

**'Nem com os saltos mais altos você está à minha altura':
o dragqueenismo de Lima, Peru, e a transformação de capitais**

Iván Villanueva-Jordán¹

Tradução de

Willian Moura²
Natália Scalvenzi³

Resumo: Esta é uma tradução do espanhol ao português brasileiro do artigo “*Ni con los tacones más altos estás a mi altura’: El dragqueenismo limeño y la transformación de capitales*”, publicado inicialmente como um capítulo do livro *Género en el Perú: nuevos enfoques, miradas interdisciplinarias* (Villanueva-Jordán, 2019). O texto traz, em um primeiro momento, a noção de *dragqueenismo*, termo conhecido no Brasil popularmente como drag ou arte drag, e de como essa prática difere de região para região, principalmente se compararmos o dragqueenismo estadunidense com o latino-americano, mais precisamente o de Lima, no Peru. A partir disso, através de entrevistas com drag queens, nos são apresentados três tipos de capital que vão além do capital econômico e que essas artistas precisam acumular para se diferenciarem das demais: o capital social, relativo aos contatos que elas possuem e às pessoas que elas conhecem; o capital cultural, relativo aos seus conhecimentos de mundo e às ferramentas que utilizam para expressá-los por meio de sua arte; e o capital erótico, relativo ao estereótipo feminino que está intrinsecamente ligado ao ser drag queen. Esses três capitais se entrelaçam de tal forma que, finalmente, formam um só: o capital simbólico, e é o acúmulo deste que realmente diferencia uma drag queen da outra, chegando a estabelecer até mesmo certa relação de poder entre elas.

Palavras-chave: tradução; drag queen; capital simbólico.

¹ Doutor em Tradução pela Universitat Jaume I, Espanha. Mestre em Estudos Culturais e Especialista em Estudos de Gênero pela Pontificia Universidad Católica del Perú. Professor de Tradução e Interpretação da Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, Lima, Peru. E-mail: ivan.villanueva@upc.pe Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1479-1627>

² Doutorado em Estudos da Tradução. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. E-mail: willianmoura.tradutor@gmail.com Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2675-6880>

³ Bacharelado em Letras: Tradução. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: nataliascalvenzi@gmail.com Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0363-938X>

Nota de tradução (N. T.)

Durante o processo tradutório, buscamos nos referir às drag queens sempre no feminino, pois entendemos a prática drag como a arte de se transformar para performar feminilidade diante de um público (Parsemain, 2019), uma performance que subverte a masculinidade hegemônica e a identidade sexual heteronormativa (Moura; Vinhas, 2023). Nesse sentido, o uso de pronomes e artigos femininos é uma característica típica da linguagem drag (Rupp *et al.*, 2010; Mann, 2011; Barrett, 2017), portanto empregá-los nesta tradução é uma forma de brincar com os papéis de gênero e com as convenções linguístico-normativas, assim como ocorre durante a performance drag. Nesta tradução, como uma estratégia de resistência e subversão, optamos por não traduzir, domesticar ou usar itálico para palavras de origem inglesa como drag, drag queen, gay, queer, entre outros termos do léxico LGBTQ+. Além disso, utilizamos as palavras “comunidade” e “comunidade LGBTQ+” para fazer menção a algo que, antigamente, conhecia-se como o “meio gay”. Assim o fizemos porque acreditamos que a palavra “comunidade”, em comparação a “meio” ou até mesmo a “ambiente” (palavra utilizada no texto em espanhol), reflete muito melhor a rede de apoio e acolhimento que existe entre seus membros, que, inclusive, vão muito mais além do que apenas homens gays cisgêneros. Por último, gostaríamos de registrar nossos mais profundos agradecimentos ao autor, Iván Villanueva-Jordán, ao organizador do livro, Wilson Hernández Breña e aos membros do conselho diretivo do Consorcio de Investigación Económica y Social do Peru pela autorização da tradução.

We are what we are and what we are is an illusion. We love how it feels, putting on heels causing confusion... We are what we are — Half a brassiere, half a suspender. Half real and half fluff, you'll find it tough guessing our gender.
Les Cagelles, *La cage aux folles*^{4,5}

Introdução

Parte-se da ideia de que o dragqueenismo, entendido como os trabalhos de representação das drag queens, é um fenômeno mundial de algumas das práticas identitárias e culturais gays que surgiram, em princípio, em espaços anglófonos. Para além de qualquer tipo de concepção essencialista, várias práticas culturais foram cunhadas no imaginário social e identitário das diversidades sexuais e sobre elas desenvolveram-se processos de apropriação. A prática da drag queen, a meu ver, tem sido uma das mais exitosas e frutíferas nesse processo de apropriação. Em cada lugar onde teve espaço, o dragqueenismo se enraizou de forma particular e incorporou em quem o pratica os discursos, práticas e estruturas importadas do dragqueenismo mundial. Ao mesmo tempo, transformou seu repertório com as nuances ou mudanças locais significativas que os próprios produtores e consumidores assumem como necessários.

Sem considerar a vastíssima literatura sobre identidades transgênero e as reflexões da antropologia sobre o cross-dressing como uma prática cultural trans-histórica (Bullough; Bullough, 1995; Garber, 1997), o dragqueenismo tem sido foco de pesquisas há cinquenta anos, com um volume significativo de trabalhos acadêmicos publicados a partir do início do século XXI. *Mother Camp*, de Esther

⁴ *Les Cagelles* é um grupo de dança composto pelas drag queens de *La Cage*, um cabaré fictício localizado em Saint-Tropez, e apresentado no musical da Broadway *La cage aux folles* (primeira produção, 1983-1987). Desde o número de abertura, as drags revelam suas personalidades confusas, o motivo de suas performances e o que isso acarreta para quem as observa. No Peru, *La Jaula*, produzido por Juan Carlos Fischer, foi apresentado em duas temporadas de sucesso, em 2010 e 2014.

⁵ (N. T.) No Brasil, o espetáculo *A Gaiola das Loucas* foi produzido por Miguel Falabella em 2010.

Newton (1972), estabeleceu um marco em termos de pesquisa etnográfica sobre o dragqueenismo nos Estados Unidos. A partir das categorias e estruturas básicas delineadas em seu estudo, foram desenvolvidas pesquisas em espaços específicos dos Estados Unidos, como os estudos de caso de Taylor e Rupp (2003) e Hopkins (2009). Entre outras propostas localizadas, podemos citar os estudos sobre o papel do dragqueenismo no Canadá durante a Segunda Guerra Mundial (Halladay, 2009), as variações estilísticas do dragqueenismo na Alemanha (Balzer, 2009) e na África do Sul (Lock Swarr, 2004); Spruil, 2009). Da mesma forma, foram realizados estudos focados em tópicos como a linguística do dragqueenismo (Barrett, 2006), a evolução do dragqueenismo nos meios de comunicação anglófonos (Baker, 1998), a influência do dragqueenismo na conformação de identidades gays (Halperin, 2014), as práticas políticas do dragqueenismo (Muñoz, 2015) ou as representações do dragqueenismo especificamente no reality show *RuPaul's Drag Race* (Daems, 2014; Villanueva-Jordán, 2015)^{6,7}.

No que diz respeito à América Latina, foram encontrados estudos relacionados às práticas cross-dressing próximas à estética do dragqueenismo em Paraná, Argentina, (Insausti, 2011) e à construção da subjetividade das drag queens em Santa Catarina,

⁶ (N. T.) Acrescentamos a esta lista, o crescente desenvolvimento de pesquisas sobre dragqueenismo no âmbito da tradução audiovisual que ocorreu, principalmente, devido à internacionalização do reality show *RuPaul's Drag Race*. Nos trabalhos de Villanueva-Jordán (2019a, 2019b), Passa (2021), Tavares e Branco (2021), Bustamante *et al.* (2022), Sarfati e Santos (2022) e Moura e Vinhas (2023) analisa-se como a dublagem e a legendagem, por exemplo, são práticas que permitem vislumbrar aspectos linguísticos, de identidade de gênero e de linguagem queer que estão imbricados no processo tradutório de representação do drag de um sistema linguístico-cultural a outro.

⁷ Devido à importante influência da teoria queer desde a segunda metade da década de 1990 até o início da década de 2010, deve-se mencionar o trabalho de Judith Halberstam (2008) sobre drag kings ou as referências de Judith Butler ao dragqueenismo. No caso de Butler, a autora recorreu ao dragqueenismo em dois momentos importantes de sua reflexão sobre a performatividade do gênero: *Gender trouble* (1990) e *Bodies that matter* (1993). Os usos que Butler faz do dragqueenismo diferem entre si no que diz respeito à sua concepção de quão eficiente é para a proliferação de identidades de gênero. Em *Gender Trouble*, Butler (1990, p. 147) afirma que a drag é paradigmática por fazer o gênero adotar um caráter diferido, ela se move através de uma repetição paródica. Essa posição varia em *Bodies that matter*, obra em que Butler (1993, p. 125) afirma que nem todas as performances drag têm potencial subversivo; apenas quando lhe é atribuída uma função paródica é que se tornaria um eixo de subversão. Quando não, levaria a uma repetição performativa do gênero.

Brasil (Chidiac; Oltramari, 2004; Vencato, 2005). Sobre o dragqueenismo no Peru, vale mencionar um breve estudo publicado sobre a performance política da drag queen Frau Diamanda como “terrorismo de gênero” (Cépeda; Flores, 2011). Outro estudo sobre o Peru enfoca as drag queens de Lima como agentes produtoras de representações (Villanueva-Jordán, 2017). Este último trabalho estabelece algumas isotopias e discursos compartilhados entre as drag queens. Por sua vez, esses discursos comuns contribuem para a elaboração de uma tradição e de uma poética do dragqueenismo de Lima que demarcam os limites entre drag queens e sujeitos com outras identidades transgênero nessa cidade.

Nesse sentido, este texto busca contribuir com a informação, ainda insuficiente, sobre drag queens e dragqueenismo no Peru e, se possível, na América Latina, em contraste com as pesquisas produzidas e divulgadas em espaços anglófonos. Embora o estudo considere o dragqueenismo como uma prática globalizada, são justamente as diferenças em suas raízes locais que o motivam a levantar os seguintes questionamentos-base: como circulam os discursos sobre o que é ser uma drag queen nas estruturas estabelecidas dentro da comunidade drag? Até que ponto o trabalho de representação das drag queens traz um benefício subjetivo? Essas questões serão abordadas nas próximas seções do artigo a partir dos dados coletados durante a observação das dinâmicas entre drag queens nas redes sociais e em camarins, e em suas apresentações públicas em boates do meio^{8,9} LGBTQ+ da cidade de Lima.

⁸ O *meio*, entendido a princípio como um espaço de socialização das pessoas LGBTQ+, foi definido por Motta (2001, p. 144) como “uma rede de relações entre indivíduos cuja experiência comum ou traço distintivo é a orientação sexual (homossexual) e a situação de marginalização social que dela deriva”. Essa expressão (*meio*) não é mais tão recorrente quanto nas décadas de 1990 e 2000.

⁹ (N. T.) O termo em espanhol utilizado pelo autor, ao longo do artigo, e que foi recuperado de Motta (2001), é “ambiente”. Seu equivalente mais próximo no português brasileiro é “meio”, porém, como apontado pelo autor na nota anterior em relação a “ambiente”, o termo “meio” também não é mais tão recorrente no Brasil. Portanto, as principais escolhas tradutórias para “ambiente” foram “comunidade” e “comunidade LGBTQ+”.

Metodologia

O objeto de estudo desta pesquisa exigiu a adoção de uma metodologia etnográfica. Durante o período de agosto a outubro de 2012, iniciou-se o contato com as informantes por meio das páginas do Facebook que elas utilizavam para fins profissionais e nas quais constava apenas seu nome artístico. Nesta primeira etapa, a comunicação foi mantida com até quinze drag queens. No entanto, até 2013, só houve continuidade com dez delas. De fevereiro a julho de 2013, houve uma maior aproximação com essas dez drag queens, possibilitando a realização de duas entrevistas semiestruturadas com cada uma delas e o acompanhamento de suas apresentações, em camarins e como parte do público. Durante todo esse tempo, as atualizações em suas páginas do Facebook foram documentadas. Inicialmente, dez informantes consentiram em participar das entrevistas e serem acompanhadas em suas atividades, mas apenas cinco delas permitiram que suas informações constassem nos documentos que seriam elaborados para a divulgação do estudo. Algumas das razões pelas quais metade das informantes decidiu não aparecer nos textos que derivariam do estudo se devem ao fato de que o alcance ou os recursos disponíveis não foram claramente estabelecidos. Elas esperavam ser fotografadas ou filmadas, ou receber alguma remuneração para aprovar a divulgação do conteúdo.

Através das entrevistas e durante as observações, foi possível saber que as drag queens participantes da pesquisa se identificavam como homens homossexuais. Alguns deles se autodenominavam gays, enquanto outros se identificavam como bissexuais. Em Lima, as drag queens mais jovens podem ser menores de idade. São garotos que começaram o dragqueenismo frequentando bares ou boates LGBTQ+ quando tinham entre 16 e 18 anos. As drags que têm as carreiras mais longas têm entre 40 e 45 anos de idade e estão nesse meio artístico há cerca de 15 anos, o que nos leva a pensar que não começaram tão jovens quanto as drag queens atuais. As informantes que participaram desta pesquisa conhecem muito bem quem foram suas inspirações para subir ao palco:

Harmonica Sunbeam e Dorian Kassan¹⁰. Além dessas referências comuns, as participantes compartilham uma mesma história: a maneira como subiram pela primeira vez ao palco. Nenhuma delas declara ter planejado isso; sempre afirmaram que foi “por brincadeira”, “por acaso” ou “por causa de uma aposta”.

Vale ressaltar que das cinco informantes, apenas Giva Queen era de família de classe média; as outras quatro vieram de famílias da classe trabalhadora. Com exceção da participante Evandra Divae, as outras quatro informantes contavam com o apoio financeiro dos pais. Apesar disso, em diferentes ocasiões, disseram que praticavam o dragqueenismo por dinheiro ou que o consideravam como um trabalho. Nenhuma das informantes se dedicava exclusivamente ao dragqueenismo. Trabalhavam como caixas em lojas de departamento, como atendentes em *call centers* ou se dedicavam à dança. Com exceção da informante que vem de família de classe média, as outras não possuíam ensino superior.

Por questões de confidencialidade assumidas com as informantes, seus nomes de batismo não serão revelados e serão chamadas por seu nome artístico. Os dados apresentados a seguir correspondem às informantes cujos dados serão utilizados na próxima seção do artigo. A informação da quinta participante foi omitida, pois não será citada neste trabalho.

Evandra Divae (tinha 27 anos em 2014 e era drag queen há oito; em 2017 não trabalhava mais como drag queen). Ela começou a trabalhar na boate ValeTodo Downtown¹¹ depois de vencer uma competição de várias etapas para ser a melhor drag

¹⁰ Até então, ambas eram as drag queens mais reconhecidas de Lima. Começaram como drag queens naquela que era, na época, a balada LGBTQ+ de maior prestígio da capital peruana: a ValeTodo Downtown. Até 2014, ambas ainda eram famosas e referências comuns para drag queens que começavam na comunidade, bem como para aquelas que já haviam conseguido se tornar conhecidas. Em 2017, fizeram duas apresentações em eventos especiais da ValeTodo Downtown.

¹¹ (N. T.) A ValeTodo Downtown é considerada uma das mais importantes boates de Lima pelo público LGBTQ+. Foi inaugurada em 2000 e, em 2020, devido à pandemia de covid-19, foi transformada em um supermercado, o Downtown Market, que era administrado pelas pessoas que trabalhavam na boate (drag queens, garçons, bartenders e DJs). Nesse momento de reinvenção, o supermercado possuía um diferencial: o atendimento na loja era feito pelas drag queens montadas, porém usando máscaras e demais equipamentos de proteção individual. Em 2021, ValeTodo Downtown foi reaberta como uma boate.

queen e pertencia ao grupo de dança da pista latina dessa balada. Viajou por cidades do norte do país para fazer shows em outras boates LGBTQ+.

Tyra Refox (tinha 21 anos em 2014 e era drag queen há três anos; em 2017 ela ainda atuava como drag queen). Trabalhava em diversos bares e baladas do bairro Cercado de Lima e também oferecia shows particulares. Recebia ajuda financeira de sua mãe, porém em casa, sua família não sabia que ela praticava o dragqueenismo. Tyra assume que seu trabalho como drag queen permite que ela cresça pessoalmente e espera continuar sendo cada vez mais popular em Lima.

Giva Queen (tinha 21 anos em 2014 e era drag queen há dois anos; em 2017 já não trabalhava mais como drag queen). Trabalhava exclusivamente na ValeTodo Downtown. Assim como Evandra Divae, ela dançava na pista latina da balada. Só aceitava trabalhos em Lima, pois estudava durante a semana. Devido aos estudos, só performava na boate às sextas e aos sábados. Em casa, seus pais sabiam que ela trabalhava como drag queen. Tinha a aceitação e o apoio financeiro deles.

Belaluh (tinha 22 anos em 2014 e era drag queen há três anos; em 2017 ainda se apresentava como drag queen). Seus pais apoiavam seu trabalho; eles até apareceram com ela em diferentes reportagens de televisão sobre dragqueenismo. Trabalhou em diferentes casas noturnas de Miraflores e, paralelamente, era operadora de telemarketing.

Nas análises, nos referimos às drag queens como “as informantes” ou “as participantes da pesquisa”. Utiliza-se o gênero gramatical feminino, pois é a forma como elas se chamam, se percebem e esperam ser tratadas. Porém, isso só acontece quando elas estão montadas e já passaram pelo processo de maquiagem e figurino. Antes disso, elas podem ser chamadas por seu nome de batismo e, podem ser referidas por meio de pronomes masculinos.

Os tipos de capital

As drag queens participantes demonstram e negociam uma série de recursos que, agrupados em categorias de acordo com seu tipo, podem ser entendidos como capital (aqueles bens que podem vir a ser possuídos pelos sujeitos por meio de processos de troca, aprendizado ou transformação). Esses recursos são catalisadores para alcançar uma série de benefícios subjetivos e externos ao sujeito; por isso, não possuem um valor intrínseco, mas valem pelo seu objetivo ou porque são receptáculos de diferentes graus de valorização por parte de uma comunidade (Bourdieu, 1987, 2007). Os membros da comunidade, neste caso formada pelas drag queens de Lima, possuem uma riqueza de recursos próprios e sua interação com os pares determina seu aumento ou diminuição. Divididos em categorias, esses ativos poderiam ser diferenciados entre capital econômico, capital social, capital cultural e capital erótico. No entanto, essas categorias de capital, embora sejam dinâmicas em seu uso e acumulação por parte das drag queens, acabam sendo insumos para capitalizar os vínculos simbólicos que se estruturam justamente a partir de trocas, aprendizados e transformações. A lógica da acumulação de capitais é a do afastamento do espaço sem significação que as drag queens de Lima costumam se referir como “ser um louco qualquer”, “ser um homem vestido de mulher”¹².

Capital econômico

Embora possa parecer paradoxal, o capital econômico não é moeda de troca no dragqueenismo de Lima. As representações do dragqueenismo como uma arte ou um trabalho levam à inferência de que se trata de um ofício que gera renda para as drag queens. No entanto, os acordos para apresentações em boates, barzinhos ou festas

¹² O termo “louco” pode apagar o significado da prática drag ao igualá-la a outras práticas transgêneros, como o travestismo ou o transformismo. Essas práticas são concebidas como “ilegítimas” no âmbito da poética e da política do dragqueenismo, uma vez que se baseiam apenas no desejo de “querer ser mulher” e não têm um substrato artístico ou profissional.

privadas, não representam uma renda significativa ou suficiente para custear o investimento em recursos para uma única apresentação de um fim de semana. Essa é uma das razões pelas quais o ato de praticar o dragqueenismo por necessidade (quando as informantes diziam ser drag queens porque precisavam do dinheiro) não condiz com as condições reais desse trabalho. Exceto nas casas noturnas com maior público em 2013, as condições materiais que as participantes da pesquisa enfrentavam não eram as mais auspiciosas. Pelo contrário, eram precárias no caso dos barzinhos (em termos de higiene, segurança das drags, camarins ou espaços destinados para a apresentação em si). O acesso ao capital econômico monetário (ou dinheiro) por parte das drag queens se dava por outros meios, como trabalhos diurnos, ajuda da família ou por meio de algum tipo de patrocínio oferecido por determinadas casas noturnas.

O capital econômico monetário, então, não é de fácil aquisição ou acumulação entre as drag queens e, apesar de sua importância para a subsistência, não existe por si só. É irrelevante fazer comparações entre pares, pois há um conhecimento compartilhado sobre quanto uma drag queen pode receber semanalmente por uma apresentação em uma boate ou em um evento privado. Não obstante, o tipo de capital econômico que se pode perceber é o material, como produtos de maquiagem, roupas, perucas ou outros itens que valorizem o figurino. Nesse caso, não saber quanto uma drag queen investe em todos os insumos para a preparação de seus shows resulta na incapacidade de mensurar ou comparar esse investimento com o que outras drags investem. O valor inestimável desses artigos em moeda permite que se fale de uma tradução para outro tipo de capital. O fato de haver apenas uma estimativa sobre quanto a drag queen que possui mais capital econômico ostenta, sem necessariamente se referir ao âmbito monetário, contribui para um desconhecimento que, por sua vez, estabelece um valor simbólico (Bourdieu, 1987).

Capital social

Em Lima, é comum que uma drag queen que está iniciando na comunidade busque uma forma de se relacionar com outra drag queen com mais experiência. Quando a iniciante consegue estabelecer esse tipo de contato, a drag queen experiente passa a ser “a mãe”, e a principiante, “a filha” (essas são as denominações que as drag queens usam entre si). Além disso, em algumas ocasiões, um grupo de iniciantes pode estabelecer vínculos de afinidade porque começaram suas trajetórias drag juntas ou porque dividiram o palco enquanto trabalhavam em alguma boate. Nesses casos, as drag queens se consideram e se chamam umas às outras de “irmãs”. Esses laços se tornam conhecidos nas interações entre diferentes drag queens que fazem questão de dizer que elas já têm mãe, filhas ou irmãs com quem aprendem ou com quem partilham os seus momentos de lazer ou de trabalho.

Em comparação com *Paris is Burning* (Livingston, 1991), famoso documentário sobre as drag queens latinas e afrodescendentes de Nova York, algumas semelhanças podem ser observadas com o tipo de vínculo que se estabelece entre as drag queens de Lima, pois há também a possibilidade de que uma delas se associe a outras e juntas constituam uma espécie de família. Apesar disso, essas relações não são tão tangíveis quanto as documentadas em Nova York em 1980, ou seja, as drag queens de Lima não têm espaços que possam chamar de lar ou uma organização familiar que permita às integrantes dizerem que pertencem a um clã específico. Em Lima, também não são praticadas as relações de cuidado e sustento, como o fornecimento de comida e alojamento, como foi documentado entre as drag queens do Harlem.

Esses vínculos estabelecidos entre as drag queens contribuem para a acumulação de capital social, isto é, contribuem para agregar recursos reais ou potenciais relativos à posse de uma rede duradoura de relações de reconhecimento mútuo mais ou menos institucionalizadas. Esse tipo de capital não se restringe às relações que as drag queens estabelecem entre si, mas estende-se também aos amigos e seguidores que têm nas redes

sociais (por exemplo, o Facebook). Durante os meses em que suas páginas de contato foram monitoradas, foram observadas as constantes atualizações feitas em seus murais. Essas mudanças de status serviram não apenas para manter contato com seus seguidores, mas também como uma plataforma para promover seus shows, compartilhar informações pessoais e divulgar publicamente diversas situações (conquistas pessoais, mudanças de humor, problemas com outras drag queens e atividades cotidianas).

Capital erótico

Como afirma Hakim (2012, p. 25), o capital erótico é um ativo importante para grupos com menor acesso ao capital econômico, social e humano. Esse tipo de capital é mais facilmente negociado em áreas de lazer (por exemplo, uma boate), onde existe um público disposto a retribuir economicamente por um tipo de capital que não é transferível. Ou seja, o capital erótico é exibido sem a necessidade de ser entregue. As drag queens capitalizam o seu potencial erótico, a princípio, com base na estética que se assume culturalmente como feminina. Quando a drag queen se refere a “parecer uma mulher”, ela pressupõe uma imagem feminina convencionalmente aceita. Esse estilo inclui ter cabelos compridos, usar vestido, próteses nos seios. Seria uma concepção da mulher relacionada ao sexo, que leva a pensar costumeiramente nos corpos sexualizados como “naturais”, ainda que não passem de um tipo artificial, fruto da citação performativa e ritualística dos padrões de identidade hegemônica (Soley-Beltrán, 2012). Esse tipo de beleza pode ser visto em todas as suas apresentações. Apesar de haver uma classificação dos estilos que podem ser seguidos, a estética permanece feminina. Durante as entrevistas, as drag queens apontaram alguns estilos de forma recorrente:

“parecer uma mulher”, “parecer um demônio”, “parecer andrógino” [*sic*]¹³. Para isso, a maquiagem facial é essencial: o nariz é contornado, as maçãs do rosto são reduzidas, os lábios são delineados e coloridos, o rosto é afinado e a cor dos olhos é alterada. Os espaços corporais privilegiados para a maquiagem são aqueles que se distanciam de uma determinada ideia de beleza. Embora haja uma exacerbação e desnaturalização da imagem cotidiana da mulher, a base sobre a qual essas transformações são feitas é tradicionalmente feminina.

Tais estilos preservam, além da feminilidade convencional, padrões de maquiagem e figurino que privilegiam alguns traços faciais e espaços corporais mais do que outros. Assim, por meio da maquiagem, pretende-se replicar um tipo de beleza feminina ocidentalizada e heteronormativa. A influência estrangeira (europeia ou estadunidense) restringiu o uso de outros tipos de repertórios de beleza disponíveis em nosso meio, como o da mulher negra ou o da mulher indígena. É possível afirmar que os capitais acumulados pelas drag queens são formados por estruturas hegemônicas ocidentais que hierarquizam raça, além da classe e do gênero. Por exemplo, o cruzamento que deriva de raça e gênero, no caso das mulheres negras, tem possibilitado que drag queens apareçam com aparência afrodescendente devido às implicações eróticas que essa imagem contém.

É preciso esclarecer que, ao se referir ao feminino, não está sendo considerada uma categoria relacional de gênero, mas sim a imagem que se convencionou assumir da

¹³ A forma de “parecer andrógino” [*sic*] contempla uma configuração passiva. No caso da interpretação que as drag queens fazem da androginia, trata-se de uma técnica de maquiagem ou elaboração de sua aparência que contempla subtrair, parcial ou totalmente, os cabelos compridos, eliminando os seios, mas mantendo, mesmo assim, os traços corporais privilegiados: as nádegas. Sáez e Carrascosa (2011) refletem sobre o significado desse espaço corporal (a bunda, o cu) como aquele que tem a ver com passividade, feminilidade e ser mulher: “a mulher é construída socialmente como um ser penetrável, por essa leitura do regime heterocêntrico onde a mulher deve procriar, satisfazer o homem, ser passiva, humilde, dócil, boa mãe” (p. 20). Por isso, este estudo sugere que as drag queens privilegiam uma imagem feminina, significada pela possibilidade de serem penetradas. Esses espaços corporais obedecem a um regime de economia visual, ao mesmo tempo em que envolvem erotismo e troca entre consumidores (espectadores) e produtores (drag queens).

mulher em seus aspectos estéticos, corporais e eróticos, e a função sexual que essa imagem implica em um sistema dominante. Conseqüentemente, neste estudo, considera-se que a imagem feminina que as drag queens atualizam através de seus estilos de maquiagem, figurino ou passos de dança resulta na concepção heterocêntrica da feminilidade como uma condição de passividade. Pode-se dizer também que os estilos do dragqueenismo de Lima derivam de um: “parecer bem mulher”. A partir dessa primeira caracterização, a drag queen pode posteriormente desenvolver o estilo “demônio” ou o estilo “andrógino” [*sic*]. Isto é, esses dois estilos são produzidos mediante a adição ou a subtração de algum elemento da primeira estrutura.

O capital cultural está intimamente relacionado ao capital erótico. Esse tipo de capital reúne o conhecimento que a drag queen conseguiu acumular aprendendo com seus pares e que pode demonstrar na preparação de sua performance ou durante a própria execução da performance no palco. O capital cultural da drag queen não é apenas o conhecimento dos discursos, o reconhecimento de uma poética (Villanueva-Jordán, 2017), mas é também a capacidade de se maquiar, saber preparar os seus figurinos, saber dançar, entre outros. Por isso, tanto saber conhecer e enunciar os discursos, quanto saber como proceder de acordo com uma técnica são componentes do capital cultural da drag queen.

A transformação de capitais

Para Bourdieu (1984), os capitais fazem parte de diferentes dinâmicas que possibilitam sua transformação em outra coisa. Isso se baseia no fato de que os capitais não têm uma expressão única, mas são simbolizados por diferentes elementos em circunstâncias específicas. Por isso, os capitais econômico, social e erótico não deixam de ser relevantes após sua acumulação. Na verdade, são os insumos necessários para uma próxima etapa de transformação. A transformação dos capitais ocorre na medida em que esses elementos podem significar algo mais (Bourdieu, 1987, p. 135). Possuir

maquiagens de marca estrangeira implica que a drag queen tem condições de comprar produtos importados (capital econômico) ou que conhece alguém que os trouxe até ela (capital social). Usar esses produtos para se maquiar e produzir um rosto de acordo com o repertório de estilos significa que ela domina as técnicas adequadas (capital cultural) e poderá exibir uma imagem atraente (capital erótico).

No dragqueenismo não há processos lineares de transformação do capital, pois suas posses não entram nas trocas comerciais usuais. São ativos de valor apreciável exclusivamente entre drag queens e cuja dinâmica de troca se torna altamente sofisticada e, ao mesmo tempo, sutil. Isso significa que o que é apreciado entre drag queens não tem o mesmo valor fora de sua comunidade. Nesse aspecto, a maquiagem é um produto da circulação de capitais que, por sua vez, deriva da produção do capital simbólico e do uso desse novo tipo de recurso. Embora a maquiagem da drag queen no camarim sirva para demonstrar às demais que ela possui o capital cultural necessário para fazer o contorno adequado no rosto e aplicar as sombras necessárias para conseguir o tom de pele certo ou realçar os traços desejados, mostrar os próprios utensílios de maquiagem ou os elementos do figurino também serve para que ela se diferencie das demais e, conforme a relação que existe entre as drag queens, exerça algum grau de violência simbólica.

Conforme referido anteriormente, a rede social Facebook acaba por ser um espaço virtual de publicação e troca de informações pessoais com atualização diária ou várias vezes ao dia. Nessas publicações, as drag queens buscam dar a conhecer suas redes de contato, que incluem outras drags com trajetória mais extensa ou reconhecida na comunidade LGBTQ+ de Lima, assim como outras pessoas que possam ser relevantes para essa comunidade (produtores artísticos, artistas transformistas, dançarinos). De fato, nas seguintes postagens em três murais do Facebook, Tyra Refox, Giva Queen e Evandra Divae expõem esse tipo de vínculo com outras personalidades da comunidade de Lima ou com pessoas de fora dela interessadas em seu trabalho.

OH!!... ando com tantas coisas na cabeça que esqueci que dia 18 de nov. completei 2 aninhos como Drag Queen. Nessa trajetória, conheci grandes pessoas nas quais posso confiar e que também me ajudaram a seguir em frente me dando bons conselhos, e uma dessas pessoas foi minha mãe *Dorian Kassan Fontana*... Quero agradecer também às boates que me deram a oportunidade de aprender e de me formar como “artista” nesse meio como a *La Cueva Discobar* e atualmente a *ValeTodo Downtown* e *Tito Barrenechea*. Obrigada por me darem essa oportunidade na boate em que estou atualmente como Drag Queen na pista de dança latina... (Giva Queen, grifos da drag queen¹⁴)

Tanto a referência a pessoas como a espaços de trabalho suscita as redes de contatos que Tyra Refox e Giva Queen têm. No caso de Dorian Kassan Fontana, é uma das drag queens mais reconhecidas e com maior experiência na comunidade LGBTQ+ de Lima. O fato de haver uma relação “mãe-filha” entre Giva e ela implica que Dorian Kassan instruiu a mais jovem em relação ao trabalho como drag. Em termos de capitais, pode-se entender que o ativo social se transforma, por sua vez, em capital cultural. No caso da referência feita por Tyra Refox, a atualização é complementada por uma imagem que evidencia a habilidade de sua “mãe”, Crisali, de se maquiar. Esse “parentesco” também implica a noção de um conhecimento ou uma habilidade compartilhada, que Tyra Refox aprendeu com Crisali.

Da mesma forma, a referência a espaços de trabalho, como *La Cueva* e *ValeTodo DownTown*, também estabelece uma progressão ou melhoria em relação aos dois anos durante os quais Giva Queen vem atuando como drag queen. Nenhum desses espaços é periférico no âmbito do dragqueenismo. A sua própria localização (um em San Borja e outro em Miraflores) os diferencia dos barzinhos de Cercado de Lima (onde Tyra Refox trabalha). Além disso, devido à importância de ambos os espaços para a

¹⁴ (N. T.) Nossa tradução de “OH !!... con tantas cosas en la cabeza y olvide que este 18de nov. cumplí 2 añitos como Drag Queen; y este viaje recién ah comenzado; en el trayecto de este camino conocí grandes personas en las que puedo confiar y tambien me han ayudo a salir adelante dandome buenos consejos, y una de ellas es mi madre Dorian Kassan Fontana... Quiero agradecer tambien a las discotecas que me han dado la oportunidad de aprender y estar formarmdome como ‘artista’ en este medio como son *La Cueva Discobar* y actualmente a *ValeTodo DownTown* y *Tito Barrenechea* [cursivas del autor] por darme esta gran oportunidad en la disco donde estoy actualmente como Drag Queen de la sala latina...”

comunidade LGBTQ+ de Lima, pode-se propor que eles tenham um valor institucionalizado (de capital social) ao qual algumas drag queens têm acesso pelo fato de trabalharem lá e ao qual outras, como Tyra Refox, não têm acesso.

Terminando de gravar uma entrevista para umas gurias da universidade católica. Obrigada por quererem conhecer o mundo drag e mais ainda por quererem conhecer a Evandra Divae. Espero vocês hoje, quinta-feira, na Kprichos. Cada vez mais talentos estão chegando à final. Venha apoiar o seu favorito. Onde? Na Kprichos, Av. Colmena, 767, 2º andar. (Giva Queen¹⁵)

Por sua vez, a atualização de Evandra Divae traz dados específicos e outras informações gerais sobre uma atividade não relacionada à comunidade, mas que está relacionada ao dragqueenismo como arte ou profissão. Não são especificados os nomes das pessoas envolvidas (“umas gurias”), mas sim a instituição a que pertencem (“a universidade católica”). Pode-se entender que a instituição é mais relevante em termos de prestígio do que as estudantes em si. De fato, a verdadeira função do que foi escrito não é evidenciar o vínculo social com as meninas, mas sim sugerir que a drag queen conta com redes de contatos dentro do âmbito acadêmico, externas à sua comunidade e, por isso, menos acessíveis do que outros tipos de recursos sociais mais comuns às drag queens.

Por outro lado, a publicação de Evandra Divae destaca a intertextualidade ou flutuação entre uma atualização da atividade que ela realizou e um breve texto para divulgar a apresentação que ela faria naquela noite. O capital social também envolve a relação que as drag queens mantêm com seu público. No caso do Facebook, o público passa a ser os seguidores dessas páginas. As drag queens usam a rede social para se comunicar com o público e, ao mesmo tempo, com suas colegas. No que diz respeito ao público, trata-se de agradecer constantemente pela boa recepção de uma apresentação

¹⁵ (N. T.) Nossa tradução de “*Terminando de grabar un reportaje para unas chicas de la universidad católica gracias por querer conocer el mundo drag queen y mas que todo conocer a evandra divae y los espero hoy jueves en kprichos tiene talento cada vez llegando a la final ven apoya a tu favorito donde mas en K Prichos Kaprichos av colmena 767 2do nivel*”.

ou informar onde serão realizados seus próximos shows. Esse tipo de mensagem também se refere à demanda que suas apresentações têm em diferentes casas noturnas, bem como ao próprio fato de terem seguidores. Nos trechos a seguir, correspondentes às publicações de murais do Facebook, é possível ver como Belaluh e Giva Queen se dirigem ao público que as acompanha por conta de suas apresentações na boate LGBTQ+. Em ambos os casos, trata-se de tornar pública uma relação que vem sendo construída a partir de suas apresentações e de um trabalho adequado de representação do dragqueenismo: “Quero agradecer a todos vocês pelo carinho que me dão dia após dia e, acima de tudo, a Deus por colocá-los em meu caminho! Bênçãos a todos” (Belaluh¹⁶) e “Hoje completo mais um ano como drag queen, e olha como me presentearam... OBRIGADA! [foto de dois buquês de rosas]” (Giva Queen¹⁷).

A interação através do Facebook entre drag queens pode ser sintomática da aplicação rigorosa e estratégica de um repertório de normas que constituem os trabalhos de representação do dragqueenismo, uma espécie de poética que articula a sua dimensão artística (Villanueva-Jordán, 2017). Neste caso, o tipo de relações estabelecidas é muito menos amigável do que as existentes entre o público ou entre drag queens que mantêm “parentesco”, pois se trata de desidentificar-se daquelas drag queens cujas práticas levariam ao esvaziamento de significado do dragqueenismo. É uma luta pela posição privilegiada de algumas drag queens em relação a outras, em que a própria poética do dragqueenismo permite avaliar quem é melhor no que faz do que as demais. As redes sociais funcionam como uma plataforma para se mostrar a um público e hierarquizar seu trabalho, exibindo seus vínculos contratuais ou redes de contato. Assim, criam uma troca afetiva (e efetiva) em benefício de suas subjetividades.

Isso pode estar relacionado com a menção anterior sobre a violência simbólica. Nesse caso particular, refere-se ao questionamento que está sempre à espreita de uma

¹⁶ (N. T.) Nossa tradução de “*Quiero darle las gracias a todos ustedes por la muestra de cariño que me brindan día a día y sobre todo a Dios por ponerlos en mi camino! Bendiciones para todos*”.

¹⁷ (N. T.) Nossa tradução de “*Hoy cumpla un año mas como drag queen, y miren con lo que me sorprendieron... GRACIAS!*”.

drag queen ser tachada de “louco”, uma potencial ameaça simbólica. Nos casos mais significativos, as estratégias de desidentificação visam separar as identidades transgênero, que envolvem o transformismo, o cross-dressing, a transgeneridade ou a transexualidade. Infelizmente, nesses casos, a desidentificação leva, inclusive, a preconceitos e a atitudes transfóbicas. No entanto, pode-se notar como práticas discursivas internas entre drag queens estabelecem diferenciações a partir da própria poética do dragqueenismo.

Por exemplo, em 2 de dezembro de 2012, Giva Queen atualizou seu status no Facebook dizendo o seguinte: “Dedicado para as q esperam que eu lance algo novo e depois me copiam... tá aí. Então, vejam e aprendam; porque poucas de nós são originais!!” (Giva Queen¹⁸). Esse enunciado lança luz sobre o grande valor do capital cultural, que pode estar relacionado ao acordo comunitário entre drag queens que parece ter apagado o dinheiro de valor. Já que o capital cultural é um bem que pode ser acumulado sem se recorrer a muito dinheiro, é compreensível que o tenham posicionado como aquele elemento capaz de conferir distinção a alguém. Mas isso não significa que o capital cultural seja abundante ou acessível a todos. Se assim fosse, não haveria necessidade de protegê-lo. O capital cultural está diretamente relacionado ao saber fazer e à correta aplicação da poética, seja para cumprir o repertório canonizado entre as drag queens, seja para incluir inovações.

Uma prática comum é que uma drag queen estreante copie as outras. Porém, a cópia legítima conta com a permissão da autora, uma drag com mais experiência que tenha aceitado ensinar essa drag mais nova, ser “sua mãe” ou “sua irmã”. As drag queens que cometem plágio não pertencem ao círculo social daquelas cujas práticas elas reproduzem. Giva Queen denuncia algo parecido acima. Sem se importar com quem seja a plagiadora, o que ela destaca é que o ato de copiar sem prestar atenção aos vínculos ou ao capital social necessário foge às normas do dragqueenismo, que se fazem

¹⁸ (N. T.) Nossa tradução de “*Dedicado para las q esperan que saque algo nuevo y luego me copien en one!... ahí tienes. así q sientate y toma apuntes; porque pocas somos originales!!*”

compulsórias quanto a sua aplicação quando certas condutas de membros da comunidade são inapropriadas.

Até aqui, pode-se inferir que não se trata apenas de capitais isolados, mas sim que todos eles conduzem a um tipo de valor que os unifica em relação à função última que implica essa união. Esta é a resposta à pergunta: Por que elas dedicam tanto de si mesmas à acumulação de capitais? A função última dessa reunião de capitais tem a ver com a capacidade da drag queen de subsistir dentro do próprio dragqueenismo, bem como com a possibilidade de transcendência em espaços LGBTQ+ e, inclusive, heteronormativos. Dessa forma, os capitais social, cultural e erótico dotam a drag queen de um capital simbólico incorporado que não pode ser calculado e, conseqüentemente, mantêm as outras pendentes do quanto elas realmente possuem em relação às demais.

O fato de não haver troca de capital econômico (metálico) faz com que o patrimônio de uma drag queen não possa ser calculado de forma elementar, mas sim proceder à especulação sobre o que ela realmente sabe, quem ela conhece ou o quanto ela possui. Esse tipo de especulação é capitalizado pela drag queen pelo fato de lhe fornecer os recursos simbólicos necessários para assumir a distinção e o prestígio em relação às demais. Ou seja, nenhuma outra pode superá-la, pois não há uma medida exata a ser superada. O que a prestigiada e reconhecida drag queen conseguiu acumular é incorporado de uma forma inestimável e possivelmente inalienável.

Em uma economia que se recusa a reconhecer a verdade “objetiva” das práticas “econômicas”, ou seja, a lei do “interesse puro” e do “cálculo egoísta”, o próprio capital “econômico” não pode agir se não consegue reconhecer o preço de uma reconversão adequada para tornar irreconhecível o verdadeiro princípio da sua eficácia: o capital simbólico é aquele capital negado, não reconhecido como legítimo, ou seja, desconhecido como capital (podendo o reconhecimento, no sentido de gratidão, ser suscitado por meio de favores, que é um dos pilares desse reconhecimento) que constitui, sem dúvida, a única forma possível de acumulação quando o capital econômico não é reconhecido. (Bourdieu, 2007, p. 188)

Essa citação de Bourdieu permite compreender melhor o quão evasivo precisa ser o cálculo de quanto se possui para alcançar uma posição de superioridade simbólica inatingível. Da mesma forma, reafirma a ideia apresentada neste estudo de que o capital econômico é menos importante no sistema de capitais do dragqueenismo devido à sua escassez.

No entanto, o motor que impulsiona as drag queens a trabalhar arduamente na acumulação de capitais e na transformação do capital simbólico é que o acesso ao prestígio não é fácil e não há limite predeterminado. Trata-se, então, de uma iteração para o alcance de um ideal que se materializa em algumas pessoas, mas que não tem limites fixos. O reconhecimento ou o prestígio é a expressão usual da posse de capital simbólico. Esse tipo de prestígio permite que uma drag queen permaneça viva no dragqueenismo. Na medida em que sua prática é reconhecida como fiel à poética que estabeleceu, a pessoa pode continuar se autodenominando e sendo reconhecida por suas colegas como drag queen. Isso significa que o dragqueenismo, como prática social ou cultural, pode permanecer em vigor porque existe uma comunidade encarregada de realizá-lo. Mas a prática individual de uma drag queen pode deixar de ser reconhecida porque não cumpre bem a poética do dragqueenismo e porque sua forma de negociar os capitais e acumular capital simbólico não é efetiva.

Vale a pena considerar uma última ideia relacionada ao modo como o capital simbólico acarreta algumas práticas transgressoras da heteronormatividade. A acumulação desse tipo de capital torna-se tão valiosa para a drag queen e para o dragqueenismo que pode facilitar sua aventura em esferas heteronormativas. O excedente da heteronormatividade (aquele espaço reprimido e desconhecido, mas ao mesmo tempo cheio de curiosidade e vertigem) permite que ocorram rupturas para que o espetáculo do outro aconteça, como acontece quando a drag queen pode brilhar na televisão nacional, em despedidas de solteiro, em festas de quinze anos, em chás de bebê. A travessia da comunidade LGBTQ+ para o espaço heteronormativo permite à drag queen obter um reconhecimento adicional: que ela exista para além das restrições

que o próprio dragqueenismo lhe impõe. Por um lado, esse tipo de ato cria uma marca afirmativa na forma como a drag queen é valorizada, e constitui mais um bem que pode ser agregado ao seu capital simbólico. Por outro lado, o dragqueenismo assume uma legitimidade (do ponto de vista das próprias drag queens) que reafirma seus discursos sobre tradição e arte (Villanueva- Jordán, 2017).

Considerações Finais

Neste estudo, foi sugerido que o dragqueenismo de Lima difere da imagem global da drag queen nas formas como os diferentes tipos de capital são valorizados. Do mesmo modo, argumentou-se que a drag queen enfrenta uma constante negociação de bens (transformação dos capitais cultural, social e erótico em capital simbólico), pois com a conquista do capital simbólico ela pode acessar o prestígio ou a distinção necessária para que ela e sua própria prática individual subsistam na esfera social do dragqueenismo; e, em alguns casos, uma delas consegue se destacar do restante de sua comunidade. A acumulação de capital simbólico é estratégica na medida em que posiciona a drag queen proprietária em um lugar privilegiado em relação às demais. Ninguém pode tirar o que não pode ser claramente identificado. Em busca desse prestígio, as drag queens iniciantes ou despojadas desses bens se deparam com uma imagem ideal alimentada por esses capitais e que exige delas um trabalho constante.

O aumento ou a diminuição dos capitais depende de quanto a drag queen consegue demonstrar suas posses ou quão bem ela negocia a troca dos capitais cultural, social, econômico e erótico com suas colegas. Ou seja, para além desses capitais intercambiáveis, a drag queen se preocupa em constituir o capital simbólico necessário para garantir o exercício de sua prática ou a existência no campo que lhe permite se desenvolver. É nesse sentido que o principal fator de dinamismo nessa comunidade foi concebido neste estudo, bem como a forma como os discursos sobre o dragqueenismo circulam nas suas próprias estruturas sociais.

O dragqueenismo como prática cultural localizada em Lima possui características que o configuram não apenas como uma prática que busca entreter um público, mas como um ato significativo para as pessoas que atuam como drag queens. Embora, como qualquer prática cultural, já tenha um valor intrínseco, o dragqueenismo também é um catalisador para tornar a vida das drag queens mais habitável.

Referência da publicação original

VILLANUEVA-JORDÁN, I. “Ni con los tacones más altos estás a mi altura”: El dragqueenismo limeño y la transformación de capitales. *In: HERNÁNDEZ BREÑA, W. Género en el Perú: nuevos enfoques, miradas interdisciplinarias.* Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima/Consortio de Investigación Económica y Social, 2019. p. 399-418.

Referências

BAKER, R. *Drag. A history of female impersonation in the performing arts.* Nova York: New York University Press, 1998.

BALZER, C. The beauty and the beast: Reflections about the sociohistorical and subcultural context of drag queens and “Tunten” in Berlin. *In: SCHACHT, S; UNDERWOOD, L. (Eds.). The drag queen anthology. The absolutely fabulous but flawlessly customary world of female impersonators.* Nova York: Routledge, 2009. p. 55-71.

BARRETT, R. Supermodels of the world, unite! Political economy and the language of performance among African American drag queens. *In: CAMERON, D.; KULICK, D. The language and sexuality reader.* Londres e Nova York: Routledge, 2006. p. 151-163.

BARRETT, R. *From drag queens to leathermen: Language, gender, and male subcultures.* Oxford: Oxford University Press, 2017.

BOURDIEU, P. *Distinction. A social critique of the judgement of taste.* Cambridge: Harvard University Press, 1984.

BOURDIEU, P. Los tres estados del capital cultural. Tradução de Mónica Landesmann. *Sociológica*, n. 5, p. 11-17, 1987.

BOURDIEU, P. *El sentido práctico*. Tradução de Ariel Dilon. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007.

BULLOUGH, V.; BULLOUGH, B. *Cross dressing, sex, and gender*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1995.

BUSTAMANTE, T.; COTRINA, D.; VILLANUEVA-JORDÁN, I. (2022). Pintosas, bafônicas! ¡Fabulosos, reinas! ¡Fabulosas, divinas! Representaciones sexo-diversas en el doblaje de Super Drags. *CLINA. Revista Interdisciplinaria de Traducción Interpretación y Comunicación Intercultural*, v. 8, n. 1, p. 57-75. DOI: <https://doi.org/10.14201/clina2022815775>

BUTLER, J. *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. Londres: Routledge, 1990.

BUTLER, J. *Bodies that matter. On the discursive limits of "sex"*. Londres: Routledge, 1993.

CÉPEDA, M.; FLORES, X. Terrorismo de género: aproximaciones al movimiento drag en Lima. *Anthropía*, n. 9, p. 16-27, 2011.

CHIDIAC, M.; OLTRAMARI, L. Being a drag queen: A study on the characterization of the queer identity. *Estudos de Psicologia*, v. 9, n. 3, p. 471-478, 2004. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-294X2004000300009>

DAEMS, J. *The makeup of RuPaul's Drag Race*. Jefferson: McFarland & Company, Inc. Publishers, 2014.

GARBER, M. *Vested interests*. Nova York: Routledge, 1997.

HAKIM, C. *Capital erótico. El poder de fascinar a los demás*. Tradução de Jofre Homedes Beutnagel. Madri: Debate, 2012.

HALLADAY, L. A lovely war: male to female cross-dressing and Canadian military entertainment in World War II. In: SCHACHT, S.; UNDERWOOD, L. (Eds.). *The drag queen anthology. The absolutely fabulous but flawlessly customary world of female impersonators*. Nova York: Routledge, 2009. p. 19-34.

HALBERSTAM, J. *Masculinidad femenina*. Barcelona: Egales, 2008.

HALPERIN, D. *How to be gay*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 2014.

HOPKINS, S. "Let the drag race begin": the rewards of becoming a queen. In: SCHACHT, S.; UNDERWOOD, L. (Eds.). *The drag queen anthology. The absolutely fabulous but flawlessly customary world of female impersonators*. Nova York: Routledge, 2009. p. 135-150.

INSAUSTI, S. Selva, plumas y desconche: un análisis de las performances masculinas de la feminidad entre las locas del Tigre durante la década del ochenta. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, v. 3, n. 7, p. 29-42, 2011.

LIVINGSTON, J. (Diretora). *Paris is burning* [filme]. Estados Unidos: Academy Entertainment Off White Productions, 1991.

LOCK SWARR, A. Moffies, artists, and queens. Race and the Production of South African Gay Male Drag. *Journal of Homosexuality*, v. 46, n. 3-4, p. 73-89, 2004. DOI: https://doi.org/10.1300/J082v46n03_05

MANN, S. L. Drag Queens' Use of Language and the Performance of Blurred Gendered and Racial Identities. *Journal of Homosexuality*, v. 58, n. 6-7, p. 793-811, 2011. DOI: <https://doi.org/10.1080/00918369.2011.581923>

MOTTA, A. Entre lo tradicional y lo moderno: la construcción de identidades homosexuales en Lima. In: BRACAMONTE, J. (Ed.). *De amores y luchas: diversidad sexual, derechos humanos y ciudadanía*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Programa de Estudios de Género, 2001. p. 143-64.

MOURA, W. H. C.; VINHAS, L. I. "But, bitch, I'm still serving it". Subtitling a drag language verb in RuPaul's Drag Race into Brazilian Portuguese: New meanings, old words. *Mutatis Mutandis*, v. 16, n. 1, p. 182-203, 2023. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.mut/v16n1a11>

MUÑOZ, J. *Disidentifications*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015.

NEWTON, E. *Mother camp. Female impersonators in America*. Chicago: The University of Chicago Press, 1972.

PARSEMAIN, A. L. *The Pedagogy of Queer TV*. Londres: Palgrave Macmillan, 2019.

PASSA, D. «Reinas unidas jamás serán vencidas»: Drag queens in the Iberian Spanish Voice-Over of RuPaul's Drag Race. *Trans. Revista de Traductología*, n. 25, p. 349-371, 2021. <https://doi.org/10.24310/TRANS.2021.v1i25.11450>

RUPP, L. J.; TAYLOR, V.; SHAPIRO, E. I. Drag queens and drag kings: The difference gender makes. *Sexualities*, v. 13, n. 3, p. 275-294, 2010. DOI: <https://doi.org/10.1177/1363460709352725>

SÁEZ, J.; CARRASCOSA, S. *Por el culo. Políticas anales*. Barcelona: Egales, 2011.

SARFATI, J.; SANTOS, I. Do You Speak Drag? An Analysis of RuPaul's Drag Race Jargon Translated and Subtitled by Brazilian Fans. In : BRENNAN, N.; GUDELUNAS, D. (Eds.). *Drag in the Global Digital Public Sphere*. Londres e Nova York: Routledge, 2022. p. 168-185. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781003263555>

SOLEY-BELTRÁN, P. "No-body is perfect". Transexualidad y performatividad de género. In: SOLEY-BELTRÁN, P.; SABSAY, L. (Eds.). *Judith Butler en disputa. Lecturas sobre la performatividad*. Barcelona: Egales, 2012. p. 59-100.

SPRUILL, J. Ad/dressing the nation: drag and authenticity in post-apartheid South Africa. In: SCHACHT, S; UNDERWOOD, L. (Eds.). *The drag queen anthology. The absolutely fabulous but flawlessly customary world of female impersonators*. Nova York: Routledge, 2009. p. 91-113.

TAVARES, J. L.; BRANCO, S. O. Drag language translation on RuPaul's Drag Race: A study on representation through subtitles. *Revista Letras Raras*, v. 10, n. 1, p. 210-235, 2021. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.10263147>

TAYLOR, V.; RUPP, L. *Drag queens at the 801 cabaret*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

VENCATO, A. Fora do armário, dentro do closet: o camarim como espaço de transformação. *Cadernos Pagu*, n. 24, p. 227-247, 2005, DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332005000100011>

VILLANUEVA-JORDÁN, I. "You better werk" Camp representations of Rupaul's Drag Race in Spanish subtitles. *Meta*, v. 60, n. 2, p. 376, 2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.7202/1032927ar>

VILLANUEVA-JORDÁN, I. "Yo soy una drag queen, no soy cualquier loco". Representaciones del dragqueenismo en Lima, Perú. *Península*, v. 12, n. 2, p. 95-118, 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.1016/j.pnsla.2017.06.005>

VILLANUEVA-JORDÁN, I. Dragqueenismo y traducción: el papel del RuPaul's Drag Race en la circulación del habla camp en español. In: CARRERO MARTÍN, J. F.;

CEREZO MERCHÁN, B.; MARTÍNEZ SIERRA, J. J.; ZARAGOZA NINET, G. (Eds.). *La traducción audiovisual: aproximaciones desde la academia y la industria*. Madrid: Comares, 2019a. p. 45-64.

VILLANUEVA-JORDÁN, I. “You better werk”. Rasgos del camp talk en la subtitulación al español de RuPaul’s Drag Race. *Cadernos de Tradução*, v. 39, n. 2, p. 156-188, 2019b. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2019v39n3p156>

‘Even with the highest heels you never measure up to me’:
The dragqueenism from Lima, Peru, and the transformation of capitals

Abstract: This is a Spanish to Brazilian Portuguese translation of the paper “‘*Ni con los tacones más altos estás a mi altura*’: *El dragqueenismo limeño y la transformación de capitales*”, which was originally published as a chapter of the book *Género en el Perú: nuevos enfoques, miradas interdisciplinarias* (Villanueva-Jordán, 2019). The article firstly introduces us to the notion of *dragqueenism* —in Brazil, the term is popularly known as “drag” or “the art of drag”— and to how it differs from location to location, especially when comparing the dragqueenism from the United States to the Latin-American dragqueenism, specifically that from Lima, Peru. Building upon these notions, the paper presents, through interviews with drag queens, three types of capital besides the economic capital. These artists need to strive to accumulate a sufficient amount of each capital to be distinctive: the social capital, relating to the people they know in the community; the cultural capital, which relates to their understanding of the world and the resources they employ to express it through their art; and the erotic capital, which relates to the feminine stereotype intrinsically linked to being a drag queen. These three types of capital are so deeply intertwined that they ultimately constitute a unified type: the symbolic capital. That is, in fact, what the drag queens need to accumulate in order to distinguish themselves from other drag queens and even exert a certain level of power over them.

Keywords: translation; drag queen; symbolic capital.

Recebido: 14/09/2023

Aceito: 03/04/2024