



PERIÓDICUS

ISSN: 2358-0844

n. 17, v. 1

jan.2022-jun.2022

p. 14-31

A única utopia possível é a utopia do cu: Tatuagem, teoria queer e políticas anais

*(The only possible utopia is the anal utopia:
Tatuagem, queer theory and anal politics)*

*(La única utopía posible es la utopía del culo:
Tatuagem, teoría queer y políticas anales)*

Mariana Pombo¹

Antonio Brasil Jr.²

RESUMO: Este artigo pretende aprofundar o diálogo entre as questões colocadas pelo filme Tatuagem, de Hilton Lacerda, e o debate contemporâneo sobre as mutações da diferença sexual proposto pela teoria *queer*. Em particular, sugerimos que o filme dispara reflexões relevantes para o tema da utopia anal e para a imaginação de novas formas de produção de saber e de relação entre corpos não domesticados pelo binarismo e pela heterossexualidade normativa.

PALAVRAS-CHAVE: Tatuagem. Gênero. Teoria queer. Utopia anal.

Abstract: This article aims to expand the dialogue between the questions posed by Hilton Lacerda's film Tatuagem and the contemporary debate on the mutations of sexual difference proposed by queer theory. In particular, we suggest that the film triggers relevant issues to the theme of anal utopia and to the imagination of new forms of production of knowledge and relationship between bodies not domesticated by binarism and normative heterosexuality.

Keywords: Tatuagem. Gender. Queer theory. Anal utopia.

Resumen: Este artículo pretende profundizar el diálogo entre las cuestiones planteadas por la película Tatuagem, de Hilton Lacerda, y el debate contemporáneo sobre las mutaciones de la diferencia sexual propuesto por la teoría *queer*. En particular, sugerimos que la película desencadena reflexiones relevantes para el tema de la utopía anal y para la imaginación de nuevas formas de producción de conocimiento y relación entre los cuerpos no domesticados por el binarismo y la heterossexualidad normativa.

Palabras clave: Tatuagem. Género. Teoría queer. Utopía anal.

1 Psicanalista, professora adjunta do Departamento de Psicologia e do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Autora do livro “A diferença sexual em mutação: subversões *queer* e psicanalíticas” (Calligraphie, 2021). E-mail: marifpombo@gmail.com

2 Professor adjunto do Departamento de Sociologia e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Editor de Sociologia & Antropologia. Jovem Cientista do Nosso Estado (JCNE/Faperj). Autor de “Passagens para a teoria sociológica” (Hucitec/Clasco, 2013). E-mail: antoniobrasiljr@gmail.com



Artigo licenciado sob forma de uma licença Creative Commons [Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). (CC BY-NC 4.0)

Recebido em 31/12/2021

Aceito em 28/03/2022

Eu não sou um intelectual,
escrevo com o corpo
(*A hora da estrela*, Clarice Lispector)

1 Apresentação

Tatuagem é um filme de 2013, o primeiro longa dirigido por Hilton Lacerda, e ambientado no Recife – e na região metropolitana da capital pernambucana – do final dos anos 1970. Tudo gira em torno de um grupo de teatro experimental, a trupe Chão de Estrelas, liderada por Clécio Wanderley (Iranthir Santos), que encena suas peças subversivas e anárquicas em um teatro/cabaré situado em local periférico e frequentado por um público diverso – entre o popular e o intelectualizado.

O filme de Lacerda se inspirou em um grupo de teatro que realmente existiu, o Vivencial Diversiones, de Olinda (PE), que tematizava abertamente as questões ligadas à sexualidade e estava inscrito no clima tropicalista e contracultural do período. Tal como no grupo Vivencial, que funciona como uma “referência afetiva” para *Tatuagem*³, a trupe Chão de Estrelas colocava em cena variados números, incluindo humor, musicais, paródias e peças, em que se subvertiam criativamente as identidades sexuais e de gênero com personagens andróginas, ambíguas ou montadas como drag queens⁴. E a trupe igualmente se via às voltas com a censura prévia e a repressão do regime militar, que ativamente perseguiu e procurou controlar as exposições públicas de comportamentos e práticas sexuais dissidentes à moralidade conservadora vigente. (PINHEIRO, 2018)

A história contada em *Tatuagem* se passa em 1978; portanto, no contexto do início de uma abertura política, ainda entremeada com restrições à liberdade artística, prisões arbitrárias e cerceamento de direitos. Nesse sentido, o texto encenado pela trupe pode ser lido como uma reflexão mais geral sobre a democracia e a liberdade, temas colocados na ordem do dia na luta contra o autoritarismo vigente, mas com um deslocamento decisivo. Democracia e liberdade, longe de serem conceitos abstratos e desencarnados das experiências concretas, deveriam se traduzir nos corpos, mais especificamente em corpos não domesticáveis, dissidentes em relação aos papéis ou às identidades prontas ou fixadas pelas normas. Não à toa, em uma das encenações da peça, o próprio Clécio, líder do grupo, no centro do palco, pergunta ao público o que é

3 Em diferentes depoimentos, o diretor Hilton Lacerda indica que a ideia principal do filme surgiu de uma conversa com João Silvério Trevisan, que sugeriu a ele contar a história do grupo Vivencial Diversiones. O Vivencial opera como “referência afetiva”, uma vez que *Tatuagem* não se propõe a ser um documentário do grupo, mas uma reflexão estética, cultural, política e sexual a partir das questões suscitadas pelo Vivencial (SANTOS, 2014).

4 A respeito do Vivencial Diversiones, conferir, além da reportagem de João Silvério Trevisan feita para o jornal *Lampião da Esquina* – edição de 18 de novembro de 1979 –, o trabalho de Santos (2018).



democracia e qual o símbolo da liberdade e, depois de reiteradas as perguntas, a plateia responde coletivamente que “o símbolo da liberdade é o cu e todo mundo tem”. (TATUAGEM, 2013)

Nossa hipótese, então, é a de que o filme dispara questões que se conectam com o debate contemporâneo sobre as dissidências de gênero e as mutações da diferença sexual e, nesse movimento, apresenta-se como uma obra crítica, subversiva e de resistência aos esquemas hegemônicos de abordagem da sexualidade e do gênero⁵. Se o cinema é uma tecnologia de gênero, como argumenta Teresa de Lauretis (2019), isto é, se uma narrativa fílmica participa da construção de representações de sexo e gênero em uma dada cultura, acreditamos que *Tatuagem*, ao defender uma utopia do cu, contribui para que ocorram ressignificações e deslocamentos dessas representações e, assim, das próprias relações sociais.

Isso porque o ânus traz justamente esse horizonte de uma comunicação para além das divisões binárias que hierarquizam e segmentam os corpos em “masculinos” e “femininos” ou em “heterossexuais” e “homossexuais”. Daí seu potencial de universalização – “o símbolo da liberdade é o cu” – sem deixar, no entanto, de remeter à corporeidade e, portanto, à singularidade de cada sujeito. Talvez possamos arriscar dizendo que o cu, que, como no dito popular, “cada um tem o seu”, abre um espaço de comunicação ao mesmo tempo universal e singular, uma comunicação em que o que está em jogo não é o encontro de sujeitos racionais desencarnados, mas sim de corpos que compartilham o mesmo orifício – ou seria órgão? –, mas que trazem inscritos na pele – tatuagem! – suas marcas, pertencas e estigmas, que são absolutamente singulares. A partir do (próprio) cu, todes podem falar, mas cada um a partir de uma posição social também especificamente situada.

2 A produção de corpos binários e heterossexuais

Antes de analisarmos o filme propriamente dito, consideramos importante introduzir alguns conceitos da teoria *queer*, sobretudo de Judith Butler e de Paul B. Preciado, que nos ajudarão nessa empreitada.

A partir de Butler (2013, 2019) e de sua noção de performatividade – a reiteração de um conjunto de normas e discursos –, entendemos que o gênero e o sexo são construídos e mantidos em uma estrutura binária por meio de uma repetição estilizada de performances – atos, gestos, movimentos e estilos corporais. Homens x mulheres e corpos masculinos x corpos femininos

5 Desde seu lançamento, *Tatuagem* vem ensejando diálogos com pesquisadores de diferentes áreas, especialmente dos estudos de gênero e, em particular, no campo dos estudos *queer* (GALVÃO, 2017; PAIVA, 2019; SANTOS; ROSA, 2017). Procuramos, neste artigo, aprofundar esse diálogo, chamando a atenção para os significados da utopia anal enunciada no longa de Hilton Lacerda.



são, assim, oposições demarcadas pelas normas e repetidas por nós em nossas práticas cotidianas.

Em *Corpos que importam*, Butler (2019) se debruça especificamente sobre o corpo e sobre o que chama de materialidade do sexo. Apesar de o termo materialidade remeter a algo como uma superfície, a filósofa refina seu argumento para explicar que a própria matéria tem uma história, já está sempre materializada e já é sempre efeito materializante das normas e do poder. Desse modo, a materialidade do sexo também é construída por meio da repetição ritualizada das normas; é efeito do poder, pois o poder investe os corpos do que há de mais material e vital neles.

Colocando em outras palavras, são as normas que, ao serem citadas pelos sujeitos, materializam, de maneira performativa, o sexo do corpo, a diferença sexual. E, nesse processo de construção social da materialidade dos corpos, também são definidas, como coloca Preciado (2002), quais são as zonas erógenas legítimas, passíveis de proporcionar prazer, como o pênis e a vagina, e quais são as ilegítimas ou tidas mesmo como não sexuais, como o ânus. “O processo de criação da diferença sexual é uma operação tecnológica de redução, que consiste em extrair determinadas partes da totalidade do corpo e em isolá-las, para fazer delas significantes sexuais”. (PRECIADO, 2002, p. 22, tradução nossa)

Além disso, continua Preciado, essa operação social bastante sofisticada do corpo reforça também a heterossexualidade normativa, pois, além de fragmentar o corpo, prescreve que as partes do corpo devem ser usadas em relações heterossexuais, tidas como “naturais” e “espontâneas”. Vale lembrar que, desde *Problemas de gênero*, Butler já vem denunciando que a ideia da heterossexualidade como predisposição natural e prática sexual comum a todos os indivíduos é tão produzida quanto a categoria de sexo. Ou seja, a heterossexualidade compulsória é uma instituição, um regime político que dita quais identidades de gênero e quais práticas sexuais são ou não viáveis. Ou ainda, citando uma colocação recente de Preciado (2020), a diferença sexual é uma epistemologia política heteronormativa do corpo que legitima o patriarcado heterocolonial.

Diante disso, uma indagação importante se impõe: o que se exclui do corpo para que se forme o seu limite? Isto é, qual é a contrapartida da demarcação discursiva da materialidade do corpo que delimita quais corpos importam e merecem respeito e cuidado? A resposta também se instaura de modo imediato: se por um lado os corpos binários e heterossexuais – que materializam as normas – ganham o status de corpos verdadeiros e legítimos, por outro se institui um âmbito do sexo excluído e não legitimado (BUTLER, 2019): corpos que não chegam a materializar as normas e acabam na categoria de corpos não viáveis, abjetos.



Quando Preciado (2020) afirma que o regime da diferença sexual é uma epistemologia, ele também está aludindo à existência de um sistema histórico de discursos, práticas e instituições, a partir do qual uma sociedade decide o que existe e o que não existe e o que é verdadeiro e o que é falso, instaurando uma hierarquia entre os sujeitos. Para o autor, além da masculinidade e da feminilidade, também a heterossexualidade e a homossexualidade são ficções construídas coletivamente que funcionam como armaduras, no sentido de atravancar, oprimir e até mesmo matar os sujeitos.

3 A produção de abjeção, ou “o ânus castrado é o armário do heterossexual”

A teoria *queer* nos ensina e nos alerta que a produção da materialidade do sexo circunscreve, de modo repetido e violento, campos de inteligibilidade e de ininteligibilidade sociais. Butler (2013, 2019) fala mesmo da produção de um exterior constitutivo do campo dos sujeitos, formado por não sujeitos ou sujeitos invisíveis, ininteligíveis e abjetos, tais como gays, lésbicas, pessoas trans e intersexo.

Ser sexuado é estar, portanto, submetido a um conjunto rígido de regulações sociais que cria correlações necessárias entre sexo, gênero, prazeres e desejo e que, ainda, divide as subjetividades entre as que podem e as que não podem existir. As legítimas são as que demonstram “coerência” e “continuidade” nessa sequência culturalmente produzida: mulheres e homens cis e heterossexuais. Já as ilegítimas ou abjetas são as que não se conformam a essa norma, como os gays e as lésbicas e, mais radicalmente, as pessoas trans, que, com seus corpos e práticas sexuais, rompem de maneira mais evidente com esse esquema rígido, porém frágil, sexo-gênero-zonas erógenas-desejo.

A ideia de abjeção é apropriada por Butler de Julia Kristeva (1982), que usa o termo para se referir aos excessos e excrementos do nosso corpo, como fezes, urina e vômito. Ainda sobre o mesmo conceito, Patricia Porchat (2015) explica que o corpo abjeto é aquele que não queremos ver em nós mesmos, que queremos descartar e expelir e que diz respeito aos processos de adoecimento e apodrecimento, à finitude e à morte. E, de modo análogo, os corpos abjetos da sociedade são aqueles que são socialmente execrados, corpos cujas vidas não são consideradas como vidas dignas.

Porchat (2015) também apresenta uma correlação interessante que Butler faz, no documentário *Examined life*, entre, de um lado, determinados usos ou experimentações “não ideais” das partes do corpo e, de outro, a colocação dos sujeitos no lugar de abjeção. A violência contra as minorias sexuais ou de gênero, por exemplo, frequentemente se dirige ao modo como caminham e mexem os quadris e ao que fazem com a boca ou o ânus.



Aqui, o ânus nos interessa, especialmente, devido ao lugar de destaque que ocupa quando se trata da produção de zonas abjetas dos corpos. De fato, Javier Sáez (2018) defende que o ânus – e seu uso – cumpre um papel primordial – talvez mais importante que o dos órgãos genitais – na construção contemporânea do sistema de sexo e gênero, bem como na definição das sexualidades, pois o ânus atribui valor aos corpos, os divide em heterossexuais e gays, em valorizados e abjetos e em femininos – penetráveis – e masculinos – impenetráveis. Por essa razão, segundo o autor, para subverter o dispositivo de sexualidade em que vivemos, é imprescindível subverter as políticas anais.

A importância da impenetrabilidade – repressão do anal e da passividade – na construção da masculinidade tida como humana, não abjeta, também é ressaltada por Sáez e Sejo Carrascosa (2016), em *Pelo cu: políticas anais*, quando os autores chamam a atenção para o fato de que a prática do sexo anal entre homens é considerada ainda hoje como crime passível de prisão em mais de 80 países e de pena de morte em oito.

A esse mesmo fenômeno de repressão do anal e da passividade e da retirada do ânus de toda a sua capacidade que não seja de excremento, Preciado (2009) dá o nome de castração do ânus. É sua, aliás, a frase que dá título a esta seção – “O ânus castrado é o armário do heterossexual” (PRECIADO, 2009, p. 137, tradução nossa) –, que alude ao fato de que a renúncia à potência e aos prazeres do ânus é o preço pago pelo corpo do homem heterossexual para gozar do privilégio de sua masculinidade.

Heterossexualidade, família e pátria caminham de mãos dadas, todas se empenhando na castração do ânus e de suas expressões. No filme *Tatuagem*, essa castração fica evidente a partir da instituição militar e de suas censuras, explícitas ou implícitas, aos corpos e à própria peça da trupe Chão de Estrelas. Após algumas exposições, o texto da peça acabou sendo censurado de modo “irrevogável” e “irrecorrível”, devido ao “flagrante atentado contra os valores da pátria, da família, do pudor”. (TATUAGEM, 2013) A “ordem veio de cima”, tentava explicar o censor em audiência com alguns membros da trupe, ordem que não foi acatada e que levou à repressão militar direta ao cabaré em que se exibia o espetáculo.

Antes de seguir, um breve parêntese. É sabido que, na produção cultural feita no período do regime militar, o teatro foi uma das mais censuradas. (COSTA, 2006) Mas não era apenas a oposição direta à ditadura que sofria os cortes ou as proibições, mas também as referências ao campo da sexualidade ou das dissidências de gênero. A pesquisa de Mateus Melo dos Santos (2018) sobre o Vivencial – grupo que serviu de referência ao Chão de Estrelas –, ao explorar documentos da censura federal a respeito da peça *Sobrados e mocambos*, de meados de 1976, chama a atenção para o critério dos cortes efetuados no texto: em geral, cenas em que as práticas



sexuais eram tematizadas de modo mais explícito, embora tampouco escapassem palavrões de conotação sexual. (SANTOS, 2018) Ainda, ao analisar o conteúdo de uma denúncia feita ao Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), em 1974, relativa à primeira peça do grupo, *Vivencial I*, o autor notou que ela continha os seguintes termos: “o informante constatou que a peça fazia elegia ao homossexualismo e lesbianismo”. (SANTOS, 2018, p. 79) Em certo sentido, o programa da “heterossexualidade compulsória” fazia parte da política cultural oficial do regime.

Voltando a *Tatuagem*, vale notar, porém, que o universo militar não se apresenta apenas como uma referência externa ao filme – e ao grupo Chão de Estrelas –, isto é, como uma instância externa de controle/repressão; ele também entra por uma via inesperada por meio do outro protagonista do filme, Arlindo Araújo (Jesuíta Barbosa) – ou “Fininha”, como era conhecido –, que vivia em um quartel ocupando um posto de baixa patente e que se relaciona de modo intenso com Clécio (ou “Clecinho”).

Ao colocar aqueles dois corpos tão diferentes em contato – Clécio de cabelos desgrenhados e barba por fazer, sentindo-se dono da cena e dominando as referências culturais e libertárias do grupo teatral que liderava; Fininha, quase sempre tímido, de cabelo raspado, sem barba ou bigode e de vestimenta comportada e adequada à sua condição de militar –, o filme também coloca em contato origens de classe, regimes de socialização e ambientes sociais em tudo diferentes, dando nervo e tensão à narrativa de *Tatuagem*. Afinal, enquanto Clécio organizava uma nova forma de viver coletivamente em uma casa que prezava pela liberdade e pela experimentação dos corpos e em que passariam a morar os membros da trupe, com os recursos angariados nos espetáculos, Fininha, por sua vez, havia sido criado em família religiosa e se encontrava sujeito à violência e à estreiteza típica da caserna, bem como aos seus valores e técnicas corporais orientados para a produção de uma forma de masculinidade convencional e “viril” em que o ânus não tem vez.

O primeiro encontro entre Clécio e Fininha se dá no cabaré onde a trupe fazia suas encenações. O último precisava entregar uma carta para Paulo/Paulete (Rodrigo Garcia), seu cunhado, a pedido de sua namorada, Jandira (Bruna Barros). Ao que tudo indica, Fininha se deslumbra com o espetáculo, particularmente com a interpretação que Clécio faz de *Esse cara*, canção de Caetano Veloso. Percebendo o interesse, Clécio o chama para tomar uma cerveja com os outros membros do grupo e, mais tarde, convida-o, em ambiente privado, para uma dança. No meio da dança, Clécio, depois de elogiar o “cheiro doce” do corpo de Fininha, disse que jamais havia sentido aquele cheiro no Exército, ao qual tinha servido por exigência do pai – “Meu pai é militar e achava que servindo ao Exército eu ia tomar jeito. Ia virar homem” (TATUAGEM,



2013), segredou Clécio, ainda no compasso da dança. De algum modo, a experiência militar que atravessava aqueles dois corpos – uma ocorrida no passado e a outra no momento presente do filme – tinha como pressuposto a produção não apenas de “soldados da Pátria”, mas de corpos heterossexuais de cus castrados, fechados, amarrados e impermeáveis ao prazer e à experimentação.

Entretanto, *Tatuagem* foge de dicotomias fáceis. A casa onde vivia a trupe, em que a promoção de uma “vida livre” se afigurava como valor central, não estava isenta de tensões, linhas de poder e interditos. E tampouco o quartel de Fininha, em sua tentativa de compressão radical da liberdade e dos desejos, não deixava de produzir o seu contrário – Fininha era assediado por um de seus superiores – com o qual manteve uma relação por certo tempo – e mesmo por seus companheiros de baixa patente.

Além disso, se é verdade que Clécio e Fininha mantinham, em suas vidas cotidianas, identidades “masculinas” – reproduzindo, até certo ponto, os códigos binários da diferença sexual –, vale ressaltar que as experimentações corporais promovidas pela trupe ativamente embaralhavam e tensionavam esses mesmos códigos, anunciando um horizonte de novas possibilidades e combinações. Em seus espetáculos, Chão de Estrelas virava do avesso essas convenções, sobretudo quando o cu protagonizava a cena, como esmiuçaremos na próxima seção. A personagem que mais frontalmente extravasava para fora do registro cênico o regime da cisgeneridade é Paulete, que, como o próprio nome sugere, procurava borrar qualquer identificação mais nítida com os polos do “masculino” ou do “feminino”, performando ambiguidades e trânsitos corporais. *Tatuagem*, portanto, explora os processos de constituição e de desconstituição da diferença sexual por meio de diferentes prismas, chamando a atenção para as ambivalências e para a complexidade do processo de produção dos corpos, dos gêneros e das sexualidades.

Mas, a rigor, a despeito de todas as diferenças e desigualdades que atravessavam a relação de Clécio e Fininha, uma relação amorosa se estabeleceu e o próprio intruso – o fato de Fininha ser militar gerava certa apreensão no grupo teatral – sentiu-se convocado e se integrou à subversão política, cultural e sexual do Chão de Estrelas, subindo ao palco na derradeira – posto que debelada pela repressão – encenação do grupo justamente no momento em que, ao lado dos demais, exibia seu ânus ao som da música de DJ Dolores, como exploraremos melhor a seguir.

4 Revoluções corporais e políticas anais

Diante desse panorama de produção de abjeção e de um campo de ininteligibilidade, o desafio que se impõe, então, é como fazer para que os corpos importem de outro modo, para que



os sujeitos sejam contados como sujeitos, apostando-se, como nos indica Butler (2019), que a materialização dos corpos nunca é total e definitiva e que há sempre possibilidades de desmaterialização e rematerialização dos corpos:

Em outras palavras, ‘sexo’ é um constructo ideal forçosamente materializado ao longo do tempo. Não se trata de um simples fato ou uma condição estática do corpo, mas de um processo no qual normas regulatórias materializam o ‘sexo’ e alcançam essa materialização com uma reiteração forçada dessas normas. Que essa reiteração seja necessária é um sinal de que a materialização nunca está completa, de que os corpos nunca estão suficientemente completos, de que os corpos nunca cumprem completamente as normas pelas quais se impõe sua materialização. De fato, são as instabilidades, as possibilidades para rematerialização abertas por esse processo, que marcam um domínio em que a força da lei regulatória pode voltar-se contra si própria, gerando rearticulações que ponham em causa sua força hegemônica. (BUTLER, 2019, p. 16)

Como fica evidente na citação, para Butler – e para a teoria *queer* de modo geral –, as subversões e revoluções rumo ao alargamento dos regimes de humanidade e inteligibilidade devem se dar a partir de reapropriações e ressignificações das normas ou, ainda, a partir de repetições diferenciais dessas normas, que se dão sempre a partir do lugar da subalternidade, da marginalidade, da anormalidade.

Preciado (2011), como Butler, aposta no potencial político dos sujeitos subalternizados, colocados no lugar da abjeção, e chama de multidão *queer* a política dos anormais e das minorias que se engaja na reapropriação dos dispositivos sexopolíticos. Os corpos e as identidades dos anormais, além de serem efeitos das tecnologias e dos discursos sobre o sexo, são também potências políticas, sobretudo porque carregam, como fracasso ou como resíduo, a história desses dispositivos de normalização dos corpos. Por isso, podem intervir e promover desvios dessas tecnologias do corpo que os constituem como desviantes.

É fundamental para esse projeto revolucionário de Preciado que a resistência à normalização e à heterossexualização dos corpos se dê no próprio espaço corporal: cada corpo é um campo de batalha política e deve resistir aos processos hegemônicos que tentam torná-lo “normal”. “Quem quiser ser um sujeito político que comece por ser rato de seu próprio laboratório”. (PRECIADO, 2018, p. 370) Essa frase, dita em *Testo junkie* – livro no qual ele descreve a autoaplicação de testosterona em gel ao longo de 236 dias –, é bastante reveladora de que, para o filósofo, é a partir da autoexperimentação corporal, do lugar de autocobaia, que se pode resistir e dismantelar a norma. A transformação de si e a transformação social andam, desse modo, sempre juntas e dependem uma da outra. Para mudar o campo biopolítico tal como ele se configura hoje, o autor propõe começar a mudar as formas biopolíticas de existência individual, isto é, a relação com o próprio corpo. Preciado defende, então, que essa



experimentação política deve se dar de forma coletiva para a criação de novas formas de relação e de convivência.

Em *Tatuagem*, a proposta de Preciado parece ser levada a sério. Os personagens das peças são corpos, apenas: corpos desnudos, múltiplos, sem identidade, que performam, dançam, protestam contra a falta de liberdade e a moralização da sexualidade. Como na multidão *queer* definida por Preciado (2011, p. 18) – “uma multidão de diferenças, uma transversalidade de relações de poder, uma diversidade de potências de vida” –, a trupe Chão de Estrelas, bem como sua plateia interativa, não é um grupo homogêneo que reúne sujeitos a partir de sexo, gênero ou orientação sexual em comum. Trata-se e visa-se, pelo contrário, a uma proliferação de diferenças: de gênero, de práticas sexuais não normativas, de raça, de classe e de geração. Como diz o Professor Joubert, em uma intervenção durante o espetáculo teatral, “a contradição das relações humanas é o *leitmotiv* da mudança. As diferenças é que alimentam as unidades. Unos por diferir. [...] Múltiplo e sempre. Rumo ao salto!”. (TATUAGEM, 2013)

Também o *Manifesto contrassexual* de Preciado (2002) parte da premissa do corpo como espaço político de resistência e propõe a contrassexualidade como estratégia política para a ressignificação dos esquemas corporais normativos, dos pares de oposição naturalizados – homem x mulher, homossexualidade x heterossexualidade, masculino x feminino – e da própria organização corporal em torno de somente um eixo semântico-sexual.

Para essa empreitada contrassexual, o filósofo recomenda uma série de práticas. Uma delas, prioritariamente enfocada, é a exploração da sexualidade anal e a erotização do ânus como contraprodução de prazer no corpo. O ânus tem grande potencial como centro de prazer contrassexual porque, antes de mais nada, está presente em todas as pessoas, indo além e curto-circuitando os limites impostos pela diferença sexual e pelo pensamento binário genital – pênis x vagina –: o ânus não tem gênero. Além disso, como vimos, o ânus ocupa o lugar de abjeção por excelência – lugar privilegiado a partir do qual a resistência pode ocorrer – por ser uma parte do corpo designada como não sexual, excluída das práticas reprodutivas e associada à passividade e aos dejetos. “Ele [o ânus] gera benefícios que não podem ser medidos dentro de uma economia heterocentrada. Pelo ânus, o sistema tradicional da representação sexo/gênero *vai à merda*”. (PRECIADO, 2002/2017, p. 32, grifo do autor)

Em *Terror anal*, Preciado (2009) ratifica a potência subversiva do que chama de revolução anal ou políticas anais, endossando que o ânus borra as diferenças personalizadas e privatizantes do rosto: “No horizonte da democracia sexual pós-humana está o ânus, como cavidade orgástica e músculo receptor não reprodutivo, compartilhado por todos”. (PRECIADO, 2009, p. 171, tradução nossa) A erotização do ânus revela a multiplicidade e a horizontalidade de



centros de descarga do corpo, deshierarquizando o conjunto de órgãos e orifícios corporais e desterritorializando o próprio corpo tido como heterossexual.

Nesse sentido, políticas anais envolvem agenciamentos coletivos contra as técnicas bio e tanatopolíticas de controle, mutilação e morte dos corpos – como as usadas durante a ditadura militar no Brasil, momento histórico em que se ambienta *Tatuagem*. Para combater a política de guerra, propõe-se um novo modelo de política como relação, festa, comunicação, autoexperimentação e prazer. Esse movimento de transformação e de potencialização do ânus, lugar de abjeção e injúria, em centro de resistência envolve também a produção de um novo saber ou de uma nova linguagem – anal. Trata-se de um saber coletivo produzido pelos anormais sobre si mesmos e enunciado, necessariamente, em primeira pessoa, rompendo, assim, com as produções e enunciações em terceira pessoa – o homem branco, cis e hétero que declara supostas verdades universais sobre as minorias e seus ânus.

Forçosamente coletivo e político, este saber só pode se articular em primeira pessoa. [...] ‘Fala a partir do seu ânus’, quer dizer, me explica quais são os fluxos de poder (libidinais, econômicos, linguísticos...) que constituem você. Fala de onde nunca acreditou que uma palavra pudesse se enunciar em nome próprio. (PRECIADO, 2009, p. 159, tradução nossa).

Desse modo, o saber anal é também exemplo do descentramento radical da enunciação científica e da inversão performativa, porque demonstra a criação de um novo contexto de enunciação para sujeitos, até o momento, reduzidos à abjeção, ao lugar do ânus social, produzindo rupturas epistemológicas e trazendo consigo a possibilidade futura de legitimação das vidas minoritárias e de seus usos e experimentações do corpo.

Também Jota Mombaça (2021), em *Pode um cu mestiço falar?*, denuncia a territorialização arbitrária do corpo operada pela matriz heterocissexual de inteligibilidade, a partir da qual o ânus figura como órgão interdito: “Nesse campo politicamente regulado, o cu é a parte fora do cálculo: a contra-genitália que desinforma o gênero, porque atravessa a diferença sexual binária. É, nas palavras de Solange, tô aberta!⁶, ‘um buraco que todo mundo tem’”. (MOMBAÇA, 2021, p. 12) Em seguida, Mombaça ainda defende a potência de descentramento e de ruptura em relação ao pensamento dominante, dito “verdadeiro”, de um “saber anal”.

Para exemplificar, é citada uma obra em vídeo de Pedra Costa em que falas subalternas, em várias línguas, são pronunciadas tendo como pano de fundo a imagem do ânus do próprio artista. Mombaça analisa como essa fala subalterna – que se manifesta pelo cu e que, por isso,

6 “Solange, tô aberta!” é uma banda brasileira cujas músicas e performances provocativas estão alinhadas à crítica da heteronormatividade. Uma dessas performances, em que, durante a apresentação, o vocalista tira um terço do ânus, investe justamente nessa potência subversiva da analidade apontada aqui.



não pode ser classificada como masculina ou feminina – confunde o regime normativo e se afirma como saber disruptivo, contra-hegemônico. Além disso, a obra, na condição de saber corpo-político, desafia as próprias normas de produção de conhecimento que mapeiam o corpo de modo rígido – a cabeça serviria para pensar; a boca, para falar; o cu, para nada, pois não mobilizaria nenhum pensamento – e, assim, contribui para redefinir a própria gramática que dita como e o que se deve falar, bem como quais saberes são ou não verdadeiros. Para usar também os termos de Sáez e Carrascosa (2016), as políticas anais se contrapõem, portanto, às políticas cerebrais e à ideia hegemônica de que pensamos com o cérebro e não com o ânus.

Em convergência com a teoria de Preciado, de Jota Mombaça e de Sáez e Carrascosa, *Tatuagem* explora bem o curto-circuito que o ânus é capaz de produzir nas dinâmicas hegemônicas de enunciação de saberes sobre o sexo e o corpo sexuado. Preciado (2009, p. 137, tradução nossa) convoca os “corpos não-castrados-de-ânus” a se rebelarem e é exatamente isso que faz a trupe Chão de Estrelas, ao som da *Polka do cu*, de DJ Dolores. Diante da violência e da repressão militares, os artistas respondem com festa, dança, performances corporais alegres e criativas que convocam a plateia ao riso, à reflexão e, também, às microrrevoluções individuais e coletivas.

Sáez e Carrascosa (2016, p. 73) dizem que “o cu é um espaço político”, e é essa dimensão política da analidade que vemos aproveitada e experimentada no filme. Um dos pontos altos do espetáculo teatral – e, a nosso ver, também da própria narrativa fílmica –, repetido duas vezes no filme, é a interpretação e a encenação pelos artistas da trupe da *Polka do cu*, cuja letra transcrevemos a seguir:

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

Tem cu que é amarrado / Tem cu escancarado / Tem cu muito seboso / Tem cu que é bem gostoso / Tem cu que é uma bomba / Que quando peida zomba / Tem cu que sai da linha / Tem cu que faz gracinha

Tem cu (tem cu, tem cu, tem cu) / Tem cu (tem cu, tem cu, tem cu) / Thank you (tem cu, tem cu, tem cu) / (tem cu, tem cu, tem cu) / Tem cu (tem cu, tem cu, tem cu) / Tem cu (tem cu, tem cu, tem cu) / Thank you (tem cu, tem cu, tem cu) / (tem cu, tem cu, tem cu) / Tem cu (tem, tem, tem, tem) / Thank you

Tem cu que tem medalha / Tem cu do coronel / E traz felicidade pro povo no quartel / Tem cu que é carente / Tem cu que é de parente / Tem cu que é dos outros / E tem o cu da gente

Tem cu que é democrata / E tem o cu tirano / Tem cu solto no mundo / E tem cu que faz planos / Tem cu que é zangado / Tem cu que é gozado / Tem cu que é malvado / Tem cu pra todo lado!

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 / Cu, cu, cu, cu... (DJ DOLORES, 2013)



De cara, chama a atenção a letra da música, que tensiona e parodia uma série de elementos produzidos pelo regime machista e heterocentrado de sexo e de gênero: além de criticar a dicotomia passividade x atividade – cu amarrado x cu escancarado – e a hipocrisia subjacente à heterossexualidade performada nos quartéis – “Tem cu que tem medalha / Tem cu do coronel / E traz felicidade pro povo no quartel” –, a polka escancara e nos obriga a entrar em contato com o que fomos ensinados a esquecer ou a fingir que não existe: o ânus em sua simultânea universalidade – tem cu para todo lado, e inclusive o papa, o presidente e deus o têm – e singularidade – cada ânus é de um tipo e tem uma inscrição social própria.

Além disso, e esse não é um detalhe qualquer, a performance da polka intensifica o seu potencial subversivo: os artistas se apresentam de costas, sem roupa, e mexem os quadris e seus próprios ânus para interpretar a letra da música. Não sabemos se são homens e/ou mulheres no palco, e isso sequer importa diante da diversidade de bundas insubmissas que se exibem, o que nos faz lembrar a descrição do corpo das políticas anais descrito por Preciado (2009, p. 148, tradução nossa): “Já não se trata do corpo humano, nem do corpo feminino ou masculino, nem do corpo racialmente superior ou inferior, mas do corpo como plataforma relacional vulnerável, histórica e socialmente construída, cujos limites se veem constantemente redefinidos”.

Como na performance de Pedra Costa comentada por Mombaça, na apresentação da *Polka do cu*, o ânus é o protagonista, tem atividade, fala, se expressa e constrói um novo saber subalterno e anal. Nesse sentido, em *Tatuagem*, estamos diante também de uma política anal tal como descrita por Sáez e Carrascosa (2016): uma política que não vai na defensiva, que não se assujeita ou se envergonha e que não é receptiva. O ânus, até então objetificado e alvo de humilhações homofóbicas e machistas, é o sujeito da cena, falando em nome próprio e em primeira pessoa – como também coloca Preciado (2009) – do singular e do plural.

Sáez e Carrascosa (2016) trazem também, para pensar na “analética” – uma espécie de ética anal –, a interessante metáfora do buraco negro, um buraco que não se explica, não responde a perguntas, mas que, muito pelo contrário, se impõe em sua ininteligibilidade. Essa ideia de buraco negro nos remete, ainda, ao direito à opacidade defendido por Mombaça (2020) em *A plantação cognitiva*: “Como afirmação de uma poética relacional, a opacidade engendra um território ético generativo de diferenças que se manifestam fora do cativeiro da compreensão, mais além do cercado do inteligível, à sombra dos regimes de representação e registros de representatividade”. (MOMBAÇA, 2020, p. 11) Desse modo, poderíamos denominar os ânus que performam a *Polka do cu* de buracos negros ou cus opacos, ou seja, ânus e sujeitos que podem se afirmar em suas diferenças singulares, irreduzíveis e inassimiláveis aos campos



existentes de compreensão dos corpos, sexualidades e desejos e, assim, permitir que se pensem e se ensaiem novas possibilidades de relação e de futuro.

5 Utopia anal: quando o fim é apenas o começo

Tatuagem nos convida a experimentar as promessas de futuro e o horizonte de redefinição dos corpos – e do próprio corpo social – contidos na reflexão estético-política de um grupo de teatro experimental de fins da década de 1970. O filme, lançado em 2013, comunica-se de modo intenso com o nosso presente, em que novas apostas teóricas e epistemológicas e novos coletivos políticos colocam, a partir de outros registros, o tema da subversão das convenções de gênero e das identidades sexuais previamente definidas, ao mesmo tempo em que afetos autoritários e de coloração fascista vão ganhando circulação crescente e se inscrevendo fortemente no sistema político.

Embaralhando tempos e produzindo anacronismos, o filme conta, inclusive, com uma espécie de filme dentro do filme, produzido pelo personagem Professor Joubert – uma clara referência ao intelectual pernambucano Jomard Muniz de Britto, que participou tanto do Vivencial quanto do chamado Ciclo Super-8 do Recife (DOURADO, 2007) –, intitulado *Ficção e filosofia*, cujo objetivo é perscrutar os sinais de um tempo futuro ou, em seus próprios termos, “trazer as cicatrizes que caminharam até longe”. (TATUAGEM, 2013)

“Que venha o futuro! Mas haverá futuro?” (TATUAGEM, 2013), indaga, sem oferecer a resposta, Joubert à repórter, na estreia do filme. Um pouco antes, quando instigado a dizer o que os espectadores iriam assistir, o Professor provoca: “O mais importante não é o que as pessoas vão ver, mas o que elas deixarão de ver”. (TATUAGEM, 2013) Elaborando livremente a partir desses fragmentos, podemos arriscar que não ver não quer dizer necessariamente não enxergar ou desconhecer, mas ativamente deixar de ver para ver outras coisas. Ao dar a ver o que não se vê – lembremos, mais uma vez, o buraco negro de Sáez e Carrascosa ou o direito à opacidade de Mombaça –, a narrativa fílmica, tanto de *Ficção e filosofia* quanto do próprio *Tatuagem*, nos convida ao engajamento na produção de novos modos de ver, sonhar e imaginar futuros.

“Com quantos olhos iremos nos desvigiar depois de abolido o sexo? – pergunta o argonauta tonto e envelhecido” (TATUAGEM, 2013), uma das passagens mais marcantes de *Ficção e filosofia*. Não ver o sexo, se entendemos “sexo” como a coerência obrigatória entre corpo sexuado, gênero e desejo, não implica não ver as diferenças, mas colocá-las em um outro regime de comunicação pautado não pela hierarquia dos binarismos masculino x feminino, heterossexual x homossexual e ativo x passivo, mas sim por uma abertura a novas combinações, permutas, travessias e transgressões. Desvigiar implica descontrolar.



No entanto, o tom dubitativo da pergunta “Mas haverá futuro?” sinaliza para o caráter aberto e contingente desse novo regime de comunicação – a utopia anal –, que não se coloca como um ideal de futuro triunfalista, mas se realiza por meio de “experimentos contínuos” (TATUAGEM, 2013) – tal como aparece em outro trecho de *Ficção e filosofia* – e, poderíamos acrescentar, por meio de todos os ruídos, irritações e impurezas que constituem a complexidade das relações viradas pelo avesso – ou pelo cu.

A revolução anal é impura. [...] ‘Arrasta todo um conjunto de elementos confusos. [...] Mas a partir do momento em que introduzimos o desejo, a libido, o inconsciente no campo político, tudo se complica: porque as inversões libidinais fascistas e revolucionárias, racistas e antirracistas, mesclam-se e se distribuem na mesma pessoa, criando novas condições que permitem a análise das justaposições do desejo, fora de toda referência à aparência, à mistificação ou à traição’. Não há nem pode haver pretensão de purificação do sujeito político, senão ao risco de normalização, opressão e reprodução de novas exclusões. [...] Uma revolução pura (limpa) deixou de ser uma revolução anal. (PRECIADO, 2009, p. 164, tradução nossa)

O trecho retirado de *Terror anal* (2009), de Preciado, que cita o texto produzido pela Frente Homossexual de Ação Revolucionária (FHAR), *Trois milliards de pervers*, propõe um novo modo de conceber a ação política. A revolução anal – e *Tatuagem* nos lembra disso também – não se inscreve nas representações usuais e assentadas dos processos de transformação social. O horizonte messiânico de uma mudança que instaura, de modo inequívoco, um antes e um depois, liderado por um sujeito coletivo revolucionário – nas versões mais frequentes, a classe operária –, já mostrou seus limites teóricos e práticos e até mesmo suas dimensões regressivas.

No entanto, essa constatação não deve levar à ideia de um esgotamento das energias emancipatórias, mas de sua ampliação para diferentes caminhos e possibilidades. A utopia anal permite observar, de um outro ângulo, as promessas de uma sociedade livre, mas dessa vez sem as expectativas de uma redenção súbita liderada por um grupo esclarecido e purificado. Se a classe operária tem cu, como enfatiza DJ Dolores (2013), a luta por liberdade pode ocorrer por meio de experimentações cotidianas, de mudanças moleculares e da irritação permanente de toda e qualquer convenção social que instaure campos de ininteligibilidade/abjeção.

Por isso mesmo, o curso da utopia anal não pode seguir nenhuma teleologia ou expectativas de linearidade, pois seus efeitos se fazem, se desfazem e se refazem permanentemente no processo social. Não se deve menosprezar os breves ou, às vezes, efêmeros momentos de liberdade que a livre comunicação entre diferentes e (socialmente) desiguais instaura por meio da experimentação anal, que é tomada aqui para além do uso efetivo ou não do ânus nas práticas dos agentes, isto é, como uma desobstrução dos interditos sociais – o cu é “a única coisa que nos une”, para citar novamente DJ Dolores (2013).



Como dissemos, a relação entre Clécio e Fininha dá nervo à narrativa de *Tatuagem*. Do mesmo modo súbito como seus corpos se atraem, a repressão militar ao espetáculo promovido por Chão de Estrelas separa – talvez permanentemente – os dois protagonistas. Fininha é levado a abandonar a carreira militar e a tentar a vida a duras penas em São Paulo, longe da família, sem emprego, sem amigos e sem carnaval, como faz questão de frisar em carta à mãe. Ao som da canção *Valete*, de Lirinha com Otto e Angela Ro Ro, Clécio dirige seu carro em direção à estreia de *Ficção e filosofia*, buscando no caminho Deusa (Sylvia Prado) e Tuca (Deyvid Queiroz de Moraes), filho dos dois. O contraste não poderia ser maior: Clécio, ao lado do Professor Joubert e da família não convencional que constituiu, sendo reconhecido publicamente por seu trabalho no campo da cultura, ao passo que Fininha errava sozinho como migrante compulsório na metrópole industrial e sem perspectivas de futuro. O cartão que Fininha envia a Tuca e a música que Clécio ouve no carro dão sinais de que os dois lamentam e sofrem com a separação abrupta – pelo cartão, sabemos, ainda, que a tatuagem com a letra “C”, em referência a Clécio, que Fininha estampa no peito como marca inapagável daquele amor, estava dificultando sua colocação como vigia. Ou seja: se a separação é dolorosa para ambos, a força das desigualdades que estruturam a sociedade traz efeitos muito perversos para Fininha.

Seja como for, Fininha não está de todo ausente da festa do filme: sua presença é notada em *Ficção e filosofia*, vestido de anjo, enquanto o narrador enuncia que apenas restará um símbolo que representará a igualdade – o “paraíso”. Portanto, a relação entre Clécio e Fininha, interrompida pela repressão política sobre o grupo, não desaparece sem deixar rastros, seja na tatuagem inscrita no corpo do último, seja no filme em Super-8, em que se celebra a potência da trupe liderada por Clécio. Dito de outro modo, os efeitos do encontro entre os dois protagonistas não se esgotam no momento em que se dá a relação; espraiam-se para o futuro e geram ressonâncias – sempre imprevisíveis – no processo social. De novo, a revolução anal não se desenrola em linha reta, mas por meio desses “experimentos contínuos” que vão irritando o programa da heterossexualidade compulsória, que tenta definir a todo custo os valores – sempre hierárquicos – do “masculino” e do “feminino”, invisibilizando – ou reprimindo – os corpos e as experiências que não se deixam disciplinar prontamente pelo binarismo da diferença sexual.

Em suma, podemos tomar a relação entre Clécio e Fininha como a promessa de uma outra sociedade – utopia – em que os corpos se encontram, se desejam e se afetam mutuamente para além – ou seria aquém? – das convenções de classe, gênero, sexualidade, raça etc. Isto é, uma sociedade em que os corpos se atravessam e irritam os códigos simbólicos que organizam a sociedade em territórios segmentados e avessos a uma comunicação desatrelada dos rituais de hierarquia que estabelecem lugares sociais “legítimos” e zonas de marginalidade e/ou abjeção. O



cu, em vez de simples canal excretor e, portanto, local tido como “impuro” por excelência, ou como dispositivo para classificação entre sujeitos ativos e passivos, transforma-se em órgão de experimentação, de prazer e de gozo, embaralhando, redefinindo e subvertendo lugares e classificações sociais.

“Face à máquina heterossexual se levanta a máquina anal”, conclama Preciado (2009, p. 172, tradução nossa) nos parágrafos finais de *Terror anal*, acrescentando, ainda, que “a conexão não hierárquica dos órgãos, a redistribuição pública do prazer e a coletivização do ânus anunciam um ‘comunismo sexual’ por vir”. “Apenas me resta lhe desejar o melhor”, arremata o autor na última frase do ensaio: “Coletivize o seu ânus. A arma é modesta, mas a possibilidade de ação [é] próxima e infinita”. (PRECIADO, 2009, p. 172)

Referências

BUTLER, J. (1990). *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

BUTLER, J. (1993). *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”*. São Paulo: n-1, 2019.

COSTA, M. C. C. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil*. Arquivo Miroel Silveira. São Paulo: Edusp, 2006.

DJ DOLORES. *Polka do cu*. São Paulo: YB Music, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3Lv8SJI>. Acesso em: 28 abr. 2022.

DOURADO, R. C. Subalterno e massificado: manifestações do corpo *queer* em dois momentos da produção audiovisual pernambucana. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 3., 2007, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: Enecult, 2007. p. 1-14. Disponível em: <https://bit.ly/3koSBtz>. Acesso em: 28 dez. 2021.

GALVÃO, G. C. *A potência política dos corpos no filme “Tatuagem”*. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.

KRISTEVA, J. *Powers of horror: an essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

LAURETIS, T. (1994) A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, H. B. (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 121-155.

MOMBAÇA, J. A plantação cognitiva. In: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. *MASP afterall*. São Paulo: MASP, 2020. p. 1-12.



- MOMBAÇA, J. Pode um cu mestiço falar? *Docero*, [S. l.], 12 mar. 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3LmiXs1>. Acesso em: 27 abr. 2022.
- PAIVA, A. L. Coragem da verdade e performatividade cínico-*queer* em Tatuagem, o filme. *Revista Gênero*, Niterói, v. 19, n. 2, p. 6-25, 2019.
- PINHEIRO, D. Autoritarismo e homofobia: a repressão aos homossexuais nos regimes ditatoriais cubano e brasileiro (1960-1980). *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 52, p. 1-30, 2018.
- PORCHAT, P. Um corpo para Judith Butler. *Periódicus*, Salvador, v. 1, n. 3, p. 37-51, 2015.
- PRECIADO, P. B. *Manifiesto contrasexual*. Madrid: Opera Prima, 2002.
- PRECIADO, P. B. Terror anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual. In: HOCQUENGHEM, G. *El deseo homossexual: con terror anal*. Tenerife: Melusina, 2009. p. 135-174.
- PRECIADO, P. B. Multidões *queer*: notas para uma política dos “anormais”. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 11-20, 2011.
- PRECIADO, P. B. (2002). *Manifiesto contrasexual*. São Paulo: n-1, 2017.
- PRECIADO, P. B. (2008). *Testo junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. São Paulo: n-1, 2018.
- PRECIADO, P. B. *Je suis un monstre qui vous parle*. Paris: Grasset, 2020.
- SÁEZ, J.; CARRASCOSA, S. *Pelo cu: políticas anais*. Belo Horizonte: Letramento, 2016.
- SÁEZ, J. Análidad y políticas del sexo. In: ZELCER, Beatriz (org.). *Diversidad sexual*. Buenos Aires: Lugar Editorial, 2018. p. 153-165.
- SANTOS, D. H. O.; ROSA, G. C. Práticas de resistência uno filme Tatuagem. *Veredas da História*, Seropédica, v. 10, n. 1, p. 357-384, 2017.
- SANTOS, M. A. N. *Tatuagem: de dentro para fora, um estudo do processo de criação a partir do roteiro do filme*. 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.
- SANTOS, M. M. *Bocas que beijam, bocas que falam: grupo de teatro vivencial e masculinidades em Recife e Olinda (1974-1983)*. 2018. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018.
- TATUAGEM. Direção: Hilton Lacerda. Produção: Nara Aragão, João Vieira Jr. e Ofir Figueiredo. São Paulo: Imovision, 2013. 5 rolos de filme (110 min), son., color.

