

Morto-vivo: breve glossário crítico

Luiz Renato Montone Pera

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Resumo

Abjeto, *body horror*, *close-up*, ferida, *gore*, horror, necropolítica, *terrir* e zumbi são entradas deste glossário crítico imaginado a partir da figura do morto-vivo. Presente na cultura popular e midiática, este personagem, com suas ambiguidades, possibilita relacionar horror, artes visuais e cinema, contra o pano de fundo sociopolítico daquilo que a filósofa mexicana Sayak Valencia chama de “capitalismo *gore*”. Busca-se, aqui, pensar a relação entre a virtualidade da imagem – no presente neoliberal, caracterizada por superfícies lisas e luminosas próprias ao regime obscuro da circulação e da visibilidade totais – e a fisicalidade irreduzível do corpo – traduzida, no gênero do horror e nos mortos vivos, por representações escatológicas da carne putrefata, da violência e da morte, sintomas sintetizados, em parte, pela noção de necropolítica. O texto se vale de uma forma fragmentária, ensaística e por associações por vezes díspares, de modo a incorporar a própria lógica dos objetos analisados.

Palavras-chave: morto-vivo; horror; necropolítica; cinema; arte contemporânea.

Abjeto (subjetividade morto-vivo)

[...] sem maquiagem ou máscaras, dejetos e cadáveres exibem o que permanentemente reprimo para poder viver [...] ali, estou na borda da minha condição de organismo vivo [...] até que, de perda em perda, nada permanece e meu corpo cai para além da borda [...] é a morte infectando a vida (Kristeva, 1982, p. 3).¹

À guisa de introdução, neste ensaio pretendo abordar a figura do morto-vivo e o gênero do horror, em interseções entre artes visuais e cinema. Para justificar a sua relevância conceitual, devemos, primeiro, situar o problema precisamente no cruzamento entre as possibilidades de figuração das imagens recentes – realizadas com tecnologias avançadas, em alta definição –, a violência da necropolítica cotidiana contemporânea e o quadro da espoliação total do neoliberalismo. Veremos aí satisfeitas todas as necessidades do espetáculo, em seu registro assumidamente obscuro, *gore*.

¹ Todas as traduções são nossas, exceto quando indicado.

Como se sabe, o termo necropolítico foi formulado pelo filósofo e cientista político camaronês, Achille Mbembe (2016). Procura designar o controle da morte em massa exercido por governos (totalitários ou não) e milícias privadas, em âmbito planetário. O conceito parte do racismo, mas permite também pensar outros marcadores sociais como classe, gênero, sexualidade e situação geopolítica. Coloca a questão de quais populações devem viver e quais serão exterminadas sistematicamente. Já o espetáculo, tal como formulado por Guy Debord (1997), é a cultura do consumo que assume uma forma totalitária ao infiltrar-se em todos os aspectos da vida de um indivíduo, utilizando, para isto, as tecnologias de fabricação e difusão de imagens. Quanto ao neoliberalismo, este consiste no regime da exploração máxima da força produtiva precarizada. Conforme a síntese dramática proposta por Hardt e Negri (2001, p. 51), “não existe nada, nenhuma ‘vida nua e crua’, nenhum panorama exterior que possa ser proposto fora desse campo permeado pelo dinheiro; nada escapa ao dinheiro. A produção e a reprodução são vestidas de trajes monetários”. Esboçado este panorama, nos perguntamos: que tipo de subjetividade e quais modos de resistência são possíveis? Esta reflexão tem um caráter radicalmente fragmentário – na forma de um glossário crítico – e opera por estudos de caso, seja de obras artísticas ou de conceitos.

O psicanalista Christian Dunker relaciona a figura do morto-vivo a um certo tipo de subjetividade caracterizada como “pós-traumática, cuja expressão de sofrimento seria semelhante a lesões cerebrais, como afasias e demências” (Dunker, 2012, p. 232). É o sujeito que precisa acertar as contas com a realidade de um mundo fraturado por guerras, genocídios, autoritarismos e pela normalização cotidiana da violência. Recorrendo à noção de choque, retirada, por sua vez, de Walter Benjamin, e ao “inominável da experiência” da violência, Dunker nos diz que “seu paradigma literário são os zumbis ou mortos-vivos, seres funcionais que repetem automaticamente uma ação, incapazes de reconstruir a história da tragédia que sobre eles se abateu.” Assim prossegue o autor: “Parecem seres que perderam a alma e cujo sofrimento aparece em meio a mutismos seletivos, fenômenos psicossomáticos e alexitimias (dificuldade de perceber sentimentos e nomeá-los)” (p. 232). O conceito de “choque” de Walter Benjamin, que interessa a Dunker, advém do ensaio *Experiência e pobreza* (Benjamin, 1993), no qual o autor relaciona a experiência sofrida por combatentes da Primeira Guerra e a incapacidade desses indivíduos de produzir relatos sobre o que viveram. Há neste texto uma denúncia da violência generalizada, seguida pela constatação de que há “honradez” em “confessar nossa pobreza”, em que o autor exorta, então, o enfrentamento altivo dessa exaustão provocada pelo choque: “[...] não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso” (p. 118).² Se, por um

² Significativamente, Benjamin continua: “[...] eles “devoraram” tudo, a “cultura” e os “homens”, e ficaram saciados e exaustos [...] Ao cansaço segue-se o sonho, e não é raro que o sonho compense a tristeza e o desânimo do dia,

lado, Benjamin aposta na “confissão” da pobreza a que o corpo é submetido sob o totalitarismo e o capitalismo, por outro, o autor observa que a experiência paradigmática do choque é internalizada no trabalho artístico. Benjamin trata, em outros textos (Benjamin, 1994), da relação da arte com os choques e perigos da vida urbana no âmbito da modernização – desde a multidão que reúne indivíduos privados que competem entre si no mercado, à luta de classes, aos “conspiradores” boêmios, à observação anônima do *flâneur* (“qualquer pista seguida pelo *flâneur* vai conduzi-lo a um crime”), ao regime escopofílico marcado pela fantasmagoria da luz artificial, pelo ritmo acelerado e pelo movimento constante (atributos do espetáculo nascente testemunhado pelo autor nas primeiras décadas do século 20). Como uma espécie de inoculação e espelhamento da saturação do aparato sensorial e cognitivo, a arte incorporaria o choque em seu nível formal.³ A figura do morto-vivo, a partir da relação sugerida por Christian Dunker e expandida nesta reflexão, associa-se ao choque da sociedade industrial e do espetáculo nascente, assim como é, contemporaneamente, um efeito da violência praticada por regimes totalitários e pelo estado permanente de exceção descrito pelo conceito de necropolítica.⁴ Deste modo, a figura do morto-vivo, tomada como alegoria da violência e da precarização do sujeito contemporâneo é, portanto, um tema absolutamente atual. É, também, transdisciplinar, encontrado em muitos estratos da cultura popular e midiática, o que respalda a postura experimental e híbrida dos objetos analisados nesta reflexão.

Soma-se a esta subjetividade fraturada pelo choque a noção de “abjeto”, expressão cabal da “confissão” exigida por Walter Benjamin. Na literatura sobre o cinema de horror não é incomum encontrar o abjeto mediando a experiência do caráter polimorfo do corpo e da realidade (Creed, 1993). Tal experiência aparece na forma do monstruoso, do insólito, do indeterminado e da violência extrema. É expressa pelo recurso a um universo pré-simbólico, caracterizado por fluidos, substâncias, matérias informes, orgânicas ou inorgânicas, que são relativas ao corpo, mas que não produzem identificações com as noções de personalidade, estrutura (leia-se corpo estruturado, íntegro) e binarismos. Como se sabe, um texto celebrado sobre o abjeto é *Powers of Horror*,

realizando a existência inteiramente simples e absolutamente grandiosa que não pode ser realizada durante o dia, por falta de forças” (Benjamin, 1993, p. 118).

³ Nos diz Benjamin: “A técnica submeteu [...] o sistema sensorial a um treinamento de natureza complexa. Chegou o dia em que o filme correspondeu a uma nova e urgente necessidade de estímulos. No filme, a percepção sob a forma de choque se impõe como princípio formal. Aquilo que determina o ritmo da produção na esteira rolante [fabril] está subjacente ao ritmo da receptividade, no filme” (Benjamin, 1994, p. 125). Podemos pensar a operação de montagem do filme como choque de elementos heterogêneos, e a associação do fluxo dos fotogramas com a produção fabril, não somente pelo ritmo, mas também pela fragmentação operacional no interior do fluxo em unidades autônomas, porém encadeadas, como também ocorre na linha de montagem. Mais adiante no mesmo texto, Benjamin procurará relacionar o comportamento da multidão ao automatismo e coisificação do trabalho industrial: “Seus transeuntes se comportam como se, adaptados à automatização, só conseguissem se expressar de forma automática. Seu comportamento é uma reação a choques” (p. 126).

⁴ A narrativa benjaminiana é apenas uma parte da história. Outra parte deve tomar o sequestro, a fragmentação do corpo e a violência total, conforme alerta Denise Ferreira da Silva, como efeitos das dinâmicas da racialidade/colonialidade do poder (Ferreira da Silva, 2019). O termo necropolítica procura incluir, ainda que de modo insuficiente, esta tensão racial.

de Julia Kristeva (1982). Logo na introdução, a autora caracteriza o abjeto como a ameaça de uma “exterioridade ou interioridade exorbitantes”, excessivamente “próximas”, mas que não podem ser “assimiladas”, “toleradas”, nem mesmo nomeadas, por não se tratar de “objetos definíveis”. O abjeto opõe-se tanto ao sentido auto-evidente, quanto ao “eu” autônomo, uma vez que habita uma zona ao mesmo tempo familiar, porém completamente estranha: “no limite da não existência [porquanto não há reconhecimento] e da alucinação, uma realidade que, se tomo conhecimento, me aniquila”. Kristeva sugere que o abjeto produz uma instabilidade violenta das identificações. Segundo Hal Foster (2017, p. 148), “a ambiguidade fundamental em Kristeva é seu deslizamento entre a operação de *abjetar* e a condição de ser *abjeto*”.⁵ Num primeiro momento, sob o domínio do corpo materno, ou seja, misturado a esse corpo e aos seus fluidos, o bebê, para separar-se dele, precisa recusá-lo. Pode ocorrer aí uma inabilidade em realizar essa separação, fracassando na batalha pela autonomia. A própria autonomia (em termos psicanalíticos, o ego) é, então, evacuada, “abjetada”, tornada um lugar vazio. Processo que se realiza por meio da identificação (imitação) com aquilo que é limítrofe em relação ao corpo, aquilo que é evacuado, indiferenciado do elo com a mãe e com os seus fluidos. Esses dois momentos seriam instâncias nas quais a posição de sujeito é perturbada. Abjetar é um recurso necessário para tornar-se um sujeito, enquanto ser abjeto significa estar morto, indiferenciado, identificado à realidade material do cadáver, numa lógica possível de ser aplicada tanto ao indivíduo quanto ao corpo social. Temos, então, uma caracterização do abjeto como um território de ambivalências, como aquilo que desestabiliza noções de identidade, sistema e ordem por um certo desvio nos limites entre o vital e o inerte, o familiar e o estranhamento radical, a proteção e a ameaça de dissolução (Bataille, 1987).⁶ O paradigma do morto-vivo (o sujeito como cadáver vivente) produz, portanto, uma contaminação, uma frustração da capacidade de separar, contrastar, diferenciar. Tal como um objeto fóbico, não é possível sublimar ou fetichizar um estranhamento que não foi codificado pela linguagem, pois é a manifestação sem reservas de um horror primordial.

Body horror

Assistir ao [filme de] horror é uma experiência que pode nos aproximar dos limites da sentiência, do limiar das sensações, do que significa “tornar-se carne” (Aldana Reyes, 2012, p. 71).⁷

⁵ Em nota de rodapé da mesma página, o autor complementa: “Ser abjeto é ser incapaz de abjeção, e ser completamente incapaz de abjeção é estar morto, o que faz do cadáver o derradeiro (não) sujeito da abjeção.” Sobre o abjeto, também nos diz: “uma categoria do (não) ser, definida por Julia Kristeva como nem sujeito nem objeto, e sim antes de ser o primeiro (antes da total separação da mãe) ou depois de se tornar objeto (como um cadáver entregue ao estado de objeto)” (Foster, 2017, p. 143).

⁶ Para Bataille, o cadáver deve ser retirado da vista para proteger os vivos de seu medo constante da perda de seu ser descontínuo, de sua individualidade, com a fusão ao homogêneo indiferenciado que é a morte.

⁷ No original: “Watching horror is an experience that can bring us closer to the limits of sentience, of sensorial liminality, of what it means to be in a state of ‘becoming meat’.”

Nos termos de Linda Williams, *body horror* – horror corporal – consiste no “espetáculo do corpo capturado em situações de sensações e emoções intensas”, que produzem um “senso de envolvimento excessivo” (*overinvolvement*) nessas mesmas sensações e emoções (Williams, 1991, p. 4-5).⁸ Assim, se por um lado, o horror trata da experiência do corpo tornado imagem – na sua totalidade ou em partes, agigantado na tela de cinema, a engolfar o espectador –, por outro lado, trata de um tipo de evento que exacerba as experiências de fisicalidade do corpo. Segundo Williams, os *body genres* ocorrem em gêneros tidos como sensacionalistas ou *exploitation*, como a pornografia, o melodrama e o horror, além do musical e da comédia. Suas representações são “*displays* de emoções primais, até mesmo infantis, em narrativas aparentemente circulares e repetitivas” (p. 3). Suas figurações mais evidentes relacionam-se com a violência, o sexo explícito e o choro, bem como imagens de fluidos corporais, como sangue, esperma, saliva e lágrimas, para mencionar apenas alguns. Os *body genres* são, muitas vezes, tomados como “gratuitos”, como nos diz a autora, que se opõe a esta definição. Williams oscila entre perceber, de um lado, o horror corporal como uma *mímica* realizada pelo espectador daquilo que ocorre na narrativa do filme, e de outro, como uma válvula de escape, por assim dizer, às estruturas repressivas da perversão e da castração (Laplanche; Pontalis, 2001, p. 341-344; 72-76) – o desvio da descarga sexual dos meios genitais para meios não genitais (fetiche) e o retorno ao evento traumático da descoberta da diferença sexual, em registro binário sob suspeição na atualidade. Articula-se aí, tanto na mímica, quanto no fetiche e no trauma, uma relação, a um só tempo, estreita e dissociada entre imagem e corpo, violência e prazer; entre corpos desmembrados ou informes, feridas, choques, monstros etc., e um erotismo mórbido que se realiza na descarga excessiva de sensações e emoções que incidem sobre o corpo.

Xavier Aldana Reyes também trabalhará a ideia de uma mímica que o espectador realizaria dos choques e emoções sofridas por personagens dos filmes de horror. O autor propõe o horror corporal como um “momento cinematográfico” (Aldana Reyes, 2016, p. 3) produzido por contágio, de modo somático, no corpo do espectador, a partir do “contato visceral” com as imagens, e em particular, nas cenas explícitas de violência, mutilação corporal e tortura. Aldana Reyes (2016, p. 14) nos lembra que o termo horror deriva do latim *horreo*, referido ao espanto que causa a resposta corporal do arrepio,⁹ estabelecendo uma relação de fisicalidade intrínseca

⁸ Ver, também, os ensaios presentes em *Body Horror* (1986), edição da revista *Screen*. Destacamos o ensaio de Philip Brophy, que afirma haver um interesse, a partir dos anos 1960 e 1970, pela “destruição do corpo” e sobre o “desconforto físico” que ela provoca no espectador (Brophy, 1986, p. 8), mais do que no sentimento de medo da morte manipulado pelo filme de horror. Outro texto icônico publicado nesta edição é o artigo de Barbara Creed, *Horror and the monstrous-feminine: an imaginary abjection*, em que a autora parte da noção de abjeto elaborada, como vimos anteriormente, por Julia Kristeva, para relacionar o feminino como ameaça à ordem simbólica essencialmente patriarcal. Creed, porém, denuncia o filme de horror como aquilo que termina por ‘purificar’ a relação do espectador com o abjeto, mantendo intocadas as categorias patriarcais (Creed, 1986).

⁹ Linda Badley, antes, havia sugerido essa somatização na forma infinitiva do verbo em latim, *horrere*. Nos diz: “At its simplest, it [the horror film] delivers a frisson that originates as a somatic response. *horror* comes from *horrere*, which refers to the “bristling of the hair on the nape of the neck” [...] The phenomenon has been taken to its logical conclusion in images of the body that evoke the greatest possible physical response.” (Badley, 1995, p. 11).

com a experiência da narrativa de horror. Nos diz o autor: “[...] afetos corporais são constituídos como ‘movimentos passionais’ e não como objetos que necessitam decodificação”. E continua: “a intensidade [...] é caracterizada por sua ruptura do progresso linear da vida: perturba o estado presente do corpo [...] O afeto é intensivo e involuntário e, portanto, a resposta é sempre anterior ao momento de decisão consciente” (p. 56-58).¹⁰

Esta *somatização* interessa diretamente à nossa reflexão. Primeiramente, por permitir recodificar a experiência perceptiva em termos de uma fenomenologia do extremo, baseada na hiperintensidade e na ameaça. Segundo, pela perda de qualquer limite ontológico entre imagem e corpo. Linda Williams (2008), por exemplo, ajuda a pensar o fenômeno cinematográfico da diluição dos limites entre imagem e corpo não no sentido de uma mímica total, mas de um jogo ativo, dinâmico, entre percepção, autoconsciência e autoalienação.¹¹ Aldana Reyes (2016, p. 8) irá afirmar que “respostas somáticas [...] produzidas por efeitos de sobressaltos nos devolvem ao nosso corpo vivo e a uma forma de autoconsciência que é corporificada e orgânica”.¹² Qualquer sentido emancipatório fenomenológico, como este que se insinua no texto do autor, deve ser visto com desconfiança. Tal saturação da cognição não deve ser tomada por sua capacidade de restaurar a noção de corpo integral – e, conseqüentemente, de subjetividade autônoma. O excesso corrobora justamente para o desmantelamento do corpo como o conhecemos e, no limite, para a alienação da noção de personalidade e de sujeito. Neste ponto, vale lembrar que Aldana Reyes (2012, p. 20) propõe, ainda, uma diferenciação entre um tipo de horror desencantado, cujo corpo é vitimado e representado como limite material da existência, e um horror corporal ligado às múltiplas possibilidades de redefinição anatômica do corpo (polimorfo, monstruoso, como nos filmes de David Cronenberg). Apostando neste caráter polimorfo do corpo, Kelly Hurley nos aponta o sentido preciso do que buscamos afirmar acima, ao recusarmos a restituição da integridade fenomenológica do corpo:

A narrativa contada pelo *body horror*, repetidas vezes, é sobre um sujeito humano desmontado e demolido: um corpo humano cuja integridade é violada, uma identidade humana cujos limites são fissurados por todos os lados [...] Aqui, estou menos preocupada com a conhecida fragmentação pós-moderna da identidade humana do que com a sua reconfiguração por meio da pluralização e confusão de formas corporais (Hurley, 1995, p. 205).¹³

¹⁰ No original: “[...] bodily affections are legitimated as ‘movements of passion’ and not as objects in need of decoding”; “intensity [...] is characterised by its non-linear rupture of the linear progress of life: it disturbs the present state of the body [...] Affect is intensive and involuntary, and therefore response is always prior to the moment of conscious decision.”

¹¹ Vale indicar que Linda Badley, assim como Williams, irá comparar o horror com a pornografia e com o melodrama para enfatizar o momento cinematográfico do choque ou do obsceno, vistos como “the spectacle of effects [that] momentarily arrested the plot” (Badley, 1995, p. 8). Insiste também no horror como “somático” e “fisiológico”, que atinge o corpo diretamente sem o anteparo da linguagem (p. 10-11).

¹² No original: “or somatic responses [...] produced by the startle effect return us to our lived body and to a form of self-awareness that is embodied and organic.”

¹³ No original: “The narrative told by body horror again and again is of a human subject dismantled and demolished: a human body whose integrity is violated, a human identity whose boundaries are breached from all sides [...] Here

Para Hurley, o filme de horror e, em particular, o *body horror*, possibilita “produzir uma encenação espetacular da ambiguidade corporal [...] uma narrativa especulativa que estabelece novas economias de identificação e desejo” (p. 205).¹⁴ Consiste, então, no

[...] espetáculo do corpo humano desfamiliarizado, tornado outro. *Body horror* busca inspirar repulsa – e a seu modo, prazer – por meio de representações de figuras quase-humanas cujo efeito/afeto é produzido por sua abjeção, ambiguidade; por corporeidades impossíveis que são entes limiares e ocupam ambos os termos da oposição humano/não humano (ou melhor, existem na fissura entre eles) (Hurley, p. 203).¹⁵

Este corpo impensado, ambivalente, coloca-se além das definições produzidas pelas “ideologias dominantes” e das “formações baseadas na diferença sexual e na identidade”, em favor de uma economia corporal e do desejo que privilegia a “indeterminação”, a flutuação dos sentidos (p. 208, 211, 213). Temos, assim, por meio do horror corporal acesso ao potencial do horror em produzir no espectador reações reflexas, com o abjeto servindo de mediação a um universo inominável pré-simbólico e avesso aos limites categóricos. Temos, também, a pele e o caráter polimorfo do corpo “tornado outro”, a lembrar-nos que o corpo também é uma máquina de produzir significações, um envelope provisório, superfície das representações por onde circulam signos e onde se dão as distorções, instabilidades e trocas de lugar (Halberstam, 1995, p. 163).¹⁶

Close-up

Há uma certa obscenidade no recurso ao *close-up*. Tal como olhar através do buraco da fechadura, pelo telescópio ou microscópio, o *close-up* implica um desejo de ver além do que o olho e a distância permitem. Denota um prazer escópico, uma penetração nas superfícies. Podemos tomar o *close-up* como o agigantamento de um detalhe que confere maior realismo, veracidade, à cena. Este recurso descritivo, documental, por assim dizer,

I am concerned less with the reputed postmodern fragmentation of human identity than with its reconfiguration through the pluralization and confusion of bodily forms.”

¹⁴ No original: “to effect a spectacular visual staging of bodily ambiguity [...] a speculative narrative that sets out new economies of identification and desire.”

¹⁵ No original: “spectacle of the human body defamiliarized, rendered other. Body horror seeks to inspire revulsion – and in its own way, pleasure – through representations of quasi-human figures whose effect/affect is produced by their abjection, their ambiguity, their impossible embodiments are liminal entities, occupying both terms (or rather, existing in the slash between them) of the opposition human/non-human.” Em outra parte, Linda Badley, pesquisadora também interessada na literatura gótica e na relação com o filme de horror, nos diz: “In my view, horror has become a fantastic “body language” for our culture in which a person’s self-concept has been increasingly constituted in images of the body. In the ongoing crisis of identity in which the gendered, binary subject of Eurocentric bourgeois patriarchy (in particular, the Freudian psychoanalytical model of the self) is undergoing deconstruction, horror joined with other discourses of the body to provide a language for imagining the self in transformation, re-gendered, ungendered, and regenerated, or even as an absence or a lack” (Badley, 1995, p. 3; ver também p. 25-31).

¹⁶ Diz Halberstam: “Skin is at once the most fragile of boundaries and the most stable of signifiers; it is the site of entry for the vampire, the signifier of race for the nineteenth-century monster. Skin is precisely what does not fit; Frankenstein sutures his monster’s ugly flesh together by binding it in a yellow skin, too tight and too thick. When, in the modern horror movie, terror rises to the surface, the surface itself becomes a complex web of pleasure and danger; the surface rises to the surface, the surface becomes Leatherface, becomes Demme’s Buffalo Bill, and everything that rises must converge” (Halberstam, 1995, p. 163).

permite um acesso supostamente mais objetivo a um dado visível. O seu caráter pornográfico relaciona-se com o autoritarismo da imagem do espetáculo (Debord, 1997), ou com a ideologia da visibilidade total apontada por Baudrillard (Baudrillard, 1983, p. 130-131),¹⁷ ou, ainda, com o “*frenzy of the visible*” conceituado por Linda Williams (1989), que procura descrever uma excitação escopofílica, ato de ver sem reservas. Aliás, de Williams, vale ressaltar a relação que faz entre fetiche e o “*money shot*” da indústria pornográfica estadunidense dos anos 1970. *Money shot* é o termo que define o *close-up* do pênis ejaculando, tomado como evidência visual-material da satisfação sexual (a partir de uma perspectiva patriarcal, bem entendido). O caráter todo poderoso do *close-up* associado ao pênis impõe um corte, uma imagem clichê (portanto, reificada), a alienação do membro de seu contexto e dos corpos que produzem este contexto, inclusive o próprio corpo do qual o pênis, agora agigantado, foi parte. As obras analisadas a seguir se relacionam com a onipotência do *close-up* patriarcal, ora endossando-a, ora contrapondo-se a ela.

A figuração do cadáver ou do corpo machucado por meio do *close-up*, tão comuns em filmes de mortos vivos, juntamente com as cenas de canibalismo, peles e corpos em decomposição, vísceras aparentes, certamente ofendem a onipotência da legibilidade sem ruídos do pênis ereto ejaculador. Mas, e quando esses elementos aparecem justapostos, como em *L.A. Zombie* (2010), de Bruce LaBruce? Os *close-ups* da primeira cena de sexo explícito enfatizam as expressões de prazer da personagem caracterizada como morto-vivo e o vaivém de seu pênis ereto. As expressões faciais de prazer são simultâneas à maquiagem aterrorizante, dentes pontiagudos agressivos e sangue escorrendo pela boca (baba-sangue). O pênis ereto, signo da virilidade do corpo masculino, é, por sua vez, agigantado e deformado, e penetra a cavidade de uma ferida localizada no tórax do cadáver de um homem, vítima de um acidente de carro. A penetração restitui ao cadáver os seus batimentos cardíacos, num coração exposto, de tamanho anormal, dotado de pêlos, localizado fora do corpo. O coração é visto pulsar (novamente, irrigando e contraindo) junto ao vaivém do membro sexual. Nesta sequência, há um curto-circuito na relação entre imagem, som e narrativa, pois parecem contrariar-se mutuamente. Dois registros de imagem ocorrem ao mesmo tempo: o corpo morto/machucado e o sexo. A incongruência da trilha sonora *new age* corporativo-motivacional impõe ainda um terceiro registro que amortece tanto o choque da necrofilia quanto a excitação sexual. O *money shot*, finalmente, vai ostentar uma morbidez irônica: o membro ereto e deformado do monstro ejacula um líquido vermelho escuro assemelhado ao sangue no rosto satisfeito do cadáver ressuscitado.

¹⁷ Baudrillard diz: “Obscenity begins precisely when there is no more spectacle, no more scene, when all becomes transparency and immediate visibility, when everything is exposed to the harsh and inexorable light of information and communication [...] It is no longer [...] the traditional obscenity of what is hidden, repressed, forbidden or obscure; on the contrary, it is the obscenity of the visible [...] of what no longer has any secret, of what dissolves completely in information and communication” (Baudrillard, 1983, p. 130-131).

Já em *Boca-seca* (2021), de Felipe Abdala, vemos o recurso ao *close-up* de um modo bastante original, na estruturação de sua performance. Ainda que não seja um trabalho que se situe nitidamente no gênero do horror ou que explicitamente trate de mortos vivos, alguns elementos como a relação corpo-imagem, alienação, devoração e uma afetação física, reflexa, do espectador interessam a esta reflexão. A ação é realizada fisicamente em um espaço todo pintado de verde, usado como *chroma-key*, para ser mixada e transmitida ao vivo pelo Youtube.¹⁸ *Chroma-key* é um recurso audiovisual usado para produzir uma superfície transparente sobre a qual será sobreposta uma outra imagem fixa ou em movimento. A ferramenta visa produzir o desaparecimento de uma ou mais superfícies. No contexto do espaço de exposição no qual a ação de Abdala ocorre, podemos falar em uma fetichização do espaço. Trata-se de uma camuflagem, um disfarce. No vídeo transmitido ao vivo, vemos um plano geral/aberto que se mantém fixo durante toda a ação e que se prolonga por cerca de vinte minutos. O corpo de Abdala não apresenta partes afetadas pelo efeito do *chroma-key*, isto é, podemos afirmar que seu corpo resiste à fetichização, ao desaparecimento imposto ao espaço ao redor. Deste modo, vemos um plano geral que enfatiza a diferença entre a escala do corpo e o amplo espaço da sala, e um plano fechado que agiganta os detalhes da ação, uma boca que ameaça devorar a arquitetura, a imagem e o próprio corpo de Abdala. A ação que vemos Felipe Abdala realizar consiste em morder duas quinas das laterais dos painéis que se apresentam ao vídeo de modo frontal, plano. Abdala apoia as mãos sobre a superfície que vai sendo roída e suas unhas ostentam uma cor laranja saturada. Na relação entre o plano aberto e o *close-up*, temos imagens que vão se comendo mutuamente. A aspereza do contato entre o dente e o reboco da parede, a velocidade da ação, as mãos que apalpam, as unhas laranjas, as mordidas, cusparadas, dentes, lábios, baba etc., indicam a presença escatológica de um organismo vivo, que nos afeta de modo reflexo. Contribui, ainda, o som captado pelo microfone de lapela, que registra os ruídos da ação e o atrito com o corpo e com a roupa. As mordidas vão progressivamente desgastando as quinas, rasgando, na imagem, linhas verticais com espessuras irregulares na cor branca (a cor do painel *dry wall* que está debaixo da cobertura da tinta verde). Estas linhas funcionam como uma espécie de falha, *glitch*, na imagem transmitida; falha de reversão impossível, pois somente pode ampliar-se. O *close-up*, em *Boca Seca*, trabalha a capacidade de intensificação da experiência fenomenológica do corpo. Ao mesmo tempo, parece comentar a fantasmagoria das imagens em economia correlata ao capitalismo e seu poder devorador. Um jogo irresolúvel entre fetichização (alienação) e afirmação do corpo vivo é encenado neste trabalho, na medida em que, durante toda a performance, somos expostos a um corpo integral que ameaça ser devorado pela imagem agigantada de seu

¹⁸ Ver links para a obra: <https://www.youtube.com/watch?v=dSVMZji7i9Q>; e para a exposição: <http://www.habito-habitante.com.br/>. Acesso em: 2 maio 2023.

fragmento. Por fim, cabe indicar que em sua dissertação de mestrado ainda inédita (2023), Felipe Abdala relaciona alguns de seus trabalhos com a “linha orgânica” da artista Lygia Clark. De fato, observamos os cortes nas quinas da parede como resultantes de gestos vitalistas – abocanhar, morder, mastigar e cuspir. Observamos, ainda, que os cortes produzem danos irrecuperáveis na superfície da imagem, uma penetração que, parafraseando Suely Rolnik (1999, n.p), ‘extraí tridimensionalidade do plano bidimensional’. Sentimos, como ondas de sensações reflexas, a aspereza das mordidas e a irregularidade das linhas brancas e somos pedagogicamente convocados a roer a parede juntos. Mas, no lugar do caráter otimista redentor prometido pela vitalidade da experiência corporal – e da participação –, a vitalidade que vemos em *Boca Seca* decorre da constante ameaça de seu esquarteramento. A vontade de construção é, aqui, atualizada pela vontade de destruição.

Ferida

Num breve ensaio de David Lapoujade (2002), *O corpo que não aguenta mais*, o filósofo procura caracterizar gestos “rebaixados” – entre eles, rastejar, mutilar-se, torcer-se, deixar-se estar, tomado pelo cansaço – como gestos de internalização das forças externas que pressionam o corpo. Lá onde dói, onde o corpo é mais vulnerável, doente e apresenta feridas expostas, é que conhece a sua maior resistência. É o ponto no qual o corpo, num misto de terror e riso irônico, apresenta-se irreduzível: dali não se pode ultrapassar. É carne crua, matéria bruta que já não pode mais ser subjugada pela disciplina e pela cura. É a vingança do corpo: seu ponto, portanto, de maior resistência. A postura ereta é declinada pela gravidade, seja ela um fenômeno físico ou coerções políticas, econômicas e sociais. As partes deformadas, esquarteradas, ainda animadas e quentes, derramando sangue, pus e excrementos, evidenciam a sua própria materialidade irreduzível. Antissujeito sem qualquer concessão à identidade/personalidade. Fingir-se de morto não é o mesmo que estar morto.

A ferida interrompe a continuidade da superfície da pele (do mesmo modo, a imagem “pobre” interrompe a circulação ilimitada, obscena, da imagem lisa neoliberal). Se, como vimos, a pele é a superfície por onde circulam os signos e as ambigüações, situada, porém em confronto com o regime da visibilidade total, a ferida é o monstruoso, aquilo que rasga a superfície. A ferida é o ponto de contato entre o corpo fragmentado, violentado, e o corpo do espectador, numa espécie de fenomenologia do limite físico, de cumplicidade somática. Em sua face não utópica, a ferida ostenta os signos do regime necropolítico da atualidade, conforme descrito por Achille Mbembe:

Em outros casos, em que a amputação física substitui a morte imediata, cortar os membros abre caminho para a implantação das técnicas de incisão, ablação e excisão que também têm os ossos como seu alvo. Os vestígios dessa cirurgia demiúrgica persistem por um longo tempo, sob a forma de configurações humanas

vivas, mas cuja integridade física foi substituída por pedaços, fragmentos, dobras, até mesmo imensas feridas difíceis de fechar. Sua função é manter diante dos olhos da vítima – e das pessoas a seu redor – o espetáculo mórbido do seccionamento (Mbembe, 2016, p. 142).

Gore

A gratificação do Horror contemporâneo baseia-se na tensão, medo, ansiedade, sadismo e masoquismo – uma disposição que é, em geral, ofensiva [*tasteless*] e mórbida. O prazer vem do fato de apavorar você [*get the shit out of you*] – e desfrutar disto; uma troca mediada por adrenalina (Brophy, 1986, p. 5).¹⁹

Uma definição genérica do termo *gore* colocaria ênfase no caráter explícito da representação da realidade material do corpo machucado, um rebaixamento aos fluidos, feridas, vísceras e todo o tipo de violência extrema contra o corpo (Hutchings, 2008, p. 147-148).²⁰ Contudo, devemos atentar para o *excesso na descritividade*, para aquilo que ultrapassa, em sua hiper-definição e exagero, a mera função descritiva da linguagem, pois se abre para um campo sinestésico e contraditório, em que, no caso do filme de horror, elementos nauseantes são justapostos a um erotismo mórbido. “Perceber mais do que o que se dá a ver” (Huang, 2007, p. 100);²¹ ultrapassar a representação, por meio de uma fenomenologia da ameaça e da hiperintensidade. A narrativa de horror está em uma relação simétrica com a excitação mórbida inerente ao próprio capitalismo, em seu desejo desenfreado de satisfação, domínio e consumo de tudo o que existe.²² A fragmentação, o desmembramento de corpos, o monstruoso, a violência sensacionalista, são elementos indissociáveis da experiência contemporânea, baseada, no Sul Global, naquilo que Sayak Valencia brilhantemente nomeou de “capitalismo gore”. Para a filósofa mexicana, o termo *gore* qualifica um tipo violento de capitalismo praticado em países subalternizados como forma de

¹⁹ No original: “The gratification of the contemporary Horror film is based upon tension, fear, anxiety, sadism and masochism – a disposition that is overall both tasteless and morbid. The pleasure of the text is, in fact, getting the shit scared out of you – and loving it; an exchange mediated by adrenalin.”

²⁰ Nos diz Hutchings: “For some, the graphic display of bodily fluids, mutilation and evisceration involves an appeal to degraded and base elements in the human character. For horror theorists and critics, however, the genre’s gore effects relate more to a fascination with the body and its workings, a fascination that is marginalized or suppressed in other, more decorous areas of our culture. In addition, horror fans often seem more interested in appreciating the makeup techniques that produce the gore effects than they are in just witnessing moments of nastiness; for these fans at least there is an aesthetic of gore at work in horror cinema.” (Hutchings, 2008, p. 147-148).

²¹ As aspas modificam ligeiramente o que é dito no seguinte trecho: “Through their disruption of the everyday world, the explosion of our previous assumptions about normality, reality and unreality, violence against the body and the social or moral order, etc., postmodern horror films offer the audience the impossible satisfaction of the death drive, *the enjoyment of always seeing more than meets the eye*, seeing beyond the cinematic images and yet repeating them from the beginning all over again” (itálico nosso).

²² Em outra parte, afirmou-se: “Tem-se, aqui, na esteira de David Harvey (2008), que o espaço do capitalismo, a partir de meados dos anos 1970, produz imensa comunicabilidade e fluxo de mercados e capitais em nível global, com rápido tempo de giro. A homogeneização e a universalização aí pressupostas são “perversas” – no dizer de Milton Santos (2006), geógrafo crítico da globalização – porque são apenas efeitos discursivos de um processo totalitário que produz, a todo tempo, fraturas subjetivas, territoriais, culturais, afetivas, trabalhistas etc.” (Pera, 2022, p. 474).

legitimação econômica e social de grupos ligados ao crime organizado – daí o termo “necroempoderamento” usado pela autora. Consiste em efeito e em resposta à falácia da globalização, numa luta por autonomia e autoafirmação (masculinista, principalmente) que passa pelo tráfico de pessoas, assassinato e demonstrações ostensivas de violência contra os corpos de adversários. Capitalismo *gore* é a

[...] dimensão sistematicamente descontrolada e contraditória do projeto neoliberal. Produto de polarizações econômicas, do bombardeio informativo/publicitário que cria e afiança a identidade hiperconsumista e a sua contraparte: uma população cada vez mais escassa com poder aquisitivo capaz de satisfazer o desejo de consumo (Valencia, 2010, p. 19).²³

Como se vê, a autora nota a dimensão totalitária e contraditória do fenômeno, e também o seu caráter espetacular, “por conservar el elemento paródico y grotesco del derramamiento de sangre y vísceras que, de tan absurdo e injustificado, parece irreal, efectista, artificial” (Valencia, 2010, p. 23).²⁴ Podemos afirmar que o capitalismo fornece uma espécie de “superego perverso” que, “sabendo do gozo [*jouissance*] do sujeito, comanda-o a excitar-se [*to enjoy*]” (Huang, 2007, p. 94). A angústia, aqui, “não é produzida por uma falta, perda ou incerteza, não é a angústia de perder algo [...] Pelo contrário, é a angústia de ganhar algo em demasia, de uma presença muito próxima ao objeto” (Dolar, 2018, p. 183). O filme de horror sabe como internalizar isto em sua forma, ao produzir e manipular a angústia contra uma ameaça difusa ou direta, ao dispor de objetos fóbicos, ao conferir forma para a violência. Aquilo que ameaça aniquilar o sujeito – sua autonomia, seus limites – irrompe como o sintoma deste conteúdo de violência e morte, de desejo desmedido e de excitação, que é próprio ao consumismo, ao sadismo dos regimes necropolíticos de exceção, aos discursos armamentistas e golpistas, à estigmatização e perseguição de setores sociais marginalizados, para citar apenas alguns exemplos. Aparece na forma de um excesso na descrição que, como afirmado, faz perceber mais do que a própria imagem parece mostrar (Dunker, 2002).²⁵ Esta descrição, no entanto, também situa um referente

²³ No original: “dimensión sistemáticamente descontrolada y contradictoria del proyecto neoliberal. Producto de polarizaciones económicas, el bombardeo informativo/publicitario que crea y afianza la identidad hiperconsumista y su contraparte: la cada vez más escasa población con poder adquisitivo que satisfaga el deseo de consumo.”

²⁴ Mark Steven é taxativo ao comparar o capitalismo ao gênero *gore*, ressaltando a sua capacidade crítica, o seu caráter erótico e a sua vocação ideológica revolucionária: “One of the well-grounded clichés about modern liberalism pertains to its stance of nonviolence; that it endorses a toothless progressivism and shuns any sort of armed struggle; that, from its standpoint, to resist oppression through violent means makes you an oppressor too. Splatter promotes the opposite worldview. It reminds us that capitalism is already violent, that under capitalism violence is ambient and systematic, and that capitalism will only yield through greater and different violence” (Steven, 2017, p. 18). E continua: “Splatter is about the joy of the kill. As a very basic rule of distinction, if a film relishes gore more than tension it is likely splatter” (p. 19). Por fim: “Splatter is neither conservative nor apolitical. It is politically committed and its commitment tends toward the anti-capitalist left” (p. 23). “Gore” e “splatter” aparecem de forma permutável no texto do autor.

²⁵ Numa perspectiva psicanalítica, eis a noção de “gozo” produzida por Christian Dunker: “O gozo se caracteriza pela intensidade excessiva (além da satisfação), de duração repetitiva, com uma certeza antecipada (imaginariamente eternizável). O gozo corresponde ainda a uma experiência de proximidade absoluta, com tendência a se prolongar inercialmente (fecundidade) e a ser impuro por natureza, ao combinar afetos indiscerníveis (prazer e horror, por

que resiste abstrair-se no sistema de circulação capitalista (comunicação, mercado financeiro). Ou, como nos diz um pesquisador:

[...] o *gore* [...] responde às vicissitudes do valor, a invariável condição da acumulação capitalista. O *gore* enfatiza a materialidade de corpos e cérebros; da substância humana no interior de uma economia que aparenta ser abstrata, pois tornou-se financeira, mas que, apesar disto, depende do trabalho [*labour*] como a sua única fonte de valor (Steven, 2017, p. 34).²⁶

Horror²⁷

À pergunta sobre como internalizar na forma artística elementos do horror cinematográfico sem cair na mera ilustração, cabe exigir que se tome, em primeiro lugar, o horror não como um gênero estável. Isto é, deve ser explorado em sua contingência, situado espacial e temporalmente em relação aos seus campos disciplinares e obras de referência, ainda que difusas. Trata-se de verificar se os processos constitutivos das obras provocam momentos de ambiguidade e desobediência capazes de desafiar as ilusões de totalidade ostentadas por meios ensimesmados e clichês narrativos, para abrir-se em cadeias de significação amplas; trata-se de verificar se há violência (tensão, pressão, choque, fratura etc.) em suas articulações – ou desarticulações – mais primárias, em todo o processo de produção. Ainda que elementos como escatologia, excesso, monstruosidade, asco, dor, suspense, velocidade, tortura, assassinato, deformações corporais, amputações, exposição das vísceras, cadáveres e todo o tipo de dejetos e impurezas, possam ser vistos como aterrorizantes (pressuposição essencialista), caberia verificar se de fato produzem movimentos complexos nos arranjos formais e contextuais, ou são meros fenômenos na superfície dos signos; se almejam um esfacelamento da estrutura da realidade – e da própria forma – a fim de torná-la irreconhecível. Ou, se apenas apresentam uma face aterrorizante para o *voyeur* que não deseja ver a realidade ruir abaixo de seus pés, mas ao contrário, deseja

exemplo). Além disso ele está a meio caminho entre uma grandeza positiva (prazer) e negativa (dor)” (Dunker, 2002, p. 49-50). Mais adiante (p. 55), Dunker nos lembrará da relação entre o gozo psíquico e a mais-valia econômica, um valor que é posto para a troca e não para o uso, que sempre excede e aliena o sujeito, atualizando os termos que temos nos utilizado para pensar a engrenagem do *gore* frente ao capitalismo.

²⁶ No original: “*gore* [...] responds to the vicissitudes of value, the invariable condition for capitalist accumulation. *Gore* emphasizes the materiality of bodies and brains, of the human substance within an economy made seemingly abstract because it has become financial but which is nevertheless dependent upon labour as the sole source of value.”

²⁷ Muitas vezes nos deparamos com a expectativa de diferenciar os termos “horror” e “terror”. Na bibliografia consultada esta diferenciação mais rigorosa ocorre somente em Noël Carroll, que relaciona o termo “terror” às ficções “que alcançam seus efeitos assustadores ao explorar fenômenos psicológicos, que são, afinal, demasiadamente humanos” (Carroll, 1990, p. 15). Enquanto o conceito de “horror” estaria ligado ao monstro, tanto ao seu caráter sobrenatural, quanto à sua natureza híbrida e ao sentimento de repulsa que produz (p. 12-41). Robin Wood (Wood; Grant, 2018) varia entre os termos terror e horror, e Mark Jancovich (2002), apesar de insinuar uma diferenciação, não a realiza com rigor.

sofrer simbolicamente apenas para ter tal realidade assegurada em seguida, numa lógica compensatória muito próxima ao sublime.²⁸

Ao produzir-se como imagem fotográfica em movimento, o filme de horror usaria a relação de verossimilhança tanto para espelhar a “realidade” – estabelecendo um espaço-tempo realista, por assim dizer –, quanto para introduzir nela elementos dissonantes, heterogêneos. Em outras palavras, produzida a ilusão, a “realidade” seria revirada, fissurada, tornada inverossímil, horripilante (Jancovich, 2002; Benschhoff, 1997, p. 6). Como vimos, a imagem *gore*, em seu excesso de descritividade, levaria esta verossimilhança ao seu limite. Mas, nota-se, principalmente, que muitos críticos privilegiam, cada um a seu modo, o protagonismo da figura do monstro para esta tarefa de desestabilização. Um autor influente destaca uma “fórmula básica, simples e óbvia, para o filme de horror: a normalidade é ameaçada pelo monstro” (Wood; Grant, 2018, p. 83). O monstro é o outro da “normalidade”, um substituto para o conteúdo reprimido no interior da sociedade patriarcal.²⁹ Outro autor bastante citado toma a figura do monstro como um contrassenso que confunde categorias e instila ambivalências (dentro-fora, morto-vivo, humano-não humano etc.), o que lhe confere um caráter “impuro” – “transgressão”, “violação”, “contradição”, “intersticial”, “ambiguidade” são outros termos usados pelo autor. Esta impureza, associada a elementos como podridão, o corpo morto, doenças, vermes e seres rastejantes, acionaria emoções de horror e repulsa (Carroll, 1990).³⁰ A referência prototípica aqui é certamente a criatura de Frankenstein,

²⁸ Por exemplo, Rosalind Krauss chama atenção para operações de desagregação formal realizadas no nível dos significantes (os materiais e processos mesmos de formalização das obras artísticas), de modo a romper com hierarquias e convenções formais, estruturas organizacionais, expectativas de verticalidade, monumentalidade, totalidade, em suma, modos estáveis de produzir representações, em favor de operações de dispersão, queda e falta, operações em que a própria noção de forma é colocada em xeque (Krauss; Bois, 2000). O crítico de cinema Robin Wood também oferece uma ilustração do que se quer aqui caracterizar como uma “internalização” do horror à forma artística. Em sua análise de *The Texas Chainsaw Massacre* (Tobe Hooper, 1974), Wood percebe com muita sutileza que o “sentido fundamental do horror”, aquilo que pulsa no interior do filme, “está intimamente aliado ao sentido de absurdo” (Wood; Grant, 2018, p. 101). Aqui, o absurdo da narrativa só pode intensificar-se, jamais retroceder e, por sua vez, se associa intimamente a um sentido de desespero nihilista. Tais sensações certamente resultam do encadeamento narrativo, mas são também produzidas por significantes mais elementares como a luz laranja asfíxiante do por do sol, a própria incidência, nas imagens, de *lens flares* cortantes, a lembrar-nos que o horror ocorre a céu aberto, o silêncio e a vastidão vazia do território, interrompidos pelo som da serra elétrica e por indivíduos isolados, sem qualquer esperança de resgate, fugindo para sobreviver. Wood oferece, ainda, uma interpretação sociológica em seu texto ao procurar relacionar o capitalismo ao canibalismo praticado pela família de Leatherface, naquilo que trata seres humanos como meros objetos de uma satisfação erótica letal não reprimida. Ressalte-se que se trata de uma família de açougueiros. Quanto ao sublime, ver *Gothic*, de Fred Botting (2005, p. 25-28).

²⁹ O crítico aqui referido, Robin Wood, afirmaria ainda: “I use “normality” here in a strictly non evaluative sense to mean simply “conformity to the dominant social norms”: one must firmly resist the common tendency to treat the word as if it were more or less synonymous with “health”” (Wood; Grant, 2018, p. 83). Neste texto de 1978, encontramos uma lista bastante objetiva do que Wood identifica como este conteúdo reprimido: outras pessoas (pressupõe que uma sociedade capitalista é formada essencialmente por competidores e pela noção de propriedade privada), a mulher, o proletariado, outras culturas, grupos étnicos dentro de uma cultura, ideologias e sistemas políticos alternativos, desvios das normas sexuais (frente ao: regime patriarcal, heterossexual, sexo com fins reprodutivos, família nuclear, libido com função finalista dirigida ao trabalho), crianças.

³⁰ Nos diz Noël Carroll: “Within the context of the horror narrative, the monsters are identified as impure and unclean. They are putrid or moldering things, or they hail from oozing places, or they are made of dead or rotting flesh, or chemical waste, or are associated with vermin, disease, or crawling things. They are not only quite dangerous but they also make one’s skin creep. Characters [in a movie] regard them not only with fear but with loathing, with a combination of terror and disgust” (Carroll, 1990, p. 23). Quanto à impureza, Carroll a caracteriza como um “[...]”

resultado da montagem de elementos corporais heterogêneos. O autor não se exime em esboçar uma interpretação histórica do fenômeno da ficção de horror, como se, a partir da literatura gótica, fosse produzida uma crítica interna ao racionalismo iluminista. Em outra parte, o caráter abjeto do monstro e o estatuto da impureza é também relacionado ao feminino, ao “*monstrous-feminine*” (Creed, 1986; 1993).³¹ Abjeto que, como vimos, aparece na forma de uma espécie de ritual contínuo de exclusão que “garante ao sujeito afirmar o seu lugar em relação à ordem simbólica” (Creed, 1993, p. 9). Isto é, na “separação do humano e do não humano; do sujeito plenamente constituído e do parcialmente formado” (Creed, 1993, p. 8).³² Momento este que é “horrível demais para olhar [...] coloca o observador em contato direto com ‘o lugar da morte’ e o colapso de todos os sistemas de significação” (Aldana Reyes, 2012, p. 37).³³ Lembremos, ainda, que o termo “*queer*” também foi objeto de identificação com o monstruoso e o horror, investigado por alguns autores:

[...] o *queer* [*queerness*] perturba o equilíbrio narrativo e coloca em movimento um questionamento do *status quo* [...] a própria natureza da realidade [...] O *queer* sugere a morte ao invés da vida, ao focalizar hábitos sexuais não reprodutivos, especialmente adequado a um gênero que tem o sexo e a morte como suas temáticas centrais (Benshoff, 1997, p. 5).³⁴

conflict between two or more standing cultural categories. Thus, it should come as no surprise that many of the most basic structures for representing horrific creatures are combinatory in nature [...] On the simplest physical level, this often entails the construction of creatures that transgress categorical distinctions such as inside/outside, living/dead, insect/human, flesh/machine, and so on” (p. 43).

³¹ Num resumo grosseiro, pode-se dizer que, por um lado, a autora vai revisar a teoria psicanalítica da castração e propor uma inversão da noção de que a mulher ameaça por ser o outro castrado. Em sua perspectiva, a ameaça advém da mulher como potencialmente castradora do sujeito patriarcal. Há uma imagem de maternidade (salvo engano, não essencialista, porquanto não marcada pela diferença de gênero que caracteriza a teoria da castração) examinada pela autora que representaria uma “mãe totalizante e oceânica [...] que invoca no sujeito a ansiedade [a ameaça] da fusão e da dissolução” (Creed, 1993, p. 20). Creed conclui que “[a]s this desire to return to merge occurs after differentiation, that is after the subject has developed as separate, autonomous self, it is experienced as a form of psychic death” (p. 28). E acrescenta: “In contrast with the conventional viewing structures working within other variants of the classic text, the horror film does not work to encourage the spectator to identify continually with the narrative action. Instead, images on the screen challenge the viewer to run the risk of continuing to look [...] Strategies of identification are temporarily broken and pleasure in looking is transformed into pain as the spectator is punished for his/her voyeuristic desires” (p. 28).

³² Creed baseia-se nas definições de Kristeva sobre o abjeto. O caráter ritual também é enfatizado por Benshoff: “For spectators of all types, the experience of watching a horror film or monster movie might be understood as similar to that of the Carnival as it has been theorized by Bakhtin, wherein the conventions of normality are ritualistically overturned within a prescribed period of time in order to celebrate the lure of the deviant. Halloween functions similarly, allowing otherwise “normal” people the pleasures of drag, or monstrosity, for a brief but exhilarating experience.” (Benshoff, 1997, p. 13).

³³ No original: “too horrible to watch [and] puts the viewer in direct contact with ‘the place of death’ and the collapse of all systems of meaning”. Barbara Creed nos diz ainda: “the concept of a border is central to the construction of the monstrous in the horror film; that which crosses or threatens to cross the ‘border’ is abject. Although the specific nature of the border changes from film to film, the function of the monstrous remains the same – to being about an encounter between the symbolic order and that which threatens its stability” (Creed, 1993, p. 10-11).

³⁴ No original: “[...] queerness disrupts narrative equilibrium and sets in motion a questioning of the status quo [...] the nature of reality itself [...] Queer suggests death over life by focusing on non-procreative sexual behaviors, making it especially suited to a genre which takes sex and death as central thematic concerns”. O autor prossegue: “By “queer,” I mean to use the word both in its everyday connotations (“questionable . . . suspicious . . . strange .”) and also as how it has been theorized in recent years within academia and social politics. This latter “queer” is not only what differs “in some odd way from what is usual or normal,” but ultimately is what opposes the binary

Morto-vivo

Morto vivo (2022) consistiu em uma ação, com duração aproximada de três horas, com alguns breves intervalos, na qual um *performer* caracterizado como morto-vivo realizou algumas sequências de movimentos, todos retirados de filmes, games, videoclipe, entre outras referências audiovisuais do gênero. Os movimentos foram marcados por sua aleatoriedade combinatória e aparente descontinuidade: caminhar, ficar em pé (parado ou balançando o corpo levemente), ficar deitado (simulando as torções corporais do *rigor mortis*, ou apresentando espasmos repentinos), “agarrar” (com os braços estendidos em frente ao corpo), morder, dançar (em referência ao *Thriller*, 1984, de Michael Jackson), balbuciar sons sem sentido, rir, gritar, gemer de prazer e de dor, entre outros. Ao *performer* foi solicitado que não realizasse contato visual com o público presente e foi dada total autonomia para improvisos, em especial, para produzir relações com alguns elementos espaciais, como o mobiliário, vãos arquitetônicos, portas, degraus etc. Todas as decisões deveriam parecer reflexas, isto é, mais ou menos como respostas contingentes, sem, contudo, serem diretamente reativas. Para tanto, os ritmos das ações deveriam privilegiar a autoabsorção do personagem. Produziu-se, portanto, uma imagem ambivalente entre alhear-se quase completamente, mas, também, responder, eventualmente, ao campo social. O ensimesmamento garantiu ao *performer* a constante presença como coisa/corpo em movimento. A ação ocorreu numa tarde de sábado ensolarada, no centro da cidade de São Paulo, num espaço que funciona tanto como ateliê de artistas, como galeria de arte. O morto-vivo era emoldurado por um espaço que funcionava como vitrine para obras artísticas e pessoas. As próteses e a maquiagem caracterizam um corpo machucado, com feridas nos braços, tronco, pescoço e cabeça. Foram feitas em colaboração com profissionais que atuam como drag queen e cosplay, dotadas de uma teatralidade exagerada, porém convincente para despertar um misto de interesse e repulsa. Ressalte-se que o tratamento dos olhos – um completamente vedado pela prótese e outro parcialmente obstruído pela lente de contato branca, forçaram o *performer* a um relativo alheamento de fato, que interferia fisiologicamente na sua velocidade, na autovigilância dos movimentos e do corpo, na nitidez do espaço e das pessoas ao redor.

definitions and proscriptions of a patriarchal heterosexism. Queer can be a narrative moment, or a performance or stance which negates the oppressive binarisms of the dominant hegemony” (Benshoff, 1997, p. 4).



Renato Pera, *Morto vivo*, 2022, performance. Performer: Manuel Fabrício.
Make: Kira e Taline Bonazzi. Figurino: Taline Bonazzi. Foto: Paulo Pereira/Teia Documenta.



Renato Pera, *Morto vivo*, 2022, performance. Performer: Manuel Fabrício.
Make: Kira e Taline Bonazzi. Figurino: Taline Bonazzi. Foto: Paulo Pereira/Teia Documenta.

Certamente, a teatralização da violência é assunto de interesse do trabalho, um dos muitos textos possíveis. Mas, a ação produz diversas significações, sem se fixar em nenhuma, de modo a espelhar a fragmentação da própria performance e a ambivalência do comportamento da personagem. Circulam, simultaneamente, significantes relacionados às feridas, dor, afazia, comicidade, erotismo, morbidez, espetacularização, precariedade etc. No sentido que se buscou para a temporalidade da ação, insistiu-se no seu caráter dissociativo – participar e alienar-se. Se a imagem da “vida nua”³⁵ podia ser ativada, também havia espaço para a paródia sobre a indiferença do meio artístico (ponta de lança da capitalização econômica e simbólica das narrativas e das contranarrativas) e a mistura entre erotismo (corpo atlético seminu, gemidos, sussurros) e morbidez (machucados, sangramento, rigidez cadavérica etc.). Como uma performance que não deixa rastros, *Morto vivo* aposta na combinação provisória e precária de objetos prostéticos, cuja eficácia se dá tanto no presente da ação, quanto na latência/angústia do vazio deixado ao final, por sua vez, uma tensão bastante típica tanto da narrativa de horror quanto de estados de exceção.

Necropolítica

A tradição dos oprimidos nos ensina que o “estado de exceção” em que vivemos é na verdade a regra geral (Benjamin, 1993, p. 226).

Campo (pense-se nos grupos paramilitares com organização patriarcal comuns aos filmes de mortos vivos, em particular estadunidenses, mas também nos manifestantes civis brasileiros de extrema direita):

[...] o colapso das instituições políticas formais sob a pressão da violência tende a conduzir à formação de economias de milícia. Máquinas de guerra (nesse caso, milícias ou movimentos rebeldes) tornam-se rapidamente mecanismos predadores altamente organizados, que taxam os territórios e as populações que os ocupam e se baseiam numa variedade de redes transnacionais e diásporas que os provêm com apoio material e financeiro [e humano] (Mbembe, 2016, p. 141).

Contracampo (pense-se nas hordas de zumbis):

³⁵ Wesley da Silva Costa, ao considerar o conceito de “vida nua” em sua tese de doutorado nos fala que “os direitos humanos, que tinham como ideal o “homem enquanto tal”, ruíram ao se deparar com homens reais que haviam perdido todas as características relacionais de cidadania, mostrando-se como pura existência humana. Isto ocorreu devido à contiguidade existente entre os direitos do homem e aqueles referentes à cidadania e à nacionalidade. Somente os nacionais poderiam ser cidadãos. Aqueles que não fossem nacionais não gozavam plenamente das garantias e proteções das instituições, sendo “regulamentados” por “alguma lei de exceção até que, ou a não ser que, estivessem completamente assimilados e divorciados de sua origem” (Costa, 2021, p. 89). O que se apreende é uma contradição entre a captura da “vida nua” – ou seja, esta figura que procura descrever algo como o corpo natural do humano, a mera existência como humano –, pelo biopoder – já este, identificado com a cidadania, figura político-jurídica produzida pela ideia de Estado-Nação. A universalidade pressuposta pela noção de cidadania exclui a vida nua, agora identificada a outros fatores extrajurídicos/nacionais, como a raça, por exemplo, e fica sujeita, então, ao campo da exceção. Tem-se, aqui, a produção da diferença (sujeito x não sujeito) como a engrenagem própria à exceção.

[...] Enquanto categoria política, as populações são então decompostas entre rebeldes, crianças-soldados, vítimas ou refugiados, civis incapacitados por mutilação ou simplesmente massacrados ao modo dos sacrifícios antigos; enquanto os “sobreviventes”, depois de um êxodo terrível, são confinados a campos e zonas de exceção (Mbembe, 2016, 141).

O regime necropolítico – termo cunhado pelo filósofo camaronês Achille Mbembe – baseia-se num movimento de extrapolação da biopolítica proposta por Michel Foucault e inversão aguda desta. Na biopolítica, a disciplina classifica corpos e populações segundo marcadores biofísicos e culturais (racistas) para o seu controle por meio do confinamento, ocultação, extermínio ou reabilitação pedagógica para a reinserção no corpo social “normal”, “são”, ou “dócil”, como quis Foucault. Na biopolítica, a disciplina visa arraigar-se universalmente a partir das instituições historicamente ligadas às formas homogeneizantes do estado-nação, políticas higienistas e racistas, e urbanismo, entre outras instituições – ou, conforme argumentação de Mbembe, a “soberania” do Estado (o uso auto-outorgado da guerra, da força e da lei) visa produzir uma autonomia baseada no reforço da fantasia de uma identidade homogênea. Já no regime necropolítico, o controle da morte visa a violência total contra o “inimigo”, o seu extermínio completo, como medida de racionalidade econômica. É anti-institucional, já que obedece a demandas de grupos que podem ou não se associar ao Estado. Isto é, empreendimentos paramilitares privados beneficiados pelo elevado fluxo de capital. A forma deste tipo de terror é nômade, altamente tecnológica, veloz, silenciosa, simultânea, vertical (do satélite ao subterrâneo ou submarino), anônima e remota. Vai de mãos dadas com a globalização. Tal regime consiste na generalização do estado de exceção (onde a universalidade da lei é desmentida) e do estado sítio. Produz indivíduos e populações sem nenhum *status* de sujeito político ou de cidadania, reunidos ou dispersados conforme os interesses dos grupos no poder. Conclui Mbembe:

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

Terrir

Já dissemos de passagem que as respostas somáticas provocadas pelo filme de horror têm semelhança com a comédia. Mas, vale enfatizar também que a impureza – o abjeto – é elemento comum ao horror e ao humor (Carroll, 1999). Impulsos contraditórios como o riso e o medo guardam semelhanças com o chiste e com o insólito, formas de retorno (repetição) e de disfarce (sintoma). Noël Carroll nos lembra que o humor baseia-se na “incongruência”, isto

é, na convergência de “ideias e conceitos disparatados ou contrastantes”, visando à “transgressão de conceitos aceitos, categorias, normas e expectativas do senso comum” (Carroll, 1999, p. 153-154). Trata-se aqui das figuras do trocadilho, do duplo (bonecos, marionetes, sócias, caricaturas, por exemplo), da alegoria e do palhaço, que o autor compara diretamente ao monstro. Examinando uma possível etimologia da palavra “clown” (palhaço), Carroll a relaciona com outros termos como “clod”, “clot” e “lump” (pedaço de terra ou de sujeira, coágulo e substância sólida informe) para designar materiais amorfos, sem limites claros, e conotar impureza (p. 155).

“Terrir”, este conceito singularmente brasileiro, procura nomear a comédia pastelão cheia de sangue, tripas, sexo, humilhação, precariedade e humor, exposta sob a luz tropical inclemente. O conceito aparece no debate cultural tropicalista.³⁶ Mas para nós, adquire valor analítico que permite abordar a produção experimental do chamado cinema marginal, como por exemplo, os filmes e as ações extrafílmicas de José Mojica Marins. Não se trata de um neologismo que pretende aclimatar o gênero *comedy-horror*, pois não há um balanço compensatório entre a angústia do horror e a decompressão do riso. Não há decompressão possível: “terrir” faz colidir escárnio, hedonismo e horror. Ou, como ouvimos a uma certa altura de *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968): “quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha e se esculhamba”.³⁷

Zumbi

O zumbi, dizem, é um corpo humano sem alma, ainda morto, mas retirado do túmulo e dotado, por magia, de uma semelhança mecânica com a vida – um corpo morto que anda, age e move-se como se estivesse vivo (Seabrook, 1929 *apud* Kee, 2011, p. 13).³⁸

Ao longo deste glossário crítico, produziu-se um método fragmentário, adequado ao objeto de análise, operando por estudos de caso e pela formação de constelações de sentido não totalizantes. Enfatizou-se a atualidade da figura dos mortos vivos, emoldurada pelo choque

³⁶ Foi provavelmente apropriado dos gibis pelo crítico de cinema Nelson Motta, em artigo publicado no jornal *O Globo*, após o lançamento do filme *O segredo da múmia* (1982), de Ivan Cardoso. Cardoso procurou sucessivas vezes identificar o conceito ao seu próprio trabalho. O termo aparece em cartazes de publicidade de filmes, autobiografias e em *A marca do terrir* (2005), obra audiovisual do cineasta que compila esquetes realizadas em super-8 nos anos 1970. Ver Motta, 1982, p. 32. Outro exemplo vem de Décio Pignatari, ao situar o cinema de Ivan Cardoso frente à ditadura militar (1964-1985): “amoralidade ideológica que afrontava uma ética autoritária a rolar na superfície da vida social do país... Sinistro Ivan [Cardoso]: enquanto curte a película do seu *terrir*, entrega-nos à sanha do terror do tempo que nos tira a pele” (Pignatari; Cardoso, 2008, p. 16).

³⁷ Ao tratar do cinema marginal, o historiador e crítico de cinema Fernão Ramos nos diz: “O deboche e o avacalho atingem aí a tessitura da imagem e a própria película é atingida: negativos riscados, fotografia suja... pontas de montagem aparecendo, erros de continuidade, descuido na produção, etc.” (Ramos, 1987, p. 43). Fernão Ramos também associa o abjeto diretamente às estratégias do cinema marginal brasileiro.

³⁸ No original: “The zombie, they say, is a soulless human corpse, still dead, but taken from the grave and endowed by sorcery with a mechanical semblance of life – it is a dead body which is made to walk and act and move as if it were alive.”

produzido pelo espetáculo e pelo regime de exceção descrito pela necropolítica e sintetizado pelo capitalismo gore. Destacou-se a exortação de Walter Benjamin para que o sujeito vitimado da modernidade “confessasse” a sua pobreza. Buscou-se associar esta “confissão” à ideia de abjeto, como um estado no qual o sujeito é a própria expressão desta pobreza: dessubjetivado, fora da história, tornado resto, morto-vivo. Insistiu-se, portanto, em estratégias ligadas ao gênero do horror, principalmente cinematográfico – *body horror*, *close up*, o monstruoso, o *gore* e o “terror” – para pensar possibilidades de agressão a uma certa figuração da realidade “normal”, ao corpo, e a instabilidade da própria noção de forma.

À guisa de conclusão, vale insistir que a atualidade dos mortos vivos é atestada pelo intenso cruzamento entre diferentes universos culturais e midiáticos – filmes, séries, videogames, quadrinhos, literatura, teatro, artes visuais e universidades (Bishop, 2015). No cinema, o gênero passa de um período inicial que associava zumbis ao trabalho escravizado ou semiescravizado, em referências diretas ao transe ritual das religiões afro-caribenhas, com destaque para o Haiti. Mortos-vivos foram descritos como seres abjetos, sem a posse de sua própria vontade motora e psíquica, em resposta às ansiedades de supremacistas brancos escravocratas, ciosos de seu domínio e amedrontados com a possibilidade da revolta e da falência econômica, num arco temporal que vai da Revolução do Haiti à primeira metade do século XX, tanto nos EUA quanto na Europa (Moreman et al, 2011).³⁹ Contudo, os ecos colonialistas alcançariam os anos 1980 e além, com filmes como *Zombi Holocaust* (Marimo Girolami, 1980) e *Zombie 2* (Lucio Fulci, 1979), entre tantos outros que se valem de ilhas tropicais isoladas, mortos vivos não brancos, ou mortos vivos como terroristas (*World War Z*, Marc Forster, 2013). À contrapelo, destacamos *Sugar Hill* (Paul Maslansky, 1974), um filme que revisa estereótipos raciais, e mais recentemente no contexto latino-americano, filmes com apelo político-paródico como *Juan de los Muertos* (Alejandro Brugués, 2011), *Halley* (Sebastian Hoffman, 2013) e o brilhante *Sinfonia da Necrópole* (Juliana Rojas, 2008). Neste último, para além da tematização sociológica e alegórica do subdesenvolvimento, o filme produz uma instabilidade na noção de gênero cinematográfico, misturando musical, horror, comédia, romance e cultura pop, num cinema quase artesanal e “pobre”, à la José Mojica Marins. Quanto à acomodação da figura dos mortos vivos ao ambiente classe média estadunidense – indivíduos anônimos, genéricos e massificados – e ao consumismo, a crítica parece concordar que o marco são os filmes de George A. Romero, *Night of the living dead* (1968) e *Dawn of the dead* (1978). A tensão racial, como sabemos, é preservada pelos

³⁹ Entre os textos literários abordados nos capítulos deste livro, destacamos “The Unknown Painter” (publicado no jornal *The Alton Telegraph*, em 1838) e “Last of the Caribs: A Romance of Martinique” (*The Decatur*, Illinois, 1879), para citar apenas dois exemplos, ou *The Magic Island* (William Seabrook, 1929), e filmes como *White Zombie*, *Revolt of the Zombies* (Victor Halperin, 1932 e 1936), *Ouanga* (George Terwilliger, 1936) e *I Walked with a Zombie* (Jacques Tourneur, 1943). Vale mencionar também o estudo etnográfico *Tell my Horse: Voodoo and Life in Haiti and Jamaica* (Zora Neale Hurston, 1938), este último realizado por uma escritora de ascendência afro-estadunidense.

protagonistas negros em ambos os filmes, mas os mortos vivos passam a ser caracterizados como canibais dessubjetivados, a repetir hábitos mecânicos que, vale dizer, já tinham antes do estado zumbificado. Em *Dawn*, habitam um shopping center. Atente para o fato que George A. Romero também lança as bases para pensar as organizações de paramilitares (supremacistas brancas) – em *Night of the living dead* – e, mais adiante – a partir de *Dawn of the dead* –, decididamente militarizadas, elementos que serão repetidos infinitas vezes em filmes e séries posteriores. Isto não é pouco, pois são tão importantes para uma certa estabilização do gênero quanto os próprios mortos vivos. Estes, são tornados coadjuvantes no drama existencial dessas milícias com estrutura quase sempre patriarcal, na disputa pelo controle territorial, dos recursos humanos e naturais, armamentos e narcóticos, e pelo direito ao justicamento. Mas voltando aos personagens consumistas zumbificados que habitam um shopping center, podemos dizer que tal tensão alcança, por sua vez, o nosso presente neoliberal de pessoas endividadas e precarizadas. Como afirma-se: “Zumbis também são, agora, um descritor importante de um certo tipo de agentes econômicos, como aqueles não lucrativos [*unprofitable*] que continuam a funcionar economicamente com base em empréstimos perpétuos e inventivos arranjos de financiamento e refinanciamento” (Datta; MacDonald, 2011, p. 80).⁴⁰ Nesta economia, tem-se uma instrumentalização generalizada da vida – coisificação –, uma fenomenologia baseada no “meio para atingir uma finalidade” [*living within your means-to-an-end*] (p. 82). Os sinais vitais são expropriados dos indivíduos e convertidos em mercadorias simbólicas, signos e efeitos – libido, sexualidade, sucesso, amizades, alma, liberdade, autonomia, cidadania, identidade etc. –, para serem vendidos de volta aos indivíduos (p. 86).⁴¹ Se tomarmos o videogame como paradigma da participação – na arte, mas também na participação social –, temos, por um lado, a condição somática a que nos referimos anteriormente por meio de um bombardeio de estímulos sensoriais (imagens e sons “realistas”, narrativa focada nos conflitos pessoais e interpessoais das personagens, corpos abjetos, velocidade, fracassos e violências repetitivos, ação em tempo real, pontos de vista subjetivos, controles vibratórios etc.) (Bishop, 2015, p. 136)⁴² e, por outro lado, vemos a

⁴⁰ No original: “Zombies too are now a major descriptor of a certain class of economic agents, like unprofitable ones who continue to function economically on the basis of perpetual borrowing and ever inventive financing and re-financing arrangements.”

⁴¹ Tomando, ainda, o conceito de “signo-mercadoria” de Baudrillard, os autores dirão: “[...] the stuff of the souls we have (collective representations) are already “for sale” and hence when we consume commodity-signs the production of our social life is subsumed to capital. Hence, no return to a “live” outside of capital is possible. What we lose in work is got through the consumption of commodified collective representations, allowing us to get “a life.” Mais adiante, falarão em uma “soberania reflexa” (*reflexive sovereignty*), uma aparência falaciosa de soberania e sucesso irrestrito, frente a uma economia que impõe fraturas e precarizações generalizadas. Esta ilusão, por sua vez, gera ativos econômicos, uma vez que apresenta sujeitos como atrativos para futuros investimentos sociais, profissionais etc. (Datta; MacDonald, 2011, p. 87).

⁴² Resta por dizer que na estrutura de jogabilidade há uma dissociação entre o controle do “olhar” subjetivo das personagens e o controle da “câmera” que revela o ambiente. A angústia – o horror – é certamente um efeito da narrativa e dos abusos sensoriais, tanto quanto é o resultado desta dissociação vertiginosa que se acentua com a velocidade e a saturação.

noção de agenciamento individual transformada em mero retorno (*feedback*) no interior de um sistema fechado e sobredeterminado (O'Brien, 2020).

Mas, ainda que este seja o pano de fundo crítico no qual buscamos situar a figura do morto-vivo, o problema da definição irrefutável do que é um morto-vivo – em contraste, por exemplo, com outros monstros – é, aqui, irrelevante. Defini-lo em termos essencialistas não permitiria lidar com sua ambivalência e com algo do seu caráter messiânico (lembramos da exortação benjaminiana). No ambiente luminoso e *high definition* das telas e da circulação imaterial do capital financeiro, a carne putrefata, suas texturas, a viscosidade dos fluidos corporais e a coloração sanguínea das tripas à mostra, nos faz pensar no limite da condição material da vida nua fora da história, na falência da linguagem vista como metonímia do sistema racional-funcionalista, na reprodução não sexuada, na pretensa autonomia da subjetividade e da identidade, e no corpo visto para além de sua conformação anatômica “normal”. Todos esses, enfim, atributos que conferem ambivalência, atualidade e vigor à figura dos mortos vivos.

Referências

ALDANA REYES, Xavier. *Consuming mutilation: affectivity and corporeal transgression on stage and screen*. PhD Thesis, Faculty of Arts and Social Sciences, Lancaster University, Lancaster, UK, 2012.

ALDANA REYES, Xavier. *Horror films and affect: Towards a Corporeal Model of Viewership*. New York; London: Routledge, 2016.

BADLEY, Linda. *Film, horror and the body fantastic*. Westport, Connecticut; London: Greenwood Press, 1995.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUDRILLARD, Jean. The ecstasy of communication. In: FOSTER, Hal (ed.). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press, 1983. p. 126-134.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BENSHOFF, Harry. *Monsters in the closet: Homosexuality and the Horror Film*. Manchester, UK: Manchester University Press, 1997.

BISHOP, Kyle William. *How zombies conquered popular culture: the multifarious walking dead in the 21st Century*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2015.

BOTTING, Fred. *Gothic*. London; New York: Routledge, 2005.

BROPHY, Philip. Horrality: The textuality of contemporary horror film. *Screen*, v. 27, n. 1, p. 2–13, Jan./Feb. 1986. Disponível em: <https://academic.oup.com/screen/article-abstract/27/1/2/1630465?redirectedFrom=fulltext> Acesso em: 2 mai. 2023.

CARROLL, Noël. Horror and Humor. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 57, n. 2, p. 145-16, Spring 1999. ISSN 0021-8529. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/432309?origin=crossref>. Acesso em: 20 jul. 2023.

CARROLL, Noël. *The Philosophy of Horror*. London: Routledge, 1990.

- COSTA, Wesley da Silva. *Ética, política e vida nua na filosofia de Giorgio Agamben*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021.
- CREED, Barbara. Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection. *Screen*, v. 27, n. 1, p. 44–71, Jan/Feb. 1986. ISSN: 0036-9543. DOI: <https://doi.org/10.1093/screen/27.1.44>. Disponível em: <https://academic.oup.com/screen/article-abstract/27/1/44/1630470?redirectedFrom=fulltext>. Acesso em: 20 jul. 2023.
- CREED, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London: Routledge, 1993.
- DATTA, Ronjon Paul; MACDONALD, Laura. Time for Zombies: Sacrifice and the Structural Phenomenology of Capitalist Futures. In: MOREMAN, Christopher; RUSHTON, Cory James (ed.). *Race, Oppression and the Zombie: Essays on Cross-Cultural Appropriations of the Caribbean tradition*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2011. p. 77-92.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DOLAR, Mladen. “Eu estarei com você em sua noite de núpcias”: Lacan e o estranho. In: PENHA, Diego; GONSALVES, Rodrigo (org.). *Ensaio sobre mortos-vivos: The Walking Dead e outras metáforas*. São Paulo: Aller, 2018. p. 167-204.
- DUNKER, Christian Ingo Lenz. Novos tipos clínicos na psicanálise dos anos 2010. In: VIANA, Terezinha de Camargo; DINIZ, Gláucia Starling; COSTA, Liana Fortunatto; ZANELLO, Valeska (org.). *Psicologia clínica e cultura contemporânea*. Brasília: Liber Livros, 2012.
- DUNKER, Christian. *O cálculo neurótico do gozo*. São Paulo: Escuta, 2002.
- FERREIRA DA SILVA, Denise. *A dívida impagável*. São Paulo: 2019.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Ubu, 2017.
- HALBERSTAM, Judith. *Skin shows*. Durham; London: Duke University Press, 1995.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- HARVEY, David. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 13. ed. São Paulo: Loyola, 2008.
- HUANG, Han-yu. Monsters, Perversion, and Enjoyment: Toward a Psychoanalytic Theory of Postmodern Horror. *Concentric: Literary and Cultural Studies*, v. 33, n. 1, p. 87-110, Mar. 2007. Disponível em: <http://www.concentric-literature.url.tw/issues/The%20Gothic%20Revisited/5.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2023.
- HURLEY, Kelly. Reading Like an Alien: Posthuman Identity in Ridley Scott’s *Alien* and David Cronenberg’s *Rabid*. In: HALBERSTAM, Judith; LIVINGSTON, Ira (ed.). *Posthuman Bodies*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1995, p. 203-224.
- HUTCHINGS, Peter. *Historical Dictionary of Horror Cinema*. Lanham; Toronto; Plymouth: The Scarecrow Press, 2008.
- JANCOVICH, Mark (ed.). *Horror: the film reader*. London; New York: Routledge, 2002.
- KEE, Chera. “They are not men... they are dead bodies!”: From Cannibal to Zombie and Back Again. In: CHRISTIE, Deborah; LAURO, Sarah Juliet. *Better off dead: The Evolution of the Zombie as Post-Human*. New York: Fordham University Press, 2011, p. 9-23.
- KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yves-Alain. *Formless: A User’s Guide*. Massachusetts: MIT Press, 2000.
- KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.
- LAPLANCHE; PONTALIS. *Vocabulário da Psicanálise*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LAPOUJADE, David. O corpo que não aguenta mais. In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (org.). *Nietzsche e Deleuze: o que pode um corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 2002. p. 81-90.

- MBEMBE, Achille. Necropolítica. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 32, p. 123-151, 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993>. Acesso em: 20 jul. 2023.
- MOREMAN, Christopher; RUSHTON, Cory James (ed.). *Race, Oppression and the Zombie: Essays on Cross-Cultural Appropriations of the Caribbean tradition*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2011
- MOTTA, Nelson. A múmia e o “terrir” no primeiro longa de Ivan. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 32, 4 mar. 1982. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/busca/?tipoConteudo=pagina&ordenacaoData=dataAscendente&allwords=terrir&anyword=&noword=&exactword=&decadaSelecionada=1980>, Acesso em 6 ago, 2021.
- O'BRIEN, Sarah. Playing the Zombie: Participation and Interpassivity in Gothic XR. *In: Body, Space & Technology*, v. 19, n. 1, 2020, p. 76-96. DOI: <https://doi.org/10.16995/bst.332>. Disponível em: <https://www.bstjournal.com/article/id/6900/>. Acesso em: 7 jun. 2023.
- PERA, L. R. M. Políticas da indigestão (Antropofagia revisitada). *In: ARS*, São Paulo, v. 20, n. 45, p. 471-516, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/197334>. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2022.197334>. Acesso: 4 maio 2023.
- PIGNATARI, Décio; CARDOSO, Ivan. *Ivan Cardoso: o mestre do terrir*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.
- RAMOS, Fernão. *Cinema marginal (1968/1973): a representação no limite*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- ROLNIK, Suely. Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark. *In: CARVAJAL, Rina; RUIZ, Alma (org.). The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1999.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2006.
- STEVEN, Mark. *Splatter Capital*. London: Repeater Books, 2017.
- VALENCIA, Sayak. *Capitalismo Gore*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina, 2010.
- WILLIAMS, Linda. Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. *Film Quarterly*, v. 44, n. 4, p. 2-13, Summer 1991.
- WILLIAMS, Linda. *Hard Core*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1989.
- WILLIAMS, Linda. *Screening Sex*. Durham: Duke University Press, 2008.
- WOOD, Robin; GRANT, Barry Keith (ed.). *Robin Wood on the Horror Cinema: Collected Essays and Reviews*. Detroit: Wayne State University Press, 2018.