

Por entre secreções e excrementos: a performance da abjeção na monstruosidade de Hija de Perra (1980-2014)¹

Por Rose de Melo Rocha* e Thiago Henrique Ribeiro dos Santos**

Resumo: Este artigo propõe uma reflexão sobre a *performer* chilena Hija de Perra (1980-2014), tomando por referência a memória audiovisual por ela produzida. Temos como fios condutores as produções narrativas evocadas pela remissão a secreções, excrementos e excessos em sua poética suja e marginal, bem como sua subjetividade monstruosa articulada a uma forte crítica política. A partir dos efeitos de presença de suas materialidades comunicacionais, identificamos que ela performa a abjeção e mobiliza “afetos negativos”, sinalizando possibilidades de mundos utópicos alternativos aos ideais colonizadores da Modernidade. Entre os autores que compõem nossa argumentação teórica estão Leticia Alvarado (2018), Zygmunt Bauman (1998), Mikhail Bakhtin (1987) e Hans Ulrich Gumbrecht (2010).

Palavras-Chave: Hija de Perra, monstruosidades, comunicação.

A través de secreciones y excrementos: la actuación de la abyección en la monstruosidad de Hija de Perra (1980-2014)

Resumen: Este artículo propone una reflexión sobre la *performer* chilena Hija de Perra (1980-2014), tomando como referencia la memoria audiovisual producida por ella. Tenemos como ejes conductores las producciones narrativas evocadas por la referencia a las secreciones, excrementos y excesos en su poética sucia y marginal, así como su monstruosa subjetividad articulada a una fuerte crítica política. A partir de los efectos de la presencia de sus materialidades comunicacionales, identificamos que ella performa la abyección y moviliza “afectos negativos”, señalando posibilidades de mundos utópicos alternativos a los ideales colonizadores de la Modernidad. Entre los autores que componen nuestro argumento teórico se encuentran Leticia Alvarado (2018), Zygmunt Bauman (1998), Mikhail Bakhtin (1987) y Hans Ulrich Gumbrecht (2010).

Palabras clave: Hija de Perra, monstruosidades, comunicación.

¹ Uma versão deste trabalho foi apresentada ao Grupo de Trabalho Comunicação, Gêneros e Sexualidades do XXIX Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande - MS, 23 a 25 de junho de 2020.

Among secretions and excrements: the performance of abjection in the monstrosity of Hija de Perra (1980-2014)

Abstract: This article invites us to consider the audiovisual archive of Chilean performer Hija de Perra (1980-2014), focusing on the narrative productions evoked by secretions, excrement, and excess, resulting from her dirty and marginal poetics, as well as a monstrous subjectivity linked to a strong political critique. Based on the work Leticia Alvarado (2018), Zygmunt Bauman (1998), Mikhail Bakhtin (1987) and Hans Ulrich Gumbrecht (2010), we contend that the materiality of her communication allows her to perform abjection and mobilize “negative affects” that signal possibilities of utopian worlds which offer alternatives to the colonizing ideals of Modernity.

Keywords: Hija de Perra, monstrosity, communication.

Fecha de recepción: 17/03/2021

Fecha de aceptación: 22/06/2021

Mirabolante espécie de uma monstruosidade bastarda

*“A todo lugar que vou
Busco a imundície e o fedor”
(Hija de Perra, Nalgas con olor a caca)*

Uma característica dos monstros – desde as maravilhas e prodígios da Antiguidade, passando pelas figuras grotescas da Idade Média e os monstros internalizados da Modernidade (Yago, 2017) – é que eles seriam criações de epifenômenos em certo sentido exteriores à monstruosidade, sejam eles provenientes da natureza, com seus Pés Grandes e King Kongs, sejam resultantes da fúria divina, gerando legiões de monstros mitológicos, sejam derivações imprevistas da ação humana e das produções tecnocientíficas, como Frankenstein. Também podem provir de explosões internas incontrolláveis, como no psiquismo conflituoso e atribulado de um Dr. Jekyll e Mr. Hyde, ou, ainda, se estabelecer como condição imputada, como no caso das patologizações psiquiátricas ou biologizantes, em que a monstruosidade imposta subjuga e devasta corpos tidos como incomuns, Sarah "Saartjie" Baartman, exibida como aberração no século XIX ao consumo do branco

européu, sendo um destes dramáticos casos. Independentemente das causalidades e contingências atinentes ao surgimento de monstros, haveria sempre um processo envolvendo uma força exterior de coação ou alguma ordem de automatismo ou descontrole interno implicados na condição monstruosa.

A *performer* bizarra chilena Hija de Perra (1980-2014) é uma figura que nos apresenta outras possibilidades: pensar o nascimento dos monstros através de um processo de autogestação, um gerar a si mesmo como monstro, constituindo voluntariamente uma genealogia de monstruosidades auto imputadas. HDP, como nos referiremos, foi uma *performer* importante para o circuito *underground* chileno ao contestar não apenas as já familiares normatividades de sexo, sexualidade e gênero, como a própria institucionalização da diversidade sexual no âmbito acadêmico, conforme escreveu o intelectual e ativista Juan Pablo Sutherland (2014) à época de sua morte.

Essa monstra abusada e extremamente erudita ironizava de “São Foucault” à “Santa Judith Butler”:

Parece que tudo o que tínhamos feito no passado, atualmente, se amotina e se harmoniza dentro do que São Foucault descrevia em seus anos na História da Sexualidade e que mesclado com os anos de maravilhoso feminismo finalmente acabam no que Santa Butler inscreveu como *queer*. Sou uma nova mestiça latina do Cone Sul que nunca pretendeu ser identificada taxonomicamente como *queer* e que agora, segundo os novos conhecimentos, estudos e reflexões que provêm do Norte, encaixo perfeitamente, para os teóricos de gênero, nessa classificação que me propõe aquele nome botânico para minha mirabolante espécie achincalhada como minoritária (Perra, 2014/2015: 3).

Se, portanto, não nos cabe definir Hija, menos ainda nomeá-la desde categorias a ela externas, tomamos sua vasta e plural complexidade corpóreo-

estético-narrativa, de bordas dilatadas e contornos borrosos, para nos aproximarmos de sua epistemologia da abjeção e de suas audiovisualidades aberrantes.

Hija é um acontecimento comunicacional estético-bio-político que narrativiza e superlativiza a abjeção como lócus desejante. Hija de Perra respinga imagens, seja quando se desdobra em corpo performático, seja quando caminha nas ruas de Santiago, seja quando protagoniza videocliques. Afirmação da negação. Guerrilha antropológica. Rasura. O *sex appeal* da abjeção. O excremento como alimento. O contágio como opção e produção subjetiva. “Não me nomeie corpo, sou a monstruosidade”.

Mas se Hija de Perra recusa o “nome botânico” do *queer*, de qual outra perspectiva poderíamos nos valer para nos aproximar de sua “mirabolante espécie achincalhada” e, mais especificamente, do modo como ela se constrói e se expressa publicamente através de suas performances? Ela mesma responde quando, em uma entrevista, narra a si como “um monstro que divaga pelo binarismo de gênero” (Perra, 2013). Ora, pois quem somos nós para desafiar esse berro? Sigamos pelo caminho da monstruosidade que Hija de Perra constrói para si. Para isso, precisamos fazer algumas breves considerações sobre as materialidades comunicacionais com as quais trabalhamos. Nelas, a flor autoantropofágica HDP explode, em toda sua incomensurabilidade. É irreversível, estamos contaminadas.

Mergulhando em mares de rastros e dejetos

Hija de Perra tem o seu corpo encarnado – de carne, ossos e vísceras – destruído pelas forças da morte. Morreu jovem, aos 34 anos, em 2014, em decorrência de complicações advindas da infecção pelo vírus HIV e da AIDS. Mas a força de sua presença havia criado uma vasta memória audiovisual reverberada e preservada em redes sociais e plataformas digitais. Embora não

haja um “acervo Hija de Perra”, com seus trabalhos reunidos institucionalmente em um único lugar, a *performer* deixou uma profusão de materialidades diversas, que funcionam como rastros de sua passagem monstruosa pelo planeta, tal como é próprio dos monstros, aos quais se acessa apenas através dos fragmentos que eles deixam no mundo, como “pegadas, ossos, talismãs, dentes, sombras, relances obscurecidos – significantes de passagens monstruosas que estão no lugar do corpo monstruoso em si” (Cohen, 2000). Entre os rastros de HDP, estão textos jornalísticos e acadêmicos sobre seu trabalho, músicas autorais, curtas-metragens, longas-metragens, videoclipes protagonizados por ela ou dos quais participa, vídeos em que é entrevistada ou entrevista e, principalmente, uma quantidade expressiva de vídeos amadores que registram suas diversas performances, tanto cantando músicas autorais em casas noturnas e animando festas de aniversário como proferindo conferências, fazendo discursos públicos e dando aula sobre doenças venéreas em universidades².

Acessamos as performances da artista mediados por esses rastros, os quais consideramos “materialidades da comunicação” capazes de “produzir presenças”, conforme sugere o alemão Hans Ulrich Gumbrecht (2010). Para o autor, as materialidades carregam sentidos, passíveis de serem interpretados, e presenças, fenômenos que escapam ao domínio da linguagem, pois esta é capaz de abarcar apenas a dimensão dos sentidos. É importante ressaltar que, a despeito da obsessão acadêmica pelos sentidos das coisas, resquício da formatação cartesiana na produção científica, Gumbrecht (2010) aponta que presença e sentido são duas forças de uma mesma vivência e igualmente importantes na experiência de habitar o mundo. O que precisamos, sugere, é apenas nos lembrarmos da dimensão da presença, tão esquecida nas análises

² Um mapeamento destes registros audiovisuais faz parte da pesquisa de mestrado “*Deixe-me ser teu templo de promiscuidade*”: consumo escópico do excesso nas performance-vida e performance post mortem de Hija de Perra, de Thiago Henrique Ribeiro dos Santos, defendida em março de 2020, junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing de São Paulo, sob orientação de Rose de Melo Rocha.

acadêmicas. Para compartilharmos os efeitos de presença de Hija de Perra nos corpos do autor e da autora que escrevem este artigo, não teremos outro modo, contudo, senão em uma tentativa de traduzir essa experiência pela via da linguagem. Mas, insistimos. Esta linguagem emerge de corpos contaminados pelas formas de presença de Hija, corpos localizados, sensíveis às políticas do desejo de uma existência monstruosa, abjeta, aberrante. Não existe, pois, em nossos corpos a intenção da normalidade, apenas o reconhecimento das potências e agências de normatização que a eles são imputadas.

Pois bem, entendemos, então, as materialidades da comunicação acionadas pelas performances, videocliques, entrevistas e filmografia protagonizadas por Hija de Perra como produtoras de sentidos e de presenças, sendo que é por seus efeitos/afetos de sensação/sentido que nos interessamos neste artigo. Chamamos atenção para alguns destes fragmentos imagéticos (FIG. 1), textuais e sonoros das audiovisualidades da *performer* disponibilizadas publicamente na plataforma de vídeos YouTube. São eles: os videocliques *Papito Rico* (Indecencia Transgênica Papito [...], 2012) e *Indecencia Trance* (Hija De Perra [...], 2012); o vídeo *Megamix Inmundo* (que traz uma edição de vários vídeos de Hija de Perra) (Indecencia Transgênica Hija [...], 2019); e os áudios das músicas *Asesina por naturaleza* (Indecencia Transgênica Hija [...], 2019), *Deseos ocultos (ó axilas hediondas)* (Indecencia Transgênica Deseos [...], 2018), *Violencia intrafamiliar* (Violencia Intrafamiliar Hija [...], 2011), *Templo de promiscuidad* (Indecencia Transgênica Templo [...], 2018), *Amor patetiko* (Indecencia Transgênica Amor [...], 2018), *Reggaeton Venereo* (Hija de Perra [...], 2013) e *Nalgas con olor a caca* (Hija de Perra [...], 2019).



FIGURA 1 – Fragmentos imagéticos, em sentido horário: o primeiro do videoclipe *Papito Rico*, o segundo de *Megamix Inmundo* e o terceiro e o quarto de *Indecencia Trance*

FONTE – YouTube.

Fragmento textual e sonoro – *Asesina por naturaleza*

[...]

Sou uma assassina por natureza

Indecente e transgênica

Amo pornografia e cropofagia

Sou uma fera raivosa

[...]

(INDECENCIA TRANSGÉNICA ASESINA [...], 2018, tradução nossa)

Fragmento textual e sonoro – *Deseos ocultos (ó axilas hediondas)*

[...]

Axilas fedidas

Desejos ocultos

[..]

Gosto da sua camisa quando está molhada

Passo a língua

Fico excitada

Suvaco suado

Suor de verdade

[...]

(INDECENCIA TRANSGÉNICA DESEOS [...], 2018, tradução nossa)

Fragmento textual e sonoro – *Violencia intrafamiliar*

[...]

Vem, mamãe, abre as pernas que vou te fazer cagar

Vem, mamãe, bem molhadinha, que vou dar de costas

[...]

Ponha vaselina no olho, que vou te fazer cagar

Deixe aberta a virilha, que vou te fazer cagar

[...]

(VIOLENCIA INTRAFAMILIAR HIJA [...], 2011, tradução nossa)

Fragmento textual e sonoro – *Templo de promiscuidad*

[...]

Quero ser teu templo de promiscuidade

Dê-me teu saboroso suco vaginal

Lamber teu orifício celestial

[...]

(INDECENCIA TRANSGÉNICA TEMPLO [...], 2018, tradução nossa)

Fragmento textual e sonoro – *Amor patetiko*

[...]

Desinfetarei meu hímen com álcool

Deixarei meu hímen com cheiro de flor

[...]

(INDECENCIA TRANSGÉNICA AMOR [...], 2018, tradução nossa)

Fragmento textual e sonoro – *Raggaeton Venereo*

[...]

Dê-me tua gonorreia

Pegue papiloma

Quero ter herpes

O piolho da moda

Venéreo

[...]

Sua secreção verde

Sua gonorreia está forte

[...]

(HIJA DE PERRA [...], 2013, tradução nossa)

Fragmento textual e sonoro – *Nalgas con olor a caca*

Dentro de um ônibus

Sinto um cheiro de putrefação

Proveniente de um intestino

Aniquilado pela infecção

É uma ilusão obscena

Que penetrou meu pulmão

Provocando em meus orifícios

Um forte fluxo e dilatação

Nádegas com cheiro de cocô

Nádegas, que satisfação

[...]

A todo lugar que vou

Busco a imundície e o fedor

Nos parques e nos museus

Nos cemitérios e no zoológico

Os banheiros públicos são minha paixão

Esfregando o cu com devoção

Neste instante cheiro teu ânus

E me excito descontroladamente

(HIJA DE PERRA [...], 2019, tradução nossa)

Sangue, fezes, sêmen, lubrificação vaginal, suor, secreções infecciosas, vômito. Elogio à dança, ao sexo livre, ao consumo de drogas. São essas

algumas das imagens acionadas por Hija de Perra em seus videoclipes, performances e músicas. Se a força das restrições constitui e normatiza corpos possíveis/inteligíveis e também os corpos impensáveis/abjetos (Butler, 2019), Hija devolve o corpo a suas excreções, a suas imundícies, a tudo que escapa, que erra, que falha, que naufraga. É desde este lugar discursivo que também dá materialidade a suas audiovisualidades abjetas, desconcertantes, desagradáveis. Em seus videoclipes e performances pornô-políticas surge caricata, excessiva, como se saída de um *fanzine* punk-psicodélico dos anos 80. Sua voz anasalada, estridente, gritada, evoca uma estética rasurada, distorcida, o que só se faz ampliar pela própria construção tecnicamente modificada das sonoridades. Os vocais de HDP e de suas parceiras musicais, como “Perdida”, são gritados aos moldes das bandas punk norte-americanas e inglesas da década de 70, mesclando agressividade e deboche, provocação travesti e consciência política feminista. Mas esta não é uma política qualquer. Hija afronta a austeridade e o falocentrismo chilenos com seu bruhahá erótico, com sua fala explicitamente sexual e sexualizada.

Thiago Soares (2013) entende os videoclipes como parte de um “semblante do artista” e, nesse sentido, *Papito rico* e *Indecencia trance*, de fato, constituem as faces aberrantes de Hija. Não há nestas “áudio-imagens” (Soares, 2013: 76) qualquer ordem de intermediação mais sutil entre o que se dá a ver e quem vê. Em *Papito rico*, HDP e Perdida são registradas aos modos de uma filmagem amadora, como se surpreendidas em uma atividade cotidiana. A canção é entrecortada por ruídos urbanos, o primeiro deles uma sirene de polícia. Enquanto cantam, com seus figurinos peculiares, circulam pela cidade, se esfregam deliciadas em alguns homens, vão ao cabelereiro (FIG. 2). A imagem pulsa, ao ritmo da música, acelerada e distorcida como o frenesi discursivo que convoca a uma excitação capaz de atravessar a cidade em suas edificações mais normativas ou soturnas. As ruas, as festas e orgias, a cena *underground* são recorrentes na cenografia psicodélica e na sonoridade eletronicamente

modificada, distorcida e intensa das canções de HDP, remetendo a vivências lisérgicas, que ganham voz e imagem em vários de seus registros (FIG. 3).



FIGURA 2 – Fragmentos imagéticos do videoclipe *Papito Rico*

FONTE – YouTube.



FIGURA 3 – Fragmentos imagéticos do videoclipe *Indecencia Trance*

FONTE – YouTube.

Ela se narra monstro, lembremos, mas não qualquer um. É um que tem interesse particular por tudo aquilo que o projeto (capitalista, universalista e burguês) de Modernidade tentou expurgar do espaço público e normatizar no espaço dos corpos. O russo Mikhail Bakhtin (1987) já apontara a empreitada nas artes plásticas e na literatura modernas, principalmente a partir do século XVI, de fechar os orifícios do corpo, vedá-lo, e demarcar indiscutivelmente as fronteiras entre os mundos interno (do corpo) e externo. Trata-se de uma

cosmologia na qual ambos os corpos (humano e do mundo) estão perfeitamente “acabados”, “delimitados”, “fechados”, “sem misturas”. Bakhtin (1987: 279) explicita: “[t]udo o que sai, salta do corpo, isto é, todos os lugares onde o corpo franqueia seus limites e põe em campo um outro corpo, destacam-se, eliminam-se, fecham-se, amolecem. Da mesma forma se fecham os orifícios que dão acesso ao fundo do corpo.”.

Nesse projeto de Modernidade, o que sai do corpo e as atividades responsáveis por produzir isso que sai são execradas das vistas, relegadas ao mais íntimo do íntimo quando não se tornam tabu. O cadáver e o corpo nu passam a intimidar, são afrontosos a uma moral pudica e a um mundo erigido sob a produtividade. Lembremos: uma das acepções de luto é justamente nojo, assim como o orgasmo se nomeia a “pequena morte” – *la petite mort*, em francês. Traíçoeras, descomedidas, as ações de comer, beber, transar, urinar, defecar, flatular, suar, parir, entre outras, expõem a vulnerabilidade do corpo e sua conexão indesejável com o mundo através desses buracos impossíveis de serem vedados, a não ser sob a ação de interdição ou flagelo: a boca e o ânus. Pensemos nos banheiros: dentro da intimidade da própria casa, há um cômodo recortado para a maior parte dessas atividades, longe dos olhos de qualquer um.

Com outras palavras, mas diagnosticando o mesmo processo, Zygmunt Bauman (1998) investiga a tríade da Modernidade: beleza, ordem e pureza. Sobre a relação entre estes dois últimos, ele diz: “Não há nenhum meio de pensar sobre a pureza sem ter uma imagem da ‘ordem’, sem atribuir às coisas seus lugares ‘justos’ e ‘convenientes’ – que ocorre serem aqueles lugares que elas não preencheriam ‘naturalmente’, por sua livre vontade” (Bauman, 1998: 14). Bem aprendemos com o francês maldito Georges Bataille (1987) que a explosão de si em atividades como o sexo e a morte são o destino e o desejo humanos em uma empreitada para resgatar uma “continuidade perdida”. Logo,

a força necessária às interdições sociais para nos impedir de nos entregarmos à consumação das forças destrutivas de nós mesmos.

Ora, tanto o fechamento do corpo de Bakhtin (1987) quanto a tríade da Modernidade de Bauman (1998) não estão tão longe assim da contemporaneidade. São os efeitos deste projeto o que hoje, na leitura de Bauman (1998), causam o “mal-estar da pós-modernidade”. Os impactos perversos desses valores seguem mais intensos do que nunca, dando o ritmo e as balizas de contenção de nossas atividades, sub-repticiamente, invadindo e colonizando nossos corpos.

Na assepsia do mundo, tornamo-nos transparentes à luz que nos atravessa ou “iluminados de todos os lados pelas técnicas, pelas imagens, pela informação, sem poder refratar essa luz”, condenados a uma “assepsia total” (Baudrillard, 1998: 51-52). Notemos a velocidade vertiginosa com que perdemos nossa sombra: se do contexto do século XVI analisado por Bakhtin (1987) para o dos anos 1990 de Baudrillard (1998), se passaram quatro séculos, deste último para a análise de Paula Sibilia (2004) foram menos de vinte anos. Ao se debruçar sobre o que chama de “corpos-imagens”, a autora brasileira não faz outra coisa, a nosso ver, senão identificar o triunfo do projeto de corpo sem falha da Modernidade e da assepsia total da Pós-Modernidade.

Arthur Kroker e David Cook (1986) apontam claramente a vocação das sociedades e do capitalismo pós-modernos à negação do contato com as secreções, o que termina por vulnerabilizar as superfícies humanas e urbanas. Em sociedades hiperestetizadas, os sujeitos se tornam “*designed bodies*”, imersos em uma cultura marcada pelo niilismo passivo e pela proliferação de imagens de desencanto e descaso. Paul Virilio (1998) também denuncia a fúria desertificante que rege os tempos dromocráticos³ e cujo regime estético é o

³ "Dromocracia", neologismo proposto por Paul Virilio para descrever a ditadura da movimentação compulsória, o imperativo da velocidade que parece se sobrepôr a

desaparecimento – de paisagens e de pessoas “indesejáveis”. O território se desestabiliza, torna-se inseguro, sendo a (des)ordem social mantida por força de televigilância, da produção frenética de imagens e da proliferação de interfaces técnicas, que regem nossa relação com o mundo.

Hija de Perra jorra suas audiovisualidades no solo do conservadorismo. Entendemos que as materialidades comunicacionais geradas por ela são análogas à cultura da embriaguez, do êxtase e da liberação de sexualidades que ela devolve aos higienizados corpos do controle social. São, pois, extensões de sua política desejanete e contaminada, extensões explosivas de um corpo igualmente colocado em estado de explosão iminente.

Abjeção tátil, dissidência simbólica

Tomar contato com os fragmentos imagéticos, textuais e sonoros de Hija de Perra não resulta apenas em uma análise estético-discursiva. Os vários fragmentos aqui elencados compõem, em sua diversidade sinérgica, pistas que nos levam às práticas dissidentes de HDP. São não apenas materialidades audiovisuais. São rastros que nos informam sobre a política de audiovisibilidade da artista. Nas suas performances, a abjeção é um recurso estético, narrativo e político-social.

Estético porque ela mobiliza um arsenal iconográfico que remete justamente às secreções e viscosidades que os projetos de Modernidade e, como vimos, até de Pós-Modernidade tanto tentam expurgar. Em seus videoclipes, dá a ver

territorialidades e regimes políticos democráticos. Assim, para Virilio, teríamos uma nova distribuição de poder a nível mundial e no interior dos países, com a separação entre ricos ou pobres em velocidade. Há, na dromocracia, uma insegurança constante, uma desestabilização dos territórios.: Em tempos de televigilância generalizada, nos tornamos autóctones de um tempo, mais do que de um espaço, com as alteridades sendo convertidas em imagens que passam. Regimes dromocráticos tendem a ser totalitários, afetando as bases coletivas, e os projetos de um comum.

sangue, vômito (Hija de Perra [...], 2012), fezes (Indecencia Transgenica Papito [...], 2012) e sêmen (Indecencia Transgênica Hija [...], 2019). Recurso narrativo, tais elementos também são expressos nos discursos que cria: canta freneticamente e em gemidos orgásticos que “ama cropofagia” (Indecencia Transgênica Asesina [...], 2014), que fica “excitada com sovacos suados” (Indecencia Transgênica Deseos [...], 2018), que quer fazer seu interlocutor “cagar” (Violencia Intrafamiliar Hija [...], 2011), “beber sucos vaginais e lambe orifícios celestiais” (Indecencia Transgênica Templo [...], 2018), excitando-se com o “forte cheiro da secreção verde de gonorreia” (Hija De Perra [...], 2013) e reitera o quanto “esfrega o cu com devoção em banheiros públicos” e “excita-se descontroladamente com o cheiro de intestinos em putrefação” (Hija de Perra [...], 2019). Finalmente, como recurso político-social, a abjeção possui dimensões ontológicas e sociais. Ontológica porque faz parte da constituição da subjetividade humana, conforme compreendido por Julia Kristeva (1982), e social, pois trata-se de uma marca imposta a todos os corpos, assim identificando, por reiteração, os “corpos que importam” e conduzindo à abjeção aqueles que divergem das normatividades de sexo, sexualidade e gênero, tal como explorado por Judith Butler (2019).

Sobre a dimensão ontológica, Kristeva (1982) explica que a forma mais elementar da abjeção é o nojo alimentar, quando a glote espasma, o estômago crispa, os olhos lacrimejam e a garganta sente a acidez do refluxo gástrico. Do alimento que me causa essa repulsa e ameaça minha saúde, “‘eu’ não quero nada, ‘eu’ não quero saber, ‘eu’ não o assimilo, ‘eu’ o expulso” (Kristeva, 1982: 3, tradução nossa). Na mesma ordem de ojeriza àquilo que ameaça minha integridade, está a aversão à morte e tudo que está associado à putrefação do corpo e ao padecimento do organismo, como sangue, pus, suor, urina, fezes *etc.* Esses elementos, diz-nos a autora, não são “significados” da morte, porque, se o fossem, seríamos capazes de processá-los como um atestado de óbito, compreendê-los cognitivamente. Não, são “teatro da verdade”, “sem máscara e sem disfarce”. O corpo se livra desses excrementos para continuar

vivendo até que, de perda em perda, nada mais resta senão tombar. Cadáver, do latim “*cadere*”, “cair”. Caímos para além dos limites da vida e os dejetos, as excrescências, nos lembram desse último tombo, quando nosso corpo humano finalmente sucumbe à finitude que nem a interdição dos orifícios, a assepsia do mundo e a autotransfiguração em imagem são capazes de eliminar.

Para além dessa abjeção ontológica, há a abjeção social imposta àqueles que supostamente ameaçam, se não a integridade física, a integridade psíquica. Impressiona observar nas cenas do curta-metragem documental *Perdida Hija de Perra* (Cortometraje Documental *Perdida [...]*, 2012) as reações extremas que seu corpo em presença causa nas ruas da cidade: se um bebê de colo ao olhar para ela sorri e lhe dirige um aceno, outra criança tem seus olhos tapados pela mãe, que a puxa pelo braço, afastando-a de Hija (FIG. 4). Em nenhuma tomada HDP está desmontada. Ela nunca se mostra sem suas sobancelhas artificialmente desenhadas, como dois grandes *post-its* negros, remetendo a uma indagação entre a afronta e o terror.



FIGURA 4 – Fragmento imagético do curta-metragem documental *Perdida Hija de Perra*

FONTE – YouTube.

Enquanto o objeto está diametralmente oposto ao sujeito, o abjeto é o que está “entre” o sujeito e o objeto, responsável por delimitar as fronteiras do Eu e do Outro. Fronteiras estas vigorosas e violentas, porém igualmente permeáveis e incertas. Justamente por causa disso o abjeto é uma ameaça constante ao

esfacelamento do Eu, exigindo a reiteração daquilo que seria abjeto. Nas palavras de Kristeva,

O abjeto não é um ob-jeto diante de mim, que eu nomeio e imagino. [...] O abjeto não é o meu correlato que, oferecendo-me um apoio sobre qualquer um outro ou qualquer coisa outra, permite-me ser, mais ou menos, destacada ou autônoma. Do objeto, o abjeto tem somente uma qualidade – aquela de se opor ao *eu*. Mas o objeto, fazendo oposição, me equilibra na trama frágil de um desejo de sentido [...], o *abjeto*, pelo contrário, [...] é radicalmente um excluído e me lança lá onde o sentido desmorona. [...] Ele está de fora, fora do conjunto do qual parece não reconhecer as regras do jogo. Contudo, desse exílio, o abjeto não cessa de desafiar seu mestre. Sem (lhe) dar sinal, solicita uma descarga, uma convulsão, um grito. [...] Não eu. Não isso. Mas tampouco nada. Um “qualquer coisa” que eu não reconheço como coisa. Um peso de sem sentido que não tem nada de insignificante e que me esmaga. Na beira da inexistência e da alucinação, de uma realidade que, se eu a reconheço, ela me aniquila. (Kristeva,1982: 2, tradução nossa)

Preciso no posicionamento do abjeto como um terceiro, o excerto compartilhado reforça a potencialidade da abjeção.

O ódio presente em alguns comentários postados a partir de vídeos de Hija de Perra merece ser mencionado, pois materializa a violência com a qual algumas subjetividades respondem quando ameaçadas: “E, ao final, morreu de Aids, que bom, isso é seleção natural”⁴, posta um usuário, enquanto outro diz “Graças a Deus morreu, que asco”⁵. “Que coisa mais feia. Graças a Hija de Perra que muitas pessoas do gênero [sic] gay, trans *etc.* são discriminadas, por

⁴ No original: “Y al final muere de SIDA que bien eso es selección natural” (Usuário TENAMAXTLI Peralta). Cf. DISCURSO de Hija de perra en marcha por la diversidad sexual 2013 en Arica. [S. l.: s. n.], 2013. Publicado pelo canal Gustavo Canales. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0XY009QcQSA>. Acesso em: 05 fev. 2020.

⁵ No original: “*Gracias a Dios se murió que asco*” (Usuário María Vargas). Cf. ENTREVISTA Hija de Perra & Wincy. [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo (13m38s). Publicado pelo canal Revista Fill. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lkmKJey7ZXI&t=2s>. Acesso em: 05 fev. 2020.

causa desse tipo de vocabulário, expressão etc.”⁶. “Que porcaria é a ignorância dessa coisa, por que esse [sic] travesti não é uma pessoa normal, mas uma imperfeição do mundo”⁷. Esses comentários compartilhados são ilustrativos para visualizarmos a força da repulsa provocada pela abjeção, pois o sujeito precisa constantemente se diferenciar daquilo que “ainda-não-é-sujeito” (Kristeva, 1982), sendo que a intensidade e o modo desse processo dependerão do quanto ele se sente ameaçado (Rolnik, 2006).

Segundo Kristeva (1982: 4, tradução nossa), abjeto não é algo sujo ou precário de saúde, mas sim “aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem”. Não por acaso, os corpos inconformes são considerados abjetos. HDP e sua guerrilha simbólica – que constituem um corpo expandido, composto por artificios, orifícios e audiovisualidades – estão diretamente apontando uma abjeção que estrutura a sociedade chilena: a ditadura. Devolvendo, a contrapelo, a abjeção da “normalidade”, Hija e sua trupe rebelde e *underground* escancaram as memórias da violência, como a perguntar: monstruosa, eu? Não por acaso, o diretor de seus videoclipes, Edwin “Wincy” Oyarce, é vinculado a um cinema *gore* de resistência, que reitera características deste subgênero (violência, terror, sangue, sexo), mas escapa da gratuidade e, mais ainda, recusa sexismo, binarismo ou misoginia e, nessa direção, entendemos que denuncia “o funcionamento da hegemonia heterossexual na criação de matérias (*matters*) sexuais e políticas” (Butler, 2019: 13).

No filme de Oyarce *Empaná de pino* (Empaná de Pino [...], 2013), “um dos mais importantes *cult movies* da cinematografia chilena” (Eljaiek-Rodríguez,

⁶ No original: “Que cosSa masS fea gracias a ija de perra muchasS personas del jenero gay ,trans etc sonN discrimiNados a causa de este tipo de vocabulario, expresión etc.” (Usuário Ray Cendejas) Cf. ENTREVISTA Hija de Perra & Wincy. [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo (13m38s). Publicado pelo canal Revista Fill. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lkmKJey7ZXI&t=2s>. Acesso em: 05 fev. 2020.

⁷ No original: “Que porquería está ignorancia de esta cosa, por qué a ese travesti no se le llama como una persona sino como una imperfección del mundo” (Usuário Sergio Garcia). Cf. ENTREVISTA Hija de Perra & Wincy. [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo (13m38s). Publicado pelo canal Revista Fill. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lkmKJey7ZXI&t=2s>. Acesso em: 05 fev. 2020.

2018: 198, tradução nossa), protagonizado por *Hija e Perdida*, o elogio ao canibalismo também remete ao imaginário de devorações involuntárias: afinal, a *empaná* que dá título ao filme é feita de carne humana. Parece-nos reveladora essa metáfora como evocação ao massacre operado pela ditadura chilena, que muitos pareciam desconhecer ou tacitamente sustentar, ainda que com a justificativa do desconhecimento. O próprio Eljaiek-Rodríguez (2018), acima citado, joga com as dubiedades constitutivas dos necropolíticos (Mbembe, 2018) Estados Modernos. Ao analisar retratos da monstruosidade no cinema da América Latina, ao mesmo tempo denuncia a imputação de monstruosidade nas jornadas de colonização que fundam o continente americano. Os “conquistadores” do Novo Mundo participaram ativamente de uma aventura que se deu também no plano dos imaginários e da produção de representação. Nestes, “o Outro é inerentemente monstruoso, não necessariamente por suas ações ou aparência, mas porque ele não pertence às mesmas tradições compartilhadas pelos habitantes da Europa (Eljaiek-Rodríguez, 2018: 5, tradução nossa). A monstruosa latinidade, construída como outridade, o Outro dos percursos de dominação eurocêntricos, eles, os civilizados.

HDP transita sua monstruosidade excessiva e caricata não apenas na cena *underground*. Sua lascívia artificiosa e debochada atravessa as ruas da cidade e da mídia, iluminada. E é assim que normaliza sua não-normatividade. Afinal, onde mesmo está a monstruosidade?

Performar a abjeção como resistência utópica

Em uma investigação sobre “performances abjetas” latino-americanas, Leticia Alvarado (2018) analisa performances que se valem justamente do lugar da abjeção ao qual seus autores foram conduzidos para utilizá-la como estratégia de crítica e enfrentamento às ordens hegemônicas.

Não obstante a diversidade de performances reunidas na análise realizada pela autora, interessa-nos, particularmente, o que ela chama de “estética da abjeção”, um tensionamento entre abjeção, afetos em uma perspectiva *queer* e o sublime kantiano. Trata-se de uma estratégia estético-política de identificar o “potencial de criação de mundo” da posição abjeta, socialmente imposta, para produzir trabalhos cujas narrativas não se pretendem coerentes nem coesas. Artistas que se valem dessa estratégia “não querem deixar de ser abjetos para se tornarem sujeitos e, em vez disso, acolhem sua abjeção simbólica para performá-la esteticamente” (Alvarado, 2018: 9, tradução nossa). Diferentemente das políticas assimilacionistas dos anos 1960, que propunham uma inserção social de sujeitos abjetos pela via da respeitabilidade e das coerências identitárias, Alvarado (2018) chama atenção para modos de subjetividades interessados em produzir trabalhos que provoquem o espectador em direção ao “indiscernível, inominável, indeciso, indeterminado e irrepresentável” (Alvarado, 2018: 16, tradução nossa) através do que ela chama “afetos negativos”: incerteza, nojo e não pertencimento.

Ao lançarem mão dessa estratégia, artistas se interessariam em expor os perigos de forjar as subjetividades normativas almejadas pelas políticas assimilacionistas. Participar da maioria através da “inclusão normativa” só é possível se a expulsão de quem desafia as fronteiras identitárias for perpetuada (Alvarado, 2018). A autora ressalta que não está se referindo a um desejo ontológico de ser abjeto, mas de reconhecer o lugar social da abjeção e utilizar estratégias para desestabilizar as normas hegemônicas que o constituem, buscando construir mundos que não sejam pulverizados, hierárquicos nem ordenados por lógicas e práticas de exploração.

Diz Alvarado:

Performances abjetas oferecem um aterrorizante e movente vislumbre de uma dinâmica merecedora do risco de tirar o poliéster colorido que cobre as políticas

de respeitabilidade, de tal modo que possamos, talvez, nos relacionar com a difícil e promissora alteridade da abjeção latina. (Alvarado, 2018: 23, tradução nossa)

Localizamos Hija de Perra nessa ordem de artistas latino-americanas. Suas performances mobilizam os afetos negativos dos quais fala Alvarado (2018), provocando, com seus efeitos de presença, nojo, asco, repulsa. Suas audiovisualidades são vórtices que dragam o vidente em uma reflexão nauseante sobre as próprias fronteiras, corporificando a abjeção duplamente: no corpo outrora encarnado e no corpo audiovisual. Mas esta aventura enauseante toma parte de um voo maior. Hija não está apenas nos conduzindo a um mergulho em sua própria constituição subjetiva, o que já condiz com uma jornada de porte. Antes, seus atordoantes fragmentos audiovisuais conduzem diretamente ao destino de um Chile pós-ditatorial impactado pelo avanço do neoliberalismo. Não por acaso, a única nomeação que acolhe é Hija de Perra. Não por acaso, sua melhor amiga se chama Perdida.

Assim, na visibilização de corpos juvenis dissidentes, entendemos a força poética, estética e política de sua miríade de apresentações. Manuela Valle (2017), analisando as performances de HDP, indica sua condição utópica e demarca, muito fortemente, o fato de desde aí se constituírem possibilidades outras de imaginação política e de diferentes memórias culturais. Concordando com os percursos analíticos de Valle (2017), notamos que Hija, de fato, construiu, inclusive com seu corpo *post mortem* midiaticado, um solo utópico de resistência, no qual outras outridades podem hoje transitar.

Nas teias surreais de HDP, há sempre um eterno retorno das monstruosidades recalçadas que constituem o solo das agências normativas e dos regimes totalitários. A audiovisualidade pop e *underground* de Hija, seu lugar de *travesti-drag-performer* é, sem dúvida, a ocupação dos domínios da representação heteronormativa, binária, cisgênera, branca, limpa, pura,

ordenada. Como boa menina punk, Hija desfila o corpo estranho e bastardo da exclusão no núcleo do *establishment*. Sou vocês, sorrindo, ela parece dizer. Não, aqui ninguém tem as mãos limpas. Embora tantos ostentem seus corações tão brancos.

Bibliografia

- Alvarado, L. (2018). *Abject performances: aesthetic strategies in Latin cultural production*. Durham: Duke University.
- Bakhtin, M. M. (1987). "A imagem grotesca do corpo em Rabelais e suas fontes" em Mikhail Mikhailovitch Bakhtin. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília. p. 265-322.
- Bataille, G. (1987). *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM.
- Baudrillard, J. (1998). *A transparência do mal: Ensaio sobre os fenômenos extremos*. 4. ed. Campinas: Papirus.
- Bauman, Z. (1998). *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed..
- Butler, J. (2019). *Corpos que importam*. São Paulo: n-1.
- Cohen, J. J. (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. p. 23-60.
- Eljaiek-Rodríguez, G. (2018). *The Migration and Politics of Monsters in Latin American Cinema*. Atlanta: Palgrave Macmillan.
- Grosfoguel, R. (2016). "A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI" em *Revista Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1, jan./abr. 2016.
- Gumbrecht, H. U. (2010). *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-RIO.
- Kristeva, J. (1982). "Approaching abjection" in Julia Kristeva. *Powers of Horror: an essay on abjection*. New York: Columbia University Press. p. 1-31
- Kroker, A.; COOK, D. (1986). *The postmodern scene: excremental culture and hyper-aesthetics*. Montreal: New World Perspectives.
- Mbembe, A. (2018). *Necropolítica*. São Paulo: n-1.
- Perra, H. (2014/2015). "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 *Revista Periódicus*, n. 2, nov.

2014/ abr. 2015. Disponível em:

<https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/12896/9215>. Acesso em: 05 fev. 2020.

Perra, H. (2013). Entrevista Hija de Perra & Wincy. [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo (13m38s).

Publicado pelo canal Revista Fill. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=lkmKJey7ZXI&t=2s>. Acesso em: 20 dez. 2019.

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

Soares, Thiago. (2013). *A estética do videoclipe*. João Pessoa: Editora da UFPB.

Valle, M. (2017). “El Che de los Gays and Hija de Perra: Utopian Queer Performances in Postdictatorship Chile” in Kim Beauchesne and Alessandra Santos (eds.). *Performing Utopias in the Contemporary Americas*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan.

Virilio, P. (1998). “Olho por olho ou o crash das imagens” em *Revista Margem*, São Paulo, n. 8, p. 25-33, dez. 1998.

Yago, D. F. (2017). *A caravana dos prodígios: Maravilhas, figuras grotescas e freaks na obra “Noites no Circo” de Angela Carter*. 192 f. 2017. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

Videografia

CORTOMETRAJE Documental Perdida Hija de Perra. [s. l.: s. n.], 2012. 1 vídeo (21m40s).

Publicado pelo canal xxbonex. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rWfY8X8bJig&t=2s>. Acesso em: 12 fev. 2020.

DISCURSO de Hija de perra en marcha por la diversidad sexual 2013 en Arica. [S. l.: s. n.], 2013. Publicado pelo canal Gustavo Canales. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=0XY009QcQSA>. Acesso em: 05 fev. 2020.

EMPANÁ de Pino – Película completa. [s. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo (1h28m47s). Publicado pelo canal VideoFilms Distribución. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=v3HYLQt1ySw&t=2871s>. Acesso em: 12 fev. 2020.

ENTREVISTA Hija de Perra & Wincy. [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo (13m38s). Publicado pelo canal Revista Fill. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lkmKJey7ZXI&t=2s>. Acesso em: 05 fev. 2020.

HIJA de Perra – Nalgas con olor a caca. [S.l.: s.n.], 2019. 1 vídeo (2m01s). Publicado pelo canal Daniel Morales. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FB1shh3Y3xl>. Acesso em: 05 fev. 2020.

HIJA de Perra – Reggaeton Venereo. [S.l.: s.n.], 2013. 1 vídeo (2m35s.) Publicado pelo canal xxbonex. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fA_aVqa7KSk. Acesso em: 05 fev. 2020.

HIJA de Perra + Perdida – Indecencia Transgenica – Indecencia Trance. [S.l.: s.n.], 2012. 1 vídeo (5m12s). Publicado pelo canal Wincy Oyarce. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mkGJHUKBLqQ>. Acesso em: 05 fev. 2020.

INDECENCIA Transgênica – Amor Patetiko (Hija de Perra + Perdida). [S.l.: s.n.], 2018. 1 vídeo (1m54s). Publicado pelo canal Olga Sana. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RqdR4ODUMnc>. Acesso em: 05 fev. 2020.

INDECENCIA Transgênica – Asesina por naturaliza (Hija de Perra + Perdida). [S.l.: s.n.], 2018. 1 vídeo (2m28s). Publicado por Olga Sana. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Si5dNW1QIQw>. Acesso em: 05 fev. 2020.

INDECENCIA Transgênica – Deseos Ocultos (ó Axilas Hediondas) (Hija de Perra + Perdida). [S.l.: s.n.], 2018. 1 vídeo (2m54s). Publicado pelo canal Olga Sana. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yn0xOO2BJQ4>. Acesso em: 05 fev. 2020.

INDECENCIA Transgênica – Templo de Promiscuidad (Hija de Perra + Perdida). [S.l.: s.n.], 2018. 1 vídeo (1m39s). Publicado pelo canal Olga Sana. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6aVB2dOfq6E>. Acesso em: 05 fev. 2020.

INDECENCIA Transgênica (Hija de Perra + Perdida) – Megamix Inmundo. [S.l.: s.n.], 2019. 1 vídeo (5m40s). Publicado por Wincy Oyarce. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5RfovH4Gmas>. Acesso em: 05 fev. 2020.

INDECENCIA Transgênica – Papito Rico. [S.l.: s.n.], 2012. 1 vídeo (2m17s). Publicado pelo canal xxbonex. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NxKwyyKakSQ>. Acesso em: 05 fev. 2020.

VIOLENCIA intrafamiliar – hija de perra. [S.l.: s.n.], 2011. 1 vídeo (3m08s). Publicado pelo canal Carlos Mena. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ifPDWESqFQU>. Acesso em: 05 fev. 2020.

* Rose de Melo Rocha é professora titular do PPGCOM-ESPM, pesquisadora do GT CLACSO Infâncias e Juventudes, líder do GP CNPq JUVENÁLIA, bolsista produtividade em pesquisa CNPq, doutora em Ciências da Comunicação (USP), pós-doutorado concluído em Antropologia (PUC-SP), pós-doutorado em finalização em Ciências Sociais, Infancias y Juventudes (CLACSO) e em andamento em Cultura e Sociedade (UFBA, bolsa PDS CNPq). E-mail: rlmrocha@uol.com.br

** Thiago Henrique Ribeiro dos Santos é mestre em Comunicação e Práticas de Consumo (ESPM-SP), especialista em Jornalismo Cultural (PUCSP) e pesquisador do GP CNPq JUVENÁLIA. E-mail: thiago.rizan@gmail.com