidades através de ângulos obtusos, linhas de fuga, prazeres que desorganizem as formas e discursos comuns no tocante ao prazer. Os filmes que se propõem a uma meticulosidade quanto às imagens corporais tornam-se, na maioria das vezes, discursos programados sobre os prazeres, corpos disciplinados numa organicidade calculada.

Desse modo, Foucault (2001, p. 370) ratifica a necessidade de elaborar outras experiências cinematográficas, com base em aspectos não disciplinares no que concerne às imagens do corpo: “é preciso inventar com o corpo, com seus elementos, suas superfícies, seus volumes, suas densidades, um erotismo não disciplinar: o do corpo em estado volátil e difuso, com seus encontros ao acaso e seus prazeres não calculados”. Mais do que uma “encenação” do corpo diante da câmera, o cinema pode agenciar perspectivas artísticas que faça do corpo um agente utópico.

Numa de suas conferências, Foucault (1966) demarca o papel do corpo nesse processo de emancipação do homem: “para que eu seja utopia, basta que seja um corpo. Todas essas utopias pelas quais esquivava o meu corpo, simplesmente tinham seu modelo e seu ponto primeiro de aplicação, tinham lugar de origem em meu corpo”.<sup>4</sup> Com base nessa “utopia do corpo”, ao estabelecer rupturas no tocante aos regimes disciplinares do corpo, o

---

<sup>3</sup> O que fica mais evidente na crítica foucaultiana é, no caso do filme *Saló*, de Pasolini, a tentativa de associar as irrupções eróticas do corpo com as atrocidades físicas realizadas pelos nazistas.

<sup>4</sup> Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/38572-ocorpo-utopico-texto-inedito-de-michelfoucault>. Acesso em 20.06.2015.

cinema pode agenciar discursos que se contrapõem aos regimes de imagens consensuais, ao figurar corporeidades sob uma ótica que projetam os corpos em possíveis tensões estéticas.

Ainda nessa conferência, Foucault compara o estatuto do corpo com a ideia de um “ator utópico” que se maquia, se mascara ou se tatua. Nesse momento, o corpo adentra num universo que faz eclodir intensidades que estão presentes nesse mesmo corpo, ou seja, são maneiras próprias de avivar dimensões do desejo, do afeto, que perfazem caminhos que, imagetivamente, destoam do modo comum dos corpos e do espaço de convivência dos homens.

No filme *Tatuagem*, dirigido por Hilton Lacerda, vemos os atores incorporarem a utopia a que se refere Foucault, quando irrompem em cena com performances<sup>5</sup> em que os corpos nus, maquiados e transfigurados, sugerem formas estéticas dissonantes, questionadoras do estatuto moral e o poder das instituições.

### **Tatuagem: corpos em contrapontos**

O filme *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda, retoma ficcionalmente o ano de 1978, período em que a Ditadura Militar brasileira mantém ainda grande controle sobre diversas formas de produção artística e cultural. No espaço intitulado *Chão de Estrelas*, a trupe de artistas realiza espetáculos musicais e teatrais sob a direção de Clécio Wanderley, que junto a outros artistas formam um grupo de amigos, cujo propósito é exhibir ao público performances teatrais, cujas temáticas, atacam diretamente o cenário político brasileiro e o padrão familiar burguês. Além disso, entram em cena fortes críticas a despeito de instituições como: família, religião, sexo e casamento. O empenho do grupo é re-significar os movimentos naturais do corpo para entrar numa dimensão performática que pode ser entendida, ao mesmo tempo, como uma denúncia no tocante aos discursos comuns sobre o corpo (GLUSBERG, 2009).

Em termos gerais, a trama narra a relação homoerótica entre Clécio e o recruta do exército Arlindo Araújo, vulgo “Fininha”. Além disso, o filme mostra a vivência dos atores no cotidiano noturno do teatro onde ocorrem as apresentações destinadas a um público diversificado, que interage muitas vezes diretamente com as performances encenadas no palco. A trupe convive diariamente com o perigo de proibirem as apresentações, por conta

---

<sup>5</sup> Entendemos *performance* a partir do ponto de vista de Glusberg (2009, p. 58), que, segundo o autor, “é o questionamento do natural e, ao mesmo tempo, uma proposta artística [...] é inerente ao processo artístico o colocar em crise os dogmas – principalmente os dogmas comportamentais – seja isso mediante sua simples manifestação ou através de ironia, de referências sarcásticas etc.

do uso artístico que os atores fazem do corpo, já que os espetáculos, em sua maioria, trazem cenas de nudez ou perfazem ironias que ironizam o regime de trabalho burguês e a ordem disciplinar corroborada pela ditadura.

Esteticamente, o filme se desenvolve a partir de contrapontos visuais, fazendo uso do recurso de uma montagem desenvolvida em duas dimensões: do espaço cinematográfico e dos personagens da trama. Contudo, ambas as dimensões surgem em confluência no tocante ao entendimento de como os corpos se apresentam ideologicamente no decorrer da trama fílmica. Tal escolha, no âmbito da construção dos discursos, possibilita a inclusão de uma dialética que agencia duas concepções de mundo que se contrapõem, ou seja, o convívio com as regras disciplinas do quartel onde o soldado Araújo presta serviço, e, por outro lado, o universo de criação artística do *Chão de Estrelas*.

Primeiramente, no âmbito do espaço, observamos, nas primeiras tomadas visuais do filme, uma câmera em movimento que dá ao espectador uma visão em perspectiva de um espaço escuro com alguns dormitórios que compreendemos ser um alojamento militar, com as camas postas em ordem e alguns soldados ainda dormindo. Dentro dessa penumbra, o espaço nos transmite uma sensação de confinamento e de solidão, pois, no ângulo criado pelo enquadramento de câmera, as barras de ferro das camas se sobrepõem ao personagem Araújo, que aparece com as mãos no queixo, num gesto que flagra a tristeza em seu rosto. Assim, quase propositalmente, o ângulo nos dá simetricamente uma ilusão de ótica, pois quando o olhamos mais atentamente à referida cena, temos a sensação de estarmos (nós espectadores) à frente de uma cela. Em outras palavras, o soldado parece mais encarcerado do que dentro de um alojamento, se não literalmente, bem mais em seus pensamentos.

Em contraposição, corta-se o plano sequência, e a câmera focaliza o interior da casa onde vivem os atores do grupo *Chão de Estrelas*. Diferente do alojamento militar, o espaço interior do quarto apresenta maior visibilidade. A luminosidade do espaço torna o ambiente mais claro, os objetos e os tecidos brancos/transparentes trazem maior visibilidade e leveza; a profundidade da cena exhibe a plasticidade de um nu artístico masculino em cartaz afixado à parede. A nudez dos corpos iluminados de Paulete e Clécio parecem mais espontâneos; a janela aberta exhibe os primeiros raios de sol da manhã, e a sugestão do lado de fora convida-os para a rua. A visualidade do espaço se contrapõe frontalmente com o que vemos na cena anterior do soldado que, logo em seguida, é chamado ao dever do quartel.

Na cena posterior, assistimos novamente a mudança de cenário, dessa vez, duas cenas opostas são exibidas. A primeira delas mostra os soldados durante um jogo de futebol

no quartel. No entanto, vemos um certo automatismo nos movimentos corporais dos soldados. Os gestos seguem uma disciplina que visa a competição e a eficiência. Como entende Foucault (2013, p.147), “o controle disciplinar não consiste simplesmente em ensinar ou impor uma série de gestos definidos; impõe a melhor relação entre um gesto e a atitude global do corpo, que é sua condição de eficácia e de rapidez”. Nesta perspectiva, mesmo no jogo de futebol dos soldados está presente esse processo de “treinamento”. A câmera é breve quando filma o transpassar fugidio dos corpos, já que a ênfase está no primeiro plano dos rostos e na velocidade dos movimentos contínuos.

Ao fazer referência ao aspecto disciplinar dos exercícios físicos em *Vigiar e Punir*, Foucault (2013, p.134) explica de que maneira a instituição militar investe sistematicamente nos corpos: “digamos que a coerção disciplinar estabelece no corpo o elo coercitivo entre uma aptidão aumentada e uma dominação acentuada”. De volta ao filme, em algumas sequências de *Tatuagem* que compreende o espaço do quartel, o que se vê é a movimentação dos soldados no cumprimento dos exercícios diários. Neste sentido, relacionando essas questões presentes no filme a partir da visão foucaultiana presente no livro *Microfísica do poder*: “tudo isso, conduz ao desejo do próprio corpo por meio de um trabalho insistente, obstinado, meticuloso, que o poder exerceu sobre o corpo das crianças, dos soldados, sobre o corpo sadio” (FOUCAULT, 2014, p. 235).

Posterior a essa sequência, os atores Paulete e Clécio, longe do espaço residencial, aparecem na praia, descontraídos e livres de compromissos; deitados na areia observam o movimento corporal de outros homens que se divertem ao calor do sol. A tomada de cena na praia nos repassa a ideia de luminosidade e ao mesmo tempo de leveza dos corpos: o azul do céu, a brancura da areia, a transparência da água e os corpos livres em contato com a natureza.

Em outra sequência do filme, Araújo faz uma visita a sua família que mora no interior de Recife, que o tem como varão da família, já que esse núcleo é composto apenas de mulheres. Araújo, no entanto, mantém uma vida secreta, apresentando um comportamento “desviante” conforme o padrão exigido por sua família. A câmera em perspectiva dá certa visibilidade ao retrato do patriarca da família já falecido. A mãe de Araújo está numa cadeira de balanço, logo abaixo do quadro, enquanto as outras mulheres estão em silêncio, com os rostos apáticos em primeiro plano.

O espaço interior, apesar da iluminação, não demonstra qualquer dissonância, mas sugere uma visão familiar conservadora, já que todos estão sentados ao redor da matriarca e

da figura masculina do soldado. Diante delas, Araújo conserva um compromisso aparente ligado aos propósitos exigidos por conta de sua condição de militar e varão da família, ou seja, para manter essa imagem construída em torno dele, o militar mantém um relacionamento afetivo com Jandira, porém, seu comportamento denota algum incômodo, já que, sexualmente, o namoro não se concretiza.

Já no ambiente do *Chão de Estrelas*, Clécio aparece numa conversa amigável com seu filho Tuquinha e a esposa Deusa, apesar de em certo momento dizer que aquele não era lugar para crianças, o que foi logo repreendido por sua companheira que não vê qualquer problema do menino passar o dia com o pai durante os ensaios da trupe. Mesmo tentando demonstrar essa preocupação, o líder da trupe se maquia na companhia do filho, enquanto Paulete exhibe seu figurino e se movimenta eroticamente diante do jovem perguntando o que Tuquinha será quando crescer. Outro detalhe sugestivo é a androginia do corpo de Clécio; seus gestos são correlatos aos traços femininos de Deusa, o que lhe confere um status social materno. Atrás desse núcleo de personagens, alguns atores ensaiam para o espetáculo noturno; as cores do cenário são intensas, os tons em vermelho prevalecem e se sobrepõem à opacidade visual da atmosfera neutra da casa da família do soldado.

Nos espetáculos teatrais do *Chão de Estrelas*, dança e erotismo se fundem, criando uma unidade dos corpos percebida através dos movimentos e enquadramentos de câmera. Durante as performances, o cenário mantém uma leve penumbra sobre os gestos e zonas erógenas, enquanto a tela se colore de tons vermelhos e de pequenos pontos de luz. Nas imagens dos corpos paira certa indistinção quanto aos gêneros, numa androginia que se expressa pelo corte realizado pela câmera em relação aos rostos e órgãos sexuais.

Tal opção estética pode ser analisada a partir do que Agamben (2015) explica sobre a relação entre “rostos/corpo”. Para estudioso, a não figuração do rosto nas imagens subverte o primado deste sobre a nudez dos corpos. O que se deseja, nesse sentido, é transformar o corpo num rosto em primeiro plano. Assim, no filme, durante o envolvimento erótico dos corpos, a câmera subjetiva transforma-se no olho dos espectadores que observam a performance, assim como torna-se, ao mesmo tempo, o olhar do espectador externo ao filme. Segundo Glusberg (2009), isso está na base da performance artística, ou seja, colocar em cena o público diante dos corpos, envolvendo-o no sentido provocá-lo por meio novas possibilidades de expressões gestuais. Por isso, em *Tatuagem*, durante o encontro entre a

figuração dos corpos e os espectadores que assistem o desvelamento das formas corporais, há momentos de silêncio e outros de grande euforia do público frente a nudez de corpos<sup>6</sup>.

Noutra sequência, durante a rotina do quartel, a câmera focaliza os soldados durante o banho diário. O ângulo, contudo, não permite uma visualização frontal, e sim, alguma distância em relação à nudez dos jovens, que permanecem indiferentes uns aos outros. O ambiente monocromático não apresenta dissonâncias visuais, a não ser por conta da presença nua do corpo dos recrutas, que, organicamente, são quase equivalentes na estatura e mecânica corporal.

Nesse espaço, acontece um desentendimento entre Fininha e outro soldado do grupo. Nesse instante, os gestos ganham maior relevância, pois o rival de Fininha busca afetá-lo mostrando a forma de um órgão sexual com um movimento das mãos; a resposta do próprio Fininha é usar um gesto em que um dos dedos simboliza uma possível supremacia do órgão sexual masculino, numa tentativa de calar qualquer desconfiança quanto à sua opção sexual.

### **A culminância...**

O encontro entre Clécio e o jovem soldado ocorre numa das performances musicais do ator. Araújo foi até à casa de espetáculos para entregar uma carta ao ator Paulete, que o apresenta para a trupe como seu cunhado. Porém, durante a performance musical de Clécio que interpreta a canção “Esse cara”, de Caetano Veloso, os olhos de ambos se encontram, e ocorre uma atração mútua.

Ah! Que esse cara tem me consumido  
A mim e a tudo que eu quis  
Com seus olhinhos infantis  
Como os olhos de um bandido  
Ele está na minha vida porque quer  
Eu estou pra o que der e vier  
Ele chega ao anoitecer  
Quando vem a madrugada ele some  
Ele é quem quer  
Ele é o homem  
Eu sou apenas uma mulher.

Durante a apresentação, o soldado acompanha cada palavra proferida por Clécio. Seu fascínio pelo ator é repentino. Uma passagem da letra de Caetano prenuncia certo perigo quanto ao visitante na plateia: “Como os olhos de um bandido”, pois, de maneira

---

<sup>6</sup> Tal atitude diante da nudez é evidenciada, porque, conforme Agamben (2015, p. 121), “a nudez do corpo humano é a sua imagem, isto é, o tremor que o torna cognoscível, mas que permanece, em si, inapreensível. Daí o fascínio totalmente especial que as imagens exercem sobre a mente humana”.



ambígua, Araújo pode estar no *Chão de Estrelas* talvez como um “infiltrado” do regime militar. No entanto, mesmo diante do perigo, Clécio recebe o militar em seu quarto: “Eu estou pra o que der e vier”.

A cena, em meio a uma penumbra, é descrita como a investida de alguém que chega de repente e se estabelece na vida de outrem. O militar aparece em meio a uma penumbra, com o rosto coberto por uma sombra: “Ele chega ao anoitecer”; Clécio o convida delicadamente para dançar. No “toca discos” escuta-se a trilha musical *A noite do meu bem*, de Dolores Duran. Nesse momento, mundos díspares se unem numa relação amorosa de perigo e, ao mesmo tempo, de interesses mútuos: “Ele é o homem / Eu sou apenas uma mulher”.

O encontro sexual dos corpos, num longo plano em sequência, mostra Clécio numa cópula de extrema plasticidade homoerótica. Diante de pouca luminosidade, os órgãos se confundem, já não se distinguem por qualquer status social, ou barreira ideológica. A sequência erótica segreda as zonas erógenas dos personagens, porém, sem neutralizar a intensidade visual da cena que progride numa fusão de gestos para um instante em que já não conseguimos ter uma noção clara das linhas e fronteiras entre os corpos.

Pela manhã, ambos aparecem numa penumbra em tom azul, observando o mundo pelas grades do quarto, o que sugere a unidade dos interesses amorosos e a fusão dos universos sociais. Araújo então, passa ser cúmplice das utopias vivenciadas pela trupe amante; já não se adequa as disciplinas do quartel e é punido por chegar atrasado em seu turno diário.

A partir desse encontro, Araújo, agora assumidamente Fininha, envolve-se com o cotidiano da trupe, acompanha os ensaios e começa a participar dos saraus do grupo. Enquanto Clécio espera fidelidade do rapaz, o personagem se envolve fortuitamente com outro ator, o que gera certo desentendimento com seu amante. Nesse momento, as ideias libertárias vistas nos espetáculos da trupe são contrariadas por Clécio, ao exigir exclusividade sexual.

O novo amante mostra-se, paradoxalmente, muito mais liberto no tocante a possíveis normas de comportamento, atitude essa que deveria ser do próprio líder da trupe. Apesar disso, Fininha declara seu amor ao companheiro com uma tatuagem no peito com a inicial (C). De acordo com Jeudy (2002, p. 91), “a tatuagem é, ao mesmo tempo, um sinal de identidade e um sinal de pertença”. Nesse momento do filme, Fininha entrega-se a nova



vida, sabendo que ele será expulso do quartel. Seu “rito de passagem” acontece no espetáculo final da trupe quando acontece a invasão do espaço pelos militares do exército.

Após esse momento da trama, o *Chão de Estrelas* recebe um ultimato da censura para não mais realizar os espetáculos. Apesar dos argumentos de Clécio e de outros membros da trupe, o censor diz simplesmente que “são ordens superiores” e que a resolução é irrevogável. Isso demonstra que os espetáculos da trupe eram bem monitorados por pessoas infiltradas, que, de acordo as descrições do documento do censor apresentado a Clécio, sabiam de detalhes que aconteciam durante as peças. Uma das dúvidas recai sobre o próprio Fininha, algo que será desmentido durante o último espetáculo do grupo.

A performance final representa o ápice do espetáculo que satiriza, sobretudo, as autoridades militares. Usando uma coroa e uma pequena tocha feita de arames, Clécio, em diálogo com o público, faz alguns questionamentos sobre o significado das palavras democracia e liberdade. Em seguida, o ator questiona ao público qual seria o símbolo da liberdade, e este responde: “o símbolo da liberdade é o cu que todo mundo tem”. Enquanto o espetáculo principal se inicia, corta-se bruscamente a cena, para mostrar um carro do exército que avança em direção ao *Chão de Estrelas*.

A canção que nomeia o espetáculo, *A Polka do Cu*, é cantada por Clécio, de forma debochada. Na chamada da música, Clécio reforça o lema de que a única democracia possível é a “democracia do cu”.

Tem cu que tem medalha, tem cu do coronel  
Que traz felicidades a todos no quartel  
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.

Como último ato da peça musical, a canção desfecha críticas mordazes às patentes militares, ao governo presidencial e às religiões monoteístas, numa subversão aos poderes estabelecidos. Sob a regência de Clécio, os atores entram em cena; nudez total, corpos lustrosos, brilhantes, irreverência e o refrão da peça: “tem cu, tem cu, tem cu”. Nesse instante, desfaz-se a desconfiança quanto à possível delação de Fininha, já que ele aparece como um dos atores da peça. Em seguida, chega o pelotão do exército para intervir no espetáculo e cumprir as ordens da censura.

## **Não é o fim do espetáculo...**

Em *Tatuagem*, os regimes que impõem normas disciplinares em relação ao corpo são ironicamente encenados no palco. Os espetáculos não apenas ensaiam críticas acerca das instituições e dispositivos de poder, mas também sugerem dimensões utópicas para o desvelamento dos corpos, próximo da acepção de “corpo utópico” evidenciada por Foucault. Por isso, mesmo na convivência diária, fora dos momentos de performance teatral, os artistas da trupe formam uma “comunidade dos corpos”, sem distinções de gênero, como se vê durante as festas promovidas por Clécio e Paulete. Outro aspecto não menos crítico do filme, mostra-se quando Araújo passa a fazer parte da trupe de atores, e aderir a essa comunidade, ao se apaixonar por Clécio. Paradoxalmente, são alguns soldados do quartel, amigos de Araújo, que “marcam” o corpo do personagem com uma tatuagem que posteriormente será oferecida a Clécio como prova de amor.

Hilton Lacerda, diretor do filme, opta por um tipo de montagem que evidencia o entrechoque dos planos, discursos e dimensões do corpo. Percebemos, desse modo, que a montagem estética se nutre de vários elementos que dialogam e que compõem o contexto de figuração dos corpos, como, as cores, a trilha sonora, a performance dos atores, os movimentos de câmera, o trabalho de iluminação, direção de arte, entre outros elementos, que se casam formando um todo bem articulado, multiplicando os sentidos possíveis de entendimento dos contrapontos presentes nas sequências que forma analisadas, o que possibilitou criar formas dissonantes em relação aos corpos, sobretudo nas cenas em que a nudez e o entrelace corporal ganham maior evidência imagética.

## **Referências bibliográficas**

AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Trad. Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

FOUCAULT, Michel. Sade, o sargento do sexo. In: FOUCAULT, Michel. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. In: *Ditos & Escritos*. (Vol. III) Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

\_\_\_\_\_. **El cuerpo utópico**. Las heterotopías, (Ed. Nueva Vision). Versão publicada no Jornal argentino, Página/12, 29-10-2010. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/38572-ocorpo-utopico-texto-inedito-de-michelfoucault>. Acesso em 20.06.2015.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Trad. Raquel Ramallete. 41. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do Poder**. MACHADO, Roberto (Org.). 28. ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2014.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2009.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como obra de arte**. 2. ed. Trad. Tereza Lourenço. São Paulo: Edição Liberdade, 2002.

### **Filmografia**

**Tatuagem**. Tempo de duração: 110min/Ano de lançamento: 2013/ Direção: Hilton Lacerda.