

Nas sarjetas do sul do mundo

Excesso de atrações como marca estética de(s)colonial no cinema *cuir* de Hija de Perra

In the Gutters of the Global South

Excess of attractions as a de(s)colonial aesthetic in Hija de Perra's queer cinema

Luiz Fernando Wlian

Faculdade de Artes, Arquitetura, Comunicação e Design – UNESP, Programa de Pós-Graduação em Comunicação.

Bauru, São Paulo – SP, Brasil.

Resumo

O presente artigo, de caráter teórico e analítico, relembra o trabalho artístico e audiovisual da artista chilena Hija de Perra, representado pelo curta-metragem documental *Perdida Hija de Perra* (Vincente Barros, 2010), para observar sua construção estética e o modo como se apropria da tecnologia audiovisual para tecer comentários *cuir* e de(s)coloniais sobre o capitalismo contemporâneo. Nesse contexto, ao nos depararmos com a estilística do filme e da performance de Hija de Perra, perguntamo-nos sobre como ela pode ser lida pela chave conceitual do excesso de atrações (Baltar, 2012), bem como pensamos sobre a potência desse conceito para análises *cuir* e de(s)coloniais.

Palavras-chave: Hija de Perra. Excesso de Atrações. Cinema *Cuir*.

Abstract

This theoretical and analytical article revisits the artistic and audiovisual work of Chilean artist Hija de Perra, as represented in the short documentary *Perdida Hija de Perra* (Vincente Barros, 2010), to examine its aesthetic construction and the ways in which it appropriates audiovisual technology to weave queer and de(s)colonial commentaries on contemporary capitalism. In this context, when confronted with the film's stylistic approach and Hija de Perra's performance, we ask how they can be interpreted through the conceptual lens of the excess of attractions (Baltar, 2012), as well as consider the potential of this concept for queer and de(s)colonial analyses.

Keywords: Hija de Perra. Excess of Attractions. Cuir Cinema.

Resumen

Este artículo, de carácter teórico y analítico, rememora la obra artística y audiovisual de la artista chilena Hija de Perra, representada en el cortometraje documental *Perdida Hija de Perra* (Vincente Barros, 2010), para analizar su construcción estética y la manera en que se apropia de la tecnología audiovisual para tejer comentarios cuir y de(s)coloniales sobre el capitalismo contemporáneo. En este contexto, al encontrarnos con la estilística del filme y la performance de Hija de Perra, nos preguntamos cómo pueden ser interpretadas a través de la clave conceptual del exceso de atracciones (Baltar, 2012), así como reflexionamos sobre la potencia de este concepto para los análisis cuir y de(s)coloniales.

Palabras clave: Hija de Perra. Exceso de Atracciones. Cine Cuir.

A monstra que vos fala

Eis que se ergue uma monstra, de olhos debochados, que sobre a sujeira mesma, e embrenhada nela, é conhecida por Hija de Perra. Ativista, artista e performer nascida no Chile em 7 de janeiro de 1980, ela “narra a si como monstro e ícone da imundície chilena, uma personagem nascida das sarjetas de Santiago” (Santos, 2020a, p. 249). Nas palavras de Guacira Lopes Louro (2004), Hija de Perra é um corpo estranho, não conforme aos ditames hegemônicos sobre como ser e estar em termos de gênero, sexualidade, aparência, consumo etc. Um corpo que, forjado nas brechas do maior laboratório neoliberal da América Latina, não se furta a burlar as regras ou a assumir seu lugar “sudaca”, termo por ela própria

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v25.ed55.2025.465>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), V. 25, Nº 55, p.186-207, jan./abr. 2025

defendido (2015). É com essa posição que ela produz seu discurso, sua arte, a estetização de seu corpo em audiovisual.

Hija de Perra, como tantas outras artistas dissidentes, é bom exemplo de como nossos tempos, com todas as suas muitas contradições, são frutíferos no que tange à criação artística e a expressões de si que partem de um “outro”. Um “outro” que não é o “eu” hegemônico, muitas vezes universalizado, da sociedade capitalista. É no contexto contemporâneo, com suas muitas possibilidades tecnológicas e estéticas, que corpos e sujeitos como Hija de Perra podem, de modo facilitado, apropriar-se dos aparatos disponíveis para se comunicar, para criar arte, para modular imagens e sons. Aqui escolhemos Hija de Perra como foco de interesse para um tema mais amplo: o audiovisual empreendido por sujeitos dissidentes em contexto do Sul global, em especial a América Latina. Um audiovisual que opera disputas narrativas, discursivas e estéticas sobre o mundo e o que se pode ser e fazer nele. Não apenas disputas sobre o mundo contemporâneo, mas também sobre os muitos mundos contados pela História. Trata-se de um audiovisual que tenta oferecer outras histórias, outras sensibilidades, outras versões de mundo para se viver, especificamente dissidentes. Nesse ínterim, vale apontar o entendimento de dissidência aqui empreendido: em primeiro lugar, dissidência como a não-conformidade a padrões hegemônicos cis heterossexuais, ou seja, corpos com materialidade e gestualidade marcadas por sua diferença para com esses padrões; em segundo lugar, dissidência como mobilização de performances, gestos, modos de ser notavelmente “incômodos”, “ruidosos”, quando não “abjetos” de um ponto de vista hegemônico. Em termos de audiovisual, performances que desviam tanto de um cinema hegemônico *mainstream* quanto de um cinema político dito “tradicional”; em terceiro lugar, dissidência enquanto desvio das lógicas de interesse e das demandas do capitalismo contemporâneo. São esses modos de dissidência, interconectados, que conferem não só ao trabalho artístico de Hija de Perra, mas ao de muitos realizadores contemporâneos, um caráter que vai bastante além da representação de sujeitos LGBTQIAPN+ *per se*, mas que anima uma perspectiva *cuir*: e *cuir* com essa grafia, alinhada a um modo de pensar que não é do Norte global. Optamos, portanto, por esse termo, em vez da versão anglófona *queer*, em conversa com teóricos latino-americanos que propõem sua resignificação para refletir sobre modos de ver e fazer das bandas de cá, como a escritora Sayak Valencia (2023). Assim, compreendemos a relevância de deslocar epistemes e reivindicar formas de saber que observem experiências da América Latina. Experiências “sudacas”, como diria Hija de Perra.

O trabalho da artista chilena, representado aqui por sua contribuição ao audiovisual, dialoga com trabalhos de muitos artistas *cuir* latino-americanos, esses que têm sido crescentes e muito prolíficos em suas proposições e experimentações de linguagem. São trabalhos como esses que geram uma série de questões: de que modos eles dialogam com o contexto contemporâneo, em suas complexidades sociais, econômicas, políticas, tecnológicas? Se é precisamente este contexto que, de alguma forma, dá espaço para que essa produção artística exista e se expanda, como essa produção dialoga com esse contexto, o que devolve a ele? Se as próprias dinâmicas contemporâneas do capitalismo corroboram com a produção daquilo que lhe é dissidente, de que modos a dissidência se apropria, decompõe, cria coisas outras com o que essas dinâmicas oferecem? Muitas questões, que se desdobram em outras e ultrapassam os limites deste texto. Contudo, inserem-se nessas reflexões questões mais específicas: como determinadas obras audiovisuais latino-americanas e *cuir* – aqui encarnadas por filme de Hija de Perra –, ao se apropriarem da tecnologia audiovisual, modulam sua estilística, sua tessitura estética? Em que medida essa tessitura dialoga com fenômenos do próprio capitalismo, fragmentados e relidos sob prisma dissidente? Como, pela via estética, essa produção imprime seu caráter *cuir* e de(s)colonial?¹

Para ensaiar respostas a essas questões, tomamos o curta-metragem *Perdida Hija de Perra* (Vincente Barros, 2010). Um curta documental que percorre um cotidiano imaginado de Hija de Perra pelas ruas, salas e boates escuras de Santiago. Um filme de ritmo frenético com imagens bastante estilizadas, essas que não só mimetizam a performance transviada e excessiva de sua personagem, como convidam a pensar sobre esse “excesso” como categoria, como marca estilística que tem algo a sugerir sobre a própria obra. Por isso, evocamos o conceito de *excesso*, em especial como ele é discutido por Mariana Baltar em seu *excesso de atrações* (2012). Acredita-se que o conceito de excesso tenha algo a dizer não apenas sobre audiovisual e capitalismo – ou audiovisual produzido sob a égide do capitalismo –, como também algo a dizer sobre usos dissidentes e inventivos das imagens e sons nos entremeios desse capitalismo. Pela chave do excesso, sobretudo de um excesso de atrações, cremos encontrar um modo de animar comentários dissidentes e de(s)coloniais pela via da estética. Ou seja, através do excesso de atrações, para além de encarnar marcas *cuir*, o filme pode sugerir interpretações e comentários sobre a sociedade contemporânea diante do capitalismo e os muitos rescaldos coloniais que ela carrega.

¹ Adota-se aqui o termo “de(s)colonial”, com “s” em parêntesis, como esforço teórico de combinar contribuições de estudos decoloniais e descoloniais, como veremos mais à frente neste texto.

Partimos de uma breve contextualização teórica sobre capitalismo e excesso, para então propor uma análise fílmica (Aumont; Marie, 2004) do curta *Perdida Hija de Perra*, informada pelo conceito de excesso de atrações (Baltar, 2012), este suportado por contribuições teórico-metodológicas de estudos de(s)coloniais (Lugones, 2008; Rivera Cusicanqui, 2015).

O capitalismo e seus “excessos”

A ampliação de possibilidades poéticas e estéticas da arte, do cinema e audiovisual *cuir* está longe de ser fortuita, mas revela-se intimamente atrelada aos discursos e modos pelos quais a contemporaneidade – e o sistema capitalista – se configuram. Quando observamos o mundo contemporâneo, percebemos um caráter estético que se acentua, sobremaneira, nas mais diversas searas das lógicas capitalistas. Aspectos ligados à sensibilidade, afeto, emoções etc. têm se destacado nas renovações das dinâmicas de trabalho, de consumo, bem como em toda uma cadeia produtiva que atende aos interesses de mercado. É nesse passo que autores como Muniz Sodré (2006) chamam nossos tempos de uma “época estética”, ou um “capitalismo artista”, como diriam Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2015), dadas as muitas operações de natureza marcadamente estética e a intensa instrumentalização do sensível. O capitalismo contemporâneo, tardio, neoliberal, hipermoderno, tecnológico, pode ser analisado por diversos autores e chaves conceituais. Interessa-nos, no entanto, observar como a economia hegemônica contemporânea tem no sensível seu foco de interesse, como ela trabalha para modelar um *Homo aestheticus* (Lipovetsky; Serroy, 2015), um sujeito transestético, hiperestimulado, adicto de imagens. E como a tecnologia, as muitas tecnologias contemporâneas – em especial, as audiovisuais –, entram nesse jogo.

Em sua história secular, as lógicas de produção industrial, sobretudo na era moderna ocidental, tendiam a moldar antagonismos aparentemente inconciliáveis, como “alta cultura” e “cultura de massa”, “arte” e “entretenimento”, “autêntico” e “kitsch” etc. A era hipermoderna, no entanto, aprendeu muito bem como superar essas oposições, de modo que tudo se torna interpenetrado, remodelado e fortemente impregnado por operações de natureza estética. Para Lipovetsky e Serroy, o capitalismo artista modula sua produção de forma a propiciar sensações, emoções e, por conseguinte, sentimentos, sonhos e imaginários nos consumidores. Para esse capitalismo, não basta somente produzir bens materiais ao menor custo, trata-se de cuidar do valor experiencial e sensível dessa produção, de solicitar respostas afetivas e agregar valor a elas. Esse “valor sensível” se localiza em praticamente todos os interstícios da vida cotidiana nos

dias de hoje, e de modo privilegiado nas tecnologias audiovisuais, nas mil e uma telas luminosas dispostas aos sentidos do corpo. O que ora era “cinema” hoje está presente em televisões, *smartphones*, *tablets*, *smartwatches*, entre outras tecnologias que reproduzem imagens em movimento e, ao fazê-lo, promovem afetos, sensações, experiências estéticas. Essas tecnologias não apenas submetem corpos a estar diante da experiência audiovisual, mas também convidam esses corpos a criarem eles mesmos as suas imagens. E é nessa conjuntura que tantos corpos se fazem contíguos às tecnologias audiovisuais, que tantas imagens e sons são criados e veiculados. A economia hegemônica “dá corda” aos indivíduos para que eles mesmos “se enrolem”, para que se expressem em seus modos diversos, e assim melhor observá-los, compreendê-los, geri-los. Com esse paradigma de “excitar e controlar” (Preciado, 2023, p. 46), o capitalismo é capaz de exercer seu “governo à distância” neoliberal, produzir e modular todo um “*design*” de captura das qualidades sensíveis dos corpos para convertê-las em valor, em material útil à própria reprodução do sistema.

Quais as implicações disso para dissidências, para corpos estranhos (Louro, 2004), para pessoas *cuir*? As respostas podem ser muitas para caber neste texto, mas fato é que esses corpos são parte do fenômeno, estão no audiovisual e dele tomam parte a seu modo, como bem demonstra Hija de Perra e artistas *cuir* mais recentes. O capitalismo contemporâneo prevê, de certa forma, o *outro* não-hegemônico, prevê as diferenças, e até parece lidar bem com elas, pelo menos até o limite em que possam ser reguladas, manuseadas e reconfiguradas de modo a “agregar valor”. É como se esse sistema, mais do que simplesmente se apropriar de pautas LGBTQIAPN+ para lucrar, trabalhasse, de modo mais sofisticado, para observar, escutinar e, por fim, produzir, via tecnologia, o tipo de sujeito LGBTQIAPN+ com o qual ele se propõe a lidar. Um tipo “útil” às demandas hegemônicas contemporâneas. Corpos dissidentes que não joguem esse jogo de forma adequada, por seu turno, são potencialmente “descartáveis”, postos à mercê da faceta *gore* desse capitalismo. Sayak Valencia (2010) nos conta bem sobre essa faceta, ao reler a necropolítica de Achille Mbembe (2018) para pensar seu *capitalismo gore*. Tomando o termo *gore* de empréstimo do gênero cinematográfico focado em sangue e violência extrema, a autora trans mexicana analisa o lugar que a violência ocupa nesse capitalismo, a que corpos ela se destina, e como ela também é lucrativa. A violência não apenas é parte do *modus operandi* do capitalismo, como epistemologia para sua compreensão, especialmente no “lado B” da economia mundial e da globalização. Ou seja, em países do Sul global, países periféricos, países latino-americanos. O que se pode depreender disso? O capitalismo

contemporâneo possui interesse especial na sensibilidade e lança mão de tecnologias – audiovisuais, sobremaneira – para melhor observar, gerir e produzir corpos e sujeitos; esse mesmo capitalismo, também por via tecnológica, seleciona corpos e determina aqueles que são “inúteis”, “excessivos” aos seus ditames, e que podem ser exterminados. É nos interstícios desse esquema, ou mesmo em suas rachaduras, que certo audiovisual *cuir* nos conclama, como o faz o de Hija de Perra; é justamente nessa chave da inutilidade e do excesso que ele se erige, apropriando-se das tecnologias audiovisuais disponíveis para criar, justamente, coisas dissidentes. É nessa conjuntura neoliberal, tecnológica e violenta que esse audiovisual se arrisca a forjar modos próprios de ser e sentir, modos esses mediados, precisamente, por corpos potencialmente violentáveis por esse sistema e suas práticas *gore*. As imagens em movimento de Hija de Perra fazem isso, e demonstram como o audiovisual é tecnologia a ser disputada. Sendo uma tecnologia de acesso privilegiado à sensibilidade, é no campo da sensibilidade mesma o *locus* de disputa. Hija de Perra penetra nas imagens e empresta a elas sua sensibilidade estranha, ruidosa, abjeta, de pouca ou nenhuma utilidade para as lógicas do capitalismo. Ela inunda essas imagens com seus “excessos afetivos” (Barbosa, 2017, p. 117).

Nesse sentido, vale compreender o que *excesso* expressa enquanto categoria para compreender o capitalismo. Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2015) defendem seu *Homo aestheticus* como a “espécie” produzida pelo capitalismo estético contemporâneo, e acreditam que relação tão íntima do econômico com o sensível, pensada para fins utilitários em larga escala, é sem precedentes. Talvez a massificação generalizada e globalizada de tal “espécie” o seja, mas a relação do econômico e do sensível, por seu turno, encontra precedentes que não são de hoje. O capitalismo contemporâneo realiza, de modo avançado e refinado, o que o capitalismo moderno já fazia no século XIX, em termos de sensibilidade. O contexto histórico que faz emergir o cinema já é informado por interesse tecnológico na sensibilidade dos corpos, e o excesso nos ajuda a compreender isso.

O conceito de excesso é bastante teorizado em estudos de cinema e audiovisual, sob óticas diferentes, por vezes. Aproximamo-nos da apreensão de Mariana Baltar (2012), pois sua abordagem ajuda a compreender como o excesso, longe de ser apenas caracterizado por marcas estilísticas que transbordam a economia e as motivações narrativas do desencadeamento teleológico de um filme – como diria, por exemplo, Kristin Thompson (2004) –, é um procedimento de incorporação de marcas estilísticas que carrega

cunho estético, mas também político, que foi largamente manuseado pela cultura ocidental no contexto da modernidade capitalista. Nas palavras da autora:

Resumidamente, o argumento é: com o contexto de cristalização de uma cultura visual desde o século XIX e ao longo do XX, que culminou na consolidação do cinema como invenção moderna, a associação entre visibilidade/visualidade (dar a ver a realidade do mundo) e experiência maquínica instaurou um desejo de ver cada vez mais a “concretude” da realidade do outro (sujeito e mundo). Se tal associação é “fundante” da experiência moderna como um todo (dos discursos espetaculares aos discursos científicos), ela torna-se ainda mais determinante quando investida de uma retórica reiterativa e saturante que busca transformar “tudo” em imagens, não apenas corpos em ação, mas também emoções e valores corporificados (Baltar, 2012, p. 128).

Ou seja, o excesso é um procedimento estético e político que investe de modo reiterativo na visualidade das coisas, via tecnologia audiovisual. Procedimento feito para “dar a ver”; por conseguinte, “dar a sensibilizar”. Esse “mostrar”, essa “exibição privilegiada”, não apenas responde a uma ânsia pelo ver na modernidade, em sua crescente ascensão tecnológica voltada a esse sentido do corpo, mas também traz consigo os valores sociais, morais, do capitalismo ascendente nessa modernidade. O “dar a ver” incorpora valores burgueses, e é mobilizado para atender aos interesses dessa classe. O privilégio ao visual, que dá ensejo à ideia de espetáculo, que vem para mobilizar e excitar corpos, é parte fundamental da retórica do excesso. O corpo e sua sensibilidade, nesse contexto, já são foco de interesse; são o alvo a ser afetado pelas “máquinas do visível”, que irão encarnar por meio delas o “fascínio, o maravilhamento e a vontade de saber que despertam” (Baltar, 2012, p. 128).

O próprio surgimento do cinema é, talvez, o maior testemunho dessas “máquinas do visível”. Segundo Leo Charney (1998), essa tecnologia cristaliza os atributos ontológicos e epistemológicos dos processos modernos, sendo prova memorial da modernidade capitalista. Se a chave da modernidade – e, também, do cinema – é o movimento tecnicamente animado, é ela que responde pelos novos e muitos estímulos aos quais o corpo é submetido nesse contexto. O cinema anima uma gama de modos de sacudir o espectador para fisgá-lo nas imagens em sequência. É o movimento e seus estímulos constantes e variados dos sentidos do corpo, sobretudo da visão, que engajarão esse corpo, que o farão querer ver mais e mais. E, ao ver mais e mais, ter mais e mais sensações. É nesse ínterim que Baltar associa o excesso a uma “pedagogia das sensações” (Enne; Baltar, 2006), entendendo-o como um projeto pedagógico e moralizante para formar sensibilidades, para educar sensorialmente grandes massas, por meio da visão e seus muitos

efeitos sensoriais. Um projeto cujo dínamo seria, justamente, alimentar as engrenagens modernas e os interesses do capitalismo.

O excesso é entendido como a estratégia principal de “pedagogização” através da ativação de um saber sensório-sentimental eficaz enquanto agente da percepção e da experiência da realidade. Tal saber é parte tão importante da construção da consciência e das subjetividades modernas quanto o racionalismo cientificista que é comumente associado aos séculos de desenvolvimento da modernidade (Baltar, 2012, p. 132).

O excesso moderno nada mais fez que se expandir nas muitas telas, para além do cinema, na contemporaneidade. O capitalismo ampliou e sofisticou suas “máquinas do visível”, para as quais o corpo ainda é primordial. O conceito de excesso, tratado por Baltar, nos informa que o paradigma de excitação dos corpos por imagens em movimento, que ajudariam a conformar um *Homo aestheticus* (Lipovetsky; Serroy, 2015), não são privilégio de agora, apesar de sua notável intensificação nos dias atuais. A modernidade e o capitalismo de hoje formam uma dobra na qual se refinam modos de sensibilização do corpo.

Para além de reconhecer esse importante papel pedagógico na cristalização do projeto de modernidade (e ainda presente em um cenário de hipermodernidade), quero chamar a atenção para o fato de que a eficácia desse papel reside no engajamento passional/afetivo que é mobilizado, justamente, pela tessitura do excesso. Tessitura essa que encontra nas narrativas audiovisuais seu formato mais bem acabado, dada a própria natureza visual e sensorial da imagem e do som (Baltar, 2012, p. 134).

Porém, ainda nos passos de Mariana Baltar, encontramos apreensões de excesso que nos ajudam a pensar outros módulos de força possíveis para as tecnologias audiovisuais, que não somente coadunantes com os interesses do capitalismo. É aqui, talvez, que more um modo de excesso que não só pode ser apropriado e redesenhado por um cinema *cuir*, mas também por um cinema com perspectivas de(s)coloniais. Baltar nos diz que o excesso, quando ligado a um procedimento pedagógico e moralizante do capitalismo, tem caráter reiterativo, de reiterar espetacularmente, via imagem, um discurso ou narrativa. Esse excesso seria “coerente”, e seus símbolos convergiriam para um mesmo campo de significação. Entretanto, para além da reiteração, Baltar identifica outro procedimento ligado ao excesso: saturação. Neste, identificar-se-ia uma saturação de elementos que não necessariamente se relacionam entre si ou apontam para uma significação coesa. Em cotejo com teorias que abordam excesso como estilística cinematográfica, Baltar argui que reiteração e saturação apresentam comportamentos estéticos distintos. Enquanto o primeiro conecta

todos os elementos do discurso fílmico para um mesmo ponto de convergência (por exemplo, através dos usos da obviedade da simbolização exacerbada), [...] o outro faz uso intenso da vertigem associativa de ideias que caracteriza o que Tom Gunning e André Gaudreault identificaram com o conceito de atração (Baltar, 2012, p. 135).

É aqui que Baltar propõe seu *excesso de atrações*, valendo-se do conceito de *atração* discutido por Tom Gunning (2006) e outros teóricos. A atração é inspirada, primeiramente, na *montagem de atrações* de Eisenstein, formulada nos anos 1920 e fundamental para a teoria da montagem cinematográfica. “Conforme lembra Jacques Aumont (1987), o termo tinha, já nos escritos do pensador russo, três concepções correlacionadas: a dimensão de performance, a associação de ideias e a capacidade de provocar agitação (excitação) do espectador” (Baltar, 2012, p. 136). Baltar infere que, embora o excesso seja frequentemente articulado a projetos moralizantes e modulado em sistema de simbolização exacerbada, que “apontaria para estratégias e desejos reiterativos” (2012, p. 138), ainda haveria um excesso mais próximo das atrações, em que apareceria como “*inserts* de choque e saturação” (Baltar, 2012, p. 138). Esses *inserts*, essas inserções imagético-sonoras no meio de obras fílmicas, se dariam:

1. Como incorporação alusiva das tradições narrativas do modo de excesso (os gêneros do corpo em si)², com intuito de exacerbar a experiência sensorial.
2. Como inserção/associação “extasiástica”, saturada e vertiginosa de imagens e sons (Baltar, 2012, p. 138).

Ao procedimento mais “tradicional” de excesso, vinculado a um caráter reiterativo e moralizante, Baltar nomeia *excesso narrativo*. Um outro procedimento, que apesar de diferente não seria totalmente oposto, seria o *excesso de atrações*. Este segundo operaria de duas formas: alusão direta de narrativas privilegiadas do excesso (narrativas em que o excesso, historicamente, é usado); e inserção saturada e vertiginosa de imagens e sons. Assim, o excesso de atrações tem tanto aspecto alusivo – a um “cinema de excesso” – quanto aspecto saturador e vertiginoso. É precisamente nesse tipo de excesso, que mobiliza “saturação” e “vertigem”, que coisas disruptivas podem ser encenadas, que os ditames do capitalismo podem ser pervertidos ou, ao menos, borrados. É esse modo de excesso que acreditamos encontrar em tantas produções audiovisuais *cuir* contemporâneas, e que identificamos no filme de Hija de Perra. São produções que atestam como se valer de uma tecnologia forjada pelo capitalismo para perturbá-lo por dentro, para jogar contra suas lógicas, para lançar mão de novas experiências estéticas e forjar, possivelmente, novas formas de sensibilidade.

² Baltar se refere aos “gêneros do corpo” em Linda Williams (2004): o horror, o melodrama e a pornografia. Gêneros que se valem de modo privilegiado da sensibilidade do corpo para promover engajamento corporal e sensorial do espectador.

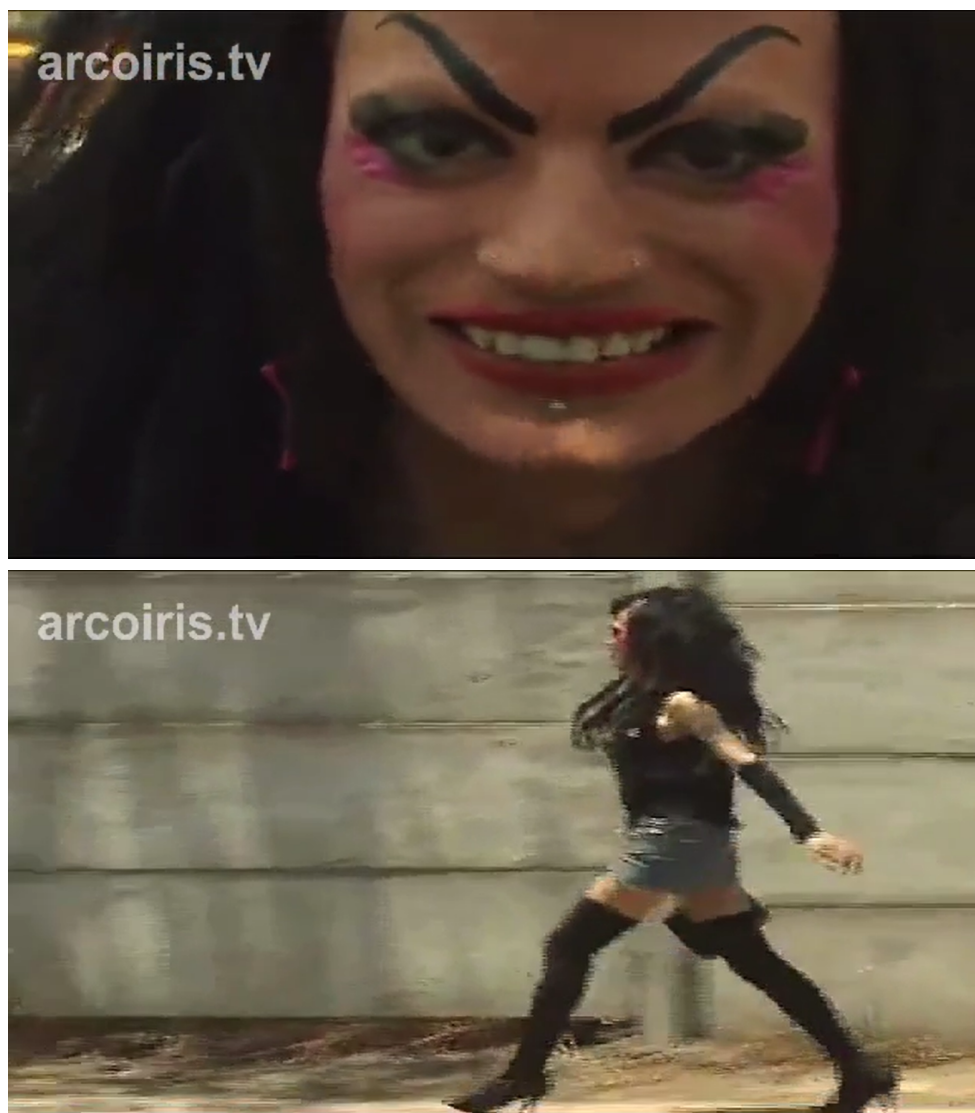
Hija de Perra parece nos ensinar um pouco sobre como tomar de empréstimo a qualidade do audiovisual de fisgar e excitar por meio da visualidade – e por meio do excesso – para animar imagens francamente estranhas, que apontam para uma simbolização exacerbada que não é coesa, tampouco útil, aos interesses do capitalismo contemporâneo. Para além de seu caráter estranho e, portanto, *cuir*, talvez algo de (des)colonial possa ser entrevisto aí.

Uma monstra sudaca e suas imagens “excessivas”

“As pessoas me humilharam toda a vida. Isso é normal? Claro que sim. Quantas pessoas são humilhadas a vida toda?”. Essa é uma das frases mais emblemáticas – e debochadas – do curta *Perdida Hija de Perra*. Não é, contudo, a frase mais contundente já dita pela artista e ativista. Hija de Perra é uma personagem de Víctor Hugo Perez Peñaloza, que em contexto de língua espanhola é identificada por “transformista”, mas que se dá bem com o termo “monstra”, além de transitar por outros tantos termos sem se fixar em nenhum. É desse lugar de monstruosidade, do bizarro e do escatológico, que ela forja a si mesma e se apresenta ao mundo. Nascida em 7 de janeiro de 1980 em Santiago, lá se faz como esse corpo estranho que é ativista, multiartista, palestrante, entre muitas coisas, como descrito em sua página oficial na plataforma Facebook:

performista bizarra; produtora e diretora de espetáculos imundos; animadora do programa on-line *Sonidos Ardientes*; estilista; licenciada em arte; mestre internacional em felação; atriz protagonista de vídeos, documentários, curtas-metragens e do filme *Empaná de Pino*; cantora de electro mugre do grupo Indecencia Transgenica; membra [sic] ativa do coletivo de cabaré Chiquitibum; modelo trans; animadora de eventos; animadora oficial do festival feminino de bandas de rock Fem Fest; musa inspiradora de pós-graduandos, fotógrafos profissionais, artistas visuais e jornalistas; instrutora de enfermidades venéreas; dominatrix; ícone da imundície under chilena; e palestrante na Escola de Direito e na Faculdade de Dança da Universidade do Chile (Santos, 2020b, p. 18).

Figura 1



Hija de Perra em *Perdida Hija de Perra* (2010).
Fonte: Fotogramas do filme *Perdida Hija de Perra* (2010).

Sem papas na língua ou discrição no corpo, não se furta a ironizar a anglófona “teoria *queer*” e seus autores canônicos, algo que faz com veemência em texto lido na 1ª Bienal de Arte e Sexo, em 2012, em Santiago. Nesse texto, traduzido para o português anos depois e publicado pela revista *Periódicus* (2015), Hija de Perra afirma que a teoria é colonizadora em nosso contexto “sudaca”. Para ela, as bandas de cá deveriam forjar estratégias para não higienizar as dissidências, algo que a acadêmica e respeitável “teoria *queer*” aparentava fazer.

As contribuições irreverentes, por vezes ácidas, de Hija de Perra são lembradas e, de muitas maneiras, reverberam em produções artísticas mais recentes. Hija falece em 25 de agosto de 2014, aos 34 anos. À época da morte, divulga-se como causa infecção pulmonar e encefalite bacteriana; dois anos depois, em 2016, revela-se que ela vivia com HIV. Sua atuação artística, política e intelectual, mesmo bastante curta, é prolífica, por mais que, dado o nível de estranheza e bizarrice de sua persona, ela fosse algo dissidente mesmo no meio da comunidade LGBTQIAPN+ chilena (Santos, 2020a; 2020b).

Hija não foi uma mulher, mas uma criatura nova, um monstro cercado por outros. Seu funeral, em 2014, vítima de encefalite bacteriana, descreveu Juan Pablo Sutherland (2014, on-line, tradução livre) à época, foi um réquiem bizarro, composto por “uma comunidade de mutantes: ativistas *queer*, dissidentes sexuais, lésbicas feministas, bichas punks, culturais e de esquerda, sadomasoquistas, trans bizarras e políticas, amigos e familiares”. Hija foi marginal dentro da marginalidade, pois, como Sutherland (2014, s.p., tradução livre) registra, organizações LGBT notórias do Chile ignoraram o funeral daquela que fez parte de uma geração que nos últimos 12 anos anteriores à sua morte criticou as “formas tradicionais de entender a sexualidade e sua construção normativa no mundo já institucionalizado da diversidade sexual na sociedade chilena”. Adepta do que Sutherland (2014) chamou de uma poética abjeta e marginal, Hija de Perra torceu as normas e se equilibrou nas bordas, apropriando-se em um processo antropofágico das bizarrices (Santos, 2020a, p. 249-250).

Para além de *Perdida Hija de Perra*, a artista esteve em filmes como *Empaná de Pino* (Wincy Oyarce, 2008), *Niño Bien* (Wincy Oyarce, 2008) e *Tetoterapia* (Alejandra Gómez; Jorge Panchana, 2014). Sua arte e ativismo se localizam em registros audiovisuais, em discursos proferidos, em performances de boates e andanças pelas ruas de Santiago. Não há certeza sobre a perenidade de seu legado para as dissidências futuras, latino-americanas ou mundo afora; mas o que dela existe foi e é recuperado por artistas, ativistas e pesquisadores. As imagens de Hija encarnam seu pensamento sobre o que corpos dissidentes deveriam ser, estética e politicamente: algo que ruboriza as faces, sem higienismos. Em parceria com o diretor Vincente Barros, ela empresta seu corpo, sua voz, e nos demonstra isso, em imagens bastante provocativas.

Inspirados por termo colocado por ela, propomos uma análise “sudaca” dessas imagens. Uma análise que entrecruza o conceito de excesso de atrações – pensado pela brasileira Mariana Baltar – com outras contribuições latino-americanas, essas vindas de estudos de(s)coloniais propriamente ditos: o pensamento decolonial da argentina María Lugones (2008) e descolonial da boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (2015). Uma análise, portanto, fronteira, que assume seu entrelugar epistemológico. Uma análise *cuir* que combina um conceito dos estudos de cinema e audiovisual com aportes teóricos de(s)coloniais. Tal combinação não é tão simples e tem alguns limites, em especial os textos decoloniais e

descoloniais, que apresentam tensões entre si. Porém, para análise dentro de um prisma estético que intenta ensaiar interpretações sobre as imagens, ou mesmo evidenciar uma perspectiva “sudaca” do excesso de atrações em audiovisual, julgamos esse trânsito teórico não apenas interessante, mas consonante com a performance fronteiriça e estranha de Hija de Perra.

O início do filme nos alça de modo pouco cauteloso às imagens que se darão em toda sua extensão. Com a voz estridente da canção *Dime*, da banda chilena Las Lilits, o primeiro plano mostra uma performance em palco, em que Hija de Perra, com as pernas abertas, tem sua genitália amaciada por outras duas pessoas. Cortes rápidos. *Inserts*. Performances bizarras com facas, “leite” na cara, cabeça de porco, sangue, tripas, chicote, língua para fora, dentes cerrados, olhos arregalados. Tudo muito rápido, e ao mesmo tempo cheio de elementos visuais e sonoros, montado em planos rítmicos com a agitada música. Não há tempo hábil para compreender tudo o que se vê, mas tempo de sobra para identificar, na profusão de imagens que se apresentam, as provocações sexuais, a bizarrice, o apelo sensorial a um espetáculo propositalmente estranho. O excesso que se identifica nas imagens é vertiginoso. Um excesso de atrações que sublinha sua própria “saturação vertiginosa”. É um excesso que não aponta claramente para nada, mas distribui em cena uma gama de símbolos sem, contudo, enfatizar algo peculiar sobre algum deles em especial. Talvez a única coisa que é reiterada por esse excesso seja a própria confusão que ele promove. É com essa sequência de planos curtíssimos, ao som de *rock n’ roll*, que Hija se introduz.

Em sequência, as imagens, agora mais lentas, nos mostram o seu quarto. Um monte de bonecas Barbie em poses provocativas, de pernas abertas, “transando” ou “estrangulando” umas às outras. Todas desgrenhadas, algumas “peladas”, espalhadas e misturadas com dildos. Agora, as Barbies “pervertidas” são a atração que mimetiza o corpo e as performances de Hija de Perra. Tudo em cena é repleto de elementos visuais: a profusão de Barbies e as poses de cada uma; os dildos, um vaso de cacto onde se encontra mais uma Barbie “perdida”; a grande pelugem preta e branca com estampa de zebra, por sobre a qual Hija de Perra está deitada, ostentando uma calcinha de pelos pretos escapando-lhe às bordas. Somos convidados à intimidade da personagem, e novamente dispostos a uma série de elementos visuais em saturação. Todo o ambiente parece uma encarnação do corpo de Hija de Perra, que em si mesmo performa excesso de atrações: uma série de elementos visuais díspares que chamam a atenção mais por sua aparência mesma do que por qualquer narrativa coesa que possam contar. Talvez, por isso mesmo, esse corpo pareça contíguo aos elementos do espaço, sem que haja grande distinção ou destaque para a posição da

personagem como um “*sujeito*” em relação com “*objetos*” a seu redor. Tudo é meio que uma mesma coisa, uma mesma matéria cuja tessitura dá-se a ver.

No filme, como um todo, a história conta sobre um corpo que transita pelo mundo – pelos palcos e ruas de Santiago – e que fala sobre sua própria existência dissidente. As imagens, porém, não se economizam a esse texto. Por mais que o excesso de elementos em cena também ajude a apresentar essa personagem e a demonstrar sua estranheza e perversidade, a qualidade visual e espetacular desses elementos de fisgar nossos olhos e sensorio falam por si próprias. É muita coisa a ser vista, e isso se intensifica conforme a personagem transita pelos espaços de Santiago. Em uma sequência, ela interage com objetos de uma *sex shop*. Calcinhas com dildos, cintas, capas de filmes pornográficos. Tudo um grande “*supermarket*” de imagens, mas que, de tão desorientadas, não parecem exercer nenhum apelo ao consumo, do ponto de vista das demandas hegemônicas capitalistas. Tudo está ali para ser visto, é espetacular e fisga os olhos; todavia, é um espetáculo confuso, vertiginoso, que perverte as próprias imagens ou “produtos à venda” por ela enquadrados.

O corpo em trânsito de Hija de Perra pela cidade é algo marcante. Maquiagem fortíssima, sobrancelhas artificialmente pintadas e arqueadas, cabelo volumoso e desgrehado, minissaia e meia-calça. Em si só, esse corpo se torna espetáculo, que contrasta fortemente com a cinza Santiago. Ela é atração para nós, espectadores, e para os passantes nas ruas, que não deixam de olhar para ela com estranhamento. O excesso espetacular de seu corpo não é um que convida ao consumo de tantos olhos que o olham, mas é um que provoca, que causa espanto e abjeção. Ela própria, e os muitos elementos que revestem seu corpo, encarnam excesso de atrações. Excesso que, em seu espetáculo saturador e vertiginoso, perturba e gera confusão.

É o excesso de atrações, mobilizado no corpo de Hija de Perra e nas imagens, que assina sobremaneira o caráter *cuir* do filme. É um excesso que evoca a burlar o binário “masculino e feminino” e o binário “público e privado”. As dissidências encenadas, e o trânsito de Hija de Perra pelo espaço urbano, provocam esse espaço por dentro, perturbam os outros corpos, esses que demarcam a diferença e a estranheza que estão diante dos seus olhos. Se a cultura hegemônica, capitalista e cis heterossexual permite algumas brechas no âmbito privado, no âmbito público elas se reduzem, são vetadas; corpos como o de Hija de Perra são dispostos à faceta *gore* dessa cultura, e a toda violência que ela pode entregar. Ainda

assim, eis um corpo que lança mão da tecnologia audiovisual, bem como de sua própria presença espetacularmente estranha, para estetizar-se em imagem e som e, ao fazê-lo, promover módulos de força desviantes, algo inúteis, às lógicas do capitalismo. A tecnologia audiovisual, ora criada e sustentada para excitar corpos e conduzi-los a atender certas demandas sensíveis da economia hegemônica, é aqui usada para excitar os olhos e os sentidos diante da dissidência. Para animar sensibilidades dissidentes, portanto. E esse excesso de atrações também ajuda a lembrar a arbitrariedade desses binários no contexto em que *Hija de Perra* se encontra, e o caráter colonial que eles trazem.

Atravessando o olhar virgem e magicamente seduzido de nossos ancestrais latino-americanos, chegou em um fabuloso barco místico a famosa idealização ocidentalizada da sexualidade, lamentavelmente manipulada pela instituição da igreja, derramando-se nestas terras os novos e péssimos pensamentos que se instalaram sob um saque e um sangrento ultraje que permanece intacto até os nossos dias, com o objetivo de normalizar, sob arrepiantes e ignorantes parâmetros, as bestas selvagens que viviam neste desconhecido paraíso (De Perra, 2015, p. 1).

As palavras de *Hija de Perra* são consonantes com o que María Lugones chama de colonialidade do gênero (2008). Problematizando e ampliando o conceito de colonialidade do poder (Quijano, 2015), acrescentando a ele intersecções de raça, classe, gênero e sexualidade, Lugones nos diz como a noção de gênero na sociedade latino-americana contemporânea resulta da colonização. A modernidade capitalista, que em dado momento fez emergir a tecnologia audiovisual e o cinema, na América Latina tomara a forma de um processo longo de colonização que trouxe consigo padrões e diferenças de gênero onde eles não existiam antes. O gênero, aos moldes europeus, dicotômicos e hierárquicos, constitui uma organização social baseada nos interesses econômicos e políticos capitalistas. Tal categoria vem para dar nomes às “bestas selvagens” de que fala *Hija de Perra*. “Bestas” essas que a artista, então, decide “soltar” e expor em cena, de modo espetacular e modelado por excesso. Um excesso que desafia, propositalmente, as categorias “homem” e “mulher”. Sequer sabemos ao certo a que gênero o corpo estranho de *Hija de Perra* responde. Essa ausência de definição, também conformada pela estilização e saturação de elementos visuais nesse corpo, performa zombaria e provocação à colonialidade de gênero, nos termos de Lugones.

As performances em cena, e o excesso de atrações que incorporam, para além de tensionar as categorias “homem” e “mulher” trazidas via colonização, dão a ver e sentir o que um corpo poderia ser sem os limites da colonização. Seja imaginar corpos num período pré-colonial, seja forjar corpos que se expressam como se jamais houvesse existido uma colonização, o excesso em cena evoca a sentir outras

realidades possíveis. Realidades que escapam da categorização moderna e capitalista; por isso mesmo, são improdutivas e inúteis a esse sistema.

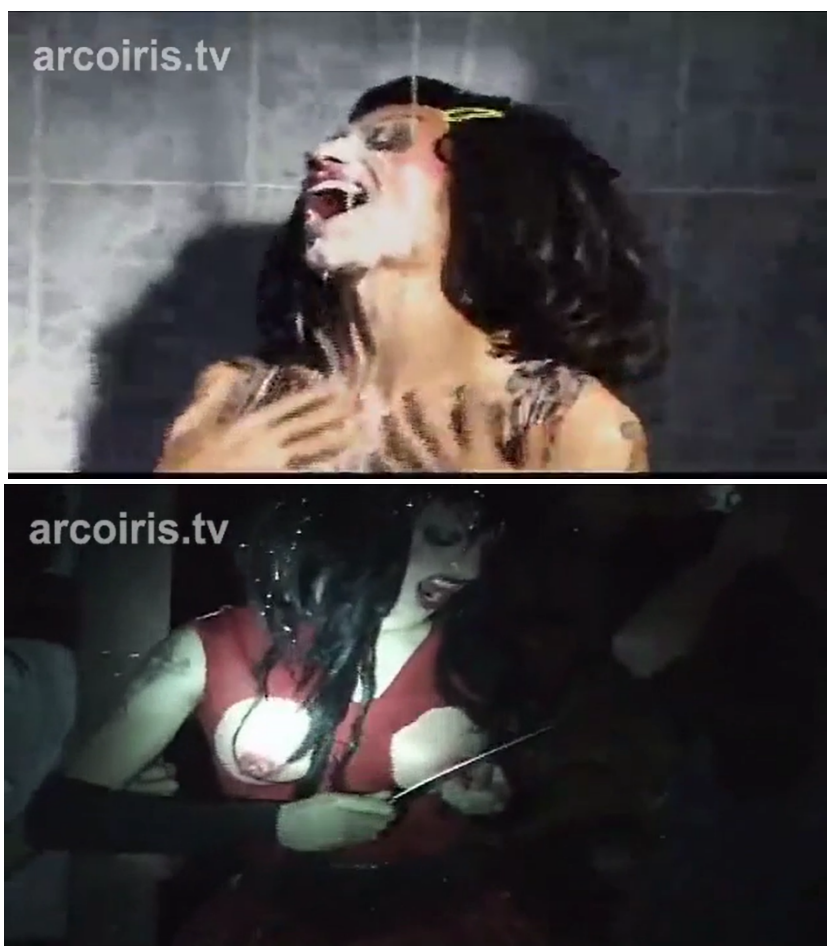
O excesso de atrações, aqui, é um gesto de “soltar as bestas selvagens”, gesto esse que vem, também, para criar um tipo de alegoria *cuir* e “sudaca”. Em termos de alegoria, a socióloga descolonial Silvia Rivera Cusicanqui aponta para ela como método de reinterpretação da memória do continente americano. Tomando por base um método por ela nomeado de *sociologia da imagem* (2015), Rivera Cusicanqui argumenta que as culturas visuais na América Latina possuem história e trajetória próprias, e podem contribuir para a compreensão de aspectos e fenômenos sociais para além das formas de conhecimento hegemônicas e eurocêntricas. Para ela, a alegoria é um modo de recontar, na trajetória das imagens e da visualidade, a história latino-americana. Diferentemente de uma “antropologia visual”, a sociologia da imagem não buscaria olhar um “*outro*”, mas sim trazer o foco para “*dentro*”; um olhar de estranhamento e desfamiliarização do que é tido como “comum” no meio social do observador.

O que faz Hija de Perra, que não um gesto de estranhamento e desfamiliarização? Estranhamento do audiovisual e dos interesses capitalistas no corpo e na sensibilidade por meio dessa tecnologia; estranhamento e desfamiliarização de seu meio social, das categorias “homem”, “mulher”, “público”, “privado”, trazidas pela colonização. E o mais estimulante, aqui, são as escolhas estéticas para promover esse gesto, marcadas por excesso de atrações: este, em si mesmo, um estranhamento vertiginoso e desorientado de um modo de excesso pedagogizante forjado pela modernidade capitalista. O excesso de atrações, como Mariana Baltar o descreve, serve para observarmos uma gama de audiovisuais contemporâneas. O que é instigante, de modo específico, é a qualidade de(s)colonial que ele pode performar, ou interpretações de(s)coloniais que a ele podem ser associadas.

Depois de muitas andanças por Santiago, filmadas entre *closes* e planos médios distribuídos numa montagem ligeira, Hija nos convida à sua experiência noturna. Compartilha um dildo enorme com amigas tão estranhas e dissidentes quanto ela, numa sala escura em que todas conversam, riem e brincam com o borrachudo objeto enquanto assistem a um filme pornô. Hija troca seus adornos, arruma-se para sair. Mais tarde, vemos uma boate escura, em que pessoas dançam e se pegam. *Close* na boca cantante da artista que, logo em seguida, chegará ao ápice do seu *show*: faca na mão, teta exposta. Uma lambida na lâmina. A

imagem oscila entre plano médio e primeiro plano, enquanto ela corta com a faca o próprio mamilo, e deixa vazar uma torrente de sangue exageradamente vermelho. O filme acaba.

Figura 2



Performances de Hija de Perra.

Fonte: Fotogramas do filme *Perdida Hija de Perra* (2010).

Hija de Perra, em suas imagens, conta uma alegoria *cuir* e “sudaca” que faz comentário sobre a formação colonial, cis heterossexual e capitalista da América Latina. Uma alegoria que é, todavia, mais estética do que narrativa. As imagens são pedagógicas no que tange a compreender dissidências em território marcado pela colonização. Os gestos de estranhamento promovidos por seu corpo, e bem demonstrados pelas reações dos passantes que o viam nas ruas de Santiago, revelam uma história sobre esse corpo e sobre o espaço por onde ele passa. É um corpo que defronta esse espaço para comentar, via

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v25.ed55.2025.465>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), V. 25, Nº 55, p.186-207, jan./abr. 2025

imagens, o que o capitalismo, a modernidade, a colonização fizeram. Como nos conta Rivera Cusicanqui (2015), a alegoria é um ato de conhecimento, um gesto autoconsciente que busca dar sentido a existências e experiências sociais. Existências e experiências, também, sensoriais, visíveis, sonoras, hápticas. Hija de Perra parece bastante ciente disso, e talvez por isso mobilize uma estilização exacerbada, que aqui lemos pela chave do excesso de atrações. Ela é essa observadora de “dentro”, de que fala Rivera Cusicanqui. É seu gesto vertiginoso e saturador que desfamiliariza o “comum” e o torna alvo de inquérito. Inquérito sobre sua colonialidade de gênero, nos passos de María Lugones (2008); inquérito sobre sua história colonial, que produz uma herança de valores sociais opressores; por fim, inquérito sobre o capitalismo contemporâneo, devolvendo a ele uma versão dissidente do uso da tecnologia audiovisual e seu poder de sensibilizar corpos. Afinal, se o capitalismo dos nossos dias é marcadamente estético, que seu *Homo aestheticus* seja, então, *cuir* e “sudaca”.

É instigante observar como signos de consumo, como as bonecas Barbie, os produtos de *sex shop*, toda sorte de elementos visuais ao entorno ou sobre o corpo de Hija de Perra, são desorientados, deslocados de seus contextos “originais”, exibidos de forma rudimentar, fragmentada, saturada. Tudo é pervertido, tudo perde seu poder de consumo. O excesso de atrações também se configura como um uso “errado” e “impróprio” das imagens da mercadoria capitalista. É esse excesso que as torna improdutivas, inúteis. Ao redistribuir as imagens e transfigurar seu apelo sensível, esse excesso também demonstra certa “desordem colonial” no âmbito do consumo. Demonstra como o capitalismo nos encharca com coisas “vindas de fora”, com uma montanha de produtos e imagens à venda. Se, por si só, esses produtos e imagens se impõem aos nossos olhos e sensorio de forma desordenada e “excessiva”, é pelo excesso mesmo que as imagens de Hija de Perra irão pervertê-los. É da proliferação desordenada de imagens audiovisuais promovidas pelo capitalismo que o filme ensina a se apropriar para esgarçar, bagunçar ainda mais, estranhar e perverter. É nesse ínterim, por fim, que o excesso de atrações ganha ainda mais camadas.

Considerações finais

Hija de Perra sabe que fala das sarjetas do sul do mundo. Ou, melhor, do cu do mundo, como sugere a teórica Larissa Pelúcio (2016), ao discorrer sobre como a geografia anatomizada do mundo, em prisma hegemônico, confere ao Norte global a “cabeça pensante” enquanto ao Sul resta a periferia do corpo, sua parte referenciada como a mais abjeta. “Essa metáfora anatômica desenha uma ordem política que

assinala onde se produz conhecimento [...] e, em silêncio potente, marca aquelas que são exclusivamente ‘produtoras de folclore ou cultura, mas não de conhecimento/teoria’ (Pelúcio, 2016, 132). Talvez, de forma inventivamente perversa, a produção audiovisual *cuir* do Sul global, latino-americana, apreenda essa metáfora anatômica ao pé da letra, e dela mesma forje suas poéticas e estéticas.

Hija partiu prematuramente, mas não antes de fazer certa “escola”. Não é arbitrário perceber reverberação de sua estética e trabalho artístico em produções audiovisuais mais recentes. Produções que nos ajudam a brincar com as dissidências de modo a dar a vê-las como ela acreditava que deveriam: ruidosas, abjetas, não higienizadas. E, principalmente, “sudacas”. A estilística exacerbada que constrói para si e que imprime em seus filmes é, vale reiterar, “sudaca”, mediada por sensibilidade dissidente das bandas de cá. Uma sensibilidade *cuir*, não *queer*. E, também, uma estilística que evoca a pensar sobre excesso de atrações.

Para além de relembrar e reverenciar a figura de Hija de Perra, o presente texto tenta trazer uma proposta para pensar *excesso* – em especial o *excesso de atrações* (Baltar, 2012) –, categoria já tão potente para análise fílmica e audiovisual, como uma categoria que pode, também, pensar a estética das imagens e sons sob prisma de(s)colonial.

Luiz Fernando Wlian

*Pesquisador e Professor. Doutor em Comunicação pela FAAC/UNESP,
mestre em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4998-9262>
E-mail: luizwlian@gmail.com*

Referências

AUMONT, Jacques. **Montage Eisenstein**: Theories of Representation and Difference. London: BFI Publishing; Bloomington: Indiana University Press, 1987.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.

BALTAR, Mariana. Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um procedimento operacional padrão. **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, v. 39, n. 38, p. 124-146, 2012.

BARBOSA, André Antônio. **Constelações da frivolidade no cinema brasileiro contemporâneo**. 2017. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

CHARNEY, Leo. **Empty moments: cinema, modernity and drift**. Durham; London: Duke University Press, 1998.

DE PERRA, Hija. Interpretações imundas de como a Teoria Queer coloniza nosso contexto sudaca, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma. **Revista Periódicus**, v. 1, n. 2, p. 291-298, 2015.

ENNE, A.L.; BALTAR, M. **A construção do fluxo do imaginário sensacionalista através de uma “pedagogia de sensações”**. In: Rede Alcar, 2006, São Luís, Maranhão. Anais [...]. São Luís: Rede Alcar, 2006.

GUNNING, Tom. The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde. In: STRAUVEN, Wanda (org.). **The cinema of attractions reloaded**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. p. 381-388.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LUGONES, María. Colonialidad y género. **Tabula Rasa**, n. 9, p. 73-101, jul./dez. 2008.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

PELÚCIO, Larissa. O Cu (de) Preciado – estratégias cucarachas para não higienizar o queer no Brasil. **Iberic@I**: Revue d'études ibériques et ibéro-américaines, n. 9, p. 123-130, 2016.

PRECIADO, Paul B. **Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica**. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais – perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

SANTOS, Thiago Henrique Ribeiro dos. Fazendo política no cu do mundo: decolonialidade queer na performance de Hija de Perra. **Bagoas: Estudos Gays: Gêneros e Sexualidades**, v. 13, n. 21, p. 1-20, 2020a.

SANTOS, Thiago Henrique Ribeiro dos. “**Deixe-me ser teu templo de promiscuidade**”: consumo escópico do excesso nas performance-vida e performance post mortem de Hija de Perra. 2020. 230 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Práticas de Consumo) – Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, 2020b.

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

SUTHERLAND, Juan Pablo. Réquiem bizarro. **Página 12**, Santiago, 5 set. 2014. Disponível em: www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-3603-2014-09-05.html. Acesso em: 7 mai. 2025.

THOMPSON, Kristin. The concept of cinematic excess. In: BAUDRY, L.; COHEN, M. (org.). **Film theory and criticism**. New York: Oxford University Press, 2004. p. 130-142.

VALENCIA, Sayak. **Capitalismo gore**. Barcelona: Melusina, 2010.

VALENCIA, Sayak. Do queer ao cuir: geopolítica do estranhamento e epistêmica do Sul Glocal. Tradução de Fabrício Marçal Vilela. **Caderno Espaço Feminino**, v. 36, n. 1, p. 14-35, 2023.

WILLIAMS, Linda. Film bodies: gender, genre and excess. In: BAUDRY, L.; COHEN, M. (org.). **Film theory and criticism**. New York: Oxford University Press, 2004. p. 144-153.

Recebido em: 19 de março de 2025.

Aprovado em: 19 de maio de 2025.

Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Attribution Non-Commercial (CC-BY-NC 4.0), que permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, e embora os novos trabalhos tenham de lhe atribuir o devido crédito e não possam ser usados para fins comerciais, os usuários não têm de licenciar esses trabalhos derivados sob os mesmos termos.