



**FAZER ARTE DA FENDA: CRIAÇÃO DE AUTORRETRATOS MONSTRUOSOS  
NA SÉRIE DE COLAGENS “BESTA FERA”**

***MAKING ART FROM THE RIFT: CREATING MONSTROUS SELF-PORTRAITS IN  
THE “BESTA FERA” COLLAGE SERIES***

Íra Lopes Barillo<sup>1</sup>  
Doutorande no PPGArtes - UERJ

Associado/a/e ANPAP: não

**RESUMO**

Este texto trata de uma série de autorretratos feitos por meio de colagens digitais pelo autore durante os anos de 2020 e 2021. As colagens mostram corpos grotescos, que têm seus significados discutidos a partir das idéias de Anna Tsing, Evando Nascimento, Glória Anzaldúa, Jack Halberstam, Jacques Derrida, José Gil, Malu Jiménez e Paul Preciado. As questões que surgem envolvem o assujeitamento de animais e identidades divergentes, a pandemia de covid-19, gordofobia, questões de gênero, sexualidade não normativa, transição de gênero e monstrosidade.

**Palavras-Chave:** Monstro. Colagem. Questões de gênero. Grotesco. Autorretrato.

**ABSTRACT**

*This text elaborates on a series of self-portraits made through digital collages by the author during the years 2020 and 2021. The collages show grotesque bodies, that have their meanings discussed through the ideas of Anna Tsing, Evando Nascimento, Glória Anzaldúa, Jack Halberstam, Jacques Derrida, José Gil, Malu Jiménez and Paul Preciado. Issues such as the subjection of animals and divergent identities, the covid-19 pandemic, fatphobia, gender issues, non-normative sexuality, gender transition and monstrosity are addressed.*

**KEYWORDS:** *Monster. Collage. Questões de gênero. Grotesque. Self portrait.*

---

<sup>1</sup>Íra Barillo é fotógrafo e doutorande no PPGArtes da UERJ (bolsa CAPES). Cria e pesquisa imagens sobre o grotesco, monstrosidades, performances de gênero, sexualidade e festa. Colabora com artistas em retratos fotográficos realizados em espaços públicos e faz colagens a partir de autorretratos. É natural do interior do estado do Rio de Janeiro e vive na capital há mais de dez anos. Fez a curadoria e parte das imagens do fotolivro “Montação”, publicado pela Editora Philos (2021, 2025).  
<http://lattes.cnpq.br/0546836220796303>.



## Artigo

*Ocupe o corpo ou ele será ocupado*

(Fabiana Faleiros, 2016)

Neste texto falo sobre fazer arte da fenda e na fenda. Na borda entre um lugar e outro, aprofundadas nesse espaço, sem necessidade ou desejo de escapar para outro lugar. Parto da série de colagens digitais que realizei durante os anos de 2020 e 2021, a “besta fera”, e autores e artistas que falam dos mesmos lugares. Em “besta fera”, figuras monstruosas enormes estão em espaços que parecem pequenos demais para acomodá-las. Minúsculas pessoas interagem de formas diversas com aquele corpo grotesco (Imagem 1).

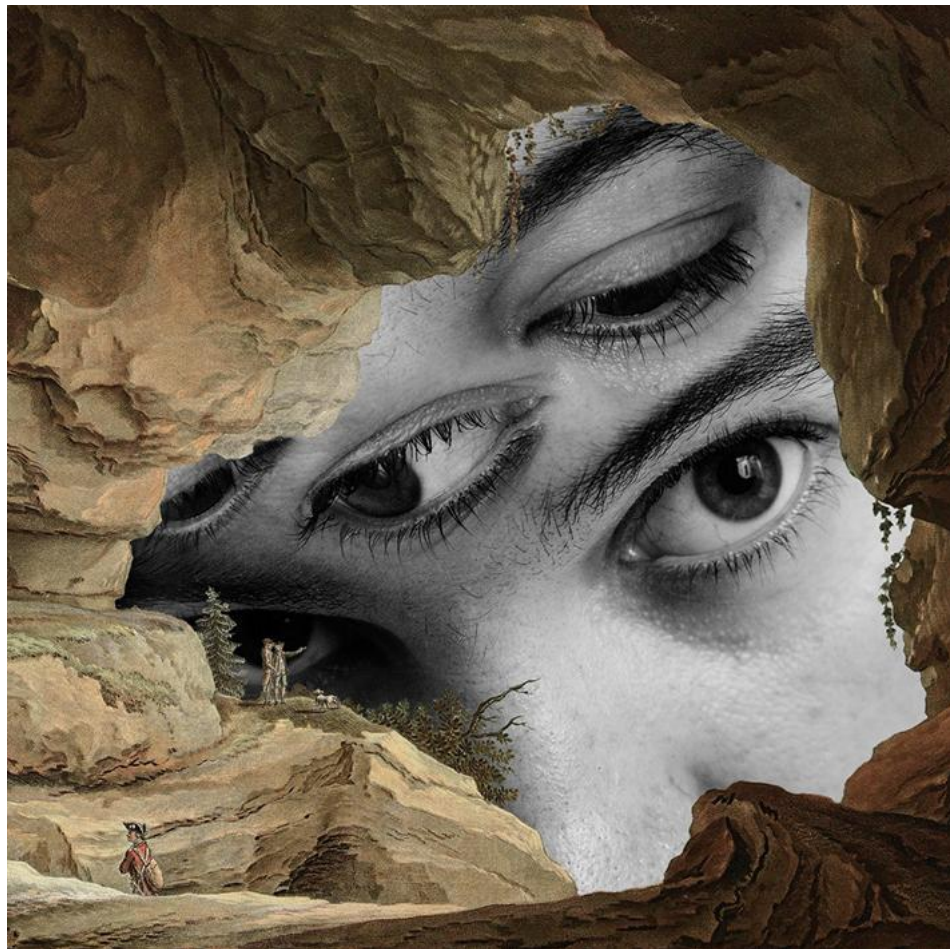


Imagem 1. Colagem digital da série “besta fera”.



Começo essa experimentação a partir de minha prática cotidiana como fotógrafo de eventos e retratos. A fotografia mora na fenda entre seu caráter documental, comprometida com uma ideia de verdade sobre quem é fotografado e a prática artística de criar ficção. Não é nenhum dos dois por completo e por mais contraditório que possa parecer, está nos dois lugares ao mesmo tempo.

Em minha prática cotidiana, fotografo pessoas. Seja em retratos ou registros de espetáculos a dinâmica se repete: aponto a lente da câmera para uma ou mais pessoas, sobre as quais decido como serão enquadradas, em qual pose estarão, de que ângulo serão vistas, que parte de seus corpos estarão em evidência, a saturação que as cores de suas peles e roupas terão, quais partes estarão em foco e quais desfocadas e quais estarão nítidas e quais estarão borradas pelo movimento. Ao fotografar alguém estou compondo uma narrativa sobre aquela pessoa e tenho o poder de decisão sobre a forma como ela será apresentada para um público que confia em mim como narrador para criar percepções subjetivas sobre a pessoa retratada. É uma relação de poder, muitas vezes predatória - de captura - e que pode ter consequências cruéis. O termo para fotografar em inglês, *to shoot*, é o mesmo que para atirar.

Susan Sontag (2005, p. 8), e posteriormente Judith Butler (2007, p. 20), quando falam de fotografia de guerra, atribuem ao ato de fotografar a ação de perpetuar o que está sendo fotografado. Sontag fala que “As fotos objetificam: transformam um fato ou uma pessoa em algo que se pode possuir.” (Sontag, 2003, p. 69). E Butler evidencia o poder da fotografia em definir quem será considerado humano e quem não será, de acordo com quem e como se escolhe retratar (Butler, 2007, p. 15). Tenho procurado meios de criar as imagens *com* a pessoa fotografada, em vez de falar *sobre*.



E ainda assim, sinto que sempre estou me escondendo atrás da câmera. Em muitos momentos a lente é uma máscara que me permite observar a todos quase como se eu fosse invisível, como se não estivessem também me observando. Comecei então a testar timidamente a mudança de posição, me colocando na frente da minha própria lente. Como forma de aprofundar a compreensão da criação de narrativa sobre outras pessoas, exploro as maneiras que me parecem mais adequadas e inadequadas de criar imagens sobre mim mesmo. De início, realizo uma série de três autorretratos que mostram apenas minha boca e em uma das imagens minha mão. Nessas pequenas fotografias quadradas, retrato os atos de beber, mastigar e babar substâncias coloridas, brilhantes, com aparência de sangue (Imagem 2).



Imagem 2. Autorretratos fotográficos do autore.

Foi também nesse momento que comecei a observar mais atentamente o trabalho de artistas que estavam se retratando de forma grotesca em suas obras de artes visuais. Lino Arruda, em uma autobiografia em quadrinhos, a “Monstrans” (2021) (Imagem 3), desenha o seu próprio corpo misturado com partes de animais, derretendo em carne e vazando em espinhas gigantes. Uarê Erremays, mistura silhuetas de seu corpo com partes de animais em seus desenhos de métodos mistos (Imagem 4). E Fefa Lins, que pinta a si mesmo com vários pares de seios (Imagem 5) e mais tarde com as cicatrizes resultantes da retirada dos mesmos (Imagem 6).

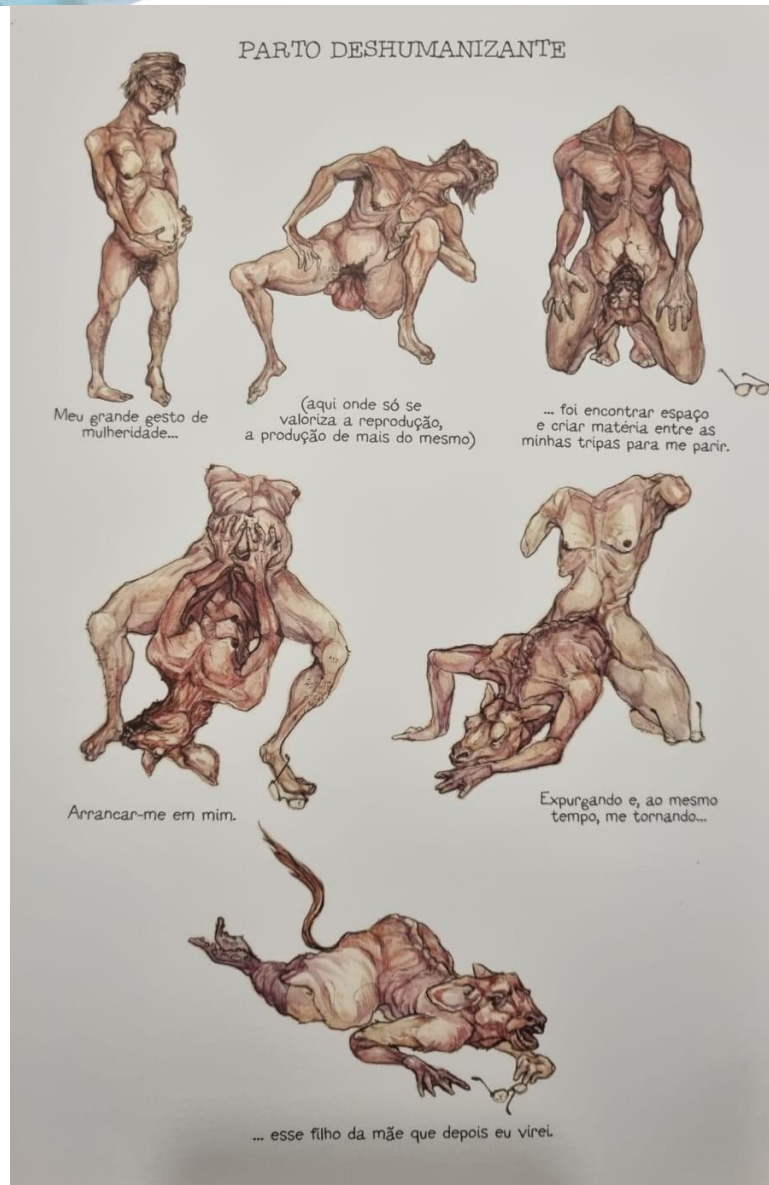


Imagem 3. Página da história em quadrinhos “Monstrans”, de Lino Arruda, 2021.

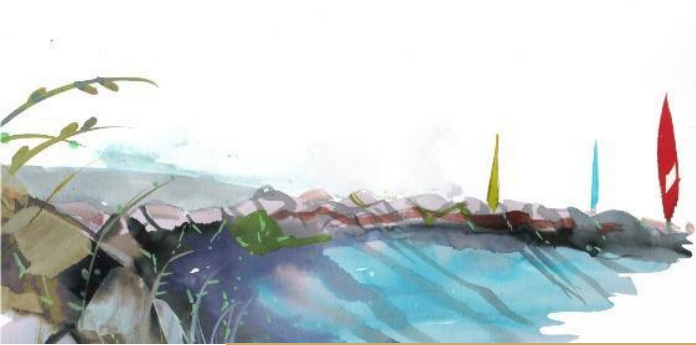


Imagem 4. Desenho de Uarê Erremays, sem data.

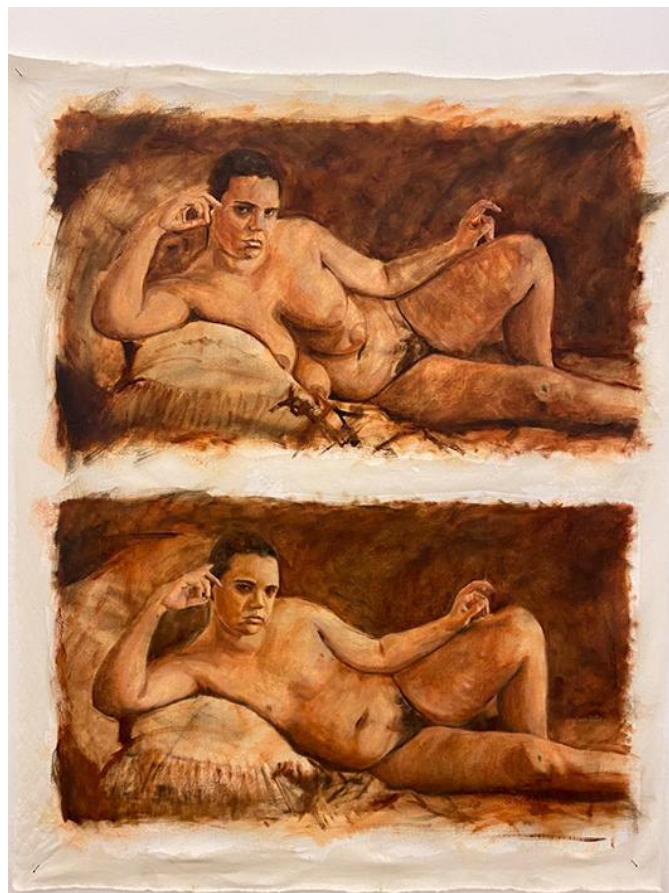


Imagem 5. "Sem Título (autorretrato com e sem seios)", Fefa Lins, 2020, 130x105cm

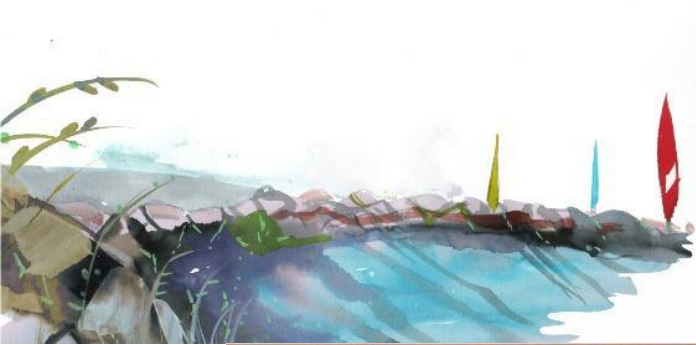


Imagem 6. "Sêxtupla mastectomia", Fefa Lins, 2023, 90 x 165 x 5 cm

Pouco depois do início dessa minha tímida investigação, a OMS (Organização Mundial de Saúde) recomendou a prática de isolamento social por ocasião da pandemia de Covid-19. Os eventos nos quais eu trabalhava como fotógrafo interromperam suas atividades e tornou-se imprudente encontrar pessoas para fotografá-las. Isolado, voltei ainda mais a minha investigação fotográfica para a criação de imagens sobre meu próprio corpo. Me deparava agora com um corpo que não interagia com muitas pessoas a não ser pela tela de um computador. Que não criava mais narrativas sobre os outros. Que não criava narrativas sobre ninguém. Passava dias absorvendo as narrativas que chegavam do mundo lá fora. Um corpo que podia ter seu quadro de problemas respiratórios gravemente aumentado pela ação de um vírus de rápida contaminação e mutação, do qual pouco sabia como circulava pelo mundo.



Observava, pela tela do computador e celular, o vírus causador da covid-19 sendo descrito como um monstro invisível e silencioso, que penetra corpos e modifica estruturas moleculares de quem adoece. Uma existência de dimensão exageradamente minúscula que causa devastação exageradamente gigante na população humana. Um monstro que ameaça especificamente seres humanos. Que ameaça a estrutura sobre a qual montaram suas sociedades. Ameaça de destruição uma espécie que se acredita soberana. O monstro como o que ameaça a normalidade do cotidiano.

Também em contexto de isolamento e afetação pelo vírus covid-19, Paul Preciado escreve o livro *Dysphoria mundi: O som do mundo desmoronando* (2022). Na apresentação do livro, ele relaciona diversos temas: o capitalismo e a ética social, gênero e sexualidade, monstrosidade e a relação dos humanos com o mundo e outras espécies que habitam o planeta. Ele explica que:

Es preciso entender la dysphoria mundi como una condición somatopolítica general, el dolor que produce la gestión necropolítica de la subjetividad, al mismo tiempo que señala la potencia (no el poder) de los cuerpos vivos del planeta (incluido el propio planeta como cuerpo vivo) de extraerse de la genealogía capitalista, patriarcal y colonial a través de prácticas de inadecuación, de disidencia y de desidentificación. (Preciado, 2022, p. 18)

É nessa fenda de tempo suspenso e coletiva incerteza sobre os rumos da história humana que começo a fazer a série de colagens que chamo de “besta fera”. Dessa fenda temporal olho tanto para o mundo quanto para o espaço que ocupo nele. Percebo minha posição de alguém que pode se isolar voluntariamente da sociedade. Que pode escolher contribuir para a devastação de minha espécie ou colaborar no cuidado de quem tem que sair de casa.

Percebo também que enquanto não tenho que estar com pessoas que me atribuem um gênero para interagir socialmente comigo eu esqueço que atribuições de feminino ou masculino existem. Trancado em casa posso viver a sensação de não ter gênero. E o encontro com esse gênero atribuído, numa ida ao mercado, no passeio com o cachorro, nas chamadas de vídeo pelo computador, me causa choques cada vez mais severos.



# extremos

34° Encontro Nacional *anpap*® FURG Rio Grande/RS

A imagem formada pela colagem fica também no entre, na borda entre o que era e o que é agora, monstruosa, em constante transição. A transformação é inerente à criação com a colagem, na qual se usa partes de imagens que serão transformadas em outra coisa na imagem nova sem abandonar os aspectos que tinha na anterior. A colagem transforma sem abandonar o que era antes, fica um resquício.

Nas colagens que produzi, meu corpo modificado está sempre em uma posição ambígua com relação ao mundo. Por exemplo na “Baleia” (Imagem 7), a figura está sendo contida por pequenos humanos e ao mesmo tempo tem outros humanos em sua boca, os devora. A imagem estática da colagem não entrega o contexto completo do conflito, às figuras que a compõem não pode ser atribuída uma moralidade. Não é sobre quem está se defendendo de quem, quem iniciou a ação, mas a perpétua afetação mútua. A criatura retratada está numa fenda moral.





Imagem 7. Colagem digital da série “besta fera”.

Na maioria das imagens a figura é grande demais em relação às figuras humanas presentes. Ela possui quase sempre a cabeça de algum animal, muitas delas um animal que serve também de chacota para pessoas gordas: a baleia, o elefante (Imagem 8), o porco. A inadequação do tamanho do corpo aparece nas imagens como uma forma de reflexão sobre o espaço físico que ocupa no mundo. Um monstro que não cabe em muitos espaços nos quais tenta se encaixar.



Imagem 8. Colagem digital da série “besta fera”.

Jack Halberstam, em seu livro sobre narrativas góticas e a tecnologia dos monstros, explica que:

Monsters are meaning machines. They can represent gender, race, nationality, class, and sexuality in one body. And even within these divisions of identity, the monster can still be broken down. Dracula, for example, can be read as aristocrat, a symbol of the masses; he is predator and yet feminine, he is consumer and producer, he is parasite



and host, he is homosexual and heterosexual, he is even a lesbian. Monsters have to be everything the human is not and, in producing the negative of human, these novels make way for the invention of human as white, male, middle class, and heterosexual. (Halberstam, 1995, p. 21)

Se a criação de monstros fala das definições de humanidade, pretende classificar o que não é humano e conseqüentemente atribui aos animais um posicionamento à margem de atuação na sociedade. Misturar partes de meu corpo com a de corpos de animais cria imagens monstruosas, nas quais a hierarquização entre humano e animal se torna obsoleta. Se somos partes de uma mesma criatura, a atribuição de importância à uns em detrimento de outros para de fazer sentido. Anna Tsing diz que:

A ideia de natureza humana foi apropriada por ideólogos conservadores e por sociobiólogos que se utilizam de pressupostos da constância e autonomia humanas para endossar as ideologias mais autocráticas e militaristas. E se imaginássemos uma natureza humana que se transformou historicamente com variadas teias de dependência entre espécies? A natureza humana é uma relação entre espécies. (Tsing, 2015, p. 184)

Evando Nascimento também trata do “entrelaçamento essencial” entre todos os viventes vegetais e animais (Nascimento, 2021, p. 16) a partir de Jacques Derrida, que escreve sobre o assujeitamento do que não é humano em seu texto “O animal que logo sou (A seguir)”:

De qualquer maneira que se interprete, qualquer consequência prática, técnica, científica, jurídica, ética ou política que se tire, ninguém hoje em dia pode negar esse evento, ou seja, as proporções sem precedentes desse assujeitamento do animal. Esse assujeitamento cuja história tratamos de interpretar, podemos chamá-lo violência, mesmo que seja no sentido mais neutro do ponto de vista moral desse termo e mesmo quando a violência intervencionista se pratica, em certos casos, bastante minoritários e nada dominantes, não esqueçamos jamais, a serviço ou para a proteção do animal, mas mais frequentemente do animal humano. (Derrida, 2002, p. 51)

Nascimento aprofunda esse caminho de pensamento ao apontar o assujeitamento também do vegetal:

O que nomeio como fitofobia (aversão ou horror às plantas - do grego *phutón* ou *phytón*, “vegetal, árvore, planta; rebento, descendente”, e do grego *phóbos*, no sentido de “ação de horrorizar, amedrontar, dar medo”, + -ia) deriva do que Derrida nomeia como estrutura sacrificial, ou seja, todo vivente não humano pode ser sacrificado por qualquer



motivo. O 'não matarás' é somente reservado, em princípio e por princípio, ao humano. (Nascimento, 2021, p. 19)

A nudez é outro aspecto constante nas imagens de “besta fera”. Um corpo que ao mesmo tempo que se esconde atrás de cabeças de animais, se mostra despido para escrutínio de quem olha as colagens. Ouvi de pessoas que visitaram as exposições que era uma coragem mostrar meu corpo assim. Um corpo entendido como feminino fora de padrões de magreza, não pode ser visto nu. Os pelos que não foram retirados, os seios que se esparramam pelo tórax, cada dobra de gordura que vaza do corpo idealizado. Meu corpo exposto nu, torna as imagens grotescas. Malu Jiménez explica:

O que acaba acontecendo é a negação de sua humanidade: os gordos perdem sua humanidade, porque todos os direitos humanos começam a ser negados institucionalmente a esse corpo. A ideologia vigente é que o corpo gordo não é humano e, portanto, não tem o direito de ser tratado como todos os seres humanos. (JIMENEZ, 2020, p. 73)

Combinando um corpo que por si só poderia ser considerado grotesco à partes de animais, representações sexuais, escatológicas e violentas nas colagens, me mostro de forma *grotesca*. A definição de grotesca que uso, para falar da arte que fiz e da que outros fazem, parte de Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002, p. 17). Eles dizem que “Grotesco é quase sempre o resultado de um conflito entre cultura e corporalidade.” (Sodré, Paiva, 2002, p. 60). Há na representação de mim mesmo uma recusa ao belo, ao apolíneo, ao correto, magro que me fizeram acreditar que deveria ser.

Além do corpo gordo, sou deslocado para a monstruosidade por causa de minha sexualidade e identidade de gênero. Não se adequar aos modos de reprodução sexual que perpetuam o patriarcado e o capitalismo é renunciar, em alguns casos mais gravemente que outros, à participação em sociedade.

Glória Anzaldúa, que também trata do lugar de borda, da fronteira, aponta o problema da definição de humano para além do assujeitamento de outras espécies, mas da revogação da classificação de “humano” para quem não atende a critérios rígidos de expressão de gênero, sexualidade, cultura, raça, nacionalidade, e mais inúmeras características. Ela explica que



Most societies try to get rid of their deviants. Most cultures have burned and beaten their homossexuals and others who deviate from the sexual common. The queer are the mirror reflecting the heterosexual tribe's fear: being different, being other and therefore lesser, therefore sub-human, in-human, non-human. (Anzaldúa, 1987, p. 18)

A última imagem criada para a série é a única na qual aparece meu rosto inteiro (Imagem 9). Nessa imagem a interação não é mais com outros seres humanos, menores, mas com outra imagem de mim mesmo que devolve o olhar no espelho. Uma transformação que ocorre durante o mais de um ano entre a primeira colagem e essa última: passo a olhar mais para mim e como me vejo do que como outros me vêem. E como me via era assim, um corpo que estranha a própria imagem: na colagem uma figura com corpo de monstro e cabeça humana se depara com uma imagem de corpo humano e cabeça de monstro encarando de volta no espelho. Me transformo em alguém que se propõe intervir na própria imagem para além das colagens. Mais precisamente, usar tecnologias de moda, linguagem e farmacêuticas para ter características menos reconhecidas dentro da norma como de pessoas femininas.



Imagem 9. Colagem digital da série “besta fera”.

E justamente quando me proponho a fazer arte sobre isso, paro de retratar meu corpo em colagens. Poderia falar que foi porque comecei a transformar meu corpo mesmo, ao invés das representações que faço dele. Mas mais do que isso, tive medo de ter meu trabalho artístico limitado apenas a esse assunto, que fosse exposto apenas em locais dedicados à essas questões, que dialogasse apenas com as mesmas pessoas. Quando divergimos das normas de gênero e sexualidade somos empurrados para uma fenda, o buraco que se forma na borda entre o humano e o que, por não ser humano, não pode existir plenamente.

Evando Nascimento conta que:

Nessa ordem falocêntrica, mulheres, culturas não europeias (consideradas como bárbaras e selvagens), sexualidades divergentes (gays, lésbicas, trans, etc.), bem como animais e plantas, são



rebaixados, minorizados, inferiorizados, quando não fisicamente aniquilados. (Nascimento, 2021, p. 264)

Não vamos parar na fenda por vontade própria, o acolhimento da sociedade seria a condição ideal de existência. Mas no espaço artístico, e outros espaços do cotidiano, o acolhimento só parece possível quando estamos com pessoas que também foram empurradas para a fenda. Agrupam nossos trabalhos em exposições temáticas sobre nossas identidades e se não agirmos contra isso, não aparecem fora delas. Nossos trabalhos ficam na fenda da arte que pode ser exposta, mas que não é considerada relevante para um público que não seja como nós.

Fomos jogados para a fenda, mas é nesse espaço que muitos de nós encontra morada, depois de transformá-la de lugar de exclusão para um lugar de existência plena. Não quero sair desse lugar se para isso tiver que ignorar essa parte de mim. Anzaldúa explica com precisão o espaço que ocupamos nessa impasse:

There is something compelling about being both male and female, about having an entry into both worlds. Contrary to some psychiatric tenets, half and halves are not suffering from a confusion of sexual identity, or even from a confusion of gender. What we are suffering from is an absolute despot duality that says we are able to be only one or the other. It claims that human nature is limited and cannot evolve into something better. (Anzaldúa, 1987, p. 19)

Me percebi existência monstruosa, fui jogade na fenda, e agora fico aqui, falo daqui, vivo aqui. Cotidianamente contrarrio normas de sexualidade e gênero e construo meu corpo sem me preocupar em caber nas definições de feminino, masculino ou humano. Experimento em mim, como numa colagem, que partes prefiro manter como eram e quais aspectos vou modificar. Preciado fala de fabricar a própria liberdade quando relata que:

... fiz do meu corpo, do meu espírito, da minha monstruosidade, do meu desejo, da minha transição, um espetáculo público: havia encontrado uma saída. Foi assim que escapei de meus domesticadores médicos, que se pareciam muito com vocês, caros acadêmicos e psicanalistas. Digamos que não tive outra via, sempre assumindo que não se tratava de escolher a liberdade, mas de fabricá-la. (Preciado, 2022, p. 27)



Minhas práticas fotográficas agora se voltam para corpos que se constroem de forma artística ou cotidiana, ou os dois ao mesmo tempo. Que entendem que o estado de construção da imagem que apresenta para o mundo, da transição do que era para o que está se tornando é o próprio resultado final de suas experimentações. “Transição é sempre”, diz a faixa do artista Miro Spinelli (2018).

O monstro, além de estar na borda, é a transição. É o espaço de tempo no qual a transformação está acontecendo, quando não vemos mais o que era e não sabemos o que vai ser. Estado constante, permanente. Gil explica:

...que o devir-monstro (teratológico) é ambíguo porque parece actualizar directamente, sem mediações, um devir-si-próprio. Ora isso nega a noção do devir.

É também ambíguo e perverso porque produz um excesso que se confunde com uma intensificação, e um corpo super-orgânico que parece assemelhar-se a um corpo-sem-órgãos pronto a acolher intensidades. E como a monstruosidade é como um diagrama vivo do caos, e o caos é um desencadeador de forças, o corpo monstruoso apela o homem a uma secreta identificação, como o sublime atrai pelo terror latente que contém. Simplesmente, não há devir real através da monstruosidade; há um movimento caótico de repente paralisado, como um devir começado que abortou, inacabado, mutilado. Ficaram à mostra os traços de um grande tumulto, geologia corporal de sismos esboçados, catástrofes em estado avançado e subitamente terminadas.

Mais profundamente, o corpo teratológico provoca em nós a vertigem da irreversibilidade. Primeiro, aquilo ali, que não devia estar ali, está lá para sempre. Não se pode mais apagar. (Gil, 2006, p. 127)

Esse pulo no abismo, na fenda, do estado de transformação constante, do qual não há volta, ameaça a narrativa insistentemente repetida da norma cishetero patriarcal e capitalista. Como se as estruturas de poder sociais nas quais estamos inseridos fossem tão sólidas que não possam ser destruídas, apesar de precisarem da repetição constante de suas normas para que não percebamos que existem outras possibilidades.



Bruno Novadvorski, ao ver “besta fera” exposto, escreveu que “Talvez no fundo o que elu nos diz é que qualquer existência humana é uma besta fera e isso não é ruim. Deve ser ressignificado enquanto modo de existência humana.” (Novadvorski, 2024). Do recorte que se faz para definir o que é um ser humano, estável em sua posição de humanidade, poucas pessoas conseguem ocupar esse lugar. À todos que divergem de alguma forma, resta a fenda; esse lugar onde não somos nada em absoluto, mas existimos plenamente na instabilidade.

A construção do próprio corpo de forma monstruosa talvez seja uma forma de experimentar a destituição dessas estruturas. A investigação artística dessas transformações pode ser uma forma de se comunicar para além da fenda, expandindo seus limites. Convidando todes a investigarem as construções de corpos e mundos que melhor contemplem suas existências, sempre em transformação.

Entender-se monstruoso e se afirmar nesse lugar pode ser uma forma de transformar a borda em um lugar confortável, da onde não precisemos sair para viver plenamente.

Malu Jimenez ainda propõe que:

Aceitar o corpo como ele é e/ou está, ou produzi-lo de modo criativo, pode provocar mudanças nas concepções de beleza, saúde e felicidade, e podemos considerar esse processo uma expressão de resistência diante da corporeidade capitalística, já que transfere o indivíduo para outra lógica de estar e ser no mundo. (Jimenez, 2020, p. 205)

A representação de si mesmo de forma monstruosa evoca ainda muitas questões que não foram tratadas nesse texto, no qual apresentei algumas considerações sobre a série de colagens. Por enquanto, nesse ponto da discussão sobre a construção de corpos monstruosos, encerro com o mesmo parágrafo que encerra a introdução de Halberstam de seu livro sobre a tecnologia dos monstros:

The monster always represents the disruption of categories, the destruction of boundaries, and the presence of impurities and so we need monsters and we need to recognize and celebrate our own monstrosities. (Halberstam, 1995, p. 27)



## Referências

- ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera*. San Francisco, USA: Aunt Lute Book Company, 1987.
- BUTLER, Judith. *Torture and the ethics of photography*. Presented 19 April 2007. Rhetoric Department, University of California, USA.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (A seguir)*. Tradução: Fabio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- FALEIROS, Fabiana. *Desmunhecar, ocupar, chamar*. *Concinnitas*, ano 17, volume 01, número 28, setembro de 2016.
- GIL, José. *Monstros*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006.
- HALBERSTAM, Judith. *Skin Shows - Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Duke University Press, 1995.
- JIMENEZ, Malu. *Lute como uma gorda*. Rio de Janeiro: Casa Philos, 2020.
- NASCIMENTO, Evando. *O pensamento Vegetal*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2021.
- NOVADVORSKI, Bruno. *Humanos animais monstruosos e força do grotesco na exposição Bestas Feras*. *Nervo Crítico*, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2024. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/nervocritico/humanos-animais-monstruosos-e-forca-do-grotesco-na-exposicao-bestas-feras/> . Acesso em: 09 mai. 2024]
- PRECIADO, Paul B. *Dysphoria Mundi*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2022.
- \_\_\_\_\_. *Eu sou o monstro que vos fala*. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.
- SODRÉ, Muniz, PAIVA, Raquel. "O império do Grotesco", Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2002.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos Outros*. Companhia das Letras. 2003.
- \_\_\_\_\_. *On Photography*. New York, Rosetta Books, 2005.
- TSING, Anna. *Margens Indomáveis: cogumelos como espécies companheiras*. Tradução de Pedro Castelo Branco Silveira. *Ilha*, v. 17, n. 1, p. 177 - 201, jan/jul. 2015.