

editorial  
editorial  
entrevista  
interview  
ágora  
agora  
tapete  
carpet  
artigo nomads  
nomads paper  
projeto  
project  
expediente  
credits  
próxima vírus  
next virus

ÁGORA  
AGORA

UM TRANSFORMISMO LATINO: BARTOLINA XIXA E A INSURREIÇÃO MICROPOLÍTICA  
A LATIN TRANSFORMISM: BARTOLINA XIXA AND THE MICROPOLITICAL INSURRECTION  
DOUGLAS OSTRUCA

V!22

REVISTA VIRUS  
VIRUS JOURNAL

issn 2175-974x  
julho . july 2021

PT | EN



**Douglas Henrique Ostruca dos Santos** é graduado em Cinema e Audiovisual, mestre em Comunicação e Informação e doutorando em Comunicação. Atualmente, é membro do grupo de pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Tem experiência na área de Comunicação, nos temas: micropolíticas de gênero, micropolíticas queer, cartografia, processos de montagem dos corpos, movimentações drag, cinema e audiovisual. [douglas.ostruca.pmf@gmail.com](mailto:douglas.ostruca.pmf@gmail.com)  
<http://lattes.cnpq.br/6593645121001870>

Como citar esse texto: OSTRUCA, D. Um transformismo latino: Bartolina Xixa e a insurreição micropolítica. **VIRUS**, São Carlos, n. 22, Semestre 1, julho, 2021. [online] Disponível em: <[http://www.nomads.usp.br/virus/\\_virus22/?sec=4&item=10&lang=pt](http://www.nomads.usp.br/virus/_virus22/?sec=4&item=10&lang=pt)>. Acesso em: 17 Jul. 2021.

ARTIGO SUBMETIDO EM 7 DE MARÇO DE 2021

## Resumo

A partir do interesse em processos de montagem *drag* na América Latina, com destaque para o tensionamento em relação às dinâmicas coloniais que se expressam nesses contextos culturais, busca-se investigar o trabalho do argentino Maximiliano Mamani, que dá corpo à *drag cholita* Bartolina Xixa. Toma-se o modo como o artista emprega o termo 'transformismo' e como isso opera em relação às suas montagens. No percurso, são atravessados os processos de produção de subjetividade aí implicados, tendo em vista o entrelaçamento entre gênero, sexualidade e raça. As vivências de Maximiliano junto ao transformismo também envolvem uma afirmação da luta de povos originários pelas terras que habitam. Para desenvolver esses aspectos, opera-se com as noções de insurreição micropolítica (ROLNIK, 2018), de drag como autoficção (PRECIADO, 2018), e com a cartografia (ROSÁRIO, 2013, 2016) enquanto "submetodologia indisciplinada" (MOMBAÇA, 2016). Entre as conclusões, entende-se que, em suas experiências e na performance Ramita Seca (2019), Maximiliano dá a ver uma reconfiguração do transformismo como dispositivo comunicacional de enfrentamento aos processos de colonização no âmbito cultural.

**Palavras-chave:** Transformismo, Drag queen, Autoficção, Micropolítica, Subjetividade

## 1 Introdução: em direção ao transformismo latino-americano

Como indicam os estudos de Lucas Bragança (2017) e de Mayka Castellano e Heitor Machado (2017), o reality show *RuPaul's Drag Race* (RPDR) é um dos fatores implicados no reavivamento da cultura drag ao redor do mundo. Essa característica pode ser igualmente verificada nas falas de *drags* brasileiras em vídeos publicados no YouTube (COMO..., 2018; BRAZILIAN..., 2018), as quais colocam o programa em questão como um dos elementos responsáveis por levarem-nas a se montar, ou seja, a expressar-se em *drag*.

Por outro lado, Bragança (2017), Lang, Filippo, Gaspari, Catrinck, Canedo e Leal (2015), bem como um conjunto de *drags* brasileiras (Alma Negrot, Gloria Groove, Duda Dello Russo e Penelopy Jean) destacam que, para além de reconhecer a relevância de RPDR para a cena *drag*, é preciso também levar em conta alguns tensionamentos, tendo em vista os diferentes contextos (QUEENS..., 2015). Assim, ao passo que o reality show RPDR reúne uma multidão de fãs ao redor do mundo, as cenas locais nem sempre recebem a mesma atenção. Outro fator sublinhado pelas quatro *drags* indicadas acima é o risco de centralização do fenômeno *drag* sob os programas e modelizações vigentes em RPDR — como se todo processo de montagem<sup>1</sup> existente, necessariamente, tomasse como referência os signos em circulação no reality.

Em outros termos, pode-se dizer que as luzes de um tempo também produzem efeitos de invisibilidade, ou seja, geram sombras sobre práticas não enquadradas nas programações vigentes. Em seu estudo sobre “música pop e guerra aérea”, Fabrício Silveira (2016) trabalha com a diferença entre divas globais e divas internacionalistas. As primeiras funcionam como embaixadoras da cultura norte-americana e se encarregam de levá-la para o mundo, enquanto as segundas partem da “integração criativa de tradições musicais periféricas, plurais e descentralizadas” (SILVEIRA, 2016, p. 2), envolvendo costumes, culturas e conflitos heterogêneos. Depreende-se daí que o *reality show* RPDR impulsiona a cena *drag* ao redor do mundo e, ao mesmo tempo, envolve um movimento de exportação da cultura norte-americana, aproximando-se das divas globais. Entende-se que existe aí, portanto, uma atualização das dinâmicas coloniais no âmbito cultural.

Como produto de nossa pesquisa de mestrado realizada anteriormente (SANTOS, 2020), encontra-se no YouTube um conjunto de performances protagonizadas por *drags* latino-americanas, dentre as quais estão Alma Negrot, Bartolina Xixa, Cassie, Martin Shankar, Potyguara Bardo e Uyrá Sodoma. Chamam a atenção as maneiras como elas experimentam a montagem *drag*, incorporando traços de suas vivências localizadas e dando a ver processos de singularização.

No caso das performances de Bartolina Xixa, uma *drag queen* vivida pelo argentino Maximiliano Mamani, há uma autoafirmação explícita do artista enquanto ‘transformista’<sup>2</sup>, termo coexistente em suas narrativas como *drag*. Esse aspecto pode ser verificado no trecho situado entre 1'43" e 1'52" do documentário *Bartolina Xixa* (2019, tradução nossa<sup>3</sup>), no qual o artista afirma: “(...) não há nada mais belo, não há nada mais bonito do que poder parar e construir minha perspectiva *drag queen* em seu momento, que agora chamo de transformista.”. Na descrição desse mesmo vídeo, encontra-se:

Bartolina Xixa é uma artista *drag* andina. Pensando em sua própria história, inspirada em uma *chola pacheña* e em uma busca constante de dar ao transformismo uma perspectiva mais indigenista é que se reconstrói [a personagem histórica] Bartolina. Com o transformismo, permitiu-se sentir e denunciar o que muitas vezes é negado ou invisibilizado (BARTOLINA..., 2019, tradução nossa).<sup>4</sup>

Logo, é notável aqui a associação entre os termos “*drag queen* – *drag* andina – *drag cholita* – transformista”, demarcando um processo de singularização na montagem articulada aos territórios habitados pelo artista. A conexão entre esses termos também é percebida no título de um dos vídeos publicados por Maximiliano Mamani em seu canal no YouTube, *Cholita Fiestera Arte Drag Queen Folk, arte transformista andino* (2018), no qual, além das palavras postas anteriormente, agrega-se “*drag queen folk*”.

Nessa oportunidade, parte-se das vivências do artista Maximiliano Mamani para localizar o modo como o termo ‘transformismo’ é empregado por ele e como isso se relaciona com suas práticas de montagem e com a afirmação de características das subjetividades que o articulam. Este trabalho leva, portanto, em consideração práticas culturais de minorias, com destaque para os processos de expressão da *drag* andina Bartolina Xixa. A partir disso, são desdobradas questões que passam pela produção de subjetividade, entrelaçando identidades de gênero, sexualidade, raça, e aspectos da afirmação das lutas dos povos originários pelos territórios com os quais se compõem.

## **2 A cartografia como submetodologia indisciplinada**

Como base para o percurso metodológico deste estudo, toma-se o encontro entre pistas da cartografia como método (ROSÁRIO, 2013, 2016) e propostas levantadas por Jota Mombaça (2016) na formulação de uma “submetodologia indisciplinada”. Em comum, ambas as perspectivas têm o entendimento da pesquisa como sendo de caráter processual e aberto que solicita movimentos de criação segundo cada caso. Há, ainda, convergência na compreensão de que um estudo exige implicação em campo. Com isso, as figuras de pesquisadore<sup>5</sup> e das/dos habitantes dos territórios investigados se atravessam e se compõem mutuamente, incluindo aí as tensões capazes de emergir no caminho.

De forma específica, da cartografia *corporea-se* a pista deixada por Virgínia Kastrup (2015), que sugere caminhos para desmontar a atenção habitual voltada para a recongnição do mundo a partir das codificações vigentes. Por essa maneira de ver, há fixação em categorias prontas, silenciando e apagando o que não pode

ser reconhecido de acordo com os parâmetros dispostos. Em contrapartida, a autora propõe caminhos para exercer uma atenção, ao mesmo tempo, fluante, concentrada e aberta, a qual permanece disponível aos estranhamentos, aos ruídos, aos elementos que fogem do já conhecido. Junto com Mombaça (2016), cabe dizer que essa postura exige uma indisciplina capaz de assumir a precariedade constituinte da produção de conhecimento. Isso porque não se trata de percorrer um território com categorias bem delimitadas, mas em trabalhar tão somente com fragmentos dispersos, sem reduzi-los a uma unidade pressuposta.

Para ir além do modo atencional seletivo e automático, Kastrup (2015) sugere o exercício de quatro variações (rastrear; tocar; pausar; reconhecimento atento). Embora esses movimentos coexistam e operem simultaneamente, em cada momento um pode predominar em relação ao outro. O presente estudo se inicia como desdobramento de um rastrear prévio realizado sobre audiovisuais protagonizados por *drags* no YouTube. Como continuidade, são realizados novos rastreios sobre outros materiais, os quais se incluem nesta investigação e estão localizados ao longo do texto.

Enquanto *bixa* não-binária racializada como branque, esse corpo que aqui escreve é mobilizado por afetos decorrentes do encontro com rastros das vivências de Maximiliano-Bartolina. Das diferenças aí envolvidas, surgem toques que geram estranhamentos capazes de abrir espaços de criação. Aqui, tais atravessamentos ganham possibilidade de germinar por meio do reconhecimento atento materializado no processo de escrita. Ressalta-se que não há uma verdade a ser desvelada, mas a produção de um olhar sobre o transformismo que emerge a partir de conexões com o trabalho de Maximiliano e as perspectivas teóricas aqui consideradas.

### 3 Bartolina Xixa: transformismo como autoficção

Bartolina Xixa se apresenta como *drag cholita*<sup>6</sup>, uma *drag folk* (CHOLITA..., 2019) que ganha corpo através do professor de dança folclórica Maximiliano Mamani. Mamani é natural de Abra Pampa, cidade da província de Jujuy, localizada no noroeste da Argentina. Ao afirmar-se enquanto “*marica*, negro e indígena” (BARTOLINA..., 2019), o artista ressalta seu processo de desidentificação da categoria de identidade homossexual, a qual, segundo ele, insiste no apagamento étnico e racial. Para Maximiliano, essa mesma lógica da branquitude<sup>7</sup> que permeia as demarcações de sexualidade está presente na formação da nacionalidade argentina. Movimentado por essas questões, ele encontra na arte a possibilidade de produzir descolamentos e construir outras realidades. Nisso, há uma busca por afirmar os modos de vida associados às culturas tradicionais e exercer papel ativo na disputa por uma forma de existência negada por dinâmicas coloniais.

Para Maximiliano, ainda que Bartolina seja uma personagem, há um fluir constante entre os processos de subjetivação que os atravessam, não existindo fronteiras bem delimitadas (CHOLITA..., 2019). Em relação a isso, cabe destacar o distanciamento da compreensão corrente de *drag queen* — a qual no dicionário eletrônico de Português-BR Houaiss (2009) aparece como “homem que se veste com roupas extravagantes de mulher e imita voz e trejeitos tipicamente femininos, ger. apresentando-se como artista em *shows* etc.”. Ao propor que há um fluir constante no espaço entre Bartolina e Maximiliano, o artista ultrapassa a noção de que está apenas imitando códigos socialmente demarcados como femininos. De outro modo, ele inventa um espaço de produção do corpo composto em meio ao trânsito por diferentes montações de si mesmo.

É nesse sentido que, ao tratar do conceito de “dispositivo *drag king*”, Paul-Beatriz Preciado (2018) sugere:

O saber *drag king* não é a consciência de estar imitando a masculinidade em meio a corpos anônimos de homens e mulheres, [...] antes disso, ele reside no fato de perceber os outros – todos os outros, incluindo a si mesmo – pela primeira vez como bioficcões mais ou menos realistas de gêneros performativos e normas sexuais decodificáveis como masculinas ou femininas. (PRECIADO, 2018, p. 391).

Dessa maneira, o autor demonstra a permeabilidade das fronteiras entre performances ficcionais de gênero e outras marcadas como supostamente naturais, evidenciado que a própria naturalidade se constitui como espécie de montagem. Por esse caminho, fazer *drag* não é imitação, mas uma maneira de estar no mundo a partir de outras composições, um deslocar-se de si mesmo que arrisca reconfigurar os territórios existenciais nos quais se está implicado. Cabe enfatizar que Preciado coloca sua experiência enquanto *drag king* não como uma personagem teatral, mas como exercício de autoficção que emerge de sua própria vivência.

Essa perspectiva parece tangenciar o modo como Maximiliano-Bartolina opera em relação às montações do corpo. Ao recusar a categoria de identidade homossexual e denunciá-la enquanto espaço demasiado embranquecido, o artista dá a ver um processo de desidentificação dos códigos socioculturais vigentes. Contudo, ao mesmo tempo, há investimento ativo na composição coletiva do território existencial *marica* — o qual, segundo ele, abre espaço para dar visibilidade ao atravessamento de raça (CHOLITA..., 2019; BARTOLINA..., 2019).

Ademais, as práticas de Maximiliano podem ser compreendidas junto à ideia de hackeamento dos biocódigos de produção do corpo — gênero-sexualidade-raça-etnia (PRECIADO, 2018). Nessa perspectiva, Preciado defende que, além de tomar consciência das formas de funcionamento de tais aparatos, é necessário gerar

apropriações coletivas, produzindo mutações e desvios capazes de proliferar bioficções outras. Relativamente a isso, nota-se que Mamani também tensiona os padrões ocidentais de beleza predominantes nos tutoriais de maquiagem voltados para *drag queens*. Ao privilegiar traços como nariz fino, rosto oval, olhos grandes etc., esses audiovisuais corroboram a manutenção de uma beleza eurocentrada como padrão universal de medida (CHOLITA..., 2019), o que pode ser entendido como uma dinâmica colonial.

Para compor Bartolina Xixa, Maximiliano parte de “feminilidades do mundo andino” (BARTOLINA..., 2019), estando essas implicadas nos territórios junto aos quais ele se monta. Cabe pontuar que o nome Bartolina Xixa é inspirado em Bartolina Sisa (1750-1782), mulher indígena Aimara atuante entre as líderes no enfrentamento da colonização espanhola e morta por lutar pela terra e pela vida de seu povo (NAVARRO, 2019). Portanto, por meio dos atravessamentos e afetações constituintes dos territórios habitados pelo artista, ele dá vazão a processos de singularização. Conforme desdobrado na seção posterior, as práticas de montagem levadas a cabo nesse caso apresentam críticas diretas às dinâmicas coloniais contemporâneas.

Como já mencionado, Maximiliano-Bartolina chega a sugerir uma autoidentificação como transformista, termo que em sua fala coexiste com *drag folk* e *drag cholita*. Nesses usos, é notável a busca do artista pela diferenciação em relação à cena *drag* global. Por essa via, abre-se a possibilidade de se pensar em reconfigurações do transformismo latino-americano com uma postura internacionalista (SILVEIRA, 2016). Nas práticas de montagem de Maximiliano-Bartolina, tal aspecto aparece articulado a uma série de atos de desidentificação em relação às codificações vigentes e, ao mesmo tempo, ao investimento autoficcional em processos de diferenciação e em territórios abertos.

De acordo com Suely Rolnik (2018), essas práticas de desidentificação e a(fe)ktivação dos saberes do corpo permitem criar condições de possibilidade para a manifestação de processos de criação. A autora situa esse modo de operacionalização do desejo como uma micropolítica ativa, a qual impulsiona o cultivo dos germens de mundos virtuais que atravessam o corpo. A emergência desses germens se dá a partir dos efeitos do outro em si mesmo, solicitando reinvenções. Aqui, o desejo opera através de uma bússola ética, deslocando as cartografias vigentes e os territórios existenciais a elas associados (processos de singularização em ato).

Ao trabalhar com o folclore local, Maximiliano-Bartolina não deixa de manter uma postura ativa no deslocamento das relações binárias de gênero permeadas nessas práticas. Nisso, o artista torna explícitas as lógicas heterossexuais, machistas e patriarcais que, segundo ele, também atravessam o folclore e a construção da identidade nacional, havendo necessidade de tensioná-las (BARTOLINA..., 2019; NAVARRO, 2019). Portanto, não se trata somente de recusar um conjunto de códigos e substituí-los por outros, mas de transformar, desviar, dando vazão a processos de singularização subjetiva nos quais os trabalhos de torção e criação são permanentes.

Retomando o que foi dito até aqui, em sua autoficcionalização, além de demarcar uma postura crítica em relação à categoria homossexual e aos padrões de beleza que imperam entre as *drags*, Maximiliano propõe a rearticulação de signos e afetos componentes dos territórios em que vive numa prática ativa de criação. Acredita-se haver aí um caminho de trabalho capaz de evidenciar diferenciações do transformismo latino-americano em relação à cena *drag* global — tarefa a ser ampliada em outras investigações. Como já anunciado, por ora, escolhe-se pousar sobre as afetações produzidas no encontro com o trabalho de Bartolina Xixa, com destaque para o primeiro minuto do vídeo *Ramita Seca, la colonialidad permanente* (2019).

#### **4 Insurreição micropolítica: *Ramita Seca, la colonialidad permanente***

Entre os toques produzidos no encontro com o vídeo *Ramita seca, la colonialidad permanente* (2019), estão as fissuras em relação a características do modo de funcionamento do capitalismo e ao uso da performance junto à linguagem audiovisual como máquina revolucionária.

No primeiro plano do vídeo, dá-se a ver um relevo montanhoso ao fundo, o chão está coberto por pedaços de madeira e restos de lixo entulhados. O enquadramento é preenchido pela fumaça branca em movimento dando à cena um caráter turvo, o que dificulta o olhar nítido sobre o que é mostrado. Num corte seco de montagem, passa a ocupar o quadro um plano que revela o corpo caído ao chão em frente à montanha de lixo — constituída por restos de coisas quebradas, sacos plásticos acumulados em pilha até a parte de cima do enquadramento (*frame* do plano entre 10 e 17 segundos do vídeo).

O movimento do olhar permanece preso entre a massa de lixo e o corpo vestido com uma saia (*pollera*) cor-de-rosa e uma manta azul, a perspectiva faz o monte de lixo pesar sobre o corpo, o qual aparece como mais um elemento de descarte jogado em meio aos restos. Os olhos estão abertos, mas não há movimento, o que reforça a morte já apresentada no plano anterior através do ambiente em destruição. O som permanece preenchido pelo silêncio, intensificando a sensação de desconforto.

Aos 14 segundos, as batidas de uma música cantada em espanhol quebram repentinamente o silêncio, o corpo caído ao chão pulsa o torso em sincronia com o som do tambor e o balbuciar de uma voz aguda. Ainda que exposto à precariedade explícita do ambiente, essa pessoa (re)vive e é mobilizada junto às palavras da

música *Ramita Seca*<sup>8</sup>. Chama a atenção essa variação entre a imobilidade do corpo caído ao chão e a movimentação até ficar, aos poucos, totalmente em pé. Essas marcações dão a ver mudanças de estado do corpo, variando entre esgotamento (que no limite extremo é o silenciamento pela morte) e a expressão da potência vital (que passa pelo corpo visível no enquadramento afetando quem assiste).

Inquieta o fato de Maximiliano-Bartolina optar por um lixão a céu aberto<sup>9</sup> como cenário para a performance *Ramita Seca*. Trata-se de um território ocupado anteriormente por populações indígenas, declarado como patrimônio cultural e natural da humanidade em 2003 pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). É significativo que esse lugar tenha sido transformado em lixão, o que torna evidente a necropolítica (MBEMBE, 2018) como estratégia de extermínio posta em prática nesse caso. Encontra-se, aqui, uma manifestação específica do processo colonial no contexto contemporâneo da América Latina.

A presença de Bartolina Xixa no espaço feito de lixão demarca uma postura de persistência na ocupação desse território. Através da performance, seu corpo dá passagem para a expressão da cultura folclórica daquela região. Tanto as roupas<sup>10</sup> quanto a música, os gestos e os movimentos da dança reavivam um ritual coletivo, colocando em ato memórias de uma tradição. Por mais que visivelmente exista apenas um corpo em cena, sabe-se que no âmbito das forças intensivas há composição junto às potências de vida ainda presentes, apesar do território devastado. Passam através dessa montagem fragmentos da luta de Bartolina Sisa e de todo seu povo contra a colonização espanhola.

Aqui o transformismo funciona como operador comunicacional que coloca em conexão distintas temporalidades, sem apagar suas diferenças. Traços de uma cultura folclórica específica e localizada são rearticulados no presente como outros, funcionando como embate em relação às dinâmicas coloniais que, embora distintas, ainda estão presentes e levam adiante a destruição dos povos originários. Mesmo que a performance em questão seja localizada, entende-se que, ao se atualizar no entremeio de distintos espaços-tempos, ela coloca em evidência as lutas e os genocídios implicados no processo de formação da América Latina, de maneira mais ampla.

Nesse caso, o transformismo se mostra num reavivamento não só de aspectos culturais da tradição de um povo, mas, junto a isso, da luta travada contra a colonização e o regime econômico que a sustenta. Nessa máquina revolucionária, os corpos se alimentam da potência de vida ancestral, a qual retorna na luta pelo território e pelas formas de vida não compatíveis com a lógica de acumulação do regime colonial-racializante-capitalístico (ROLNIK, 2018). Nesse processo, o artista é agenciado junto aos mortos, dando-lhes corpo em formas outras através de singularizações. Como já dito, não se trata de uma imitação ou representação, mas de uma prática de reinvenção por meio da qual se manifesta um modo de vida enquanto insurreição micropolítica.

Além de romper com um padrão estético de composição do corpo no regime atual, realizar a performance no território feito de lixão faz estremecer intensamente o *glamour* e a perfeição estabelecidos como ideal de sucesso e realização pelo mesmo sistema que produz os montantes de lixo e as descarta nas periferias. Nesse sentido, em vez de uma adaptação do folclore local para o consumo global, o que a performance *Ramita Seca* faz é explicitar a putrefação sobre a qual se sustenta o regime colonial-racializante-capitalístico (ROLNIK, 2018). Trata-se não só da pilha de lixo entulhada a céu aberto contaminando a terra, mas dos corpos que ali habitam e são exterminados em prol da expansão e acumulação de capital. Esse aspecto evidencia uma estratégia necropolítica que opera através da demarcação de quem pode viver e quem deve ser deixado para morrer (MBEMBE, 2018), o que se apresenta como uma faceta das dinâmicas coloniais implicadas no presente da América Latina.

## 5 Considerações finais

Neste trabalho, segue-se em direção às montagens *drag* que divergem da cena global e que apresentam postura de divas internacionalistas. Por essa via, volta-se a atenção para fenômenos de reconfigurações dos transformismos latino-americanos, tendo como enfoque o trabalho da *drag cholita* Bartolina Xixa, *corporeada* por Maximiliano Mamani. Nas vivências desse artista, a expressão artística do transformismo se desdobra no tensionamento em relação às configurações de rostos pautados por ideais de beleza eurocêntricos, os quais se repetem em tutoriais de maquiagem. Transversalmente, ao situar sua experiência como um trânsito entre Bartolina e Maximiliano, é como se o transformismo também o levasse a uma crítica das categorias de identidade homossexual e da nacionalidade argentina, demarcadas por ele como embranquecidas. Acredita-se que, por meio desses movimentos, o artista provoca deslocamentos de características envolvidas numa dinâmica colonial atualizada no âmbito cultural.

Em contraposição, Maximiliano afirma-se como *marica*, negro e indígena, fazendo questão de buscar, nos territórios existenciais em relação aos quais ele se compõe, as referências para sua montagem como Bartolina. Tais aspectos são consonantes com o que Preciado (2018) coloca como desidentificação e autoficção, os quais podem ser pensados como procedimentos de um transformismo latino-americano pautado por uma micropolítica ativa. A esse respeito, a arte transformista emerge enquanto espaço-entre, zona de liminaridade,

instância de desestabilização e descolamento das categorias bem delineadas. A partir disso, estranhamentos e anomalias são capazes de irromper em formas imprevisíveis — característica que se aproxima do que Rolnik (2018) situa como insurreição micropolítica.

Por fim, na análise do primeiro minuto do vídeo *Ramita Seca, la colonialidad permanente* (RAMITA..., 2019), observa-se que as práticas de montagem de Bartolina convergem em uma crítica ao capitalismo e suas formas contemporâneas de colonização. Depreende-se que, nos processos do artista, o transformismo se apresenta como dispositivo comunicacional, já que coloca em contato distintos espaços-tempos. Nesse sentido, o artista dá passagem para forças ancestrais que se expressam na performance como potência de vida. Além de reavivar a cultura folclórica do local em que habita, Maximiliano-Bartolina faz parte da configuração de uma máquina revolucionária, a qual atualiza a luta dos povos originários contra a colonização no contexto contemporâneo da América Latina.

### Agradecimentos

Agradeço a Yvets Morales, por me apresentar o trabalho de Bartolina Xixa, ao Fabrício Silveira, por chamar a atenção para o conceito de autoficção, à prof<sup>a</sup> Nísia Martins do Rosário, pelos ensinamentos sobre a Cartografia, e à Mariana Somariva, pela revisão deste trabalho. O presente estudo foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

### Referencias

BARTOLINA Xixa. [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (8 min 8 seg). Publicado pelo canal Caleidoscopio Realizaciones. Disponível em: <https://bit.ly/3fWYwJM>. Acesso em: 19 mai. 2021.

BORTOLOZZI, R. M. A arte transformista brasileira: rotas para uma genealogia decolonial. **Quaderns de Psicologia**, v. 17, n. 3, p. 59-72, 2015. Disponível em: [encurtador.com.br/vEGQU](http://encurtador.com.br/vEGQU). Acesso em: 12 ago. 2019.

BRAGANÇA, L. Degenerando formatos midiáticos e construções sociais: RuPaul's Drag Race e mercantilização de espaços dissidentes. **Revista do Audiovisual Sala 206**, n. 7, p. 59-72, 2017.

BRAZILIAN Pop Star Pablllo Vittar's Spectacular 15-Minute Drag Transformation | Beauty Secrets. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (13 min 51 seg). Publicado pelo canal Vogue. Disponível em: <https://bit.ly/3geGKvY>. Acesso em: 19 mai. 2021.

CASTELLANO, M.; MACHADO, H. L. Please, come to Brazil!: as práticas dos fãs brasileiros do reality show RuPaul's Drag Race. **Rumores**, v. 11, n. 21, p. 25-48, 2017. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/116147>. Acesso em: 12 ago. 2020.

CHOLITA drag | AJ+ Español. Produção: Noelia González. [S. l.], 2019. 1 vídeo (6 min 19 seg). Publicado pelo canal Aj+ Español. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=qBO6GOh-Fv4&t=110s&ab\\_channel=AJ%2BEspa%C3%B1ol](https://www.youtube.com/watch?v=qBO6GOh-Fv4&t=110s&ab_channel=AJ%2BEspa%C3%B1ol). Acesso em: 19 mai. 2021.

CHOLITA fiesterera arte drag queen folk, arte transformista andino. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (4 min 14 seg). Publicado pelo canal Maximiliano Mamani. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=d2kBFaH0yJ4&ab\\_channel=maximilianoMamani](https://www.youtube.com/watch?v=d2kBFaH0yJ4&ab_channel=maximilianoMamani). Acesso em: 19 mai. 2021.

COMO virei *drag queen* | vlog. [S. l.: s.n], 2018. 1 vídeo (7 min 34 seg). Publicado pelo canal Tiffany Bradshaw. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=zf0IgmjxOY&ab\\_channel=TiffanyBradshaw](https://www.youtube.com/watch?v=zf0IgmjxOY&ab_channel=TiffanyBradshaw). Acesso em: 19 mai. 2021.

FES. La identidad cultural de la mujer de pollera perdura. **Periódico Digital Erbol**. Bolívia. 5 set. 2014. Disponível em: <https://anteriorportal.erbol.com.bo/noticia/cultura/05092014/la-identidad-cultural-de-la-mujer-de-pollera-perdi>. Acesso em: 19 mai. 2021.

HOUAISS, A. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JESUS, C. M. de. Branquitude x Branquidade: uma análise conceitual do ser branco. In: **III Encontro Baiano de Estudos em Cultura**. Cachoeira. 2012. *Anais*. Disponível em: <https://bit.ly/3pyRoBN>. Acesso em: 3 mar. 2021.

KASTRUP, V. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. **Pistas do método da cartografia**: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 32-51.

LANG, P.; FILIPPO, M.; GASPARI, G.; CATRINCK, M.; CANEDO, J.; LEAL, T. A construção de celebridades drags a partir de RuPaul's Drag Race: uma virada do imaginário queer. In: **XXXVIII Congresso Brasileiro De Ciências Da Comunicação**. Rio de Janeiro. 2015. Anais. p. 1-14. Disponível em: [https://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/lista\\_area\\_IJ-DT6.htm](https://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/lista_area_IJ-DT6.htm). Acesso em: 12 ago. 2020.

MBEMBE, A. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MOMBAÇA, J. Rastros de uma submetodologia indisciplinada. **Concinnitas**, v. 1, n. 28, p. 341-353, 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/25925>. Acesso em: 2 mar. 2021.

NAVARRO, R. Drag "cholata" enfrenta desafios de estereótipos de gênero e folclore na periferia argentina. **Blog Global Voices**. [S. l.], 23 jun. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3iuj8Gt>. Acesso em: 02 mar. 2021.

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

QUEENS do Brasil respondem *drags* da Rupaul. [S. l.: s.n.], 2015. 1 vídeo (23 min 26 seg). Publicado pelo canal Põe na Roda. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=krnApit-YDI&ab\\_channel=P%C3%B5eNaRoda](https://www.youtube.com/watch?v=krnApit-YDI&ab_channel=P%C3%B5eNaRoda). Acesso em: 19 mai. 2021.

RAMITA Seca, La colonialidad permanente. Realização: Elisa Portela. [S. l.], 2019. 1 vídeo (5 min 8 seg). Publicado pelo canal Eli Portela. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=-2-wFmNnFDc&ab\\_channel=EliPortela](https://www.youtube.com/watch?v=-2-wFmNnFDc&ab_channel=EliPortela). Acesso em: 19 mai. 2021.

ROLNIK, S. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018.

ROSÁRIO, N. M. Mitos e cartografias: novos olhares metodológicos na comunicação. In: MALDONADO, A. E.; BONIN, J. A.; ROSARIO, N. M. (Org.). **Perspectivas metodológicas em comunicação**: novos desafios da prática investigativa. Salamanca/Sevilha: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2013.

ROSÁRIO, N. M. Cartografia na comunicação: questões de método e desafios metodológicos. In: MOURA, C; LOPES, M. (Org.). **Pesquisa em comunicação**: metodologias e práticas acadêmicas. Porto Alegre: EdUPUCRS, 2016.

SANTOS, D. H. O. **Tutoriais em (des)montação**: uma cartografia de corpos eletrônicos *drag* na plataforma do YouTube. 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

SILVEIRA, F. L. da. Música pop e guerra aérea. In: **XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. São Paulo. 2016. Anais. p.1-16. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-1289-1.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2020.

SOLOGUREN, X. S. La ininteligibilidad de lo cholo en Bolivia. **Tikanzos**, v. 9, n. 21, p. 1-18, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.org.bo/pdf/rbcst/v9n21/v9n21a04.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2020.

---

**1** Nas práticas *drag*, *montação* refere-se ao conjunto de elementos heterogêneos – vestuário, maquiagem, acessórios etc. – implicados na expressão das personas.

**2** Conforme indicado por Remom Bortolozzi (2015), o termo 'transformismo' foi comumente utilizado no Brasil nas décadas de 1970 e 1980 por artistas que transitavam por entre as codificações de gênero em suas performances. Não é prudente pressupor uma conexão necessária entre o transformismo brasileiro mencionado por Bortolozzi e o modo como Maximiliano Mamani utiliza o termo, posição que solicita investigação à parte.

**3** Do original em espanhol: "(...) *que nada más bello, que nada más lindo que poder desde así pararme y construir mi perspectiva drag queen en su momento que ahora lo digo transformista*".

**4** Do original em espanhol: "*Bartolina Xixa es una artista drag andina. Pensando en su propia historia, inspirada en una chola paceña y en una búsqueda constante de darle al transformismo una perspectiva más indigenista es que reconstruye a Bartolina. Con el transformismo, se permitió sentir y denunciar lo que muchas veces se niega o invisibiliza*".

**5** E autore deste texto tem se afirmado como não-binária, portanto, nos casos em que o corpo que escreve estiver inserido no texto de modo explícito, as palavras com flexão de gênero (terminações -a e -o) serão

deslocadas pelo uso da terminação -e.

**6** O termo *cholita* se refere às *cholitas bolivianas*, as quais são inspiração para Maximiliano compor Bartolina Xixa. Os diferentes elementos que formam o vestuário das *cholas* foram impostos pela coroa espanhola, estando vinculados com um sistema estruturado por diferenças regionais e de castas. O próprio termo *chola* emerge como categoria para demarcar uma diferença racial de mulheres mestiças e indígenas (SOLOGUREN, 2006; FES, 2014). Contudo, ainda que determinados compulsoriamente no processo de colonização, tais componentes passam a ser incorporados/pirateados pela cultura local num movimento de afirmação de um modo de vida.

**7** Conforme Camila de Jesus (2012), teoricamente, o termo 'branquitude' é empregado para demarcar a existência dos ideais que sustentam a supremacia branca e seus privilégios. Contudo, ainda segundo Jesus, autoras como Edith Piza propõem diferenciar branquitude de branquidade: a primeira seria uma etapa no processo de reconhecimento dos privilégios brancos numa luta anti-racista, enquanto a segunda assumiria o sentido antes dado à branquitude, ou seja, de negação dos privilégios brancos decorrentes das distinções raciais impostas.

**8** Trata-se de uma *vidala riojana* composta por Aldana Bello que a canta junto com Susy Shock e Mariana Baraj.

**9** Situado em Hornillos, na Quebrada de Humahuaca, Argentina.

**10** Dentre os aspectos inseridos nessa montagem está uma saia rosa com babados (*polleras*), blusa branca de mangas compridas, manta rosa e azul com bordados estampados, além do chapéu preto, das sapatilhas e das duas tranças no cabelo feitas com tecidos e um adorno (*tullmas*) em franjas vermelhas.