

O OLHAR QUEER DIANTE DA VIOLÊNCIA, EM TRÊS CASOS DE PERFORMANCE MEXICANA*

*La mirada queer ante la violencia en tres
casos de performance mexicanos*

A queer look at violence in three cases of mexican performance

HECTOR DOMÍNGUEZ RUVALCABA¹ 

¹Department of Spanish & Portuguese, University of Texas. Austin, EUA.

E-mail: ruvalcaba@austin.utexas.edu

RESUMO

A partir da análise de três peças de performance – “Buscando a Bruno”, de Lukas Avendaño, “Prietty Guoman”, de César Enríquez Cabaret, e “México exhumado”, de Lechedevirgen Trimegisto –, este ensaio se propõe a discutir alguns elementos que constituem uma política queer diante da violência no México. O objetivo é compreender as propostas desses trabalhos como sendo opostas à política de identidades, à medida que apontam para a construção de um discurso contrário à violência que afeta toda uma comunidade, onde o artista é ao mesmo tempo vítima e porta-voz de outras vítimas contra um perpetrador comum: o sistema patriarcal. Nesse sentido, enfatiza-se a crítica radical ao patriarcado a partir da performance queer, do transfeminismo e do pós-pornô, na qual o dissidente sexo-genérico se significa como um sujeito político para além das agendas da diversidade sexual.

PALAVRAS-CHAVE: violência, performance, queer, México, política de identidades.

RESUMEN

A partir del análisis de tres piezas de performance – “Buscando a Bruno”, de Lukas Avendaño, “Prietty Guoman”, de César Enríquez Cabaret, y “México exhumado”, de Lechedevirgen Trimegisto– este ensayo se propone discutir algunos elementos que constituyen una política queer frente a la violencia en México. El objetivo es comprender las propuestas de estos trabajos como opuestas a la política de identidades, en la medida que se enfocan en la construcción de un discurso en contra de la violencia que afecta a toda la comunidad, donde el artista es a la vez víctima y vocero de las otras víctimas en contra de un perpetrador común: el sistema patriarcal. En este sentido, se hace hincapié en la crítica radical del patriarcado desde el performance queer, el transfeminismo y el postporno, donde el disidente sexo-genérico se significa como sujeto político más allá de las agendas de la diversidad sexual.

PALABRAS CLAVE: violencia, performance, queer, México, política de identidades.

ABSTRACT

Based on the analysis of three performance pieces – “Buscando a Bruno” by Lukas Avendaño, “Prietty Guoman”, by César Enríquez Cabaret, and “México exhumado”, by Lechedevirgen Trimegisto – this essay proposes to discuss some elements that constitute a queer politics against violence in Mexico. The objective is to understand the proposals of these works as opposed to

EDITOR-CHEFE:
Gerson Roberto Neumann

EDITOR EXECUTIVO:
Regina Zilberman

SUBMETIDO: 31.04.2021

ACEITO: 15.06.2021

COMO CITAR:
RUVALCABA, Hector
Dominguez. O olhar queer
diante da violência, em
três casos de performance
mexicana *Revista Brasileira
de Literatura Comparada*,
v. 23, n. 44, p. 222-236, set.-
dez., 2021. doi: <https://doi.org/10.1590/2596-304x20212344hdr>

*Tradução de Janaína de Azevedo Baladão a partir do original “La mirada queer ante la violencia en tres casos de performance mexicanos”. *El lugar sin límites*: revista de estudios y políticas de género, Buenos Aires (Universidad Nacional Tres de Febrero), n. 5, v. 5, p. 96-116, abril de 2021.

identity politics, insofar as they focus on the construction of a discourse against violence that affects the entire community, where that artist is both a victim and a spokesperson for the other victims against a common perpetrator: the patriarchal system. In this sense, emphasis is placed on the radical critique of patriarchy from queer performance, transfeminism and pos-porn, where the sex-gender dissident is meant as a political subject beyond the agendas of sexual diversity.

KEY WORDS: violence, performance, queer, Mexico, identity politics.

INTRODUÇÃO

Na produção de performance queer mexicana, podemos encontrar vários casos em que se enuncia uma crítica à situação de violência social que devastou o país durante as últimas décadas. Tal é o caso das obras de performance abordadas neste ensaio: “Buscando a Bruno”, de Lukas Avendaño, “Prietty Guoman”, de César Enríquez Cabaret, e “México exhumado”, de Lechedevirgen Trimegisto, apresentadas no *XI Encuentro del Instituto Hemisférico. El mundo al revés: humor, ruido y performance*, em junho de 2019, no Centro Cultural Universitário da Universidade Nacional Autónoma do México e do Teatro Helênico. Não é nenhuma novidade no México que se faça crítica social e política a partir da dissidência sexual na arte da performance. Os casos aqui analisados inscrevem-se em uma longa tradição cênica que se desenvolveu a partir da década de 1980 (sobretudo no cabaret político de Jesusa Rodríguez, Tito Vasconcelos, Astrid Hadad, *etc.*, que teve como espaço emblemático o teatro El Hábito – atualmente El Vicio –, na Cidade de México). Uma de suas peculiaridades é a completa hibridez entre o teatro de carpa, o drag show, o stand-up, o cabaret, a comédia de arte e a promoção de um sujeito que, a partir de sua dissidência sexual, fala sobre os temas do momento sociopolítico, estabelecendo, assim, uma perspectiva estética queer como um modo de pensar os assuntos públicos.

As personagens dissidentes sexuais representadas nesses espetáculos não apenas articulam seu discurso para benefício de sua demarcação identitária, como também direcionam sua atenção para os problemas compartilhados com todo o conjunto de uma cidadania e, a partir desse gesto, se cidadanizam, ocupando um lugar na arena pública. A artista de teatro cabaret é uma intelectual pública que tem uma visão diversa em relação aos assuntos conjunturais. Faz um queering ou cuiriza a esfera pública, onde queer se entende como “sujeto de cambio histórico en el ámbito cultural y político”; e cuirizar como “un proceso de resignificación de las concepciones y normas que controlan el cuerpo” (DOMÍNGUEZ RUVALCABA, 2019, p. 18). Se o queer é uma marca de exclusão por razões sexogenéricas da norma dominante heterossexual, a dissidência sexual é relevante quando não é o tema central? Por que é necessário cuirizar a política antiviolência? Em uma entrevista a Antonio Marquet, o artista de cabaret Luis Montalvo deixa claro que a caracterização drag é um lugar poderoso de enunciação, pois se fala a partir do exterior da norma: o cabaret drag; portanto, se transforma em “un arma muy fuerte para contactar con el público” (MARQUET, 2019, 47). Marquet compara a atriz de show travesti, que “sueña con satisfacer fantasías machistas” e “con parecer mujer”, com a artista drag no teatro cabaret, cujo objetivo é “la denuncia empoderada, firme, segura” (MARQUET, 2019, p. 20). Acrescentaria que, ao distanciar-se da norma heterossexual, as personagens do cabaret queer desafiam o espectador a sair de sua lógica heteronormativa para se deparar com a ideia de que o sistema de gênero é o gérmen cultural da violência em geral. Do teatro de carpa, a comediante de cabaret político queer recupera a

improvisação, a relação próxima com o público e a constante referência às conjunturas políticas e sociais do momento, o que permite explicar como o público pode encontrar razões para estar de acordo com as críticas manifestadas (ALZATE, 2008).

As peças que analisamos neste ensaio levam-nos a refletir sobre a dor do outro, a identidade adjacente, como uma proposta ética na qual a política de gênero vai além dos limites identitários. Ou seja, para mim, é importante discutir de que maneira a agenda queer assume – e ao mesmo tempo redireciona – a agenda que é comum à cidadania em geral. É uma rede de solidariedade na qual os outros somos nós mesmos, mediante um procedimento discursivo que desloca o solipsismo da política de minorias por meio de uma integração interseccional na qual, a partir de uma posição plural e diversa, articula-se a luta contra o patriarcado. Localizada no contexto das múltiplas resistências antipatriarcais, a política queer propõe, então, a concorrência de outridades, delimitadas; no entanto, com o critério da vitimização.

A performance queer se propõe a subverter a ordem binária com a qual se compreende e se pratica a maioria dos discursos. Trata-se aqui de ressignificar os princípios que sustentam a ordem heteronormativa. Se essa ordem foi uma fonte de fobias contra as sexualidades dissidentes, estas têm sobrevivido a tal violência por meio de um processo simbólico que desempodere a fobia, recodificando os termos com os quais se repudiam o corpo diferente. José Esteban Muñoz nomeia esse processo de desidentificação, no qual o discurso discriminador é revertido a ponto de desarmar o sistema ideológico que o produz (MUÑOZ, 1999, p. 25). A partir da ação anti-homofóbica, na poética da performance queer, o corpo do performer se oferece retoricamente como um recurso político nas lutas antipatriarcais. Nesse mesmo sentido, a enunciação verbal e corporal do performer queer articula sua crítica a favor da comunidade das vítimas.

O que tem a dizer a muxe, o *queer* adoecido e a trans como enunciadoras da minoria sexo-genérica frente ao sistema patriarcal? Que arsenal crítico dispõe a política queer para expressar sua denúncia contra os discursos que produzem a violência? Com relação à política dos corpos, como se distingue o olhar queer diante da violência de outros olhares que dominam as conversas públicas?

Parto do entendimento de que é necessário redirecionar o diálogo, em torno à teoria e à prática queer, da reflexão sobre o sexual e as adversidades da identidade sexo-genérica a uma discussão sobre a dor e as políticas de morte, ou necropolíticas. Essa mudança de rota não implica uma supressão da epistemologia sobre o sexual, mas sim sua reconsideração, no sentido da precariedade do Estado, o que nos leva a integrar a essas questões o direito à vida e a reformulação da intervenção pública frente a violência. Assim, propõe-se o sujeito queer como voz denunciante, na arena pública de direito humanista, junto a sujeitos como a mãe, as e os defensores/as sociais de diferentes organizações, as feministas, os religiosos, os ambientalistas, *etc.* Nos casos aqui analisados, é a partir da voz queer que se formula a denúncia e as significações do que é ser vítima, assim como a compreensão das estruturas vitimizantes. A performance queer diante do Estado de emergência é, portanto, um evento que coloca em prática uma reorganização simbólica do que é político, o que entendemos como sendo uma cuirização da arena pública. Como se representa a dor de ser vítima a partir de um corpo queer? Qual é sua estética e como se estabelece sua definição da crise de direitos humanos? Que subjetividades e reflexões éticas se colocam em diálogo? Neste ensaio, centralizam-se as três principais propostas desprendidas da análise das peças de performance já mencionadas: a muxe, como sujeito político diante da densidade

do silêncio dos desaparecimentos; a violência feminicida e transfeminicida, representada a partir dos recursos do cabaret queer; o *locus* autobiográfico e seu espelho coletivo, ou como a história do extermínio social se vincula retoricamente a partir da estética pós-pornô.

“BUSCANDO A BRUNO”, A DENSIDADE DO DESAPARECIMENTO

Antropólogo e ator de performance, Lukas Avendaño identifica-se como um/a muxe. O método etnográfico e de documentação antropológica permite que ele construa suas performances como ensaios, nos quais reflete sobre a identidade muxe. Esse é o caso de “Réquiem para un alcaraván” e “La manda (no soy persona soy mariposa)”, suas performances mais conhecidas, que foram apresentadas em diversos lugares no México e em outros países ao longo de quase 10 anos. O desaparecimento de seu irmão mais novo, Bruno, em 10 de maio de 2018, dá um tom de tristeza a esse projeto identitário, que une a performance “Buscando a Bruno” ao grande coro de enlutados que procuram seus entes queridos no México.

Na versão dessa última performance apresentada no *XI Encuentro del Instituto Hemisférico*, na esplanada do MUAC (Museu Universitário de Arte Contemporânea da UNAM), Lukas Avendaño aparece sentado exibindo uma saia de tehuana preta, rematada com um *holán* na cor branca, o rosto e o torso cobertos com um pano bege, o que o faz parecer sem um semblante definido. Devo lembrar que esse pano no torso e rosto não havia sido usado nas versões anteriores. A cabeça é uma esfera coroada com o resplendor característico do traje de tehuana. Essa ausência de expressão agudiza a intensidade da procura por Bruno, que convoca o espectador à indignação.

Durante a performance, um homem toca um trompete e emite um som potente e melancólico, cujas notas se alongam agônicas na intempérie. Uma mulher também vestida de tehuana senta-se ao lado de Lukas e pega em sua mão, em uma clara referência à performance “Las dos Fridas”, apresentada em 1990, na Galeria Bucci de Santiago do Chile, pelo coletivo chileno Las yeguas del Apocalipsis, composto por Pedro Lemebel e Francisco Casas. Para os artistas chilenos, a recriação do célebre quadro de Frida Kahlo desloca o tema original do adoecimento da artista mexicana à epidemia do HIV-aids. Na peça “Buscando a Bruno”, a iconografia de “Las dos Fridas” funciona como uma metáfora da busca, da dor da ausência que termina por dissolver o rosto em um triste enlevo na distância. Logo a seguir, entra em cena um homem, também vestido de tehuana. O rosto sem expressão de Lukas gira para um lado por alguns minutos e gira até outro ponto distante. Depois, entra outra pessoa e logo mais outra. Os olhares procuram por Bruno com um gesto sem expressão. Aquilo que nomeamos como olhar ausente adquire aqui um doloroso sentido político. A contemplação instala-se naquele lugar distante e impreciso onde o acaso esconde Bruno, como uma dúvida obstinada imposta pela ocorrência do desaparecimento. A performance prolonga-se em um ritmo solene. Não é um funeral: Bruno não estava morto nesse momento. Assim a lei impunha e assim desejavam os entes queridos fervorosamente. Simplesmente não havia corpo para declará-lo como morto.

Não há nome para a dor causada pelo desaparecimento. A mente daqueles que esperam por uma volta não cessa, a imaginação inquieta-se à procura por indícios. Aqueles que procuram os desaparecidos giram em círculos em torno ao ser ausente, e todos os dias são dias de busca. O ritual repetitivo exige reverência. Procurar um desaparecido convida à empatia; portanto, a um momento

de condolência pela dor suspensa de se estar esperando. A condolência é um modo de solidariedade que supera os limites identitários. No entanto, Lukas não se limita a essa noção passiva da compaixão. Em suas palavras, sua performance

es una provocación a comprometerse con un problema real, urgente, y que deviene de la permisibilidad por parte del Estado, es una provocación a que tomemos de la mano nuestra corresponsabilidad ciudadana, es una invitación a decir dejemos ya nuestro estado de anonimato, nuestra indolencia, dejemos ya nuestra orfandad en la que el estado nación nos ha sumido, nuestra inmovilidad, indiferencia, y agarrémonos de las manos para romper el cerco, el silencio, el miedo. (Entrevista realizada em março de 2020)

Avendaño instiga os cidadãos e cidadãs a efetuarem uma ação coletiva. Os parentes são enredados em uma burocracia nebulosa quando realizam suas denúncias e veem com frustração como o sistema de justiça age com indolência. A disfuncionalidade é a violência original do Estado mexicano. Nessa comunalidade da dor, a muxe dignifica-se como sujeito vítima dessa disfuncionalidade. Avendaño alinha-se, então, à cidadania das vítimas, ao coletivo irmanado pela condolência que representa o público. A performance de Avendaño convoca à comunidade na dor, pactua a solidariedade e, ao mesmo tempo, lembra-nos de que esse modo de se compadecer – não pela morte, mas sim pela elipse cruel do desaparecimento forçado – não é excepcional. Em grande medida, é definidora da paisagem emocional mexicana.

O público acomoda-se em volta do espelho de água que reflete os corpos de Lukas e de seus acompanhantes. Várias pessoas participam do ato fazendo flutuar barquinhos de papel, que, entendemos, são também instrumento de busca, pois nada no ambiente nos afasta da pergunta central: onde está Bruno? Lukas segura a fotografia de seu irmão, encabeçada pela frase “seguimos buscando a Bruno Avendaño”. Abaixo, vemos a inscrição: “Por las y los desaparecidos en México”. Do lado esquerdo, lemos a data e o lugar do desaparecimento; e, do lado direito, a *hashtag* “#BuscamosABruno”. Em sua análise da versão anterior de “Buscando a Bruno”, apresentada em frente ao Consulado do México em Barcelona, Riánsares Lozano de la Pola vincula o uso dessa fotografia às ações de protesto pelos desaparecimentos em diversas regiões da América Latina (2019, p. 36). As guerras sujas no continente, da segunda metade do século XX, codificaram o uso das fotografias como forma de manifestar o desaparecimento do cidadão e a ausência do Estado de direito (LOZANO, 2019, p. 38). As legendas em torno à fotografia não apenas evidenciam que uma pessoa está ausente, mas também apresentam a informação sucinta dos fatos, o *hashtag* como mecanismo eletrônico de procura, e a inscrição desse caso entre as numerosas histórias de desaparecimentos.

Na tradição dos protestos pelos desaparecimentos, o cenário, destaca Lozano, “[f]unciona como un lugar de acción política, de denuncia y de encuentro; un ‘espacio de aparición’ [...] donde el dolor propio se transforma en una experiencia colectiva y poderosa” (LOZANO, 2019, p. 32). Essa interpretação de Lozano baseia-se na ideia de Hanna Arendt, segundo a qual o princípio do aparecimento está relacionado ao poder. Em outras palavras, o que aparece não é, lamentavelmente, a pessoa desaparecida, mas sim, ao visibilizar-se na arena pública seu desaparecimento, surge um poder cidadão e, com ele, a possibilidade de consolidar a política pelo direito a não desaparecer. Nessa copresença dos corpos, a política codifica-se quantitativa e qualitativamente como uma possibilidade de assegurar-se um Estado para todos. Nos referimos a um processo no qual as vítimas diretas e indiretas (que, de acordo com a Lei Geral de Vítimas aprovada em 2013, constituem-se também em sujeitos

de proteção legal) assumem uma postura de contravitimização, segundo propõe Estelle Tarica para referir-se ao processo de empoderamento. Principalmente quando o Estado, em vez de agir em favor das vítimas, revitimiza-as acusando-as de serem culpadas de sua vitimização, mantendo, com isso, um sistema de impunidade que prevalece na maioria dos casos de desaparecimentos e de assassinatos (TARICA, 2015).

Lukas Avendaño promove essa contravitimização com a força coletiva gerada a partir do que o intelectual mixe Floriberto Díaz Gómez chama de comunalidade, isto é, de uma visão do comum que inclui a terra como doadora de vida para todos (alheia à noção ocidental de propriedade); a assembleia como fonte de consenso; a autoridade como serviço gratuito; o trabalho coletivo; e os ritos (DÍAZ GÓMEZ, 2014, p. 367-368). Mais uma vez se constata essa visão integral do coletivo nas ações performáticas e nas declarações de Avendaño. Ao integrar os espectadores a seu ritual de busca, sabe que o público compartilha o temor de ser vítima. Esse é o princípio que marca a *ars poética* de Avendaño: a poeticidade da comunidade que se junta para multiplicar sua potência. Avendaño apresenta sua performance como parte de uma comunidade de vítimas. A propósito da peça “Réquiem por un alcaraván”, na qual aborda o tema da homofobia, afirma:

Quando digo “mi historia” es la historia de muchos otros y muchas otras que [...], si bien yo me puedo dar esta libertad, muchos otros no pueden hacerlo en otros contextos. Por eso yo quiero que, más allá de la cuestión estética, no olviden que es un ritual de desagravio, no olviden esa corresponsabilidad, porque como ciudadanos creo que esta es una corresponsabilidad que a todos, a todas nos toca. (Entrevista citada por PRIETO STAMBAUGH, 2014, p. 47)

O projeto performático de formação de cidadania acontece no plano afetivo e se comunica a partir dos gestos, como Antonio Prieto explica: “El acto de consentir podría pensarse en su dimensión afectiva de co-sentir, o generar un espacio en el que público y artista comparten el mismo sentimiento” (PRIETO STAMBAUGH, 2014, p. 47). Isso não quer dizer que a performance afeta apenas a audiência, mas sim que, além disso, a audiência se descobre afetada pelo mesmo contexto de vitimização que o performer encena. Para Lozano, “la desaparición de Bruno se hace presente y pública (interpela a los espectadores, a los poderes políticos y judiciales, y a su vez conecta con miles de desapariciones en el país), mediante la producción de ese espacio de aparición performática en el que Lukas Avendaño hace converger lo político, lo jurídico y lo afectivo” (LOZANO, 2019, p. 32).

Entre o público, vemos surgir pessoas vestidas com macacões brancos, como os que são usados pelo Serviço Médico Forense. Podemos ler na parte posterior dessas roupas as letras que formarão o nome de Bruno quando, ao final, essas pessoas dão as costas ao público e abrigam o performer antes de sua saída do cenário. De acordo com Avendaño, essas personagens respondem simbolicamente ao pedido do presidente às vítimas: “Me ayudem a mover o elefante”. Tomando-lhe a palavra, foi organizada uma performance na qual essas personagens do serviço forense chegam às repartições da Procuradoria-Geral da República para exumar o elefante morto: o Estado (entrevista realizada em março de 2020). De fato, tudo parece indicar que Bruno foi “desaparecido” por seus próprios colegas, um crime cometido pelas forças que pervertem a República mancomunada com o crime organizado, o modelo criminal mais temido no México de hoje. O problema dos desaparecimentos traz um emaranhado de ocultações e tergiversações graças à corrupção ou à inercia burocrática.

Destacamos três pontos sobre as possibilidades da política queer sugeridas nessa performance:

1. A vitimização no México é generalizada até alcançar os mesmos membros das forças armadas. O silêncio reflexivo que caracteriza a performance é o silêncio da inferência: quais são as possíveis causas e os meios para que o desaparecimento de Bruno tenha acontecido? Isso demanda da audiência um papel ativo de contravitimização diante do Estado.
2. O que importa não é a identidade do enlutado, mas sim sua comunalidade com os demais, constituindo-se em um chamado à indignação coletiva frente a necropolítica do estado criminal. A muxeidade de Avendaño convoca à ação coordenada da comunidade que compartilha o luto.
3. Dois movimentos, nos parece, cumprem a proposta de Avendaño: a luta pela inclusão do corpo diferente na ordem dos direitos e dos privilégios sociais, e uma rearticulação das normas sociais como condição necessária para essa inclusão. Isso nos exige abordar a política queer e seus efeitos na ressignificação das emoções, tema que discutiremos a seguir.

“PRIETTY GUOMAN”, DE CÉSAR ENRÍQUEZ CABARET: QUEERING OU MELODRAMA

Um dos acertos do *XI Encuentro del Instituto Hemisférico* foi incluir “Prietty Guoman”, de César Enríquez Cabaret, um dos espetáculos de teatro cabaret político de maior sucesso de bilheteria nos últimos anos. César Enríquez Cabaret é herdeiro da rica tradição de teatro cabaret no México, datada desde a época de Porfirio Díaz, e que se constitui como uma das vanguardas de crítica social mais influentes (SOTELO-MILLER, 2016). Ele se relaciona diretamente com a geração do cabaret político queer iniciada nos anos 1990. Em sua *Performing Mexicanidad: Vendidas y Cabareteras on the Transnational Stage*, Laura Gutiérrez define a estética dessa corrente da performance mexicana da seguinte maneira:

In addition to intervening critically in political, economic, and artistic discourses, the artists who work within political cabaret interrogate those fixed notions of gender and sexuality that permeate and are continuously and adamantly perpetuated throughout Mexican society and culture. (GUTIÉRREZ, 2010, p. 102)

“Prietty Guoman” cumpre, sem dúvida, com essa descrição ao posicionar-se dentro da perspectiva transfeminista como lugar de crítica. Trata-se, como propõe Sayak Valencia, de “crear conciencia en los hombres [y añado, todos los sujetos] acerca de la necesidad de un cambio radical en las estructuras de género; ya que funge como lupa magnificadora de las consecuencias que sufrimos todas y todos aquellos que, de alguna u otra forma, estamos siendo objeto de la violencia” (VALENCIA TRIANA, 2014, p. 77). O corpo travestido de César Enríquez Cabaret é, nesse sentido, um instrumento de visualização do gênero como gerador da violência.

Em seu ágil monólogo, que nos leva por um texto rico em sugestões, com seus múltiplos níveis narrativos, Prietty conta sua história entre um vaivém de sotaques e figurinos; e, em um périplo de emoções, passeia pela alegria, pela ira, pelo desafio, pelo lamento e pela burla. O fio condutor de sua história é a trágica biografia de uma mulher trans nascida em Tlaxcala, que foi vendida por seu pai em troca de um par de tênis Nike, praticou a prostituição em Veracruz e Miami até, finalmente, conseguir estabelecer um bordel em sociedade com uma lésbica muda, com quem termina formando um casal. Ao mesmo tempo, seguindo a tradição do teatro de carpa, a narrativa conta a trama social da qual essa mulher foi vítima: a discriminação, a prostituição forçada e a violência transfóbica. A geografia que cobre

o corpo atribulado e festivo de Prietty permite também investigar um dos temas mais preocupantes no México: o crime organizado e a corrupção e a impunidade que lhe são inerentes. Os escândalos políticos da moda, as adversidades dos migrantes e a cultura das drogadições se inserem na complexa polifonia que o ator sustenta, valendo-se de diversos recursos cênicos.

Como no processo de desidentificação estudado por José Muñoz (1999), “Priety Guoman” confronta a homofobia enquanto se apropria e transforma as expressões hegemônicas do sentimento, o dispositivo cultural do melodrama. Em um registro paródico, arrebatada e transforma as canções selecionadas do grande catálogo da música popular latino-americana e norte-americana. A paródia está presente no próprio título, no qual a estética da mulher branca, sugerida em *Pretty Woman*, é desafiada com o termo Prietty, a mulher que é expulsa de todo lugar, a escrava sexual, presa das redes poderosas do tráfico de mulheres. A celebridade feminina que ocupa o lugar de honra da beleza no melodrama de Hollywood é substituída por uma mulher trans, mestiça, vítima das adversidades daqueles que são arrastados pelas correntes imprevisíveis da precariedade capitalista.

A construção da personagem Prietty tem origem no filme de 1990, *Pretty Woman*, dirigido por Garry Marshall. As botas de cano alto e a saia curta, unida com um anel à pequena blusa, imitam a vestimenta de Julia Roberts nas primeiras sequências do clássico de Hollywood. Um enorme carro antigo ocupa grande parte do cenário. Em torno do carro, Prietty dá sequência a uma história na qual alternam o prazer e a morte. Entre doce, dissimulada, amarga, sedutora e hilariante, os vaivéns emocionais da obra tecem engenhosamente a confusão erótica do duplo sentido característico da fala mexicana, com arranjos de canções provenientes do pop norte-americano e latino-americano que nos lembram constantemente da história das vitimizações oriundas do preconceito transfóbico e misógino. Em suas referências às divas do espetáculo, o ator se vale das caracterizações de María Caray (Mariah Carey), Whitney Houston e Celia Cruz, que são representadas em segundo plano. César Enríquez Cabaret se traveste como Prietty, e essa personagem vai trocando seu figurino durante a obra para representar as divas do pop (aqui o carro funciona como um armário de onde aparecem as roupas, em uma clara relação às inúmeras trocas de figurino de Atrid Hadad, referência central do teatro cabaret mexicano). Essas superfícies coloridas pelas quais o corpo da Prietty vai transitando ressaltam o aspecto dinâmico da identidade com que a trans chegou a transformar-se em um dos grandes desafios à cultura hegemônica patriarcal, erotofóbica, misógina, homofóbica e heterossexista. Travestir-se não é apenas um recurso cômico e sedutor com o qual seu corpo ocupa desafiadoramente o espaço público, também demonstra que as regras de gênero tradicional se reduzem a vestimentas e a movimentos cênicos. A queixa de que seus pais a travestiam de homem quando criança reitera que o gênero é uma obrigação social, uma imposição que nos restringe, e que os machos, essas obscuras personagens obrigadas a expressar uma aridez emocional, não são outra coisa senão pura aparência.

Prietty é uma vítima das redes de tráfico de mulheres que a reduzem a objeto de desprezo. Como nas clássicas histórias de cabarateras da época de ouro do cinema mexicano, ela é um corpo de repúdio, engano, chantagem e castigo. Sua feminilidade é alcançada pela via da vitimização e, com isso, nos sugere entender os transfeminicídios como uma forma de feminicídio no qual, da mesma forma que para as vítimas cisgênero, o feminino é objeto de ódio. A performance de César Enríquez Cabaret se transforma, então, em uma elegia às vítimas da violência devido à sua feminilidade. Embora navegue pelos caminhos da farsa e da desenvoltura carnavalesca, não deixa de ocultar uma faceta trágica.

A habilidade verbal com que César Enríquez Cabaret nos conduz durante a performance é, sem dúvida, um dos aspectos mais louváveis de sua atuação. O diálogo musical entre essa voz lúdica e versátil – que já nos havia deleitado com seu “Eunucos, Castratis y Cobardis” (2014) – e o teclado magistralmente executado por Álvaro Herrera enchem a sala de alegria por seus achados sonoros. O solilóquio, escrito pelo próprio ator/diretor/roteirista, recupera, da grande tradição do teatro político, o senso coletivo que o público compartilha entre si em meio a risadas. A tudo isso devemos acrescentar a perspicácia com que se debate entre o trocadilho, de longa data no México, e o *perreo*, o duplo sentido antimachista característico dos espetáculos travestis. Com um catálogo de adjetivos variados, Prietty se define a si mesma da seguinte maneira: “Soy trans, puta, santera, daltónica y disléxica”; “Soy auténtica, osada, nunca una inventada”; “Soy briosa, fogosa, muy carnosa, nunca liosa”. Como uma homenagem à poesia satírica de Salvador Novo, a linguagem de Prietty é também um banquete de palavras utilizadas com abundância durante 80 minutos que passam velozmente.

Depois de nos fazer rir às gargalhadas durante todo o espetáculo, Prietty se senta e fala ao público, renunciando por um momento à comédia. Revestida por uma inventiva construção musical, rimas e vestidos, todo o tempo estava contando uma história de violência contra corpos diversos. Então, abandona o carnaval, termina com o reboiço: ficamos diante de uma mulher trans que não goza de privilégios de cidadania, que não tem acesso à saúde, à educação ou à justiça, nem ao menos a uma morte digna. Já rimos o bastante. À minha volta escuto soluços, respirações oprimidas, pois Prietty nos confronta com a verdade do sofrimento e nos deixa claro que não podemos ser indiferentes diante do fato de que as trans, as lésbicas, os homossexuais, os/as intersexuais – e os demais sujeitos que o patriarcado persegue – são parte do nosso próprio corpo social. No entanto, Prietty não restringe seu clamor às vítimas da homofobia, transfobia e lesbofobia. A cada momento nos lembra de que a violência se expandiu indiscriminadamente para toda a população.

Da mesma maneira como nos melodramas das mulheres do cinema clássico, repletas de queixas em função das crueldades de uma sociedade machista, Prietty amplia suas demandas contra o ódio misógino-transfóbico que sacrifica ferozmente às mulheres trans. Se “Prietty Guoman” é uma expressão feminista ao manifestar-se contra a violência às mulheres tomando a perspectiva das mulheres trans, isso implica uma cuirização da política feminista. Não em oposição ao feminismo, mas como “una red que es capaz de abrir espacios y campos discursivos a todas aquellas prácticas y sujetos de la contemporaneidad y del devenir minoritario que no habían sido considerados de manera directa por el feminismo blanco e institucional” (VALENCIA TRIANA, 2014, p. 68).

Diante de um feminismo heteronormativo que volta a determinantes biológicas para construir uma política de identidade feminina como exclusiva e excludente, “Prietty Guoman” estabelece a definição da feminilidade como vítima da misoginia, na qual, mais do que um fator essencialista, o critério para constituir sua subjetividade política é a sua contingência histórica. De acordo com essa visão, ser mulher é ser objetivada como feminina a partir da ótica patriarcal. Assim, poderíamos entender o sujeito feminino como construído por e para a ordem binária que o sustenta. A política queer do transfeminismo leva-nos, então, a entender a luta antipatriarcal como uma luta contrária à lógica binária heterossexual, fonte de violência misógina. É uma tomada de consciência dos mecanismos de controle, castigo e morte do feminino.

Esse giro epistemológico da determinação anatômica ao sistema de uso opressivo dos corpos nos permite pensar a luta contra os feminicídios como aquela que se posiciona de maneira oposta às estratégias políticas e conceituais da misoginia. Da mesma maneira, o discurso dos direitos humanos, centrado no testemunho da vítima, considera a vitimização como um princípio definidor do sujeito desses direitos. Mais do que nos momentos de peripécia que sofre a personagem da Prietty, a trama do machismo feminicida é articulada nas canções românticas que vão dando sentido às emoções e vão nos informando sobre os significados da dor em tempos de misoginia exacerbada.

Com respeito à representação dessa obra em 2017, no Teatro Sergio Magaña, Antonio Marquet registra: “El humor sirve de lienzo funerario al encajuelado. Es la labor de los espectadores, del dramaturgo, del actor, la que se conecta con el duelo de los numerosos asesinatos, todos impunes, todos orquestados por el supremachismo católico difusor del odio” (MARQUET, 2019, p. 482). Que relação estabelece a morte do narcotraficante asfixiado dentro do porta-malas de um carro com um transfeminicídio? Essa é a pergunta implícita na afirmação de Marquet, a qual responde assinalando a um único algoz: o supremo machismo católico. A mesma subjetividade machista extrema atua em ambas as mortes, assimilando a luta contra a violência transfóbica à luta contra a violência das organizações criminais, o que nos convida a repensar as agendas da dissidência sexo-amorosa, a feminista e a das lutas pela *não violência* como manifestações políticas que se posicionam contra a mesma fonte de vitimização.

Em suma, a performance “Prietty Gouman” nos propõe repensar o ativismo de gênero diante da violência nos seguintes termos:

1. A partir da ótica transfeminista, a violência social que se vive no México exige uma crítica radical do sistema de gênero que reproduz masculinidades hipermachistas. Dessa maneira é estabelecido um *continuum* entre a violência de gênero e as demais violências que se desencadearam na sociedade mexicana.
2. O recurso da paródia da música popular permite compreender que o apoio da violência machista é a cultura hegemônica do sentimento. Parodiar a ordem emocional patriarcal é, então, uma via simbólica de desarticular essa violência.
3. A hibridez estética do espetáculo de cabaret retira a personagem drag de sua situação marginal e a coloca em uma posição central de sujeito, porta-voz das críticas à violência que toda a população padece, superando com isso as limitações inerentes às políticas identitárias.

LECHEDEVIRGEN TRIMEGISTO: AUTOBIOGRAFIA COMO ESPELHO DA DOR SOCIAL

Conhecido como artista de performance pós-pornô, Lechedevirgen Trimegisto apresentou, ao longo de quase uma década, uma série de ações nas quais a ritualidade, o corpo adoecido e a exposição da sexualidade dissidente se encarregaram de instalar um discurso contestador contra o sistema de violência que domina o México. É um artista prolífico em sua produção poética que realiza performance pornô-anarquista. Entre suas obras mais destacadas se encontram: “Pensamiento puñal”, “Infierno varieté” e “México exhumado”, que aqui abordaremos. Usando um arsenal do fetichismo masoquista, em um cenário claro-escuro, Lechedevirgen Trimegisto desenvolve uma espécie de épica íntima, na qual o corpo submetido a diversas violências é o motivo dominante. Como no caso de Lukas Avendaño, Lechedevirgen deixa de centrar-se na dissidência sexual como vítima para colocar o olhar no fenômeno

generalizado de vitimização que se propaga à grande diversidade daqueles que estão à margem. Assim como nas performances de César Enríquez Cabaret e Lukas Avendaño, o sujeito algoz é definido muito mais por seu perfil histórico, como sujeito que atua para proteger a corrupção e a impunidade, que permitem e autorizam o crime – no sentido de que existe uma ampla promoção de uma economia e cultura violentas –, do que por seus traços expressivos. Contudo, embora a subjetividade do algoz macho tenha se naturalizado, a voz das vítimas ocupa a esfera pública em uma perspectiva contravitimizante: são vítimas com agência, segundo analisa Estelle Tarica, acima citada (2015). Lechedevirgen parte de seu corpo, em uma espécie de honestidade epistêmica, para contar sobre as sensações desumanas com as quais é submetido. Seu corpo é um campo de batalha onde as invasões médicas se metaforizam, para falarmos de um sistema de extermínio no qual as práticas criminais ameaçam a persistência do Estado de direito, a paz social e a própria vida.

Em “México exhumado” Lechedevirgen oferece sua própria dor à causa social das vítimas, fazendo de sua performance uma demanda coletiva. Com esse mesmo ato propiciatório pretende alcançar à comunidade das vítimas, presas na trama dos desaparecidos e dos executados. O sangue derramado está muito mais dentro de uma lógica da resistência do que de uma lógica sacrificial. Em sua página *web*, Lechedevirgen descreve essa peça como “la peor rutina del *stand-up*” (Lechedevirgen Trimegisto), talvez porque, sendo incluída em um festival que se intitula *El Mundo al revés: humor, ruido y performance*, seu trabalho esteja muito além do simples humor. Inclusive, esse humor está abafado em um sarcasmo mordaz, a dor histórica de viver em um desajuste simbólico e em concreto perigo ao mesmo tempo.

Usando uma camisa vermelha adornada com tiras violeta de celofane, Lechedevirgen remete-nos à imagem dos vendedores ambulantes de beberagens que curam todo o tipo de mal nas ruas de México. Enquanto uma voz em um megafone anuncia produtos milagrosos, Lechedevirgen tira objetos de uma caixa de papelão e faz alusão a “remédios mágicos” produzidos pela corrupção. Ressalta, por exemplo, a água milagrosa que cura o câncer, “cortesía del diputado (sic) Javier Duarte”, uma referência ao escândalo do governador de Veracruz que autorizou a administração de água destilada às crianças com câncer. O falso esplendor da magia popular, nos engodos das ruas, marca fatos bem conhecidos pelo público que está a par das histórias de corrupção. A performance tece as relações metafóricas entre o político e o vendedor ambulante, na qual a desonestidade do primeiro encontra seu espelho farsesco na imprudência do segundo. Lechedevirgen fala da corrupção endêmica da cultura política mexicana no formato fragmentado da farsa, ou seja, como parte de “una mezclanza de motivos diferentes... o la ensaladilla de los pliegos sueltos”, como definem esse gênero teatral Angelo Marchese e Joaquín Forradellas (1994, p. 162).

A soma de fragmentos que passa pela cena, como em um caleidoscópio, dá a impressão de um universo infinito de fatos que se acumulam no arquivo de acusações da história do México. Finalmente, apanha uma boneca, dessas que são vendidas pelas mulheres indígenas nas ruas, cujo cabelo de lã torcida está enfeitado por um laçarote de listas multicoloridas. Lechedevirgen coloca a boneca em seu colo. Está usando calças pretas espalhafatosas, com listras douradas e botas vermelhas. O alto-falante articula uma série de frases misóginas extraídas de conversas machistas. A cada frase, Lechedevirgen corta com uma tesoura o laçarote e as roupas da boneca, até destruí-la completamente. Em segundo plano, escuta-se Jarabe Tapatío, música de exaltação do macho que emoldura o ritual misógeno:

- ¿Por qué las mujeres usan tacones?
- Porque quieren estar a la altura del hombre.
- ¿Qué hay detrás de una mujer inteligente?
- Tres millones de hombres sorprendidos...

A audiência se mantém em silêncio. A sequência entre as frases extraídas das conversas machistas e o ato de destroçar a boneca inibem qualquer pretensão de comicidade. Na sala predomina o assombro, não há como rir; as palavras se deparam com suas consequências. A violência contra as mulheres começa com a piada machista e culmina com o ato feminicida.

Depois dessa cena anticômica, o performer se desnuda com impassibilidade. Coloca suas botas vermelhas de perfil para que o público possa contemplar a caricatura de um vampiro, com longos caninos, que representa o ex-presidente Carlos Salinas de Gortari. Nu, Lechedevirgen espalha pelo rosto um pó que contém uma substância que, ao disparar uma pistola de água, torna-se vermelho, simulando sangue que escorre pelo seu corpo. No megafone escutamos a mesma voz das sequências anteriores, mas agora em um tom jornalístico, narrando a história do assassinato de Luis Donald Colosio em Tijuana, em março de 1994. Logo é mencionado um caso de mutilação em vida ocorrido em Tlaquepaque, Jalisco, em novembro de 2016 (“Detienen a dos personas por el caso de mutilaciones en Tlaquepaque, Jalisco”). A narrativa passa para o caso de um policial decapitado no Estado de Guerrero (Habana de los Santos). Depois, vem a história de um adolescente assassinado por agentes da patrulha da fronteira norte-americana, em Nogales, Sonora, em outubro de 2012 (“Agente de EE.UU. mata a adolescente mexicano”). Cada narrativa é acompanhada de um disparo de água que produz vários derramamentos vermelhos sobre o delgado corpo do performer que, com o *design* claro-escuro da iluminação, alude à arte sacra do barroco mexicano, tão afeita às hemorragias. A iconografia crística é reiterada nesse “sangrar” em cada ato violento narrado no alto-falante. O corpo completamente nu não tem nenhuma expressão erótica. Mais do que interpretar o pós-pornô como uma exploração de “representaciones de sexualidades divergentes que subvierten los estereotipos sexuales y de género” (BARROS *et al.*, 2016, p. 46), o corpo nu de Lechedevirgen prescinde do prazer e enfatiza uma corporalidade de sofrimento na qual se codificam os infortúnios da história recente.

Na parte seguinte da performance, escuta-se uma voz de rádio que narra notícias de uma personagem mítica, registradas pela imprensa sensacionalista nos anos 1990: trata-se do Chupa-cabras. Esse monstro extrai o sangue dos animais até matá-los. Lechedevirgen besunta o corpo com um líquido vermelho que toma de um recipiente. As interferências da rádio se transformam em música eletrônica, com ruídos tétricos que evoluem até uma peça rítmica com vocalizações góticas. Depois de cobrir o corpo de vermelho, o performer coloca uma máscara, com presas de vampiro, com a imagem do rosto do ex-presidente Salinas de Gortari, que popularmente recebeu o apelido de Chupa-cabras. Com sus asas verdes de morcego, o ex-presidente/Chupa-cabras dança de maneira afetada com uma sinuosidade sensual para dar fim à peça.

“México exhumado” nos permite encontrar as seguintes proposições sobre uma estética queer contra a violência:

1. O corpo adoecido, a sexualidade dissidente e a violência sofrida pela sociedade em geral convergem no espaço cênico relacionando-se metaforicamente para representar a condição precária da cidadania.

2. A obra de Lechedevirgen está concebida em uma poética da dor que atravessa desde o sofrimento visível do adoecimento do performer até as ações políticas que reproduzem a vitimização da sociedade.
3. Em sua qualidade de performance pós-pornô, exhibe graficamente as consequências da cultura machista nos corpos vulneráveis. Combinar a piada misógina à mutilação das mulheres ou fazer com que as narrações de eventos violentos banhem de sangue o corpo nu do ator nos levam a conceber o pós-pornô como um antiprazer, constituído como um meio de representação de corpos violentados.

CONCLUSÃO

Esta revisão de três performances apresentadas em 2019, por ocasião do *XI Encuentro del Instituto Hemisférico. El mundo al revés: humor, ruido y performance*, nos permite reconhecer que cuirizar a esfera pública não significa apenas incorporar a diversidade sexual à esfera da cidadania, reconhecendo seus direitos. Significa também introduzir uma lógica queer nos discursos políticos que dizem respeito à sociedade em geral, como uma medida de redução da violência. Assim, sendo o discurso heteronormativo um sistema de diferenciação assimétrica e hierárquica e, portanto, uma fonte de violência estrutural que afeta os corpos, a perspectiva queer permite idealizar uma política contra a violência a partir da desconstrução do discurso de gênero binário dominante.

A partir das explorações estéticas realizadas no teatro cabaret queer, o transfeminismo e a performance pós-pornô, as propostas de Lukas Avendaño, César Enríquez Cabaret e Lechedevirgen Trimegisto nos permitem destacar estratégias para, por um lado, escapar ao solipsismo das políticas de identidades que separam grupos e causas, pois, à medida que se restringem a lutar pelos benefícios de grupos específicos, perdem de vista que os dispositivos vitimizadores são mais efetivos quando as vítimas persistem na segregação. Por outro lado, é vital cuirizar o patriarcado, o que significa reconhecer que a violência sofrida pela sociedade mexicana tem sua raiz no sistema de gênero, principalmente na constituição das masculinidades extremas. É fundamental, para isso, desconhecer a alçada do sistema binário heterossexista.

REFERÊNCIAS

“Agente de EEUU mata a adolescente mexicano.” *La estrella de Tucson*, 12 de octubre de 2012. Disponível em: https://tucson.com/laestrella/ciudad/agente-de-eeuu-mata-a-adolescente-mexicano/article_74ec161e-1472-11e2-b742-001a4bcf887a.html. Acesso em: 18 mar 2021.

ALZATE, Astón A. “Carpaturgia: el cabaret mexicano contemporáneo como un espacio contrasimbólico.” *Latin American Theater Review*, v. 41, n. 2, 2008.

AVENDAÑO, Lukas. “Buscando a Bruno.” In: *XI Encuentro del Instituto Hemisférico. El mundo al revés: humor, ruido y performance*. Ciudad de México, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM, 2019.

BARROS, Gloria; EKSZTAIN, Martha; INDA, Norberto; MAKINTACH, Alejandra; MOSCONA, Sara. “Postporno, ¿polisexualidad? Comentarios y reflexiones.” *Psicoanálisis*, vol. 38, n. 1, 2016.

- “Detienen a dos personas por el caso de mutilaciones en Tlaquepaque, Jalisco.” *Animal Político*, 18 de octubre de 2016. Disponível em: <https://www.animalpolitico.com/2016/10/mutilacion-tlaquepaque-jalisco/>. Acesso em: 18 mar 2021.
- DÍAZ GÓMEZ, Floriberto. “Comunalidad y comunidad.” *Diálogos en acción*. Segunda Etapa, 2004.
- DOMÍNGUEZ RUVALCABA, Héctor. *Latinoamérica queer. Cuerpo y política queer en América Latina*. México: Ariel, 2019.
- ENRÍQUEZ CABARET, César. “Prietty Guoman.” In: *XI Encuentro del Instituto Hemisférico. El mundo al revés: humor, ruido y performance*. Ciudad de México, Teatro Helénico: 2019.
- EPPS, Brad. “Retos, riesgos, pautas y promesas de la teoría queer.” *Revista Iberoamericana*, vol. 74, n. 225, 2008.
- FALCONÍ TRÁVEZ, Diego (ed.). *Inflexión marica. Escrituras del descalabro gay en América Latina*. Barcelona: Egales, 2018.
- FALCONÍ TRÁVEZ, Diego. “Maricas y mariquismos. Aprendizajes y un esbozo.” *Revista de la Universidad de México*, Marzo, 2019.
- GUTIÉRREZ, Laura G. *Performing Mexicanidad: Vendidas y Cabareteras on the Transnational Stage*. Austin: The University of Texas Press, 2010.
- HABANA DE LOS SANTOS, Misael. “Decapitan a un comandante y un oficial en Acapulco.” *La Jornada*, Política, 21 abr 2006. Disponível em: <https://www.jornada.com.mx/2006/04/21/index.php?section=politica&article=021n1pol>. Acesso em: 18 mar 2021.
- KOYAMA, Emi. “The Transfeminist Manifesto.” *Eminism.org*, 2001. Disponível em: <https://eminism.org/readings/pdf-rdg/tfmanifesto.pdf>. Acesso em: 18 mar 2021.
- TRIMEGISTO, Lechedevirgen. “México exhumado.” In: *XI Encuentro del Instituto Hemisférico. El mundo al revés: humor, ruido y performance*. Ciudad de México, Centro Cultural Universitario-UNAM, 2019.
- LLAMAS, Ricardo. *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a la homosexualidad*. Madrid: Siglo XXI, 1998.
- LÓPEZ, Miguel; DAVIS, Fernando. “Micropolíticas cuir: transmariconando el sur.” *Ramona*, 99, 2010.
- LOZANO DE LA POLA, Riansarez. “¿Dónde está Bruno Avendaño? La práctica artística como “espacio de aparición.” *El ornitorrinco tachado*. v.8, 2018-abr 2019, p. 29-39.
- MARCHESE, Angelo; FORRADELLAS, Joaquín. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1994.
- MARQUET, Antonio. *Dragas en rebeldía*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2019.
- MUÑOZ, José Esteban. *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- PAGLIARINI BAGAGLI, Beatriz. *Discursos transfeministas e feministas radicais: disputas pela significação da mulher no feminismo*. Dissertação (Mestrado). Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2019.
- PRIETO STAMBAUGH, Antonio. “Soldaderas performáticas: contranarrativa rasquache de un cabaret político.” *Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico*, n. 25, 1998.
- PRIETO STAMBAUGH, Antonio. “Camp, carpa and cross-dressing in the theater of Tito Vasconcelos.” In Coco Fusco (ed.). *Corpous Delecti: Performance Art of the Americas*. New York: Routledge, 2000.

PRIETO STAMBAUGH, Antonio. “La representaXión del cuerpo performático: eros politizado de la actuación *queer*.” En Gabriel Yépez (ed.). *La escena teatral en México / Diálogos para el siglo 21*. Monterrey: INBA, Gobierno de Nuevo León, 2014.

PRIETO STAMBAUGH, Antonio. “RepresentaXión de un *muxe*: la identidad performática de Lukas Avendaño.” *Latin American Theatre Review*, vol. 48, N.1, 2014.

SOTELO-MILLER, Sandra. “Hazme un Guagüis”: *The politics of Relajo, Humor, Gender and Sexuality in Teatro de Revista, Teatro de Carpa, and Cabaret Político in Mexico City*. Tesis Doctoral. Austin: The University of Texas at Austin, 2016.

SUTHERLAND, Juan Pablo. *Nación Marica: prácticas culturales y crítica activista*. Santiago: Ripio Ediciones, 2009.

TARICA, Estelle. “Victims and Counter-Victims in Contemporary Mexico. *Politica comun*, N. 7, 2015. Disponível em: <https://quod.lib.umich.edu/p/pc/12322227.0007.008?view=text;rgn=main>. Acesso em: 18 mar 2021.

VALDÉS, Daniela. “Lukas Avendaño. Interview.” *Revista Unonuevedos*, n. 49. Disponível em: <https://revista192.com/lukas-avendan%CC%83o/>. Acesso em: 18 mar 2021.

VALENCIA TRIANA, Sayak. “Teoría transfeminista para el análisis de la violencia machista y la reconstrucción no-violenta del tejido social en el México contemporáneo.” *Universitas humanística*, n.78, 2014.