

Estilhaços, monstros e próteses: a atualidade da colagem em obras de artistas brasileiros contemporâneos

Shards, Monsters and Prosthesis: The Relevance of Collage in the Work of Brazilian Contemporary Artists

Fragmentos, monstruos y prótesis: la actualidad del collage en obras de artistas brasileños contemporâneos

Luiz Renato Montone Pera

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

E-mail: luiz.pera@uerj.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4229-8285>

RESUMO

Para remontar a narrativa histórica é preciso destruí-la, operar a partir de seus estilhaços, alerta Walter Benjamin. Os trabalhos artísticos aqui analisados armam quebra-cabeças mnemônicos que não sabemos se estão em construção ou em plena ruína, ímpeto entrópico que é, precisamente, o centro nervoso da colagem. Por meio de estudos de caso e da experimentação textual com o glossário, este ensaio crítico busca armar constelações significantes compostas por diferentes materialidades – discursivas, temporais, territoriais, corporais –, apostando na fragmentação. Recorrendo a fontes artísticas e teóricas, de Benjamin ao pós-humanismo e novo materialismo, necropolítica, capitalismo *gore*, além de uma obra artística de minha autoria, procuro seguir de perto a estratégia benjaminiana para colocar em prática o método da imagem dialética.

Palavras-chave: *colagem; necropolítica; imagem dialética; pós-humanismo; novo materialismo.*

ABSTRACT

To reassemble the historical narrative, it is necessary to destroy it, to operate from its shards, warns Walter Benjamin. The artistic works analyzed here produce mnemonic puzzles that we do not know whether are under construction or in ruins, an entropic impetus that is, precisely, the central nerve of collage. Through case studies and textual experimentation with the glossary format, this critical essay aims to build significant constellations composed of different materialities – discursive, temporal, territorial, corporal –, engaging with fragmentation. Drawing from artistic and theoretical sources, from Benjamin to posthumanism and new materialism, necropolitics, gore capitalism, and my own artistic practice, I seek to closely follow Benjamin's strategy, to put the method of the dialectical image into practice.

Keywords: *collage; necropolitics; dialectical image; Posthumanism; new materialism.*

RESUMEN

Para reconstruir el relato histórico es necesario destruirlo, operar a partir de sus fragmentos, advierte Walter Benjamin. Las obras artísticas aquí analizadas crean rompecabezas mnemotécnicos que no sabemos si están en construcción o en completa ruina, un ímpetu entrópico que es, precisamente, el centro neurálgico del collage. A través de estudios de casos y experimentación textual con el glosario, este ensayo crítico busca construir constelaciones significativas compuestas por diferentes materialidades – discursiva, temporal, territorial, corporal –, apostando en la fragmentación. A partir de fuentes artísticas y teóricas, desde Benjamin hasta el posthumanismo y el nuevo materialismo, la necropolítica, el capitalismo gore, y una obra artística de mi autoría, busco seguir de cerca la estrategia de Benjamin, para poner en práctica el método de la imagen dialéctica.

Palabras clave: *collage; necropolítica; imagen dialéctica; posthumanismo; nuevo materialismo.*

Data de submissão: 28/05/2025

Data de aprovação: 10/07/2025

A imagem dialética, conforme a proposição de Walter Benjamin (2006), organiza o tempo histórico em uma forma específica de montagem narrativa caracterizada como “constelação”. Isso equivale a um tipo especial de estrutura que tem no tempo presente o lugar de organização do passado. Nessa trama histórica, elementos heterogêneos – estilhaços – dispersos no tempo e no espaço se

organizam num “lampejo”, para formar, feito rastilho de pólvora, uma rede complexa de conexões que, nas palavras de Benjamin, “convida os defuntos à mesa”, numa revisão radical das narrativas hegemônicas vitoriosas.

Os artistas Guerreiro do Divino Amor, Darks Miranda e Vitória Cribb, junto dos quais localizo minha própria pesquisa artística, trabalham com o acúmulo expansivo de fragmentos, muitas vezes signos provenientes de arquivos da cultura de massa e das mídias digitais. Suas obras produzem um quebra-cabeça de reminiscências que não sabemos ao certo se está em processo de construção ou em plena ruína. Essa ambivalência entre construção e destruição, montagem e desmontagem, é também o centro nervoso da operação formal da colagem. Como a criatura remendada de Frankenstein, as produções desses artistas internalizam aspectos da violência atual. Tensionam as políticas do corpo, da identidade, do território e da memória histórica para explicitar questões urgentes da contemporaneidade em seu corte necropolítico (Mbembe, 2016) e *gore* capitalista (Valencia, 2010).

Neste artigo, busco verificar como algumas obras desses artistas produzem constelações críticas, imagens dialéticas, apostando na forma fragmentária do glossário. Há, também, uma reflexão sobre uma obra artística de minha autoria, dando vazão a um momento de experimentação e entusiasmo com a escrita analítica. O texto é organizado por meio de três verbetes ou eixos conceituais, a saber, “estilhaços”, “monstros” e “próteses”, termos que procuram descrever figuras que são montagens heterogêneas de textualidades e materialidades diversas e que produzem diferentes constelações. É amparado, ainda, por referências teóricas do pós-humanismo e do novo materialismo, a fim de avaliar a atualidade do procedimento da colagem nas criações aqui analisadas.

Estilhaços

Vejamos, primeiramente, estes dois fragmentos dispersos:

SuperRio é o gênero superficcional do Rio de Janeiro. Um ecossistema de superficções que interferem na construção da cidade e do imaginário coletivo. O substrato sobre o qual se constrói o SuperRio é o InfraRio. Ele é composto pela superescravidão, que rege inconscientemente as relações humanas e estrutura a sociedade supercarioca. InfraRio vem à tona em forma de supererupções dos supervulcões. As camadas nebulosas que modificam a percepção da realidade são as supermídias.¹

Pera, Luiz Renato Montone. **Estilhaços, monstros e próteses: a atualidade da colagem em obras de artistas brasileiros contemporâneos.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.59329> >

[...] propomos uma reflexão sobre o capitalismo gore, entendendo-o como a dimensão sistematicamente descontrolada e contraditória do projeto neoliberal. Produto de polarizações econômicas, o bombardeio informativo/publicitário que cria e aprofunda a identidade hiperconsumista e a sua contraparte: a cada vez mais escassa população com poder aquisitivo que satisfaça o desejo de consumo [...] Os fenômenos observados de violência extrema aplicada aos corpos [...] se situam nos limites do gore por conservar o elemento paródico e grotesco do derramamento de sangue e vísceras que, de tão absurdo e injustificado, parece irreal, efêmero e artificial (Valencia, 2010, p. 19-23).²

SuperRio Superfícies (2016) é um trabalho audiovisual de Guerreiro do Divino Amor, artista suíço residente no Brasil. Integra uma série, iniciada em 2005, que investiga estereótipos culturais relacionados às identidades regionais e nacionais, principalmente em circulação na mídia e na internet. *SuperRio* constrói-se por saturação a partir de inúmeros fragmentos audiovisuais retirados de arquivos da cultura visual. Por vezes, migra para outros formatos, como caixas de luz, revista impressa e mobiliários. Tal versatilidade multimídia coloca em jogo uma inventividade semelhante àquela dos departamentos de criação de agências de marketing e propaganda. Assim, a própria materialidade dos trabalhos incorpora imagens, objetos e estratégias que são os artefatos da cultura midiática e comercial contra a qual o artista quer dirigir sua crítica. Tais artefatos são estilhaçados por processos de decomposição e desagregação, muitas vezes de modo bastante artesanal. Esses fragmentos produzem materialidades que têm o potencial de contrariar a fluidez das “superfícies homogêneas das mercadorias capitalistas” (Lange-Berndt, 2015, p. 19) ou confirmar que tal fluidez, ao contrário do que pretende a globalização, é irrigada pelo derramamento constante de sangue e pela morte, como nos mostram Achille Mbembe (2016) e Sayak Valencia (2010). Ao contrário da normalização e do apaziguamento do contraditório provocados pelas imagens midiáticas, as colagens de Guerreiro provocam a desestabilização de seus referentes, seja pelo uso do humor e da ironia, levados ao absurdo, seja pela construção de réplicas imperfeitas e paródicas, como exemplificado na noção de “SuperRio” (Fig. 1).



Figura 1. Guerreiro do Divino Amor, *SuperRio Superficcões*, 2016. Vídeo, 9'04". Fonte: <https://www.guerreirododivinoamor.com/superrio-filme>.

Em suas produções, os signos audiovisuais e seus diferentes registros, o ritmo e os efeitos narrativos aproximam-se do horror e da tragédia, expondo com crueza a violência, o racismo e a discriminação que subjazem aos aparatos de satisfação, cidadania, glamour, segurança e conforto de imagens turísticas, programas televisivos, empreendimentos imobiliários ou comícios político-religiosos. Esse processo de fragmentação e recombinação dos materiais, agora deslocados de seus contextos, é experimentado como traumático. Primeiro, porque vemos o material original ser despedaçado diante dos nossos olhos, num tipo de fenomenologia psicossomática que nos faz experimentar física e simbolicamente a fragmentação, o corte, o decaimento e o excesso que estão no centro das operações formais da colagem. Segundo, porque somos expostos de modo ostensivo a conteúdos simbólicos que geram respostas de memórias corporais como ansiedade, pânico, embaraço, raiva e indignação. Tais respostas são reflexas e, portanto, não se encaixam em um tempo narrativo coerente, desestabilizando o próprio agenciamento de antes, durante e depois: "experimentamos este momento [...] com uma imediaticidade esmagadora" (Bruyn, 2013, p. 97).

Os trabalhos de Guerreiro endereçam, a seu modo, o “capitalismo *gore*” do qual nos fala Sayak Valencia (2010), formas de empoderamento baseadas na morte e na violência extrema, porém capilarizadas e generalizadas no tecido sociocultural. No nível sociopolítico, tanto a obra de Guerreiro quanto o texto de Valencia nos advertem que não podemos tomar países em desenvolvimento apenas por atributos homogêneos, imóveis e estereotipados, como identidades baseadas apenas na “precariedade e vulnerabilidade” (Valencia, 2010, p. 10), ou na sexualização e na alegria, por exemplo. Contra isso, Valencia, a partir de sua análise situada de Tijuana, cidade fronteiriça localizada no norte do México, nos fala sobre um necroempoderamento operado pelo crime organizado em suas demonstrações espetaculares de violência como modos de produção e circulação de capitais econômico e político. No vídeo de Guerreiro, por sua vez, vemos os laços de codependência entre religião e política, violência e exclusão territorial, riqueza e mídia. Já no nível biopolítico, Valencia vai situar a distribuição da violência e do poder no capitalismo *gore* terceiro-mundista, descortinando-a em termos de gênero, classe social e geopolítica, enquanto Guerreiro vai pensar como tal distribuição se dá em termos territoriais, raciais, econômicos e culturais. No nível ecológico-territorial, a posição litorânea singular de Tijuana, junto ao Pacífico, é reconfigurada simbólica e materialmente pelo famigerado muro de fronteira com os Estados Unidos, num corte abrupto entre norte desenvolvido e sul subdesenvolvido. Guerreiro, de sua parte, observa o mapa e o relevo da cidade do Rio de Janeiro, entendendo como as formações naturais/territoriais são aproveitadas em projetos de segregação social e de exploração econômica, como no turismo. Poderíamos investigar outras escalas, do micro ao macro, para buscar as consequências e implicações recíprocas das materialidades colocadas em circulação na obra do artista.

Procurou seguir de perto a estratégia benjaminiana colocando em prática o método da imagem dialética. Para Walter Benjamin (2006), trata-se, a partir de um fragmento discursivo – seja uma imagem propriamente dita, uma cena, um texto, um objeto, uma textura, um som, uma experiência etc. –, capturado na iminência de seu desaparecimento, de abrir uma fissura no tempo histórico para colocar em relação diversos elementos heterogêneos que estavam dormentes, invisíveis. Benjamin chamou de “constelação” a essa rede heterogênea formada por diversos estilhaços e professou seu caráter descontínuo: “Para que um fragmento do passado seja tocado pela atualidade não pode haver qualquer continuidade entre eles [...] A ‘construção’ pressupõe a ‘destruição’” (Benjamin, 2006, p. 512). Daí que esses estilhaços têm um estatuto espaçotemporal ambíguo, pois,

se pertencem ao passado, como um inconsciente coletivo da História, são ativados pelas articulações feitas no “agora” partindo de uma perspectiva singular que responde às urgências do presente. Para remontar a narrativa histórica é preciso destruí-la, operar a partir de seus cacos. Temos, portanto, dois elementos caros à linguagem da colagem: o fragmento e a montagem, que produzem e sustentam “constelações saturadas de tensões” (Benjamin, 2006, p. 518).

Recentemente, Denise Ferreira da Silva (2022) propôs o método da imagem dialética como “pensamento [ou imaginação] composicional”, que busca entre os estilhaços espaçotemporais as “correspondências” e “padrões” de repetição.³ Georges Didi-Huberman, por sua vez, nos fala do anacronismo da imagem dialética, dado o “seu interesse não positivista pelos restos da história” (Didi-Huberman, 2015, p. 106). Faz, também, uma diferenciação essencial: “Esse tempo, que *não é exatamente o passado*, tem um nome: é a *memória*” (Didi-Huberman, 2015, p. 41, *itálico no original*).

Me interessa, particularmente, a ideia de um procedimento construtivo/conflitivo próprio da colagem, que se aproxima de uma “arqueologia material” e que ativa, ao mesmo tempo, os vestígios (estilhaços) trazidos à tona e a “própria substância do solo” (o presente do narrador), isto é, os meios disponíveis, o novo contexto e os materiais que vão permitir essa recombinação. Isso produz, por sua vez, uma ação “desterritorializante” (Didi-Huberman, 2015, p. 155), pois instaura um outro espaço-tempo. Lembro, aqui, da famosa montagem surrealista proposta por Max Ernst, que narra o encontro de um guarda-chuva com uma máquina de costura numa mesa de dissecação, “lugar que ambas devem se sentir deslocadas” (Ernst, 1999, p. 432). Ou, como nos mostra o artista e educador Noah Purifoy ([1971]), quando nos conta da necessidade de conferir um novo sentido crítico e prospectivo aos escombros de conflitos sociais, estes bastante reais, como o Levante de Watts (Los Angeles, 1965). Ao deslocar artefatos de uma tragédia e utilizá-los como matéria-prima para novas composições escultóricas, vislumbram-se outras possibilidades de negociação e remontagem narrativa que não apaziguam – ao contrário, intensificam – as tensões presentes.

Tangencio, ainda, a discussão produzida pelo novo materialismo e pela crítica ecológica (Barad, 2007; Coole; Frost, 2010; Gamble *et al.*, 2021; Dolphijn; Tuin, 2012; Silva, 2019; Brasileiro, 2022; Haraway, 2023; Tsing, 2015), correntes teóricas heterogêneas que reconhecem o caráter híbrido, composto, da existência e da experiência e se orientam para a investigação de suas mais ínfimas interações. Nessas perspectivas, a noção de *assemblage* define as infinitas – e instáveis – redes que

Pera, Luiz Renato Montone. **Estilhaços, monstros e próteses: a atualidade da colagem em obras de artistas brasileiros contemporâneos.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.59329> >

tramam reciprocamente a realidade, sejam elas materiais, sejam discursivas, desde a interação entre partículas ou microrganismos às organizações sociais e movimentos cósmicos. Como consequência, no campo sociocultural, dicotomias entre formas imateriais e culturalistas da linguagem, como o texto e a imagem, e formas materiais e corporais, não parecem se sustentar. Em termos biopolíticos, a matéria define-se por um complexo de interações, técnicas e próteses, orgânicas e inorgânicas, mecânicas e digitais. Relações que são contingentes e situadas, “dentro dos campos das forças materiais e relações de poder que reproduzem e circunscrevem as suas existências e coexistências” (Coole; Frost, 2010, p. 28). Karen Barad, por exemplo, entende as operações de montagem/desmontagem como construção de “aparatos” que possibilitam, justamente, produzir o feixe narrativo singular da imagem dialética, e diz:

enredamentos [outro nome possível para constelações] são configurações muito específicas, e é bastante trabalhoso construir *aparatos* para estudá-los, em parte porque se modificam com cada intra-ação. Não é que se modificam de um momento ao outro ou de um lugar ao outro. Espaço, tempo e matéria não existem anteriormente às intra-ações que reconstituem os enredamentos (Barad, 2007, p. 74, grifo meu).

Em *SuperRio Superfícies* e em outras obras de Guerreiro do Divino Amor, particularmente nos momentos mais radicais em que o próprio encadeamento narrativo é estilhaçado diante de nós, somos expostos diretamente a imagens e virtualidades que são pervasivas em nossa vida cotidiana, que formam não somente o nosso imaginário coletivo mas são reminiscências de práticas sociais, objetos, materiais e corpos concretos. São matérias re combinadas, “difratadas”, para usar um termo de Donna Haraway recuperado por Karen Barad (2007, p. 71), que impulsionam associações díspares, relações de afinidade e estranhamento recíprocos. Na “difração”, as matérias, aparatos e sujeitos emergem conjuntamente, performativamente, dentro e a partir de suas interferências recíprocas.

Em *SuperRio*, os estilhaços de Guerreiro não precedem seu rearranjo, e não há distanciamento possível. Uma sequência exemplar é a visita que Guerreiro e Pahtchy (apresentadora) realizam a um *showroom* imobiliário, comportando-se, a um só tempo, como documentaristas, testemunhas em primeira pessoa e potenciais clientes. No tipo de “significação em estado bruto”, da qual nos fala Denise Ferreira da Silva, a materialidade (da obra artística) é “recomposição e decomposição de

composições prévias e posteriores” (Silva, 2019, p. 55), o que implica “destruir a sequencialidade [linearidade do espaço-tempo entendido como seta unidirecional] e expor as correspondências (virtuais) mais profundas” (Silva, 2019, p. 52).

Monstros

Até aqui procurei pensar a colagem como um modo de descrever o estilhaçamento dos referentes e a sua reorganização em constelações dialéticas críticas. Agora, volto a atenção para a figura do monstro, na qual a operação da colagem visa interrogar a própria anatomia. O monstro funcionará, então, como um “aparato” para nos aproximarmos ainda mais do imaginário do horror e da violência dos “mundos de morte” da necropolítica e do capitalismo *gore*.



Figura 2. Darks Miranda, *A maldição tropical*, 2016. Vídeo, 14'. Fonte: <https://embaubaplay.com/catalogo/a-maldicao-tropical/>.

Darks Miranda, em *A maldição tropical* (2016), nos apresenta um fantasma que ronda uma arquitetura modernista (Fig. 2). Trata-se do Museu Carmem Miranda, que se vê assombrado pelo fantasma da artista a quem o museu é dedicado. *A maldição tropical* consiste em uma colagem audiovisual que se debruça sobre as políticas territoriais da construção do aterro do Flamengo, no Rio de

Janeiro, um dos marcos para a afirmação da arquitetura moderna brasileira, que inclui edifícios como o Museu de Arte Moderna, o próprio Museu Carmem Miranda, além do projeto paisagístico de Burle Marx. O vídeo inclui documentos de época, imagens atuais e uma performance realizada em frente ao museu. Vemos plantas arquitetônicas e paisagísticas, espécies de vegetação tropical, fotografias e documentários da mídia, assim como vistas do Google Maps e narrações com a voz feminina do Google Tradutor. Essa coleção é intercalada com imagens de Carmen Miranda: sua figura, as vitrines com manequins e objetos, os espaços internos e externos do museu, roupas e adereços da artista. O primeiro *take* do vídeo é a imagem do corpo de Carmem Miranda com os olhos fechados, fragmento audiovisual do documentário de seu funeral público, realizado em 1955.⁴ A morte se coloca, desde o início, como mediadora da experiência narrativa. As imagens de *A maldição tropical* recebem intervenções visuais e sonoras, modificando as fontes originais com cores e luzes intermitentes, de coloração neon, e sons eletrônicos feitos com sintetizador. Esses recursos apostam no jogo entre aparição e desaparecimento, e na reverberação, estratégias formais para produzir fantasmagorias. Por vezes, textos e narrações também são sobrepostos às imagens. O conjunto é percebido muitas vezes como visualmente saturado e incongruente. Vemos, por exemplo, sequências de objetos de vestuário de Carmem Miranda sobrepostos a imagens que parecem ter sido geradas em microscópios. Enquanto alguns desses objetos ostentam paetês e padrões que se referem a ecologias sociais complexas,⁵ como o carnaval e as questões de gênero, outros ostentam suas marcas de uso, da passagem de um corpo, com pinturas gastas e arruinadas. Em meio a tudo isso, tal como um manequim que ganha vida no interior de uma das vitrines do museu, Carmem Miranda ressuscita para assombrar a modernidade brasileira. A narração em *off* diz: “Ela desliza pelas camadas de lodo acumuladas no concreto através dos tempos. Brota da terra árida e do cimento mudo”. Em frente à fachada do museu, repentinamente, aparece uma personagem que veste um pano branco com dois furos no lugar dos olhos, meias brancas nos pés e uma coroa de abacaxi no topo da cabeça. Enquanto o fantasma caminha, dança e rodopia ao redor do espaço, ouvimos os versos finais de *South American Way* (1939) cantarolados por Carmen Miranda, agora dotados de uma ironia mórbida: “Ai, ai, ai, ai. Have you ever danced in the tropics? With that hazy lazy. Like, kind of crazy. Like South American Way”.

A maldição tropical oferece-se como um aparato para estudar a constelação crítica armada pela artista. Porém, este é um tipo de aparato, como vimos com Barad, que participa e condiciona os objetos analisados. Mais precisamente, a obra abre um feixe narrativo que nos permite desrecalcar relações territoriais às quais subjazem estereótipos (Hall, 2016, p. 189) e conflitos mobilizados pela modernização brasileira, a saber, de nacionalidade (tropicalidade, natureza, preguiça, loucura), racialidade (por exemplo, a baiana estilizada de Carmen Miranda), gênero, classe e progresso tecnológico. O aterro do Flamengo encobre ações de valorização imobiliária, remoção de populações empobrecidas, aniquilação de seus territórios e privilegia o transporte por automóvel (Chuva, 2017). Carmen Miranda, a seu turno, aponta para a complexa política de influência cultural, econômica e militar dos Estados Unidos na América Latina, a partir dos anos 1930, e para uma série de apropriações, acomodações e generalizações culturais sob o evidente sinal do embranquecimento e do exotismo (Macedo, 2020).⁶ Quanto à arquitetura moderna brasileira, esta tentou, no plano simbólico e material, uma espécie de compensação para as relações neocoloniais marcadas pelo subdesenvolvimento e pela dependência de economias hegemônicas, notadamente os Estados Unidos (Saraiva; Júnior, 2014), de modo que a morte, o lodo e a ruína aludidos em *A maldição tropical*, expressam bastante bem essas contradições.⁷

No campo teórico do cinema de horror, o monstro tende a ser visto como manifestação disruptiva – sintomática – de conflitos sociais recalcados (Wood; Grant, 2018). O melhor que se disse sobre o monstro é que este não condensa apenas um único sintoma, mas muitos, sustentando uma indecidibilidade, uma fluidez de suas “peles” (Halberstam, 1995). Para Jack Halberstam, o monstro aciona um modelo corporal feito de múltiplas camadas (“*layered body*”). Monstros, nos mostra o crítico, são sistemas de circulação de signos, “máquinas de significação”, de produção de identidades. Lembremos que Preciado (2014) também nos fala do corpo como um texto que é socialmente construído e como tecnologia de construção, reprodução e inscrição de comportamentos. A polissemia e a indecidibilidade dos significantes do corpo monstruoso – como no fantasma de Darks Miranda, ou no morto-vivo do qual falarei mais adiante –, têm o potencial de fazer visível o que os poderes vigentes se esforçam por ocultar e, desse modo, podem afrontar esses mesmos poderes. Ao desmontar o mecanismo da repetição dos padrões de criação e estabilização de identidades, desnaturalizam e explicitam as regras dos poderes que antes se pretendiam invisíveis e naturais. Conforme Halberstam,

Pera, Luiz Renato Montone. **Estilhaços, monstros e próteses: a atualidade da colagem em obras de artistas brasileiros contemporâneos.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.59329> >

o monstruoso nos possibilita observar a construção da alteridade a partir da matéria bruta do preconceito racial, das definições de classe, laços familiares, perversão sexual e a instabilidade do gênero. O monstro, portanto, ao dar corpo ao que não é humano, produz o humano como um efeito discursivo (Halberstam, 1995, p. 45).

Esse modelo corporal multicamadas radicaliza a reflexão de Judith Butler sobre a performatividade das identidades. Por um lado, Butler afirma que “o corpo não é um ‘ser’, mas uma fronteira variável, uma superfície cuja permeabilidade é politicamente variável” (Butler, 2003, p. 194). Por outro, para a autora, identidades são “fantasias” ou “incorporações em ato”, nas quais “atos, gestos e desejos produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem na *superfície* do corpo, por meio do jogo de ausências significantes que sugerem mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa” (Butler, 2003, p. 194, *itálico nosso*). A teoria do horror tende, ainda, a colocar o abjeto como mediador dessa experiência disruptiva e potencialmente crítica do monstro ao recorrer, por exemplo, a *Powers of horror*, de Julia Kristeva (1982), para tratar de um universo pré-simbólico que instila ambivalências entre conjuntos binários como animado e inerte, humano, animal e máquina, masculino e feminino, o eu e o outro, e assim por diante. O informe e o insólito também costumam ser evocados (Creed, 1993).



Figura 3. Renato Pera, *Morto-vivo*, 2022. Performance, duração variável. Colaborações: Manuel Fabrício (performer), Kira (maquiagem) e Taline Bonazzi (figurino). Foto: Paulo Pereira/Teia Documenta. Fonte: acervo do autor.

Morto-vivo (2022) foi uma ação realizada por mim em um espaço independente, gerido por um coletivo de artistas em São Paulo, no bairro de Santa Cecília. Ocorreu numa tarde ensolarada de sábado, em meio a um público numeroso composto de profissionais das artes visuais, estudantes e pessoas anônimas que passavam pela rua, para onde a ação se expandiu. Ao longo de três horas, um performer caracterizado como morto-vivo realizou diferentes sequências de movimentos descontínuos (Fig. 3). Nenhum tipo de contato empático – visual ou corporal – era realizado com as pessoas ao redor, numa espécie de autoabsorção do personagem e alienação deste de seu contexto social imediato. Passagens, vãos e cantos arquitetônicos, degraus, grades e móveis eram eventualmente utilizados pelo performer para situar espacialmente a ação. Os movimentos consistiram em um quebra-cabeças de ações desconexas, organizadas de modo repetitivo, fragmentário e aleatório, como ficar em pé, balançar o corpo levemente, assustar, morder, caminhar trôpego, sacudir os braços e o quadril, reproduzir elementos da coreografia de *Thriller* (Michael Jackson, 1984), deitar-se com o corpo rígido e apresentar espasmos, imitando o *rigor mortis* etc. Formavam uma coleção de atividades encontradas em filmes, séries televisivas e videogames de mortos-vivos.⁸

Na performance *Morto-vivo*, um mecanismo dialético/dissociativo entre ausência e presença se fazia perceptível atuando em múltiplas camadas: do social ao individual, do espacial ao corporal, da linguagem à afasia, da fala ao silêncio, da alienação à presença ostensiva, da anatomia às próteses e assim por diante, incluindo, obviamente, a relação entre vivo e morto. Tais oscilações produziram uma instabilidade perceptiva e conceitual que me interessa explorar nesta reflexão, uma vez que nos permite pensar o corpo machucado e monstruoso do morto-vivo como imagem dialética, no sentido formulado por Walter Benjamin. No feixe narrativo produzido pela performance, a contemporaneidade se vê marcada, em especial, pela necropolítica e pelo já discutido capitalismo *gore*. O morto-vivo apresenta-se como imagem paradigmática do sujeito desses regimes socioeconômico-ambientais baseados, principalmente, na violência total, e nos ajuda a pensar o monstruoso a um só tempo como o seu sintoma mas também como ferramenta especulativa para sua crítica e para a imaginação de outros horizontes possíveis.

Conquanto a história da representação de mortos-vivos já tenha significado uma diversidade de temáticas sociais ao longo do tempo (Moreman *et al.*, 2011),⁹ contemporaneamente, podemos relacionar esse personagem com um tipo de subjetividade descrita por Christian Dunker (2012, p. 232) como “pós-traumática, cuja expressão de sofrimento seria semelhante a lesões cerebrais, como afasias e demências” (Dunker, 2012, p. 232). Descrevem também, segundo Achille Mbembe, os grupos de sujeitos vitimizados pelo regime de morte da necropolítica:

propos a noção de necropolítica e necropoder para explicar as várias maneiras pelas quais, em nosso mundo contemporâneo, armas de fogo são implantadas no interesse da destruição máxima de pessoas e da criação de “mundos de morte”, formas novas e únicas da existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o *status* de “mortos-vivos” (Mbembe, 2016, p. 146).

Nos dois casos descritos¹⁰ – um mais ligado ao sujeito e outro ao grupo social –, expressam-se as noções de choque e de estado de exceção. O choque pode relacionar-se tanto aos efeitos genocidas da implementação de políticas de guerra (na Palestina, por exemplo) quanto ao extermínio sistemático de grupos específicos marcados por fatores socioeconômicos, étnico-raciais, religiosos e culturais. Já o estado de exceção destitui a condição básica de cidadania dos grupos vitimados ao negar-lhes o estatuto de membros legítimos de uma comunidade e, no limite, ao classificá-los como vidas descartáveis, medida de uma racionalidade biopolítica que visa o extermínio total do inimigo.

Giorgio Agamben (2002, p. 32) vai ressaltar o caráter singular e excludente da exceção: “aquilo que não pode ser em nenhum caso incluído vem a ser incluído na forma da exceção”. Resulta daí a construção de mundos de morte que produzem o humano como vida nua, avesso da ideia de vida, seu lado mais sombrio. Esse termo, trabalhado extensivamente por Agamben, contém diversas nuances que não aprofundaremos aqui. Críticas a ele e outros conceitos análogos foram produzidos por intelectuais como Rosi Braidotti (2010) e Judith Butler (2019). Aqui, buscaremos reter apenas a acepção da vida reduzida a seu aspecto meramente biológico, quando a política já a destituiu de qualquer direito (identidade jurídica) antes amparado pelas ficções universalistas da lei ou da soberania nacional, pela exceção e pelo abuso de poder do Estado ou das milícias, e pelas formas de violência que atuam na ausência ou com a convivência da autoridade estatal. A vida nua ocorre quando o indivíduo é colocado à margem da lei e da cidadania,¹¹ quando seu corpo oscila

Pera, Luiz Renato Montone. **Estilhaços, monstros e próteses: a atualidade da colagem em obras de artistas brasileiros contemporâneos.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.59329> >

entre humano e animal, vida e morte, subjetivação e dessubjetivação, quando o próprio ordenamento jurídico alcança e ultrapassa seu limite com a exceção, cujo escândalo alarmante é o fato de ter se banalizado, desde a modernidade, inclusive em regimes democraticamente constituídos. Em suma, Agamben ressalta que a dialética da exceção – entre pertencer ou não ao ordenamento jurídico – trata de “uma crise radical de toda possibilidade de distinguir com clareza entre pertencimento e inclusão, entre o que está fora e o que está dentro, entre exceção e norma” (Agamben, 2002, p. 32). Essa ambivalência é alegorizada pela figura do morto-vivo por meio de sua confusão ontológica (vida-morte) e, na performance, pelo estatuto flutuante de seu corpo, ao mesmo tempo presente e alienado.

“Assistir ao filme de horror”, nos diz um pesquisador, “é uma experiência que pode nos aproximar ao limite da senciência, ao limiar das sensações, ao que significa *tornar-se carne*” (Reyes, 2012, p. 71, *itálico nosso*). O horror corporal (*body horror*) é um subgênero do cinema de horror voltado às representações de violências extremas contra o corpo e à reimaginação deste, por vezes desfigurado, tornado outro. Desde *Frankenstein* (Mary Shelley, 1818), pode-se dizer que o próprio corpo se apresenta como o lugar privilegiado do terror, e não mais, conforme Jack Halberstam (1995), o caráter insólito (*uncanny*) relacionado a lugares assombrados e aparições de fantasmas. Com o horror corporal, o cinema atualiza a representação do corpo em consonância com o regime biopolítico da exceção e da vida nua, os “mundos de morte” antes caracterizados. Constatamos, no horror corporal, tanto um interesse pelo corpo torturado, fragmentado e tornado abjeto, isto é, pelos limites do corpo como coisa meramente biológica – sangue, tripas, membros amputados, genitálias, ossos etc. –, quanto uma aposta no impacto das imagens sobre a percepção do espectador. Para muitos críticos (Reyes, 2012, 2016; Williams, 1991; Brophy, 1986; Shaviri, 2006), no filme de horror, e em particular no *body horror*, produz-se uma relação somática na qual o corpo do espectador absorve, por contágio, sem filtros, as violências representadas nos filmes. É, portanto, uma espécie de mímica que o espectador realiza daquilo que ocorre na narrativa do filme, ensejando uma fenomenologia da violência, da dor e dos limites físicos do corpo, agora tornado (e tratado apenas como) carne. Não à toa, estudiosos sugerem que a etimologia do termo “horror” refere-se ao espanto que causa a resposta corporal do arrepio (Reyes, 2016, p. 14).

Agamben, com o conceito de vida nua, nos ajuda a relacionar diretamente as representações do *body horror* ao regime biopolítico. A morte (corporal, social e simbólica) torna-se uma zona mais ambígua que demanda o tratamento do corpo como objeto fragmentado.¹² Trata-se justamente das imagens do corpo em pedaços veiculadas desde *Frankenstein*, vistas na mídia jornalística ou ficcional, tal como já nos indicava *SuperRio Superfícies*, de Guerreiro do Divino Amor, ou que a figura histórica de Carmen Miranda intentou, simbolicamente, encobrir. O horror cinematográfico internaliza a morte considerada apenas como *body count* (contagem de corpos), indicando uma indiferença quanto ao aspecto existencial dos indivíduos e um interesse pela anatomia do corpo aberto ou amputado, ostentando os signos da necropolítica, como nos diz Achille Mbembe (2016, p. 142).

Próteses

Se os monstros nos ajudam a montar aparatos para estudar os emaranhamentos complexos que desrecalam conflitos sociais e o *body horror* nos oferece uma representação da violência da vida nua produzida por regimes necropolíticos, ambos também ajudam na tarefa de reimaginação radical do corpo e no descentramento da noção de humano.

VIGILANTE_EXTENDED (2022), de Vitória Cribb, nos expõe a um tipo de *body horror* no qual o corpo é formado por diversas camadas, uma “conspiração de corpos” (Halberstam, 1995, p. 27). Cribb, em muitos de seus trabalhos, parte do ambiente digital/virtual para repensar o estatuto do corpo ante a tecnologia, ou melhor, sua diluição nesta por meio da multiplicação ilimitada de dispositivos prostéticos, nos quais sujeitos e máquinas encontram-se misturados. Seus trabalhos ocorrem como experiências audiovisuais mediadas por vídeo, som, internet, monitores, projeções, objetos escultóricos e instalações. Ainda que em grande parte acionados pela visualidade, visão, audição e tato interagem, principalmente, frente à relação que estabelecemos com as telas luminosas e o fluxo das imagens tecnológicas. Mesmo em ambientes e mídias digitais, há grande ênfase na fisicalidade da experiência, seja por meio da modelagem 3D de elementos anatômicos, que sugerem formas orgânicas, seja por meio do exagero das texturas das superfícies. Em *Frenesi estático* (2020), outra obra da artista, vemos partes de corpos recortados que se movem como lâminas na página do

navegador de internet, ambiente que a artista chama de *online installation*, endereçando a centralidade da experiência corporal. Muitas vezes, a modelagem anatômica modifica, repete obsessivamente e reposiciona órgãos, por exemplo olhos e orelhas, tratados como próteses externas.

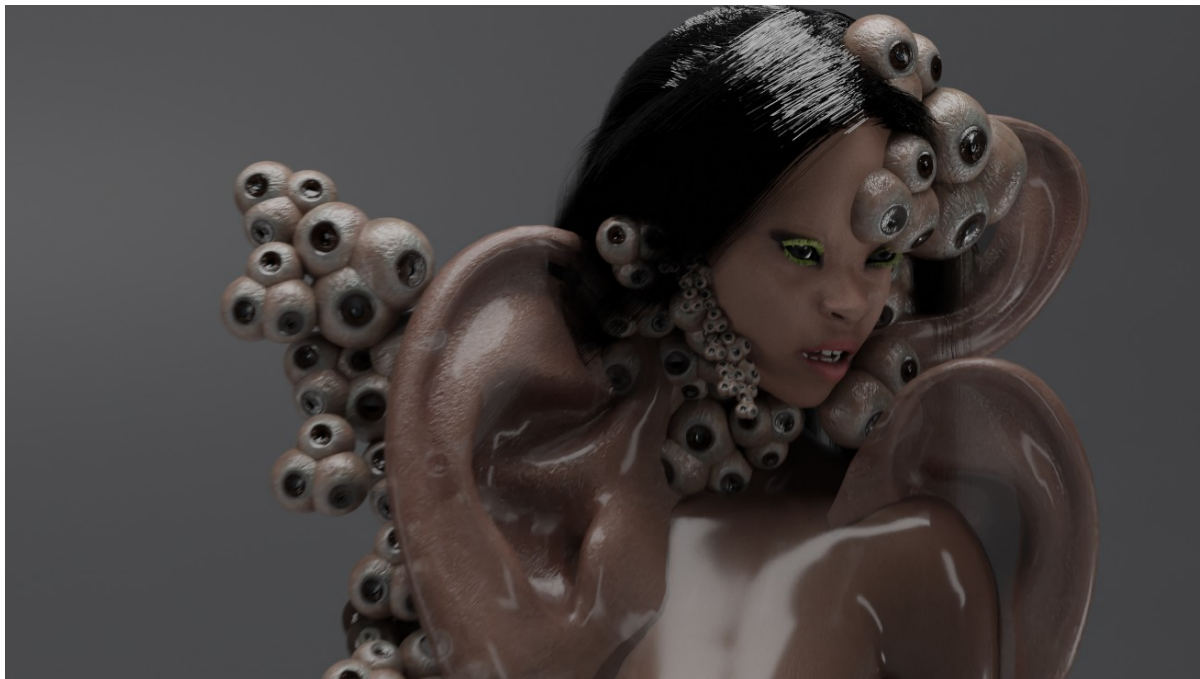


Figura 4. Vitória Cribb, *VIGILANT_EXTENDED*, 2022. Vídeo, 8'32". Fonte: cortesia da artista.

Globos oculares com aparência gelatinosa, de diferentes tamanhos, inclusive agigantados, comportam-se como elementos em metástase, ou como fungos e bactérias que se proliferam indiferentemente sobre as diversas peles orgânicas e inorgânicas (Fig. 4). Multiplicam-se e se acumulam por todo o corpo e para além dele, em formações quase autônomas, membros sintéticos aberrantes. O mesmo ocorre com a cartilagem da orelha, que em alguns casos cresce a ponto de se tornar o maior membro do corpo. Esses devires inusitados (orelhas, globos oculares, cabelos, unhas, peles etc.) desmembram a anatomia para voltar a montá-la, agora transformada. Internalizam, nessa remontagem monstruosa, os dispositivos das tecnologias atuais de controle e classificação dos corpos, em alusões a reconhecimento facial, vigilância, capitalismo *hi-tech*, erotismo, fetiche, disciplina, racialidade e gênero. Por um lado, reconhecem e explicitam emblemas de sujeições e violências, como nos olhos e orelhas vigilantes, colocando-os em perspectiva crítica; por outro, imaginam novas possibilidades perceptivas e ambivalências corporais.

O hiperrealismo dessas imagens, resultado de uma virtuose técnica, imprime-se, de modo somático, em nossos corpos e sensações, assim como o horror corporal. Ao contrário da lisura das imagens *hi-tech* de toda uma corrente neoliberal de artistas contemporâneos (que inclui de Jeff Koons a Rodolpho Parigi, por exemplo), as imagens de Cribb, com sua rugosidade exagerada, corpos fragmentados, anatomias bizarras e sua relação de coincidência e estranhamento com a tecnologia, têm potencial para perturbar criticamente o fluxo indiferente e ilimitado da circulação imaterial e global do valor no mercado financeiro (que, já vimos, encobre o derramamento de sangue e o *body count* que irrigam tal sistema).

Até mesmo nos trabalhos de Cribb é possível detectar uma identificação empática com as superfícies fluidas, luminosas e brilhantes do capitalismo. Em seus momentos mais críticos, as criações da artista parecem levar ao extremo a ideia da prótese como extensão tecnológica do corpo e como diluição conflituosa (desmembramento violento) deste mesmo corpo nos fluxos informacionais. Em certo ponto de *VIGILANTE*, a narração de Cribb nos fala de uma personagem que, enquanto olha para a tela luminosa do computador, questiona-se (portanto, duvida) sobre a veracidade de sua própria materialidade e sobre o vício de usar o celular. Em muitos momentos, a narração enfatiza a simbiose entre corpo e máquina.¹³

Partindo da perspectiva aberta pelo monstro de Jack Halberstam, devemos, então, incluir na discussão a noção de prótese, “tecnologia de resistência”, no dizer de Preciado (2014, p. 49), para caracterizar a produção de anatomias experimentais, ciborgues ou corporeidades dissidentes que não se deixam capturar pelos binarismos autorizados pela biopolítica. Aqui, não estou, de modo algum, tratando a prótese como um dispositivo que suprime uma falta e, menos ainda, que serve para reforçar a noção de corpo “normal” ou completo, como advertem alguns críticos (Jain, 1999; Sobchack, 2006). O humano – e a própria noção de corpo completo – é colocado em perspectiva crítica pelo corpo prostético, isto é, revelado como um “efeito discursivo”. Em outras palavras, o humano é desnaturalizado, pois é capturado em sua artificialidade, essencialidade e pretensão de totalidade (Braidotti, 2020).¹⁴ O corpo produzido pela lógica binária (masculino/feminino; eu/outro; são/doente; vivo/morto) dá coerência à noção de humano. Em gesto de recusa, “mais do que uma forma singular, o monstruoso torna-se uma *conspiração de corpos*” (Halberstam, 1995, p. 27, *itálico* nosso), uma multiplicidade de peles, membros, orifícios e corpos que reconfiguram a anatomia.

Estamos aqui no terreno do pós-humano, no qual o humano é visto como heterogêneo e fruto de amplas possibilidades combinatórias e plásticas, que inclui a tecnologia, o ambiente e os entes não humanos.

Preciado, ao tratar da prótese, compara o corpo mediado pela tecnologia ao ciborgue, na trilha de Donna Haraway: “o ciborgue não é um computador, e sim um sistema vivo conectado [...] o corpo conectado se transforma na prótese pensante do sistema de redes” (Preciado, 2014, p. 167). A prótese é, para Preciado, um “órgão vivo” e, simultaneamente, um “suplemento tecnológico”, de “estatuto *borderline*”. Ou seja, é periférica e ao mesmo tempo íntima. Opera uma simbiose (colaboração-parasitismo) entre orgânico e inorgânico, passando continuamente do objeto (máquina) ao corpo e vice-versa. Em suma, “expressa a impossibilidade de traçar limites nítidos entre o ‘natural’ e o ‘artificial’” (Preciado, 2014, p. 164).

Outros exemplos também poderiam ser encontrados em *Ouro Byte* (2021), de Musa Michelle Mattiuzzi, em colaboração com o Ateliê Digital Analógico (Caio Fazolin e Tatiane Gonzalez), *Deslocamentos* (2014-2017), da coreógrafa Marta Soares, e em obras de Jes Fan, para citar apenas alguns nomes. Em Jes Fan, vale ressaltar, a escala do humano dissolveu-se terminalmente, espalhada em elementos como hormônios, melanina e fluidos escatológicos. Por um lado, o debate sobre o pós-humanismo (Bernardino *et al.*, 2020) rejeita a divisão binária sujeito-objeto e mente-corpo; por outro, reconhece as imbricações complexas dos corpos com “redes técnicas, médicas, informáticas e econômicas” (Wolfe, 2020, p. 55), às quais somam-se, ainda, as relações com espécies, seres e entes mais-que-humanos. O pós-humanismo reconhece o humano como “criatura protética que se codesenvolveu com variadas formas de tecnicidade e materialidade, formas radicalmente ‘não humanas’” (Wolfe, 2020, p. 68). Ainda que o debate conceitual sobre a prótese algumas vezes insista na sua exterioridade em relação ao corpo, ou na capacidade de amplificar o corpo, cabe salientar que meu argumento, na esteira de Preciado, concentra-se na capacidade inventiva de corporeidades, que vão do nano ao macro, dos hormônios aos implantes, e do corpo como dispositivo textual/discursivo, aberto às possibilidades de fabulação que a experimentação anatômica pode engendrar. A materialidade corporal, aqui, tem sentido forte e dialético, como também reconheceu Preciado: como prótese pós-humana, positiva o agrupamento, a montagem heterogênea de expe-

riências físicas e virtuais, memórias, corpos e suas partes, objetos, e redes complexas. Mas a prótese, é bom lembrar, constitui, inversamente, o material mesmo do neoliberalismo empreendido pela globalização e pela guerra permanente da necropolítica.

Considerações finais

A colagem, nos diz Jack Halberstam (2020, p. 188), sugere a “promessa de transformação, não por meio de uma produção positiva de imagem, mas a partir de uma destruição negativa dela”. E continua: “Expõe a boca aberta, a figura em angústia, o grito e sua causa; ela [a colagem] cola o efeito à causa e dificulta a relação entre os dois” (Halberstam, 2020, p. 197). Com o corte, a colagem “se refere exatamente a *espaços entre*, e se recusa a respeitar os limiares que em geral diferenciam identidade de Outro” (Halberstam, 2020, p. 188, *itálico do original*). O corte, segundo Walter Benjamin (2006, p. 503), quando feito “com clareza e precisão”, nos permite “erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos [...] E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total”. Tal “construção”, relembramos, implica a “destruição”, ruptura com formas de homogeneidade espaçotemporais, corporais e subjetivas. A colagem, como imagem dialética por excelência, coloca essas formas numa “situação crítica”, é a “cesura no movimento do pensamento” (Benjamin, 2006, p. 512, 513 e 518, respectivamente). Ocorre que, como procuro evidenciar na esteira desses e de outros autores e artistas, o estilhaçamento (o corte) ensejado pela colagem coloca-se num jogo ambíguo de “recusa”, “material e decompositiva”, conforme Denise Ferreira da Silva (2019, p. 46), e de reconstrução crítica: jogo de “des-pensar” o mundo, sem as “limitações do entendimento” da racionalidade e do sujeito transcendental euromodernos. Jogo este que possibilita, portanto, a realização de novos arranjos a partir de uma “matéria bruta” – os estilhaços e as suas recombinações – que incluem mas “se desdobra[m] fora dos domínios do sujeito” (Silva, 2019, p. 55).

A noção de *assemblage*, de acordo com Jane Bennett, se baseando em Deleuze e Guattari, ganha proeminência, em muitos níveis humanos e não humanos, com a globalização, que se apresenta como um modelo de dependência entre o todo e as partes, porém extremamente conflitivo (Bennett, 2010, p. 23). Na *assemblage*, as partes não se submetem ao todo. Ao contrário, cada unidade preserva sua agência, assim como o todo adquire uma agência própria que não é apenas a

soma das individualidades. Essa agência não implica a intencionalidade esperada pelo sujeito autônomo, mas é vista, aqui, como um fator indireto e mutável, construída reciprocamente por meio da interação (as *intra-actions*, de Barad).

Esse modo de perceber a materialidade como provida de agência¹⁵ e vibração¹⁶, cuja significação projeta-se para além “dos domínios do sujeito”, encontra respaldo em correntes de pensamento heterogêneas. Procurei destacar o caráter crítico da operação da colagem, que reinscreve os problemas levantados em fabulações alternativas, por meio da montagem e da desmontagem de signos e referentes. Ressalto o duplo caráter virtual e físico da colagem, pois, se destrói a linearidade espaçotemporal da racionalidade ocidental, também afeta o corpo diretamente, de modo somático, quando vemos os estilhaços se desorganizarem e se reorganizarem diante de nós, em composições provisórias nas quais o corte, o estilhaçamento e a precariedade das suturas se fazem fenomenologicamente perceptíveis. Enfatizo, na esteira do pensamento feminista,¹⁷ do novo materialismo e do pós-humanismo, o caráter implicado e situado dos fragmentos analisados, notando a indisponibilidade ou as limitações da escala do humano, como nas correspondências multiesca-lares e multiespécies das próteses, e o seu emaranhamento com entes não humanos, territoriais, temporais, bem como sociais, subjetivos e anatômicos, cujo potencial é dissolver epistemologias binárias. Busquei, finalmente, pensar trabalhos e textos que formam constelações críticas, tomando a colagem como o seu eixo (des)estruturante.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer**: o poder soberano e a vida nua I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- BARAD, Karen. **Meeting the Universe Halfway**: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning. Durham: Duke University Press, 2007.
- BENJAMIN, Walter. Teoria do conhecimento, teoria do progresso. In: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006. p. 499-530.
- BENNETT, Jane. **Vibrant Matter**: A Political Ecology of Things. Durham: Duke University Press, 2010.
- BERNARDINO, Lígia *et al.* (org.). **Pós-humano. Que futuro?** Antologia de textos teóricos. Ribeirão, Portugal: Húmus, 2020.
- BRAIDOTTI, Rosi. The Politics of "Life Itself" and New Ways of Dying. In: COOLE, Diana; FROST, Samantha. **New Materialisms**: Ontology, Agency, and Politics. Durham: Duke University Press, 2010. p. 201-220.
- BRAIDOTTI, Rosi. Pós-humanismo: a vida além do sujeito. In: BERNARDINO, Lígia *et al.* (org.). **Pós-humano. Que futuro?** Antologia de textos teóricos. Ribeirão, Portugal: Húmus, 2020. p. 79-110.
- BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Quando o sol aqui não mais brilhar**: a falência da negritude. São Paulo: n-1 edições, 2022.
- BROPHY, Philip. **Horrorality**: The Textuality of Contemporary Horror Film. **Screen**, v. 27, n. 1, p. 2-13, Feb. 1986.
- BRUYN, Dirk de. Recovering the Hidden Through Found-Footage Films. In: BARRETT, Estelle; BOLT, Barbara (ed.). **Carnal Knowledge**: Towards a "New Materialism" Through the Arts. London: I.B. Tauris, 2013. p. 89-104.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BUTLER, Judith. **Vida precária**: os poderes do luto e da violência. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- CHUVA, Márcia Regina Romero. Parque do Flamengo: projetar a cidade, desenhando patrimônio. **Anais do Museu Paulista**, v. 25, n. 3, p. 139-166, dez. 2017.
- COOLE, Diana; FROST, Samantha. **New Materialisms**: Ontology, Agency, and Politics. Durham: Duke University Press, 2010.
- CREED, Barbara. **The Monstrous-Feminine**: Film, Feminism, Psychoanalysis. London: Routledge, 1993.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: História da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DOLPHJIN, Rick; TUIN, Iris van der. **New Materialism: Interviews & Cartographies**. Michigan: Open Humanities Press, 2012.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. Novos tipos clínicos na psicanálise dos anos 2010. *In*: VIANA, Terezinha de Camargo *et al.* (org.). **Psicologia clínica e cultura contemporânea**. Brasília: Liber Livros, 2012. p. 227-241.

ERNST, Max. Qual é o mecanismo da colagem? (1936). *In*: CHIPP, Herschel B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 432.

GAMBLE, Christopher N. *et al.* O que é o novo materialismo? **(Des)troços**: Revista de pensamento radical, v. 2, n. 2, p. 188-219, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistadestrocicos/article/view/36348>. Acesso em: 10 ago. 2025.

HALBERSTAM, Judith. **Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters**. Durham: Duke University Press, 1995.

HALBERSTAM, Jack. **A arte queer do fracasso**. Recife: Cepe, 2020.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HARAWAY, Donna. **Ficar com o problema**: fazer parentes no Chthluceno. São Paulo: n-1 edições, 2023.

JAIN, Sarah S. The Prosthetic Imagination: Enabling and Disabling the Prosthesis Trope. **Science, Technology, & Human Values**, v. 24, n. 1, p. 31-54, 1999.

KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror: An Essay on Abjection**. New York: Columbia University Press, 1982.

LANGE-BERNDT, Petra (org.). **Materiality**. London: Whitechapel Gallery; Cambridge, MA: MIT Press, 2015.

MACEDO, Kárittha Bernardo de. A imagem de Carmen Miranda como representação da brasilidade: questionamentos e interpretações a partir de seus filmes na Boa Vizinhança. **MODAPALAVRA**, Florianópolis, v. 13, n. 28, p. 257-296, jun. 2020.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 32, p. 123-151, 2016.

MOREMAN, Christopher *et al.* **Race, Oppression and the Zombie**: Essays on Cross-Cultural Appropriations of the Caribbean tradition. Jefferson, NC: McFarland & Company, 2011.

PERA, Luiz Renato Montone. Morto-vivo: breve glossário crítico. **Art Research Journal**: Revista de Pesquisa em Artes, v. 11, n. 2, p. 1-25, 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/33307>. Acesso em: 6 jul. 2025.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contrassexual**. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PURIFOY, Noah *et al.* **66 Signs of Neon**. Los Angeles, [1966-1971]. Disponível em <https://www.noahpurifoy.com/66signs>. Acesso em: 3 jul. 2024.

REYES, Xavier Aldana. **Consuming Mutilation**: Affectivity and Corporeal Transgression on Stage and Screen. 2012. Thesis (PhD) – Faculty of Arts and Social Sciences, Lancaster University, Lancaster, UK, 2012.

REYES, Xavier Aldana. **Horror Films and Affect**: Towards a Corporeal Model of Viewership. New York; London: Routledge, 2016.

SARAIVA, Renato; JÚNIOR, Ronaldo Herrlein. **Os mecanismos da dependência**: uma análise das relações Brasil-Estados Unidos (1930-1964). Porto Alegre: UFRGS/FCE/DERI, 2014.

SHAVIRO, Steven. **The Cinematic Body**. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2006.

SILVA, Denise Ferreira da. Em estado bruto. **ARS**, São Paulo, v. 17, n. 36, p. 45-53, 2019.

SILVA, Denise Ferreira da. O evento racial ou aquilo que acontece sem o tempo. In: MASP. **Histórias afro-atlânticas**: antologia. São Paulo: Masp, 2022. p. 492-498.

SOBCHACK, Vivian. A Leg To Stand On: Prosthetics, Metaphor, and Materiality. In: SMITH, Marquard; MORRA, Joanne (ed.). **The Prosthetic Impulse**: From a Posthuman Present To a Biocultural Future. Cambridge, MA: MIT Press. 2006. p. 17-41.

TSING, Anna Lowenhaupt. **The Mushroom at the End of the World**: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015.

VALENCIA, Sayak. **Capitalismo gore**. Santa Cruz de Tenerife, España: Melusina, 2010.

WILLIAMS, Linda. Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. **Film Quarterly**, v. 44, n. 4, p. 2-13, Summer 1991.

WOLFE, Cary. O que é o pós-humanismo? In: BERNARDINO, Lúcia *et al.* (org.). **Pós-humano. Que futuro?** Antologia de textos teóricos. Ribeirão, Portugal: Húmus, 2020. p. 49-77.

WOOD, Robin; GRANT, Barry Keith (ed.). **Robin Wood on the Horror Cinema**: Collected Essays and Reviews. Detroit: Wayne State University Press, 2018.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 A obra em vídeo pode ser conferida integralmente em <https://www.guerreirododivinoamor.com/superrio-filme>. Acesso em: 2 jul. 2024.

2 Todas as traduções são nossas, exceto quando indicado o contrário.

3 Nesse ensaio brilhante, a autora aproxima dois eventos distantes no tempo (1770-1981) e no espaço (Oceano Atlântico-Liverpool), demonstrando sua semelhança estrutural na atualização da violência total contra os negros (escravidão-abuso da força policial).

4 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Gw0Ap86FCx8>. Acesso em: 13 set. 2024. Documentário realizado pela Agência Nacional, responsável pela propaganda política do governo brasileiro.

5 Extrapolamos o termo “ecologia” a partir da noção de emaranhamento presente no debate sobre o novo materialismo e no pós-humanismo.

6 Aqui, evitamos deliberadamente incorrer em uma posição conservadora relativa aos estereótipos de gênero, dado que o controle da sexualidade e do próprio corpo, além de sua afirmação no espaço público, são conquistas emancipatórias do feminismo.

7 Tais contradições também podem ser vistas em outras obras da artista, como no vídeo *Lambada estranha* (2020). Disponível em: <https://embaubaplay.com/catalogo/lambada-estranha/>. Acesso em: 25 maio 2025. Jack Halberstam (2020), em diálogo com Walter Benjamin, atenta para estes signos como alegorias do fracasso e da destruição produzidas pelo capitalismo.

8 Talvez faltem aqui informações biográficas suficientes – “em primeira pessoa” – para acrescentar o caráter pitoresco e confessional muitas vezes exigido do texto de artista. O performer é um profissional, amigo do autor, especializado em modulações sutis da voz e do corpo. Minha própria relação com os mortos-vivos se baseia no estudo sistemático do gênero nos últimos quatro anos, para o qual sem dúvida o isolamento da pandemia da Covid-19 e a ameaça constante da catástrofe socioambiental contribuíram. As únicas anedotas dignas de nota são: a performance pretendeu dar vazão a experiências dissociativas que costumo ter, e que geralmente geram ansiedade, e a situações-limites que bem poderiam figurar no universo do terror cinematográfico, que, de tão absurdas, muitas vezes apresentam-se como cômicas; além disso, quando exibi uma obra multimídia em uma exposição em Tijuana, no México, em 2024, que contou com a figura do morto-vivo em um vídeo, o livro de Sayak Valencia (2010) me acompanhou, como uma espécie de guia turístico macabro. O livro acaba com um relato aterrorizante de quando a autora encontra um corpo humano mutilado numa rodovia principal de Tijuana. Resta dizer que, na véspera da abertura da exposição em Tijuana, um funcionário se acidentou gravemente, vindo a óbito, um evento trágico no último lugar em que esperamos ser tocados pela morte concreta, o espaço da arte.

9 O seu uso na literatura e posteriormente no cinema, nos séculos XIX e XX, num primeiro momento se relaciona diretamente ao transe ritual de práticas religiosas afro-caribenhas, como o vodou, e sua representação sinaliza a ansiedade de supremacistas brancos amedrontados pela possibilidade de revoltas de escravizados e da miscigenação após a abolição. A partir dos anos 1960, o morto-vivo representa o sujeito alienado nas sociedades consumistas governadas pelas mídias. Hoje, o significado alegórico do morto-vivo vai pender tanto para a racialidade quanto para o consumismo, dado que os regimes de morte atuais trazem ambos para o primeiro plano. Juntamente com as políticas de extermínio destinadas a grupos subalternizados, temos um tipo de economia financeira e rentista baseada no trabalho precarizado e na aquisição de crédito. Soma-se a isso a aniquilação do meio ambiente.

10 Até aqui, procurei sintetizar ideias presentes em um outro trabalho que reflete sobre a performance *Morto-vivo*, na verdade um texto inteiramente voltado à figura do morto-vivo na paisagem cultural e midiática. A seguir, desdubro e intensifico aquela análise preliminar, incluindo pontos que não foram explorados, operando a fragmentação metodológica reivindicada nesta escrita. A referência do trabalho anterior pode ser conferida na bibliografia.

11 A partir de Hannah Arendt, Agamben destaca a figura do refugiado como ser vivente desprovido dos direitos universais, pois não pertence ao conceito de nacionalidade. Destaca, também, o campo de concentração como o paradigma biopolítico do Ocidente (Agamben, 2002, p. 135 e 187).

12 Ao comparar a banalidade da morte nas sociedades ocidentais, principalmente a partir do extermínio em massa possibilitado pela industrialização e pela globalização do capital, Agamben (2002, p. 167-172) menciona também as discussões sobre os parâmetros científicos para a decretação médico-jurídica da morte do corpo. Se antes eram válidos a cessação dos batimentos cardíacos e o aparecimento dos sinais *post-mortem* tradicionais, como o rigor cadavérico, o século XX viu surgir, em paralelo ao advento do

NOTAS

dispositivo espacial do campo de concentração, as noções de morte cerebral e o avanço no transplante de órgãos.

13 Vale dizer que a trilha sonora do vídeo se baseia em pulsos eletrônicos que por vezes se comportam como música e outras vezes como ruídos. A narração em primeira pessoa, na voz da própria artista, narra a existência de seres “vigilantes”, figurados pelas anatomias bizarras que comentei, nos quais se multiplicam os olhos e orelhas, órgãos anatômicos associados à vigilância. Os “vigilantes” parecem agir como projeções da narradora, desde o interior das telas luminosas e fluxos informacionais. Outras palavras encontradas na narração são “conexão”, “cibernética” e “sintonia”.

14 Nos diz Rosi Braidotti (2020, p. 112): “Igual apenas a si mesma, a Europa transcende a sua especificidade ao definir-se como consciência universal, isto é, ao apresentar como característica distintiva a sua capacidade de transcendência e como particularidade o seu universalismo humanista”. E continua, mais adiante: “O humano do humanismo não é nem um ideal, nem uma média estatística ou um meio-termo objetivo. Em vez disso, descreve um padrão sistematizado de reconhecimento – de Mesmidade – pelo qual todos os outros podem ser avaliados, controlados e alocados a uma determinada posição social. O humano é uma convenção normativa, o que não o torna inerentemente negativo, apenas altamente regulador e, portanto, instrumental para práticas de exclusão e discriminação” (Braidotti, 2020, p. 124).

15 Nos diz Karen Barad (2007, p. 141): “Agency is not an attribute but the ongoing reconfigurings of the world. The universe is agential intra-activity in its becoming”. Também Jane Bennett (2010, p. 21): “efficacy or agency always depends on the collaboration, cooperation, or interactive interference of many bodies and forces”.

16 Nas palavras de Jane Bennett (2010, p. viii): “By ‘vitality’ I mean the capacity of things – edibles, commodities, storms, metals – not only to impede or block the will and designs of humans but also to act as quasi agents or forces with trajectories, propensities, or tendencies of their own”.

17 Em particular, o feminismo negro, por meio dos textos de Denise Ferreira da Silva, mas tendo como referência ainda escritos de Michelle Mattiuzzi e Castiel Vitorino Brasileiro, para citar apenas alguns nomes.