

Contribuições da memória audiovisual para o conceito de performance *post mortem*¹

Por Thiago Rizan*

Resumo: Reflexão sobre o consumo da memória audiovisual para a emergência do conceito em elaboração de "performance *post mortem*", quando do acesso ao arquivo de artistas mortos, capazes de afetar e produzir presença. Fundamenta-se em Diana Taylor e Richard Schechner e cartografam-se as características específicas da "performance *post mortem*" da performer chilena Hija de Perra (1980-2014): 1) viralidade mortífera, 2) transgressão da morte, 3) afetos remixados e reações videoclipicizadas. Por fim, desafia-se o conceito deslocando-o para pensar outras performances latino-americanas.

Palavras-chave: memória audiovisual, performance *post mortem*, Hija de Perra.

Contributions of audiovisual memory to the concept of *post-mortem* performance

Abstract: This paper reflects on the consumption of audiovisual memory and its contribution to the emerging concept we are developing, named "*post-mortem* performance". The performance studies theories of Diana Taylor and Richard Schechner are used to analyze how accessing the archives of deceased artists can still produce presence and affect. The text maps the specific characteristics of the "*post-mortem* performance" of the Chilean performer Hija de Perra (1980-2014) through her videos on YouTube: 1) deadly virality, 2) transgression of death, 3) remixed affects and videoclipicized reactions. Finally, the concept is expanded to consider other Latin American performances.

Keywords: audiovisual memory, *post-mortem* performance, Hija de Perra.

Contribuciones de la memoria audiovisual para el concepto de performance *post mortem*

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumen: Reflexión sobre el consumo de la memoria audiovisual para la emergencia del concepto en desarrollo de "performance *post mortem*", a partir del acceso al archivo de artistas muertos, capaces de afectar y producir presencia. Se fundamenta en Diana Taylor y Richard Schechner y se cartografían las características específicas de la "performance *post mortem*" de la performer chilena Hija de Perra (1980-2014): 1) viralidad mortífera, 2) transgresión de la muerte, 3) afectos remezclados y reacciones videoclipicizadas. Finalmente, se desafía el concepto al desplazarlo para pensar otras performances latinoamericanas.

Palabras clave: memoria audiovisual, performance post mortem, Hija de Perra.

Fecha de recepción: 01/07/2025

Fecha de aceptación: 01/09/2025

Notas introdutórias para viajar entre-mundos

Como segurar um sopro de ar, capturar o efêmero, o que está em processo de devir? É pelos meandros da vida e da morte que este artigo segue, tentando acompanhar os movimentos do que a tradição indígena ameríndia (nauatle, quéchua e aimara) chama de "*olin*", "a linha limítrofe entre a vida e a morte, aquilo que mantém os seres vivos, ou, de maneira metafísica, a linha de transição entre o reino terreno e o divino" (Taylor, 2013: 43 citada em Amaral, Soares e Polivanov, 2018, p. 69). A bússola que orienta são os estudos da performance, um campo aberto (Schechner, 2013), sem fronteiras (Taylor, 2012) e contaminado (Diéguez Caballero, 2011), impuro e que esgarça as disciplinas (Schechner, 2013), tão indisciplinado quanto a Comunicação. Quem guiará esse caminho tortuoso é Hija de Perra (1980-2014), uma performer chilena que deixou no mundo uma profusão de registros audiovisuais espalhados pelos espaços digitais.



Figura 1 – Parte da série *Santa Hija de Perra*, de Zaida González.
FONTE: Site Bio Bio Chile²

O objetivo com essa viagem conduzida por um “monstro”, como Perra (2013) se descrevia, é propor uma reflexão sobre o que chamamos de “performance *post mortem*”, que emerge quando do acesso à memória de artistas mortos, capaz de afetar e produzir presença. No âmbito deste artigo, a memória em questão é a de Hija de Perra, em sua dimensão audiovisual, composta —não só, mas também— pelos seus vídeos no YouTube, aos quais nos referimos como “rastros audiovisuais”. Para tanto, vale-se de um caminho metodológico de orientação cartográfica, conforme proposto por Suely Rolnik (2006) e aplicado à pesquisa com imagens em outros momentos (Santos, 2022).

Em meio ao excesso de fragmentos audio(e/ou)visuais de Hija de Perra nos espaços digitais, estão provocações escatológicas-venéreas-profanas-intelectuais como a canção de ritmo frenético *Reggaeton Venero*, na qual

²Disponível em: <https://www.biobiochile.cl/noticias/espectaculos-y-tv/celebridades/2017/01/10/zaida-conoce-a-la-talentosa-y-polemica-hermana-del-musico-jorge-gonzalez.shtml> (Acesso em: 17 de junho de 2025).

então: “Dê-me sua gonorreia, pegue papiloma, quero ter herpes e o piolho da moda”; o longa-metragem *Empaná de pino* (Édwin Oyarce, 2008), no qual é uma viúva que, junto a sua escrava sexual chamada Perdida, realiza sacrifícios humanos para ressuscitar seu marido e comercializa empanadas recheadas com carne humana; uma performance no Museu Salvador Allende, em Santiago, onde surgiu “grávida” e vestida de branco, quase angelical se não fossem pelos chifres, e deu à luz uma cabeça de porco ensanguentada em cima de um altar; e uma apresentação oral na 1ª Bienal de Arte e Sexo, também em Santiago, na qual ataca a teoria *queer* a partir de uma perspectiva decolonial latino-americana (Perra, 2014).

Mas o legado da artista vai muito além disso. Além das citadas autodefinições em sua página no Facebook, ela mesma reconhece a profusão e diversidade de sua produção: “Tenho minha performance bizarra, tenho o projeto musical Indecencia Transgenica, faço apresentações, encontros de gênero nas universidades, sou instrutora de aulas sobre doenças venéreas, sou modelo de desfiles de moda com meu corpo transgênico” (Perra, 2013: s.p., tradução minha), entre tantas outras presenças (Santos, 2020).

Trata-se, contudo, de um legado descentralizado e predominantemente digital. Não há um “acervo Hija de Perra”. Os registros profissionais e amadores de seus trabalhos estão pulverizados pelos espaços digitais e exigem uma investigação arqueológica de recolher os fragmentos, os restos, os resíduos de sua passagem pelo mundo —os *rastros*. Uma característica própria dos processos de interpretação daquilo que é monstruoso, que, como sinaliza Cohen (2000: 30), tem que se contentar com fragmentos, “pegadas, ossos, talismãs, dentes, sombras, relances obscurecidos —significantes de passagens monstruosas que estão no lugar do corpo monstruoso em si”. “Fui chutada pelos meus pais e recolhida por minha avó. Ela jamais me chamou pelo meu nome: era sempre Hija de Perra. Terminei me encantando pelo nome. Sim, as

peessoas me humilharam toda a vida. Isso é normal? Claro que sim. Quantas pessoas são humilhadas a vida toda?” (Perra, 2012: s.p., tradução minha).

Os fósseis de Hija de Perra estão conservados nos espaços digitais por onde exige-se circular como “caçadores de rastros” (Rocha e Ferraz, 2019), investigando pelos interstícios e coletando fragmentos *produzidos por ela* — como seus curtas e longas-metragens, videocliques, entrevistas— e *sobre ela* — vídeos de homenagem, registros audiovisuais amadores de suas aulas, apresentações em espaços públicos e em casas noturnas, presença em festas de aniversário.

Adepta de uma “poética abjeta e monstruosa” (Sutherland, 2014: s.p.), Hija foi marginal dentro da marginalidade, pois, como Sutherland (2014: s.p., tradução minha) 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”. A performer torceu as normas e se equilibrou nas bordas, apropriando-se em um processo antropofágico das dissidências e, para fazer uso de sua poética abjeta, expelindo no mundo excrementos conservados na perenidade dos espaços digitais.

Para a construção de nossa argumentação, dividimos este artigo em dois momentos principais. No primeiro, faremos um recorte específico para apresentar como a discussão da memória e das novas tecnologias é apresentada por Taylor (2012) e Schechner (2013) nos estudos da performance, a fim de fundamentar nossa proposta de “performance *post mortem*”. No segundo momento, caminharemos em direção às especificidades da performance *post mortem* de Hija de Perra que, tal como observamos, caracteriza-se por 1) viralidade mortífera, 2) transgressão da morte e 3) afetos remixados e reações videoclípicizadas. A título de considerações finais,

desafiamos o conceito deslocando-o para pensar outras performances latino-americanas.

No início, era a performance

As origens da performance são tão polifônicas quanto suas práticas, o que exige discutir a experiência da performance sempre no plural. Uma das possibilidades de reconstituição de sua genealogia é a leitura de Richard Schechner (2013), um dos precursores dos estudos da performance como campo, e que a localiza já em períodos pré-históricos.

Segundo ele, humanos faziam performances em cavernas há pelo menos 40 mil anos, pois, embora dança, teatro e música não sejam termos universais, suas práticas são. Para o autor, artefatos e registros pictóricos pré-históricos, como pinturas rupestres, cerâmicas ilustradas, esculturas, entre outros resíduos materiais de outrora, indicam sofisticadas tradições performáticas de treinamentos e ensaios de movimentos rítmicos, produção de som com instrumentos e usos de máscaras e “fantasias” para simular animais e outros seres humanos e sobrenaturais.

Mas ainda que performances sejam tão antigas quanto a própria existência da humanidade (Schechner, 2013), o uso do termo começou a ser empregado com ênfase na primeira metade do século XX, quando antropólogos, sociólogos e artistas de vanguarda o utilizaram para se referir, em síntese, às práticas ritualísticas de determinados povos, às teatralidades do cotidiano e às ações de ruptura de determinados artistas que se recusavam a serem lidos pelas categorias taxonômicas das belas artes.

Ao mesmo tempo que performance designa práticas artísticas de vanguarda, também é empregada pelo próprio *status quo* contra o qual, por vezes, tais práticas afrontam. Algumas das acepções contemporâneas coladas à performance a associam a desempenho e rendimento. Desse modo, Diana

Taylor (2012) explica que a performance não está alheia ao sistema no qual está inserida. Logo, pode apoiar ou subverter sistemas de poder, a depender de quem a articule e como.

Tantas indefinições, contudo, não minam a performance, sendo, pelo contrário, vistas por Taylor (2012: 55, tradução minha) como pedra de toque de sua potencialidade, excedendo disciplinas e operando simultaneamente como “processo, prática, episteme, modo de transmissão, realização e meio de intervenção no mundo”. Amaral, Soares e Polivanov (2018), leitores de Diana Taylor e tecelões de cruzamentos entre os estudos da performance e a Comunicação, apontam a porosidade, a maleabilidade e as contradições como índices da complexidade das camadas que compõem aquilo analisado enquanto performance.

Para Taylor (2012), não importa tanto o que é a performance, mas o que o conceito de performance permite *fazer*. Nesse sentido, valemo-nos da perspectiva de Schechner (2013), para quem qualquer coisa pode ser estudada *como* performance. Não há nada, segundo ele, intrínseco a determinada ação que a qualifique ou não como performance, de modo que ele propõe que toda ação é uma performance.

[...] no século XXI, distinções claras entre “é” performance e “como” performance estão desaparecendo. Isso faz parte de uma tendência geral em direção à dissolução das fronteiras. Internet, globalização e a cada vez mais onipresente mídia estão saturando o comportamento humano em todos os níveis. Mais e mais pessoas experienciam suas vidas como uma sequência de performances em série que, frequentemente, se sobrepõem [...] (Schechner, 2013: 49, tradução minha).

Concordando com essa proposta, entendemos os rastros audiovisuais que compõem a memória audiovisual de *Hija de Perra* como performances,

capazes de produzir presença e afetar quem os consome, conforme discutiremos a frente. Antes, porém, interessa observar de que modo a discussão da memória emerge nos estudos da performance. Estaríamos propondo uma heresia ao cogitar a possibilidade de registros audiovisuais, materiais de arquivo, serem performances?

A memória da performance: arquivo e *aftermath*

Como coloca Schechner (2013), qualquer que seja a performance, uma hora ela acaba: a cortina fecha, o público se levanta, os dançarinos vão se trocar no camarim, o performer vai para casa. Isso significa que a performance acabou? A resposta depende das lentes que o investigador decide adotar e da prática investigada. Alguns autores, como Peggy Phelan (1993 citada em Taylor, 2012), entendem a performance como impossível de ser capturada e transmitida, pois nenhuma forma de registro documental é capaz de capturar o ato ao vivo. A vida da performance é a do presente. Por essa perspectiva, Taylor (2012) reconhece que, de fato, uma performance não pode ser guardada e compartilhada. Uma foto ou um vídeo de uma performance não são a performance. Mesmo que um espetáculo, um evento, uma cerimônia se repitam, nunca serão iguais, pois o artista, o público, o contexto histórico e o momento não serão os mesmos (Taylor, 2012).

Algumas “performances híbridas” (Taylor, 2012) combinam materiais como fotografias e vídeos em sua execução; performers resgatam registros de performances pregressas para comporem uma nova. Essas situações são continuações, novas ativações, não reproduções. Há, ainda, performances que só são conhecidas pelos registros de fotos e vídeos; outras constituídas por materiais digitais que nunca tiveram originais em outros meios; e, ainda, as que promovem interações entre os corpos de artistas e de hologramas (Taylor, 2012).

Soma-se à discussão sobre o arquivamento, a virada digital. Peggy Phelan (citada em Schechner, 2013) ressalta o que chama de “paradigma eletrônico” como um evento epistêmico de tensão, pois os estudos da performance são um campo, segundo ela, erigido sobre aquilo que desaparece, mas que não está alheio à potencialidade do digital. No “mundo híbrido” da virada digital, no qual é difícil distinguir o orgânico do eletrônico, há novos obstáculos, mas também novos modos de performatizar subjetividades e consumir outras performances (Taylor, 2012; Amaral, Soares e Polivanov, 2018).

A fricção entre a efemeridade e as possibilidades de registro explicitam ainda que, “embora o corpo ao vivo tenha sido o elemento central na performance desde que surge como ato estético e político nos anos 60, não se pode fetichizá-lo ao ponto de fazer a performance depender dele para sua existência e definição” (Taylor, 2012: 152, tradução minha). Por esse caminho, “performances digitais” (Taylor, 2012: 152), como as acionadas pela memória audiovisual de Hija de Perra, não são menos performances por surgirem “nulodimensionais” (Baitello Junior, 2010), desprovidas das dimensões espaciais da carne (altura, largura e profundidade). Embora não sejam as performances ao vivo de Hija, entendemos que os vídeos no YouTube que compõem sua memória audiovisual são mais do que frios registros técnicos. Eles produzem presença, afetações, transgressões e dão continuidade à performance em vida de Hija de Perra ao mesmo tempo em que se desdobram em novas performances, cujas especificidades serão exploradas à frente.

Performances digitais, como as acionadas pela memória audiovisual de Hija, sugerem que, diferentemente das primeiras *performing arts* do século passado, o corpo de carne e osso do performer não precisa compartilhar do mesmo tempo e espaço dos corpos da audiência para que se deem ativações e afetações político-estéticas. “A força e presença do artista se faz sentir, ainda que a distância. O público tem que completar a performance” (Taylor, 2012: 79,

tradução minha). Reconhecer isso é adicionar novas camadas de complexidade aos estudos da performance, da Comunicação e da memória.

De acordo com Amaral, Soares e Polivanov (2018: 70), essa perspectiva da performance digital e das possibilidades de estudar qualquer performance a partir do arquivo de registros midiáticos sugere duas naturezas de investigação: “uma que opera sobre a noção de performance em arquivo, ou seja, atos performáticos registrados em suportes midiáticos, passíveis de recuperação a partir do armazenamento material destes registros; outra que trata da performance em repertório, ou seja, aquela que ‘desaparece’, está registrada na memória dos vivos, a encenação que resultou de um estar-junto momentâneo e efêmero”.

A discussão sobre performance em arquivo proposta por Taylor (2012) se apresenta para os autores como um rico aporte ao campo da Comunicação, pois possibilita olhar para as dinâmicas de partilha, experiência e do compartilhável/compartilhado nas redes digitais. O conhecimento e a memória transmitidos pelo arquivo se dão pela documentação, composta por registros diversos, físicos ou digitais, como fotografias, áudios, textos inteiros ou fragmentados, resíduos, restos arqueológicos *etc.* Trata-se de uma memória que distingue o conhecimento daquele que o conhece, pois pode ser acessada em diferentes distâncias temporais e geográficas, desde que se tenha acesso ao material. Nesse sentido, o arquivo excede o ao vivo (Taylor, 2012).

Encontra-se em Schechner (2013) um diálogo eloquente com essa discussão de performance em arquivo. Trata-se da proposta de “*aftermath*”³ (Schechner,

³ Em inglês, *aftermath* é um substantivo para se referir ao período e aos efeitos de um evento, geralmente desagradável. O Cambridge Dictionary usa o seguinte exemplo: “Many more people died in the aftermath of the explosion”. O dicionário on-line brasileiro Michaelis, por sua vez, traduz a palavra para “resultado”, “consequências”. Por considerar que se trata de termos que não dão conta de abarcar os sentidos empregados por Schechner (2013) no âmbito da performance, decidimos manter o uso original em inglês. Cf. AFTERMATH. In: *Cambridge Dictionary*. [S. l]: Cambridge University Press, 2020. Disponível em:

2013: 246, tradução minha), na qual, basicamente, ele se dedica a pensar sobre a “continuação da vida da performance”.

De acordo com Schechner (2013), o *aftermath* começa a partir do momento que “a cortina fecha” e o performer começa seu processo de arrefecimento. Vale lembrar que o performer em questão pode ser um cantor, ator ou dançarino quando sai dos palcos, tanto quanto o anfitrião de uma festa quando seus convidados vão embora, pois a discussão do autor compreende as performances artísticas tal como as do cotidiano. Pois bem, ele entende que o *aftermath* não tem limite de duração, podendo ser breve e rapidamente armazenado nas memórias pessoais dos envolvidos na performance —artistas e público, anfitriões e convidados, por exemplo—; se espalhar pelo “boca a boca” das conversas cotidianas dos que a presenciaram; ganhar fôlego por meio das críticas na imprensa, tradicional e/ou alternativa; e até durar séculos, quando do caso de materialidades arqueológicas ou midiáticas, como fotos, vídeos, áudios e rastros digitais de qualquer formato.

A maioria dos vestígios das performances contemporâneas acabam por se aninharem nos “arquivos”, um termo guarda-chuva para Schechner (2013: 247, tradução minha), em diálogo com Taylor (2012), por abrigar aquilo que pode ser acessado por diferentes “meios forense-performáticos”: “materiais de arquivo podem incluir gravações de som e vídeo, materialidades impressas, objetos de cena e outros artefatos —qualquer coisa da ou relativa à performance”. O arquivo não é apenas formado por elementos de performances artísticas; no cotidiano, ele é acionado ao tocar objetos envolvidos em situações vivenciadas, como cartas, fotografias, desenhos ou o que quer que ative uma memória e invoque uma performance de outrora.

<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/aftermath> (Acesso em: 29 de agosto de 2025). AFTERMATH. In: *Michaelis*. [S. l.]: Editora Melhoramentos, 2020. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-ingles/busca/ingles-portugues-moderno/aftermath/> (Acesso em: 29 de agosto de 2025).

Inclui-se como efeitos de *aftermath* de uma performance a documentação autogerada (fotografias, vídeos, gravações de áudios, anotações, folhetos etc.), o impacto que a performance tem no trabalho e na vida de outras pessoas e as produções geradas a partir disso, como novas performances, críticas, artigos acadêmicos, entre outras materialidades que discorram sobre o que já foi.

Concordando com essa linha de pensamento traçada entre a performance em arquivo de Taylor (2012) e o *aftermath* de Schechner (2013), Amaral, Soares e Polivanov (2018: 71, grifo nosso) alinhavam a costura defendendo que o motor da vida da performance —*olin*— está sempre em atividade: “ainda que certos atos performáticos e seus registros —como *shows* de música e apresentações teatrais— possam trazer uma ideia de término ou conclusão dos mesmos, eles não se encerram em si mesmos, causando afetações, reverberações e reelaborações mesmo após seu suposto fim e que certamente se iniciam antes de seu começo. *O motor da vida, da performance, não cessa*”.

Influenciados por esse arsenal de autores, pensamos os vídeos no YouTube que compõem a memória audiovisual *Hija de Perra* como performances *post mortem* oportunizadas na esfera midiática do “contexto pós-massivo” (Lemos, 2005). Olhar para elas é investigar como se constroem, o que teatralizam e quais os possíveis efeitos naqueles que as consomem. Sendo assim, cartografaremos, então, os acionamentos provocados pelas performances *post mortem* de *Hija de Perra*, responsáveis por mantê-la no liminar entre a vida e a morte, em um eterno trânsito entre mundos. Serão apontadas suas características de viralidade mortífera, transgressão da morte, afetos remixados e reações videoclicizadas.

Viralidade mortífera, o medo de ser contaminado pela morte

Contextualizar a performance *post mortem* de *Hija* em um cenário de contaminação é de rica pertinência. Conforme autores do campo ensinam (Taylor, 2012; Schechner, 2013; Amaral, Soares e Polivanov, 2018),

performances são por si mesmas impuras e nunca estão sozinhas, vêm sempre infectadas de outras performances, seja quando transmitidas presencialmente ou, como neste caso, por arquivo.

Entendemos que a “viralidade mortífera” (Baudrillard, 1998) na performance *post mortem* de Hija acontece 1) por sua lógica de espraio pós-massivo, fazendo-a impassível de captura, pois não é uma obra sólida e acabada; 2) por se relacionar à discussão dos vírus no contexto digital, *locus* onde se dá —não por acaso um vírus no computador é um ataque à máquina; 3) por ser contaminada por pedaços de performances anteriores que continuam infectando performances vindouras e aqueles que as consomem em um processo de *aftermath*; e 4) também por se configurar, simbolicamente, como uma ameaça de infectar quem a consome com a morte, conforme explicaremos a seguir.

Em uma vertiginosa discussão sobre o interdito ligado à morte, o francês George Bataille (1987) defende que o cadáver é um objeto angustiante e de ojeriza por ser uma ameaça explícita ao ser humano, como se fosse capaz de *contaminá-lo* com a morte. Por isso, a prática do sepultamento datada das primeiras coletividades humanas.

Isso poderia explicar algumas reações observadas em comentários nos vídeos no YouTube —“*Me da miedo :v*”⁴ (Usuário Gonzalo Cubillos) (Entrevista Hija de [...], 2013), “*Gracias a Dios se murió que asco*” (Usuário María Vargas) (Entrevista Hija de [...], 2013), “*Y al final muere de SIDA que bien eso es selección natural*” (Usuário TENAMAXTLI Peralta) (Discurso de Hija [...], 2013)—, pelos quais os autores expressam uma aversão à performance, querendo eles mesmos sepultá-la.

⁴ Os comentários dos usuários serão transcritos tal como estão publicados, incluindo símbolos e possíveis erros ortográficos e gramaticais.

Obviamente, esta é uma hipótese que opera na dimensão do pensamento simbólico, pois poderíamos inferir pelo pensamento racional que tais comentários estão, em um primeiro momento, relacionados aos efeitos de sentido da estética da abjeção acionada. Contudo, Bataille (1987: 30) sinaliza “o horror do cadáver enquanto signo da violência e ameaça de contágio”, o que não pode ser ignorado. Se a inumação, ele conta, desde os primeiros tempos, tinha o objetivo de proteger o morto da voracidade dos animais, ao mesmo tempo, ela protegia simbolicamente os que sepultavam do perigo de serem contaminados pela violência à qual o morto sucumbiu —em última instância, a violência da morte como devoração da vida. Assim, o sepultamento, nas sociedades domesticadas, é menos para abrigar o morto do que para salvaguardar os que ficam do “perigo mágico” de serem contaminados pela violência do morrer. Podemos não acreditar mais nessa “magia contagiosa”, mas Bataille (1987: 31) pergunta provocativamente: “quem dentre nós poderia dizer que, diante de um cadáver cheio de vermes, não empalideceria?”.

Conforme Baitello Junior (2010) ensina, as imagens também possuem essa capacidade de confrontar o humano com o medo ontológico da finitude, logo, a *performance post mortem* de Hija de Perra invoca a morte duplamente: ao ser constituída por imagens audiovisuais (um duplo imortal de quem as cria) e por ela mesma acabar por se tornar uma espécie de cadáver da performer. Não no sentido estático de corpo morto, mas de um corpo dilatado, autônomo e em eterno processo de proliferação e putrefação digital que acaba por fazê-la transgredir a morte.

Transgressões: da morte da performance e da morte da carne

Há duas transgressões de morte acionadas pela *performance post mortem* de Hija de Perra. Uma é a superação da morte da performance, já discutida anteriormente com a performance em arquivo de Diana Taylor (2012) e o *aftermath* de Richard Schechner (2013) —fundamentações para a própria concepção dos vídeos de Hija como performances *post mortem* e que, por isso,

sinalizamos aqui apenas para explicitá-la como violação, sem comentá-la novamente. A outra transgressão —esta, sim, a ser explorada neste momento— é a da morte da carne, do corpo encarnado de Hija de Perra.

Tal como os vermes comendo o cadáver, responsáveis por impingir uma dimensão de vida à morte (Borges, 2012), e sendo as imagens audiovisuais as materialidades que formam o corpo da performance *post mortem*, seriam as reações afetuais a esse corpo, manifestadas por meio de *likes*, *dislikes* e comentários nos vídeos, os vermes responsáveis por mantê-lo vivo? Nos vídeos de Hija no YouTube, há comentários dos mais antigos, à data de *upload* dos vídeos, a alguns tão recentes que datam do momento em que este texto toma forma. Ou seja, anos após sua morte física, continua-se interagindo com tais vídeos, sendo eles consumidos e motivos de vinculações afetivas. Não apenas isso, também são feitos *uploads* contínuos de vídeos em sua homenagem e registros de apresentações.

Tratar-se-ia, portanto, de uma vida que não se encerrou na morte, transgredindo-a? As afetações provocadas pelos vídeos de HDP são materializadas em *likes*, *dislikes* e comentários de usuários que choram ou se regozijam com a morte do monstro, alimentando a performance *post mortem* e impedindo-a de minguar e evanescer —“PERRA TE AMOOOOOOOOO AAAAAAAH!” (Usuário Ner0) (Entrevista Hija de [...], 2013); “*Gracias a Dios se murió que asco*” (Usuário María Vargas) (Entrevista Hija de [...], 2013); “*Por el pico a las lacras que se alegran de que éste gran ser humano se haya muerto en esas condiciones. BASTARDOS ASQUEROSOS... LOS QUEMARÍA VIVOS*” (Usuário Tony Montana) (Entrevista Hija de [...], 2013). Não esqueçamos que os consumidores de uma performance são fundamentais para que ela exista como tal (Schechner, 2013).

Mantém-se, então, ativa a memória de Hija de Perra, sugerindo uma morte que não se deixa ser morta, mas também não pode ser considerada viva. Uma

ausência-viva? Uma presença-morta? Uma proliferação-putrefação após a morte pela via da “dispersão viral das redes” (Baudrillard, 1998: 10). “Nada mais (nem mesmo Deus) desaparece pelo fim ou pela morte mas por proliferação, contaminação, saturação e transparência, exaustão e exterminação, por epidemia de simulação, transferência na existência segunda da simulação”, descreve Baudrillard (1998: 10). Concordamos com o “modo fractal de dispersão” que ele diagnostica, mas o que as reações afetuais e os modos remixados e videoclicpicizados de elaborá-las sugerem, como descreveremos a seguir, é uma linha de fuga, uma possibilidade-outra de proliferação. Sim, ainda é fractal, de dispersão, mas, paradoxalmente, os estilhaços não subtraem. O corpo da performance *post mortem* não encrue, pelo contrário, se fortalece e segue se propagando em uma metástase digital, essa é sua dinâmica de transgressão.

Afetos remixados, reações videoclicpicizadas

As reações afetuais aos vídeos de Hija de Perra são diversas, implicando, como já mencionado, desde usuários que comemoram a morte do corpo encarnado da performer até outros que sonham em ressuscitá-la —“*Si pudiese la reviveria*” (Usuária lenore Cassandra tepes) (Entrevista Hija de [...], 2013).

A despeito dos comentários com críticas negativas e dos poucos *dislikes* nos vídeos, não encontramos, durante a pesquisa (Santos, 2020), reações audiovisuais (vídeos criados pelos próprios usuários) com o único propósito de criticá-la negativamente. Por outro lado, foi possível contabilizar 13 vídeos sob a categoria *Homenagem* (19% de 68 rastros audiovisuais mapeados), na qual fãs editam vídeos como forma de homenagear seu trabalho e, por isso, entendemo-los como *reações audiovisuais* às performances de Hija de Perra.

Tais vídeos autorais carregam em seus títulos palavras como “RIP”⁵, “tributo”⁶, “homenagem”⁷, “*in memoriam*”⁸ e “comemoração”⁹. Há, ainda, registros de pessoas fazendo *covers* de suas músicas¹⁰ e um vídeo do que parece ser um episódio de um programa de uma emissora chilena dedicado a celebrá-la¹¹.

O que esses vídeos autorais materializados em resposta às afetações provocadas pelas performances de Hija indicam é um modo de reagir audiovisualmente, no qual performances em arquivo da artista são fragmentadas, destrinchadas e sobrepostas em um processo de remixagem característico da cultura pós-massiva em que os usuários estão inseridos. Sobre esse modo específico de produzir materialidades, André diz:

A recombinação e a re-mixagem têm dominado a cultura ocidental pelo menos desde a segunda metade do século XX, mas adquirem aspectos planetários nesse começo de século XXI. [...] Na cibercultura, novos critérios de criação, criatividade e obra emergem consolidando, a partir das últimas décadas do século XX, essa cultura remix. Por remix compreendemos as possibilidades de apropriação, desvios e criação livre (que começam com a música, com os DJ's no hip hop e os Sound Systems) a partir de outros formatos, modalidades ou tecnologias, potencializados pelas características das ferramentas digitais e pela dinâmica da sociedade contemporânea. (Lemos, 2005: 2-3).

⁵ RIP Hija de Perra ha muerto! (2014). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=luCCSbV-7Qo> (Acesso em: 29 de agosto de 2025).

⁶ Hija de Perra – Asesina por naturaleza (video tributo) (2013). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OMLoxN4BvwU> (Acesso em: 29 de agosto de 2025).

Intento Tributo Hija de Perra (2014). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3d39Jfmy2Vo> (Acesso em: 29 de agosto de 2025).

⁷ Homenajamos a Hija de Perra en el estudio de Roxy Foxy (2018). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ud55HusWa-I> (Acesso em: 29 de agosto de 2025).

⁸ Hija de Perra in memoriam (2016). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EEssrusBCpM> (Acesso em: 29 de agosto de 2025).

⁹ Conmemoración “Hija de Perra” en Y Qué Pasó? (2017). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rDFAdjCvDsM> (Acesso em: 29 de agosto de 2025).

¹⁰ Odesa “Me desnudo” (Cover de Hija de Perra) (2015). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T0ZBgHm2PSA> (Acesso em: 29 de agosto de 2025). RICHARDBAKER. Nalgas con olor a caca (Hija de Perra cover) (2018). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QEL4c0KusIE> (Acesso em: 29 de agosto de 2025).

¹¹ Homenajamos a Hija de Perra en el estudio de Roxy Foxy (2018). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ud55HusWa-I> (Acesso em: 29 de agosto de 2025).

Elaborar a afetação provocada pelas performances de Hija, materializando seus efeitos pela via de vídeos remixados, corrobora a hipótese de “videoclipicização do globo” do filósofo brasileiro Peter Pál Pelbart (2000). Transformamos posturas, sensações e sonhos em imagens em movimento, diagnostica o autor. Um sintoma desse viver videoclipicizado é o “cinema macabro” que Adolf Hitler fez do mundo (Pelbart, 2000). Já os consumidores da performance *post mortem* de Hija de Perra fazem do mundo seu *cinema i-mundo*, para nos atermos à imundície tão cara à performer. Lidam com o que os vídeos lhes provocam vomitando no mundo mais imagens, bagunçadas, desencadeadas, remixadas.

Considerações finais

O conceito em elaboração de “performance *post mortem*” não é uma exclusividade do acionamento à memória audiovisual de Hija de Perra. Em um exercício de desafiá-lo frente a outras performances latino-americanas, em direção a uma operacionalização transversal do conceito, invocamos duas potencialidades: o enterro de Paola Sánchez Romero (México, 2016) e a performance *Colombianización* de Nadia Granados (México, 2018).

Com cuidado para não incorrer em aproximações forçadas por semelhanças superficiais, admite-se dos objetos em tensão um gesto compartilhado de “dobrar a morte e despossuir a violência” (Costa; Greiner, 2020). A vida e a morte de Hija de Perra foram engendramentos de desposseções da “matriz colonial do poder” (Pereira, 2015) imposta pela colonização europeia das Américas:

em uma terra onde não existiam as distorcidas leis católicas foram se impondo ideais alheios com morte e violência a cada setor onde se propagou esta escória tormentosa que aniquilou nossa originária e rica cultura indígena. Os conquistadores olharam aos homens indígenas como seres selvagens afeminados por conta da sua ornamentação e às mulheres como fogosas por

terem parte dos corpos desnudos. Nossos ancestrais foram vestidos com roupas estranhas à sua cultura original, cortaram os seus cabelos para diferenciá-los entre homens e mulheres e não permitiram, tomando-as por aberração, todas as práticas intersexuais que produziam alterações à moralista mente espanhola. Hoje ainda estamos expostos a parâmetros herdados por estes violentos conquistadores através de uma valoração social, moralista e religiosa, que mudou para o bem e para o mal, ordenando essas estúpidas formas de pensamento em nossa vulnerável e adormecida sócio cultura latino-americana (Perra, 2014: 1-2).

Emprego a despossessão no uso que faz Rose de Melo Rocha (2018) ao desenhar engendramentos entre as lógicas capitalistas e a constituição de imaginários e sensibilidades dos sujeitos em seus modos de pensar, agir e sentir. Ela identifica, na ausculta a que se propõe, os pontos de recorrência atravessadores do consumo em sociedades pós-industriais e pós-massivas. Um desses pontos é a (des)possessão e os paradoxos que ela carrega:

Ao considerar o binômio posse/desposseção [...], objetivamos igualmente enfatizar a centralidade da posse (privada, individual, oligárquica) como valor instituído — no consumismo, na especulação imobiliária, no patriarcado, na defesa da propriedade privada — e como bandeira insurgente — na reomada da posse de corpos e cidades, de ruas e sexualidades. A (des)posseção ambivalente, impingida ou adicta — na consumação, no consumismo e na expropriação violenta de bens, valores e subjetividades — pode igualmente remeter a dinâmicas ou formas de resistência, como nas ocupações ativistas e nos transes libertários. Capitalistas estabelecidos e posseiros da contracorrente enfrentam-se e negociam seus lugares nesse terreno de paradoxos e disputas (Rocha, 2018: 82).

Em uma dessas negociações, situamos o enterro de Paola Sánchez Romero, uma mulher trans e trabalhadora do sexo, morta com dois tiros no coração por um homem em 30 de setembro de 2016, na cidade do México. A (in)justiça mexicana libertou o assassino dois dias depois da prisão por “falta de

evidências”, mesmo ele e a arma do crime tendo sido reconhecidos por uma testemunha.

Em um “gesto de ativismo *transmorte*”, conceitua Sayak Valencia (2019), e iconoclasta, acrescentaríamos, durante o cortejo a caminho do cemitério, as amigas de Paola, “posseiras da contracorrente” (Rocha, 2018), removeram o corpo do caixão e o expuseram publicamente em protesto diante da impotência e impunidade dos transfeminicídios. “Elas decidiram não permanecer nos obituários ou aceitar uma única maneira legal e autorizada de manifestar o luto no Ocidente moderno. Elas apresentaram uma política *post-mortem/transmorte* que refuta, transgride e desobede o necropoder”, pontua Valencia (2019: 187, tradução minha).

O gesto foi uma inversão da espetacularização de violências e mortandades tornada capital pela mídia. Em uma inusitada posituação da transgressão do sepultamento e exposição pública da morte, Valencia (2019: 187) entende-a como um “ato de dignidade” ao impedir o apagamento e esquecimento: “rebelar-se contra a indiferença diante de mais uma morte, proíbe-se o mutismo e força-se o estranhamento” perdido pela sedação de uma sociedade anestesiada às violências acometidas pelas dissidências sexuais e de gênero.

Volta também à vida por meio da memória revolvida, Goldson Hubiera, o irmão de Nadia Granadas, na performance híbrida *Colombianización*. Assassinado aos 25 anos em um massacre na Colômbia, junto aos seus seis melhores amigos, a artista parte do gesto de fabular como ele estaria atualmente para criticar uma Colômbia que exporta um imaginário mágico de abundância natural e mulheres sorridentes, mas opera em um regime muito mais rentável de mercantilização da morte, de acordo com Ribamar José de Oliveira Junior (2023).

Articulando projeções fotográficas, audiovisuais e montagem *drag king* em uma paródia de masculinidades hegemônicas situadas e calcadas nas imagens do paramilitar, do narcotraficante e do empreendedor, Nadia descortina “mundos de morte” (Oliveira Junior, 2023). Neles, a violência de algumas mortes — físicas e simbólicas— é ressemantizada e fabulada desde perspectivas outras, desenhando, conforme Oliveira Junior (2023), paisagens que sirvam de laboratório para a produção de novas subjetividades.

Desse modo, talvez o liame das performances *post mortem* postas em diálogo seja a condição de despossessão das lógicas moderno-coloniais impostas em um conclave a alianças não apenas de corpos vivos, mas de todos os corpos assassinados, mortos e desaparecidos em direção à reocupação dos sexos, das sexualidades, dos gêneros, das juventudes, em última (ou primeira) instância, da própria vida e da memória. A memória audiovisual de Hija de Perra, a memória presentificada de Paola Sánchez Romero, a memória fabulada de Goldson Hubiera pela irmã Nadia Granadas. “Estou salva pelas águas e seguirei meu legado dissidente até o fim dos meus dias. E pode ser que eu seja um extraterrestre e não chegue ao final dos meus dias. [Pode ser que] eu seja eterna” (Perra, 2013).

Bibliografia

- Amaral, Adriana, Thiago Soares e Beatriz Polivanov (2018). “Disputas sobre performance nos estudos de Comunicação: desafios teóricos, derivas metodológicas” em *Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, volume 41, número 1. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação.
- Baitello Junior, Norval (2010). *A serpente, a maçã e o holograma: esboços para uma teoria da mídia*. São Paulo: Paulus.
- Bataille, Georges (1987). *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM.
- Baudrillard, Jean (1998). *A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos*. 4. ed. Campinas: Papirus.
- Borges, Luiz Augusto Contador (2012). *O louvor do excesso: experiência, soberania e linguagem em Bataille*. 2012, 103 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Cohen, Jeffrey Jerome (2000). “A cultura dos monstros: sete teses” em Tomaz Tadeu da Silva (org.), *Pedagogia dos monstros — os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica.

Costa, Pablo Assumpção Barros e Christine Greiner (2020). “Dobrar a morte, despossuir a violência: corpo, performance, necropolítica” em *Conceição*, volume 9, número 0. Campinas: Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas.

Diéguez Caballero, Illeana (2011). *Cenários liminares: teatralidades, performances e política*. Uberlândia: EDUFU.

Discurso de Hija de perra en marcha por la diversidad sexual 2013 en Arica (2013). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0XY009QcQSA> (Acesso em: 12 de junho de 2025).

Entrevista Hija de Perra & Wincy (2013). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lkmKJey7ZXI&t=2s> (Acesso em: 12 de junho de 2025).

Lemos, André (2005). *Ciber-cultura-remix*. São Paulo, Itaú Cultural. Disponível em: <https://facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemos/remix.pdf> (Acesso em: 12 de junho de 2025).

Oliveira Junior, Ribamar José de (2023). “Colombianización: pornoterrorismo e mundos de morte na videoperformance de Nadia Granados” em *Sala Preta*, volume 22, número 1. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo.

Pelbart, Peter Pal (2000). *A vertigem por um fio: políticas de subjetividade contemporânea*. São Paulo: Iluminuras.

Pereira, Pedro Paulo Gomes (2015). “Queer decolonial: quando as teorias viajam” em *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*, volume 5, número 2. São Carlos: Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de São Carlos.

Perra, Hija de (2012). “Cortometraje Documental Perdida Hija de Perra”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XdUNstYvoBY> (Acesso em: 29 de agosto de 2025).

Perra, Hija de (2013). “Entrevista Hija de Perra & Wincy”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lkmKJey7ZXI&t=2s> (Acesso em: 12 de junho de 2025).

Perra, Hija de (2014). “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” em *Periódicus*, volume 1, número 2. Salvador: Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades da Universidade Federal da Bahia.

Rocha, Rose de Melo (2018). “Paradoxos da (des)possessão: ambivalências sacro-profanas e implicações libidinais do consumo no capitalismo contemporâneo” em *Matrizes*, volume 12. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo.

Rocha, Rose de Melo e Claudia Ferraz (2019). *Ciborgue de dreadlocks: o corpo falante Triz Rutzats*. In: Encontro Anual Compós, 28., 2019, Porto Alegre. Anais [...]. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Rolnik, Suely (2006). *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS.

Santos, Thiago H. R. dos (2020). *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) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo, Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo.

Santos, Thiago H. R. dos (2022). *Cartografia aplicada à pesquisa com imagens: uma proposta teórico-metodológica*. In: Encontro Anual Compós, 32., 2022, on-line. Anais [...]. On-line: Universidade Federal do Maranhão.

Schechner, Richard (2013). *Performance studies: an introduction*. 3rd ed. New York: Routledge.

Sutherland, Juan Pablo (2014). “Réquiem Bizarro” en *Página 12*, 5 de septiembre. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-3603-2014-09-05.html> (Acesso em: 29 de agosto de 2025).

Taylor, Diana (2012). *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.

Valencia, Sayak (2019). “Necropolitics, postmortem/transmortem politics, and transfeminisms in the sexual economies of death” in *Transgender Studies Quarterly*, volume 6, number 2. Durham: Duke University Press.

*Thiago Rizan é Doutorando e Mestre em Comunicação e Práticas de Consumo (ESPM-SP). Pesquisador do grupo CNPq *Juvenália: questões estéticas, geracionais, raciais e de gênero na comunicação e no consumo*. E-mail: thiago.rizan@gmail.com