

# NADIA GRANADOS E UM CORPO FULMINANTE NO CIBERESPAÇO

*André Luiz Masseno Viana*

**RESUMO:** O presente artigo pretende discutir a obra da artista colombiana Nadia Granados, mais precisamente o seu projeto performativo *La Fulminante*, e a maneira como ele ocorre no ciberespaço, propondo uma revisão crítica das questões de gênero através de videoperformances pós-pornográficas. Desse modo, o artigo vem argumentar a potência ético-política residente na performance de Nadia Granados, pertencente a uma grande leva de artistas atuais comprometidas com a relação entre arte e ativismo, na qual o corpo, juntamente com as sexualidades e os comportamentos dissidentes, é o foco de atenção e a estratégia para ações subversivas nas esferas socioculturais as quais estas artistas pertencem.

**PALAVRAS-CHAVE:** corpo; pós-pornografia; arte contemporânea; espaço cibernético; questões de gênero.

**ABSTRACT:** *This article intends to discuss the work of Colombian artist Nadia Granados, and specially her performative project La Fulminante and the way it occurs in cyberspace, by proposing a critical review of gender issues through post-pornographic video performances. Hence, the article argues for the ethical and esthetical potency of Granados' performance, an artist that belongs to a group of other contemporary female performers who are committed to the relationship of art and activism. Along with dissident sexualities and behaviors, the body is the focus of attention and strategy for subversive action in the social and cultural spheres where these artists belong.*

**KEYWORDS:** *body; post-pornography; contemporary art; cyberspace; gender issues.*

Chame, chame, chame, Tarzan...  
Krig-Ah! Bandolo na mata  
Vai ver que o King Kong é macaca  
O King Kong é macaca!

GANG 90 & ABSURDETTES

Escrevo a partir da feiura e para as feias, as velhas, as caminhoneiras, as frígidas, as mal fodidas, as que jamais serão fodidas, as históricas, as taradas e para todas as excluídas do grande mercado da boa moça. E assim começo e que fique claro: não me arrependo de nada e tampouco me queixarei de alguma coisa. Não mudaria meu lugar por nenhum outro, pois ser Virginie Despentes me parece um assunto mais interessante do que qualquer outro. (DESPENTES, 2007, p. 7)

Com este parágrafo se inicia o livro de ensaios *Teoria King Kong*, de Virginie Despentes (2007). Parágrafo que toma o leitor de chofre, já o avisando do que virá pela frente: relatos e escritos críticos dessa autora francesa a partir de suas

experiências como profissional do sexo, escritora, caronista de estrada, diretora de cinema e feminista nada ortodoxa ou essencialista. Parágrafo inicial em que a autora deixa evidente a quem endereça a sua escrita: a todas aquelas que podem tomar partido de sua condição dissidente como uma experiência de vida urbana e política. Em outras palavras, tornar a dissidência uma relação entre arte e vida, um espaço para experiências não catalogáveis ou circunscritas aos padrões normativos sobre o corpo das mulheres, rechaçando a cultura culposa e moral que recai sobre seus atos, sexualidade, fisionomia e comportamentos.

Porém, como Despentes assinala mais adiante, a sua teoria não se restringe ao sexo e condição femininos, pois a autora possui uma postura feminista que não se coaduna com uma discursividade paranoica e obsessiva em relação à figura masculina:

[...] porém, escrevo também para os homens que não têm vontade de proteger, para os que gostariam de proteger mas não sabem como, para os que não sabem brigar, os que choram com facilidade, os que não são ambiciosos e tampouco competitivos, para os que não tem pau grande, e não são agressivos, para os que têm medo, os que são tímidos, vulneráveis, os que preferem se ocupar com a casa em vez de ir trabalhar, os que são delicados, calvos, muito pobres para saber como gostar, para os que gostam de dar o cu, os que não querem que ninguém conte com eles, os que à noite têm medo quando estão sozinhos. (DESPENTES, 2007, p. 10)

Dissocia-se a figura do homem da noção de masculinidade, da discursividade comumente considerada “masculina”, ao apontar o heteronormativo e o patriarcado como instâncias de poder que não necessariamente pertencem à condição e à sexualidade dos sujeitos do sexo masculino: “A sexualidade masculina, por si mesma, não se constitui como uma violência contra as mulheres [...]. Violento é o controle exercido sobre cada uma e cada um de nós; violenta é a faculdade de decidir por nós o que nos é e o que não nos é digno” (DESPENTES, 2007, p. 72). Logo, as figuras masculina e feminina estão reféns de um controle social – embora saibamos que a figura do homem, ainda assim, goza de certos privilégios, e principalmente se for branco, ocidental, abastado, viril e heterossexual. Todavia, os escritos de Virginie Despentes são para todos aquelas e aqueles que se sentem um King Kong, este imenso animal demasiado peludo, bastante desorientado, por demais raivoso, brutal, ruidoso e destruidor; animal que chama a atenção por onde passa e que é visto como abjeto dentro da esfera social.

Começar com as palavras iniciais de *Teoria King Kong* é, de certo modo, situar o leitor deste artigo perante a potência ético-política residente nas obras de uma grande leva de artistas atuais comprometidas com a relação entre arte e ativismo. Relação onde o corpo, juntamente com as sexualidades e os comportamentos dis-

sidentes, é o foco de atenção e a estratégia para ações subversivas nas esferas socio-culturais as quais estas artistas pertencem. O texto de Virginie Despentes, embora gerado dentro do contexto francês, é bastante produtivo para se pensar os gestos artísticos de contestação dos padrões normativos (sejam estes políticos, sexuais e/ou sociais) presentes no âmbito latino-americano – e de onde destaco a produção artística da colombiana Nadia Granados, que será o ponto de interesse deste ensaio.

Natural de Bogotá, Nadia Granados desenvolve propostas que abrangem uma vasta gama de ações, que vão desde o uso dos registros da comunicação visual popular até a arte, seja através da videoperformance ou da transmissão de vídeo ao vivo (*live streaming*). As suas ações artísticas são altamente políticas e que, de acordo com a própria artista, pretendem ir além do simplesmente estético, através do uso dos registros audiovisuais intrínsecos à pornografia, além da utilização do erotismo como arma de transgressão. Seus trabalhos, portanto, são um “remix da autorrepresentação, da metapornografia, das estratégias de informação da Internet e da crítica direta a uma sociedade alienada”.<sup>1</sup> Embora a artista transite entre várias categorias artísticas, e até mesmo pulverizando as barreiras entre elas, o meu foco será sobre o projeto La Fulminante, personagem criada e performada pela própria Granados e que ocupa uma grande parte de sua produção artística.

A atuação de La Fulminante se dá principalmente no espaço cibernético, possuindo um site onde as videoperformances da personagem são exibidas permanentemente<sup>2</sup> – embora Nadia Granados venha ampliando a ação da personagem por meio de performances ao vivo, utilizando-se dos formatos da instalação e do cabaré.<sup>3</sup> Se, de acordo com Pierre Lévy, os gêneros da cibercultura são da ordem da performance, com uma organização da participação em eventos mais do que a produção de espetáculos (LÉVY, 1999, p. 155), será justamente no evento do cibersexo e dos canais de vídeo pornô, isto é, nos espaços da cibercultura dedicados à performance sexual, que irá se inserir La Fulminante, em meio ao dilúvio de informações do espaço da Web.

O site de La Fulminante é colorido e com a predominância das cores dourada e vermelha.<sup>4</sup> Na página principal aparece a personagem nua, de bruços e teclando

---

1 Cf. o site da artista em <<http://www.nadiagranados.com/pages/cv.html>>.

2 Na seção “Exposições individuais” de seu currículo disponível online, informa Nadia Granados: “LA FULMINANTE. Espaço web. Exibição permanente”. Cf. <<http://www.nadiagranados.com/pages/cv.html>>.

3 Por exemplo, em agosto de 2012, na vitrine da Galeria da Aliança Francesa, em Bogotá, Nadia Granados apresentou “No basta un pedazo de tierra”, que consiste em uma videoinstalação e performance. Na mesma cidade, em 13 de março de 2013, foi apresentado “La Fulminante Cabaret”.

4 Cf. o site <[www.lafulminante.com](http://www.lafulminante.com)>.

um laptop. Ela balança os pés calçados com um salto alto dourado, a sua postura remete a uma clássica pose das *pin ups*. La Fulminante é loura postiça (veste peruca) e de sobancelhas pretas, grossas e peludas. Ela não usa maquiagem, ou senão, bem pouco. O seu olhar não é nem para o internauta e tampouco para o laptop que ela tem à sua frente. La Fulminante parece olhar a figura que surge logo à esquerda da tela, com rosto e cabeça cobertos com uma camisa, da mesma maneira que fazem os terroristas e os guerrilheiros para não ser identificados. Essa figura corre em frente a La Fulminante, empunhando um pênis de borracha vermelho. Abaixo desta cena, encontram-se mais de duas dezenas de vídeos de La Fulminante para serem acessados, além de links para páginas afins. Os *frames* dos vídeos de La Fulminante são eroticamente apelativos, predominando o recorte de sua face (*closes* de bocas abertas ou com materiais tais como preservativo, terra, seringa e revólver) ou de partes de seu corpo nu ou seminu (ombros, colo, seios, quadris e nádegas), incitando o internauta a acessá-los.

À primeira vista, o site possui os códigos visuais inerentes às páginas de vídeos pornográficos e especialmente as de cibersexo, onde os participantes se exibem sexualmente diante de uma *webcam* para um possível interlocutor. Porém, lembremos que, na página principal do site, está a figura terrorista de corpo encoberto e empunhando o pênis de borracha, ao lado da imagem de La Fulminante. Os vídeos de La Fulminante são elaborados através da apropriação dos códigos da indústria pornográfica – planos em *close up*, vestimentas eróticas, voz sussurrada e gemida, gestual, posturas e fluidos corporais ou semelhantes –, que, entretanto, são criticamente deslocados e subvertidos, no intuito de criar manifestos artístico-políticos que denunciem a crise político-cultural na Colômbia. Os códigos pornográficos são utilizados em prol de uma ação-arte guerrilheira. Desse modo, duas críticas percorrem paralelas e interdependentes no discurso e na postura de La Fulminante: crítica à indústria pornográfica e aos meios de comunicação de massa, engajados na mercantilização e padronização de corpos, comportamentos e sexualidades; crítica ao desumano *status quo* colombiano que, na realidade, é uma condição presente em praticamente toda a América Latina.

O vídeo “Justicia poética en un país de mierda” (Justiça poética em um país de merda), por exemplo, traz uma crítica feroz ao sistema político da Colômbia, que se omite em relação aos crimes praticados pelas forças paramilitares colombianas<sup>5</sup>,

5 Grupos armados de extrema direita que, nos decênio de 1970, começaram como oposição aos grupos guerrilheiros de extrema esquerda. Em seu histórico, as forças paramilitares tiveram o apoio de fazendeiros e de pequenos industriais até chegar ao vínculo com alguns representantes da sociedade e do Estado, que facilitaram o desvio de verbas públicas para o financiamento desses grupos, envolvidos com o narcotráfico e responsáveis por vários massacres e desterritorializações forçadas na Colômbia. Cabe lembrar que a descoberta do envolvimento de uma

também acusadas pelo assassinato de pacifistas e de denunciadores de suas ações criminosas, como o do comediante e jornalista Jaime Garzón, a quem esse vídeo de Nadia Granados presta uma homenagem.

“Justicia póstica...” inicia com a reprodução irônica de uma imagem típica dos comerciais norte-americanos de eletrodomésticos dos anos 1950/1960: uma mulher (seria uma dona de casa?) sentada diante de um televisor, segurando um controle remoto – algo aparentemente moderno para os padrões daquela época. O programa assistido é subitamente interrompido por uma suposta transmissão ao vivo de um noticiário urgente. Então aparece La Fulminante no televisor, vestindo um corpete e um pequeno short cheio de amarrações. A sua roupa parece ser de vinil preto e semelhante às que são vendidas em *sex shops*. Surge La Fulminante de proporções gigantescas e andando entre os prédios. Ela aparece como um grande monstro sobre a cidade, estremecendo o chão a cada pisada. La Fulminante dispara: “Este é um bom dia para um pouco de justiça poética em um país de merda. PELAS TERRAS SAQUEADAS. PELO SANGUE DERRAMADO. O espetáculo é fedorento. Acreditam que conseguirão ocultar uma ferida que atravessa todo o país? A justiça saltará de minhas entranhas, ardente que nem as minhas nádegas”. Porém, a sua fala é incompreensível, aparenta ser de outro mundo, talvez uma língua morta ou até mesmo inventada. É um misto de estalar de língua e reunião de sílabas foneticamente abertas, que, a meu ver, remetem ao ritmo e à vocalidade das línguas indígenas da América do Sul. Só se sabe o que está sendo dito por causa da legenda no campo inferior da tela e que acompanha todo o seu discurso.

A imagem de La Fulminante é intermediada por trechos de um programa de comédia colombiano e por imagens de entrevistas do falecido Jaime Garzón. Mais adiante, aparece a imagem da gigante La Fulminante diante do Congresso da República da Colômbia: “Isto [o Congresso Colombiano] é o ninho de ratazanas onde a constituição é deformada para ser defendido o direito à escravidão, ao silêncio e à morte. Em nome do riso, do canto e da ira, venho rasgar suas pálpebras e estourar seus ouvidos. Aqui dentro tem algo quente para os senhores...”. La Fulminante abaixa a calcinha e começa a defecar sobre o Congresso enquanto continua a sua fala: “Vou espalhar este banquete sobre sua honrável infâmia. Deleitem-se com o resto de sua ambição, de sua insaciável opulência genocida. O país vem nadando neste mar de merda. Já tivemos indigestão por causa de tantos heróis e mentiras, de acordar somente com o soldado chorão que cobre, com suas lágrimas, a desterritorialização e o assassinato de indígenas”. La Fulminante está

---

grande parcela de políticos com as forças paramilitares gerou, em 2006, um escândalo nacional cunhado como parapolítica. Desde então, o país vem buscando uma desmobilização da ação desses grupos.

solta na cidade, buscando justiça com o seu próprio corpo, incorporando a revolta. Parafraseando o jargão popular brasileiro, La Fulminante está “com a macaca”.

Nesse vídeo, devido ao registro revoltado e grunhido de sua fala, ao seu gesto vingativo e seu tamanho gigantesco sobre a cidade, entrevejo a figura de La Fulminante como a King Kong de Bogotá. No entanto, ela não guarda nenhuma semelhança com as últimas versões cinematográficas dessa personagem, mais romantizada e de detalhes realistas. A King La Fulminante Kong está mais próxima do arroubo cru e dos traços rudes da personagem King Kong de 1933, criada em película em preto e branco e de aparência mais feroz, devorando gente ou, se preferirmos, aterrorizando uma sociedade capitalista e abastada.<sup>6</sup> Seu gesto de defecar sobre o Congresso parece reverberar o desejo de justiça de outros tantos desvalidos dentro do território colombiano; a atitude de La Fulminante chama a atenção para uma maioria pobre e silenciada, geralmente ludibriada por um governo de discurso populista.

No que tange à aparência da personagem de Nadia Granados nesse vídeo, é evidente a despreocupação em relacionar o visual de La Fulminante com o de uma diva gozosa: ela veste roupas de vinil, mas não desempenha o papel da mulher sedutora. Ela usa uma peruca loira que não condiz com a cor de sua sobrancelha preta e peluda. O seu semblante não possui a sedução, plasticamente ingênua e pueril, de uma Vênus platinada de rosto depilado e tampouco a maquiagem impecável usada por Fay Wray, Jessica Lange ou Naomi Watts – as atrizes que interpretaram a indefesa mocinha das versões de “King Kong” dos anos de 1933, 1976 e 2005, respectivamente.<sup>7</sup>

Em alguns outros vídeos, contudo, La Fulminante parece se aproximar de uma sedução exacerbada e exibicionista, como em “El negocio de la salud” (A indústria da saúde), por exemplo, onde a personagem encarna a imagem fetichista da enfermeira, loira e fatal, e chupa maliciosamente uma seringa. Embora, nesse vídeo, La Fulminante se utilize de um vocabulário de ações e comportamentos que simulam o sexo diante do olhar de seu ciberespectador (chupar, gemer, passar a língua e os dedos entre os lábios, babar), o tom de sua voz e a sua fala de temática política (ela discute sobre a problemática da indústria farmacêutica na Colômbia) criam um contraponto com o registro erótico do corpo. Através de La Fulminante, Nadia Granados sucateia imagens estereotipadas e fetichistas produzidas sobre o corpo feminino, para jogar criticamente com tais construções no espaço ciberné-

---

6 “King Kong” (EUA/1933). Direção: Merian C. Cooper.

7 As versões do filme de 1976 e 2005 foram dirigidas por John Guillermin e Peter Jackson, respectivamente.

tico, pois, como a artista declara: “Os corpos das mulheres são usados como símbolos ou como imagens para vender certas ideias ou para adornar. Nesse sentido, o corpo pode falar de certas ações emancipadoras. Meu corpo fala de certas ideias subversivas que contribuem para o questionamento de um sistema falho” (KURT & SÁNCHEZ, 2013). Esta falha assinalada por Granados é trazida à tona e problematizada quando La Fulminante é performatizada e subverte os padrões vigentes de sexualidade e de representação de gênero. A meu ver, esse procedimento faz de La Fulminante uma personagem pós-pornográfica. Mas afinal, o que seria a pós-pornografia, terreno no qual incluo a personagem criada por Nadia Granados?

O termo pós-pornografia, cunhado pelo fotógrafo holandês Wink van Kempen, ganha relevância a partir de sua apropriação feita pela artista inglesa e ex-atriz pornô Annie Sprinkle durante o decênio de 1980, quando passa a conceber performances que problematizam o estatuto do corpo dentro do imaginário pornográfico. Na década subsequente, Sprinkle cria a performance “Post-Porn Modernist”, culminando na publicação de livro homônimo (1991), que se utiliza de dados autobiográficos como proposição teórica e mensagem artístico-política. Desde então, o termo pós-pornografia vem sendo reinterpretado e adquirindo outras visibilidades por parte de artistas interessadas em discutir os padrões de sexualidade e de gênero vigentes. Esses padrões são muitas vezes também disseminados pela indústria pornográfica tradicional, que é dotada de uma vasta iconografia de imagens estandardizadas do feminino e do masculino e que, concomitantemente, promovem uma regulação do prazer, como se não houvesse espaço, nesta indústria, para uma encenação além da visibilidade da ejaculação (EGAÑA, 2013). Tais representações sexuais controlam as práticas de gênero, excluindo ou, no mínimo, enquadrando corpos e sexualidades considerados desviantes. Sendo assim, pelo uso subversivo dos códigos pornográficos, estas artistas propõem novas leituras daqueles e, ao mesmo tempo, investigam possibilidades de relação entre o ativismo artístico e as sexualidades, gêneros e corporeidades dissidentes. Esses procedimentos resultam em uma revisão crítica da pornografia, dismantando a ideia de que esta seja um gênero estritamente masculino, promovendo representações (pós)pornográficas femininas, feministas,<sup>8</sup> gays, lésbicas, transexuais, *queer* ou que rechaçam qualquer uma destas denominações.

---

8 Cabe lembrar rapidamente, em relação ao contexto norte-americano, o histórico debate feminista que se deu em torno da pornografia há quatro décadas e que pode ser delimitado pelo surgimento de duas frentes de posição. De um lado, uma postura antipornografia, oriunda de uma crítica feminista radical, que argumentava a pornografia como local de propaganda de um patriarcado, de difusão de discriminação sexual e de violação dos direitos civis das mulheres. De outro, uma posição pró-pornográfica, que enxergava na pornografia uma ferramenta possível de emancipação feminina, opondo-se, desse modo, à censura empreendida pelas feministas anti-



Nos últimos anos, a pós-pornografia ganha uma relevância tanto artística quanto acadêmica, especialmente na Espanha. Entre as suas artistas, destacam-se María Llopis (2010) e Diana J. Torres (2011), também autoras de livros sobre pós-pornografia, sendo esta última interessada pelo desdobramento da ideia do pós-pornográfico para o pornoterrorismo. No campo de estudo crítico, encontram-se Beatriz Preciado (2002) e Marisol Salanova (2012). Fora do circuito espanhol, a sua manifestação também é vasta, podendo ser entrevista na Virginie Despentes de *Teoría King Kong* (2007) e do filme “Baise-moi”,<sup>9</sup> na produção do cineasta canadense Bruce LaBruce<sup>10</sup> e, na América Latina, no projeto de música funk “Solange, tô aberta!” (STA!), concebido pelos brasileiros Pedro Costa e Paulo Belzebitchy,<sup>11</sup> assim como nas obras da Nadia Granados, sendo La Fulminante o seu projeto artístico que dialoga proficuamente com este (recente) legado.

Se entrevejo La Fulminante como pós-pornográfica, isso se deve tanto pela maneira como a personagem é elaborada, isto é, repleta de códigos subvertidos do padrão feminino difundido pela cinematografia pornográfica convencional, quanto pelo modo de produção das videoperformances e de sua inserção no espaço cibernético – onde *webcams* e o cibersexo integram o aparato tecnológico do fetiche atual (LLOPIS, 2010a). Os vídeos são aparentemente de baixo orçamento, apoiados em recursos primários de captação de imagem, edição e montagem. Esse procedimento resulta em uma estética crua e direta, potencializada por uma narratividade simples e sem elipses, pouco interessada em provocar um efeito de realidade. Se os vídeos de La Fulminante lançam mão de certos recursos visuais (distorção de imagem, aumento de contraste da cor e uso de imagens sobrepostas), são tanto para dar um aspecto sobrenatural para a personagem – de proporção gigantesca e amedrontadora – quanto para intensificar o seu contato com o ciberespectador.

Em relação à divulgação dos vídeos, há uma preferência por percorrer o espaço do sexo virtual, das câmeras de computador com suas transmissões ao vivo, das salas virtuais de bate papo e de encontro sexuais, assim como o do uso dos perfis de redes sociais como o Facebook. As videoperformances encontram-se no site de La Fulminante, porém sendo primeiramente hospedadas em canais de compartilhamento de vídeo como Youtube e Dailymotion. No entanto, na hospedagem dos

---

pornografia que, segundo a frente pró-pornografia, corriam o risco de transformar o feminismo em uma nova normativa moral de regulação de controle do corpo da mulher e de censurar seus desejos de, até mesmo, ver a pornografia convencional. Para uma discussão arguta sobre o tema, ver EGAÑA, 2013.

9 “Baise-moi” (França/2000). Direção: Virginie Despentes. França.

10 Especialmente o filme “Otto, or up with dead people” (Alemanha-Canadá/2008). Direção: Bruce LaBruce.

11 As músicas do STA! estão disponíveis em <<https://soundcloud.com/#solangetoaberta>>.



vídeos, também ocorrem problemas como o cancelamento da exibição de alguns deles. Como Nadia Granados relata:

Acho que já desativaram meus canais de vídeo umas três vezes, um perfil no Facebook (que é por onde eu circulo) e duas contas no Youtube. Já retiraram do ar os meus vídeos e minhas transmissões via *streaming* – e neste caso, são muito rápidos para cancelar a sua transmissão quando você mostra um seio, por exemplo. Também abri uma conta em um canal pornô e logo a cancelaram – acredito porque eu me divulgava ali, já que eu fazia transmissões ao vivo. (KURT & SÁNCHEZ, 2013)

Espaços cibernéticos que privilegiam a espetacularização da intimidade – ou melhor, o “show do eu”<sup>12</sup>, promovido por redes sociais virtuais como Facebook –, são implodidos pela imagem espetaculosa de La Fulminante que, por conseguinte, tem a sua conta desativada. Em um canal pornô, a personagem é censurada. Este gesto aponta o espaço cibernético como detentor de leis de circulação e difusão, que vão contra ações que subvertam as suas normas. Sites que seriam considerados “democráticos” para a manifestação de sexualidades e práticas, como os de um canal pornô ou de cibersexo, também são regidos por normas regulatórias que excluem práticas que não estão ali circunscritas.<sup>13</sup> Neste contexto, a transmissão de uma manifestação artística ao vivo em um canal pornô acaba, por fim e ironicamente, sendo “pornográfica”, embora seja uma arte que dialoga com o imaginário da pornografia.

Mas será que La Fulminante não seria considerada “pornográfica” por denunciar as crises de uma sociedade colombiana, por evidenciar o controle dos corpos empreendido por um Estado latino-americano que, embora se pretenda laico, possui apoio de instituições e líderes religiosos? Essa pergunta suscita uma rápida descrição de um trajeto histórico, que está relacionado ao “sequestro” da figura feminina pelo Estado e à disputa deste com a Igreja para conseguir a “melhor” representação da “sequestrada”.

Quando o governo convoca a ajuda da polícia no colégio ou pede a presença do exército nos bairros periféricos, não introduzem uma figura viril da lei no domínio da infância; trata-se, na realidade, de um prolongamento do poder absoluto da mãe. Somente ela sabe castigar, enquadrar e manter as crianças em estado de infância prolongada. Um

---

12 Refiro-me aqui ao livro homônimo de Paula Sibilia, *O show do eu: a intimidade como espetáculo* (SIBILIA, 2008).

13 Vide o caso do site de encontros sexuais como GayRomeo, que vem censurando postagens de fotos de seus participantes trajando roupas íntimas (exceto calções de banho), shorts e calças apertados, e praticando gestos como esconder a mão no dentro do bolso da calça ou tapar o sexo atrás de objetos como chapéu ou toalha de rosto. É censurado, também, o uso de qualquer material transparente, molhado ou por demais apertado na região de quadris e até mesmo a presença de frutas ou legumes nas fotos postadas (STEPHAN, 2013).

Estado que se projeta como mãe todo-poderosa é um Estado fascista. (DESPENTES, 2007, p. 23)

Nesta afirmação de Virginie Despentes, entrevejo a problemática do “sequestro” da figura da mulher que, no contexto francês, se deu na história política da França desde a proclamação de sua República, quando a figura feminina deixou de ser modelo para a representação de uma república libertária para se tornar emblema manipulador e manipulado pela direita reacionária – uma estratégia política até hoje persistente (CARVALHO, 1990).

Contudo, a França jamais esteve sozinha nesse jogo. A figura feminina sempre foi recorrentemente tomada pelas representações cívicas de um país, no intuito de alicerçar a imagem de uma Nação supostamente humanitária, altruísta, patriota e familiar. Essa representação é recorrente na história dos Estados-Nações ocidentais – e também, claro, na das repúblicas latino-americanas que acabavam de se “libertar das garras da Mãe Europa” e da alcunha de colônias europeias, mas que tomariam, paradoxalmente, o mesmo procedimento de representação da figura feminina – com nuances de uma mulher maternal e, ao mesmo tempo, possessiva e controladora –, como modelo a ser seguido para, assim, reforçar a sua formação e independência políticas.

Remetendo-nos ao contexto brasileiro, e especialmente ao período da recém-proclamada República, é notável o esforço de escultores e pintores em criar uma alegoria cívica através da representação de uma figura feminina protetora e maternal próxima à da Virgem Maria, como sugestão de uma República acolhedora, imaculada e que se autoprovéem, sem interferências externas. Entretanto, esta representação da República brasileira não foi tão bem-sucedida quanto o seu modelo europeu (francês), pois as figuras femininas representadas pelos artistas brasileiros encontravam-se dentro do padrão da mulher europeia, branca e nobre. As mulheres indígenas, negras, operárias, não se enquadravam dentro dessa representação nacional. Como assinala José Murilo de Carvalho, “[...] quando se tratava de representar a humanidade ou a república, não apareciam índias, nem negras, nem mulatas, nem proletárias, mesmo idealizadas” (CARVALHO, 1990, p. 84). A prática desses artistas estava completamente comprometida com a representação do corpo feminino sob o modelo estético europeu, já que foram assim instrumentalizados, técnica e simbolicamente, desde a sua formação artística, além dos apoios subsequentes vindos do Império para a especialização de seus ofícios no Velho Mundo. É visível que esses pintores ainda se mantinham atrelados a uma tradição imperial, a maioria sem nenhuma ligação com o pensamento político republicano. Outro fator para o fracasso da representação da república brasileira

através da figura feminina, segundo José Murilo de Carvalho, deve-se, desde os primórdios da nação, à competitividade entre o Estado e a Igreja para operar tal estratégia, com o catolicismo reforçando o culto a Maria – que operava como um símbolo antirrepublicano, já que a República pretendia ser laica –, consagrando Nossa Senhora Aparecida como rainha e, posteriormente, padroeira do Brasil. Ironicamente, apesar de toda a problemática inerente à eleição de uma figura religiosa como emblema cívico, Nossa Senhora Aparecida estava mais próxima da representação da uma figura feminina nacional, já que era negra e brasileira, do que o modelo republicano, que idealizava o padrão europeu (CARVALHO, 1990, p. 94).<sup>14</sup>

Como discorrido rapidamente acima, o “sequestro” da figura feminina e suas subseqüentes deturpações possuem um fundo histórico que também recai sobre quaisquer gêneros e sexualidades considerados dissidentes. No projeto *La Fulminante* de Nadia Granados, é visível um posicionamento crítico acerca das estratégias promovidas pelo Estado e instituições religiosas para controlar os corpos, os desejos. A videoperformance “*Es la que arde*” (*A que arde*), por exemplo, é a relação entre a figura de *La Fulminante* e a pequena réplica de uma capela situada no meio de um bosque. *La Fulminante* está vestida de corselete e calcinha pretos com detalhes florais vermelho-escuros, de meia calça arrastão vermelha e sobre um salto alto prateado. Ela abraça a frente da capela, quando então começa o seu discurso. Durante a fala, *La Fulminante* acaricia o próprio corpo, passando a mão na vagina e nádegas, exibindo-se sedutoramente para a lente da câmera. Ela abaixa a meia calça, empina as nádegas, deixa um dos seios escapar pelo corselete e se agacha. “[...] [U]ma certa espécie de obscenidade desafiante e desobediente, presença grotesca e nada complacente, tão deliciosa e excitante, palpita aqui dentro; animalesca e desavergonhada, uma força incontrolável corre aqui dentro” – diz *La Fulminante* enquanto passa na mão na vagina como se masturbasse e, logo em seguida, urina na porta da capela. Devido à posição da câmera, que dá uma proporção gigantesca à imagem de *La Fulminante* agachada e urinando, o pequeno edifício religioso torna-se ainda menor – o que parece retomar o contraste de escala presente no já citado “*Justicia poética en un país de mierda*”, com uma *La Fulminante* gigantesca como King Kong, andando entre construções citadinas transformadas em meras maquetes.

---

14 A maioria dos Estados-Nações utilizou a representação feminina para a sua promoção. Porém atualmente, entrevejo uma introjeção e manutenção continuada, por parte do Estado, das premissas dessa figura feminina, que não é propriamente maternal, mas sim, protecionista-protetora, manipuladora em sua suposta ternura. Há a rarefação do uso da figura feminina para simbolizar o Estado, pois agora o Estado é a mãe todo-poderosa; a figura raptada da mulher pouco lhe representa. O Estado se autorrepresenta, sem mediações. Ele, sim, pode e cria o seu próprio direito de falar. Ainda assim, à custa do “sequestro” da figura feminina.

Após a ação de urinar, o vídeo é entremeado pela imagem frontal de La Fulminante, passando entre os lábios os dedos molhados de urina, e pela imagem de suas nádegas que, filmadas de baixo para cima, se tornam imensas e apontam para o céu e para o cume pontiagudo da capela, criando uma ilusão ótica de que o ânus de La Fulminante será penetrado pelo topo da capela, sobre o qual se vê também uma cruz. Entrementes, a fala da personagem vai ganhando um caráter cada vez mais político, que traz tanto uma crítica aos poderes institucionais exercidos sobre os corpos quanto às necessidades de uma resistência a estes poderes. Cito abaixo o trecho desta fala, imprescindível para se apreender o discurso da personagem:

Doutrinas que promovem a obediência cega aos ídolos de barro criados para nos subjugar, aprisionando os nossos corpos, que são absurdamente domesticados perante uma estrutura de poder vertical, que impõe uma verdade única, aniquilando o diferente. Por isso é fundamental insistir na transgressão, porque é muito importante fazer tremer a normalidade adormecida e, assim, questionar os estúpidos padrões de conduta considerados “normais”, que promovem a docilidade feminina, justificando a obediência e a resignação, para evitar que o amor pela liberdade nos faça perigosas e independentes. Trata-se de um atrevimento, de não desperdiçar as oportunidades para subverter a ordem, da necessidade de abraçar a liberdade como um detonador de ações que explodem em criação transgressora.

A partir deste trecho, argumento que La Fulminante é um projeto-denúncia, um produto artístico preocupado em problematizar questões políticas sobre o corpo e a manipulação de sua sexualidade e seus desejos por parte das instâncias públicas e governamentais. Um projeto que escolhe a linguagem do vídeo e o espaço cibernético por considerá-los um sítio potente para uma possível reunião de forças de outros tantos que se sentem desrespeitados ou renegados sexual e/ou politicamente, pois como assinala Nadia Granados: “Eu trabalho com vídeo, que é uma ferramenta de alienação feita para tornar as pessoas estúpidas e, assim, manejá-las. O acesso à Internet é livre e nos permite ter essa possibilidade de jogar [...]. Nós cidadãos, pessoas que vivemos em um país e em um mundo que está bastante ruim, devemos fazer algo para mudar [...]” (KURT & SÁNCHEZ, 2013).

Mas a chamada de La Fulminante é curiosa, pois se dá pela concomitância entre um discurso corporal que se utiliza, de forma subversiva, dos registros da indústria pornográfica – com suas representações estereotipadas do gênero feminino – e um discurso verbal emitido por uma língua que não se entende, mas que, ainda que traduzida por meio de legendas, se atreve a falar. Estaria La Fulminante emitindo a dita ininteligível língua dos subalternos, que a cultura ocidental neoliberal, e principalmente no contexto (ainda terceiro-mundista) dos países latino-americanos, não a entende por completo porque jamais a reconheceu de fato?

A meu ver, La Fulminante parece apimentar a célebre pergunta de Gayatri Spivak (2003), isto é, se os subalternos dos países subdesenvolvidos e pós-coloniais podem falar – e mais especificamente a mulher do “terceiro-mundo”. Entrevejo o projeto La Fulminante como uma resposta positiva. La Fulminante não fala pelos subalternos, não os representa nem legalmente (*vertreten*) e tampouco cenicamente (*darstellen*). La Fulminante é a subalterna falante, ainda que através de uma língua a ser traduzida. Embora não seja inteligível, é uma língua urgente pela sua vibração metálica e gritada. A língua subalterna também pode gritar, sendo o grito revoltoso uma arma dos desvalidos. Grito de um certo “terceiro mundo”, que teve a sua morte ficcionalizada pelo advento de uma política de globalização, que torna todos os lugares e culturas parecidas com uma única e mesma paisagem: neoliberal, populista, progressista e “primeiro-mundista”.

Esta boca que grita e que fala, é uma presença recorrente na performance de La Fulminante, assim como a dos demais orifícios corporais em suas ações: ela defeca, urina, ingere fluidos, come terra e cospe lama (estas duas últimas ações são recorrentes no vídeo “No basta un pedazo de tierra”). Ela utiliza a boca, a vagina e o ânus como espaços corporais produtores de discursos de resistência. No vídeo “Cruz y ficción” (Cruz e ficção), aparece La Fulminante personificando a imagem de Cristo crucificado. O primeiro quadro do vídeo foca sobre a área de seus quadris. Na altura do sexo, aparece a imagem de uma boca falante, com batom vermelho e disposta de lado, remetendo imediatamente a imagem de uma vagina dentada. Ela fala, lambe os lábios, exhibe os dentes. Os lábios da vagina dentada, portanto, compõem o espaço de uma boca que rompe o espaço silenciado do sexo. Devolve-se à vagina a sua força transformadora no espaço público, força outrora presente no imaginário arcaico, quando as mulheres abriam suas pernas e mostravam suas genitais para aplacar as forças monstruosas e os males – um gesto que, atualmente e segundo María Llopis, reduziu-se ao âmbito da pornografia e da clínica ginecológica (LLOPIS, 2010a).

Ao prover La Fulminante de uma vagina dentada e falante, Nadia Granados dá à sua personagem um corpo avesso às organizações corporais preestabelecidas; uma personagem monstruosa que confere ao sexo forças política e discursiva em prol de uma ação pública e contestatória. Personagem que “mete medo”, que pode arrancar o falo (crático poder do Estado) com os dentes de uma boca vaginal: é ela quem “come” e mastiga a normatividade:

[...] estou interessada [...] pelos fantasmas femininos, por estas figuras devoradoras de homens e amedrontadoras [...], a vagina dentada que irá comer o homem. Acredito que La Fulminante tem muito disso. Um fantasma, não é propriamente uma mulher doce que espera que lhe comam e tampouco uma mulher que não gosta de ninguém.

La Fulminante é bem mais agressiva e grotesca, e isso é o que me interessa. Então não sinto que seja somente sensual, é algo mais chocante. (KURT & SÁNCHEZ, 2013)

Se La Fulminante é um fantasma, se ela “assombra” o espaço cibernético, é justamente pela sua aliança entre sexo e discurso político, pelo desconforto gerado entre o registro pornográfico (porém subvertido) e a fala ininteligível (porém vocalmente potente). La Fulminante fala diferente, não segue a mesma língua falada pelos demais. Ao mesmo tempo, ela reivindica a presença das outras línguas e com suas multiplicidades. A sua boca mastiga o ar e as palavras, porém nem tudo lhe desce goela abaixo. La Fulminante não quer ser os lábios de uma Colômbia corrompida. Ela quer falar com os próprios lábios de sua vagina dentada, devoradora.

O que torna a presença da personagem de Nadia Granados fulminante vai além da apresentação de um corpo que lança mão das muitas estereotípias construídas sobre o corpo feminino para, como aponte durante este estudo, subvertê-las ao propor a postura sexual como uma furiosa arma política. Na tela do computador, deparamo-nos com uma fisicalidade sexualmente possuída e às voltas com uma revoltada fala “intraterrena” que o mundo neoliberal pouco se interessa em entender. Não seria La Fulminante detentora do sobrepujado idioma adormecido e subterrâneo dos vencidos, foneticamente possante com os seus estalares de língua, com sua vocalidade aberta, mastigada e gralhada? Não seria a sua fala perigosa por ser contra o *status quo*, por atacar a instância pública e, ao mesmo tempo, impacientar os seus pares de revolta, devolvendo-lhes a capacidade de compartilhar com a sua urgente fala encarnada, revoltosa e sarcástica?

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 da mesma. Sua aparição é instantânea e fala diretamente com o ciberespectador. Embora seja destituída de carne e osso – pois se trata de uma personagem fictícia –, La Fulminante é um acontecimento físico devido à virulência de sua pose e fala. É uma personagem do ciberespaço, no entanto dotada de uma fisicalidade intrínseca a dos órgãos internos, com seus espasmos (in)voluntários e suas consequências. Como Nadia Granados (ou La Fulminante?) declara: “[...] a minha [especialidade] é a víscera, o grito visceral e o que vier dele [...]” (KURT & SÁNCHEZ, 2013). Em suma, uma King Kong fulminando as desigualdades através do espaço virtual.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

- CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. Trad. Marcos Marciolino. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. Trad. Beatriz Preciado. Barcelona: Melusina, 2007.
- EGAÑA, Lucía. A pornografia como tecnologia de género: apuntes Freestyle. Disponível em <<http://www.lafuga.cl/la-pornografia-como-tecnologia-de-genero/273>>. Acesso em 10. Abr. 2013.
- KURT, Gerald & SÁNCHEZ, Margareth. Una charla con La Fulminante. Disponível em: <<http://confidencialcolombia.com/es/1/801/1377/Una-charla-con-La-Fulminante-Fulminante-Artes-Plasticas-politica-Pornoterrorismo-Performance-Somos-Sudacas.htm>>. Acesso em 13. Fev. 2013.
- LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.
- LLOPIS, María. *El postporno era eso*. Barcelona: Melusina, 2010. Site: <[www.mariallopis.com](http://www.mariallopis.com)>.
- \_\_\_\_\_. A tecnologia es el nuevo fetiche. Barcelona: 2010a. Disponível em: <<http://www.mariallopis.com/portfolio/la-tecnologia-es-el-nuevo-fetiche/>>. Acesso em 20. Abr. 2013.
- PRECIADO, Beatriz. *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Opera-Prima, 2002.
- SALANOVA, Marisol. *Postpornografía*. Murcia: Pictografía, 2012.
- SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. ¿Puede hablar el subalterno? Trad. Antonio Días G. *Revista Colombiana de Antropología*. Volumen 39. Enero-Diciembre. p. 297-364, 2003.
- SPRINKLE, Annie. *Post-Porn Modernist: my 25 years as a multi-media whore*. San Francisco: Cleis, 1998 [1991].
- STEPHAN, Beat A. Zensurierte Bananen. *Display Magazin*. Zürich: n. 46. S. 17, April 2013.
- TORRES, Diana J. *Pornoterrorismo*. Tafalla: Txalaparta, 2011. Site: <[www.pornoterrorismo.com](http://www.pornoterrorismo.com)>.

#### VIDEOGRAFIA DE NADIA GRANADOS

- “Cruz y ficción”. Duração: 02min 01seg. Disponível em <<http://www.lafulminante.com/pages/cruz.html>>. Acesso em 04. Mar. 2013.
- “El negocio de la salud”. Duração: 04min 55seg. Disponível em: <<http://www.lafulminante.com/pages/salud.html>>. Acesso em 04. Mar. 2013.
- “Es la que arde”. Duração: 04min 24sec. Câmera: John Boyle Singfield. Disponível em: <<http://www.lafulminante.com/pages/arde.html>>. Acesso em 25. Abr. 2013.
- “Justicia poética en un país de mierda”. Duração: 05min 57seg. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=T47KAiorqp8>>. Acesso em 12. Fev. 2013.
- “No basta un pedazo de tierra”. Duração: 10min 45seg. Disponível em: <<http://www.lafulminante.com/pages/tierra.html>>. Acesso em 12. Fev. 2013.

*Recebido em 30.04.2013*

*Aceito em 15.07.2013*