

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.180204-2023-253-260>.

Recebido em abril de 2023. Aprovado em novembro de 2023.

## A IMAGEM COMO DESTINO: CENAS CONTEMPORÂNEAS DO CORPO THE IMAGE AS DESTINY: CONTEMPORARY SCENES OF THE BODY

**Thiago Borges\***

**Resumo:** *O objetivo deste trabalho é pensar e discutir algumas condições para o corpo no tempo presente. Inicialmente, no século XIX, a fotografia e o cinema produziram imagens do corpo em um contexto estético específico. O cinema promoveu certa continuidade de atenção ao corpo, presente no circo e nas artes corporais, enquanto ao mesmo tempo abria um novo regime com o aparato tecnológico. Eu vou refletir sobre a produção contemporânea das imagens do corpo tendo como referência dois eixos: a) unidade versus fragmentação; b) ser e ter um corpo.*

**Palavras-chave:** *Corpo. Imagem. Unidade. Fragmentação.*

**Abstract:** *The aim of this work is to think and discuss some conditions for the body in the present time. At first, in the 19th century, photography and cinema produced images of bodies in a specific aesthetic context. The cinema promoted a certain continuity of attention to the body present in the ancient circus and body arts, while at the same time opened the difference of a new regime with the technical apparatus. I am going to reflect on the contemporary production of body images having as reference two axes: a) unity versus fragmentation; b) to be and to have a body.*

**Keywords:** *Body. Image. Unity. Fragmentation.*

Quando consideramos, dentro do amplo e multifacetado espectro das artes contemporâneas, certo percurso em direção à centralidade do corpo em uma série de construtos e por diversos modos, podemos reconhecer tanto a importância de uma tradição que remonta à tríade circo, dança e teatro, como também destacar certa preponderância da conexão entre o caráter visual e as tecnologias e possibilidades oriundas do desenvolvimento científico, entendendo que a referida conexão foi e é decisiva para acompanhar e compreender a centralidade do corpo na atualidade.

Sendo o corpo o objeto central deste ensaio, será o objetivo refletir sobre algumas condições atuais para o corpo nas artes e na sociedade sob a égide da produção de imagens. Para o fim proposto, teço um diálogo entre fragmentos filosóficos, históricos e psicanalíticos articulados esteticamente, o quanto possível.

Se pode ser correto afirmar que a história das artes é a história do constante tensionamento dialético com a sociedade e suas instituições, a arte na posição de antítese social da sociedade como disse Theodor W. Adorno, vê-se, não por acaso, que a

---

\* Doutor em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais. Pós-Doutor em Psicologia pela UFMG. E-mail: [tfborges@hotmail.com](mailto:tfborges@hotmail.com).

visibilidade do corpo nas artes hoje também acompanha um status social do mesmo, e que possui, por sua vez, raízes na modernidade desde o século XIX.

Em suas análises sobre o biopoder e a biopolítica, Michel Foucault interpreta a intrincada relação entre o poder sobre o corpo dos indivíduos e o poder sobre um corpo populacional, como características decisivas das políticas sociais modernas. Desde o seu início, as condições de vida nas cenas urbano-industriais constituíram dispositivos disciplinares e de controle que materializaram a experiência individual e coletiva do poder sobre os corpos. Nesse contexto, o ódio ao corpo (que não é sem ao mesmo tempo um amor) que Horkheimer e Adorno denunciaram em sua Dialética do esclarecimento, figura como uma das facetas de diversos dispositivos, práticas e posturas no exercício do poder. Na interpretação frankfurtiana, a reificação em relação ao corpo é índice da hipóstase dos mecanismos de autoconservação, como atualidade do imemorial domínio da natureza. Se podemos identificar uma diferença no alcance da noção de poder entre os frankfurtianos e Foucault, considerando de início sendo maior na obra deste último, acompanhando Débora Cook (2018), podemos dizer, contudo, que, para os três filósofos a dimensão social é preponderante em sua incidência sobre os indivíduos, na formação de seus corpos e subjetividades. A atualidade dos corpos, como se evidência empiricamente, é tecnológica, informacional, narcísica e fortemente visual.

Cada vez mais a dualidade cartesiana do domínio do objeto corpo é colocada, inclusive moralmente, em xeque, ou talvez em segundo plano pelo discurso das ciências notadamente a genética e as neurociências<sup>1</sup>. Quer-se cada vez mais, ser o próprio corpo, mas não mais somente o corpo experiencial e simbólico da Fenomenologia de M. M. Ponty, ou da Antropologia cultural e a sua produção de identidades culturais. Quer-se ser o corpo biológico e suas funções fisiológicas, orgânicas, nas dimensões que outrora eram atribuídas à alma, ao espírito. Um sistema que, paradoxalmente, não deixa de ser também objeto de controle e manipulação. Esse sistema que apresenta o corpo fragmentado em partes analisáveis, ao mesmo tempo atualiza por meio da mesma hiperespecialização científica que o fragmenta, a ideia de uma unidade com a qual o sujeito se identifica e localiza “seu ser” mais íntimo.

Na busca pela verdade íntima, reatualizamos tecnologicamente a máxima, *Esse est percipi* (Ser é ser percebido), bem como seus problemas já tratados filosoficamente<sup>2</sup>. Para além de um momento estrutural das subjetividades de cada indivíduo na relação com a própria imagem, que podemos remeter ao que Jacques Lacan chamou de *estádio do espelho*, não é exagero dizer que vivemos um tempo de certo fetiche das imagens e da imagem corporal. Éric Laurent dirá, por exemplo, que,

<sup>1</sup> A edição do *El País* de 04 de setembro de 2021 traz uma entrevista com uma psiquiatra do Trinity College em Dublin sobre corpo e memória. Sem desconsiderar o contexto específico da pesquisa e os ganhos de conhecimento, chamou-me a atenção a posição cada vez mais comum em nossos dias: segundo a cientista, “A ideia de que as pessoas são algo diferente de seus próprios corpos, que o ser humano pensante é diferente do ser humano que sente, é um erro completo”. Trata-se aqui da dualidade vista como um problema/inverdade da condição humana, a partir da centralidade no organismo. O indivíduo é o seu corpo em suas funções fisiológicas e tudo que remeteria à alma, são propriedades mentais da fisiologia do cérebro.

<sup>2</sup> Cf. Türccke, 2010, p.39. “A partir desse enunciado (*Esse est percipi* – TB), o teólogo anglicano do século XVIII George Berkeley acreditou pode construir toda uma teoria do conhecimento e da realidade. (...) É claro, isso é falacioso e foi inúmeras vezes refutado. O que só torna mais fascinante como, sob circunstâncias de alta tecnologia que seu autor nunca poderia imaginar, uma proposição filosófica insustentável começa a ser verdadeira”.

No nível macro, a diversificação dos meios de produção da imagem não apenas aprimorou o seu efeito de “instantaneidade”, como também reforçou a exigência de que toda situação se transforme de imediato em imagem. Quando a imagem do corpo não se apresenta num lugar, deve-se acrescentá-la: a exigência do *selfie* testemunha o novo campo que se oferece para satisfazer a paixão de inscrição do reflexo (Laurent, 2016, p.15-16).

Mas as imagens do corpo no zênite social não são preponderantes somente em seu aspecto de paixão narcísica de autoidentificação. Ocorre que elas ainda testemunham a imbricação sujeito-objeto, na medida que o corpo do outro é também alvo de nossos interesses e atenção. O campo das artes reflete tanto o momento sujeito-ser-corpo quanto aquele simultâneo de um corpo-objeto.

||

Na história recente das artes, encontramos produções mais próximas desse sujeito-ser-corpo tanto quanto do corpo-objeto do olhar, embora também do manipular. No primeiro caso, Temos as danças e as performance como bons exemplos, enquanto o segundo é mais bem reconhecido no cinema e na pintura, mas há da mesma maneira, é claro, a presença do momento corpo-objeto do olhar nas danças e performances.

As novidades da dança moderna do início do século XX passam por ressignificações sobre o corpo e seus movimentos e tais ressignificações estão em estreito diálogo com as ciências, com a psicanálise e com a própria vida nos centros urbano-industriais da época. O corpo tem motivos e condições fisiológicas para seus movimentos, e ideias como as de movimentos inconscientes, naturais ou livres, energias e ondas constituem o escopo de significação e produção de várias coreógrafas e bailarinas(os) e, deste modo, “a metáfora naturalista se revela não só recorrente, mas também atuante, através de toda a história da dança no século XX” (Suquet, 2008, p.523).

Não é possível alinhar ponto a ponto as várias propostas para a dança surgidas desde o final do século XIX, mas é frutífero destacar a intrincada relação entre a noção de corpo como sistema biológico, inclinações místicas e as condições sociais da vida moderna. É o caso de Rudolf Laban já na primeira metade do século passado.

Laban inventou uma forma de abordar a improvisação que faz do esquecimento (dos saberes adquiridos, dos automatismos...) a condição *sine qua non* tanto de toda rememoração como de toda criação. Seu método visa desfazer os *habitus* corporais para suscitar um estado de receptividade que tem sem dúvida alguma afinidade com o estado alterado de consciência ao qual tendem as técnicas orientais. (Suquet, 2008, p. 526).

Ainda segundo Annie Suquet, trata-se, para Laban, da emergência de uma memória orgânica que liga o corpo do bailarino ao corpo da espécie e a natureza de modo geral. É também de suma importância em sua teoria a questão da transferência de peso nos movimentos.

Conscientes ou inconscientes segundo suas idealizadoras(es), os movimentos caleidoscópicos de parte da dança moderna destacam uma corporalidade imersa em interpretações a partir da fisiologia e a sensibilidade tátil. Buscam uma interação entre os corpos ditada pelo contato direto que produz o *continuum* das ações.

É difícil pensar, para o humano, em “movimentos naturais”, sobretudo depois da Antropologia e Marcel Mauss<sup>3</sup>, ou ainda depois da psicanálise, mas muitas destas propostas procuram destituir a técnica e a coreografia pré-estabelecidas em prol de uma movimentação e gestualidade em que o corpo em ato determina na interação ou não com outros, os traçados que percorre. Nesses casos compreende-se o apelo à mecânica e funcionalidade do organismo como lugar que explica uma espontaneidade do corpo como modelo de uma dança mais livre e autêntica.

Contudo, e, nesse sentido, um pouco diferente da rememoração em Laban, há também, nesse organismo que dança, uma história cultural e singular que o marcou e o produziu não somente em termos anátomo-funcionais, mas também nos planos da significação e afetividade. Há ainda, um corpo marcado traumáticamente pela linguagem que é desde sempre corpo pulsional, território de gozo. Aqui, lembrar pode não ser resgatar qualquer naturalidade esquecida do corpo, mas em sentido dialético, reconhecer a mútua conformação para o corpo humano entre natureza e história.

Este corpo-sujeito-dançante que dança segundo seus idealizadores, não conforme a preparação técnica do espírito, mas sim de acordo com os impulsos e sensações que lhe são próprios, é, não obstante, em minha opinião, também conformado espiritualmente por um ideal de espontaneidade e naturalidade, pelo diálogo com os conhecimentos científicos sobre o organismo vivo. É também, como não poderia deixar de ser, objeto do olhar espectador, que assiste e acompanha seus movimentos em uma apresentação. Pode-se notar o seguinte: nesse ponto, na dimensão de objeto do olhar do outro, a dança encontra o cinema e a pintura. Mas, ao mesmo tempo, também encontrará a ambas em seu modo específico de ratificar a centralidade do corpo e seu gestual que passou, justamente desde a virada do século XIX, por essa conformação naturalista e sensível, por uma movimentação inclinada ao improviso fisiológico como caminho ‘coreográfico imediato’ e expressivo. O cinema e a pintura, na especificidade de seus *métiers*, também deram centralidade ao corpo, reforçando talvez uma tendência em curso para as artes articulada ao espírito do tempo.

Sobre o cinema, o encantamento do corpo vivo e em movimento ganhará progressivamente outros efeitos, de significação, normatividade e modelo. Para Antoine de Baecque o cinema é uma das principais fontes de representação dos corpos e isso, penso, tem implicações para a compreensão interconexa entre as características estéticas das produções cinematográficas, tanto quanto suas relações com a sociedade, com o tempo e momento históricos em que são realizadas.

Baecque destaca, por exemplo, a criação do corpo das mulheres nos primórdios do cinema de Hollywood como a de corpos sedutores guardando dentro de variações de estereótipos, da erótica *vamp* à sofisticação da *diva*, até a *pin-up girl*, uma atualização visual de certo imaginário social sobre as mulheres. “O sonho da primeira guerra foi uma mulher-diabo, mulher-desejo, fatal, exótica e sofisticada. O da segunda é uma boa mocinha bochechuda e de nádegas enormes, própria ao *American way of life*, nascida da saudável excitação dos estudantes e dos militares” (Baecque, 2008, p. 493)

---

<sup>3</sup> Cf. Mauss, Marcel. *As técnicas corporais*. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EDU/EDUSP, v.2, 1974, p.209-233.

As mudanças de um cinema moderno a partir de meados dos anos de 1950, em relação ao corpo das mulheres seguem em direção ao interesse por mostrar a realidade que comporta características desidealizadas, compostas pelo sofrimento, a desproporção, os infortúnios etc. É nesse sentido que Baecque lê a presença marcante do tema da prostituição na *Nouvelle Vague*.

Há, contudo, no cinema mais atual, e com muita força no estadunidense, a representação de corpos ficcionais, capazes de proezas impossíveis, novamente hipertrofiados como nos primórdios com o *burlesco* e das práticas circenses de rua ainda no século XIX, porém agora cada vez mais atravessados pela ciência e as tecnologias e investidos moralmente, em muitos casos, na posição de modelos. O cyborg divide espaço com a manipulação genética. O sujeito é o seu corpo biológico por completo em algumas ficções como em GATTACA<sup>4</sup>. Nesse filme do final dos anos de 1990, o pano de fundo da trama é uma sociedade dividida entre aqueles que foram projetados geneticamente e pertencem a uma elite e aqueles que nasceram “naturalmente” e são considerados inferiores. Algo nessa idealidade laboratorial, no entanto, escapa aos ditames da engenharia genética e a humanidade dos sujeitos e seus corpos aparece nos infortúnios de desejo e gozo das personagens.

O cinema não somente repercute perspectivas em voga sobre o corpo na sociedade, como também se nutre de tentativas de hipertrofia da realidade, antecipação e criação futuristas. Nesse sentido, ele vislumbra não mais somente as produções simbólicas e normativas sobre os corpos, mas, com a ciência e as tecnologias, mostra as transformações no real orgânico dos corpos, tocando em questões ontológicas sobre a realidade do humano e seu corpo.

Pode-se perguntar, portanto, se, aos notarmos a centralidade dos corpos no cinema, muitas vezes não nos deparamos com questões éticas e políticas que compõem temas importantes na vida social, como a saúde ou o amor.

Para Yves Michaud o campo das artes se apropria de recursos técnicos que proporcionam uma apresentação do corpo fragmentada, em partes, por exemplo, com a fotografia. Isso acompanha de perto os desenvolvimentos na medicina, sua crescente especialização bem como os mais recentes diagnósticos por imagem.

Os raios-X, as fotografias em plano geral, a macrofotografia vão sem demora ser postos a serviço da arte. (...) os manuais de pose para radiografia médica, os documentos fotográficos sobre as doenças de pele, da face e da boca, sobre as monstruosidades e malformações, são utilizados também pelos artistas, desde os pintores alemães da nova subjetividade dos anos de 1920 até Francis Bacon trinta anos depois, passando por Eisenstein no *Encouraçado Potemkin*. (Michaud, 2008, p. 544-545)

Antes do corpo encarnando fisicamente a obra de arte, temos ao longo do século XX representações celebradas de corpos mecanizados como nos esportes e no trabalho, corpos desfigurados pela guerra e corpos belos como algumas vezes no cinema. Embora a figura do Dandy pareça já apontar para uma estetização mais evidente do corpo, o tempo das instalações, performances e Body Art é paradigmático quanto a centralidade do corpo-obra. Seria um corpo sujeito-objeto da arte como indica Michaud?

<sup>4</sup> GATTACA: a experiência genética. 1997. Columbia Pictures. Dirigido por Andrew Niccol.

Se recuarmos um pouco mais, encontraremos na arte sacra, na pintura e na escultura como produções para o olhar, uma importância da figuração do corpo a partir dos mistérios cristãos. É o caso, por exemplo, de obras que retratam as experiências corporais das místicas no século XVII<sup>5</sup>, como o êxtase de Santa Tereza de Bernini. Tais experiências de martírio nas quais as obras foram inspiradas testemunhavam, junto com a arte, a centralidade do corpo para a Igreja da época. O sofrimento corporal especialmente no caso das mulheres poderia significar como nos conta Jacques Gélis, a eleição e união divina.

Para Arthur Danto, em seu último livro, “O que é a arte”, em um capítulo dedicado ao corpo, as obras cristãs têm um potencial significativo acerca do que é propriamente ser humano, quer dizer, ter um corpo, naquilo que podemos distinguir até certo ponto de nossas sensações e sentimentos mais comuns, como, cansaço, fome etc. Do outro lado se encarrega, segundo o filósofo estadunidense, a ciência, de explicar fisiologicamente como se dão as tais sensações que percebemos em um quadro ou na presença de alguém que sente dor, raiva, alegria... Danto ainda reabilita a dualidade cartesiana especialmente no que concerne a certeza somente do lado da *res cogitans*, para uma mistura, uma mente sempre encarnada que caracterizaria definitivamente o humano.

É o corpo que entendemos quando lemos os antigos descrevendo homens em batalha, homens e mulheres apaixonados ou sofrendo. É o corpo, eu diria, que nossa tradição artística abordou de forma tão gloriosa por tantos séculos e, de certo modo, de forma um pouco menos gloriosa, hoje, em alguns tipos de arte de performance. (Danto, 2020, p.152)

Danto, por conseguinte, reconhece uma presença e permanência do corpo na história da arte. Uma presença que se modifica na medida em que as linguagens artísticas transformam suas produções. Se na arte contemporânea nem sempre a representação dos corpos e corporalidades é gloriosa, como demarca o autor, é porque a arte de hoje radicaliza conceitualmente como acontecimento estético, social e político, não se prendendo mais a cânones antigos como a beleza. Por isso, as artes do corpo e os corpos nas artes tendem a ser provocativos, às vezes escandalosos tanto quanto são com frequência fascinantes.

III

Será também na arte como é para ciência, o corpo o território derradeiro? A diluição da alma, do anímico, às imagens cerebrais encerrando de vez qualquer perspectiva de dualidade parece ser a tendência atual.

Tanto a arte quanto a ciência, penso, trabalham hoje nas intersecções entre um corpo fragmentado e um corpo como unidade. Enquanto usarmos o termo corpo, ainda estamos no registro da unidade imaginária das partes. Ao mesmo tempo, como mencionado antes, a medicina cada vez mais se vale de super imagens particularizadas do interior do corpo para dizer o que o sujeito tem e sente, retornando à questão do que o sujeito é.

<sup>5</sup> Sobre a questão do corpo e o mistério cristão, Cf. GÉLIS, Jacques. *O corpo, a Igreja e o Sagrado*. In. CORBIN, Alain, et. al. *História do Corpo: da Renascença às Luzes*. Trad. de Lúcia Orth. Petrópolis: Vozes, 2008, p.19-130.

Na pintura, por exemplo, podemos encontrar representações tanto de um corpo fugidio no jogo e transição entre a figuração e a abstração, quanto também representações de partes do corpo, incluindo aí o próprio olhar. É o caso de algumas obras de uma artista carioca, Katia Willie<sup>6</sup>. No primeiro caso, em um quadro sob título *Trópicos Pilotis 1/2021*, corpos se destacam e se transformam tornando parte de uma folhagem em cores fortes e vivas. No segundo, um fragmento de carne e vísceras com o título, *Francis no espelho/2020* e, ainda, um rosto que olha o espectador, de título, *O olhar 2013*.

Essa alternância entre um corpo fragmentado e o imaginário de sua unidade não é algo novo para a psicanálise. Ela remete, no ensino de Lacan, ao estádio do espelho. Lacan indica que há um gozo anterior à constituição da imagem corporal, o que se relaciona com certa inconsistência do corpo mesmo após o estabelecimento de sua imagem.

Lacan advoga o *ter* um corpo antes mesmo da conformação subjetiva com a imagem, que proporciona também um *ser*. Para o psicanalista francês o *ter* é anterior ao *ser* como modo de gozo constitutivo do ser falante, desde os primeiros meses de vida, nos movimentos desconexos e nas vocalizações iniciais, antes do sentido há o gozo do corpo. Há de alguma maneira, uma dualidade experiencial pelo fato de nos identificarmos à imagem corporal tanto quanto usamos o verbo *ter* para nos referirmos às partes do corpo: “Ter relação com o próprio corpo como estrangeiro é, certamente, uma possibilidade, expressada pelo fato de usarmos o verbo *ter*. Tem-se seu corpo, não se é ele em hipótese alguma”. (Lacan, 2007, p. 146)

Sendo a imagem e ideia de unidade corporal fundamentais para a organização subjetiva, toda experiência de fragmentação tem o potencial de colocar em questão a identificação com a imagem corporal e o corpo que se tem, lugar de gozo. Mais ainda, a fragmentação se alinha à ausência do corpo como ausências da imagem de unidade, ou sua falha.

O amor-próprio é o princípio da imaginação. O falasser adora seu corpo, porque crê que o tem. Na realidade ele não o tem, mas seu corpo é sua única consistência, consistência mental, é claro, pois seu corpo sai fora a todo instante. (...) O corpo decerto não se evapora e, nesse sentido, ele é consistente (Lacan, 2007, p. 64).

Nessa perspectiva, em uma reflexão especialmente a partir do Seminário 10 em direção ao “último” Lacan, Jésus Santiago (2016) aponta uma diferença entre o primeiro imaginário como imagem do corpo próprio e, posteriormente, um imaginário orientado pelo corpo-suposto-gozar, tomando de empréstimo aqui uma expressão de Miller. Captando a fragilidade da imagem especular a partir do exemplo do duplo, Santiago (2016) ajuda a esclarecer, a relação entre a crença do ser falante em relação a *ter* seu corpo e o fato de que esse corpo não cessa de lhe escapar. A crença na posse do corpo instrumento de gozo não reconhece o fato de que esse corpo escapa, que por vezes o gozo é de natureza disruptiva, fragmentária. Há um tensionamento constante na dinâmica entre unidade e fragmentação corporal que as artes tanto quanto a vida social tomada pelos discursos das ciências e as tecnologias apreendem sistematicamente. No caso das artes

<sup>6</sup> As obras da artista estiveram em exposição na Casa Fiat de Cultura em Belo Horizonte entre os dias 20 de setembro e 6 de novembro.

parece haver mais espaço para a repercussão do mal-estar que tangencia a falha de sentido muitas vezes do lado da fragmentação. Nas ciências, as partes sempre remetem à um todo que deve estar no horizonte de uma compreensão e captura que não deixa de ser ideológica.

Se a vida de hoje, no “império das imagens”, de imagens que se comportam como destino, é marcada pela alternância entre fragmentação e unidade, por *ser e ter* um corpo, a arte parece incorporar os choques e as rupturas, também no espaço onde falta a palavra e resta o gozo do corpo, talvez até mesmo para incitar a produção de algum sentido.

## REFERÊNCIAS

- BAECQUE, Antoine de. Telas: o corpo no cinema. Trad. de Ephraim F. Alves. In: COURTINE, Jean-Jacques. *História do corpo 3*. Petrópolis: Vozes, 2008, p.481-508.
- COOK, Deborah. *Adorno, Foucault and the critique of the West*. London: Verso, 2018.
- DANTO, Arthur. *O que é a arte*. Trad. de Rachel Cecília de Oliveira e Débora Pazetto. Belo Horizonte: Relicário, 2020.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: vontade de saber*. Trad. de Maria Thereza da C. Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- GÉLIS, Jacques. O corpo, a Igreja e o Sagrado. In: CORBIN, Alain, et. al. *História do Corpo: da Renascença às Luzes*. Trad. de Lúcia Orth. Petrópolis: Vozes, 2008, p.19-130.
- HORKHEIMER, Max. ADORNO, Theodor. W. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. de Guido Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. Trad. de Vera Ribeiro. In: LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p.96-103.
- LACAN, Jacques. *O Seminário: o sinthoma – livro 23*. Trad. de Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- LAURENT, Éric. *O avesso da biopolítica: uma escrita para o gozo*. Trad. de Sérgio Laia. Rio de Janeiro: ContraCapa, 2016.
- MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EDU/EDUSP, v.2, 1974, p.209-233.
- MICHAUD, Yves. Visualizações: o corpo e as artes visuais. Trad. de Ephraim F. Alves. In: COURTINE, Jean-Jacques. *História do corpo 3*. Petrópolis: Vozes, 2008, p.541-566.
- SANTIAGO, Jésus. *O novo imaginário é o corpo*. (pp.73-77). Correio: Rio de Janeiro, 2016.
- SUQUET, Annie. Cenas: o corpo dançante: um laboratório da percepção. Trad. de Ephraim F. Alves. In: COURTINE, Jean-Jacques. *História do corpo 3*. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 509-540.
- TÜRCKE, Christoph. *Sociedade excitada: filosofia da sensação*. Trad. de Antônio Zuin. Campinas: Editora Unicamp, 2010.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.