



PERIÓDICUS

ISSN: 2358-0844

n. 23, v. 1

nov.-dez. 2025

p. 220-239

Ramita seca, tu corazón: performance, fabulação e experiência *drag* latina-americana em Bartolina Xixa

(*Ramita seca, tu corazón: performance, fabulation and latin american drag experience in Bartolina Xixa*)

(*Ramita seca, tu corazón: performance, fabulación y experiencia drag latina-americana en Bartolina Xixa*)

Pedro Henrique Andrade¹

Gabriela Machado Ramos de Almeida²

RESUMO: O artigo discute as performances da *drag queen* Bartolina Xixa, artista argentina que se autointitula uma *drag* diversa, a partir da observação de dois de seus vídeos: *Ramita Seca: La colonialidad permanente* (2019) e *BARTOLINA XIXA* (2019). Interrogamos os modos como a experiência da artista constitui um deslocamento importante em relação às *drag queens entertainers*, ao reivindicar processos de territorialização e desterritorialização que emergem em suas performances e dizem respeito à sua relação com diversos aspectos de sua vivência no mundo: a origem geográfica, na fronteira entre Argentina, Bolívia e Chile; a binariedade inscrita em culturas tradicionais andinas e a atualização de lógicas coloniais na América Latina. Em diálogo principalmente com La Fountain-Stokes (2011; 2021), Hartman (2008), Taylor (2013), Comolli (2008) e Brasil (2011), buscamos identificar dimensões de fabulação nas práticas artísticas de Bartolina Xixa, inscritas em suas performances e na *mise en scène* dos vídeos, que reivindicam uma existência *marica & chola*, questionando politicamente o imaginário da Argentina branca, o apagamento étnico das populações negras e indígenas da região e a própria ideia do que seja uma performance *drag queen*.

PALAVRAS-CHAVE: *drag queen*; performance; fabulação; América Latina; Bartolina Xixa

Abstract: In this article, we discuss the performances of the Argentinian drag queen Bartolina Xixa, an artist who calls herself a diverse drag queen, based on the observation of two of her videos: *Ramita Seca: La colonialidad permanente* (2019) and *BARTOLINA XIXA* (2019). We interrogate the ways in which the artist's experience constitutes an important shift in relation to entertainer drag queens, by claiming processes of territorialization and deterritorialization that emerge in her performances and concern her relationship with different aspects of her experience in the world: the geographic origin, on the border between Argentina, Bolivia and Chile; the binarity inscribed in traditional Andean cultures and the updating of colonial logics in Latin America. In dialogue mainly with La Fountain-Stokes (2011; 2021), Hartman (2008), Taylor (2013), Comolli (2008) and Brasil (2011), we seek to identify dimensions of fabulation in Bartolina Xixa's artistic practices, inscribed in her performances and in the *mise en scène* of the videos, that claim a *marica & chola* existence, politically questioning the imaginary of white Argentina, the ethnic erasure of the region's black and indigenous populations and the very idea of what a drag queen performance is.

Keywords: drag queen; performance; fabulation, Latin America; Bartolina Xixa

Resumen: Analizamos en el artículo las performances de la *drag queen* Bartolina Xixa, una artista argentina que se autodenomina *drag queen diversa*, a partir de la observación de dos de sus vídeos: *Ramita Seca: La colonialidad permanente* (2019) y *BARTOLINA XIXA* (2019). Cuestionamos las formas en que la experiencia de la artista constituye un cambio importante en relación con las *drag queens*, reivindicando procesos de territorialización y desterritorialización que emergen en sus performances y conciernen a su relación con diferentes aspectos de su experiencia en el mundo: el origen geográfico, en la frontera entre Argentina, Bolivia y Chile; la binariedad inscrita en las culturas tradicionales andinas y la actualización de las lógicas coloniales en América Latina. En diálogo principalmente con La Fountain-Stokes (2011; 2021), Hartman (2008), Taylor (2013), Comolli (2008) y Brasil (2011), buscamos identificar dimensiones de fabulación en las prácticas artísticas de Bartolina Xixa, inscritas en sus performances y en la *mise en scène* de los vídeos, que reivindican una existencia *marica & chola*, cuestionando políticamente el imaginario de la Argentina blanca; el apagamiento étnico de las poblaciones negras e indígenas de la región y la idea misma de lo que es una performance *drag queen*.

Palabras clave: drag queen; performance; fabulación; América Latina; Bartolina Xixa

¹ Doutorando em Comunicação e Práticas de Consumo pela Escola Superior de Propaganda e Marketing (PPGCOM ESPM), bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), membro do grupo de pesquisa Sense - Comunicação, consumo, imagem e experiência (CNPq/ESPM). Jornalista. E-mail: pedroandradejornalismo@gmail.com.

² Doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora titular do PPGCOM ESPM. Bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq e coordenadora do grupo de pesquisa Sense - Comunicação, consumo, imagem e experiência (CNPq/ESPM). E-mail: gabriela.mralmeida@gmail.com.



Artigo licenciado sob forma de uma licença Creative Commons [Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). (CC BY-NC 4.0)

Recebido em 30/06/2024

Aceito em 07/10/2025

1 Introdução

Drag queen é uma terminologia já dicionarizada na língua portuguesa e, segundo o *Michaelis*, é uma locução substantiva que significa: “Homem que se veste de mulher, usando roupas exóticas e maquiagem carregada, como diversão ou a trabalho, geralmente em bares e casas de espetáculo, mas também em eventos de rua”. Guarde esta definição, pois ela vai ser importante na sequência deste texto que versa sobre Bartolina Xixa, *drag queen* argentina que se autointitula uma *drag diversa*.

Nascida em 1995 em Abra Pamba, distrito de Jujuy, no noroeste Argentino, Masi Mamani é a artista que dá vida a Bartolina. Formada em antropologia pela Universidade Nacional de Salta, a artista participou da 11ª Bienal de Arte Contemporânea de Berlim, em 2020, e esteve presente em diversos festivais de cinema com o documentário *BARTOLINA XIXA*³ (2019), uma das obras que serão cotejadas neste trabalho, ao lado de *Ramita Seca, La colonialidad permanente*⁴ (2019). Ambas as produções estiveram em exibição na Sala de Vídeo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), entre fevereiro e abril de 2024. A artista, inclusive, concedeu uma entrevista⁵ ao assistente curatorial da exposição, em que debate o processo de criação de Bartolina e suas referências ancestrais andinas⁶.

Buscamos, com este trabalho, interrogar as subversões e dissidências possíveis em relação às experiências hegemônicas de *drag queens* (desde seus corpos, linguagens e práticas) a partir das duas performances de Bartolina Xixa registradas nos vídeos analisados. Nosso intuito é contribuir com algumas pistas para refletir sobre construções de si em espaços de (re)existência, em especial desde o Sul Global, com a obra de uma artista que, em suas performances registradas em vídeo, questiona o imaginário - falso - da Argentina branca, o apagamento étnico das populações indígenas e negras da região, a precariedade gerada pelos danos ambientais produzidos pela mineração e a própria ideia do que seja uma performance *drag queen*, tal qual codificada midiaticamente em contextos *mainstream*.

Para chegar aos resultados almejados, valemo-nos de uma breve historicização da arte *drag*, localizando temporal e espacialmente elementos que permitiram a emergência contemporânea do que entendemos em nosso trabalho como um padrão de *drag queens* - as quais optamos por

3 Disponível na íntegra em: <https://www.youtube.com/watch?v=pN-nG7s73Rs>

4 Disponível na íntegra em: https://www.youtube.com/watch?v=wFmNnFDc&fbclid=IwAR1nhaLcTp1x_eevmSyfUVsmI60JZQUaGTH_pnBHRW0IptVpnbUMFRVgHdQ

5 Disponível na íntegra em: <https://www.youtube.com/watch?v=PdSWgNXU1h4>

6 Bartolina inspira-se nas *cholas*, termo étnico que se refere às mulheres mestiças dos Andes. O termo se refere contemporaneamente a mulheres que se utilizam de vestimenta específica, em especial no território Boliviano. Vale acrescentar que há uma vasta gama de *cholas* e que as vestimentas variam regionalmente. Explicaremos com mais detalhes na sequência do texto sobre quais são as vestes. Capturas de tela também podem ajudar na compreensão.



chamar de *entertainers*. A partir destas considerações e nos valendo dos registros audiovisuais *BARTOLINA XIXA* e *Ramita Seca, La colonialidad permanente*, buscamos entrelaçar teoricamente debates que nos ajudem a compreender as práticas e performances de Bartolina Xixa, considerando a especificidade de seu fazer *drag*, inferindo sobre movimentos de fabulação, contra-História e repertório, a partir de marcações identitárias e de gênero dissidentes em sua construção artística completa: seja a partir do corpo, como palco de um atravessamento conspectivo de disputas; da linguagem, como direcionadora e marcadora de seus posicionamentos às suas formas de autodeterminação; ou em suas práticas, que englobam repertórios político-estéticos que desafiam normas vigentes.

Partimos de elementos audiovisuais dos dois vídeos para articular uma leitura que considere os seus aspectos propriamente visuais de forma complementar aos sonoros - à letra da música e a própria sonoridade, em *Ramita seca, La colonialidad permanente*, e à fala, em *BARTOLINA XIXA* - em conjunto com autoras e autores que tematizam a relação entre performance, corpos dissidentes, fabulação e arquivo, como Lawrence La Fountain-Stokes (2011; 2021), Saidiya Hartman (2008) e Diana Taylor (2013).

Em termos metodológicos, o trabalho com os vídeos se baseia na descrição de algumas sequências selecionadas, que serão observadas especialmente em sua dimensão estético-narrativa na construção da *mise en scène*, informada pelas contribuições de Comolli (2008) em torno das relações entre representação, *mise en scène* e poder, e de André Brasil (2011), com sua proposta de pensar formas de vida na imagem e a performance entre o vivido e o imaginado. Quando consideramos a centralidade do corpo no projeto estético de Bartolina Xixa e o convite de Comolli e Brasil a pensar uma ética do encontro entre corpo e câmera nas imagens, compreendemos a produtividade de incorporar essas premissas teórico-metodológicas ao trabalho, buscando, no entanto, um movimento de apropriação generificada dessas proposições, dando continuidade a um gesto que teve início em texto anterior de uma das autoras deste artigo (Almeida, 2024).

2 Historicizando a arte *drag*

Sem a intenção de estabelecer uma linha cronológica completa sobre o processo de desenvolvimento da arte *drag*, valemo-nos de alguns pontos e relações históricas que nos ajudam a balizar sua concepção até os tempos hodiernos; inclusive, permitindo-nos entender as confluências e confrontações em relação à performance de Bartolina Xixa, vislumbrando as especificidades de sua produção artística.

Tomando como partida os estudos do teatro, rememoramos que é a partir da impossibilidade



de que mulheres representassem personagens que encontramos as primeiras experiências desse tipo de prática no teatro grego, isso porque, embora as primeiras iniciativas vinculadas à arte sejam datadas de 550 a.C, a participação efetiva no palco era atividade exercida apenas por homens até pelo menos o século XVII. (Leite, 2020)

Antes disso, peças bastante conhecidas no imaginário popular como Romeu e Julieta e Lady MacBeth, tiveram suas personagens femininas centrais representadas por jovens meninos. Amanajás (2015), ao reconstituir historicamente a arte *drag* a partir de uma perspectiva das artes da cena, especula que os roteiros das obras Shakespearianas utilizavam a terminologia DRAG como acrônimo para “*dressed as a girl*”, em tradução livre: “vestido como uma garota”, indicando em notas de rodapé que aquela personagem seria interpretada por um ator.

De modo geral, a partir do início do século XVIII as mulheres já tinham permissão para atuar, sendo que a partir deste período a participação de homens caracterizados como/para personagens femininos tornara-se um “alívio cômico”. Entre os séculos XIX e XX, observa-se que estes atores eram vistos como uma categoria à parte, destinados a atuarem apenas em comédias, com personagens que os remetessem a uma leitura cômica, vinculada sempre à paródia, ao grotesco e ao exagero. (Amanajás, 2015)

Dos palcos à predominância das telas, o início do século XX privilegiou o cinema e a TV como fontes de entretenimento preponderantes. A reprodutibilidade técnica, somada à efervescência de movimentos contestatórios e de liberdades individuais, nos permite pensar na década de 1960 como propulsora da *pop art* - que, além de possibilitar novas inspirações e moldes para as experiências *drag*, também instigou a criação de outros espaços para seu desenvolvimento, em especial nos guetos das grandes metrópoles. Isso fez com que o mundo *drag* fosse também ganhando novos contornos junto às próprias conquistas e reverberações políticas da comunidade LGBTQIAP+. Se os anos de 1980 são marcados pelo forte abalo da epidemia de HIV/Aids especialmente junto à comunidade *queer*, as décadas de 1990 e 2000 trazem à tona o reconhecimento de RuPaul como uma das grandes representantes da arte *drag* no mundo, emplacando *hits* radiofônicos e ganhando um programa solo na TV estadunidense; além de seu próprio reality show intitulado *RuPaul's Drag Race* transmitido pelo canal *VH1*, e que já soma 15 anos de transmissões ininterruptas.

É evidente que a visibilidade alcançada por RuPaul também possibilitou que mais debates sobre a arte *drag* fossem trilhados dentro de espaços acadêmicos (Collie; Commane, 2020; Chan, 2024), a partir de diversas perspectivas e óticas científicas. A Comunicação é um campo bastante profícuo para investigações acerca do tema porque nos possibilita observar tanto as dimensões dos produtos e da produção de sentido envolvendo a arte *drag*, quanto os fenômenos e processos



sociais relacionados a tal manifestação.

No entanto, não podemos nos furtar de debater e considerar que as novas formas de se pensar na arte *drag queen* - e mesmo todo o seu histórico - não nos deixam dúvidas de que as experiências são centralizadas e localizadas a partir de um eixo território-espacial específico e que não dá conta de representar todas as vivências e particularidades dos sujeitos e sujeitas que a experienciam. Em trabalhos como os de Bortolozzi (2015) e Pelúcio (2009), notamos que, ainda que as pesquisas científicas brasileiras tenham se dedicado formalmente à arte *drag* a partir de fins da década de 2000, há uma miríade de experiências transformistas e mesmo de travestismo desconsideradas quando se trata do assunto e que podem ser resgatadas historicamente a partir de acervos ou mesmo na memória vívida a partir da transmissão ou de experiências televisivas e que poderiam se enquadrar e maximizar os conceitos, teorias e pesquisas sendo desenvolvidas por pesquisadores e pesquisadoras contemporâneos.

Dito isso, e voltando à *RuPaul*, há de se considerar que as relações de visibilidade de seu trabalho e de seu *reality show* - que já possui franquia em diversos países como no México, Tailândia, França e, mais recentemente, no Brasil - possibilitam reflexões profícuas sobre as relações entre uma forma expressiva que, em sua origem, é performada por pessoas dissidentes de gênero e sexualidade em contextos que podem ser muito precários⁷, mas que, ao ser incorporada em um contexto de produção, circulação e consumo midiático *mainstream*, como é o caso de *RuPaul*, passam a colocar em jogo outras questões e problemáticas.

A questão aqui é a observação de processos de negociação inevitáveis na passagem de uma cultura periférica ao *mainstream*, o que inclui, certamente, tornar as *drag queens* mais palatáveis e mesmo consumíveis a partir de uma leitura hegemônica e pouco diversa (Casagrande; Canecchio, 2020). Para Jenkins (2013), pesquisadora de estudos de gênero na Universidade da Carolina do Norte, o programa reforça estereótipos hegemônicos sobre raça, etnia, classe e corpo⁸. A partir de um forte tensionamento dos estudos culturais e dos textos sobre convergência midiática, a autora enfatiza implicações do *reality show*, como, por exemplo, a exotização de participantes racializados (em especial os Porto Riquenhos), bem como o tratamento dos corpos gordos. Para a autora: “estas caricaturas simplistas de grupos inteiros de pessoas reforçam a hegemonia e o domínio do poder, impedindo de pensar criticamente sobre o indivíduo e as experiências do ser

⁷ Pensemos, por exemplo, em algumas cenas *drag* periféricas de cidades brasileiras como Salvador, João Pessoa, São Paulo ou Rio de Janeiro, para citar apenas algumas, ou mesmo na cena *queer* negra e latina do *ballroom* em Nova Iorque, na virada da década de 1980 para 1990, no auge do HIV, acessada e filmada por Jennie Livingston em seu hoje clássico *Paris is Burning* (1990).

⁸ O trabalho da autora se dedica às primeiras temporadas do programa (veiculadas a partir de 2009) e utiliza como amostragem comentários em vídeos do YouTube.



humano” (Jenkins, 2013, p. 114).

Interessa pouco a esse trabalho, no entanto, avaliar e analisar qualitativamente o programa, cabendo-nos, enquanto pesquisador e pesquisadora da Comunicação, ater-nos às dimensões processuais deste emaranhado comunicativo. É possível inferir empiricamente que os imaginários e constructos sociais que informam as performances *drag* acionam, pelas chaves do artifício e do exagero (Galt, 2015; Lopes, 2016; Marconi; Almeida, 2022) uma feminilidade exacerbada que convoca também o pensamento sobre corpos magros e padrões estéticos altamente vinculados aos referenciais anglo-saxônicos e caucasianos de beleza. Faz sentido apontar, ainda, que em toda essa digressão histórica, pouco ou em nenhum referencial desde o sul foi trazido, seja a partir de experiências latinoamericanas, ameríndias e/ou indígenas. Se, em algumas leituras contemporâneas, percebemos um otimismo exagerado nas percepções sobre a arte *drag*, cabe-nos aqui incorporar reflexões também sobre as lacunas e brechas que aparecem, buscando nos eximir de entender a cultura *drag* apenas a partir das leituras e narrativas hegemônicas, na tentativa de construir um espaço de reflexão que não seja dedicado apenas às experiências vinculadas ao campo do entretenimento.

Inclusive, para situar melhor a artista cuja obra nos interessa aqui, lembramos que o nome que Mamani dá a sua *drag* é inspirado em Bartolina Sisa, revolucionária e guerrilheira indígena que contestava a colonização espanhola. Brutalmente assassinada em 1782, Sisa tornou-se símbolo e referência na luta pelo direito à terra e também pelo reconhecimento da multiculturalidade ameríndia, sendo reconhecida como heroína nacional pelo Congresso Boliviano no ano de 2005⁹.

3 Performance, fabulação e contra-História nas práticas artísticas de Bartolina Xixa

Não há referência, na obra de Bartolina Xixa, às *drag queens entertainers* sobre as quais falamos anteriormente e que povoam o imaginário social a partir de suas experiências artísticas - especialmente as musicais - nos últimos anos. Ao pensar nela a partir da ideia de “new” *new dramaturgies*, inspirados em autores como Blasini (2007), compreendemos que sua performance evoca o corpo como eixo central de sua construção artística. Para Blasini, bem verdade inspirado pela vasta experiência de contato com outros e outras artistas em distintos contextos de investigação, nas iniciativas artísticas da “nova” nova dramaturgia “o corpo se torna o principal texto e terreno para explorar problemas e a política, subjetividade, nacionalidade” (Blasini, 2007, p. 254-255).

Isso não significa que as *drags* as quais consideraríamos hegemônicas também não o façam.

9 Informações sobre biografia, história e feitos de Bartolina Sisa podem ser acessados na íntegra em fontes como: <https://mst.org.br/2006/06/07/bartolina-sisa/> e <https://capiremov.org/experiencias/bartolina-sisa-uma-lutadora-aimara-contra-o-imperio-espanhol/>



No caso de Bartolina, contudo, o corpo é palco de constantes contradições e confrontações e não apenas uma arena com dominâncias erotizadas, vinculadas aos ideais das *drags superstars*, sendo estas consideradas palatáveis, normais ou higienizadas, reproduzindo estéticas preeminentes ao invés de desafiá-las ou contrapô-las. (Buck, 2019).

Em uma perspectiva comparatista, temos nos dois vídeos analisados formas de reivindicação política atravessadas por poéticas distintas. Em *Ramita Seca - La colonialidad permanente*, com sua estrutura semelhante à de um videoclipe, temos uma cena montada em ambiente externo e uma relação entre o verbal e o gestual marcada por uma canção cuja letra aborda a atualização de violências nas vivências de pessoas andinas, para quem a relação com o território é atravessada pelo extrativismo colonial há séculos: o que muda é apenas a metrópole.

Já no vídeo *BARTOLINA XIXA*, inscrito em outro registro - o do cinema documental - acompanhamos o processo de montagem em que Maximiliano Mamani¹⁰ se torna Bartolina Xixa e nos explica, em uma narrativa em primeira pessoa, a complexidade de sua construção identitária, marcada por processos de territorialização e desterritorialização que envolvem diversas camadas. A primeira delas diz respeito à noção de território em seu sentido mais literal: Maximiliano nos conta que se criou em Tilcara, uma pequena cidade na região de Jujuy, no norte da Argentina, na fronteira tanto com o Chile quanto com a Bolívia. Em sua montagem, encarna a cholita, evocando uma figura feminina cuja denominação se refere às mulheres bolivianas de origem indígena. Em sua fala, Mamani oferece também outra informação preciosa para compreendermos esse processo de territorialização relacional que parece se fazer e desfazer a todo momento: é professora de folclore argentino e boliviano, tendo sido neste processo de contato que se deu conta de que, na cultura tradicional, havia uma negação de sua *maricagem*¹¹, uma vez que o folclore ainda opera, em sua perspectiva, sob lógicas de gênero bastante binárias. Mamani nos diz, então, que foi no amor pela dança e por sua sexualidade *marica* que conheceu a militância, o ativismo e a luta política.

De maneira bastante distinta das *drags ocidentalizadas*¹², Bartolina não abre mão de se construir a partir das especificidades de seu território, tomando-o, inclusive, como fundante para sua performance. Em *Ramita Seca, La colonialidad permanente*, filmado em um lixão a céu aberto no Vale do Humahuaca¹³ e gravado em fevereiro de 2019, a paisagem bastante degradada e de cores sóbrias, típicas da região andina, contrasta com as roupas vívidas utilizadas por Bartolina no

10 Nos referimos nesse trecho a Maximiliano Mamani por entender que é essa pessoa que fala em primeira pessoa no vídeo, e não a personagem Bartolina Xixa, que fará sua aparição ao final, como apontaremos adiante.

11 Mamani utiliza o termo “marica” para se autorrefenciar, motivo pelo qual utilizamos “maricagem” aqui.

12 Expressão utilizada pela própria artista.

13 Localizado na província de Jujuy (estado natal da artista) no noroeste da Argentina e há aproximadamente 1.500 km da capital portenha, foi declarado patrimônio natural da humanidade em 2003 pela ONU.



vídeo, sendo elas, por exemplo: a *pollera*¹⁴, o xale e o chapéu - marcadores identitários das cholitas - sua inspiração mais significativa (imagens 1 e 2).

Imagens 1 e 2: capturas de tela de Ramita Seca: La colonialidad permanente (2019)



Esta realidade que expõe Bartolina está exacerbada no vídeo: o lixão a céu aberto soa como a materialização do exposto na letra da canção (que abarca a especificidade da construção melódica da *vidala*¹⁵, uma poesia de tradições andinas) e dá suporte à performance da *drag*. Sob a dimensão auditiva marcante de vozes sobrepostas, as intérpretes proferem¹⁶: “É o desmatamento, as plantações de soja, o incêndio arrasador. E canto contra Monsanto, Ramita seca seu coração” (tradução nossa), enquanto reproduz-se, no vídeo, a fumaça típica de queimadas intencionais sob a

¹⁴ Saia rodada.

¹⁵ Sugerimos a leitura do texto: “La vidala do noroeste argentino: um compêndio de silêncios, coplas e energias cósmicas”, disponível na íntegra em: <https://www.revistas.usp.br/geousp/article/view/198497> que, inclusive, exemplifica a especificidade da vidala na região onde nasceu e cresceu Mamani. O autor, no texto, sugere que a vidala tem uma “ancoragem geográfica” e caracteriza o gênero como *ancestral* e com forte vínculo à terra; fatores evidentemente observados na produção de Bartolina em *Ramita Seca*.

¹⁶ Vozes de Aldana Bello, Susy Shock, Mariana Baraj e Sara Hebe.



infertilidade do solo da região, maximizado pelos cultivos de monocultura e do uso de agrotóxicos pela citada Monsanto, empresa de biotecnologia estadunidense responsável pela produção de herbicidas e pesticidas.

No nível mais propriamente audiovisual, o trabalho de *mise en scène* nesse vídeo reside no registro de uma performance dançada em que o corpo da drag se movimenta pelo cenário do lixão, em uma composição de quadros prioritariamente abertos em que vemos a artista dançando em primeiro plano, as pilhas de lixo em segundo e a paisagem natural montanhosa em terceiro, produzindo um contraponto visual a partir do qual a denúncia se enuncia, de forma complementar à letra da música.

Ainda que Comolli (2008) coloque o cinema e o dispositivo cinematográfico no centro de sua investigação sobre as relações entre ver e poder, defendemos aqui a produtividade de uma apropriação expandida dessas contribuições, uma vez que interessa ao autor pensar não apenas a imagem encerrada em si mesma como objeto estético, mas sim a imagem como feixe de relações que envolvem os processos que tornam possível a produção de determinada *mise en scène*, ou seja, de uma forma de encontro entre câmera, corpos e espaço a partir de certa distribuição do sensível e do visível, inscrevendo incontornavelmente no cinema a dimensão da alteridade. A *mise en scène*, por sua vez, não é pensada por Comolli fora de um quadro mais amplo das relações de poder das quais as representações resultam - e nas quais também incidem, em um movimento que nunca se dá em um único sentido:

O que eu vejo me mostra de onde eu vejo e como eu vejo [...]. As linhas de força das relações de poder são ativas, e por isso legíveis nos sistemas de representação. Pois é precisamente pelas representações que as sociedades se certificam de suas relações com os sujeitos. Como é por elas que os sujeitos têm uma visada crítica sobre seu assujeitamento nas sociedades. Os sistemas de representação estão na articulação do poder político e da consciência subjetiva: inscrevem, trabalham a questão da relação de cada um com o outro, do reconhecimento e da ignorância de cada sujeito nas formas artísticas e/ou políticas da inscrição da alteridade (Comolli, 2008, p. 99)

Reiteramos, pensando junto Ostruca (2021), em texto que discorre sobre as práticas transformistas de Xixa, que: “por meio dos atravessamentos e afetações constituintes dos territórios habitados pelo artista, ele¹⁷ dá vazão a processos de singularização” (Ostruca, 2021, p. 3), o que nos leva a pensar que assumir esta postura - de escolher se identificar a partir de sua territorialidade e dos marcadores identitários como seus traços étnicos evidentemente indígenas e suas as vestimentas - contribui ainda para sugerir que “as práticas de montagem levadas a cabo nesse caso apresentam críticas diretas às dinâmicas coloniais contemporâneas” (Ostruca, 2021, p. 3).

17 Optamos, ao longo do texto, por nos referirmos a Bartolina Xixa e sua intérprete no feminino pois é assim que Masi Mamani costuma falar de si em entrevistas.



Ao refletir sobre as performances de Bartolina Xixa a partir de elementos geográficos e territoriais, mas também em relação à sua própria autoconcepção enquanto *diversa*, encontramos em La Fountain-Stokes (2021) caminhos possíveis para este empreendimento. Em trabalho de fôlego intitulado *Translocas: The politics of Puerto Rican Drag and Trans Performance*, o autor foca em um grupo específico de 10 artistas, ativistas e *performers* porto-riquenhas tensionando sobre suas práticas e propondo o marcador semântico e epistêmico *Translocas* para se referir a narrativas, experiências e linguagens específicas de corpos porto-riquenhos, latinos e caribenhos - ainda que a demarcação geográfica também possa ser estimulada e aumentada para se pensar a partir de outros territórios.

Embora a gíria *loca* possa ser usada como xingamento (em contexto amplo), o autor reivindica-a a partir das experiências dissidentes, em um entendimento que relacione o termo a uma ideia de carinho, propondo uma ressemantização que evoque um ideário de cumplicidade. De algum modo, nos parece semelhante ao gesto de Bartolina Xixa ao reivindicar para si a denominação *drag queen*, ainda que sua performance se afaste bastante do que se entende como tal no senso comum, como já dissemos. Para La Fountain-Stokes, contextualizando a terminologia a partir das dimensões territoriais, *Translocas*: “sejam mulheres loucas, homossexuais afeminados, artistas *drag* ou sujeitos transgêneros, são coisas demais em um mapa rizomático transgeográfico em constante expansão que habita e empurra para fora dos trópicos e engole espaços e localidades” (La Fountain-Stokes, 2021, p. 2, tradução nossa).

Isso nos é bastante fértil para pensar sobre o que nos expõe Bartolina ao se reivindicar como indígena, por exemplo, afinal, em suas palavras: “acho que temos a particularidade de sermos andinos e vivermos num país onde o ser indígena nos é negado, onde se constrói como uma Argentina branca [...] que nunca reconheceu e abraçou a sua cor parda”, o que nos faz lembrar a ferida ainda presente em como o país lida com as violências praticadas contra os indígenas e povos originários de seu território, em uma explícita recusa a creditá-los como partícipes de sua história em contrapartida ao excesso de importância conferido ao que consensualmente compreende-se enquanto *homem rioplatense*.¹⁸

Voltando a La Fountain-Stokes, reiteramos que o autor também compreende a performance *Transloca* a partir de uma prática política que desafia o *status quo*; lendo-a como uma intervenção crítica em relação a realidades espaço-geográficas marginalizadas, mas também sob lentes identitárias e de gênero (La Fountain-Stokes, 2011; 2021), para o autor, ser *Transloca* são muitas

18 Sugerimos a leitura do texto: <https://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364938150_ARQUIVO_anpuh2013.pdf> que delimita e historiciza as problemáticas envolvidas ao tema.



coisas; inclusive, contraditórias entre si. O autor é enfático ao relatar que gosta de pensar nas performances *Transloca* como: “práticas que podem dar conta da contradição, hibridização e resistência [...] um conceito amplo que pode levar em conta diferentes contextos” (La Fountain-Stokes, 2021, p. 18, tradução nossa).

A polissemia do domínio *Transloca* nos ajuda a aterrissá-lo nas práticas de Xixa, menos pelas suas performances, bastante relacionáveis ao *corpus* de pesquisa analisado no texto original¹⁹ pelo autor em questão, e mais pela pujança analítica observada na sua própria fala contestatória dos regimes de *fazer drag* contemporâneos, que são, no entanto, também indefiníveis. Afinal, se *Translocas* desafiam as narrativas hetero/homo/transnormativas, em especial quando questionam as convenções sobre masculinidade e feminilidade, o autor relembra o risco de que, a partir dessas críticas, recorramos a uma reinscrição nos moldes hegemônicos de gênero e sexualidade, assimilando justamente os modelos de consumo que rechaçamos. (La Fountain-Stokes, 2021).

Além do território, a inspiração nas cholas, evidenciada pela escolha de nomear-se a partir da importante revolucionária boliviana, nos remete, a partir de leituras como as de Hartman (2008), a um olhar atento ao que poderíamos compreender enquanto contra-Histórias presentes na performance de Bartolina. A autora, bem verdade preocupada com as questões relacionadas ao racismo e as narrativas e memórias diaspóricas desde África, está disposta, em seu texto, a construir uma ponte entre o passado e um presente para dramatizar a produção de um projeto de liberdade que não existiu. Apropriamo-nos do conceito aqui para (re)pensar em experiências combativas de luta e resistência em territórios latino-americanos que estão fora do que compreenderíamos enquanto “história oficial” ou, como prefere entender Hartman, nas disposições arquivísticas - como no caso de Bartolina Sisa e tantas e tantos outros revolucionários da América Latina brutalmente assassinados por colonizadores.

Nas palavras de Xixa: “é valioso poder trazer o nome dela [Sisa] e poder carregar esse nome, no máximo pelo respeito e pela honra e admiração que tenho por aquela grande indígena que muito fez por todos nós”. A partir de sua enunciação, encontramos o reconhecimento de que a revolucionária serve como inspiração para sua experiência artística - para além da externalidade de suas vestimentas e do estilo adotado em suas performances - mas também em sua proposição de vida e luta, delineada na politização bastante explícita de sua obra. É interessante sublinhar também que o resgate de uma figura histórica como Sisa na chave da performance *drag*, atravessada inerentemente por uma reivindicação da ficção que passa pelo corpo, também encontra diálogo

19 Nina Flowers, Jorge Mercado, Kevin Fret, Freddie Mercado, Javier Cardona e Lady Catiria são algumas das experiências *Translocas* analisadas pelo autor na obra em questão.



com a proposição da fabulação crítica em Hartman, como se Xixa colocasse em marcha pela performance aquilo que Hartman faz com o arquivo.

Isso enfatiza, ainda, produtividade de pensar em uma *história do presente*, inspirados também nas leituras de Hartman, através de onde se poderia: “iluminar a intimidade da nossa experiência com as vidas dos mortos, para escrever nosso agora enquanto ele é interrompido por esse passado e para imaginar um estado livre²⁰” (Hartman, 2008, p. 17, tradução nossa).

Ora, se as leituras hegemônicas e colonizadoras resistem a evocar o nome dos sujeitos e sujeitas derrotados nos arquivos, fazendo com que pouco ou nada sejam conhecidas dessas práticas a partir de uma episteme de silêncio (Hartman, 2008), sugerimos daí a emergência de se pensar em um ideal de *fabulação*; justamente para representar a vida dos que não têm nome, ou, como do que nos conta Foucault, os infames cujas “vidas que são como se não tivessem existido, que só sobrevivem do choque com um poder que não quis senão aniquilá-las” (Foucault, 1977, p. 298) - como o que acontece com os indígenas argentinos, por exemplo.

Longe de dar importância apenas ao relato tornado visível (normativo, portanto) ou à denúncia do que não ganha visibilidade na história oficial (como nas experiências históricas de combate e ruptura), a fabulação crítica em Hartman nos ajuda a pensar em um deslocamento do relato pré-estabelecido, nos sugerindo imaginar o que poderia ter acontecido nessas histórias trágicas, inacabadas e inenarráveis, desarquivando-as. Reivindicamos, assim, ser possível ler e interpretar Bartolina Xixa como a presentificação e representação materializada da fabulação crítica imaginada e sugerida por Hartman.

Também através de uma lente diaspórica e de repertórios bastante interligados aos de Hartman, Nyong’o (2018) traça relevantes considerações acerca da terminologia, em especial considerando que a fabulação, como chave analítica crítica, tem uma complexa história conceitual que envolve diversas linguagens e afiliações teóricas. Para o autor, a fabulação conclamada em sua obra (e a qual sugere compreender como *Afro-fabulação queer*) está emaranhada “no clássico paradoxo da ficção: na questão do quê e porquê a história que sabemos ser mentira pode ainda assim, inspirar convicção, emoção e apego” (Nyong’o, 2018, p. 8, tradução nossa). Para o autor, em suas análises fabulativas, importam as histórias cotidianas, do dia-a-dia, as triviais; com isso, considera que elas podem ser ora efêmeras, ora duradouras, mas que “transformam as condições sob as quais aparecem, sobrevivendo por meio de estratégias e táticas performativas e narrativas

20 A autora se refere especificamente à escravidão, mas consideramos possível, com os devidos cuidados e entendidos os riscos, tomar a ideia de “estado livre” como uma aspiração por um sentido lato de liberdade que passe pelo rompimento com lógicas coloniais que seguem se atualizando na contemporaneidade.



que extraem um repositório de contraconduta²¹” (Nyong’o 2018, p. 6, tradução nossa).

Ao considerar que Bartolina Xixa se inspira em uma revolucionária que existiu, mas que não pôde ter seu nome relacionado aos feitos históricos os quais conquistou, cabe à artista então criar, a partir do que compreenderíamos enquanto contracondutas, como incita Nyong’o, as possibilidades de uma nova existência de Sisa, agora (re)inscritas sob todo espectro performativo envolto na figura da *drag* (imagem 3).

Cabe-nos sugerir que a prática artística de Mamani incorpora estes elementos fabulares, também, a partir de dimensões do repertório como em ideias postuladas nas investidas teóricas de Taylor (2013), seja a partir das vestimentas das *cholas*, da proeminência da oralidade em sua performance ou mesmo da dança. Afinal, se para Taylor o arquivo sustenta o poder, assim como na leitura de Hartman (embora seja importante considerar também, com Hartman, práticas arquivísticas contra-hegemônicas), o repertório “encena a memória incorporada - performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto -, em suma todos aqueles atos geralmente vistos como conhecimento efêmero, não reproduzível” (Taylor, 2013, p. 49). Aqui apareceriam aqueles ensinados a partir das tradições orais e das práticas gestuais, tão ricas e efervescentes na América Latina e que fazem parte das construções artístico-identitárias da drag de Mamani: diversa, quer seja pela sua própria enunciação, na forma de se autoapresentar ou pela incorporação de aprendizados que se introjetam no corpo sem que ela própria se dê conta disso.

Imagem 3: captura de tela de BARTOLINA XIXA, evidenciando o seu processo de montagem (2019)



Ao lembrar-nos que culturas dominantes se eximem de especificar sua identidade quando se autoapresentam, como explica Anzaldúa (2009), podemos entender junto à autora que nomear a si própria é uma tática de sobrevivência; escolher como se denominar, portanto, *idem*. Anzaldúa,

21 Aqui, bem verdade, inspirados em iniciativas de feminismo negro e *queer*, entre outras experiências dissidentes.



autora assumidamente lésbica, sente-se mais confortável em nomear a si a partir de termos como *jotita*, *loquita*, *marimacha*, *culera* entre outras denominações com as quais cresceu ouvindo, do que propriamente com a terminologia *lésbica*, e é bastante enfática ao questionar o que compreende enquanto *compartimentos* de aspectos identitários. Por essa lente, pode-se sugerir que a autora acaba tendo uma atitude contrassensual (Anzaldúa, 2009). No entanto, reforçando sua crítica, a autora afirma que sua objeção a determinadas terminologias vai ao encontro de como elas podem ser construídas em moldes, conjecturando estereótipos que a situam *dentro* de uma ideia geral, na maior parte das vezes vinculada à branquitude e ao norte global. Por isso, segundo a autora, ela luta “por nomear sem fragmentar, sem excluir” (Anzaldúa, 2009, p. 3), o que nos parece bastante relacionável ao fato de que Mamani sinta-se desconfortável ao denominar-se *drag queen*, por exemplo, ainda que varie entre referir-se às suas práticas ora como drags, ora como transformistas.

É fundamental notar, no entanto, o modo como o discurso de Mamani incorpora uma dimensão inerentemente interseccional ao não separar os marcadores de diferença que constituem sua experiência no mundo. No universo *drag queen*, Mamani não encontra plenamente o lugar de Bartolina Xixa; o que tampouco acontece no contato com as culturas tradicionais e o folclore argentino e boliviano. Em sua vivência de pessoa pobre e do interior, encontra dificuldade para negociar com expressões artísticas performáticas que pressupõem certo cosmopolitismo e o compartilhamento de repertórios midiáticos que não foram os seus ao longo da vida. Ao acompanharmos a transformação de Maximiliano Mamani em Bartolina Xixa ao longo do documentário (imagens 4 e 5), guiados pela sua narração em primeira pessoa, apostamos, junto com Brasil (2011), na performance entre o vivido e o imaginado.

Imagens 4 e 5: capturas de tela de BARTOLINA XIXA (2019): primeiro e último planos do documentário





Gostaríamos de retomar a elaboração de Brasil a respeito das imagens finais do filme brasileiro *O céu sobre os ombros* (Sérgio Borges, 2010), para torná-las um comentário possível também sobre o documentário *BARTOLINA XIXA*: “Se essas cenas finais não encerram o filme, é porque, ao contrário, abrem a ficção ao mundo, fazem atravessar o mundo das imagens pelo mundo da vida” (Brasil, 2011, p. 1). É possível que, em se tratando de um trabalho artístico de performance registrada em vídeo - seja ela sob a linguagem do videoclipe ou do registro documental, a indiscernibilidade entre real e ficção seja bastante constitutiva. Nos interessa muito continuar a reivindicá-la; pensar a obra artística de Maximiliano Mamani / Bartolina Xixa como incorporação radical da ficção na vida e na vida inscrita nas imagens e nos sons. É possível que, para alguém cuja vida e obra (des)habita e desestabiliza territórios - três nações, as culturais tradicionais, a heteronormatividade, a branquitude argentina autoimaginada - a invenção pela fabulação seja a estratégia fundamental.

Se compreendermos, a partir das leituras já citadas, que a história oficial e o arquivo se conjecturam não apenas na narrativa estabelecida (a de heróis colonizadores), mas também aos modos de pensamento e métodos prevaletentes (como as que, embora estejam interessados na dissidência, continuam a investigá-la a partir de experiências o mais próximo possível das normativas), Bartolina Xixa consegue, em especial a partir de suas práticas repertoriais, “iluminar o caráter contestador da História, narrativa, evento e fato, derrubar a hierarquia do discurso e submergir a fala autorizada no choque de vozes” (Hartman, 2008, p.12, tradução nossa). Nesses gestos, traz visibilidade a figuras proeminentes para a sua história particular e que não detêm tal importância para a história oficial, ao passo que se apropria da mesma figura - invisibilizada - para construir novas molduras críticas para experiências artísticas bastante visíveis: as de *drags entertainers*.



4 Considerações finais

Antes de ser dicionarizada, uma palavra deve respeitar algumas regras como, por óbvio, as gramaticais e ortográficas. Depois disso, os lexicólogos, comumente chamados de dicionaristas, realizam monitoramentos sobre a palavra em questão nas mais diversas materialidades como em suportes impressos e digitais, mas também através da língua falada, sendo a popularidade nesta última ocasião, quando somada a um bom contexto e significado solidificado entre falantes, indicações de que a palavra pode estar próxima de se vincular a um dicionário.

No início deste texto, nos apropriamos da etimologia para mostrar aos leitores e leitoras sobre como o termo *drag queen* aparecia dicionarizado. A expressão entrou para os dicionários de língua portuguesa mais tradicionais entre os anos de 2000 e 2010, justamente quando - como apresentamos em um dos momentos deste trabalho - as experiências hegemônicas das *drags entertainers* ganhavam contornos cada vez mais visíveis na TV aberta até serem também intermediadas pela emergência da cultura digital e das experiências de produção e consumo em/ nas plataformas, como hoje bem conhecemos.

Lembramos de seu significado: “Homem que se veste de mulher, usando roupas exóticas e maquiagem carregada, como diversão ou a trabalho, geralmente em bares e casas de espetáculo, mas também em eventos de rua”. Podemos sugerir, a partir dele, diversas articulações possíveis entre o que apresentamos reflexivamente neste trabalho; fica-nos, contudo, o questionamento: seria Bartolina Xixa uma *drag queen*, caso tomássemos a significação do dicionário como a única possível?

Dizemos isso porque a significação sobre *drag queen* no dicionário nos soa bastante pobre e inoportuna quando e se refletida a partir de experiências como as observadas na *performance* de Bartolina Xixa; no entanto, parece bastante sugestivo supor também que a significação dicionarizada enfatiza uma apropriação acurada do perfil *drag queen* o qual privilegiamos compreender enquanto *entertainers*. Essa constatação apenas torna óbvio, como sabemos, o caráter normativo da língua e do arquivo (nos termos de Taylor) que reivindica para si o *status* de documento regente de um idioma.

Relembramos, junto ao trabalho precursor de Vencato (2002), que “não são todas as drags que se transformam em sua personagem: a transformação se dá em escalas com grande grau de variação entre uma drag e outra e, mesmo, entre um momento e outro em que se montam” (Vencato, 2002, p. 38). Para a autora, o processo passa por constantes *refazer*s, tendo um caráter bastante contextual, sendo a partir do que considera *corporalidade drag* que a personagem em questão pode ser apresentada ou representada para um público.



Ao realizar uma etnografia junto a *drag queens* da cidade de Florianópolis (há mais de duas décadas) em contextos culturais e de consumo bastante distintos, a autora também sinaliza para algumas categorias percebidas na montagem *drag* durante seu processo de observação etnográfica na capital catarinense, e que nos parecem ainda bastante interessantes de situar aqui, desconstruindo a vinculação essencialista de que o performer e a *drag* sejam personas distintas, por exemplo.

A autora questionou algumas leituras consensuais à época, enfatizando em seus processos observacionais que, enquanto alguns sujeitos se identificavam com a personagem performada, incorporando-a em suas vivências cotidianas mesmo quando “desmontados”, outros preferiam assumir posturas opostas: evitando qualquer possibilidade de identificação com suas construções *drag*. No entremeio dessas duas categorias havia ainda os rapazes que não se importavam de serem identificados com elas, mesmo que em suas práticas cotidianas eles não tivessem relação com as personagens. (Vencato, 2002)

Toda essa explicitação nos revela dinâmicas bastante específicas e idiossincráticas e que nos remetem a uma variedade de possibilidades que esbarram em vinculações como as sobre identidade, orientação sexual, gênero, dissidência e mesmo violência, por exemplo. Fato é que sugerir que *drag queens* são homens que se vestem de mulher e que usam roupas exóticas e maquiagens carregadas, somada a ideia de que isso pode ou não estar relacionado a uma dimensão laboral, pode ajudar sujeitos e sujeitas com pouco ou nulo repertório sobre o tema a compreender ou mesmo idealizar imageticamente o que seriam *drag queens*, mas de maneira nenhuma consegue suprir a conceituação da terminologia e as construções históricas que a delinearam e que continuam se transformando na esteira das mudanças abruptas de uma cultura em processo de midiatização e plataformização profundas.

Como já citado, a significação não deixa de demonstrar similaridade ao referenciar as experiências *drag* que permeiam e pululam esta mesma cultura supracitada e que tomam forma a partir da popularidade de seus perfis nas plataformas de redes sociais, com suas experiências de e na música, suas aparições cada vez mais constantes na TV aberta, entre outras (Rocha, Postinguel, 2017; Cardoso Filho, Azevedo, Santos, Mota Junior, 2018; Silva, Lira, Voss, 2022). No entanto, de forma bastante distinta, conforme tentamos evidenciar ao longo do artigo, a noção de *drag queen* diversa postulada por Bartolina Xixa e tomada aqui como chave analítica nos permitiu compreender o potencial da fabulação, da contra-História, do repertório e das experiências contra-arquivísticas como as brechas onde a artista consegue encontrar caminhos para suas performances e práticas de resistência.



Referências

ALMEIDA, Gabriela Machado Ramos de. A performance como dispositivo de produção do artifício em *Lady*, de Ira Sachs. *DOC Online - Revista Digital de Cinema Documentário*, n. 36, 47-60, set-2024. <https://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/doc/article/view/1562/1047>. Acesso em: 25 out, 2024.

AMANAJÁS, Igor. Drag queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas. *Revista Belas Artes*, v. 6, 2015.

ANZALDUA, Gloria. Queer(izar) a escritora - Loca, escritora y chicana. tradução feita por Tatiana Nascimento do ensaio: To(o) queer the writer – loca, escritora y chicana. In: KEATING, Ana Louise (Ed.). *The Gloria Anzaldúa Reader*. Durham: Duke University Press, 2009. p. 163- 175.

BLASINI, Gilberto: ¡Bien Gorgeous! The Cultural Work of Eduardo Alegría” CENTRO: *Journal of the Center for Puerto Rican Studies*, 19 no 1. (Spring): 250-273, 2007 <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/377/37719113.pdf> . Acesso em: 25 out, 2024.

BORTOLOZZI, Remon Matheus. A arte transformista brasileira: rotas para uma genealogia decolonial. *Quaderns de Psicologia* , v. 17, n. 3, p . 59-72, 2015

BRASIL, André. A performance: entre o vivido e o imaginado. In: Anais do 20 Encontro Anual da Compós, 2011, Porto Alegre. *Anais eletrônicos...* São Paulo, Compós, 2011. Disponível em: A performance: entre o vivido e o imaginado | Galoá Proceedings . Acesso em 30 Jun. 2024.

BUCK, Jonathan. Et tu ru? Entrepreneurship and the Commodification of Drag in RuPaul’s Drag Race. In: *for(e)dialogue*, v. 3, n.1, 2019. Disponível em: <https://foredialogue.pubpub.org/pub/4pepup08/release/1> Acesso em 30 Jun. 2024.

CARDOSO FILHO, Jorge; AZEVEDO, Rafael José; SANTOS, Thiago Emanuel Ferreira; MOTA JUNIOR, Edinaldo Araujo. Pabllo Vittar, Gloria Groove e suas performances: fluxos audiovisuais e temporalidades na cultura pop. *Contracampo*, Niterói, v. 37, n. 03, pp. 81-105, dez. 2018/ mar. 2019

CHAN, Alex Siu Wing. RuPaul’s Drag Race: A Cultural Phenomenon That Challenges Gender Norms and Sparks Conversations Across Borders. *Journal of Homosexuality*, 71(8), 1863–1866, 2024

COLLIE, Hazel; COMMANE, Gemma. “Assume the position: two queens stand before me”: RuPaul as ultimate queen. *Celebrity Studies*, v.11, n.4, p.402–416. 2020, Disponível em: <https://doi.org/10.1080/19392397.2020.1765081> Acesso em 30 Jun. 2024.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário* [seleção e organização César Guimarães, Rubens Caixeta]. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

GALT, Rosalind. Lindo: teoria do cinema, estética e a história da imagem incômoda. *Revista Eco-Pós*, 2015, 18 (3), 42–65. Disponível em:



<https://doi.org/10.29146/eco-pos.v18i3.2762>. Acesso em 30 Jun. 2024.

HARTMAN, Saidiya: Venus in Two Act. *Small Axe*, v. 12, n. 2, pp. 1-14, Small Axe, 2008.

JENKINS, Sarah. ‘Hegemonic ‘Realness’? An Intersectional Feminist Analysis of RuPaul’s Drag Race, 2013. 142f. Dissertação (Mestrado) - Florida Atlantic University, 2013.

LA FOUNTAIN-STOKES, Lawrence. Translocas: migração, homossexualidade e travestismo na performance porto-riquenha recente. *Hemispheric Institute E-misférica*, v. 8, n. 1, 2011. Disponível em: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/emisferica-81/laountain>. Acesso em: 26 jun. 2024

LA FOUNTAIN-STOKES, Lawrence. *Translocas: The Politics of Puerto Rican Drag and Trans Performance*. University of Michigan Press, 2021.

LEITE, Rodrigo Moraes. *História do Teatro Ocidental: da Grécia Antiga ao Neoclassicismo Francês*. Salvador: EDUFBA, 2020.

LOPES, Denilson. Afetos. Estudos queer e artifício na América Latina. *E-Compós*, São Paulo [online], 2016, v. 9, n. 2. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1251/897>. Acesso em: 30 Jun. 2024.

MARCONI, Dieison, ALMEIDA, Gabriela. “And I need you now tonight, and I need you more than ever”: romantismos de artifício no cinema brasileiro contemporâneo. *Contracampo*, Niterói, v. 41, n. 2, 2022, pp. 1-14. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/52128>. Acesso em: 25 out. 2024.

MELO ROCHA, Rose de; POSTINGUEL, Danilo: O nocaute remix da drag Pablllo Vittar. *E-Compós*, [S. l.], v. 20, n. 3, 2017. DOI: 10.30962/ec.1416. Disponível em: <https://e-compos.emnuvens.com.br/e-compos/article/view/1416>. Acesso em: 30 Jun. 2024.

NYONG’ O, Tavia: *Afro-fabulations: The queer drama of black life*. Nova York. NYU Press, 2019.

OSTRUCAL, Douglas. Um transformismo latino: Bartolina Xixa e a insurreição micropolítica. *VIRUS*, São Carlos, n. 22, julho-2021. Disponível em: <http://www.nomads.usp.br/virus/_virus22/?sec=4&item=10&lang=pt>. Acesso em: 23 maio 2024.

PELÚCIO, Larissa. *Abjeção e desejo: uma etnografia travesti sobre o modelo preventivo de aids*. São Paulo: Annablume-Fapesp, 2009.

SILVA, Ivanderson; LIRA, Mayara; VOSS, Lilian. Uma análise interseccional dos limites e potencialidades revolucionárias de vídeos do youtube a partir da perspectiva antirracista de Rita Von Hunt no canal “Tempero Drag”. *Tempos e Espaços em Educação*, v. 15, n. 34, 2022.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2013.

VENCATO, Anna Paula: Fervendo com as drags: corporalidades e



performances de drag queens em territórios gays da ilha de Santa Catarina.2002. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

