

Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

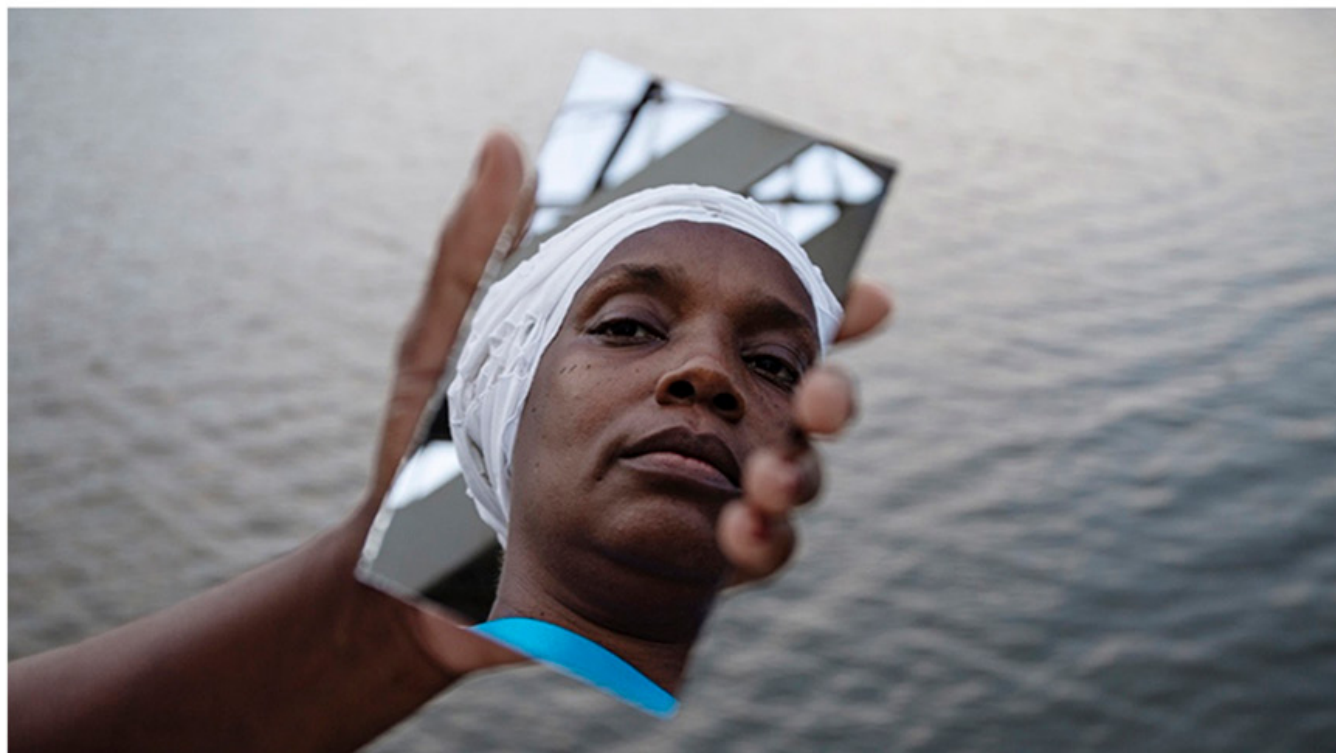


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

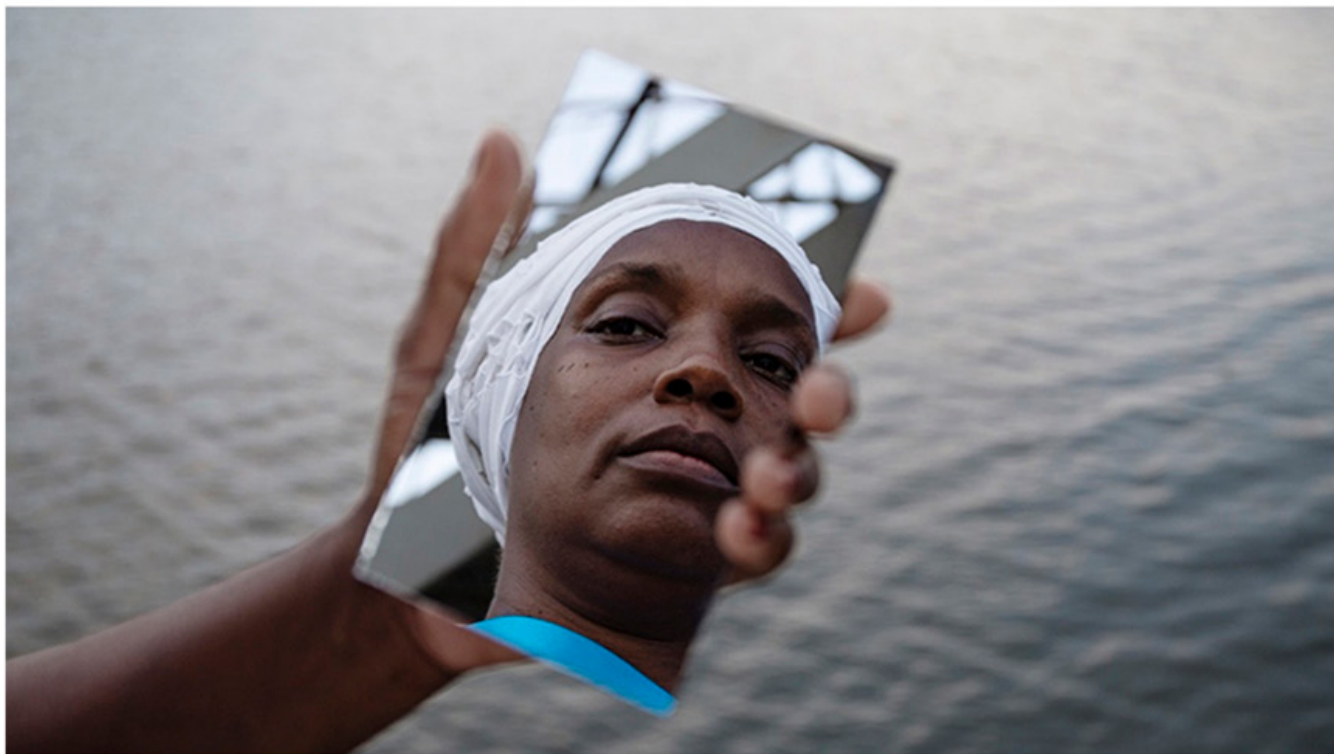


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Organização



Apoio



42º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE (2022)

PRESIDÊNCIA DE HONRA (*in memoriam*) – Walter Zanini

DIRETORIA DO CBHA (2023-2025)

Presidente - Vera Maria Pugliese de Castro (UnB/CBHA)
Vice-presidente - Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)
Secretário - Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)
Tesoureira - Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)

DIRETORIA DO CBHA (2020 - 2022)

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Vice-Presidente - Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPeL/CBHA)
Secretária - Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Tesoureiro - Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Angela Brandão (UNIFESP/CBHA)
Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)
Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)
Fernanda Pequeno (UERJ/CBHA)
Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)
Neiva Bohns (UFPeL/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Sheila Cabo Geraldo (UERJ/CBHA)

COMITÊ CIENTÍFICO DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022

Elisa Souza Martinez (UnB/CBHA)
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/CBHA)
Maria Inez Turazzi (IBRAM/CBHA)
Paulo Knauss de Mendonça (UFF/CBHA)
Rita Lages (UFMG/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DO PRÊMIO CBHA DE TESES/ 2022

Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)
Dária Jaremtchuk (USP/CBHA)
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP/CBHA)
Paula Ramos (UFRGS/CBHA)
Vera Beatriz Siqueira (UERJ/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DOS ANAIS DO 42º COLÓQUIO DO CBHA

Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)
Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)
Fernanda Pequeno da Silva (UERJ/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

IMAGEM: Aline Motta, (*Outros Fundamentos*, 2017-2019).

DIAGRAMAÇÃO: Thaís Franco

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (42: 2022)

Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA, Rio de Janeiro, 7-12 nov. 2022. (Organizadores: Vera Marisa Pugliese de Castro, Eduardo Ferreira Veras, Ivair Junior Reinaldim, Daniela Pinheiro Machado Kern, Fernanda Pequeno da Silva e Rogéria Moreira de Ipanema. Porto Alegre: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2023 [2022].

Vários autores

1367 p. 21x29,7 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.42>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 42º do Colóquio do CBHA.

CDD: 709.81

Os textos dos artigos e as imagens reproduzidas nesta publicação são de responsabilidade dos respectivos autores.

Comitê Brasileiro de História da Arte (filiação ao *Comité Internationale de Histoire de l'Art*).

<http://www.cbha.art.br/index.html>

e-mail: cbha.secretaria@gmail.com

Drag Queen ou Transformista? A arte LGBT decolonial

Manoel Cheles da Silva, Universidade Federal Fluminense (UFF)/
<https://orcid.org/0000-0001-8075-0765>
manoels@id.uff.br

Resumo

No Brasil temos uma forma singular de ver a figura do homem que se traveste, tratando essa atividade de um nome que tem uma carga de significados muito expressiva, transformismo. Transformista é aquele ao qual a sociedade atribui um papel de masculinidade compulsória, por ter nascido com órgãos relativos ao sexo masculino, mas que se dota de signos femininos para se expressar em sociedade. Assim, transformista não é apenas quem se 'veste de mulher' para uma performance, mas também aquele que não tem o seu gênero em conformidade com o sexo de nascimento. Trazemos neste paper uma provocação relativa ao uso do termo drag como um sucessor do transformismo, e que inserido dentro de uma dinâmica capitalista privilegia e dita o que é ou não arte LGBT. Pois, em especial no Brasil, temos o 'transformismo' singularizando as experiências artísticas de confronto às normas de gênero e sexualidade.

Palavras-chave: Transformismo. Drag Queen. Arte LGBT. Capitalismo e arte. Decolonialidade.

Abstract

We have in Brazil a singular way of seeing the figure of the man who cross-dresses, treating this activity with a name that has a very expressive load of meanings, transformismo. Transformista is someone to whom society assigns a role of compulsory masculinity, for having been born with organs related to the male sex, but who adopts feminine signs to express himself in society. A transformista is not only someone who "dresses up as a woman" for a performance, but also someone who does not conform his or her gender according to the sex of birth. In this paper we bring a provocation concerning the use of the drag term as a successor of transformismo, and that, inserted within a capitalist dynamic, privileges and dictates what is or is not LGBT art. For, especially in Brazil, we have transformismo singularizing the artistic experiences of confrontation to the norms of gender and sexuality.

Keywords: Transformismo. Drag Queen. LGBT Art. Art and Capitalism. Decoloniality.

Desde a sua invenção a América Latina é marcada por saques, golpes e silenciamentos, nas palavras de Walter Mignolo: “o continente em sua totalidade surgiu como tal, na consciência europeia, como uma grande extensão de terra da qual se tinha que apropriar e um povo que se tinha que evangelizar e explorar” (MIGNOLO, 2007, p.32, tradução nossa). Esse projeto hegemônico de dominação segue até hoje, gerindo e controlando a subjetividade e o conhecimento humano, além da economia. Assim, até a nossa percepção de mundo, enquanto indivíduos subjugados, recebe o crivo dessa matriz colonial, somos ensinados e autorizados a pensar dentro daquilo que satisfaz o nosso algoz. A exposição do pensamento contrário ao caminho que nos foi introduzido, seja pela oralidade, pela escrita ou pela arte, encontra dentro dessa configuração imperialista duas saídas, ou ela é repelida e reprimida, ou é fagocitada pelos mecanismos de dominação.

Percebendo que a arte é capaz de surgir fora de centros hegemônicos e que não são poucas as manifestações artísticas capazes de modificar forças de dominação, enfocamos o presente artigo na arte de LGBTs (lésbicas, gays, bissexuais e transexuais) compreendendo, a partir de Foucault (1976: 1984), que a repressão de comportamentos sexuais e de gênero desviante não são inatos da humanidade, mas resultados de uma concepção de mundo moderna.

A partir de estudos predecessores, percebemos que a expressão artística de LGBTs que mais se destaca na atualidade é a Drag, ou seja, vemos cotidianamente, sobretudo nas redes sociais, pessoas que se dotam de signos femininos e masculinos no seu ‘fazer artístico’, indo de encontro a um padrão cis-hetero normativo que dita a forma como homens e mulheres devem se vestir e se portar em sociedade. Compreendida hoje enquanto uma arte de resistência, Drag tem na raiz de sua popularização na América Latina um mesmo elemento imperialista: RuPaul’s Drag Race.

Idealizado por uma subsidiária da Paramount e lançado no ano de 2009, nos Estados Unidos, o reality show RuPaul’s Drag Race inovava ao trazer uma competição de que misturava elementos do American Idol e do American Next Top Model, simultaneamente tendo como competidores Drag Queens, isto é, homens cisgênero que se expressavam artisticamente se travestindo com signos designados a mulheres, bem como, uma Drag como apresentadora (SCHOTTMILLER, 2017). RuPaul, emprestou o seu nome ao reality pela sua grande participação dentro da mídia estadunidense nos anos finais da década de 1990, enquanto uma figura símbolo de estilo e requinte.

Apesar da precariedade da primeira temporada do reality, ele logo se destacou dentre os seus ascendentes, RuPaul’s Drag Race além da tradicional competição que usa da tortura psicológica como entretenimento, também introduzia homossexuais,

em maioria, afeminados, cujas personalidades dissonantes faziam com que os embates de perspectivas sobre a vida e sua expressão artística fosse constante. O programa tem em seu início um viés explícito em ser voltado para a comunidade LGBT que já era espectadora assídua dos realitys competitivos anteriormente citados (ØDEGÅRD, 2016). A edição dos registros das performances e do comportamento cotidiano dessas Drag Queens, possibilitava a conexão do público com figuras específicas baseando-se no modo como cada participante era produtivo para o programa. Assim, não bastava apenas uma expressão artística muito próxima a noção ocidental do belo, era também necessário ter carisma, originalidade, garra e talento (em inglês: carisma, uniqueness, nerve and talent – formando o acrônimo CUNT cujo significado no inglês coloquial remonta à vagina). (MCKINNON, 2018)

Seguindo a tendência estabelecida pela sua progenitora, McKinnon (2018) compreende que o reality tende a valorizar de maneira exacerbada a indistinguibilidade entre os competidores, que eram essencialmente homens cisgêneros homossexuais, e mulheres cisgênero. Confirmamos isso ao perceber que nas sétimas primeiras edições do programa as finalistas e ganhadoras seguiram um mesmo padrão de corpo, maquiagem e padding, indiscerníveis de um corpo biologicamente feminino para o padrão estadunidense, como é o caso de Plastique Tiara (figura 1).



Figura 1.

DMVRTINEZ, Plastique Tiara, 2021.
Fotografia.

Instagram de Plastique Tiara.

<https://www.instagram.com/p/COTSDyWHIY6/>.

Filiado a uma produtora de grande influência no mainstream, o programa atraiu patrocinadores múltiplos que buscavam vender para esse público que despontava em solo americano. A competição que antes dava espaço para artistas mostrarem a sua arte periférica para a massa, agora passava também a significar a fama trazida pela audiência, pelo prêmio (que hoje chega aos 150 mil dólares) e pelo contrato publicitário oferecido ao ganhador. Grandes corporações do ramo da maquiagem como a NYX e a Anastacia Beverly Hills, forneciam esses contratos anuais como forma ganharem espaço nesse mercado que vinha se consolidando e ditar uma forma 'certa' fazer drag para aqueles que viam nessa arte a sua possibilidade de se expressarem. Com maquiagens que beiram os 70 dólares cada, perucas de 600 dólares e vestidos de milhares de dólares, a Drag deixava de ser uma arte de periferia sendo fagocitada pela dinâmica capitalista se tornando a arte de uma pequena parte da comunidade gay que conseguia arcar com ela. (GUDELUNAS, 2017)

O fenômeno Drag estadunidense, pouco tempo depois de lançado, ganha espaço em território brasileiro, primeiro através de compartilhamento per-to-per torrent, depois em canais fechados de televisão como a MTV e VH1; e em streamings como Netflix e Amazon Prime Video. RuPaul's Drag Race, nesse sentido, ganha um papel fundamentalmente motivador, para que novos artistas surgissem no país e construíssem o modo como essa arte é vista nacionalmente. É nesse recorte temporal do final do ano de 2014, que grandes artistas drags da atualidade começam a aparecer na mídia de nicho (como alguns canais de tv por assinatura e em canais de coletivos artísticos no YouTube, como o Drag-se).

Já no ano seguinte, em 2015, o programa Amor e Sexo da Rede Globo, introduz essa categoria artística para a grande massa. Artistas drag como Lorelay Fox, Pablllo Vittar, Deenjers e Gloria Groove tomam conta do palco e passam a mostrar semanalmente o seu talento enquanto Drags brasileiras, para um público que já vinha sedento por esse conteúdo desde a sua introdução com o RuPaul's. (GILHARDI; MINAYO, 2018)

Ocorre, no entanto, que a abordagem dada as produções drag no Brasil segue a normativa do centro hegemônico que a gestou, fazendo que a expressão drag nacional seja apenas um desdobramento daquela vista nos Estados Unidos. Mesmo os realitys que tinham essas Drags como figuras centrais não tendo sido bem-sucedidos (como é caso de Glitter e Academia de Drags), a correlação entre as empresas e esses artistas ocorre fluidamente.

A Drag no Brasil, ganha espaço como nunca visto. Em poucos anos de carreira, Pablllo Vittar, por exemplo, supera RuPaul em número de seguidores em todas as redes sociais. Mais que um fenômeno nacional, Drag vira um dos cartões postais do Brasil,

exportando a nossa dúbia diversidade masculina, cisgênero e branca para fazerem shows em países de primeiro mundo. A imagética da Drag se torna o ideal máximo do que 'ser mulher' simboliza, fazendo que drags tomem conta de tutorias pela internet: ensinando se maquiar para parecer ter o nariz mais fino, os lábios maiores, os peitos maiores, como disfarçar linhas de expressão, a assimetria do rosto, os pelos faciais. Drag se consolida como o superlativo de mulher, inspirando grandes organizações como a da família Kardashian que é na atualidade responsável pela construção do ideal de corpo feminino perfeito no ocidente político, não apenas na maquiagem, mas também no corpo, vemos nas silhuetas cirurgicamente moldadas das socialites um corpo muito similar àquele construído pelas Drags com enchimentos de espuma. (BARUM, 2020; VAN KESSEL, 2016)

Estampando latinhas de refrigerante (figura 2), capas de revistas e anúncios de banco, o seletivo grupo de Drags que iniciara no programa da Rede Globo, agora se tornara o padrão do que é ser drag no Brasil. Dotados de corpos que se adequavam a um padrão de beleza tanto quando estavam montados, quanto no dia a dia, ou seja, magros, pálidos, altos, jovens, com indumentária e maquiagem de valores exorbitantes; esses artistas construíam o ideal drag brasileiro, para as bixas afeminadas das periferias. Retroalimentando uma narrativa que já era vista no Estados Unidos, onde exemplos de gays da periferia que ascenderam ao estrelato através da Drag, são colocados como exemplos de meritocracia. (VAN KESSEL, 2016)



Figura 2.

J. Walter Thompson São Paulo, FanFeat, 2018.

Material publicitário.

Acervo ADSSPOT.

<https://adsspot.me/media/direct-marketing/coca-cola-coca-cola-818253234525>.

Coca-Cola – Soft Drinks.

Muito presente no imaginário do brasileiro médio até meados dos anos 2000, o transformismo, passou a ser encarado como uma expressão artística associada à prostituição, por conseguinte, inferior. Sendo, inclusive, ofensivo chamar-se a uma Drag de “transformista”, visto que esse termo colocaria a sua arte como velha e de menor valor.

Percebemos com essa pesquisa, no entanto, que coletivos de artistas ao redor do Brasil, se reapropriaram do termo ‘transformismo’ vendo que através dele conseguiam marcar uma diferenciação entre a arte da periferia e dos corpos dissidentes, da arte gay americanizada. O transformismo como meio de resistência permite que esses artistas apontem o gesto colonial provindo da Drag e o contraponha através de uma lógica anti-universalista e anti-homogeneizadora, gerando uma arte que não busca algo (seja fama, reconhecimento ou dinheiro) como a Drag, mas sim uma arte que devém.

O transformismo está presente na sociedade brasileira, de forma documental, desde o início do século XX. Ainda em 01 de novembro 1914 a Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro dava espaço para Darwin. “A sua linda figura em seena dominou logo a assistência. As mulheres levantavam-se nas frisas e nos camarotes para ovacionarem Darwin. E mordiam os lábios nervosamente... A exotização é perfeita. É perfeita pela verdade do gesto, pela leveza do caminhar, pelo encanto das poses. Engana maravilhosamente. Darwin é um rapagão famoso, em scena, dentro de um vestido decotado, onde seu colo desabrocha, como uma linda flor muito branca e muito linda, é fascinada oreatura, uma perfeita mulher com toda a perturbação do seu encanto dominador.”

O transformista Darwin provavelmente sem tal consciência, entre os anos de 1914 e 1932 fez de sua arte um gesto decolonial de re-existência, visto que, o travestismo através do qual ele expressava a sua arte, como visto na figura 3, violava o código penal brasileiro, sendo passível de prisão (EBERT, 2021). Apesar da referência direta de sua arte ao cotidiano parisiense, a arte transformista de Darwin punha em xeque as ideologias coloniais vigentes no Brasil, ilustrando outras formas possíveis de existência, sempre em inter-relação e em articulação com o outro. Usando as palavras empregadas na Gazeta de Notícias de 1914: “Bemdita seja a arte de Darwin [...]”



Figura 3.

Gazeta de Notícias, Darwins, 1914.

Fotografia em jornal.

Hemeroteca Digital.

<http://bndigital.bn.gov.br>

Gazeta de Notícias, 1 de novembro de 1914.

Lembramos que Darwin foi um entre muitos outros artistas transformistas que se contrapunham a um ideal normativo da sexualidade, de gênero e de arte. O seu uso nesse trabalho é feito pela larga quantidade de documentos históricos que nos permitem olhar do início ao final de sua carreira artística, no decorrer desta pesquisa.

Os transformismos no avançar do século XX continuaram se mostrando avessos a normativas hegemônicas, figuras como Sofia Loren, continuavam chocando todas as classes econômicas e, neste caso em específico, causando polêmicas ao se relacionar afetivamente com membros da elite carioca (REVISTA DO RÁDIO, 1961).

Com o chegar dos anos 60 e o Golpe Militar, o meio artístico passa a ser constantemente reprimido e perseguido pelo aparato estatal. Como dito, a arte é uma das poucas ferramentas capazes de enfrentar as forças de dominação. Nesse cenário, o transformismo novamente se mostra enquanto um gesto decolonial que rompe com a colonialidade dos saberes e das relações de poder. Tal como outros espetáculos artísticos, o transformismo torna-se uma instância de aprendizagem contra hegemônica, aliando divertimento e reflexão (ICLE; HAAS, 2019).

Nesse período histórico temos uma preponderância de travestis e transformistas que se apresentavam em boates no centro carioca e estavam durante o dia, dentro de

salões de cabelo fazendo os cabelos das moças direitas e durante as noites no breu da Capital Federal, se prostituindo para conseguir sobreviver.

Percebemos aqui que houve, durante um longo período da história recente do Brasil, um ponto de intersecção entre os transformismos: nascidos com um corpo determinado como masculino pela sociedade, tanto aqueles que não viam nesse corpo a completude de sua essência, quanto aqueles que viam na ruptura desse paradigma genérico o seu fazer artístico; estavam retidos dentro de uma mesma dinâmica social que não os via como merecedores da participação em sociedade. Assim, os travestismos e transformismos se misturam, e a insciência quanto ao que lhes tornou marginal faz com que sejam inferiorizados no estudo das artes LGBTs.

Com o fim do período de ditadura, o elemento contra o qual se resiste torna-se difuso e descentralizado, não mais a arte decolonial tem uma instância como enfoque. Vemos na atualidade com os artistas transformistas que a noção da singularidade de um opressor não é visível como o era para artistas como Dzi Croquettes, Rogéria e Elke Maravilha durante a ditadura. A opressão é silenciosa e é intrínseca às nossas relações interpessoais.

Drag e transformismo são subvertidos por esses artistas se tornando mecanismos de luta contra hegemônica. E as suas artes performáticas não possuem um viés único de produção e criação artística. Ao analisar os registros das performances cotidianas realizadas por esses artistas, percebemos que os seus corpos estão em transe, não se trata de um homem virando mulher ou vice-versa, mas de um corpo que passa a simbolizar a sua (re)existência a partir de inúmeras singularidades. Como vemos na figura 4, as fronteiras do real e do construído se tornam turvas. Sendo uma arte do coletivo, os transformistas “reverberam os seus monstros, as suas idiossincrasias e seus atravessamentos. Em suas gretas, estilhaçam espelhos porque ‘Narciso acha feio o que não’ lhe reflete.” (Barillo et. al, 2021, p. 134)



Figura 4.
Íra Barillo, Cokendrah, 2018.
Fotografia.
Acervo pessoal.
Barillo et. al, 2021.
Íra Barillo.

Retomando Mignolo vemos que existem três caminhos possíveis para aqueles que são parte integrante do território colonizado, ou absorvem toda a dominação e tentam fazer parte daquele sistema-mundo; ou se adaptam a realidade dada e tentam sobreviver; ou entendem o seu lugar de colonizados e começam a construir projetos que apontam para novas formas de vida (2013). O transformismo seria esse terceiro elemento, pois muitos artistas transformistas, veem a sua arte em uma posição subalterna – as vezes deixando de consideram a sua arte como arte *per se* – para Foucaut (1999) esse pensamento subalterno gera uma narrativa que aciona uma racionalidade diferente, desafiando a lógica da colonialidade, haja visto que é contra hegemônico que percebamos ser assujeitados pelos tiranos discursos homogeneizadores e é só através da percepção de que não somos iguais, mas que podemos viver em pluralidade, que a (re)existência do colonizado se torna possível.

A título de conclusões finais, frisamos a necessidade da diferenciação entre a arte Drag, que segue predefinições hegemônicas, do transformismo. Sendo um movimento fagocitado pelas normativas capitalistas, a Drag tem o seu enfoque no indivíduo, postulando que o artista que tiver a maior paridade com as normativas ascenderá, enquanto o transformismo é uma arte que trabalha no coletivo e no devir artístico, que se reinventa. A própria denominação de um termo singular para definir a arte desses grupos, não é consensual, pois como diz Maria Lucas:

“Queer, Queen, King. Que importa? Essa língua inglesa que tanto provoca, mas que evoca uma colonialidade carioca que tanto engole tudo que vem de fora. Também somos transformados, transformistas, nome dessas artistas do antes, antes da importação, da americanização do termo Drag Queen. Caricatas, Femininas e gatas. Todas, todes e todos os corpos aqui presentes (...) perpassam sua existência nessa arte da resistência.” (Barillo et.al, 2021, p. 9)

Concluimos este artigo percebendo através da fala de Barillo et. al (2021) que o ativismo na arte transformista se manifesta através da própria negação para se entender como arte *per se*. O transformismo, assim, assume um caráter de identidade coletiva, responsável pela manutenção de padrões artísticos que confluem em uma arte combativa e sem regras, que não privilegia a beleza estética, mas o torpor do fazer artístico, este, compreendendo o local do qual se está fazendo arte, e visualizando que provavelmente essa manifestação não se enquadra naquilo que é considerado como arte pelas elites intelectuais.

Referências

- BARUM, Henrique Tavares. *Super Queen: a popularização da cultura drag no mercado mainstream*. Dissertação de Mestrado em Estudos de Cultura pela Universidade Beira Interior. Covilhã, 2020.
- EBERT, Sancler. *Darwin, O Rei dos Imitadores do Belo Sexo: um transformista conquista os palcos do Rio de Janeiro nos anos 1920*. Florianópolis: Fazendo Gênero, 2021.
- FOUCAULT, Michel. *Historie de la sexualité 2: l'usage de plaisir*. Paris: Editions Gallimard, 1984.
- _____. *Gérard Fromanger, Photogenic Painting*. Londres: Black Dog, 1999.
- _____. *Historie de la sexualité 1: La volonté de savoir*. Paris: Editions Gallimard, 1976.
- GALHARDI, Claudia. MINAYO, Maria Cecília de Souza. *Oferta de programação da Rede Globo de Televisão em face de audiência infanto juvenil: estudo empírico*. São Paulo: Interface, 2018.
- GUDELUNAS, David. *Digital Extensions, Experimental Extensions and Hair Extensions: RuPaul's Drag Race and the New Media Environment*. Florida: University of Tampa, 2017.
- ICLE, Gilberto. HAAS, Marta. *Gesto decolonial como pedagogia: práticas teatrais no Brasil e no Peru*. Florianópolis: Urdimento, 2019.
- MCKINNON, Scott. *RuPaul's Drag Race is still figuring out how to handle gender and race*. Wollongong: Faculty of Social Sciences, 2018.
- MIGNOLO, Walter. *La colonialidad: la cara oculta de la modernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa. S.A., 2007.
- ØDEGÅRD, Vanja. *Drag Queen in Cinema and Television: the influence of mainstream media on a subversive artform*. Tese de Mestrado em Estudos de Cinema da Universidade Norueguesa de Ciência e Tecnologia. Oslo, 2016.
- REVISTA DO RADIO. *Edição 613 – 18 de maio de 1961*. Rio de Janeiro: Acervo da Hemeroteca Digital, 1961.
- SCHOTTMILLER, Carl Douglas. *Reading RuPaul's Drag Race: queer memory, camp capitalism and RuPaul's drag empire*. Dissertação de doutorado em Cultura e Performance na Universidade da Califórnia. Califórnia, 2017.

VAN KESSEL, Looi. Digital Drag: queer potentiality in the age of digital television. *In: BRENNAN, Niall. GUEDELUNAS, David. Drag in the Global Digital Public Sphere: Queer visibility, online discourse and political change.* Oxon: Routledge, 2016.

Como citar:

SILVA, Manoel Cheles da. Drag Queen ou Transformista?: A arte LGBT decolonial. *Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA*, São Paulo: CBHA, n. 42, p. 598-608, 2022 (2023). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.42.048>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>