sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v22i1p91-119

Artigos

Colombianización: pornoterrorismo e mundos de morte na videoperformance de Nadia Granados

Colombianización: pornoterrorism and worlds of death in Nadia Granados' videoperformance

Colombianización: pornoterrorismo y mundos de muerte en la videoperformance de Nadia Granados

Ribamar José de Oliveira Junior

Ribamar José de Oliveira Junior
Doutorando em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) com período sanduíche na York University (YorkU). Bolsista FAPERJ Nota 10. E-mail: ribamar@ufrj.br.

Resumo

Neste artigo, reflito sobre extrativismo e estética a partir da performance *Colombianización* de Nadia Granados que estreou dia 3 julho de 2018 no México. Por meio das afetações com o cabaré multimídia da artista colombiana assistido no Tranzac Club em Toronto, Canadá, busco relações entre pornoterrorismo e necropolítica diante da violência nas artes da cena. Ao trazer o dispositivo *drag king* como paródia do masculino, a artista esgarça paisagens extrativas do tráfico de drogas na Colômbia pelos mundos de morte do capitalismo em seu estado *gore*. O corpo de Nadia Granados está presente, mas vale pensar sobre essa presença frente a que, a quem e com quem. Na performance, vejo um cabaré que permite a transformação de políticas performativas em experimentação, sobretudo, em um lugar de produção de novas subjetividades.

Palavras-chave: Colombianización, Performance, Extrativismo, Estética, Nadia Granados.

Abstract

In this article, I reflect on extractivism and aesthetics from Nadia Granados' performance *Colombianización* that premiered July 3, 2018 in Mexico. By using affectations with the Colombian artist's multimedia cabaret watched at the Tranzac Club in Toronto, Canada, I seek relationships between pornoterrorism and necropolitics in the face of violence in the performing arts. By bringing the drag king device as a parody of the masculine, the artist frays extractive landscapes of drug trafficking in Colombia by the death worlds of capitalism in its gore stage. Nadia Granados' body is present, but it is worth thinking about this presence in front of what, to whom, and with whom. In the performance, I see a cabaret that allows the transformation of performative politics into experimentation, mainly, into a place of production of new subjectivities.

Keywords: Colombianización, Performance, Extractivism, Aesthetics, Nadia Granados.

Resumen

En este artículo, reflexiono sobre el extractivismo y la estética a partir de la performance Colombianización, de Nadia Granados, que se estrenó el 3 de julio de 2018 en México. A partir de las afectaciones con el cabaré multimedia de la artista colombiana observado en el Tranzac Club de Toronto, en Canadá, busco relaciones entre el pornoterrorismo y la necropolítica frente a la violencia en las artes escénicas. Al traer el dispositivo del *drag king* como parodia de lo masculino, la artista deshilacha los paisajes extractivos del narcotráfico en Colombia por los mundos de muerte del capitalismo en su estado *gore*. El cuerpo de Nadia Granados está presente, pero vale la pena reflexionar sobre esta presencia frente a qué, a quién y con quién. En la performance, veo un cabaré que permite transformar la política performativa en experimentación, sobre todo en un lugar de producción de nuevas subjetividades.

Palabras clave: Colombianización, Performance, Extractivismo, Estética, Nadia Granados.

Introdução[1]

Este artigo surge de afetações com o cabaré *Colombianización* de Nadia Granados. Tive contato com o trabalho dela a partir de um *workshop* ministrado pela própria artista colombiana no Tranzac Club, em maio de 2022, na cidade de Toronto, Canadá. Dentro da formação intensiva *Transiting the Queer (Un)Commons* organizada pelo *Queer Summer Institute in Research Creation* (QSI) e promovida entre York University (YorkU) e *Hemispheric Encounters*, a artista realizou a atividade e apresentou os seus projetos performáticos como forma de instigar processos artísticos de criação. Naquele mesmo dia, Nadia Granados performou o cabaré *Colombianización* e ao lado das reflexões do *workshop*, pude rascunhar ideias que se organizam

1 Pesquisa desenvolvida com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) pelo Programa Nota 10 e incentivo do programa VISTA Distinguished Visiting Scholar/Trainee da York University (YorkU), Canadá. Agradeço ao professores Sérgio Andrade, Denilson Lopes e John Greyson pela possibilidade de aprender como forma de encontro.

neste texto, principalmente, na busca de relações entre extrativismo e estética e suas intersecções com pornoterrorismo e a necropolítica diante de questões da violência nas artes da cena.

Nadia Granados é uma artista de Bogotá, Colômbia. Aos 44 anos, ela tem um trabalho performativo entre o seu corpo e as tecnologias multimídias na deriva da arte e do ativismo. Nos termos de Baltar e Sarmet (2015), o trabalho de Nadia Granados provoca uma tensão no campo pornográfico a partir do discurso político e crítico do pós-pornô na América Latina, circuitando a relação entre Estado, violência e machismo. Pelo formato do cabaré, da intervenção pública e do vídeo, nos teatros, na rua, nos museus e na internet, Nadia Granados encarna fantasias por um corpo midiático em mutação no questionamento da propaganda nacionalista e da construção da identidade colombiana pela imagem do paramilitar, do narcotraficante e do empreendedor, como nos explica Viana (2013). Por intermédio de exposições coletivas, festivais, performances e cinema experimental, ela se apresentou em países como Canadá, Espanha, Argentina, Chile, Costa Rica, Alemanha, Equador, Peru, Estados Unidos, México, Brasil, Coréia, Nicarágua, Guatemala, Estônia, Itália, França, País Basco e Colômbia. Mestra em Artes Plásticas pela Universidade Nacional da Colômbia (2000) e em Artes Visuais pela Universidade Nacional Autônoma do México (2020), ganhou o 28º Prêmio Franklin Furnace Fund em Nova York (2013), o 3º Prêmio Bienal de Artes Visuais da Fundação Gilberto Alzate Avendaño em Bogotá (2015), o prêmio Ken Burns de Melhor do Festival em Ann Arbor (2020) e o XI Prêmio Luis Caballero em Bogotá (2022). Em 2014, o seu vídeo chamado *Maternidad Obligatoria*[2], em que *La Fulminante*[3] fala sobre aborto, controle reprodutivo e a política do sêmen, gerou uma polêmica na Espanha, quando *hackers* o colocaram na página *online* do arcebispo católico de Granada.

A partir da *videoperformance*, o seu trabalho inicia em 1997 com a obra *Antifálica*[4] e atualmente é reconhecido internacionalmente, a exemplo da força de *La Fulminante* em que Nadia Granados utiliza do estereótipo da mulher latino-americana sexualizada para fazer uma crítica à objetificação

2 Link de acesso ao vídeo: https://www.lafulminante.com/pages/aborto.html.

3 Acesso ao site projeto: https://www.lafulminante.com/.

4 Link de acesso ao vídeo: http://nadiagranados.com/wordpress/antifalica/.

do corpo feminino por meio das ferramentas multimídias de expressão corporal, tendo em vista o diálogo com a sexualidade midiática, o consumo heteronormativo, a cultura pop do *reggateon* e os meios de comunicação de massa. O que *La Fulminante* faz é um tipo de montagem que busca dar distorção aos fatos que marcam a história colombiana e latino-americana por meio da visão debochada (BALTAR; SARMET, 2015), satírica e pós-pornográfica dos arquivos, sobretudo, quando aparece em GIFs e vídeos mijando e/ou menstruando no rosto de políticos e paramilitares, a exemplo de *Lavado de Imagen*[5], ou fazendo sexo oral em um cano de um revólver revestido por um preservativo diante de um *orgasmo financeiro*, a exemplo de *Chupada Antimperialista*[6].

No site que a artista utilizou como extensão desse projeto multimídia, ela faz uma referência a obra performática de Annie Sprinkle. Embora não esteja aqui analisando diretamente o seu trabalho *La Fulminante*, é interessante pensar como essa persona nos ajuda a refletir sobre o desenvolvimento do projeto *Colombianización*, que estreou no dia 3 de julho em uma única noite no Teatro Bar El Vicio, na Cidade do México, haja vista que essa persona performada ocupa grande parte de suas produções.

Conforme traz Viana (2013), na leitura do projeto performativo *La Fulminante* enquanto videoperformance pós-pornográfica, há uma potência ético-política no trabalho de Nadia Granados que envolve tanto o corpo como a sexualidade dissidente no foco de atenção e estratégia de ações subversivas. Se os vídeos são elaborados com ajuda da apropriação dos códigos da indústria pornográfica, vale pensar que a *ação-arte guerrilheira* de reverter essa decodificação cria manifestos artísticos da crise política e cultural da Colômbia. Nos termos desse autor, estamos falando de um sucateamento de imagens estereotipadas e fetichistas que são incorporadas como revolta, sobretudo, em torno do desdobramento da ideia de pós-pornografia para pornoterrorismo, uma vez que esses conceitos abordam questões que tomam forma a partir do desempenho de um registro criativo que põe em seu relevo uma ressignificação performativa (BOURCIER, 2014) e da insurgência sexual como estratégia artístico-política (TORRES, 2011), respectivamente. Nos mundos de morte esgarçados por

5 Link de acesso ao vídeo: https://www.lafulminante.com/pages/lavadodeimagen.html.

6 Link de acesso ao vídeo: https://www.lafulminante.com/pages/pagchupada.html.

Nadia Granados, vemos uma estética crua que espetacularia a violência como um projeto-denúncia quando subverte imagens do prazer como arma política. "La Fulminante é uma personagem da Internet, e assim como o espaço cibernético, é imediata na sua abordagem; seu corpo cola-se à tela e faz parte dela mesma" (VIANA, 2013, p. 157). No mais, como uma imagem que emerge do assombro das ruínas desse capitalismo em colapso, o corpo-tela *La Fulminante* se aproxima do que Peñuela (2014) diz sobre a coragem política de se atrever a ser um corpo com a exposição da própria pele – e aqui, eu acrescentaria buscar outros corpos por meio da mesma pele.

Figura 1: Da esquerda para direita, *Chupada Antimperialista*, *Lavado de Imagen* e *Maternidad Obligatoria*

"*Las performances de Granados pertuban y transforman el husto común, anuncian otros estados de ser iguales em mayor libertad*"[7] (PEÑUELA, 2014, p. 77). A partir do gesto improvável, a artista faz da experiência performática um escárnio moral coletivo como um desvio artístico. Esse desvio pode ser visto pela apropriação de ferramentas do pós-pornô como gesto de experimentação da plasticidade do corpo em sua materialidade fugaz. "*En la obra postpornográfica de Granados y su personaje La Fulminante podemos encontrar algunos ejemplos de este doble gesto feminista de denuncia e llamamiento a la recuperación de nuestros corpos*"[8] (MILANO, 2016, p. 163). Esses olhares para as obras de Nadia Granados nos situam pelos exercícios de um corpo-gênero-país que, ao meu ver, não busca recuperar nada a não ser implodir tudo que está posto da forma como se conhece. O reflexo da sua arte na

7 "As performances dos Granados perturbam e transformam o gosto comum, anunciam outros estados de igualdade em maior liberdade". Tradução nossa.

8 "No trabalho pós-pornográfico de Granados e na personagem *La Fulminante* podemos encontrar alguns exemplos deste duplo gesto feminista de denúncia e apelo à recuperação de nossos corpos". Tradução nossa.

Colômbia, sem dúvidas, ressoa em outros países da América Latina e oferece um horizonte para analisar como as artes da cena se comportam diante desse cenário de violência, inclusive, aqui nas ressonâncias do conservadorismo no Brasil. Pela fronteira entre ativismo feminista e arte do cabaré, Braga (2021) cita *La Fulminante* pelo estereótipo da *femme fatale* que assombra o patriarcado nacro e necropolítico como uma prática pós-pornográfica no "cabaré sudaca" que é definido a partir da reapropriação do próprio termo "sudaca", utilizado para qualificar migrantes latino-americanos na Espanha e articulado como estratégia no forjamento de um conjunto de práticas na cena diante do seu caráter fronteiriço. "O cabaré é um exemplo de transbordamento ao inaugurar modos espetaculares que se dão em perspectiva cênica sem, contudo, serem restritos a uma linguagem específica […]" (BRAGA, 2021, p. 7-8).

Ao tomar como foco as afetações com a performance *Colombianización* de Nadia Granados, busco refletir sobre extrativismo e estética a partir das relações de encontro com a presença performativa da artista entre pornoterrorismo e necropolítica. Nesse sentido, o meu argumento é que a performance pornoterrorista de Nadia Granados aparece como uma reação que convoca uma presença-ruína nas paisagens extrativistas. Como o corpo de Nadia Granados se ergue nessa cena? O que me interessa nessa questão seria pensar a presença performativa da artista perante a que, a quem e com quem. Se podemos falar do papel da arte nas consequências do Antropoceno e/ou Capitaloceno como crise sistêmica em que Nadia Granados responde a esses efeitos em desastre, o *drag king* no cabaré multimídia pode ser uma das formas de pensar como a arte, no prisma performativo do gênero, tem um potencial como laboratório político de experimentação, sobretudo, na produção de novas subjetividades. Na personificação desse masculino hegemônico como engrenagem do sistema, pela auto-observação, recodificação e improvisação, Nadia Granados constrói entre a repetição e a invenção um laboratório corporal para trabalhar a identidade artificial de um país em contrapropaganda. No entorno de uma espécie de política performativa pós-necropolítica, ao pensarmos com Valencia e Zhuravleva (2019), vemos como políticas pós-morte, principalmente, aquelas ligadas a economia sexual do sistema neocolonial aparecem na performance da artista que provoca os aparelhos de violência estatal e fala de uma Colômbia cuja morte é uma mercadoria à venda.

Extrativismo e estética: presenças e paisagens

Ao indagar sobre as implicações ideológicas do termo Antropoceno e a forma como a sua abordagem aparece no meio artístico, Johas (2018) traz um ponto de partida interessante para pensar a relação entre extrativismo e estética. No entanto, não me interessa pensar se a performance de Nadia Granados faz parte desse conjunto de obras artísticas que discutem o termo Antropoceno, mas me preocupa justamente pensar até que ponto esse termo nos serve enquanto operador para observar a contribuição da artista pelas suas tensões corporais na cena. Conquanto o cabaré multimídia da artista pode reverberar os efeitos do Antropoceno a partir da violência, tanto por trazer a figuração desses efeitos mais nocivos no extrativismo latino-americano, como por situar o corpo como mercadoria dessa extração, procuro pensar por meio da materialidade da sua presença como essas paisagens extrativistas em performance revelam ficções capitais tão reais quanto à própria realidade, notadamente, pelas lógicas e consequências do sistema social, econômico e político em colapso. Para isso, recorro ao pensamento de Haraway (2016) no sentido de alçar um percurso pelos espaços-tempo reais e possíveis, tendo em vista que a promessa crítica do Antropoceno ecoa a partir das ruínas.

Pelos efeitos planetários dos processos antrópicos, nos movimentos de inter/intra-ações, Haraway (2016) aborda a miríade temporal e espacial nessa reflexão desde que nos reconhecemos como espécie e que investimos na agricultura em larga escala. Desse modo, o termo Antropoceno aparece no pensamento da autora ao lado de outras palavras que se parecem como tentativas de nomear tempos, como os termos Plantationoceno e/ou Capitaloceno dialogados diante de uma produção comum pelas relações entre as escalas, a taxa/velocidade, a complexidade e a sincronicidade do tempo e da intervenção humana. O principal ponto de inflexão seria ir além das mudanças climáticas, uma vez que a questão trata além do esgotamento natural, mas dos extermínios em genocídios por intermédio de padrões sistematicamente ligados e em repetição. Como evento-limite, o Antropoceno marca descontinuidades em todos os sentidos. “Talvez a indignação merecedora de um nome como Antropoceno seja a da destruição de espaços--tempos de refúgio para as pessoas e outros seres” (HARAWAY, 2016, p. 140).

Nessas paisagens extrativistas – que aqui aparecem como nosso quadro inicial de leitura do trabalho da artista – compete pensar na forma como a arte pode oferecer um modo possível de refletir sobre esse esgotamento pela extração. Se viver e estar no Antropoceno é antes de tudo assumir um risco, vale refletir quais os limites do corpo e as potências da arte em mobilizar essa fissura. A perspectiva de Mirzoeff (2017) me instiga para cogitar nessa questão na medida em que o autor propõe articular qual tipo de "homem" compõe os limiares do Antropoceno. Não muito distante da derivação da palavra, o autor explica que o termo é tanto produto como processo da cena da supremacia branca exemplificada pela dominação euro-americana, levando em conta os reflexos da colonização e escravidão das populações africanas, asiáticas e nativas nos territórios extrativos.

A partir disso Mirzoeff (2017) traz a linha de cor que cruza a história da natureza, com ênfase na formação do conceito de extinção e de eras geológicas em torno do debate sobre o Antropoceno vinculado na abordagem como consequência da ambição imperial e colonial. Se o termo faz uma medida do tempo, o autor articula que seria preciso uma pausa para pensar a herança da escravidão e do racismo nas marcações historicamente situadas. O Antropoceno aparece afastado do entendimento de raça e dos seus efeitos na construção social do racismo sedimentado pelo imperialismo e pela colonização branca. Como passo chave para reconhecer o Antropoceno, Mirzoeff (2017) situa as estruturas brancas, pois para ele não é mais fácil imaginar o fim do capitalismo do que o fim do mundo, sobretudo, porque a história não se repete como tragédia, mas como sequela. Portanto, como esses efeitos do Antropoceno se dão na América Latina? É pela visão de Beckman (2013) sobre o "*capital fiction*" (ficção capital) que podemos pensar no exercício de imaginação da lógica econômica latino-americana, uma vez que a autora remete ao argumento de que o capital e as ficções sobrepujaram previamente as sociedades latino-americanas, maiormente, entre 1870 a 1930, período em que essas nações foram traduzidas pela ordem mundial e pelo mercado global no quesito da exportação da primazia mercantil bruta e primária das *commodities* e da importação da manufatura europeia e norte-americana.

Desse modo, vista como a moeda do final do século XIX, a América Latina aparece na literatura como um depósito de mercadorias nos mapas das

commodities pela ficção da troca global que anula na representação fantasiosa cartográfica tanto o sistema mais aberto de trocas produzidas quanto os marcadores industriais na ordem moderna. Assim, Beckman (2013) foca a abordagem na América Latina como um todo em sua modernização capitalista e pontua os limiares do consenso conveniente pela noção de *progresso* e *civilização* que a elite teve de acreditar diante da integração na ordem mundial do capital, apesar do padrão instável da desigualdade, pobreza e subordinação como periferia do capitalismo. O conceito de "ficção capital", interpelado pela dialética marxista crítica, surge em dois eixos discursivos da obra. O primeiro aparece pela ficção gerada pelo capital e o segundo pela expressão material da ficção no conjunto de imagens e textos produzidos em um contexto específico de "devaneio de exportação" da cultura comercial latino-americana em torno de uma "ficção mercadoria" na produção literária. Ao trazer o discurso estético do modernismo hispano-americano, corrente cultural que celebra bens e obras europeias, nas fronteiras de um catálogo modernista de importação, a autora encara a produção liberal-democrática à fantasia do consumo excludente.

Desse modo, essas reflexões em relação às paisagens extrativas na América Latina abrem perspectivas para pensar nas preocupações da arte sobre nosso tempo (JOHAS, 2018). Na busca por fazer a presença nessa "ficção capital" (BECKMAN, 2013), vemos o corpo como elemento central e incidental dessa leitura das violências sistêmicas, principalmente, pela sua materialidade tenaz em ser em si mesmo um ato político (TAYLOR, 2020). Afinal, a relação entre o Antropoceno e a arte pode ser vista não só pelos efeitos da crise, mas pelas questões de onde estamos enquanto espectadores ou testemunhas, uma vez que Nadia Granados não tem o papel de testemunhar as violências na performance, mas apenas acionar e disparar a forma como esses efeitos afetam os espectadores pelo uso do seu corpo e da performance *drag king*. Em seus níveis comunicativos, o ato de estar presente de Nadia Granados provoca um encontro e a performance faz da atrocidade das paisagens extrativas do humano um modo de incorporar um tempo que reclama presença e vibra em gestos de urgência. O corpo da artista em *Colombianización* é essa trêmula materialidade que evoca a exterminação como uma constante, justamente por ser um corpo coletivo que ressurge na habitação de mundos de morte presentificados.

A própria performance de Nadia Granados mostra como a violência é continuada a partir da sua postura enquanto artista, pois revela a demolição tal qual uma prática, uma vez que aponta a rede violenta sustentada pelas políticas neoliberais. Nas paisagens extrativistas, o corpo da artista habita "mundos de morte" (MBEMBE, 2018) na condição da sua própria vulnerabilidade – ruína. É interessante pensar aqui que esses mundos de morte imaginados na arte como formas de existência social parecem refletir as fronteiras na performance para além desse cenário necropolítico. Nessa visão da necropolítica, se faz necessário articular a noção central para leitura do trabalho de Nadia Granados em torno do "capitalismo gore" de Valencia (2010), construída na visão do subgênero de terror "gore" em que o sangue escorre na tela pelo seu derramamento explícito. De acordo com a autora, o corpo e a vida humana dentro da economia global que rentabiliza a violência explícita aparece como mercadorias rentáveis na escalada de produção de capital, principalmente, diante dos países economicamente precarizados que por meio de práticas *gore* ultraviolentas acumulam a morte como negócio para aderir às lógicas do sistema.

Ao pensar nos mundos de morte como esses cenários extrapolados pela força do necropoder, estamos refletindo sobre a violência em sua espetacularidade, uma vez que o Estado-Nação agora tido como Mercado-Nação enriquece na predação e pelo extrativismo. Os sujeitos endríagos e o necroempoderamento para Valencia (2010) são formas de existir e viver nas paisagens extrativas em ruínas, no caso, o sistema neoliberal masculinista e as práticas gore revelam condições de reverter a posição de "morto-vivo" na vida subsumida no crime organizado e narcotráfico como patamares de ascensão social e sobrevivência. "*Partiendo de esto, podemos decir que lo que denominamos aqui como capitalismo gore es uno de esos procesos de la globalizazción em lado B, aquel que mustra sus consecuencias sin enmascaramientos*"[9] (VALENCIA, 2010, p. 18). O que é essa presença de Nadia Granados enquanto ruína? No desenvolvimento desse pensamento, me parece essencial pensar a presença, na linha de Taylor (2020),

9 "A partir daí, podemos dizer que o que aqui chamamos de capitalismo gore é um daqueles processos de globalização do lado B, aquele que mostra suas consequências sem disfarçá-las". Tradução nossa.

a partir dessa produção do corpo em performance e por meio dos mundos necropolíticos e além deles. "¡Presente! promulga no solo uma actitud y uma postura desafiante, sino también uma manera de saber y estar en el mundo que nos pide re-pensar y des-aprender […]"[10] (TAYLOR, 2020, p. 54). Assim, se a autora nos diz que a presença se faz enquanto transmissão do que se faz presente, vale pensar em como o corpo de Nadia Granados em performance permite pensar nas relações de dimensão estética por novos modos de subjetivação em torno do cerco do extrativismo. Digo para além no sentido de instigar as formas de experiências de performance que podem ativar tanto narrativas silenciadas como os espectros de outras realidades, a exemplo do que pontuam Costa e Greiner (2020) sobre necropolítica e arte. Afinal, o corpo de Nadia Granados e seu *drag king* parecem se imbricar na sátira desse regime de significação de violência, fabricando pela performance diante da morte corporeidades pós-necropolíticas.

A força performativa da performance *Colombianización* apresenta uma potencialidade política e estética, pois se há um "regime corporal sensível" (COSTA; GREINER, 2020) na necropolítica, Nadia Granados não parece *desrealizar* a violência em si, mas se engajar nos mundos de morte e escancará-los pela potência do seu corpo na morte em torno de uma performatividade de excesso (BALTAR; SARMET, 2015). Talvez o dobrar da morte e o expor da vida nessa prática performativa esteja próximo do que Valencia e Zhuravleva (2019) trazem na visão do necropatriarcado – visto como privilégio de exercer técnicas de violência necropolítica – pela política "*post-mortem*/*trans-mortem*", ou seja, como formas de imaginação que se fazem frente à necropolítica na estratégia de politização que reativa o corpo em seu potencial. Apesar das autoras falarem dessa política de protesto com um corpo morto, como uma transgressão do necropoder no "corpo presente" de uma comunidade trans mexicana, isso pode oferecer estratégias de como atravessar a necropolítica e superar a banalização dos corpos mortos e a saturação icônica de sua espetacularidade. Como um gesto de ativismo "*post-mortem*" que constrói uma memória que não se *revitimiza*, vejo os atos

10 "Presente! promulga não apenas uma atitude e uma postura desafiadora, mas também uma forma de conhecer e estar no mundo que nos pede para repensar e desaprender". Tradução nossa.

de Nadia Granados e imagino que seu pornoterrorismo conclama alianças com os corpos assassinados e ativa outros imaginários dentro dessa presença esvaziada do Antropoceno e Capitaloceno ou qualquer palavra que seja operadora dessa barbárie em curso.

O pornoterrorismo no cabaré multimídia

Não só a partir das reflexões da arte na era do Antropoceno, mas diante da relação entre extrativismo e corpo, levando em conta o trabalho performático de Nadia Granados, gostaria de pensar a sua forma estética pelo arsenal do pornoterrorismo. Afinal, se um ato pornoterrorista pode ser violento, não por conta da violência em si, mas pelo testemunho do corpo a corpo que pode apreender aquela atitude como violenta de fato, talvez esse conceito possa ser um tipo de contra-ataque à extração continuada pelo seu efeito de descontextualização em romper com a reprodução de paisagens extrativas. É por intermédio do pensamento de Torres (2011) que procuro observar a performance *Colombianización*, tendo em vista que existem múltiplas formas de tomar o prumo desse trabalho. Entro pela via do pornoterrorismo porque vejo Nadia Granados no palco pela presença-ruína do corpo que se configura como uma reação, não necessariamente uma autodefesa, mas diante do elo que pode trazer relações entre o extrativismo e estética, sobretudo, por meio do corpo em performance. Falo de uma presença-ruína pela condição com que a artista escancara os mundos de morte do contexto necropolítico de modo performático.

Ao projetar o pornoterrorismo na leitura do capitalismo *gore* colombiano, Nadia Granados nos mostra como um ato pornoterrorista pode ser mobilizado pela sátira/paródia, esgarçando a violência pela presença do ato violento. Na ação, o pornoterrorismo permite o questionamento e deslocamento e a partir do seu potencial em reconfigurar o contexto performa a violência para criticá-la. Entre prazer e dor, arte e vida, morte e corpo, as ações pornoterroristas podem ser vistas como fissuras no movimento de imagens de demolição e extermínio, cujo corpo em cena altera a percepção da pornografia e do terror. Assim, a carnalidade da performance de Nadia Granados reside no brutalismo encarnado como forma de resposta ao terror generalizado.

Como crítica corporal radical, a artista nos lembra que a crise começa no corpo e o colapso no seu acabamento. O corpo que se ergue no cenário *gore* do capitalismo é uma insurreição em si mesmo e a ética da provocação da performance *Colombianización* resiste no seu elo com a desobediência.

"*Dicho esto, muestro aquí mi utópica voluntad de que el mundo se llene de pornoterroristas, adelante disconformes, guerrillerxs de la desobediencia sexual, el pornoterrorismo es nuestro*"[11] (TORRES, 2011, p. 91). Diante da relação com o terrorismo, o pornô aparece aqui como sentido não só de destruição, mas de construção e em seu contexto situado de reconstrução, uma vez que não se trata apenas de questionar e sim da vontade de alterar as lógicas de sentido. Nos termos de Despentes (2016), cabe pensar que a imagem pornográfica nos faz reagir. Pelas reações das paródias de Nadia Granados vemos o que nos assusta e se lembrarmos que a violência e o sexo não são domesticáveis, entendemos que as representações da performance *Colombianización* fazem ver e tocar uma brutalidade própria da crise sistêmica engendrada nos corpos. Por meio da metáfora da teoria King Kong (DESPENTES, 2016) e da performance em seu ato no instante, valeria pensar que esse cabaré multimídia pode ser uma forma com que a artista interrompe o fluxo de imagens da violência a partir daquilo que o capitalismo em seu aspecto *gore* deseja capturar, naturalizar e reproduzir.

No caso, quando utiliza na performance e por meio do dispositivo *drag king*, Nadia Granados produz em cena diversas paródias em curto-circuito que revela a materialidade de um corpo trêmulo não só pela performatização paródica, mas sim pela possibilidade de significação política e cultural de performances da masculinidade hegemônica no capitalismo *gore*. É como um tipo de laboratório político que a performance *Colombianización* faz presença enquanto experimento de ação e reprogramação do gênero. Consoante Preciado (2018), o dispositivo *drag king* – em sua multiplicidade *kitsch* e/ou *camp* de trabalhar em torno do hiperbólico do masculino – opera em torno de uma dimensão ritual, de uma mágica psicopolítica própria dos seus processos formatos em devir. "As práticas drag king criam um espaço de visibilidade próprio da cultura bicha, sapata e trans,

11 "Dito isto, mostro aqui minha vontade utópica de que o mundo esteja repleto de pornoterroristas, de não conformistas, de guerreiros da desobediência sexual, o pornoterrorismo é nosso". Tradução nossa.

através da reciclagem e da declinação e desconstrução paródicas de modelos de masculinidades vindos da cultura popular dominante" (PRECIADO, 2018, p. 387). Na performance, vejo um cabaré que permite a transformação de políticas performativas em experimentação, isto é, um lugar de produção de novas subjetividades. Afinal, a artista provoca pela dimensão estética a produção subjetiva dessas imagens de mundos de morte na presença do seu corpo que busca situar o extrativismo a partir de onde ele se localiza. A experimentação de Nadia Granados com as diversas possibilidades do seu corpo em performance nos mostra como essa presentificação da morte, principalmente dessas performances de gênero podem ser ressignificadas, não só na criação de futuros, mas na modulação de presentes possíveis por novas formas de subjetividade.

O corpo de Nadia Granados pode ser visto como uma ficção performativa compartilhada por meio do seu espetáculo entre palco e plateia, nos transbordamentos do cabaré (BRAGA, 2021) em cena. Como um risco, seu corpo enquanto imagem que se move junto da devastação refrata um efeito traumático de um violento sistema de sexo, gênero e sexualidade e raça para elaborar alternativas de leitura dessa violência em seu próprio limite. A transformação coletiva perpassa o corpo da artista por outras vozes que emergem da performatização do corpo em experimento, uma vez que a performance permite o desenvolvimento de um certo tipo de criação de brigada humana capaz de decodificar as gramáticas de gênero dominantes de um contexto local em redes contra-hegemônicas globais de reprogramação e reconstrução. A presença de Nadia Granados em torno de uma presentificação na forma de resistência, como destaca Taylor (2020), nos faz ver pela matriz performática do gênero o grau e a escala de violência pela encenação paródia violenta do terror encarnado pelo corpo.

Ao falar dessas encarnações como suportes para esse laboratório, vale pensar que as matrizes das performances de gênero em *Colombianización*, pelo fato de refletirem a estrutura imitativa pelo qual o gênero hegemônico é produzido contestam a afirmação da heteronormatividade, principalmente, como lugar de uma colisão entre o corpo da performer e o nexo da cena. Como destaca Butler (2019) é por esse espaço de ambivalência que surge a possibilidade de reformular termos. Embora ela esteja falando de um travestismo ambivalente a partir

da *drag,* vale pensar que a performance *drag king* de Nadia Granados faz com que seu corpo ocupe esse espaço ocasional cuja resposta reativa ocorre pela reiteração da lei na forma como a corporalidade se prolifera no palco. Tanto a câmera quanto o vídeo são formas de encarnar essa proliferação em tecnologias e seus movimentos multimídia.

> Afirmar que todo gênero é como se montar, ou ser drag, é sugerir que a "imitação" está no próprio cerne do projeto *heterossexual* e de seus binarismos de gênero, que o travestismo não é uma imitação secundária que pressupõe um gênero anterior e original, mas que a heterossexualidade hegemônica é em si um esforço constante e reiterado da imitação das suas próprias idealizações. (BUTLER, 2019, p. 215, grifo original)

Assim, Valencia (2020) fala de Nadia Granados a partir de um *drag king gore* na videoperformance. Na esteira da sua própria noção de capitalismo *gore*, práticas *gore* e sujeitos endríagos, ela observa *Colombianización* e nos diz que em seus 10 atos, quando a artista encarna personas performativas masculinas e violentas do narcotráfico colombiano no neoliberalismo sangrento, a autora situa o *drag king* por geopolíticas do Sul em uma dimensão da América Latina como um dispositivo de subversão artivista. O meio pós-pornográfico e transfeminista do *drag king*, não apenas parodia a masculinidade hegemônica, mas revela a complexidade de contextos de violência do narcotráfico e do paramilitarismo do Estado, na deriva da performance masculina pelo uso excessivo da força e da violência em alta intensidade que monta o gênero em torno da cultura do entretenimento e da mídia. O *drag king* de Nadia Granados se afirma como possibilidade de trabalhar com a violência criando o que Valencia (2020) considera por "shows éticos" como gatilhos para que a imagem estimule outras representações que superem o arcabouço heteropatriarcal como anestesia moral e revimitizadora. Nadia entrou em cena. É hora da performance.

Colombianización: necroperformance

A luz do Tranzac Club apaga. Nadia Granados, que estava do lado inferior esquerdo do palco vestindo um termo, some na penumbra. Antes mesmo de começar a performance, algo no espaço segue em movimento pela incorporação *drag king* (PRECIADO, 2018) da artista que interage com

a produção e parte do público momentos antes de entrar em cena. Ao todo, o cabaré multimídia *Colombianización* tem aproximadamente 1 hora e conta com a projeção em tela de fotografias e vídeos que emergem de imagens e vozes como recursos para a construção da performance em 10 atos. O corpo de Nadia Granados aparece e desaparece como apenas mais um dos tantos recursos que sua presença mobiliza em uma materialidade cintilante oriunda de fragmentos de outros corpos fragmentados em multidão. A montagem de Nadia Granados remete à dimensão multimídia pela utilização de recursos, na sua performance enquanto linguagem, que não se ancoram em um único suporte, pois as mídias utilizadas em cena não são mais importantes do que a mensagem da performance ao passo que toda transmissão nos alcança de modo múltiplo. A presença intensa e a paródia fugaz da artista têm uma materialidade midiática que especula a dimensão subjetiva de outros mundos possíveis, oriundos desses cenários de morte.

Diante disso, o principal objetivo da artista é mostrar como a Colômbia se coloca frente ao mundo nas lógicas comerciais do capitalismo contemporâneo e as consequências dessa projeção no reflexo da América Latina diante da cultura visual no capitalismo *gore* (VALENCIA, 2010). A performance inicia com a projeção em tela do retrato de um rosto que parece buscar outro rosto. É o rosto do irmão da artista que fala de um "juventicídio" diante da falta de futuro para os jovens colombianos, a exemplo do irmão Goldson Hubiera que completaria 45 anos em 17 de março. Os olhos dele no retrato nos encaram fixamente. Hubiera foi assassinado aos 25 anos em um massacre com seus seis melhores amigos, sendo vítima de um disparo que alcançou sua nuca e saiu pelo olho direito. O relato inicial de Nadia Granados fala do momento em que ela viu o rosto desfigurado em um arquivo de fotos e repercute em torno da imaginação de como seria o rosto e as suas mãos dele vinte anos depois.

Ao nos situar diante do impacto do assassinato na vida da família, vê-se nesse primeiro ato diversas imagens de violência suprimidas pela propaganda governamental e vendidas por uma imagem da Colômbia movida pela paixão da população pelo território, pela cultura e pelo trabalho. Nesse momento, Nadia Granados surge no palco sob as projeções e encarna a paródia de uma masculinidade hegemônica mobilizada na primeira pessoa por essa imagem nacionalista do país.

Figura 2: vídeo *La respeusta es Colombia* da performance.

Fonte: Reprodução de tela do autor

No meio do palco, o *drag king* de Nadia Granados se ramifica como um corpo imagem no meio dessas imagens corporificadas e ocupa um pequeno foco na tela em fundo branco. O nome *Colombianización* surge e Nadia ajeita a gravata. Como uma dublagem da cultura de vídeo, a artista reproduz um discurso político em uma voz agravada sobre a situação econômica do país em que afirma que a posição da Colômbia seria a 32º no mundo pela exportação da sua biodiversidade, mas aqui aparece ironizada pelo desastre climático dessa mercadoria nos limites da escala mundial (HARAWAY, 2016).

A receptividade do povo colombiano é colocada em questão na metáfora do país como uma grande casa acolhedora, principalmente, além dos estereótipos, das etiquetas e dos problemas. Após o discurso, um vídeo de Nadia Granados como *drag king* aparece como um tipo de contrapropaganda do país, exibindo imagens de políticos e paramilitares na exposição dos recursos naturais e fontes de energia como engrenagens econômicas e sociais em projeção internacional. Porém, ao invés disso esses retratos em montagem aparecem como uma alavanca neoliberal, pois ela satiriza de modo didático a apresentação econômica do genocídio em processo de uma exportação colombiana, diante da redistribuição territorial que expande a capacidade produtiva por seu potencial de morte do militarismo no Estado. Nas imagens dessa contrapropaganda, vemos alguns exemplos mencionados como o general Rito Alejo del Río que liderou a Operação Gênesis em 1997 e uma declaração do sociólogo argentino Daniel Feierstein sobre o terror da violência.

Figura 3: vídeo A mi me pagan por hablar bien de Colombia da performance.

Fonte: Reprodução de tela do autor

De volta ao palco, a artista toma como fio da performance o nacionalismo exacerbado pelas lógicas violentas do capitalismo *gore* e mostra o seu corpo como um clichê e produto dessa identidade colombiana construída para exportação. É o momento em que ela incorpora uma mulher de peruca loira, chapéu de palha simbólico da cultura local e roupas curtas – como um tipo de *colombiche*[12]. A imagem sexualizada da mulher em seus estereótipos é dobrada pelos usos desses significados a partir da sua lógica de produção. Aqui, Nadia Granados performa ao lado de duas dançarinas que com armas na mão mostram o estereótipo turístico pelo potencial do país em vender a si mesmo. Com armas e câmeras nas mãos, as dançarinas aparecem com cada nádega da bunda marcada pelo carimbo do mapa da Colômbia, como se esses corpos fossem produtos seriados e a sua sexualização uma promoção. Assim, elas dançam e rebolam de modo exagerado, criando uma imagem avessada do que o turismo pode oferecer.

Por diversos momentos, as dançarinas no vídeo são duplicadas e cortadas por imagens de Nadia Granados performando o *drag king* da masculinidade hegemônica. Ela canta por cima da gravação do vídeo, imitando uma voz aguda que se intensifica ao som do ritmo que expõe a identidade colombiana pela extração dos recursos naturais, pelo agronegócio da elite latifundiária e pela política militarizada de gestão do terror por crime. Não há uma intenção

12 Termo pejorativo para se referir a coisa ou pessoa digna de desprezo por ser colombiana.

de reconstruir a imagem de um outro país, mas sim de esgotar o imaginário já cristalizado por outras imagens imitativas, fugazes e artificiais do mesmo.

Figura 4: Nadia performando na Galeria Santafé, Bogotá, 2022

Foto: Steven Galvis, (2022)

Como um tipo de campanha, essas dançarinas são uma cosmética dos problemas estruturais da própria violência, um clichê positivado em torno do tido folclore nativo e da violência por trás da mega diversidade da Colômbia. Na voz de Nadia Granados, vemos resquício da ironia da *La Fulminante* que se vê agora como uma turista de terras abençoadas por abundância natural e de sorrisos tipo exportação. O realismo mágico colombiano como tipo de regime de imagens é interrompido por esse ato da performance que mostra como o país pode ter a cocaína mais pura e o café mais cremoso do mundo. Além disso, a imagem de um país pacífico para brancos, negros, mestiços e pessoas indígenas opera como um disparador de sentidos dessa experiência mágica em declínio, como se questões étnico-raciais se atrelassem aos efeitos do Antropoceno e da sua crise (MIRZOEFF, 2017). As armas nas mãos das dançarinas se transformam em chocalhos. A marca no corpo, o desenho do mapa do país na bunda e a construção de uma nação forjada para exportação são questões trazidas na voz de Nadia Granados que canta em um *reggaeton* chamado *BRVNDVLVND*.

Por um momento, silêncio e escuro. Nadia Granados começa a carimbar suas próprias nádegas e a imagem da câmera que está gravando

a performance de cima do palco com um tripé é projetada na tela, na esteira de Despentes (2016) essa performance irônica se aproxima da própria noção de feminilidade como máquina mutiladora. “Porque a virilidade tradicional é uma máquina tão mutiladora quanto a atribuição da feminilidade” (DESPENTES, 2016, p. 23). Nesse caso, vale pensar que a performance de Nadia Granados se aproxima do que a autora considera ser o movimento de avançar ao desconhecido de produção de gêneros, principalmente quando põe essa mesma produção em seu limite. A artista se vê carimbando sua bunda e o close nessa parte do corpo produz uma imagem ampliada do gesto. A música *Sanguinarios Del M1 (Movimiento alterado)* do grupo Los Buitres De Culiacan Sinaloa ecoa no som e a imagem enquadrada da parte inferior do seu corpo ocupa a tela. Ela tira um facão de dentro da roupa e ergue acima da cabeça. Os versos da canção proferem “*somos sanguinarios, locos bien ondeados* / *Nos gusta matar*”[13]. Com o facão na mão, Nadia anuncia a violência como um modo de vida e o corpo como uma mercadoria. Há um corte brusco, como se aquele facão tivesse nos cortado e sua presença (TAYLOR, 2020) nos afetado. A luz apaga novamente. Sob barulhos de tiros, a frase de que o realismo mágico não por acaso nasceu na Colômbia aparece na tela. Nesse momento, somos bombardeados por palavras que envolvem a *narcocultura* da marca Pablo Escobar. Nessa vertigem, ouvimos a repetição dessas palavras retiradas de recortes midiáticos e de pesquisas no Google.

Figura 5: vídeo “Entrevista a Broly Banderas” na performance.

Fonte: Reprodução de tela do autor

13 “Somos loucos sedentos de sangue, bem agitados / Gostamos de matar”. Tradução nossa.

___

Narcoestética e narcocultura na Narcolômbia. Narconovelas. Narcopolítica. Narcovídeo. Narcocassottes. Narcorridos. Narcodólares. Narcomodelo. Narcocamioneta. Narcoavioneta. Narcoperiodista. Narcoviolência. Narcoterrorismo. Narcotienda. Narcomenudeo. Narcomensajes. Narcomanta. Narcogobierno. Narcopresidente. Narcodepediente. Narcofosas. Narcoeconomia. Narcotráfico. Narcocementerio. Narcotelevisón. Narcoparamilitarismo. Narcoempresarios. Narcoperros. Narcoterritorio. Narcomencancía. Narcoindustria. Narcovenganza. Narcovirus. Narcocorrupción. Narcoriqueza. Narcolaboratorio. Narcosoldado. Narcomatanza. Narcomensaje. Narcocasa. Narcojuniors. Narcofiesta. Narcoliteratura. Narcoculturivo. Narcofortunas. Narcocomunidades. Narcoperiodismo. Narcomachismo. Narcoguerra. Narcoguerilla.[14]

___

Em uma repetição de diversos momentos da mesma palavra, a sequência dá lugar às imagens de um narcotraficante apresentado por meio de fotos de denúncias nas redes sociais como o assassino mais famoso da internet. Trata-se do mexicano Broly Banderas de Michoacán, que posta conteúdos portando armas de fogo de alto calibre e falando sobre si no seu perfil do Facebook. Broly Banderas se tornou uma figura quase mítica dentro do México. Um vídeo gravado na câmera frontal em que ele aparece se comunicando com seu público extraído das suas redes sociais é atenuado e Nadia Granados. em *drag king*, novamente entra no palco. Com uma cueca estampada em notas de dólares, um facão na posição de pênis ereto, um colete que mostra um tórax sarado e um colar de ouro, Nadia aparece. Na voz do narrador em primeira pessoa ouvimos, com base na vida de Broly, uma história que faz do ato de matar um tipo de trabalho, cuja morte aparece apenas como consequência das ordens do sistema e o dinheiro desse tipo de trabalho como possibilidade de ascensão dentro da crise capitalista.

Dirigida por Nadia Granados, produzida por BCLIP e realizada por Raúl Vidales, a videoperformance *Somos la gente de bien* é exibida. Um grupo de pessoas marcha com a bandeira da Colômbia pelas ruas com carros de luxo

14 Trecho retirado da performance *Colombianización* desenvolvida e executada por Nadia Granados.

no centro da cidade. Homens levantam as mãos imitando armas. Mulheres das janelas dos carros e de óculos escuros exibem a bandeira do país. "*Recuerdo la muerte porque, desafortunadamente, parece ser el lazo común para los cuerpos disidentes y porque es alrededor de este acto radical que se manifiestan outras formas de reivindicada visibilidad y justicia*"[15] (VALENCIA; ZHURAVLEVA, 2019, p.).

Figura 6: Nadia performando na Galeria Santafé, Bogotá, 2022

Foto: Steven Galvis, (2022)

Alguns casos de assassinato são exibidos como de Ana Fabricia Córdoba (1960-2011), liderança popular pacifista em Medellín, Manuel Cepeda Vargas (1930-1994), político colombiano assassinado por grupos paramilitares, e Jaime Pardo Leal (1941-1987), político colombiano que foi candidato à presidência da Colômbia pela Unión Patriótica. É interessante observar como a reprodução dessa performance masculina hegemônica na encenação de Nadia Granados enfatiza a cosmética do crime pelo realismo mágico colombiano, sustentado em muito pela imagem do gângster em filmes e videoclipes. As dançarinas voltam a ser projetadas na tela e no meio a silhueta de um pênis envolve a imagem do *drag king gore* da artista. O poder do falo é questionado pela imitação da sua suposta força em significado.

15 "Lembro-me da morte porque, infelizmente, parece ser o vínculo comum para os corpos dissidentes e porque é em torno desse ato radical que outras formas de reivindicação de visibilidade e justiça se manifestam". Tradução nossa.

"*La fuerza de la performance depende de las proporciones y las escalas, a pequenez del ser humano, la vulnerabilidad de la tierra, la magnitud del crimen*"[16] (TAYLOR, 2020, p. 175). Na tela, o vídeo da artista masturbando o cano de armas traz uma camada de sentido que extrapola pelo excesso a visão da ereção e masturbação como exercício da violência, principalmente, associada à masculinidade hegemônica na coreografia do Estado. No caso, Nadia não está apenas falando de Broly, mas de todo um tipo de performance masculina que se faz a partir da lógica sistêmica. "*El mundo es tuyo*"[17] repete de modo incessante a voz que narra. Nadia desce do palco, tira a câmera e uma imagem do seu rosto em uma nota de dinheiro reluz. "*Who do I trust? I trust me. I am my dream and your fiction*"[18]. É a frase que aparece na nota e remete à ficção capital que passa do literário, como traz Beckman (2013), para o performático no trabalho da artista. Em seguida, o ato chamado "*Quien no conoce su historia está condenado a repetirla*"[19] inicia, sendo um dos últimos. No vídeo, uma testemunha do massacre de Salado que ocorreu por paramilitares entre 16 e 22 de fevereiro de 2000, em que foram assassinadas 100 pessoas, fala sobre o episódio a partir da sua memória do crime. Lembranças desse ocorrido flutuam no arquivo como um modo de convocar essa presença para a performance.

Resquícios de vida que se perderam no rastro do tempo ecoam no vídeo por meio das imagens que se movem para o corpo, decerto, o que Nadia Granados faz ao colocar a voz dessas pessoas em seu lugar é o movimento de reposicionar narrativas não só na deriva de uma redenção, mas no limite da sua potência que urge como presença e ruína. O rosto de pessoas que resistiram aos atos violentos de massacre e o relato dos seus últimos momentos de vida ressoam não como luto, mas como revolta. Nadia repete cada nome e, a partir da sua voz, reclama uma presença que é uma forma de reivindicar a vida por intermédio do que se aproxima de uma pós-morte no eixo de produção necropolítica. É o momento em que com um saco plástico da cintura para cima, a artista

16 "A força da performance depende das proporções e escalas, da pequenez do ser humano, da vulnerabilidade da terra, da magnitude do crime". Tradução nossa.

17 "O mundo é seu". Tradução nossa.

18 "Em quem eu confio? Eu confio em mim. Eu sou meu sonho e sua ficção". Tradução nossa.

19 "Quem não conhece sua história está condenado a repeti-la". Tradução nossa.

se infla de ar e se envolve com vários balões transparentes cheios de tinta vermelha. Como quem não respira, Nadia estoura pouco a pouco entre a plateia os balões cheios de tinta, percorrendo no silêncio de cada passo a lembrança de um corpo que se foi. Entre nós, cada estouro ecoa. O corpo *drag king gore* Nadia Granados se suja com o sangue dos outros na plateia.

Ao falar desse consumo com o barulho de uma serra elétrica, a artista tira sua camisa branca coberta de tinta vermelha e sobe no palco novamente. Alguém coberto por um capuz parecido com o do Ku Klux Klan (KKK) começa a pintar com um rolo todo corpo de Nadia de tinta cinza. A música *Somos la gente de bien* toca enquanto o seu corpo aos poucos vai ficando coberto de cima para baixo. Aos poucos, o vermelho some. Seguido da repetição da palavra *amém*, as palavras derivadas da cultura narco voltam a ser ditas. Segurando uma arma, *drag king* performa a violência apontando a arma para nós, mostrando uma performatividade (BUTLER, 2019) que encena a heterossexualidade hegemônica e seu esforço idealizado de se manter pela violência.

—

> Necropoder. Necroserviços. Necrotrabajo. Necrosacrifício. Necroeconomia. Necrodicción. Necrocompetencia. Necroostentación.[20]

—

Coberta de tinta, Nadia permanece sem se mexer. Ao se abaixar, ela começa a jogar terra no seu próprio rosto. De punhado em punhado, ela cobre a face e os ombros com terra. Depois pega um balde com água e mergulha a cabeça dentro. A artista lava as suas mãos, seus braços e seu rosto. O corpo vai perdendo a tinta. Os momentos finais da performance são focados no seu rosto que apresenta a expressividade mortificada de todos esses atos incorporados de violência. Agora o foco de luz está em enquadramento médio. As lágrimas rolam no tempo em torno de uma opressão ancestral. A luz apaga mais uma vez. Ainda há o que falar depois dessa descarga? Nadia pega o microfone. Uma música de rock começa com esses versos de refrão:

20 Trecho retirado da performance *Colombianización* desenvolvida e executada por Nadia Granados.

Figura 7: Nadia performando na Galeria Santafé, Bogotá, 2022.

Foto: Steven Galvis, (2022)

—

Por nuestros heroes de palavra silenciada

Por nuestra lucha construída dia a dia

Por la esperanza que no ha sido aniquilada

Por el amor que ilumina nuestra vida

Por nuestros muertos (2x)

Ni ún minuto de silencio

Por nuestros muertos (2x)

Toda uma vida de combate[21]

—

21 Trecho retirado da performance *Colombianización* desenvolvida e executada por Nadia Granados.

Parte de um discurso de Ana Fabricia Córdoba guia os momentos finais. Uma série de nomes de vítimas de crime de Estado são mencionados a partir de suas trajetórias. Ana Maria Cortés. Presente. Carlos Pedraza. Presente. Ana Fabrícia Córdoba. Presente. Nidia Erika Bautista. Presente. Jaime Gartón. Presente. Yolanda Maturana. Presente. Eduardo Ubaña. Presente. Luis Eduardo Guerra. Presente. O que Nadia Granados nos diz e a sua presença reforça é apenas o expoente de cenas repetidas de um tempo sem futuro. Bem-vindos ao futuro, esse lugar vazio em que sempre haverá essa presença-ruína. O que resta de nós? Suspiro fundo. Nadia resta. Sua presença entre nós, mesmo que não estejamos mais ali.

Reimaginações com Nadia

O que pode ser o corpo de Nadia? Uma faca. Uma serra elétrica. Uma arma. Algo que nos corta. A munição e o gatilho de uma corporeidade que faz das palavras um salto no vazio do presente. Ruína. Ainda assim, vale pensar que esses conceitos não elaboram a performance da artista, ela performa e os conceitos podem ser visto nesse movimento em performance. De fato, existem alguns termos e algumas fronteiras que Nadia Granados o tempo todo faz e desfaz com a construção do seu corpo aberto ao público. Presença-ruína que, perante a nós, faz esvaziar. Somos testemunhas. Somos cúmplices desse mundo. A sua presença performativa parece estar perante a essa violência, diante da encenação do gênero masculino hegemônico e conosco, testemunhas do irrepresentável.

As paisagens extrativas, os corpos fragmentados e a busca por um rosto. Vejo que se a performance inicia com o desejo de saber como seria o rosto do seu irmão hoje, a artista não só questiona os limites do Antropoceno ou do capitalismo em seu estado *gore*, mas convoca a sua ancestralidade que ressoa como resposta a essa crise, como um fio de todo um tecido social necrosado. A performance *drag king gore* de Nadia Granados perpetua uma presença-ruína porque ela é essa encenação do que é possível representar. Um corpo vivo em um mundo de morte que goza e implode uma Colômbia reimaginada, efeito de presença daquilo que não há mais.

Referências bibliográficas

BALTAR, M; SARMET, E. La fulminante: deboche, excesso e gênero no pós-pornô da América Latina. **Artcultura**, Uberlândia, v. 17, n. 30, p. 109-124, 2015. Disponível em: https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/34815. Acesso em: 2 fev. 2023.

BECKMAN, E. **Capital fictions**: the literature of Latin America's export age. Minneapolis: University of Minnesotta Press, 2013.

BOURCIER, M-H. Bildungs-post-porn: Notas sobre a proveniência do pós-pornô, para um futuro do feminismo da desobediência sexual. **Bagoas**, Natal, v. 8, n. 11, p. 15-38, 2014. Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/6541. Acesso em: 2 fev. 2023.

BRAGA, C. Tra(d)ição como ética decolonial do cabaré sudaca: Cantada em prosa, verso e rebolado! **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 41, p. 1-31, 2021. DOI: https://doi.org/10.5965/1414573102412021e0101.

BUTLER, J. **Corpos que importam**: os limites discursivos do "sexo". São Paulo: n-1, 2019.

COSTA, P. A. B.; GREINER, C. Dobrar a morte, despossuir a violência: corpo, performance, necropolítica. **Conceição/Conception**, Campinas, v. 9, p. 1-19, 2020. DOI: https://doi.org/10.20396/conce.v9i00.8661341.

DESPENTES, V. **Teoria King Kong**. São Paulo: n-1 edições, 2016.

HARAWAY, D. Antropoceno, capitaloceno, plantationoceno, chthuluceno: fazendo parentes. **ClimaCom**, São Paulo, v. 3, n. 5, p. 139-146, 2016. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4197142/mod_resource/content/0/HARAWAY_Antropoceno_capitaloceno_plantationoceno_chthuluceno_Fazendo_parentes.pdf. Acesso em: 2 fev. 2023.

JOHAS, R. Arte na Era do Antropoceno. **Arteriais**, Natal, n. 6, p. 142-149, 2018. DOI: http://dx.doi.org/10.18542/arteriais.v4i6.5968.

MBEMBE, A. **Necropolítica**. São Paulo: n-1, 2018.

MILANO, L. Reventando cadenas: postpornografía, performance y feminismo en la obra de Nadia Granados. **Arte y Políticas de Identidad**, Murcia, v. 15, p. 155-170, 2016. DOI: https://doi.org/10.6018/284471.

MIRZOEFF, N. Não é o Antropoceno, é a cena da supremacia branca ou a linha divisória geológica da cor. **Baula**, Lisboa, v. 5, 2017. Disponível em: https://www.buala.org/pt/a-ler/nao-e-o-antropoceno-e-a-cena-da-supremacia-branca-ou-a-linha-divisoria-geologica-da-cor. Acesso em: 2 fev. 2023.

PEÑUELA, J. Nadia Granados: nosotras las victorianas. **Ciudad paz-ando**, Bogotá, v. 7, n. 1, p. 64-85, 2014. DOI: https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.cpaz.2014.1.a04.

PRECIADO, P. **Testo Junkie**: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. São Paulo: n-1, 2018.

TAYLOR, D. **¡Presente! la política de la presencia**. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2020.

TORRES, D. J. **Pornoterrorismo**. Txalaparta: Gatuzain, 2011.

VALENCIA, S. **Capitalismo gore**. Espanha: Melusina, 2010.

VALENCIA, S.; ZHURAVLEVA, O. A. Necropolitics, postmortem/ transmortem politics, and transfeminisms in the sexual economies of death. **Transgender Studies Quarterly**, Durham, v. 6, n. 2, p. 180-193, 2019. DOI: https://doi.org/10.1215/23289252-7348468.

VIANA, A. L. M. Nadia granados e um corpo fulminante no ciberespaço. **Interfaces**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 2, p. 144-158, 2013. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/interfaces/article/view/29930. Acesso em: 2 fev. 2023.

Recebido em 29/09/2022
Aprovado em 31/01/2023
Publicado em 12/04/2023