

O EROS POLITIZADO DA PERFORMANCE SEXO-DIVERSA NO MÉXICO

THE POLITICIZED EROS OF PERFORMANCE SEX-DIVERSE IN MEXICO

Antonio Prieto Stambaugh



Antonio Prieto Stambaugh
Universidade Veracruzana (UV)

Doutor em Estudos Latinoamericanos pela Faculdade de Filosofia e Letras da UNAM (Universidade Nacional Autónoma do México), é docente pesquisador na Faculdade de Teatro da Universidade Veracruzana, México. Trabalha no Centro de Estudos, Criação e Documentação das Artes com teatralidade, performatividade e cultura, sobretudo com as dimensões de gênero, nação, sexualidade e etnicidade.

É editor da revista Investigación teatral.

Antonio Prieto Stambaugh
University of Veracruz (UV)

PhD in Latin American Studies from the Faculty of Philosophy and Letters of UNAM (National Autonomous University of Mexico), he is a research professor at the Faculty of Theater of the Veracruzana University, Mexico. Works at the Center for Studies, Creation and Documentation of Arts with theatricality, performativity and culture, above all with the dimensions of gender, nation, sexuality and ethnicity. He is the editor of the magazine Theatrical Research.

RESUMO

O México tem produzido uma crescente demanda no teatro, na performance e na arte ação que retrata a sua diversidade sexogenérica. Este artigo traça um panorama analítico e histórico de artistas e obras que ao longo dos anos até a atualidade vem se dedicando a celebrar, desconstruir, reinventar e parodiar identidades lésbicas e gays, transgêneros e queer.

Palavras-chave: Arte Ação, Performance, México, Queer, Teatro.

ABSTRACT

Mexico has produced a growing demand in theater, performance and art action that portrays its sex-generic diversity. This article traces an analytical and historical panorama of artists and works that over the years has been dedicated to celebrating, deconstructing, reinventing and parodying lesbian, gay, transgender and queer identities.

Keywords: Action Art, Performance, Mexico, Queer, Theater.

O EROS POLITIZADO DA PERFORMANCE SEXO-DIVERSA NO MÉXICO

Antonio Prieto Stambaugh

No México há uma recente emergência de performance ou arte ação que aborda a diversidade sexo-genérica mediante obras que celebram, parodiam, reinventam ou desconstruem as identidades lésbicas e gay, transgênero e *queer* (ou *cuir*). No campo do teatro, a temática gay tem estado presente desde ao menos 1973, quando a diretora Nancy Cárdenas montou no Teatro de los Insurgentes da Ciudad de México a obra *Los chicos de la banda*, de Mat Crowley. Depois viriam peças de criadores como José Antonio Alcaráz, Tito Vasconcelos e Jesusa Rodríguez, que na década de 80 irromperam nos palcos de teatros e de cabarés para desafiar ao conservador público mexicano, e deleitar ao público sexo-diverso, que tinha muito poucos espaços para a celebração de sua identidade (ver Prieto, 2000). A arte ação existiu no México desde os anos 60 com os subversivos “efêmeros pânico” e happenings de Alejandro Jodorowsky e Juan José Gurrola. E, ainda que estes criadores desafiavam a moral imperante com suas ações cheias de agressiva simbologia sexual, no geral a temática lésbico-gay esteve ausente.

A EMERGÊNCIA DA SENSIBILIDADE SEXO-DIVERSA E CUIR

Opto por usar o termo “sexo-diverso” para abarcar o arco-íris de subjetividades e posicionamentos identitários que incluem, mas não se limitam a: gay, lésbica, bissexual, *queer*, transexual, travesti, *drag*, *muxe*, intersexual. O termo *queer* – originalmente um epíteto depreciativo em idioma inglês para se referir aos homossexuais – foi apropriado como bandeira de orgulho pelas mobilizações sociais lésbico-gay-bissexual-transgênero dos anos 80 do século passado, principalmente na Inglaterra e Estados Unidos. No início dos anos 90, o *queer* se transformou em categoria analítica no âmbito dos estudos de gênero para desconstruir os discursos patriarcais nos campos culturais, artísticos e sociais, e hoje ativistas e acadêmicos/as latino americanos/as a empregam, usualmente com sua variante “*cuir*” (ver Valencia 2015). A identidade transgênero – denominada também *trans* – abarca posicionamentos sexo-genéricos que transitam entre o feminino e o masculino, incluindo as pessoas transexuais e quem, sem mudar de sexo, se traveste para ganhar uma aparência do sexo oposto. No âmbito artístico

anglo falante existem as e os *drag queen* ou as *drag king*, dependendo se é um homem que se veste como mulher ou vice-versa. Estes termos têm transitado por países latino americanos como México, onde se faz uma distinção entre um travesti e um *drag* ou uma *draga*.¹

De todos estes termos, o que mais se popularizou durante o último quarto de século, tanto nos âmbitos de ativismo social como a arte e a academia, é o do *queer*, termo que designa “tudo o que está em desacordo com o normal, o legítimo, o dominante. [...] É uma identidade se essência [...] uma posição confrontada ao normativo, a qual não está restringida às lésbicas e gays, senão que está disponível para qualquer que esteja ou se sinta marginalizado por causa de suas práticas sexuais”.² Neste trabalho adotarei a escritura hispanizada *cuir*, para situar esta perspectiva identitária dentro do contexto no qual se movem as e os artistas mexicanas/os.

Não foi senão até o final do século passado, e mais decisivamente durante os últimos dez anos, que irrompe a sensibilidade *cuir* na performance mexicana, com artistas cujas ações questionam a heteronormatividade imperante e repropõem a forma de perceber e entender a sexualidade, não como um campo tabu da esfera privada, mas sim como uma prática de erotismo político, por sua potencialidade de gozo compartilhado e sua capacidade de sacudir regimes de controle e representação patriarcal.³

Os antecedentes se remontam a princípios da década de 80 do século passado, quando Maris Bustamante do No Grupo realizou uma “montagem de momentos plásticos” no contexto da exposição ¡Caliente, Caliente!, no Museo de Arte Moderno da Cidade do México (1982).⁴ A ação consistiu em convidar o público a fazer ao mesmo tempo, uma máscara de papel elaborada com uma fotografia de seu rosto usando óculos de lentes grossas do qual, a modo de nariz, estava pendurado um pênis de plástico. A imagem se intitulou “O pênis como instrumento de trabalho”. Esta paródia do falocentrismo imposto às mulheres constitui de fato uma performance ‘*protocuir*’, no sentido de que por meio de um duplo mascaramento transgenérico, Bustamante

1 Mauricio List Reyes diz: “... na atuação travesti há uma busca de construção *para si*, através do uso de roupas do outro gênero [...]. Enquanto que o *drag* entendo como uma construção *para os demais*, na qual além da roupa se joga com a ideia de transgredir o gênero maximizando-o, isto é, fazendo-o evidente...”. Em seu livro *Hablo por mi diferencia. De la identidad gay al reconocimiento de lo queer*, México: Edições Eon, 2009, p. 203. Assim, em suas performances os artistas *drag* comumente usam vestimenta feminina em conjunto com uma vistosa barba.

2 David Halprein citado por List Reyes, op. cit., pp. 224-225.

3 A partir de este ponto, reelaboro um trabalho publicado previamente no México (Prieto 2014b).

4 Ver também o livro Rosa Chillante. *Mulheres y performance en México*, de Mónica Mayer (2004).

desmascara as representações patriarcais do feminino.⁵

Na década de 90, a Cidade do México conheceu um *boom* da arte-ação, em grande medida graças aos Festivais e Mostras Internacionais de Performance realizadas a cada ano no centro Ex Teresa, Arte Actual, assim como em galerias independentes como La Panadería e Caja Dos. Na Sexta Muestra Internacional de Performance (1997) se apresentou o agora falecido artista Armando Sarignana com uma provocativa ação titulada *Salomé (3 ações poéticas)* na qual ele aparecia vestido de noiva, com o cabelo rapado, o rosto pintado de branco e com uma máscara do estilo “Zorro”, que cobria unicamente os olhos. Com esse figurino, Sarignana subiu no carrinho de um gari, com quem deu uma volta no Zócalo do Centro Histórico la Ciudad de México,⁶ ação que poderia ser interpretada como uma denúncia à tendência homofóbica de tratar os gay como lixo ou como o ser mais abjeto da sociedade.⁷

Durante essa mesma década se fez conhecida Rocío Boliver “La Congelada de Uva”, cujas ações celebram o corpo como lugar de gozo e dor, como um gesto afinado com a sensibilidade sadomasoquista *punk*. Na performance *El planeta de los pendejos* (2001), Boliver desafiou aos espectadores a interatuar com seus pelos púbicos.⁸ Em outro texto descrevo a ação assim:

Boliver se apresentou ao consistente público sentada sobre uma cadeira metálica elevada, seu corpo nu coberto com fita adesiva pintada que sugeria um corpo desprovido de pele, com suas veias expostas. Seu cabelo estava oculto e seus seios quase desapareciam sob a fita, o que lhe dava uma aparência andrógina. A artista se sentou com as pernas abertas para expor seus genitais que não estavam ocultos pela fita, e convidou o público a tirar seus pelos púbicos com umas pinças, mesmos pelos que depois seriam entregues a Boliver para que ela colasse em uma bola de papel que se elevava junto dela.⁹

5 Imagens deste trabalho podem ser vistas no catálogo No Grupo. Un zangoloteo al corsé artístico, coordinado por Sol Henaro (Museo de Arte Moderno, 2011), pp. 142-155.

6 Nota do Tradutor. Praça central da cidade onde acontecem as mais importantes manifestações políticas e culturais.

7 As Muestras Internacionales de Performance de Ex Teresa estão catalogadas no livro Con el cuerpo por delante: 47882 minutos de performance, México: CONACULTA/INBA, 2001.

8 No México a palavra “pendejo” significa pelo púbico, e também é um insulto, no vulgar, pentelho.

9 “Corpos grotescos y performatividad queer”, RE-D, Arte, Cultura Visual y Género, año 0, núm. 0, noviembre 2009, Programa Universitario de Estudios de Género, Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Online: http://arteygenero.pueg.unam.mx/360/prieto_antonio.html

No final da ação, Boliver pegou um pequeno lança chamas e queimou a bola, isto é, ao “planeta dos pentelhos”, que ante o divertido olhar do público terminou reduzido a uma fumaça de cores.

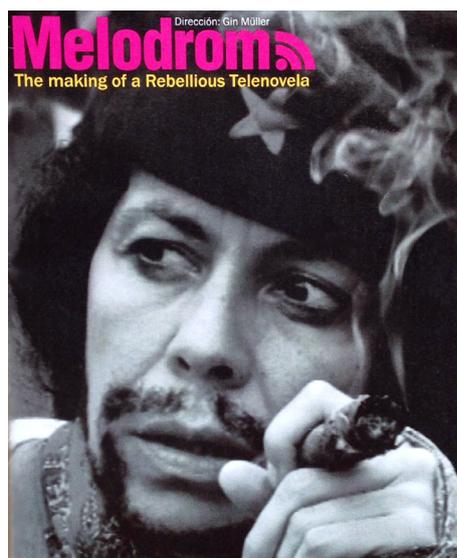


La Congelada de Uva em *El planeta de los pendejos*, Ex Teresa, Arte Actual (Cidade do México, 2001). Foto cortesia da artista.

TELENOVELA REBELDE

Mais recentemente, a obra *Melodrom. The making of a Rebellious Telenovela* interveio com aguda ironia os imaginários da sexualidade e da política dissidente, mediante uma obra apresentada em fevereiro de 2014 no Museo Universitario del Chopo da Cidade do México. Tratou-se de uma obra de “teatro performativo” (tomo emprestado o termo de Josette Féral), resultado da colaboração transnacional de um coletivo formado por criadores/as austríacos/as (o diretor Gin Müller e o vídeo artista Jan Machacek, entre outros) e mexicanos/as (as performers Katia Tirado e Edwarda Gurrola). Mediante uma montagem multimídia cheia de referências irônicas à maneira em como as revoluções latino americanas são cooptadas pelos meios massivos, *Melodrom* foi uma obra liminar não somente pela intersecção que tem de teatro, performance e videoarte, mas também pelo giro *cuir* de sua personagem mais memorável: a She Guevara (Katia Tirado). Sentados frente a mesas de trabalho com microfones, discutindo

sobre seus desejos políticos em relação a suas histórias pessoais, ao mesmo tempo que interpretavam personagens investigando um complô no estilo *thriller* de ficção científica, estes/as artistas transitavam entre um modo 'apresentacional' e um modo 'representacional'. Na tela vemos diálogos simultâneos com integrantes da equipe de produção do México e da Áustria, que debatiam sobre a possibilidade de colaborar na criação de uma "ferramenta de código aberto para criar a insurreição".¹⁰ Em outros momentos se projetaram sequências previamente videogravadas da "Telenovela rebelde", naquelas que Gurrola e Tirado estabeleciam um melodramático romance lésbico-*cuir* de amor utópico entre duas mulheres revolucionárias.



Programa para *Melodrom* con Katia Tirado como a "She Guevara" (2014).



Cena de *Melodrom* (Museo Universitario del Chopo, Cidade do Méxco, 2014).

Foto de Pablo Casacuevas

¹⁰ *Melodrom*. The making of a rebellious telenovela. Documento formato "Power Point" com notas de produção e requerimentos técnicos para turnês. 2013.

Melodrom é um exemplo interessante de uma encenação performática, liminar e transmidiática, parte de um projeto processual que incluiu oficinas, vídeo instalações e performances. Sua proposta crítica e irônica sobre o gênero do melodrama no contexto de uma narrativa sobre a insurreição poderia ser vista como paródia da exploração mass-midiática da Revolución Cubana. Além dessa primeira leitura, parece-me que *Melodrom* convida a refletir sobre nossa relação afetiva com o ativismo político. De que maneira podemos estabelecer laços de colaboração que mobilizem nossas emoções para *potenciar* a ação política mediante uma proposta artística? Que tipo de intervenção artística ou “*haqueo*”¹¹ podemos exercer na matriz das representações dominantes impostas pelos meios massivos e digitais?

As performances de artistas como Katia Tirado, Ema Villanueva, La Congelada de Uva e Lorena Wolffer, mostram corpos que exercem uma sexualidade politizada, já que esta nudez expõe não somente a epiderme, como também o olhar falocêntrico, a fetichização e a violência tanto simbólica como física à que é submetida a mulher (ver Prieto, 2011).

Em particular o trabalho de Boliver está em consonância com o movimento pós-pornô iniciado por Annie Sprinkle e outras artistas de princípios dos anos 90. Diferentemente da pornografia, denunciada inicialmente pelas feministas como indústria dedicada à fetichização do coito a partir do olhar masculino, o pós-pornô reclama o direito da mulher e das pessoas sexodiversas a gozar de seu corpo erotizado. Mas não somente isso. Como assinala Roberto Echevarren, o pós-pornô introduz um giro político ao promover um ativismo a favor da dissidência sexual:

O pós-pornô enfatiza a maior tolerância com os tipos de corpo alternativos e as identificações diferenciais, visões de sexo e ativismo punk. [...] Em vez de aparecer como uma divisão binária entre homem e mulher, o gênero, no pornô *queer*, se faz fluído, ambíguo e sagaz (Echevarren,2009).

LUKAS AVENDAÑO E LECHEDEVIRGEN TRIMEGISTO

O impulso pós-pornô e *cuir* tem sido retomado com novas intensidades por Lukas Avendaño e Felipe Osornio, “Lechedevirgen Trimegisto”, dois jovens *performers* que

11 Nota do tradutor: referente à ação do hacker.

provêm de âmbitos fora da metrópole centralista (o primeiro é nascido em 1977 em Tehuantepec, Oaxaca; o segundo em 1991, na cidade de Querétaro). Ambos abordam a identidade *gay* em um momento histórico qual se tolera a homossexualidade ao mesmo tempo que no México se dá uma reação da Igreja Católica e os círculos conservadores contra o direito ao matrimônio igualitário. Os crimes homofóbicos persistem, e a estigmatização não deixa de ser um grave problema para homens e mulheres jovens que ao sair armário se topam com o rechaço familiar e enfrentam dificuldades para se desenvolver dignamente em contextos escolares e laborais. Avendaño e Osornio celebram o *cuir* não desde uma idealização cor de rosa que domestica a diferença, mas sim explicitando corpos performáticos de a-normalidade *des-generada*. Segundo a pesquisadora Rian Lozano, as práticas culturais des-generadas questionam a divisão normativa dos gêneros sexuais (homem/mulher), ao mesmo tempo em que celebram “o caráter híbrido e contaminado (indisciplinado)” de trabalhos artísticos como a performance (Lozano, 2010, p.88).

Avendaño se formou nas Faculdades de Dança e Antropologia da Universidad Veracruzana, e participou em diversas oficinas do grupo La Pocha Nostra, o que explica seu rigor no uso do corpo e a clareza de seu posicionamento político a favor da dissidência sexual. Em *Madame Gabia* (2009), Avendaño rende homenagem ao homoerotismo a partir de um poema-manifesto de Pedro Lemebel, artista e escritor *gay* chileno. Em *Réquiem para un alcaraván* (2012), Avendaño corporiza a identidade do *muxe*, ou varão homossexual do Istmo de Tehuantepec, Oaxaca, mitificado como exemplo de aceitação do homossexual no mundo indígena mexicano. Avendaño apresenta uma realidade mais complexa em uma performance na qual o *muxe* transita entre a utopia da aceitação total e da dor de se ver preso a um papel estereotipadamente feminino sem possibilidades de gozar uma vida erótica plena. Atua sua “*muxeidad*” mediante um ritual de celebração e luto no qual realiza uma intervenção performática *queer* no repertório do imaginário nacional da “*la tehuana*” mulher zapoteca idealizada como símbolo de tradição ancestral.¹²

12 A noção de “intervenção performática queer” se baseia no estudo que faz a pesquisadora chicana Laura Gutiérrez das estratégias artísticas de Astrid Hadad, Minerva Cuevas e Nao Bustamante, entre outras, em seu livro *Performing Mexicanidad. Vendidas y Cabareteras on the Transnational Stage*. Austin: University of Texas Press, 2010.



Lukas Avendaño em Réquiem para un aclaraván (apresentação na Universidad Veracruzana, 2012). Fotos de Luis Yamá.

Réquiem para un alcaraván é, segundo Avendaño, uma “dança performativa” que apresenta os “ritos de passagem femininos” próprios da cultura do Istmo de Tehuantepec. O giro particular que imprime Avendaño à obra é que estes ritos femininos são realizados por um homem ou, como indica em seu programa, um “homem-mulher”. Consiste em uma sequência de cenas ou quadros nos quais o vemos transitar de um figurino a outro, interpretando danças tradicionais próprias do universo ritual da mulher istmeña: o casamento, a curandeira, a dança do alcaraván e o luto.¹³ Em que consiste

¹³ O alcaraván é um pássaro conhecido entre os zapotecos como “berelele”, e que realiza uma “dança” de cruzamento, a mesma que é representada em uma dança tradicional dessa cultura. Nesta dança, se mostra o pássaro que morre depois de ter cruzado.

o aspecto “performativo” da obra? Para começar, está a presença cênica do corpo de Avendaño, usando vestimentas tradicionais femininas, mas sem o *huipil* (blusa bordada) que normalmente deve-se usar. Tem apenas o torso masculino nu. O público recebe uma forte imagem, metade mulher, metade homem, cujos gestos graciosos denotam feminilidade: um ser *trans* que existe nos interstícios dos gêneros. O artista se auto-representa ao mesmo tempo que intervém em representações preexistentes da mulher e da cultura zapoteca. Nos ritos de passagem pelos que nos convida a transitar, Avendaño corporifica uma identidade sexual andrógina e uma etnicidade híbrida no contexto de uma performance liminar que oscila entre a dança, e o teatro, a instalação e a arte ação.¹⁴

Mais recentemente, Avendaño e Felipe Osornio uniram talentos em *Amarranavajas*, uma performance *mano a mano* apresentado dia 10 de agosto de 2014 na Honorable Casa Nacional del Estudiante, no centro histórico da Cidade do México. A sede deste singular trabalho é significativa, já que se trata de uma residência estudantil inaugurado em 1910 – na alvorada da Revolução Mexicana – para hospedar estudantes universitários de baixos recursos provenientes do interior da república. O edifício histórico se encontra escondido atrás de um *tianguis*¹⁵ do legendário bairro de La Merced; sua estrutura parece algo descuidada, mas se percebe a efervescência de um projeto atualmente administrado de maneira coletiva pelos próprios estudantes. No caminho ao recinto, essa noite chuvosa me encontrei por acaso com Guillermo Gómez-Peña, em pé em frente à Catedral Metropolitana, como se de uma performance se tratasse, ainda que na realidade ele esperava uma amiga para se dirigir ao mesmo lugar. Na entrada da Casa del Estudiante, esperando entre o público que as portas fossem abertas, estavam dois importantes figuras da performance mexicano: Eugenia Chelet e Pancho López; também Diana J. Torres, *performer* espanhola e autora do polêmico livro *Pornoterrorismo*. Todos/as assistíamos como peregrinos/as a um templo no qual se oficiaria uma missa *cuir* sob responsabilidade de uma nova geração de artistas que devolvem à performance mexicana seu potencial subversivo.

No palco da peça foi o pátio central da Casa, um espaço poligonal de aproximadamente doze metros de diâmetro em torno do qual se elevam os três andares do edifício. A arquitetura me recordou o panóptico do que falava Foucault, desde o qual

14 Ver meu artigo “Representación de un muxe: la identidad performática de Lukas Avendaño”, *Latin American Theatre Review*, 48.1, Otoño/Fall 2014.

15 Mercado de carácter popular; expressão mexicana.

se pode vigiar os prisioneiros de um cárcere (Foucault, 1976). O efeito, me pareceu, era muito apropriado para uma ação na qual veríamos a dois sujeitos 'anormais' trabalhar seus manifestos performáticos. Os espectadores testemunhas – aproximadamente 100 personas – nos sentamos no chão ou ficamos de pé ao redor de um praticável sobre o qual atuaram os artistas.

Segundo um enunciado dos criadores, a performance estava pensada "como um *mano a mano* simultâneo entre ambos artistas em uma semântica descolonizadora-*cuir*, a partir de suas próprias adaptações do texto "Pensamiento Puñal".¹⁶ A referência é a um texto de Osornio, com o qual com uma linguagem de poética descarnada manifesta sua identidade "punhal", ferida, abjeta, xamânica, política.¹⁷ É a partir deste manifesto que Osornio e Avendaño apresentaram uma obra que questiona a heteronormatividade que obriga os varões a se conformar com uma masculinidade hegemônica e autoritária. Primeiro vimos Lechedevirgen aparecer com um tipo de diadema na testa, confeccionada com agulhas de seringa que penetravam sua pele. O artista tomou uma foto do que supus era o de um menino, e ao destapar a base das agulhas, deixou que as gotas de sangue caíssem sobre a imagem. Sob a luz zenital, o rosto de Osornio apresentava traços marcadamente indígenas, assim como uma masculinidade simultaneamente orgulhosa e frágil. Sua voz em *off* pronunciava passagens de "Pensamiento Puñal":

Falo para *aquelxs* que um mal dia perceberam que têm cara de índio, pele de esterco, *xs* que odiaram seu corpo, para *xs* poucohomens, *xs* mariachis, *xs* que constituem um atentado à masculinidade hegemônica, direta ou indiretamente, *xs* que são culpados do que não cometeram, culpados de levar o pecado na carne e viver a penitência.

Suas ações eram silenciosas, mas eloquentes, de cadência ritual, as imagens que construía me recordaram os cristos ensanguentados das igrejas barrocas mexicanas, e com efeito o discurso do texto lido evoca uma religiosidade subalterna.

Sou punhal pela cruz que carrego, pelas sete espadas que atravessam o coração à virgem dolorosa, a mesma que vi quando criança, em missa de 11, obrigado pelos meus pais a escutar que

16 "Apresentação performance Amarranavajas na Casa del Estudiante", Redação do portal Izq.mx, 5 de agosto de 2014.

17 No México o termo "punhal" é uma expressão pejorativa para o homossexual, talvez faça alusão ao pânico que causa no varão heterossexual o 'perigo' de ser 'apunhalado' sexualmente por outro homem.

iria para o inferno, enquanto me aterravam as imagens sangrentas e brutais de mártires de madeira, almas benditas do purgatório, cristos negros com pés podres encapsulados em caixões de cristal como a Branca de Neve, as costas abertas pelo chicote, costelas expostas, água bendita, pão dos domingos.¹⁸

Em uma etapa de sua ação, vemos a Osornio completamente nu, exceto por umas botas decoradas com a imagem da 'alma só no purgatório'. Amarrou nos seus testículos uns pedaços de carne crua que pareciam ser testículos de touro, e no ritmo de música eletrônica fazia isso balançar entre suas pernas num vai e vem evidentemente doloroso.



Felipe Osornio "Lechedevirgen Trimegisto". Foto de Herani Enríquez Amaya.



Lukas Avendaño e Felipe Osornio em Amarranavajas (Cidade do México, 2014).
Foto de Herani Enríquez Amaya.

¹⁸ "Pensamiento Puñal", pode-se ler no blog de Lechedevirgen Trimegisto: <http://pensamientopunal.tumblr.com/>. Também foi publicado no mais recente número da revista Tramoya de la Universidad Veracruzana, dedicado ao teatro queer latino americano (núm. 120, Jul/Sep. 2014).

O texto de “Pensamiento Puñal” rende uma homenagem dolorosa não somente a gays, lésbicas e transexuais, mas também a toda pessoa que por sua pele morena ou classe social subalterna é rotulada de criminosa.

Sou punhal por ser pagão, pelas limpas, porque como as balas rezadas nunca falho, com bigode satânico cheio e enroscado entre meus dedos, estou maldito, tenho o corpo demonizado, encarno o fenótipo latino do delinquente, do coioite, do assassino, do traficante, do criminoso, do vendedor de pirataria, do narco varejista, do ilegal, do pedreiro, do desempregado, do viciado, do judas, do traidor, do diabo, inclusive do sex simbol. Custodio a entrada do inferno de corpos raros, diferentes. Dantesco, luciferiano, Infrarrealista para ‘explodir a cabeça da cultura oficial’. O Diabinho. Loteria!

Depois das ações de Lechedevirgen Trimegisto se vê a Lukas Avendaño, que durante este tempo se manteve agachado na beirada do praticável. Avendaño se levantou para mostrar um corpo de impressionante construção simbólica. Tínhamos ante nós a um tipo de apache *trans*, nu, exceto por uma elaborada tanga de pano vermelho intenso que descia dos seus genitais, e umas chamativas botas vermelhas de saltos altos. O look *dominatrix* se completou com chicotes [relhos] que levava com ambas mãos. Seu rosto estava pintado de branco e sua cabeleira presa tinha um penteado feito de brilhantes plumas pétreas. Seu corpo sem pelos mostrava uma esbelta musculatura que emanava carga erótica, acentuada pelas tonalidades avermelhadas de seus acessórios e a coreografia entre sensual e desafiante que seguiu. Diferentemente de Osornio, cujos gestos denotavam vulnerabilidade, Avendaño se movia com a graça de um exímio bailarino, e pronunciava com voz potente outras passagens de “Pensamiento Puñal”, intercalados com textos próprios:

Sou punhal porque estou infiltrado, porque sou terrorista, porque trafico armas com meu corpo, porque vendo meu corpo, porque alugo meu corpo, porque como já diz o velho provérbio, “um copo de água e uma boquete a ninguém é negado”, como primeiro princípio da caridade. Sou uma bomba resistindo a ocupação do meu corpo, sou um kamikaze travestido de artista, luto pela recuperação da comunalidade de mim corpo e do meu território...

É assim como o discurso se eleva sobre a abjeção dolorosa para apontar para

uma possibilidade de empoderamento *queer* por meio da magia pânica, em alusão aos manifestos de Fernando Arrabal e Alejandro Jodorowsky:

Sou punhal alquímico, por ser forjado entre a política e a magia. Pelo ato coletivo do desgarrão¹⁹ ritual, pela transmutação dos metais: *sobe e desce a navalha*, pelo corpo como máquina experimental e a experiência pânica do irracional, como ao me cortar o braço e ver meu tecido adiposo. Pelo epifenômeno e a *serendipity(acaso)*²⁰. Pelo afirmativo, pela festa de povoado, pelo Pandemônio, a Hecatombe, pela santa tríade do humor, o terror e a euforia. Porque estou ao sul, porque assim emigram as aves, porque minhas performances são *performans*, porque Queer, aqui é *Cuir*, e então minhas performances são *Viacrises*²¹, *Cuirformans*: Auto-apocalipse: para uma Mística Cuir.

Eventualmente, Osornio e Avendaño se aproximam e se olham cara a cara. Depois uma coreografia estilizada na que lutaram com facas, tomaram-se as mãos e se retiraram do palco em direção a um longo corredor pelo qual caminharam pausadamente até uma luz branca intensa que brilhava no fundo. Nós, as testemunhas, vimos como eles se distanciavam, como cúmplices ou amantes insurrecionais de uma guerrilha *queer* em busca de outra oportunidade para se manifestar.

Amarranavajas foi um trabalho comovedor por sua honestidade beleza crua, realizado em um emblemático recinto estudantil, gerido coletivamente por jovens que apostam pela arte como uma cerimônia transformadora, e um rito com pertinência política, já que congrega a testemunhos e cúmplices em torno a um acontecimento quase clandestino, mas que ecoa além de seu espaço imediato. A performance põe em cena uma narrativa poética e corporal que faz visível as subjetividades marginalizadas por suas condições de classe social, identificação étnica e sexo-genérica. Trata-se de um pronunciamento performativo no sentido de que afirma e empodera identidades 'trans', incômodas para o Estado patriarcal porque sua qualidade liminar as faz difíceis de vigilar e controlar.

19 Termo que vem de desgarrar, rasgar, arrasar, dilacerar.

20 Descoberta valiosa que se produz de maneira acidental ou casual, acaso, serendipitia em espanhol, no texto original – sem tradução específica para o português.

21 No original "viacrisis", um jogo com as palavras "cruz" e "crise".

O EROS *TRANS*-POLITIZADO

O trabalho de Avendaño e Osornio projeta um eros politizado que pode funcionar como antídoto para o *thanatos* que permeia hoje em dia no México por causa da chamada “guerra contra o narcotráfico”. A escritora e poeta afroamericana Audre Lorde escreveu sobre o poder do erótico e a necessidade de que a mulher (e para o caso qualquer sujeito que sofre marginalização) se aproprie novamente do erótico como exercício não somente de prazer sexual, mas também de gozo ante a vida e ante quem nos rodea. O erótico para Lorde tem dimensões políticas e epistemológicas, já que contribui para o empoderamento da mulher ao mesmo tempo que possibilita uma apreensão sensual do conhecimento:

A palavra erótico provem da palavra grega eros, a personificação do amor em todos os aspectos, nascida do Caos e que encarna o poder criativo e a harmonia. Quando falo do erótico, pois, falo de elo como afirmação da força vital das mulheres, da energia criativa cheia de poder; do conhecimento e de seu uso, que estamos reclamando agora em nossa língua, nossa história, nossa dança, nosso amor, nosso trabalho, nossas vidas (Audrey Lorde, 1984, p. 55).

O erótico também é um exercício lúdico, como bem demonstrado pela performatividade travesti dos *muxes* juchitecos, ou o cabaré de Jesusa Rodríguez, Tito Vasconcelos e Las Reinas Chulas. A performance travesti desconstrói com mais eficácia – e elegância – graças a seu manejo do albur,²² do relaxamento e do humor irônico.

Na cena mexicana atual começam a se conhecer jovens artistas com identificação sexo-genérica *trans* – entre o masculino e o feminino – como é o caso de Lia García, mulher transgênero que mediante personagens como La Novia e La Sirena joga com arquétipos da feminilidade na cultura mexicana.

22 Albur: jogo de palavra de duplo sentido, usualmente com conotação sexual, peixe.



Lía García em uma performance do seu projeto *Voz en construcción* (2015), na qual explora o mito da sereia com sua voz de perigosa sedução. Foto de Bernabela Barranco.

Por sua vez, Daniel B. Chávez é um artista *transmasculino* cujos projetos se deslocam entre os Estados Unidos e o México, em um autêntico movimento *trans-fronteiriço*. Chávez – integrante do coletivo *La Pocha Nostra* – desenvolve obras individuais e colaborativas de ativismo performático com seu Projeto *Inmiscuir* (junto com Dani D’Emilia) nas quais, por exemplo, denuncia a violência ao corpo feminino em Chiapas, México. Outra vertente de seu trabalho busca tornar visível as comunidades afrodescendentes no México.

Artistas como estes/as continuam desafiando as representações normativas de gênero, ao mesmo tempo em que trabalham com organizações sociais para lutar a favor dos direitos de pessoas que os setores conservadores de uma sociedade machista como a mexicana consideram menos que cidadãos/ãos.

CHEGOU O APOCALIPSTICK!

Em tempos violentos, um pouco de baton ajuda enfrentar a adversidade com uma boa cara, tal como propôs Carlos Monsiváis no seu livro póstumo *Apocalipstick*, que abre com o discurso de um *merolico* (vendedor ambulante) que vende “*pintalábios*” na véspera da destruição terrestre por causa de uma drástica mudança climática: “Concorram ao fim da espécie com lábios chamejantes, os próprios do beijo da

despedida” (Monsiváis,2009).

O teatro e a performance chegaram ao seu final; às fronteiras epidérmicas de nossos corpos, onde se entrecruzam para gerar simulações provocadoras e questionadoras. Apesar daquelas vozes empenhadas em declarar que a performance é um ofício inconsequente,²³ e apesar de sua crescente institucionalização ameaçar roubar-lhe sua vital *perigosidade*, existem artistas e espectadores para os quais ela continua um veículo privilegiado para sacudir os regimes hegemônicos de representação.

REFERÊNCIAS

ECHEVARREN, Roberto, “Postporno”, en Roberto Echevarren (comp.), *Porno y post porno*. Montevideo: Editorial HUM, 2009.

FOUCAULT, Michael. *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. México y Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.

GUTIÉRREZ, Laura. *Performing Mexicanidad. Vendidas y Cabareteras on the Transnational Stage*. Austin: University of Texas Press, 2010.

HENARO, Sol (coord.). *No Grupo. Un zangoloteo al corsé artístico*. México, Museo de Arte Moderno, 2011.

LÉSPER, Avelina. “Contra el performance”, *El Malpensante*, Núm. 140, Abril de 2013. http://elmalpensante.com/articulo/2854/contra_el_performance.

LIST REYES, Mauricio. *Hablo por mi diferencia. De la identidad gay al reconocimiento de lo queer*, México: Edições Eon, 2009.

LORDE, Audrey. “Uses of the Erotic. The Erotic as Power”, en Audrey Lorde, *Sister Outsider*. Nueva York: Crossing Press, 1984, pp. 53-59. (Traducido como “Los usos de lo erótico” por Tortilla Pro Letraria).

LOZANO, Rian. *Prácticas culturales a-normales. Un ensayo alter mundializador*. México: PUEG-UNAM, 2010.

MAYER, Mónica. *Rosa Chillante. Mulheres y performance en México*. México: Conaculta-

²³ Ler, por exemplo, “Contra el performance”, por Avelina Léser, na página web de El Malpensante. http://elmalpensante.com/articulo/2854/contra_el_performance.

Fonca, 2004.

MAYER, Mónica. *Melodrom. The making of a rebellious telenovela*. Documento formato "Power Point" con notas de produção y requerimientos técnicos para gira. 2013.

MONSIVÁIS, Carlos. *Apocalipstick*. México: Debate, 2009.

OSORNIO, Felipe (Lechedevirgen Trimegisto). "Pensamiento Puñal" <http://pensamientopunal.tumblr.com/>. También en la revista *Tramoya* de la Universidad Veracruzana, (núm. 120, Jul/Sep. 2014).

OSORNIO, Felipe. "Presentarán performance Amarranavajas en Casa del Estudiante", Redacción del portal Izq.mx, 5 de agosto de 2014.

PRIETO STAMBAUGH, Antonio. "Camp, Carpa and Cross-dressing in the Theater of Tito Vasconcelos", en Coco Fusco, ed., *Corpus Delecti: Performance Art in the Americas*. Routledge, 2000, pp. 83-96.

PRIETO STAMBAUGH, Antonio. "Corpos grotescos y performatividad queer", *RE-D, Arte, Cultura Visual y Género*, año 0, núm. 0, noviembre 2009, Programa Universitario de Estudios de Género, Instituto de Investigações Estéticas de la UNAM. En línea: http://arteygenero.pueg.unam.mx/360/prieto_antonio.html

PRIETO STAMBAUGH, Antonio. "Corporalidades políticas: representación, frontera y sexualidad en el performance mexicano", en Diana Taylor y Marcela Fuentes, comp., *Estudios avanzados de performance*. México, Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 605-626.

PRIETO STAMBAUGH, Antonio. "Representación de un muxe: la identidad performática de Lukas Avendaño", *Latin American Theatre Review*, 48.1, Otoño/Fall 2014a.

PRIETO STAMBAUGH, Antonio. "La representación del corpo performático: eros politizado de la actuación queer", en Gabriel Yépez (coord.), *La cena teatral en México. Diálogos para el siglo 21*. México, Instituto Nacional de Belas Artes y Literatura / Conaculta, 2014b, pp. 47-55

VALENCIA, Sayak. "Del queer al cuir: ostranénie geopolítica y epistémica desde el sur global", en Fernando R. Lanuza y Raúl M. Carrasco, comps., *Queer & Cuir. Políticas de lo irreal*. México: Editorial Fontamara, Universidad Autónoma de Querétaro, 2015, pp. 19-37.