

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

MARIA LUÍSA MARTINS DOS REIS

CULTURA BALLROOM: UMA PROPOSTA DE DIÁLOGO COM A
EDUCAÇÃO PERFORMATIVA

CURITIBA

2025

MARIA LUÍSA MARTINS DOS REIS

CULTURA *BALLROOM*: UMA PROPOSTA DE DIÁLOGO COM A EDUCAÇÃO
PERFORMATIVA

Dissertação apresentada ao curso de Pós- Graduação em Educação, Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Educação.

Orientadora: Profa. Dra. Michelle Bocchi Gonçalves.

CURITIBA

2025

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DO CAMPUS REBOUÇAS

Reis, Maria Luísa Martins dos.

Cultura *Ballroom* : uma proposta de diálogo com a educação
performativa / Maria Luísa Martins dos Reis – Curitiba, 2025.

1 recurso on-line : PDF.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de
Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação.

Orientadora: Prof^a Dr^a Michelle Bocchi Gonçalves

1. Educação – Estudo e ensino. 2. Cultura corporal. 3. Performance
(Arte) – Aspectos sociais. 4. Imagem corporal. 5. Educação pelo
movimento. I. Universidade Federal do Paraná. II. Programa de Pós-
Graduação em Educação. III. Título.

Bibliotecária: Maria Teresa Alves Gonzati CRB-9/1584



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EDUCAÇÃO -
40001016001P0

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação EDUCAÇÃO da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **MARIA LUISA MARTINS DOS REIS**, intitulada: **CULTURA BALLROOM: UMA PROPOSTA DE DIÁLOGO COM A EDUCAÇÃO PERFORMATIVA**, sob orientação da Profa. Dra. MICHELLE BOCCHI GONÇALVES, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestra está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 31 de Março de 2025.

Assinatura Eletrônica
08/05/2025 11:35:19.0

MICHELLE BOCCHI GONÇALVES
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
08/05/2025 06:32:36.0

CRISTIANE DO ROCIO WOSNIAK
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ)

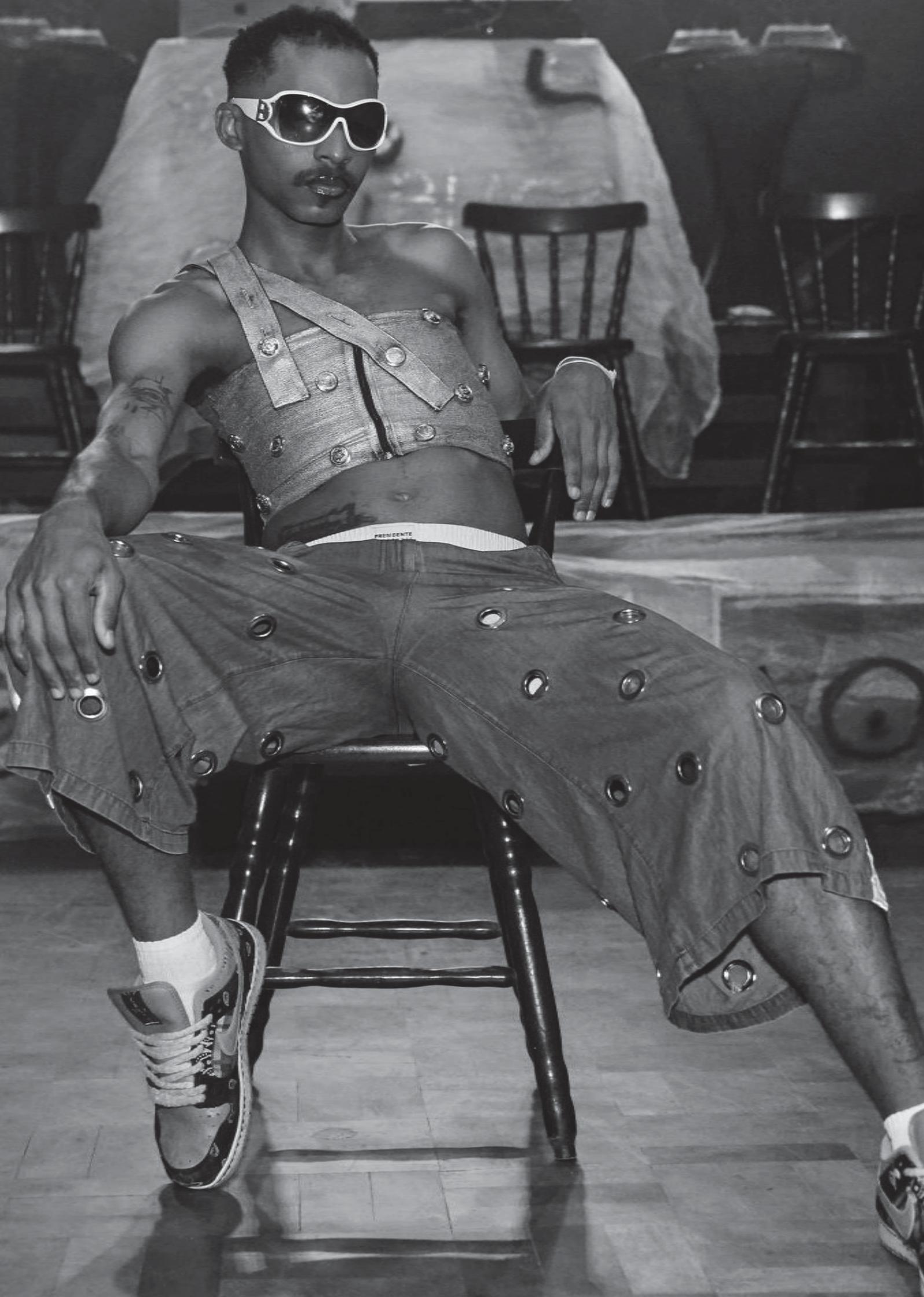
Assinatura Eletrônica
10/05/2025 16:27:22.0

JAIR MARIO GABARDO JUNIOR
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ -
UNESPAR)

Assinatura Eletrônica
07/05/2025 15:34:37.0

AMANDA DA SILVA
Avaliador Externo (INSTITUTO FEDERAL DO PARANÁ)





Dedicatória

Dedico este trabalho às lideranças da cena *Ballroom* curitibana. Esta dissertação não existiria sem seu permanente esforço para proteger, fomentar, unir, acolher e tornar próspera essa cena tão brilhante e potente.





Agradecimentos

Acima de todas as pessoas, agradeço a minha mãe, Rosângela. Ela é uma das mulheres mais fortes que eu já conheci e a quem devo grande parte de quem sou. Reconheço sua imensurável entrega a mim e guardo o desejo dar a ela o Sol, a Lua, toda a Via Láctea. Eu gostaria de ser mais, por ela. Muito mais. Agradeço por lutar todos os dias por mim, com cada célula, cada átomo do seu corpo.

Agradeço a meu pai, Jaime, por ser um exemplo de calma e firmeza. Curiosamente, ele é, também, o melhor revisor de texto que já existiu nesse planeta - algo difícil de admitir para a segunda melhor. Agradeço por não soltar a minha mão quando eu mais precisei.

Agradeço a meu irmão, Israel, por me inspirar a conhecer. Admiro, desde sempre, sua sede por aprendizado. E, para além disso, ele é minha alma gêmea em forma de irmão. Se há alguém que me compreende nesse mundo, essa pessoa é ele. Nem dez mil quilômetros (literalmente) de distância podem quebrar essa conexão singular - nunca puderam, nunca poderão. Agradeço por ser terra quando precisei. Por atender dezenas de chamadas não planejadas. Por me ouvir chorar ao telefone e me incentivar a olhar para um dia após o outro. Um passo após o outro.

Agradeço a minha irmã, Lorena, por ser um exemplo. Uma pesquisadora excelente, uma professora apaixonada, uma mãe paciente, uma fortaleza. Talvez ela não saiba, mas até hoje reverberam suas fortes palavras: “As pessoas acabam. A vida acaba”. Fora de contexto, entendo que isso possa não fazer sentido ou simplesmente soar catastrófico. Mas era tudo de que eu precisava para lembrar de toda a maravilha que eu tinha e tenho ao meu redor e o quão efêmera ela é.

Agradeço à pessoa que desperta e adormece comigo, Bruna, por se fazer presente em cada passo do caminho: ler, reler, opinar, assistir às Balls, rir e chorar comigo ao longo desses últimos quase nove anos. Ela é minha âncora, e tenho orgulho de seu constante crescimento. Amá-la me faz uma pessoa melhor - e inclusive algumas vezes melhora meus trabalhos acadêmicos e artísticos!

Agradeço à Casa de Feiticeiras, em especial a meu *Father* Izhy e a minha *Mother* Ellis Feiticeiras, por guiarem com tanta destreza e calma um coletivo forte, unido e repleto de amor. Destaco, também, Renan, Afrodite, Luca e Lara, por proporcionarem conforto e apoio em Curitiba. Agradeço particularmente à Lemon, irmã para qualquer hora e situação. Amo todas as sequências de inúmeros áudios contando fofocas, descrevendo sentimentos e propondo conselhos - mesmo sabendo que talvez eu nunca os use.

Sou grata à comunidade Ballroom Sul e Ballroom Paraná pelo enorme esforço de cultivar e proteger essa cultura preciosa. Agradeço às casas e lideranças curitibanas, elas me ensinaram muito desde que cheguei à cena. Tenho orgulho e sinto os olhos marejarem ao falar sobre cada uma das pessoas que conheci ao longo dos últimos anos.

Agradeço a cada um de meus entrevistados - *Overall Prince* Sil Harpya, *Father* Kisha Harpya, Maritza La Gata e *Founder Mother* Korpa Feline. Aos três primeiros, direciono em especial a gratidão por plantarem as sementes que geraram a imensa floresta que é nossa cena *Ballroom* curitibana. Não haveria *Ballroom* Paraná sem vocês. À Korpa Enkantada, fundadora da primeira casa *Ballroom* nascida em Curitiba, agradeço de forma muito pessoal: ela me envolve e inspira com sua dança e conhecimento. Seguirei observando seus passos atentamente em cada treino e evento, na espera de capturar um pouquinho dessa magia.

Agradeço a amizade de pessoas como Micheli, Lari, Erica, Elber, Gabs, Vitor, Ana, Sofi, Ryu e Allan, que resistem ao tempo e às intempéries da vida adulta, repleta de trabalho, estudo, conquistas, fracassos, imprevistos, inconvenientes e afins. Guardo, também, um agradecimento especial a meu terapeuta Jhonathan, por estar ao meu lado na maior tempestade que vivi. E saímos dela, juntos.

Agradeço pela parceria com Amanda Nouals, amiga querida e admirada. Todas as fotos presentes neste trabalho são de sua autoria, bem como os registros audiovisuais dos entrevistados. Sua obra enquanto fotógrafa tornou possível meu desejo de dar vida à dissertação e apresentar visualmente essas pessoas que tanto me inspiram dentro da minha trajetória enquanto artista, integrante da cena e ser humano.

Não tenho palavras para descrever minha gratidão à banca - Professora Doutora Cristiane Wosniak e Professor Doutor Jair Gabardo. Ambos participaram da minha jornada enquanto artista e pesquisadora desde muito antes do meu ingresso no mestrado e, em todos os nossos cruzamentos, eles apresentaram exímia compreensão, paciência e proatividade. Suas contribuições foram cirúrgicas e demonstram o cuidado meticuloso com que abordaram esta escrita.

A minha orientadora, Professora Doutora Michelle Bocchi Gonçalves, agradeço pelo carinho de mãe. Foi uma jornada deliciosa! Observar seu crescente interesse pela cultura *Ballroom* me emocionou. Sou grata ao espaço e confiança que ela me proporcionou, permitindo que eu fosse fiel aos meus desejos conceituais e formais ao longo da escrita.

Por fim, sempre considerei clichê - e até um tanto brega - citar quaisquer entidades espirituais dentro de trabalhos acadêmicos, mas sinto a necessidade de deixar registrada minha gratidão. Não sigo religião alguma, não sei dar nome ao ser ou energia ao qual desejo

agradecer. Não posso nem sequer afirmar que não questiono a todo tempo qualquer tipo de fé que comece a nascer em meu peito. Mas, diante de todas as reviravoltas da minha vida, bem como tudo aquilo que consegui reconstruir, só posso agradecer a Deus, Deusa, Anjo da Guarda, Orixás, Panteão todo ou Energia Criadora. Algo tem me protegido e atendido minhas preces. A Isso, destaco minha gratidão.





*If you are not cunt do not come to this floor!*¹

¹ Fragmento de *I'm A Woman/Language of Cunt*, de Kevin Jz Prodigy





RESUMO

Neste estudo, vinculado à linha de pesquisa Linguagem, Corpo e Estética na Educação (LiCorEs) do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Paraná (PPGE/UFPR) e Grupo de Pesquisa Laboratório de Estudos em Educação, Linguagem e Teatralidades (Labelit), são pautados os entrelaçamentos entre as performances ritualizadas da cultura Ballroom e a construção dos papéis sociais dentro dessa comunidade enquanto disparadores de uma Educação no/do/sobre o corpo. Explora-se a cultura *Ballroom* visando ao seu mapeamento histórico, registro inédito das ações na cena curitibana e proposição de suas dinâmicas enquanto um espaço educacional informal e performativo criado por e para corpos dissidentes de raça, gênero e sexualidade. É adotada uma abordagem qualitativa, incluindo revisão bibliográfica, entrevistas semiestruturadas com lideranças da cena *Ballroom* de Curitiba e análise de práticas culturais e educacionais ritualizadas nessa cultura. A escrita autoetnográfica performativa costura os capítulos da dissertação, mostrando-se ainda mais nitidamente na seção de entrevistas. A estrutura se dá em quatro capítulos que abrangem, respectivamente: metodologia, história da cultura *Ballroom*, conceitos de Performance entrelaçados aos rituais da cultura *Ballroom*, e um entrecruzamento entre a Educação Performativa e os dados obtidos em campo. O último capítulo apresenta as entrevistas com *Overall Prince* Sil Harpya, *Father* Kisha Harpya, Maritza La Gata e *Founder Mother* Korpa Feline. Revela-se a complexidade da cultura *Ballroom* e identificam-se práticas educacionais dentro da cena curitibana, bem como suas relações com os Estudos da Performance através do viés da ritualização, corporificação, encarnação e escolarização. A pesquisa visibiliza corpos e vozes dissidentes, desafiando a hegemonia acadêmica e promovendo espaço para se pensar uma Educação para a resistência.

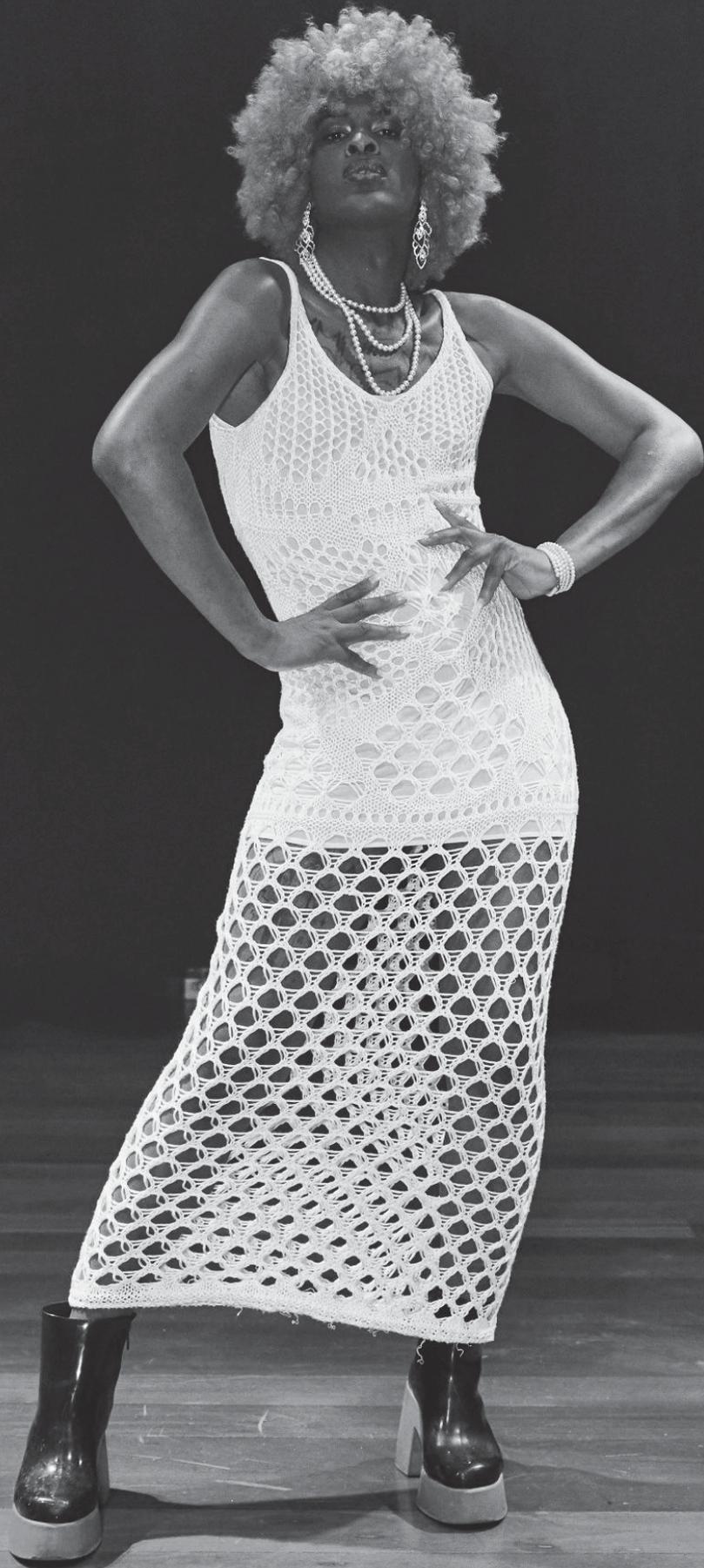
Palavras-chave: cultura *Ballroom*; *ball*; Educação Performativa; dissidência; Educação Informal.

ABSTRACT

This study, linked to the research line in Language, Body, and Aesthetics in Education (LiCorEs) of the Postgraduate Program in Education at the Federal University of Paraná (PPGE/UFPR) and the Research Group Laboratory for Studies in Education, Language, and Theatricalities (Labelit), explores the interconnections between the ritualized performances of Ballroom culture and the construction of social roles within this community as triggers for an education in/of/about the body. The research investigates Ballroom culture with the aim of mapping its history, providing an unprecedented record of its actions in the Curitiba scene, and proposing its dynamics as an informal and performative educational space created by and for dissident bodies in terms of race, gender, and sexuality. A qualitative approach is adopted, including a literature review, semi-structured interviews with leaders of the Curitiba Ballroom scene, and an analysis of ritualized cultural and educational practices within this culture. Performative autoethnographic writing weaves through the dissertation's chapters, becoming even more prominent in the interview section. The work is structured into four chapters that cover, respectively: methodology, the history of Ballroom culture, Performance concepts intertwined with Ballroom rituals, and a dialogue between Performative Education and the data collected in the field. The final chapter presents interviews with Overall Prince Sil Harpya, Father Kisha Harpya, Maritza La Gata, and Founder Mother Korpa Feline. The study reveals the complexity of Ballroom culture and identifies educational practices within the Curitiba scene, as well as their relationships with Performance Studies through the lenses of ritualization, embodiment, incarnation, and schooling. This research amplifies dissident bodies and voices, challenging academic hegemony and fostering space to conceive an education for resistance.

Keywords: Ballroom culture; ball; Performative Education; dissidence; Informal Education.





LISTA DE FOTOGRAFIAS²

FOTOGRAFIA 1 - <i>OVERALL PRINCE</i> SIL HARPYA NO EVENTO ENCUNT KIKI BALL, OCORRIDO EM 07 DE JUNHO DE 2024 NO DANTE CLUB	4
FOTOGRAFIA 2 - <i>FATHER</i> KISHA HARPYA NO EVENTO TOO BLACK KIKI BALL OCORRIDO EM 26 DE OUTUBRO DE 2023 NA SOCIEDADE OPERÁRIA BENEFICENTE 13 DE MAIO	5
FOTOGRAFIA 3 - MARITZA 007 NO EVENTO TOO BLACK KIKI BALL OCORRIDO EM 26 DE OUTUBRO DE 2023 NA SOCIEDADE OPERÁRIA BENEFICENTE 13 DE MAIO	7
FOTOGRAFIA 4 - <i>FOUNDER MOTHER</i> KORPA FELINE NO EVENTO LUNAR KIKI BALL OCORRIDO EM 02 DE FEVEREIRO DE 2024 NO TEATRO LABORATÓRIO DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ	8
FOTOGRAFIA 5 - <i>FATHER</i> IZHY FEITICEIRAS NO EVENTO BALL DE CRISTAL, OCORRIDO EM 13 DE SETEMBRO DE 2024 NO TEATRO LABORATÓRIO DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ	12
FOTOGRAFIA 6 - <i>MOTHER</i> ELLIS FEITICEIRAS NO EVENTO BALL DE CRISTAL, OCORRIDO EM 13 DE SETEMBRO DE 2024 NO TEATRO LABORATÓRIO DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ.....	13
FOTOGRAFIA 7 - MAJO 007 NO EVENTO TOO BLACK KIKI BALL OCORRIDO EM 26 DE OUTUBRO DE 2023 NA SOCIEDADE OPERÁRIA BENEFICENTE 13 DE MAIO.....	15
FOTOGRAFIA 8 - ALESSA 007 NO EVENTO TOO BLACK KIKI BALL OCORRIDO EM 26 DE OUTUBRO DE 2023 NA SOCIEDADE OPERÁRIA BENEFICENTE 13 DE MAIO.....	16
FOTOGRAFIA 9 - LEMON FEITICEIRAS NO EVENTO LUNAR KIKI BALL OCORRIDO EM 02 DE FEVEREIRO DE 2024 NO TEATRO LABORATÓRIO DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ.....	19
FOTOGRAFIA 10 - AFRODITE FEITICEIRAS NO EVENTO BALL DE CRISTAL OCORRIDO EM 13 DE SETEMBRO DE 2024 NO TEATRO LABORATÓRIO DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ.....	20

² Todas as fotografias utilizadas nesta dissertação são de autoria de Amanda Nouals, também responsável pela captação das entrevistas usadas na pesquisa. Cortes e alteração de saturação autorizados. Informações e contato da fotógrafa no endereço: <[behance.net/amandanouals](https://www.behance.net/amandanouals)>. Acesso em 01 jun. 2024.

FOTOGRAFIA 11 - BAMBINI JUICY COUTURE NO EVENTO TOO BLACK KIKI BALL OCORRIDO EM 26 DE OUTUBRO DE 2023 NA SOCIEDADE OPERÁRIA BENEFICENTE 13 DE MAIO	25
FOTOGRAFIA 12 - BATALHA ENTRE LUCA 007 (À FRENTE) E <i>FATHER</i> LUPUS ÍNDIGO NO EVENTO TOO BLACK KIKI BALL OCORRIDO EM 26 DE OUTUBRO DE 2023 NA SOCIEDADE OPERÁRIA BENEFICENTE 13 DE MAIO	26
FOTOGRAFIA 13 - LARA 007 MINISTRANDO OFICINA DE <i>ARMS CONTROL</i> OCORRIDA EM 16 DE SETEMBRO DE 2023 NO ESSENCE STUDIO DE DANÇA.....	27
FOTOGRAFIA 14 - PRÍNCIPE JAIMERBOY FELINE (DE COSTAS) E TYLER/HERESIA 007 NO EVENTO ENCUNT KIKI BALL, OCORRIDO EM 07 DE JUNHO DE 2024 NO DANTE CLUB.....	31
FOTOGRAFIA 15 - RENAN FEITICEIRAS NO EVENTO TOO BLACK KIKI BALL OCORRIDO EM 26 DE OUTUBRO DE 2023 NA SOCIEDADE OPERÁRIA BENEFICENTE 13 DE MAIO	33
FOTOGRAFIA 16 - MAYAN FELINE NO EVENTO TOO BLACK KIKI BALL OCORRIDO EM 26 DE OUTUBRO DE 2023 NA SOCIEDADE OPERÁRIA BENEFICENTE 13 DE MAIO	34
FOTOGRAFIA 17 - MIKAELA FELINE NO EVENTO LUNAR KIKI BALL OCORRIDO EM 02 DE FEVEREIRO DE 2024 NO TEATRO LABORATÓRIO DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ	35
FOTOGRAFIA 18 - GIOR JUICY COUTURE NO EVENTO TOO BLACK KIKI BALL OCORRIDO EM 26 DE OUTUBRO DE 2023 NA SOCIEDADE OPERÁRIA BENEFICENTE 13 DE MAIO	43
FOTOGRAFIA 19 - OLÍVIA 007 NO EVENTO ENCUNT KIKI BALL, OCORRIDO EM 07 DE JUNHO DE 2024 NO DANTE CLUB	44
FOTOGRAFIA 20 - ALUÊ 007 NO EVENTO LUNAR KIKI BALL OCORRIDO EM 02 DE FEVEREIRO DE 2024 NO TEATRO LABORATÓRIO DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ	55
FOTOGRAFIA 21 - MAR 007 NO EVENTO TOO BLACK KIKI BALL OCORRIDO EM 26 DE OUTUBRO DE 2023 NA SOCIEDADE OPERÁRIA BENEFICENTE 13 DE MAIO	56
FOTOGRAFIA 22 - VINI 007 NO EVENTO ENCUNT KIKI BALL, OCORRIDO EM 07 DE JUNHO DE 2024 NO DANTE CLUB	57

FOTOGRAFIA 23 - KAIH HARPYA NO EVENTO LUNAR KIKI BALL OCORRIDO EM 02 DE FEVEREIRO DE 2024 NO TEATRO LABORATÓRIO DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ	70
FOTOGRAFIA 24 - FADA FLORA FELINE NO EVENTO MINI BALL FAP NO KUNT OCORRIDO EM 02 DE OUTUBRO DE 2023 NO TEATRO LABORATÓRIO DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ	71
FOTOGRAFIA 25 - <i>HOUSE OF FELINES</i> NO EVENTO BALL DE CRISTAL, OCORRIDO EM 13 DE SETEMBRO DE 2024 NO TEATRO LABORATÓRIO DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ.....	72
FOTOGRAFIA 25 - GREG 007 NO EVENTO ENCUNT KIKI BALL, OCORRIDO EM 07 DE JUNHO DE 2024 NO DANTE CLUB	97
FOTOGRAFIA 26 - LEONA 007 NO EVENTO ENCUNT KIKI BALL, OCORRIDO EM 07 DE JUNHO DE 2024 NO DANTE CLUB	98
FOTOGRAFIA 27 - RHAYSSON FEITICEIRAS (FRENTE) E ISAAC FEITICEIRAS NO EVENTO TOO BLACK KIKI BALL OCORRIDO EM 26 DE OUTUBRO DE 2023 NA SOCIEDADE OPERÁRIA BENEFICENTE 13 DE MAIO	132
FOTOGRAFIA 28 - WILL 007 NO EVENTO MINI BALL FAP NO KUNT OCORRIDO EM 02 DE OUTUBRO DE 2023 NO TEATRO LABORATÓRIO DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ	133
FOTOGRAFIA 29 - MARLON 007 NO EVENTO LUNAR KIKI BALL OCORRIDO EM 02 DE FEVEREIRO DE 2024 NO TEATRO LABORATÓRIO DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ	134
FOTOGRAFIA 30 - IMPERATRIZ MALU FEITICEIRAS CERCADA POR INTEGRANTES DE SUA FAMÍLIA <i>BALLROOM</i> (<i>FATHER</i> IZHY, LEMON E RENAN) NO EVENTO BALL DE CRISTAL, OCORRIDO EM 13 DE SETEMBRO DE 2024 NO TEATRO LABORATÓRIO DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ.....	139
FOTOGRAFIA 31 (CIMA) - CASA DE FEITICEIRAS NO EVENTO ENCUNT KIKI BALL, OCORRIDO EM 07 DE JUNHO DE 2024 NO DANTE CLUB	140
FOTOGRAFIA 32 (BAIXO) - CASA DE FEITICEIRAS NO EVENTO LUNAR KIKI BALL OCORRIDO EM 02 DE FEVEREIRO DE 2024 NO TEATRO LABORATÓRIO DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ	140
FOTOGRAFIA 33 - IRA 007 NO EVENTO MINI BALL FAP NO KUNT OCORRIDO EM 02 DE OUTUBRO DE 2023 NO TEATRO LABORATÓRIO DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ	141

FOTOGRAFIA 34 - VAL 007 NO EVENTO LUNAR KIKI BALL OCORRIDO EM 02 DE FEVEREIRO DE 2024 NO TEATRO LABORATÓRIO DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ	142
FOTOGRAFIA 35 - PRINCE DOM AURORA NO EVENTO BALL DE CRISTAL, OCORRIDO EM 13 DE SETEMBRO DE 2024 NO TEATRO LABORATÓRIO DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ.....	143
FOTOGRAFIA 36 - HADESH 007 NO EVENTO BALL DE CRISTAL, OCORRIDO EM 13 DE SETEMBRO DE 2024 NO TEATRO LABORATÓRIO DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ.....	150
FOTOGRAFIA 37 - AURÉLIO ÍNDIGO NO EVENTO LUNAR KIKI BALL OCORRIDO EM 02 DE FEVEREIRO DE 2024 NO TEATRO LABORATÓRIO DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ	151
FOTOGRAFIA 38 - NICK BILDRE 007 NO EVENTO ENCUNT KIKI BALL, OCORRIDO EM 07 DE JUNHO DE 2024 NO DANTE CLUB.....	152
FOTOGRAFIA 39 - IMPERATRIZ MALU FEITICEIRAS CERCADA POR INTEGRANTES DE SUA FAMÍLIA <i>BALLROOM</i> (LUCA, LEMON E <i>FATHER</i> IZHY) NO EVENTO LUNAR KIKI BALL OCORRIDO EM 02 DE FEVEREIRO DE 2024 NO TEATRO LABORATÓRIO DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ.....	163







BREVE GLOSSÁRIO BALLROOM

007 - Denominação para pessoas que atuam na cena *Ballroom* não fazem parte de nenhuma casa.

Amapô/Mapô/Mapoá - Do Pajubá, mulher cis.

APT/OTA - Aberto para todos ou *open to all* são expressões usadas para denotar categorias sem um recorte social específico.

Ball - Uma *ball* é um evento cultural característico da cena *Ballroom*, que nasceu nas comunidades negras e latinas LGBTQIAPN+ nos Estados Unidos, especialmente em Nova Iorque, durante o século XX. Esses eventos são organizados em categorias nas quais competidores exibem habilidades específicas. Dentro dessas especialidades, eles competem por prêmios (troféus e/ou dinheiro) sob a condução de um *chanter*, com música ajustada por DJs. Um júri avalia as apresentações, eliminando participantes até que um vencedor seja escolhido em cada categoria.

Boyceta - Na *Ballroom*, assim como em outros espaços da comunidade LGBTQIAPN+, é um termo usado especialmente entre algumas pessoas não binárias e transmasculinas para descrever seus corpos e identidades. Ele surge da junção de *boy* (garoto) e *boceta* (uma gíria para vulva/vagina), criando um jogo de palavras que reivindica um espaço para masculinidades que não são cisgênero.

Butch Queen - Homem gay/bi cis afeminado que integra a comunidade *Ballroom*

Casa/House - Coletivo formado por membros da comunidade *Ballroom* que funcionam como uma família escolhida. As Casas oferecem apoio, acolhimento e treinamento para a produção e participação nas *balls*. Por definição, não representam um espaço físico, ainda que, por vezes, alguns de seus membros possam coabitar uma residência.

Catfight - Tipo de evento da cultura *Ballroom* que se assemelha a uma *ball*, mas no qual toda pessoa se torna, por uma noite, 007 (ou seja, não representa sua casa e, portanto, pode batalhar com pessoas de sua própria casa que também serão 007 no evento). Além disso, nas *catfights* há a tradição de “pular” no meio de uma performance no *rollcall*, ou 10s da pessoa, iniciando uma batalha a partir dessa decisão. Comumente dizemos que é o evento para resolver inimizades dentro da pista de dança.

Chant - Sonoridade característica da *Ballroom* feita com onomatopeias, palavras entrecortadas e referências à palavras características da cultura; usado para elevar a atmosfera de uma *ball*

Chop - Desclassificação de um competidor na *ball*.

Commentator - Assemelha-se ao *chant*, mas abre espaço para uso de frases completas e rimas ao criar sons no microfone para uma *ball*. Há uma categoria específica para essa habilidade.

Cunt/Kunt - Estado corporal do performer engajado em sua movimentação.

Femme/Fem Queen - Travestis/mulheres trans que integram a comunidade *Ballroom*. Tradicionalmente, essas são figuras que se apropriam de códigos de expressão de gênero lidos enquanto hegemonicamente femininos e já têm sua jornada reconhecida na cena.

Grand Prize - Troféu, que pode ter vários formatos, entregue a quem vence uma categoria dentro de uma *ball*.

Icon - Título de honra concedido a indivíduos que alcançaram um impacto significativo e duradouro na cultura *Ballroom*. Esses indivíduos são reconhecidos por sua excelência, contribuições, e influência em várias dimensões da cultura, como performances, liderança, e representação comunitária.

Legend - Na cultura *Ballroom*, *Legend* é uma pessoa que alcançou um nível notável de habilidade, reconhecimento e consistência dentro da cena, geralmente através de sua performance e contribuições em categorias específicas nas *balls*. É um título de prestígio, mas que precede o status de *Icon*.

LIPSS - Em uma *ball*, o LIPSS é um momento especial e tradicional no início do evento. A sigla significa *Legends, Icons, Pioneers, Statements, and Stars*, e funciona como uma introdução performática para destacar pessoas de destaque na cena *Ballroom*.

LSS - A sigla significa *Legends, Statements and Stars* e é semelhante ao momento de LIPSS, mas ocorre em cenas onde ainda não há pessoas com títulos superiores ao de Lenda.

NB/Pessoa não binária - Na *Ballroom*, assim como em outros espaços da comunidade LGBTQIAPN+, é um termo usado para descrever pessoas cuja identidade de gênero não se encontra dentro de uma conceituação binária.

Pioneer/pioneiro - Um pioneiro é alguém que esteve presente no surgimento ou início de uma categoria, movimento ou aspecto cultural dentro da *Ballroom*. Essas pessoas ajudaram a construir os alicerces da cena, sendo responsáveis por introduzir ou estabelecer práticas, valores ou estilos que se tornaram fundamentais. Algumas vezes, informalmente, pioneiro e *trailblazer* são termos usados em mesmo contexto, mas oficialmente, na cultura, pioneiros estão hierarquicamente acima de *trailblazers*.

Rollcall - Momento de apresentação num evento *Ballroom*; normalmente a equipe de produção, o *line*, as casas e figuras importantes 007 da cena apresentam-se

Shade - O *shade* é um conceito associado à arte de expressar críticas ou provocações de forma sutil, inteligente e muitas vezes humorística. Ele pode ser verbal, gestual ou até

performático, dependendo do contexto.

Shady - Uma pessoa com o hábito de fazer muito *shade*, venenosa.

Tens/10s - Momento da *ball* em que se avalia a capacidade de entregar o básico de qualquer categoria. Utiliza-se a expressão “levou seus *tens*” para quem conseguiu passar nessa fase.

Trailblazer - Alguém que, embora possa não ter sido parte do início, desbravou novos caminhos dentro da cultura, expandindo os limites geográficos, inovando ou popularizando aspectos específicos da *Ballroom* em diferentes contextos.

Transmasc/Transmasculino - Pessoa designada mulher ao nascer que não se identifica com tal gênero, assumindo uma identidade dentro do espectro masculino.

Twister/trade - Homem gay/bissexual com passabilidade heterossexual

Vogue night - Evento da cultura *Ballroom* que se assemelha a uma *ball*, mas tem proporções menores. Usamos essa formatação para testar categorias experimentais naquela cena e acolher uma equipe de trabalho com um pouco menos de experiência, para praticarem seus serviços enquanto *chanter*, MC, DJ, júri e outros.





SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	36
1 PERCURSO METODOLÓGICO	45
1.1 ENTREVISTAS SEMIESTRUTURADAS.....	46
1.2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA SOBRE A CULTURA <i>BALLROOM</i>	48
1.3 ESTUDOS DA PERFORMANCE NA EDUCAÇÃO COMOLENTE DIAGNÓSTICA.....	52
2 PRIMÓRDIOS E DESENVOLVIMENTO HISTÓRICO DA CULTURA <i>BALLROOM</i>	58
2.1. CENA <i>BALLROOM</i> BRASILEIRA	64
2.2 CENA <i>BALLROOM</i> SUL	67
3 PERFORMANCE: CONCEITOS BÁSICOS E POSSÍVEIS ENTRELAÇAMENTOS COM A CULTURA <i>BALLROOM</i>	73
3.1 SE NÃO AGUENTA NÃO ENTRA NA <i>BALL</i>	77
3.2 <i>AND THE CATEGORY IS</i>	80
3.3 <i>I CHANT, YOU VOGUE</i>	85
3.4 COMUNICAÇÃO VERBAL, <i>NO SHADE!</i>	92
3.5 VOCÊ SABE O QUE É FEMME QUEEN?	94
4 CULTURA <i>BALLROOM</i>, EDUCAÇÃO E PERFORMANCE	99
4.1 EDUCAÇÃO PERFORMATIVA.....	101
4.1.1 A politicidade inerente à cultura <i>Ballroom</i> : seus incontáveis performativos animativos.....	105
4.2 DE RITUAIS CORPORIFICADOS A CRISTALIZAÇÕES: QUANDO A CULTURA <i>BALLROOM</i> FLERTA COM A ESCOLARIZAÇÃO	110
4.3 MEMÓRIAS DISSIDENTES: CORPOS <i>BALLROOM</i> NUMA REFLEXÃO PERFORMATIVA-EDUCACIONAL	116
4.3.1 Aves de Rapina!.....	117
4.3.2 <i>It's not a sin!</i>	122
4.3.3 Prrrrr, La Gata, Miau!.....	126
EPÍLOGO OU PRÓLOGO?	135
REFERÊNCIAS	144
ANEXOS	153





INTRODUÇÃO

Despindo-me de excessiva formalidade, já escancaro a pessoalidade e politicidade com a qual escrevo cada palavra desta dissertação. Construo uma pesquisa sobre um dos cerne da minha vida, pessoal e profissionalmente, e admito a impossibilidade de uma escrita fria, distante e objetiva. Não só admito como abraço as sinuosidades, ímpetos e desejos que afloram a partir dessa proximidade. Comprometo-me com o rigor metodológico na mesma medida com a qual me comprometo com a fervorosa paixão que nutro pela cultura *Ballroom*, paixão esta que não me isenta da responsabilidade de também criticá-la, pois vejo nessa ação um incentivo ao tecer de novas redes cada vez mais empáticas e plurais dentro de tal cultura.

Minha relação com movimento e Performance é de muito tempo, bem como minha aproximação com as dissidências de sexualidade. Eu habitei o universo do Balé Clássico por anos, sendo completamente apaixonada por seu virtuosismo e beleza. No entanto, filha de um cético ex-seminarista e uma funcionária pública militante e progressista, desde cedo compreendi que havia uma discrepância entre o projeto de mundo construído a partir de formas artísticas como o Balé e o projeto de mundo que eu almejava. Minha mãe foi a pessoa que me levou a uma parada LGBTQIAPN+ pela primeira vez e incentivou-me a ser uma mulher feminista e independente. Além de tudo isso, namoro com uma mulher há mais de oito anos. O Balé ao mesmo tempo parecia ser parte de mim e avesso a minha existência. Não entrarei em fragmentos da minha vida que trouxeram complexas questões de gênero e reviraram minha experiência existencial. O que importa nesse momento é que eu sou uma mulher cis lésbica, criada em um núcleo familiar progressista e que verdadeiramente acredita na possibilidade de um mundo empático e que celebra as diferenças.

Além disso, de 2018 a 2021, cursei Bacharelado e Licenciatura em Dança na Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), experiência esta que também transformou meu mundo e compreensão do que é dança, da multiplicidade de corpos que podiam dançar e me apresentou a formas contemporâneas de criar. Eu aprecio imensamente o que a academia me trouxe em termos de conhecimento sobre corpo, Dança e Performance, mas admito que sentia falta, naquele espaço, da dinâmica do Balé e de uma busca por certo virtuosismo e rigor com minha própria evolução dentro de um determinado estilo. Apegos que corpos podem criar após tanto tempo buscando a perfeição.

Ao me formar pela Escola de Dança do Teatro Guaíra, em 2020, busquei entender para onde meu corpo e produções artísticas iriam, e me aventurei por algumas danças. De todas as

minhas experimentações, o Vogue foi absolutamente singular para meu corpo. Lembro-me de minha primeira aula da modalidade, online, em período pandêmico. Era ministrada por Lunna Montty³, do coletivo Afrobapho; eu dentro de minha casa em Curitiba, ela numa sala de dança lá na Bahia. Após um (bem) resumido histórico sobre a cultura *Ballroom*, praticamos algumas bases e uma coreografia com elementos do Vogue *Femme*. Saí apaixonada e incentivada pela brilhante professora a buscar mais informações e estudar a modalidade. Eu já conhecia a cultura *Ballroom* superficialmente - simplesmente por ser uma pessoa atenta a fatos históricos sobre a comunidade LGBTQIAPN+ - mas a associava a um determinado tempo e espaço. No entanto, ao conscientemente associar o Vogue a ela, parti para uma busca mais profunda sobre a cultura, encontrando seus atuais capítulos brasileiros (algo que nem em sonho imaginava existir!).

Ao entrar em contato com a comunidade *Ballroom* Paraná, descobri que havia treinos semanais e - naquele momento - eles aconteciam na ONG Afro Globo. Minhas primeiras aulas foram com Lucas de Lara, conhecido como Lara 007, que me apresentou à vertente *Old Way*. Ele e a *Founder Mother* Korpa Feline são pessoas com as quais cruzei antes de permear a *Ballroom* - ele em aulas de Balé e ela dentro da Faculdade de Artes do Paraná. Aos poucos conheci⁴ *Overall Prince* Silvester Harpya, Renan Feiticeiras, Mayan Feline, Toni Feline, Jaime Feline, *Father* Kisha Harpya, Majo, Alessa, Bambini Juicy Couture e alguns outros nomes que fomentavam a cena naquele período.

Não demorou muito para eu perceber que aquele espaço unia dois âmbitos extremamente importantes para meu fazer artístico. Assim como no Balé, imergir na cultura *Ballroom* te traz a possibilidade de se especializar numa habilidade corporal, buscar virtuosismo e técnica. Não é uma necessidade, há inúmeras formas de se fomentar e habitar a comunidade, mas eu, vindo da Dança, imediatamente me identifiquei com a oportunidade de estudar o Vogue. É uma forma artística diferente, que flerta muito mais com a espontaneidade e estudos improvisativos, mas ainda assim, demanda grande fisicalidade e energia, bem como domínio técnico de elementos específicos do estilo e compreensão impecável da musicalidade. Por outro lado, completamente distal do Balé, esse é um ambiente que projeta um outro modo de existir no mundo, ou, até, projeta um outro mundo! O protagonismo de corpos LGBTQIAPN+, de pessoas racializadas, pessoas periféricas, a forma plural de

³ Mais informações e contato em <https://www.instagram.com/lunnamontty/>

⁴ Vale lembrar que, naquele momento, essas pessoas (e eu) estávamos num momento diferente. Eu e Renan ainda não éramos Feiticeiras, Silvester ainda não tinha o título de *Overall Prince*, a *House of Felines* ainda não existia, Bambini era da Casa Índigo e Majo e Alessa eram da casa Harpya. Isso nos lembra da dinamicidade da comunidade.

entender o gênero, os debates sobre a inserção de corpos gordos e pessoas com deficiência (PCDs), tudo isso e muito mais está em pauta dentro da cultura *Ballroom*. Ela é um movimento cultural, artístico e *político*. “A *Ballroom* tem como foco principal as pessoas pretas, periféricas, nas extremas vulnerabilidades sociais como mecanismo dessas pessoas se cuidarem e se protegerem umas às outras” (Silva, 2023, p. 26). Eu não sou uma pessoa preta, trans e, honestamente, nem periférica: embora minha vida definitivamente nunca tenha sido luxuosa, sempre teve certo grau de estabilidade. No entanto, eu não só compreendo a importância de fomentar esse movimento, como entendo também o meu lugar de inserção sendo meu recorte o de uma mulher cis lésbica, que, ainda que longe de protagonizar essa cultura, pode contribuir a partir de seus acessos e também sentir o acolhimento para com sua dissidência de sexualidade.

Academicamente, há uma lacuna grande em se tratando da cultura *Ballroom* - algumas plataformas de pesquisa nem sequer localizam estudos com essa temática. Os materiais encontrados - sejam ensaios, artigos, dissertações ou livros - são geralmente voltados para a cronologia dessa cultura e/ou trazem o foco para questões de gênero e racialidade (Susman, 2000; Bailey, 2005; Lawrence, 2011; Rowan; Long; Johnson, 2013; Bailey, 2014). A relação entre a comunidade *Ballroom* e o Vírus da Imunodeficiência Humana (HIV) também é um tema explorado na bibliografia (Arnold; Bailey, 2009; Rowan *et al.*, 2014; Lorena, 2022; Lorena *et al.*, 2023). A produção brasileira sobre a cultura *Ballroom* vem crescendo nos últimos quatro anos, apresentando algumas etnografias localizadas regionalmente (Ribeiro, 2021; Silva, 2022; Oliveira, 2023) e artigos voltados para a interseccionalidade. Há uma grande quantidade de trabalhos em nível de graduação explorando - mais ou menos profundamente - a cultura *Ballroom*. A respeito destes, os utilizei enquanto referenciais para esse estudo, mas considero tal ocorrência um vislumbre esperançoso para um futuro repleto de pesquisas acerca dessa comunidade. Infelizmente, percebe-se que poucas vezes os pesquisadores da temática integram e fomentam de fato, a comunidade *Ballroom*. Compreendo esta dissertação enquanto uma retomada do controle da narrativa sobre tal cultura, bem como um importante passo no registro da história e ações da cena *Ballroom* curitibana.

Encontro-me numa posição paradoxal ao reler o parágrafo anterior. O momento de escrita é sempre permeado por incertezas, anseios e incontáveis leituras repetidas das próprias palavras, com variados graus de criticidade. Não escondo isso do leitor. Ao contrário, compreendo esse momento como um convite a um pensar junto: reflito sobre a ideia de que exista uma necessidade de que todos os assuntos sejam estudados no ambiente acadêmico.

Será que há, realmente, uma lacuna? A Universidade precisa escrever sobre a *Ballroom*? Isso é uma busca por maior validação de nossa comunidade? Entendo este último pensamento como algo equivocado. A cultura *Ballroom*, bem como muitos outros movimentos culturais que derivam de uma matriz africana, apresenta um contato direto com a oralidade e zela pelas trocas e compartilhamentos falados (Pinto Junior, 2019). A legitimidade de um movimento não deve ser avaliada através de instituições eurocêntricas e seus formatos padronizados. A importância de escrever nesse espaço sobre a *Ballroom* recai muito mais sobre a possibilidade de diferentes trocas, ainda mais entendendo que, atualmente, existem integrantes da cultura que habitam a Universidade. Ou seja, não buscamos um aval de maior valor hierárquico, mas uma forma distinta de registrarmos a história da cultura, uma oportunidade de ocupar mais um espaço e uma chance de disseminarmos os conhecimentos gerados dentro da cultura para públicos distintos.

A escrita acadêmica sobre nossa cultura traz, principalmente, a perspectiva de criar novas relações conceituais. Dentro desse estudo, especificamente, proponho a relação entre a cultura *Ballroom* e a Educação Performativa. Mesmo só a conexão entre *Ballroom* e Educação já é preciosa ao nos fornecer possibilidades interessantíssimas que ainda não foram nem um pouco exploradas em estudos formais. Esse é talvez um primeiro passo para análises muito mais aprofundadas sobre processos de ensino e aprendizagem dentro da comunidade *Ballroom* ou mesmo em culturas urbanas, de forma geral. Mas, lançando um olhar que entrelaça Performance, Educação e a *Ballroom*, abrimos um leque de caminhos que abrangem os corpos, a autodeterminação, histórias de vida e rituais da cultura, tendo em vista que a Educação Performativa é capaz de “dar luz à corporeidade como ferramenta encarnada na resistência ao apagamento das identidades, das minimizações das diferenças, das previsibilidades dos convívios” (Gonçalves e Gabardo Junior, 2020, p. 106).

A produção de conhecimento que se dará nesta pesquisa pode ser compreendida como uma forma de visibilizar corpos e vozes dissidentes, por centrar-se num grupo intrinsecamente protagonizado por sujeitos LGBTQIAPN+ e racializados. Essa iniciativa é, também, um esforço para tornar a academia cada vez mais plural, combatendo a tradição, vigente nesse ambiente, de supervalorizar os cânones e formas de pensar/produzir hegemônicas. Estudar um movimento protagonizado por pessoas pretas e dissidentes de gênero e sexualidade tem sua relevância no deslocamento da centralidade de assuntos e modos de pensar-fazer pesquisa dentro da universidade, espaço onde por muito tempo imperou uma hierarquia epistêmica dominada pelos grandes cânones eurocêntricos ocidentais (Restrepo; Rojas, 2010). Este deslocamento contribui para a corpo-territorialização dos pontos de vista a partir dos quais se

faz pesquisa, desafiando a falácia da neutralidade e objetividade supostamente necessárias para a produção de conhecimento. A ideia de que pode existir um pesquisador sem local geográfico, histórico e corporeidade que atravessem seus estudos é uma funcional ferramenta da colonialidade para ocultar o predomínio absoluto de um ponto de vista branco, masculino e cisheteronormativo na construção das epistemologias validadas academicamente (Restrepo; Rojas, 2010). Regozijo-me, por outro lado, pelas recentes atualizações dentro do espaço universitário que permitem a existência de linhas de pesquisa como a LiCorEs, a qual surge no intuito de “[...] dar lugar e visibilidade aos sujeitos, suas subjetividades, trajetórias, e aos modos de anunciar sensibilidades, afetos e outros modos de vida;” (Gonçalves; Garanhan; Gonçalves, 2020, p. 12). Esse espaço permite que o rigor encontre-se com a paixão, a politicidade e os pormenores que tornam o viver um permanente e simultâneo campo de estudo e deleite.

Experienciar e descrever a comunidade *Ballroom* deflagra as condições precárias nas quais essa cultura tão rica (e pobre) tem se desenvolvido. A busca por justiça social perpassa o resgate das expressões artístico-culturais de grupos marginalizados, integrando-as enquanto valores imateriais humanos tais quais aquelas formas que hegemonicamente habitam esse domínio. A população LGBTQIAPN+ é extremamente violentada no Brasil (e no mundo, mas nossas estatísticas destacam-se negativamente), e acredito na cultura *Ballroom* como uma forma de visibilizar potências e a relevância histórica de sujeitos dissidentes, colocando-os sob uma luz positiva e vibrante que permita a humanização e celebração dessas vivências como um contraponto aos percalços do existir enquanto corpo contra-hegemônico.

Para a comunidade, este trabalho trará a oportunidade de obter registros - tanto na dissertação em si quanto nos vídeos produzidos - sobre seus modos de existir artística e subjetivamente, através das palavras de lideranças da cena, em se tratando das entrevistas. Para além do registro, cada participante terá a experiência de reflexão sobre a comunidade como um ambiente educacional, o que possibilita uma expansão das formas de se relacionar com os outros integrantes da cena a partir de um prisma educativo-performativo.

Por fim, a vivência com um processo de pesquisa acadêmica é também um estímulo para que a comunidade *Ballroom* passe a olhar para si com outros olhos. Este é um grupo de pessoas marginalizadas das mais diversas maneiras, e compreender-se enquanto assunto relevante para uma discussão acadêmica formal é uma maneira de aumentar a autoestima desses sujeitos e torná-los cientes da potência intelectual, estética e política que pulsa em seus corpos. Mais do que isso, neste caso a comunidade não é somente “assunto”: esta é uma pesquisa feita por uma integrante da cultura *Ballroom*, ou seja, é um momento em que a

própria comunidade escreve sua história utilizando-se das ferramentas da Universidade.

Para delimitar a pergunta central desta pesquisa, assumo a Educação como campo expandido que borra os limites da escola e universidade, e o corpo como instância em que diferentes processos educacionais agem e atravessam-se, gerando performances de si múltiplas e instáveis. Há ensino e aprendizagem no ambiente familiar, nas ruas, instituições religiosas e ambientes profissionais, por exemplo, e corpos distintos construídos pela intercessão dessas conjunturas (Marques, 2011). Assim, ao compreender o protagonismo da corporeidade na cultura *Ballroom* e intuindo nela a presença de relações educacionais, emerge a questão: quais as relações de diálogo entre as performances tecidas nos encontros da comunidade e a construção de uma Educação do/no/sobre o corpo? A hipótese aqui aferida é a possibilidade de aproximação das complexas relações entre corpo, Performance e resistência dentro da cultura *Ballroom* com os princípios da Educação Performativa.

O primeiro capítulo desta dissertação apresenta o percurso metodológico dessa pesquisa, deixando nítidas suas características, limitações e entrelaçamentos com minha subjetividade. Considero a posição desse capítulo essencial, pois é nele que identifico brevemente cada um dos entrevistados, indispensáveis para a construção de um panorama histórico da cena *Ballroom* local. Assim, já inicio revelando as vozes que não somente permeiam, nesta escrita, os fatos históricos e descrições dos comportamentos ritualizados de cada *Ball*, mas vozes que também me guiaram e nutriram desde que me aproximei da cena. Ainda no mesmo capítulo, trago uma revisão bibliográfica acerca da cultura *Ballroom*. Evidencio, assim, as formas com as quais ela foi conduzida, plataforma utilizada, quantidade de material selecionado, critérios para seleção ou exclusão, características dos materiais e alguns apontamentos críticos sobre determinadas obras.

O segundo capítulo descreve a história da cultura *Ballroom*, desde as *Drag balls* do final do século XIX até a *Renaissance Tour* (2023) da artista Beyoncé, a qual não somente celebra a cultura, mas destaca artistas renomados da cena *Ballroom* internacional. Reservo um segundo momento do capítulo para discorrer sobre o desenvolvimento da cena brasileira, como um todo, e por fim, direciono os holofotes para o sul do Brasil - mais especificamente, para nossa cena curitibana. Nesse momento, minha vivência dos últimos três anos é entrelaçada às palavras dos dois pioneiros entrevistados, importantes referências para a compreensão dos complexos processos de estabilização, desestabilização e reestabilização da comunidade ao longo da última década.

No terceiro capítulo, apresento brevemente distintas compreensões do conceito de Performance e conecto-os às vivências da comunidade *Ballroom*. Ao enfatizar os Estudos da

Performance a partir de Turner (1974), Goffmann (2002), Schechner (2006) e Carlson (2010), discorro sobre a complexa ritualística que constrói o momento de uma *ball*, desde os detalhes de cada categoria até os papéis sociais necessários para que haja um evento legítimo. Evoco Austin (1990) para lançar um olhar sobre as falas performativas que compõem as solenidades da cultura e, por fim, levanto aspectos da performatividade de gênero (Butler, 2019) para analisar categorias identitárias e expressivas emergentes da cultura *Ballroom*.

O quarto capítulo, que se volta para a Educação, inicia-se com a denotação de algumas práticas mais facilmente reconhecíveis enquanto educacionais dentro da comunidade *Ballroom*. Aos poucos, há um desvelar dos aprendizados informais que se dão pelo corpo. Nesse momento, relaciono as performances identificadas na cultura *Ballroom* (descritas no terceiro capítulo) com os conceitos de rituais, corporificação, encarnação e escolarização em McLaren (1991). Assim, também dou início ao diálogo com a Educação Performativa, passando por Pereira (2010, 2013), Pineau (2010, 2013), Gonçalves (2019) e Gabardo Junior (2020, 2023).

Neste capítulo, também apresento criticamente alguns aspectos da *Ballroom* que podem ser considerados escolarizantes, como as nítidas hierarquias e alguns dogmas sobre expressão de gênero (em especial na cena estadunidense). Destaco características regionais que se apresentam nas diversas cenas *Ballroom*, estética e politicamente. Dedico a última seção do capítulo para um mergulho nas vozes de *Overall Prince* Sil Harpya, *Father* Kisha Harpya, Maritza 007 e *Founder Mother* Korpa Feline, todos extremamente relevantes para a consolidação da cultura *Ballroom* na cidade de Curitiba, Paraná e região Sul do Brasil.

Permito que minha vivência ao lado dessas admiráveis figuras contamine a escrita, num movimento de revelar também minhas memórias, emoções, medos e opiniões que se entrelaçam às palavras de sabedoria. Por vezes, o arcabouço teórico da Educação Performativa emerge e cria paralelos, evidenciando as maneiras com que a cultura *Ballroom* - também através das experiências dos entrevistados - se mostra profícuo espaço para relações de ensino e aprendizagem.





1 PERCURSO METODOLÓGICO

A proposta aqui delimitada se deu enquanto pesquisa qualitativa participante. Para Carlos Rodrigues Brandão (2002), a vocação qualitativa se dá na confiança em si enquanto sujeito pesquisador, opondo-se à tentativa de antemão fracassada de “controlar-se” para manter a objetividade. Nela, há liberdade para a convivência com o outro para além da sua transformação em dados estatísticos. Ainda que muito do que se estude enquanto pesquisa participante nutra-se das metodologias de antropólogos como Malinowski (Brandão, 2002), afirmo que esta pesquisa não se deu com a figura da pessoa pesquisadora numa posição somente de observadora-participante, considerando que meu corpo não está *a priori* numa situação externa ao contexto estudado, ou seja, não foi apenas integrado para que o processo se desenvolva. Ao contrário: nesse caso, minha posição aproxima-se daquela de uma participante ativa que, pelo desejo de lançar um olhar investigativo sobre as práticas e organizações da cultura *Ballroom*, tornou-se observadora no intuito de descrever as características que a desvelam enquanto espaço educacional. Da mesma forma, ao findar da pesquisa - que poderá, inclusive, ser estendida com futuras ações e desejos de investigação - continuarei habitando os encontros da *Ballroom* e fomentando a cultura, munida de uma visão ampliada.

A revisão da literatura fez-se nevrálgica para a investigação aqui proposta, pois é a partir dela que foram delimitados os parâmetros usados para que a construção da hipótese da pesquisa. Assim, a bibliografia que descreve comportamentos e lógicas da cultura *Ballroom* acrescida das informações advindas da investigação em campo das vivências da comunidade *Ballroom* curitibana, quando comparadas aos escritos da Educação Performativa, revelaram aproximações, entrelaçamentos e distanciamentos entre as teorias estudadas e as práticas da cena *Ballroom*.

A investigação em campo se deu através da criação de uma entrevista semiestruturada feita com três integrantes selecionados da cena *ballroom* curitibana, cujas respostas foram registradas em vídeo. Ademais, a vivência do campo contou com a participação e observação ativa dos treinos e eventos da comunidade *Ballroom* Sul com ênfase na cena curitibana. A minha vivência na comunidade durante o período deste trabalho se deu através das posições de espectadora, competidora, júri, produtora e ministrante de treinos.

Por fim, reitero a escrita em primeira pessoa enquanto forma de assumir minha posição de completa imersão na cultura aqui analisada. No entanto, devo destacar que há uma intencional flutuação entre a primeira pessoa do singular e a do plural ao longo dessa

dissertação. Isso acontece porque há momentos em que explico situações, ritos e características de uma comunidade que, mesmo integrando, considero extremamente desconfortável chamar de minha. Ela é nossa, minha e de toda pessoa que a fomenta, em especial das pessoas trans e racializadas. Assim, ao longo dessa obra, há uma tentativa permanente de balancear momentos de análises pessoais e acadêmicas com momentos em que descrevo nossos hábitos, nossos ritos, nossa forma de construir nesse tempo e localização uma cena *Ballroom*.

1.1 ENTREVISTAS SEMIESTRUTURADAS

Desde o momento em que este estudo era desejo, bem guardado no meu peito, eu sabia que almejava escrevê-lo ao lado das vozes que me acolheram na cena *Ballroom* e que a têm construído, *dip* por *dip*, *rolcall* por *rolcall*. No entanto, entendo que não posso fugir da responsabilidade da autoria deste trabalho e muito menos considerar-me um veículo vazio portando os discursos dessas pessoas. Tudo o que vivo e aprendo com a comunidade desde o final de 2021, bem como todas as informações apreendidas nas entrevistas, passa por minhas mãos ao ser escrito e, conseqüentemente, vem filtrado por um ponto de vista específico, único e particular: o deste corpo. Este corpo imerso na *Ballroom*, sim, inegavelmente. Mas também repleto de outras histórias, um passado no Balé Clássico, uma faculdade de Dança, uma especialização em Pedagogia, uma paixão pela literatura, artes visuais e muitas outras singularidades. Assim, desse embate entre meu desejo primordial de uma escrita de múltiplas vozes e a inevitável realidade de que a dissertação é um trabalho individual, nasceu a escolha pela entrevista.

As entrevistas me deram a chance de registrar e expor, na íntegra, os pensamentos de três lideranças da cena *Ballroom* através da *playlist Lideranças Ballroom Curitiba*, na plataforma *Youtube*⁵. Assim, eu garanto que, ainda que as utilize na escrita como fonte de informações sobre a cultura *Ballroom*, em especial no Sul do Brasil, e de elementos que contribuam para a compreensão da *Ballroom* como espaço educacional, as entrevistas também estejam disponíveis integralmente para quem queira conhecer, nas vozes e corpos de outras pessoas, a nossa cena. Da mesma forma, deixo nítido, ao citá-las, que determinados conhecimentos sobre a comunidade advêm especificamente das falas dessas grandes personalidades que são pilares da cena curitibana. Tendo sido todas as entrevistas postadas na

⁵ *Playlist* disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=rzK9QcMpmIc&list=PLu2Qjb8bSqqSYeulCqf8Pb2nRun401tVB>

plataforma *Youtube*, referenciá-las-ei ao longo do texto de forma simples, vinculando-as aos vídeos.

Escolher os entrevistados foi uma árdua tarefa. Eu adoraria poder entrevistar dezenas de integrantes da nossa cena, desde os mais novos até os pioneiros, comparar todas as suas impressões, compilar as entrevistas por tempo de cena, casas ou categorias identitárias e perceber as particularidades de cada grupo, por exemplo. Mas, é nítido, estudantes têm prazos, limites e obrigações externas para administrar, e essa quantidade de material para análise fugiria do escopo de um mestrado. Assim, era importante que eu fosse meticulosa ao escolher quais vozes seriam trazidas. Enfatizei o tempo de cena - trazendo três figuras pioneiras⁶ da comunidade curitibana - e a pluralidade de posições-sujeito dessas pessoas, trazendo uma liderança em outro lugar identitário e com muita vivência nos bastidores de uma *ball*.

Nossos dois primeiros entrevistados foram *Overall Prince* Silvester Harpya e *Father* Kisha Harpya, dois de nossos três pioneiros curitibanos - ainda não oficialmente reconhecidos. Ambos são homens pretos, de sexualidade dissidente, cisgênero que trazem a feminilidade como parte de sua vivência, cada um a seu modo. Silvester é considerado um *twister*, enquanto Kisha, uma⁷ *butch queen*, ambos conceitos a serem explorados no item 3.4 desta dissertação. Eles integram a mesma casa, *House of Harpya*, nascida em Porto Alegre, porém em diferentes posições: um pai e um príncipe. Para além disso, Kisha está em uma casa *mainstream* internacional, a *House of Nina Oricci*. Silvester traz a experiência do Teatro e das danças afrodiaspóricas, sendo em si a personificação do caráter sincrético da cultura *Ballroom*. Escolhi, em sequência, a *Founder Mother* Korpa Feline, cujo ponto de vista em muito me interessa. Ela é uma travesti negra fundadora da primeira casa *Ballroom* nascida em Curitiba, em abril de 2023, a *House of Felines*. Tal pioneirismo local, bem como seu trabalho artístico em Performance e o constante envolvimento nas produções da nossa cena nos últimos três anos são alguns dos motivos pelos quais tomei a decisão de entrevistá-la, além de sua *expertise* no *chant*. Maritza La Gata, também figura pioneira como os dois primeiros, é uma *femme queen* negra conhecida por seu *chant* poderoso e seus DJ sets que contagiam; ela já foi integrante da Casa de Feiticeiras, então sempre sentirei que é minha irmã mais velha. Seu conhecimento da música *Ballroom* me impressiona e as conversas com ela poderiam

⁶ Reitero que nossas figuras são reconhecidas como disparadoras iniciais da cena em Curitiba, por isso usamos informalmente o pioneirismo como termo para elas, pensando no significado literal da palavra. No entanto, ter o título de pioneiro ou mesmo *trailblazer* na cultura *Ballroom* é algo que depende de vários fatores, e tais figuras em Curitiba ainda não possuem o título oficialmente.

⁷ Artigos e pronomes femininos serão muitas vezes utilizados para Kisha, pois esse é um costume da comunidade para com sua figura artística. No entanto, o pai da *House of Harpya* segue sendo um homem cis.

durar dias!

Os encontros com os entrevistados aconteceram nos dias 03, 05 e 22 de abril de 2024, e 09 de outubro do mesmo ano, todos eles em meu apartamento, no centro de Curitiba, e acompanhados por um café da tarde de boas vindas. Tive como assistente minha irmã de casa *Ballroom*, Lemon Feiticeiras, e como profissional da captação audiovisual, Amanda Nouals, grande amiga e fotógrafa recorrente nos eventos da nossa comunidade. Considerei importante ter presentes somente pessoas conhecidas para evitar desconfortos e constrangimentos.

As entrevistas semiestruturadas contavam com um roteiro que continha nove perguntas: quatro delas possibilitavam uma apresentação completa do integrante, contendo sua aproximação com a cena, categorias de preferência, suas referências dentro da *Ballroom* e afins; quatro direcionavam-se mais nitidamente a compreensões que abarcam o ensino e a aprendizagem e uma delas - com diversas subdivisões - trazia ênfase para os rituais e papéis sociais dentro de uma *Ball*. Ainda que com essas diretrizes, mantivemos uma aura casual e divertida - como a *Ballroom* nos clama para ser -, abrindo espaço para divagações sobre tópicos ainda relevantes para a cena, risadas, movimentos e até lágrimas de emoção. Compreendendo a semiestruturação das entrevistas, permiti-me trazer novas perguntas sobre assuntos que pareciam caros aos entrevistados, bem como retirar aquelas que, por situações contextuais, pareceram não fazer sentido. Houve uma edição bruta feita por Amanda Nouals, apenas com recortes de pausas para descanso e troca de bateria. As versões completas das entrevistas têm 1h42min, 2h18min, 1h17min e 1h17min, respectivamente à ordem de sua execução.

Afirmo que a transcrição completa das quatro entrevistas (6h34min totais) seria um trabalho hercúleo e que desnecessariamente tomaria muito tempo da pesquisa e escrita, o qual poderia estar sendo destinado a uma melhor análise, mais aproximações com eventos da cena ou até mesmo o aprofundamento bibliográfico. Ademais, este trabalho traz a compreensão dos Estudos da Performance sobre o corpo, enfatizando sua centralidade. A voz é corpo, sem dúvidas, mas há uma gama de outros elementos a serem considerados, como os movimentos, expressões, gestualidade e vestuário, que também são discurso e devem ser abarcados enquanto performativos de si e de uma coletividade. Assim, destaco a escolha pela entrevista registrada em vídeo e não somente em áudio.

1.2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA SOBRE A CULTURA *BALLROOM*

Explorar o conhecimento acadêmico produzido acerca da cultura *Ballroom* é uma de

minhas ânsias de pesquisa. E escrevo no presente, pois compreendo que tudo o que já encontrei e encontrarei não será suficiente, ainda mais tendo em vista o crescimento sem precedentes da cultura nos últimos anos. Comecei essa pesquisa sem muita esperança de encontrar uma abundância de materiais e, de fato, em se tratando de artigos publicados em grandes revistas, isso é verdade. Uma breve busca na plataforma Scielo com o termo “Cultura *Ballroom*” ou sua tradução em inglês nos revela literalmente zero resultados. Ao pesquisar somente *Ballroom* encontramos 19 resultados, sendo apenas um deles sobre cultura *Ballroom* e todos os outros sobre dança de salão (*ballroom dance*). No entanto, ao usar a plataforma *Google Acadêmico*, deparei-me com milhares de resultados - dos quais muitos ainda se direcionavam à dança de salão ou cultura de células, por exemplo. Mesmo com um algoritmo impreciso, ao destrinchar os resultados encontram-se dezenas de pesquisas sobre cultura *Ballroom*. Dessa forma, utilizei o *Google Acadêmico* enquanto plataforma para coletar materiais que abordassem o tema, ainda que publicados em revistas menores ou estejam em formatos como dissertações e até mesmo alguns Trabalhos de Conclusão de Curso (TCCs) de graduação.

Todas as pesquisas nessa plataforma foram feitas com os filtros: resultados em ordem de relevância, em qualquer idioma e qualquer tipo. Com os termos “cultura *Ballroom*” inserida no *Google* naveguei até a vigésima página (200 resultados). Repeti o procedimento com os termos “*Ballroom culture*” e “cultura *Ballroom* Educação”. As buscas anteriores foram feitas com o filtro “em qualquer data”, mas repeti a pesquisa por “cultura *Ballroom*” com o filtro “período” selecionado de 2022 até atualmente, para me aprofundar na literatura recente. Mantive a quantidade de páginas analisadas. Encontrei 4 artigos em italiano e mais de 20 em espanhol, mas considerei para a leitura somente aqueles em Língua Portuguesa e Língua Inglesa, tendo em vista que são os idiomas que domino. Desconsidere resultados *online* que dependessem de investimento financeiro para acesso, com exceção do livro *And the Category Is...: Inside New York's Vogue, House, and Ballroom Community*, de Ricky Tucker, que adquiri através do *Kindle*.

Ao todo, fiz uma primeira seleção e leitura de 27 artigos, 3 livros, 4 capítulos de livro, 3 teses, 9 dissertações e 1 ensaio visual. Encontrei 17 TCCs, mas os desconsidere enquanto referências nesse momento de pesquisa. Além dos materiais filtrados neste momento inicial, destaco que encontrei 4 artigos em italiano e mais de 15 em espanhol, os quais, pela limitação da língua, ficarão para futura leitura.

Foram encontradas obras publicadas nos Estados Unidos, Reino Unido, Brasil, Finlândia, México, Holanda, Espanha, Portugal e Canadá. A nacionalidade dos autores

também abrange Malta e Noruega. No Brasil, há publicações de autores do Paraná, Pernambuco, São Paulo, Alagoas, Distrito Federal, Goiás, Rio Grande do Sul, Minas Gerais, Ceará, Pará e Paraíba⁸. Mais da metade das obras analisadas foram publicadas depois de 2021, confirmando a recente explosão de interesse - tanto midiático quanto acadêmico - na cultura *Ballroom*.

Um conhecimento básico nas cenas *Ballroom* de locais que falam línguas latinas é a flexão de gênero feminino dos termos *ball* e *Ballroom*. Ou seja, *ball* é sempre *a ball* ou *uma ball*, bem como sempre nos referimos à *Ballroom* ao citar a cultura ou cenas. Pode ter certeza de que, quando alguém te convida para ir “ao *ball*”, essa pessoa definitivamente não integra a comunidade ou é um membro tentando se inserir há muito pouco tempo, ainda sem noções basais da cultura. A partir de 2018 tal convenção apresentava-se bem sedimentada nos circuitos *Ballroom* e, assim, compreendo que obras em língua portuguesa depois dessa época nas quais esse erro acontece devem ser analisadas com muita cautela, pois é bastante provável que não tenha havido contato profundo e cuidadoso com integrantes da cena ao escrevê-las.

Das obras selecionadas, destaco Susman (2000), Lawrence (2011), Rowan (2013; 2014) e o conjunto de obras de Marlon Bailey enquanto potentes referenciais de base, por serem estudiosos que imergiram na cultura ainda no momento de seu desenvolvimento. Para além disso, Ricky Tucker (2022) traz um olhar fresco além de diversas entrevistas com nomes lendários da *Ballroom*. No Brasil, o livro *Eu quero mais é botar fogo* (2023), coordenado pela artista curitibana Princesa Ricardo Marinelli, é de um pioneirismo tremendo ao apresentar entrevistas com as *Trailblazers* Fênix Zion (Alagoas) e Kona Zion (Distrito Federal), e também com Fran Manson⁹. Os entrevistadores e autores do texto foram lideranças da Kiki *House of A'trois*, e *House of Witch* e há uma interlocução com os estudos de gênero e a *Performance Art* no último capítulo, escrito pela coordenadora.

Outro marco brasileiro na pesquisa acerca da nossa cena *Ballroom* são as publicações de Juru¹⁰, co-diretora, ao lado de Vitã¹¹, do premiado documentário *Salão de Baile: This is Ballroom* (2024)¹². Seu envolvimento com a cena carioca, bem como a produção do filme,

⁸ Ordem cronológica da primeira publicação no país/estado sobre o tema em cada uma dessas listagens.

⁹ Fran Manson, embora não integre a cena *Ballroom*, propriamente dita, é uma das pioneiras no estudo do Vogue no Brasil.

¹⁰ Juru, autodeclarada bixa, é o nome *Ballroom* de Bruno Reis. Nesta dissertação ela é também citada como Bruno Reis Lima, sempre de acordo com a forma com que seu nome é vinculado a cada uma de suas publicações. Sabendo esta ser uma pessoa que compreende profundamente a dissolubilidade das identidades e nomes, essa profusão de denominações não será um problema. Para acompanhar seu trabalho, acesse seu instagram: <https://www.instagram.com/jurujubee/>

¹¹ Acompanhe o trabalho de Vitã em: <https://www.instagram.com/vitacomtil/>

¹² Disponível no serviço de *streaming* do Telecine.

culminaram em sua tese *Roteiros para uma cinestesia sapatransbixa: performatividade de gênero e dissidências sexuais na cena ballroom carioca* (2024). Juru, em 2024, ofereceu para a cena paranaense um encontro virtual¹³ no qual abordou a história da cultura *Ballroom*, trazendo relances de seu processo de construção da tese - sendo esta particularmente inspiradora para mim ao coordenar virtuosamente o rigor acadêmico com a vivacidade da cultura *Ballroom*.

Uma temática bastante comum nas pesquisas sobre a cultura *Ballroom* é a relação entre a comunidade e a AIDS. Além de cinco artigos encontrados que têm essa relação como centro (Arnold; Bailey, 2013; vanDoorn, 2014; Rowan *et al.*, 2014; Lorena, 2022; Lorena *et al.*, 2023), é quase impossível encontrar escritos que não, ao menos, cite tal condição. Isso acontece pela força política que a comunidade *Ballroom* teve e segue tendo no combate e conscientização sobre o HIV (mais informações sobre essa relação nos capítulos 2 e 4).

A pesquisa que partiu dos termos “cultura *Ballroom* Educação” não trouxe grandes diferenças em relação às outras - reitero, o mecanismo de busca do *Google Acadêmico* é bastante aberto e impreciso. Assim, os resultados foram semelhantes aos da pesquisa feita com somente os dois primeiros termos. Dentre toda a bibliografia revisada, foram encontrados apenas um capítulo de livro e dois artigos que citavam - com mais ou menos centralidade - a cultura *Ballroom* relacionando-a com o campo de estudos da Educação.

O primeiro destes (Leal *et al.*, 2021) apresenta a Teoria Queer, o conservadorismo prevalente nas escolas em se tratando de Educação Sexual e de uma Biologia simplista do corpo humano, descreve sumariamente as características da cultura *Ballroom* e, por fim, reconhece os conhecimentos dela advindos como abordagens potentes para diminuir a discriminação no ambiente escolar. É um breve texto com bastante potencial, mas que mostra sua superficialidade no contato com a *Ballroom* ao usar o masculino para se referir a ela e seus eventos. Além disso, sinto uma atenuação da centralidade de questões raciais na cultura *Ballroom*.

Um dos artigos encontrados (Sousa; Silva; Santos, 2020) problematiza a ausência de danças marginalizadas no currículo escolar e aponta para possibilidades de interdisciplinaridade entre a Dança e Língua Portuguesa. Nesse caso, relacionando a cultura *Ballroom* e, especificamente, o *voguing*, enquanto prática dançada de denúncia e autobiografia corporal, e a literatura brasileira que aborda a marginalização - como *Capitães de Areia*, de Jorge Amado, citado no artigo.

¹³ Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1prxQwsN1Cgu12BGx7gZfGalg6XBERl8S/view?usp=sharing>

O último artigo, dentro da revisão, que relaciona Educação e cultura *Ballroom* é uma escrita a seis mãos na qual eu, Jair Gabardo e Antony Fedalto (2022) trabalhamos a partir de nosso contato numa disciplina do curso Bacharelado e Licenciatura em Dança da UNESPAR. Este é um estudo muito caro para mim, a primeira vez que escrevi sobre a cultura *Ballroom* e também sobre Educação. Nele, apresentamos o *voguing* enquanto possibilidade de abrir diálogos sobre gênero e sexualidade no Ensino Médio, além de oferecer uma reflexão sobre seus próprios desejos enquanto corpo que move e existe com todos os atravessamentos advidos de recortes sociais. Há um diálogo com as últimas atualizações da BNCC e proposições disruptivas para encontrar brechas nesse arquivo cristalizado.

A partir da revisão bibliográfica, afirmo que há mais material produzido do que eu, num primeiro momento, imaginei. Ainda assim, a aproximação verdadeira para com as cenas *Ballroom* não é tão evidente ao mergulharmos nesses estudos. Muitas vezes a percepção da cultura é rasa, há erros básicos (como a generificação incorreta dos eventos) e as referências não contam com vozes pioneiras e líderes reconhecidos pela própria comunidade.

Em se tratando da convergência entre Educação e cultura *Ballroom*, há uma quantidade ínfima de trabalhos, tornando-se ainda mais nítida a relevância de pesquisas compreendendo a *Ballroom* enquanto ambiente que educa corpos dissidentes, transformando sua compreensão de si mesmos enquanto potência política e criadora de novos projetos de mundo.

1.3 ESTUDOS DA PERFORMANCE NA EDUCAÇÃO COMO LENTE DIAGNÓSTICA

Este trabalho pretende lançar o leitor dentro da história da cultura *Ballroom*, levando em conta a multiplicidade de características, eventos, personalidades, títulos e dinâmicas que a compõem. A singularidade dessa cultura gera fascínio e, não poucas vezes, desejo por aprofundamento nas mínimas particularidades aqui abordadas - e logo nos percebemos abrindo abas, links, perfis de Instagram e encontrando outras fontes palpáveis para estudo da *Ballroom*: casas, pioneiros, ícones, vídeos de grandes *balls*, álbuns fotográficos de Chantaul Regnault¹⁴ e muitos outros materiais maravilhosos. Enquanto autora, entusiasta e integrante da cena *Ballroom*, incentivo tal busca sem reservas! Mas, se um de meus objetivos com esta dissertação é construir um registro acerca da cultura, especialmente sobre a cena curitibana, vale lembrar também que, por outro lado, a questão central debruça-se sobre o diálogo com a

¹⁴ Chantal Regnault é uma fotógrafa conhecida por seu primoroso trabalho fotografando a cena *Ballroom* novaiorquina do final dos anos 1980 e começo de 1990. Para além da *Ballroom* e do *Vogue*, Regnault dedicou mais de duas décadas à pesquisa e fotografia de cerimônias religiosas do Vodou haitiano. Em seu perfil no Instagram, ela expõe parte de sua obra: <https://www.instagram.com/chantalregnaultphoto/>

Educação, através das lentes da Performance. Assim, antes que o mergulho na história e elementos que constroem a *Ballroom* comece, apresentarei, brevemente, as ferramentas teóricas de análise que auxiliam a compreensão desse espaço cultural enquanto propositos de uma Educação no/do/para o corpo. Tais relações serão detalhadas no capítulo 4.

Os Estudos da Performance são um campo interdisciplinar que integra os Estudos Culturais, Filosofia, Teatro, Antropologia e Linguagem. Victor Turner e Richard Schechner são nomes indispensáveis para a compreensão desse campo, sendo eles, respectivamente, um antropólogo e um diretor teatral. Schechner propôs os Estudos da Performance ao aproximar-se da obra de Turner na década de 1970. O autor, em entrevista a Ana Bigotte Vieira e Ricardo Seiza Salgado (Ligiero, 2012), reconhece também Erving Goffmann como influente precursor em sua trajetória, em especial com o capítulo “Performances” do livro “A representação do eu na vida cotidiana”. Schechner (2006) propõe o comportamento restaurado enquanto cerne daquilo que pode ser considerado performance, abrangendo contextos como a arte, o ritual religioso, o esporte, o sexo e a política. O pesquisador transborda esses âmbitos ao evocar Goffmann e as porções restauradas e ensaiadas da própria vida cotidiana. A restauração do comportamento está presente nos hábitos e rituais que se repetem, combinam, recombina e acumulam. As formas com que se aprende a andar, comer, portar-se numa entrevista de trabalho, desempenhar o que se espera de seu gênero ou o que se espera de um desvio generificado - aqui já tomando um viés butleriano - e, quem sabe ainda, quais rituais são aprendidos e reconfigurados em espaços de aprendizado. Neste sentido, Peter McLaren, Elyse Pineau, Marcelo Pereira, Michelle Gonçalves e Jair Gabardo fazem-se centrais para o diálogo.

McLaren (1991), ao analisar o cotidiano de uma escola canadense, demonstrou a presença de comportamentos ritualizados dentro das salas de aula e também em momentos de descontração. Com sua análise minuciosa, ele apresenta uma miríade de comportamentos encenados e reencenados que restringem a subjetividade dos estudantes dentro da instituição escolar e também rituais contra-hegemônicos que emergem da socialização nos arredores da escola.

A obra de McLaren pavimentou uma estrada repleta de debates e construções teóricas sobre o ambiente educacional, a escolarização e o papel do comportamento do corpo discente e docente no processo de ensino e aprendizagem. Pineau (2010, p. 97) retoma McLaren ao evocar o ensino como drama improvisado, levando em consideração sua complexidade: “[...] a performance reenquadra todo o empreendimento educacional como um conjunto mutável e contínuo de narradores, histórias e performances, mais do que a simples e linear acumulação

de competências disciplinares específicas e isoladas.” Pereira (2010), por sua vez, reconhece na obra de McLaren o processo de modelagem dos corpos, definindo a escolarização como um processo de reprodução performativa. Ainda assim, como Pineau, o autor resgata em McLaren os dispositivos de resistência que enfatizam a paradoxalidade da performance, tendo em vista seu potencial de revitalizar a estrutura dada.

A partir desse arcabouço teórico, os pesquisadores da linha de pesquisa Linguagem, Corpo e Estética na Educação (LiCoRes), com suas teses e dissertações, apresentam e cunham a teoria da Educação Performativa enquanto abordagem que abarca tais conhecimentos como forma de análise de ambientes educacionais e também como proposição de disrupções nas formas monolíticas de ensino. A busca por uma nomenclatura distinta da Pedagogia Crítico-Performativa e Pedagogia da Performance se dá no intuito de alcançar contextos onde as relações educacionais são implícitas, ou seja, ambientes informais de Educação - como, aqui, compreendo a cena *Ballroom*.

Gabardo Junior (2023) reitera os conceitos de escolarização, corporificação e encarnação a partir de McLaren, trazendo sua vasta experiência como professor do ensino básico e superior como material frutífero para identificar as rígidas condutas pautadas no arquivo - que vão ao encontro da escolarização e corporificação, em McLaren -, bem como a potência do repertório corporal na construção de novos roteiros educacionais possíveis - aproximando-se do entendimento de condutas encarnadas. Ao encontro de seus desejos de desestabilização dos percursos escolariantes, o pesquisador estabelece os animativos políticos, conceito de Diana Taylor, como cernes de seu estudo.

Esta breve anunciação de conteúdos, a serem destrinchados no terceiro e quarto capítulos desta dissertação, apresenta-se enquanto um vislumbre do olhar lançado às dinâmicas da cultura *Ballroom* para compreendê-la enquanto espaço educacional. Seja abordando sua inegável característica ritual (os bailes com júri, regras específicas, gestos significativos, sons pré-determinados, titulações e hierarquias), seja observando sua constante transformação e apreço por aquilo que rasga o tecido social normativo (protagonismo de corpos dissidentes, resistência e celebração da diversidade de corpos), a Educação Performativa mostra-se profícua ao considerar a centralidade do corpo no processo de ensino e aprendizagem.

Assim, com essa pincelada conceitual acerca de saberes que convocam um olhar aguçado para a relevância do corpo na Educação, convido o leitor a debruçar-se sobre a história e características da cultura *Ballroom*, cultura esta entremeada pela Moda, Dança e Música e criada a partir da vivência corporal de pessoas racializadas e dissidentes de gênero e sexualidade.







2 PRIMÓRDIOS E DESENVOLVIMENTO HISTÓRICO DA CULTURA

BALLROOM

*Se o passado que me forma
Eu lhe apresento o futuro¹⁵*

A cultura *Ballroom* ganhou contornos nítidos entre os anos 1970 e 1990, mas seus primeiros rastros se deram em 1869, no primeiro baile mascarado *queer*¹⁶, ocorrido no Harlem's Hamilton Lodge (Lawrence, 2011). Eventos similares floresceram ao longo da década de 1920, no período do renascimento do Harlem - bairro de Nova Iorque majoritariamente composto por pessoas negras e latinas -, quando figuras da região, usualmente entendidas como homens negros, vestiam-se de forma feminina e “lasciva”, dançavam e desfilavam, atraindo olhares curiosos de nova-iorquinos brancos que desejavam assistir à “exótica vida noturna do Harlem” (Rowan; Long; Johnson, 2013, p. 184).

Os bailes, que aconteciam anualmente, culminavam na “parada das fadas” espécie de procissão de *drag queens* competindo pelo melhor visual da noite (Lawrence, 2011). Ainda segundo Tim Lawrence, alguns eventos como esses, nos espaços Madison Square Garden e Astor Hotel, chegaram a registrar um público de 6000 pessoas. Mesmo com a retaliação conservadora promulgando uma lei explicitamente criminalizando a relação sexual entre homens, os organizadores das ditas “*drag balls*” seguiram seu trabalho buscando encontrar apoios locais (Lawrence, 2011). Apesar de grandes ações de repressão, a polícia não conteve a cultura *queer*; em março de 1953, aproximadamente 3000 pessoas, entre competidores e espectadores, reuniram-se para assistir a um desfile, em frente a jurados, de “homens vestidos como mulheres” (Arvanitidou, 2019, p. 42, tradução minha).

No início dos anos 1960, as tensões raciais dentro desses bailes começaram a se intensificar, pois mesmo que houvesse quantidades similares de pessoas de diversas ascendências, as *queens*¹⁷ negras na imensa maioria das vezes perdiam os prêmios para sujeitos brancos, especialmente em se tratando de categorias de passabilidade como mulher e em bailes organizados por pessoas brancas. Havia uma expectativa de que elas se

¹⁵ Fragmento da canção “Pode Mandar”. Composição de Urias, Vírus e Zebu.

¹⁶ Embora aqui eu me refira a tal baile enquanto evento *queer*, ele é denominado em diversos blogs e textos anteriores a 2010 como uma *drag ball* ou a primeira de várias *balls* gays, pois as terminologias identitárias específicas para pessoas trans transformaram-se ao longo dos anos.

¹⁷ Aqui uso o termo *queen* para referir-me tanto a pessoas transfemininas quanto homens gays afeminados e *drag queens*, pois, novamente, na época tais categorias identitárias eram borradas.

embranquecessem para ter uma chance de vencer um concurso (Lawrence, 2011).

Em 1967, no New York City Town Hall, houve um fatídico acontecimento considerado o estopim para o nascimento da cultura *house-Ballroom* contemporânea (Tucker, 2022). Ricky Tucker, em seu atualíssimo livro “And the Category Is...: Inside New York’s Vogue, House, and Ballroom Community” (2022), descreve com detalhes o evento “Miss All-America Camp Beauty 1967”, uma competição de beleza para *drag queens*, que a cada edição apresentava mais injustiças em se tratando das vencedoras brancas recebendo seus prêmios em detrimento das *queens* negras muito mais polidas, originais e experientes. Nesta edição específica, Crystal LaBeija, renomada personalidade das noites *queer* nova-iorquinas, decide competir - mesmo contra conselhos de suas amigas negras, já exaustas do favorecimento racista que vinha acontecendo. Tucker ainda afirma:

Além disso, todos sabiam que o concurso Miss All-America Camp Beauty daquele ano seria filmado como parte de um documentário (que, mais tarde, se tornaria “The Queen”). Manter as aparências seria a prioridade para os organizadores do concurso e já circulavam rumores nas ruas de que a responsável pelo espetáculo, *Mother Flawless Sabrina*, havia manipulado tudo a favor de Harlow, uma loira frágil, Sedgwickiana¹⁸, vinda da Filadélfia, que era essencialmente o emblema da definição de beleza feminina de acordo com a cultura branca dominante nos anos 60 (Tucker, 2022, p. 39, tradução minha).

Como era de se esperar, ainda que Crystal LaBeija fosse mais experiente, estivesse impecável e plenamente adequada ao estilo do concurso em questão, o quarto lugar foi sua colocação, e a novata Harlow levou a premiação máxima. Crystal, cheia de revolta, é seguida pelo *cameraman* do documentário sendo produzido, e profere um discurso histórico para a cena *Ballroom*, no qual - com muito deboche - revela o preconceito racial da organização, tendo em vista o incomparável despreparo da *queen* premiada (Tucker, 2022). Esse icônico momento é um dos fragmentos finais do documentário “The Queen”, e está disponível no *Youtube*¹⁹. O documentário, na íntegra, pode ser comprado ou alugado na plataforma *Amazon*.

Devido a situações como a descrita anteriormente, *queens* negras começaram a tomar as rédeas da produção de seus eventos, protegendo a si mesmas. Assim, em 1972, surge a primeira casa *Ballroom*, quando Lottie - uma *drag queen* do Harlem - propõe co-organizar uma *ball* ao lado da icônica Crystal La Beija. Juntas, criaram a *House of LaBeija*, sendo Crystal a mãe dessa casa. Depois disso, outras *queens* latinas e afroamericanas também

¹⁸ O autor refere-se à socialite Edie Sedgwick, atriz e modelo estadunidense, branca e loira, conhecida por sua associação com a cena artística e underground da década de 1960, especialmente com o artista Andy Warhol. Tanto a socialite, quanto Andy Warhol, compunham a mesa de jurados do Miss All-American Camp Beauty 1967 (TUCKER, 2022).

¹⁹ Fragmento disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RYCQEI8TPeM>

começaram a criar suas casas para preparar suas participações em *balls* e organizações desses eventos (Arvanitidou, 2019). As casas, ou *houses*, definem-se enquanto um coletivo familiar que proporciona acolhimento, afeto, orientação pessoal e profissional, aprendizado acerca da produção de *balls* e treino para a participação nesses eventos. Ainda que, em sua origem (e até hoje, em menor escala), fosse muito comum que os integrantes de uma casa morassem numa residência comum, destaco que o conceito de casa não é associado diretamente a um espaço físico. Este é um equívoco muito comum - “onde é a Casa de Feiticeiras?”, nos perguntam. Somos uma família, um grupo. Embora um distante desejo arda em nosso peito - a criação de um espaço físico cultural que carregue nosso nome -, essa não é a conceituação de uma casa *Ballroom*.

Além do percurso histórico acima descrito, duas outras condições do contexto sociopolítico estadunidense foram bastante relevantes na sedimentação da cultura de casas: 1) a multiplicação das gangues a partir de 1970, em especial no Bronx (Lawrence, 2011) e, um pouco mais tarde, 2) a epidemia de Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (AIDS), a partir de 1981.

As gangues, emergentes por causa da pobreza endêmica, ofereciam a sensação de vínculo e pertencimento a pessoas negras e latinas. No entanto, sua construção foi pautada num discurso que valoriza a masculinidade hegemônica e práticas machistas. Em sua vivência, homens gays negros e latinos eram comumente expulsos de casa e afastados da família biológica, mas não eram recebidos por tais comunidades. Assim, as casas aproximam-se de um paralelo com tais gangues, mas com outros ideais e crenças (Lawrence, 2011).

Alguns anos mais tarde, com a irrupção do vírus da AIDS e movimentos progressistas disseminando-se pelos Estados Unidos, as repressões conservadoras apresentaram-se cada vez mais violentas. Isso demandou da comunidade *Ballroom* uma atitude de resguardo e priorização dos próprios integrantes da comunidade e suas urgências sociais e políticas, fortalecendo-se enquanto espaço de resistência, arte e união de corpos dissidentes. (Rowan; Long; Johnson, 2013). Os mentores das casas eram responsáveis por passar a seus filhos informações sobre o HIV, suas formas de prevenção e locais de testagem, bem como discutir fatores estruturais vinculados à vulnerabilidade em relação à AIDS, buscando, por exemplo, melhorar as condições socioeconômicas dos filhos (Arnold; Bailey, 2009). Aqui destaco: não estou de forma alguma afirmando que a tragédia da AIDS foi positiva para a cultura *Ballroom*, ela foi, aliás, devastadora por colocar ainda mais um estigma sobre as pessoas *queer*, racializadas e socioeconômicamente marginalizadas da cena e matar milhares dessas pessoas (Lawrence, 2011). O que afirmo, apenas, é que justamente pelo isolamento dessas

peessoas, reforçado pelo preconceito emergente com a epidemia, as casas precisaram tornar-se locais de refúgio e os membros mais velhos tornaram-se âncoras para os jovens.

Ainda segundo Lawrence (2011), as casas continuaram a se multiplicar durante os anos 1980. Houve a fundação da *House of Ninja*, com a intenção de trazer uma estética e filosofia asiática para a cena *Ballroom*, e a fundação da primeira casa latina, *House of Xtravaganza*²⁰. Juntamente com a proliferação das casas, as *balls* tornaram-se praticamente eventos mensais e se transformaram. A cena não era mais sobre a ideia de homens se vestindo como mulheres, havia inúmeras expressões de masculinidade possíveis (Lawrence, 2011), bem como outras expressões de gênero ganhavam espaço e denominações (Susman, 2000; Arnold; Bailey, 2009). Tais denominações serão aprofundadas no item 2.4 desta dissertação.

Ao fim dos anos 1980 e início dos anos 1990, a cultura *Ballroom* teve seu auge. Dois eventos marcantes de 1990 foram decisivos para a midiaticização da cena *Ballroom* nova-iorquina: a estreia do documentário *Paris is Burning*, de Jennie Livingston e o lançamento do hit mundial *Vogue*, da Madonna. O documentário aproxima-se da cena, mostrando as *balls* e o cotidiano dos integrantes, contendo também entrevistas com figuras essenciais da cultura *Ballroom*: Pepper LaBeija, Dorian Corey, Angie Xtravaganza e Willi Ninja, por exemplo. Embora seja inegável a importância de tal material audiovisual, são muitas as controvérsias envolvendo sua produção e a (não) distribuição de lucros obtidos para a comunidade *Ballroom* (Lawrence, 2011). Judith Butler e bell hooks levantaram críticas em relação à maneira como a diretora, uma mulher cisgênero branca, retratou corpos de indivíduos LGBTQIAPN+ e negros. Elas questionaram a posição dessa diretora, apontando para a problemática de uma abordagem que pode ser interpretada como "salvadora", na qual a diretora assume o papel de colocar esses corpos marginalizados em destaque, sob uma perspectiva antropológica (Sierra, 2016). Essa crítica ressalta a preocupação com a dinâmica de poder e privilégio subjacente à representação, enfatizando a importância de dar voz e espaço para que as próprias comunidades marginalizadas controlem suas narrativas, em vez de serem constantemente retratadas por indivíduos externos com privilégios sociais.

Da mesma forma, ainda que se compreenda a importância da canção *Vogue*, da popstar Madonna, que popularizou a dança *Vogue* e deu espaço para alguns artistas da cena *Ballroom*, há algumas questões éticas a serem questionadas. A artista já acompanhava, de forma geral, a cena *underground* nova-iorquina e recrutava pessoas anônimas, mas muito talentosas (Sierra, 2016). Quando ela começou a frequentar a *Sound Factory*, boate na qual integrantes da *House*

²⁰ Essas icônicas casas prosperam, ainda hoje, e há representantes no Brasil, como Edan Mar e Puri Yaguarete, da *Iconic House of Ninja*.

of *Xtravaganza* dançavam, ficou encantada com aquilo que conheceu e, a partir disso, criou a música Vogue. Passou alguns meses regularmente frequentando o espaço e logo escolheu a dedo alguns bailarinos para a *Blond Ambition Tour*, sendo eles em maioria latinos de pele clara (Tucker, 2022). Ao fim da turnê, a cantora nunca mais apareceu no local (Lawrence, 2011). O Vogue e a cultura *Ballroom* foram uma fase artística para ela, mas seguiu sendo a vida de inúmeros corpos marginalizados cujas criações estéticas foram exploradas por ela. Além disso, é incomparável o lucro que a artista obteve se utilizando de elementos da cultura *Ballroom* a qualquer possível retorno que uma meia dúzia de bailarinos da cena receberam por estar no clipe ou turnê.

Os últimos cinco anos do século XX e primeira década do século XXI são períodos cuja caracterização é particularmente difícil de encontrar ao pesquisar a cultura *Ballroom*. Grandes nomes da cena nova-iorquina morreram, como David Ian Xtravaganza (2001), Pepper LaBeija (2003), Willi Ninja (2006), Octavia St Laurent (2009) e Paris Dupree (2011) majoritariamente por complicações da AIDS (Lawrence, 2011), e a popularidade da cultura passou por um arrefecimento nos anos que sucederam o lançamento de Vogue, da Madonna e de Paris is Burning.

Em 2009, estávamos diante de um acontecimento icônico para a cultura LGBTQIAPN+: o início do *reality show* Rupaul's Drag Race. Este programa bebe de expressões criadas na cultura *Ballroom* e faz diversas citações do documentário *Paris is Burning*, e, compreensivelmente, foi uma porta de entrada para os espectadores mais curiosos que desejaram se aprofundar nas origens de determinados modos de falar e agir comuns no *reality*. É importante notar, entretanto, que, mesmo que o programa se alimente de inúmeras referências visuais e verbais da cultura *Ballroom*, ele não a tem como prioridade. Aliás, a autobiografia do criador e produtor, Rupaul, não revela alguma conexão do artista com a cena *Ballroom* (Heller, 2018). Meredith Heller argumenta que “*Drag Race* não somente se apropriou, mas também tornou a *Ballroom* uma mercadoria ao arrancar sua conexão com sistemas institucionalizados de injustiça e métodos interseccionais de sobrevivência” (2018, p. 7, tradução minha).

Embora eu concorde com Heller em relação a certa apropriação que acontece no *reality show*, vale lembrar que este nunca se propôs a retratar a cultura *Ballroom de facto*. Talvez alguns elementos dela trazidos pudessem ser melhor trabalhados, partindo de interlocuções com integrantes da cena *Ballroom*. Eu adoraria, por exemplo, que o Vogue fosse levado mais a sério no programa, com críticas dos jurados aos terríveis dips - muitas

vezes ali chamados de *death drop*, o que é inconcebível!²¹ Outra possibilidade seria apresentar com nuance e criticidade a relação entre as cenas Drag e *Ballroom*, que é cheia de rinhas, mas, também, interseções. É nítido, isso demandaria um formato menos comercial de *reality*, com tempo para aprofundar algumas análises e até tecer autocríticas - o que sabemos ser bastante incomum nesse tipo de entretenimento, que visa ao lucro acima de qualquer coisa. No entanto, refreio-me de condenar totalmente o programa - um pouco suspeito, vindo de uma fã que assistiu a todas as temporadas estadunidenses. Compreendo seu impacto positivo na comunidade LGBTQIAPN+, a qual abarca muito mais do que a cultura *Ballroom* em si. Não raro aparecem no programa temas como a repressão religiosa, vivências soropositivas, críticas aos retrocessos conservadores em determinados estados dos EUA, bem como sátiras políticas e incentivo ao voto. Além disso, vale lembrar que figuras como Rupaul e Madonna não são exatamente paralelas a empresas quaisquer que se escoram em pautas progressistas para lucrar mais (o famoso *pink money*), pois há uma inevitável associação da persona em si às pautas, um “dar a cara a tapa” que não é equivalente ao que uma empresa, vinculada ao nome de um produto ou serviço, faz. Estamos, no caso, falando de pessoas que dedicaram a vida a fazer arte (até certo ponto) transgressora e usar seu nome em campanhas pró-LGBTQIAPN+. Assim, sigo acreditando que a crítica ao programa deva ser feita - bem como as devidas colocações à Madonna -, sem perder de vista a complexidade do debate. Não há heróis ou vilões completos. Por fim, a grande crítica que cabe a pessoas que acumularam tanta riqueza, como os exemplos dados, abre espaço para outra conversa - essa acerca do sistema capitalista em si e que, ainda que urgente, foge do escopo desta pesquisa.

Dois outros programas internacionalmente conhecidos, a série *Pose* (2018) e o *reality show Legendary* (2020) geraram uma explosão de visibilidade para a cultura *Ballroom*, ainda que, por vezes, retratando-a de forma higienizada e/ou limitada. Recentemente, com o lançamento do álbum (2022) e turnê *Renaissance* (2023), da renomada artista pop Beyoncé, houve um significativo crescimento no interesse pela *house music* e pela cultura *Ballroom*, tendo em vista que essa fase da cantora homenageia seus elementos. Este relevante trabalho contou, de fato, com inúmeros bailarinos no palco, bem como um *chanter*, que integram a cena *Ballroom* estadunidense.

²¹ Um dos elementos mais famosos do Vogue é o dip – uma queda com as costas arqueadas, uma perna flexionada e outra alongada. Na mídia e ambientes gays cisnormativos – em especial brancos e elitizados – essa movimentação é chamada por vezes de *death drop*. Na cultura *Ballroom* há uma repulsa por esse nome, não só por não ser congruente com a história do passo (que desde os anos 1980 era chamado de dip), mas também por aludir à morte, algo tão delicado em se tratando das vivências das populações marginalizadas integrantes da *Ballroom*. As vertentes de Vogue e suas características serão apresentadas na terceira seção do capítulo 3.

2.2 CENA *BALLROOM* BRASILEIRA

Ao trazermos o foco para o Brasil, é perceptível que, até 2010, quase toda a movimentação artística que abarcava o Vogue no Brasil era descolada de seu contexto cultural - a *Ballroom*. Assim, alguns elementos dessa dança eram vistos em festivais e academias de Danças Urbanas, muitas vezes mesclados com outras formas de dança, como o Waacking e o Hip Hop, e esvaziados de seu conteúdo político e social. Essa mistura foi chamada, na época de *Femme Style* ou *Gay Style* (Reis, 2020). A partir de 2014 as coisas começaram a se transformar e se complexificar, sendo os primeiros eventos análogos a *balls* ocorridos em 2015 e 2016:

Essa cultura vem se ramificando enquanto comunidade no Brasil a partir de 2014 e então intensificando a discussão acerca da cultura *Ballroom* em 2016. Alguns produtores culturais de São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Brasília, onde se concentram hoje os maiores eventos envolvendo a *Ballroom*, se empenharam para trazer pessoas ativas da cena *Ballroom* de *New York* para transmitir um pouco dos saberes estéticos e sociais nos eventos que produzem. (Silva *et al*, 2023, p. 28)

Em 2015, a primeira edição do BH Vogue Fever aconteceu, evento organizado pelo Trio Lipstick²², composto por Tetê Moreira, Raquel Parreira e Paula Zaidan, sendo esta última a única a permanecer na cultura *Ballroom* até hoje, fomentando agora como *Latin America Mother* da *House of Juicy Couture*. O evento contou com a presença do *Grandfather* Archie Burnett Ninja, figura estadunidense importante em especial para o Vogue Old Way e New Way. A *Trailblazer* Akira Avalanx (2022) entende esse momento como aquele em que “[...] grande parte das pessoas que iniciaram, que deram *start* para a cena, acabaram tendo um contato maior com o que é a *Ballroom* [...]”.

Após a BH Vogue Fever, inicia-se uma dinâmica de pessoas interessadas na movimentação viajarem longas distâncias para conhecer as *balls* que, até esse momento, apenas se davam nas grandes capitais. Aos poucos, há uma transição dessa dinâmica para o nascimento de *balls* mais regionalizadas (Akira, 2022), trazendo um pouco do conhecimento apreendido nos grandes eventos e misturando com particularidades das diversas localidades brasileiras. Kona Zion (2022) enfatiza que outras estéticas para além do Vogue, como Waacking, eram discutidas e ensinadas em alguns desses encontros, pois elas se comunicam - sendo originadas da cultura noturna *disco/club* nova-iorquina *queer*.

Outra ação marcante que mudou os rumos da cena *Ballroom* no país foi a Residência

²² Perfil do Instagram: <https://www.instagram.com/triolipstick/>

EXPLODE!²³, imersão de onze dias na Zona Leste de São Paulo com ícones da cena estadunidense como Michael Roberson e Pony Zion. Esse evento, de 2016, não só trouxe informações sobre o Vogue e as dinâmicas de construção da cena estadunidense, mas também reforçou a relação intrínseca da comunidade *Ballroom* para com a luta pela prevenção e conscientização sobre o HIV. Nessa ação, *Legendary Flip Couto* trouxe reflexões a partir de sua sorologia e vivências enquanto bicha preta periférica.

No Brasil, ainda que a cultura *Ballroom* tenha esse início tardio, nas décadas anteriores já acontecia algo similar envolvendo a comunidade LGBTQIAPN+ local, em especial trans. Maritza La Gata (2024) conta que, ao se conversar com gerações mais antigas de pessoas dissidentes, já se ouvia que algumas travestis tinham “filhas” ou que um grupo morava junto e se auxiliava. Ela acredita que esse acolhimento é algo muito instintivo a grupos marginalizados “você foi excluída, eu fui excluída, se a gente se juntar a gente consegue andar mais longe!”.

Dentro da *Ballroom*, a primeira casa brasileira foi a *House of Hands Up*, fundada pela *Mother Kona Zion* em 2015. Antes da consolidação como casa, a *Hands Up* existia como coletivo desde 2011, quando seus integrantes já pesquisavam danças LGTQIAPN+ (Kona, 2022). A pioneira afirmou, em entrevista, a existência de uma identidade *Ballroom* própria especificamente brasileira, “pois é um espaço de comunidade política, artística, racial, de gênero e sexualidade que ela cresce de acordo com a necessidade social daquele espaço e tudo o que está acontecendo ao redor” (Kona, 2021). Ela enfatiza a presença de elementos como a Capoeira, o Funk, Bate-Cabelo e o Samba nas nossas *balls* enquanto evidências dessa relação quase antropofágica se estabelecendo: “Enfim, é tudo nosso, e a gente só entendeu que a *Ballroom* é uma ferramenta que foi criada aí de diversas maneiras para a gente conseguir organizar o nosso espaço” (Kona, 2021). Além disso, em abril de 2023, aconteceu em Brasília a primeira *ball* indígena (Avelar; Rocha; Santos, 2023). Isso traz luz ao fato de que as singularidades de cada espaço no qual a *Ballroom* se estabelece agregam novas lutas e comunidades, alimentando-se, sempre, do cerne social e político da cultura *Ballroom*: acolhimento e resistência.

No Rio de Janeiro temos pioneiros como Diego CaZul e Rothyer Juicy Couture. Casas com muito peso na comunidade brasileira criam seu legado por lá, como *House of Império*, *House of Cabal*, Casa de Ewá e *House of Mamba Negra*. Em junho de 2024, foi lançada a série *Segura Essa Pose*, da Globoplay, que detalha as dinâmicas desta diversa cena

²³ Site oficial da residência: <https://explode.life/>

Ballroom, bem como apresenta as bases da cultura.

São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília são cidades com cenas particularmente fortes dentro do país, mas a cultura *Ballroom* já invadiu todas as regiões. Belo Horizonte portou, em 2015, o primeiro evento brasileiro semelhante a uma *Ball*, o BH Vogue *Fever*, considerado hoje o maior evento *Ballroom* da América Latina (Pinto Júnior, 2019). Este evento, não se resumiu apenas na *Ball*, mas trouxe também oficinas de Vogue, *chant* e rodas de conversas com figuras conhecidas nacional e internacionalmente. Alguns dos pioneiros brasileiros extremamente relevantes para a construção da nossa cena são *Trailblazer* Akira Avalanx, Félix Pimenta Zion, Fênix Zion e Kona Zion.

É importante que a condição emergente da cena *Ballroom* brasileira seja notada. Estamos plantando sementes, as quais estão gerando frutos potentes. Akira (2022) afirma que, nos Estados Unidos, proclamar-se da comunidade *Ballroom* traz um peso e um reconhecimento dentre o público - afinal, são mais de trinta anos de atuação. Por outro lado, a pioneira relata que aqui, numa grande parte de círculos sociais (mesmo artísticos), a cultura não é conhecida. Assim, por não existir uma consolidação total da cena enquanto movimento cultural reconhecido em larga escala, o processo de nos estabelecermos precisa ser constante e cuidadoso, sempre de mãos dadas às figuras experientes da cena.

Nos Estados Unidos existe a tradição de nomear casas a partir das grandes grifes, como, por exemplo, *House of Balenciaga*, *House of Miyake-Mugler*, *House of Balmain*, *House of Saint Laurent* e uma infinidade de outras que referenciam um mundo de luxo e opulência no qual, por muito tempo, pessoas racializadas não tiveram voz. Ainda que haja uma compreensiva força na reivindicação de espaços excludentes, são esses os mundos que desejamos criar? Olhando para a cena brasileira, destaco uma característica belíssima: essa tradição está sendo quase totalmente abandonada. Aqui, o costume nascido e que vem despontando é o de nomear as casas através de atributos positivos, características fundantes daquele coletivo, referências à natureza ou símbolos de resistência (Lima, no prelo). Alguns exemplos brasileiros são Casa de Candaces, Casa de Odara, Casa de Ubuntu, Casa de Audácia, Casa de Atrevida, Casa de Leopardos, Casa de feiticeiras a qual faço parte, e dezenas de outros nomes que perpassam africanidades, brasilidades, virtudes e fenômenos naturais. A Casa de Feiticeiras, a qual pertença, foi nomeada em homenagem às lendas e folclore que permeiam as tradições da Ilha da Magia - Florianópolis, sua cidade de surgimento.

2.2 CENA *BALLROOM* SUL

A primeira casa estabelecida no Sul do país foi a Casa de Feiticeiras, criada em 2018 sob o nome de *House of Sorceress* e alterada em nome da inclusão e decolonialidade. Essa é a casa a qual eu pertencço, tendo integrado-a oficialmente no dia 11 de junho de 2022, no evento Chama Kiki Ball. A casa possui mais de 30 membros, estando a maior parte em sua cidade de fundação, Florianópolis. A *House of Harpya*, segunda casa criada no Sul, em Porto Alegre, foi a primeira casa a abrir um capítulo dentro do estado do Paraná.

Dentro do Paraná as movimentações *Ballroom* se iniciaram em Curitiba a partir dos pioneiros *Father Kisha Harpya*, *Overall Prince Silvester Harpya* e Maritza 007, que se reuniam em pequenos treinos de Vogue desde 2013 - antes mesmo de saberem o que era a cultura *Ballroom*. Kisha flertava com o Jazz Funk, Silvester com o *Waacking* e Maritza permeava diversos estudos em dança (Neto, 2024). Jô Cardoso, ao dirigir o grupo Sashas, foi um dos grandes expoentes do *voguing* no Sul do Brasil. Sua importância não é de forma alguma negada, mas a cena agora compreende que o artista está há muito tempo afastado da vivência *Ballroom* (Neto, 2024).

Em 2015, começaram os treinos abertos da cena *Ballroom*, que na época aconteciam no Museu Oscar Niemeyer, cercados por pessoas que estudavam outras modalidades como o K-POP e o Break. Muitos anos de criatividade, buscas *online* e trocas com pioneiros de outras regiões aproximaram nossos pioneiros dos aspectos culturais ao entorno do Vogue, ou seja, eram as sementes da cena *Ballroom* paranaense.

O primeiro evento que envolvia aspectos da cultura *Ballroom* em Curitiba ocorreu em julho de 2018, a Ball de Vogue no evento Sexta Black, organizado por Siamese e Clementaum. Silvester Neto o descreve como a decisão impetuosa de fazer uma “festa especial Vogue”, enfatizando a falta de conhecimento e ferramentas naquele momento da nossa cena, mas ao mesmo tempo o desejo de começar a mover e construir (Neto, 2024). Para Kisha (2024), aquele era um momento em que as festas eram feitas sem muita direção, mas com muita vontade, contando sempre com a presença dela, Silvester, Maritza e, logo depois, Lara. O pioneiro Silvester afirma que, ainda que poucas pessoas da comunidade *Ballroom* estivessem na rudimentar “ball” e “fazendo só *rollcall* e brincando entre a gente” (Neto, 2024), foi um momento importante pois muitas outras pessoas assistiram à ação e se contagiaram com a energia.

Em 2019, o projeto “Voguing das Excluídas”, idealizado por Ronie Rodrigues, trouxe grande reverberação a partir da oficina de Silvester Neto. Isso aproximou muitos artistas

curitibanos do Vogue e da cultura *Ballroom*, mas também trouxe cobranças externas para nossos pioneiros paranaenses. O projeto obteve repercussão nacional e, assim, ao chegar aos pioneiros de cenas maiores, estes questionaram suas frentes. Mas eram adequadas tais cobranças sobre uma movimentação regional? Afinal, esses grandes nomes de outras regiões nunca haviam se mobilizado para estar no estado e compartilhar seus conhecimentos (Neto, 2024). Essa polêmica terminou quando um dos maiores nomes nacionais, Félix Pimenta, defendeu nosso pioneiro Silvester no antigo grupo *Ballroom América Latina*, dando credibilidade ao seu trabalho de anos e proporcionando ainda mais força para que nossa cena seguisse se desenvolvendo principalmente a partir do trabalho de Silvester, Kisha e Maritza.

Outro grande marco desse período inicial foi a Clímax Kiki Ball, em janeiro de 2020, primeira *ball* organizada pela *House of Harpya*. À risca, esse seria o momento de nascimento de uma cena *Ballroom* na cidade, *stricto sensu*, pois foi a primeira *ball* organizada por uma casa *Ballroom*. Essa *ball* deu início a uma série de adoções dentro da nossa cena - ou seja, as casas vigentes no Sul convidaram mais integrantes 007 de Curitiba para construir seus legados (Neto, 2024).

Em 2022, em Londrina, foram fundadas casas pioneiras do interior do estado: a *House of Aurora* e a *House of Ocean*. Para a cena curitibana, 2023 foi um ano muito marcante, com o surgimento da *House of Felines*, primeira casa fundada na cidade de Curitiba. Atualmente, a cena *Ballroom* curitibana possui capítulos das Kiki Houses: Harpya, Feiticeiras, Índigo, Felines e Juicy Couture, originadas em Porto Alegre, Florianópolis, Joinville, Curitiba e na cidade de Nova Iorque, respectivamente.

Eu conheci a cena ao final de 2021, tendo caminhado pela primeira vez na Terra Kiki Ball, em junho de 2022, na categoria *Baby Vogue*. Em 2022, nossa comunidade organizou pelo menos 9 eventos, dentre *balls*, *mini balls* e *Vogue nights*. No ano de 2023, 13 eventos foram organizados, sendo um deles o primeiro *catfight* da cena - *Kunt Hunt*, organizado pela *House of Felines*. Ademais, tivemos a realização da TOO BLACK, uma grande *ball* enfatizando a celebração de corpos pretos, a qual foi produzida a partir de um dos maiores editais estaduais - o PROFICE²⁴. O ano de 2024 já começou fervendo, com dois eventos em quase todos os meses. A primeira *ball* da Casa de Feiticeiras em Curitiba aconteceu em fevereiro de 2024, a Lunar Kiki Ball. A segunda, em junho deste mesmo ano, e a terceira em setembro. Ao todo, contando todas as produções da *Balroom* Curitiba, 18 eventos foram

²⁴ O PROFICE é o Programa Estadual de Fomento e Incentivo à Cultura do Paraná que, por meio da renúncia fiscal de ICMS, possibilita a valorização, a produção, a difusão, a circulação, a pesquisa e a preservação dos bens culturais, além de ações de caráter educativo para a arte e a cultura no Estado.

feitos, além de diversas oficinas. Em 2025, as produções independentes iniciam o ano, com o Baile Realezas Trans, relativo ao mês da visibilidade trans, e a festa STRV Absinta, e, em abril, aguarda-se a maior *ball* produzida até então na cidade: o Baile de Épocas, que ocupará o Teatro Guairinha e trará figuras importantíssimas na cena brasileira, como *Trailblazer* Ákira Avalanx, *Trailblazer* Félix Pimenta e *Legendary Mother* Zaila Candaces.

A comunidade *Ballroom* curitibana organiza regularmente dois encontros semanais. Por anos, esses encontros aconteceram no ONG Afro Globo, com apoio de Yuna Rosa. De maio de 2023 a março de 2024, eles se deram na Casa do Estudante Universitário do Paraná e em 2024, seu local foi alterado para o prédio do Teatro Laboratório da Universidade Estadual do Paraná (TELAB). Dentro desse espaço, somos parte do projeto de extensão Corpo, Performance e o Político em Implicação (CPP_Implicações)²⁵, no segmento CPP_Ball: FAP no Kunt. Esse projeto é coordenado pela Professora Doutora Milene Duenha, que, além de responder burocraticamente pela nossa ocupação, é uma grande parceira da comunidade, frequentando nossos eventos, treinos e movendo o mundo para abrir frestas que abarquem todos os corpos na universidade.

É importante notar que esses treinos/encontros envolvem a cena toda sem divisão por casas. Nossa comunidade em Curitiba organiza, no mínimo, um evento celebrativo mensal no formato de *Ball*, *Catfight*, *Vogue Night* ou *Vogue Jam*, e buscamos sempre aumentar esse número, desde que a qualidade - ética, estética e política- dos eventos não seja perdida.

²⁵ Mais informações sobre o projeto no site: <https://corpoextensao.wixsite.com/projeto-corpo--perfo>







3 PERFORMANCE: CONCEITOS BÁSICOS E POSSÍVEIS ENTRELAÇAMENTOS COM A CULTURA *BALLROOM*

Performance é um termo polissêmico, ou seja, que possui mais de um significado possível de a ele ser atribuído. São tantos os seus usos, seja na academia, seja no cotidiano que, curiosamente, até dentro de uma *ball* existe uma definição específica para essa palavra: quando uma categoria vem acompanhada desse termo ela é necessariamente uma categoria dançada e, normalmente, engloba as três vertentes do Vogue²⁶. Neste trabalho, para alinharmos alguns dos significados aos quais nos referimos, trago um breve panorama dos Estudos da Performance, apresentando as possibilidades de se trabalhar conceitualmente com tal complexo campo.

Os Estudos da Performance são um campo teórico fronteiro que reúne saberes da Antropologia, Teatro, Filosofia, Estudos Culturais e Linguagens. Florescidos entre 1960 e 70, eles têm como alguns de seus expoentes Victor Turner, Richard Schechner e Marvin Carlson. Erving Goffmann pode ser considerado um dos precursores desses estudos, em especial por seu trabalho “A Representação do Eu na vida cotidiana”, publicado pela primeira vez em 1956, que relacionava alguns códigos teatrais às interações sociais cotidianas. Victor Turner trouxe valiosíssimas contribuições, em especial, através de seus estudos de performances rituais no campo da Antropologia. O autor foi bastante ousado ao contrapor um de seus mestres, o antropólogo Lewis Henry Morgan. Este abordava os ritos religiosos como primitivos, grotescos e ininteligíveis, enquanto Turner refutava tal argumento de maneira que, atualmente, pode-se dizer que flertava com um pensamento decolonial:

[...] em matéria de religião, assim como de arte, não há povos “mais simples”. (...) A vida “imaginativa” e “emocional” do homem é sempre, e em qualquer parte do mundo, rica e complexa. Faz parte da minha incumbência exatamente mostrar quanto pode ser rico e complexo o simbolismo dos ritos tribais. Também não é inteiramente correto falar da “estrutura de uma mentalidade diferente da nossa”. Não se trata de estruturas cognoscitivas diferentes, mas de uma idêntica estrutura cognoscitiva, articulando experiências culturais muito diversas (Turner, 1974, p. 15).

Schechner, por sua vez, ao buscar conceituar a Performance, reuniu diversos prismas conceituais além de referências também da Antropologia e aproximou-os de seu enorme repertório advindo do Teatro. Para Schechner, as “[...] performances marcam identidades,

²⁶ As três vertentes são *Old Way*, *New Way* e *Vogue Femme*, detalhadas na seção 3.3. Alguns exemplos de categorias de performance são Trans Performance, NB Performance, Drag Performance, *Femme Queen* Performance e *Women's* Performance.

dobram o tempo, remodelam e adornam o corpo e contam histórias” (Schechner, 2006, p 22. Tradução minha). Um dos conceitos chave que Schechner (2006) propõe para entender as ritualísticas do cotidiano são os *comportamentos restaurados*. Os hábitos, rotinas e rituais são comportamentos restaurados, ou seja, fragmentos de comportamento cuja origem não pode ser traçada ou, muitas vezes é substituída por um mito de origem por motivos ideológicos (Schechner, 2006). Eles podem ser longos e detalhados como um rito de passagem ou breves como um aceno de cabeça que indica que houve um reconhecimento da alteridade presente num espaço. Para Diana Taylor (2023, p. 36), “[...] a performance implica um conjunto de significados e convenções”.

Em se tratando do fazer artístico há um consenso geral de que há um processo de ensaios e repetições. A vida cotidiana, no entanto, também envolve muitos anos de treino para aprender quais os fragmentos de comportamento são apropriados às situações. É um caminho para “[...] descobrir como ajustar e performar a própria vida em relação às circunstâncias sociais e pessoais (Schecher, 2006, p. 22, tradução minha).

Dentre as definições de Performance, podemos também nos referir à *performance art*, um modo específico de se produzir arte florescido por volta de 1960 a 1980 nos EUA, Europa Ocidental e Japão (Carlson, 2010). Ainda segundo Carlson, esse movimento experimental trazia forte oposição a lógicas lineares e celebrava o caráter processual do fazer artístico. Podemos considerar Flávio de Carvalho, Hélio Oiticica e Lygia Clark precursores do movimento no Brasil (Taylor, 2023). Taylor afirma que “[...] a performance se move entre o *como se fosse* e o *é*, entre o simular e as novas construções do real” (2023, p. 26).

Ao nos aproximarmos e, principalmente, integrarmos a cultura *Ballroom*, percebemos que é um espaço que pode ser lido e caracterizado a partir das lentes da Performance. Embora possam ser encontrados paralelos, aqui não me refiro à *Performance Art* - que, de fato, também se estabelece como um lugar artístico-político da disrupção -, mas à compreensão de que tudo ali apresenta um altíssimo grau de ritualização e performatividade. Um estado extracotidiano que acaba se mesclando também ao cotidiano das integrantes da cena. Um tipo de corpo, fala e movimento ali construído e que aos poucos se alastra para outras instâncias da vida de todas essas pessoas que integram a cultura. É um espaço que está educando corpos, política e artisticamente. Munindo corpos dissidentes de argumento e de si mesmos para enfrentar um mundo inóspito a eles.

Um conceito que nasce na cultura *Ballroom* e de imediato me remete a um estado de presença singular em performance é o *cunt*. Não existe tradução exata para essa palavra no

Português, e ela é usada em abundância dentro da nossa comunidade. À rigor, na língua inglesa, *cunt* (às vezes jocosamente escrito com a grafia *kunt*) significa vulva ou vagina. É uma das formas mais depreciativas de se referir a esse tipo de genitália e, como gíria, é considerada uma das mais chulas dentro da língua inglesa. A gíria é uma forma extremamente obscena para se referir a uma mulher cis e pode ser usada também para descrever, muito ofensivamente, uma pessoa desagradável. No entanto, as comunidades Drag e *Ballroom* se reapropriaram desse termo como um indicativo de feminilidade e passabilidade feminina em especial para identidades transfemininas - o mesmo aconteceu com o termo *pussy* e *fish*, ainda que o último seja considerado especialmente misógeno mesmo dentro dessas comunidades.

Essa reapropriação criou suas próprias pernas, e hoje é usada de forma muito mais abrangente, particularmente, em países latino-americanos - talvez justamente pela falta de proximidade com o contexto de seu surgimento e significado literal, mas admito isto ser uma especulação minha. O *cunt*, atualmente, na cultura *Ballroom*, significa a energia singular que a pessoa traz para sua performance e a forma como ela atinge o público. Para Silva *et al*, quando se fala de *cunt*

Diríamos então se tratar destas singularidades dos performers, essa unicidade que cada um traz consigo, das bagagens corporais e emocionais que foram se configurando no decorrer dos seus desenvolvimentos enquanto pessoas no mundo, um tributo e respeito a história daquelas que vieram antes de nós, que abriram portas e portões para que hoje possamos caminhar pela e para a *Ballroom*, e que influencia as formas que os pensamentos vão se organizando para que o corpo se mova, para que os repertórios e os elementos se apresentem junto com essa mistura simbiótica da personalidade de cada uma, das vivências e experiências corporais e então, o modo que o *cunt* aparece e a performance acontece (2023, p. 13).

Para Carlson (2010, p. 15), há dois distintos conceitos diferentes de performance: “um envolvendo a exibição de habilidades, e outro também abrangendo exibição, mas menos de habilidades do que de modelo de comportamento reconhecido e codificado culturalmente”. Em se tratando das dinâmicas da cultura *Ballroom*, essas duas facetas da Performance estão não só presentes como profundamente relacionadas. Em primeiro lugar, essa é uma cultura baseada em eventos competitivos de dança e categorias como desfiles, demonstrações de situações teatrais, roupas, maquiagem e afins. Assim, *per se*, entende-se que a exibição de habilidades das mais diversas, são cerne da cultura. Além disso, essa situação performática dentro de uma *ball* não se configura como um teatro de personagens ensaiados à exaustão ou padrões coreográficos pré-determinados, carregando, assim, características da arte performática moderna, a qual abarca, em si, “a recusa de ser estabilizada” (Carlson, 2010, p. 155). Esta:

[...] em geral, não tem se preocupado com essa dinâmica. Seus praticantes, quase por definição, não baseiam seu trabalho em personagens previamente criados por outros artistas, mas em seus próprios corpos, suas próprias autobiografias, suas próprias experiências, numa cultura ou num mundo que se fizeram performativos pela consciência que tiveram de si e pelo processo de se exibirem para uma audiência (Carlson, 2010, p. 17).

Quando falamos das performances dançadas dentro da cultura *Ballroom*, seja nos treinos ou em *balls*, elas escapam da formatação coreográfica, nascendo “de um processo de pesquisa que vai se construindo em um grupo, um movimento, pensamento, corpo e coletividade, em um processo de pesquisa individual fortalecida pelas vivências desse coletivo de pessoas” (Silva *et al.*, 2023, p. 11). Estamos falando de improviso embasado na pesquisa que acontece, dia após dia - talvez seja mais fiel à realidade dizer “noite após noite” - em momentos nos quais a comunidade se junta para praticar o Vogue, por exemplo, dança característica da cultura. O processo de investigação de seus corpos e autobiografias, comum à arte performática moderna, é chave para a construção da performance no Vogue ou outras categorias estéticas da cultura:

A performance no *Voguing* é uma mescla de técnica, individualidade e referências, cabendo então a quem performa entender de que modo quer que ela se apresente, afirme quais ideias, questões e conceitos quer falar, sendo extremamente importante entender quem a inspira e influencia no que tange ao movimento (Silva *et al.*, 2023, p. 12).

Por outro lado, ao aprofundarmos nosso olhar para o segundo conceito apresentado por Carlson, nos deparamos com incontáveis comportamentos característicos dos integrantes da Cultura *Ballroom* que podem ser entendidos enquanto performances cotidianas autoradas pelo “Anônimo” ou “Tradição”, em Schechner. Isso é muito visível no vocabulário da comunidade, que se transforma como um telefone sem fio, fusionando gírias *Ballroom* dos EUA nos anos 90 com nosso pajubá e suas atualizações, por exemplo. “Babado”, “bábado”, “babildre”, “bildre”. “Mona”, “monildre”, por influência da transformação anterior, referenciando uma palavra que tem um significado completamente diferente. Ninguém pode dizer, ao certo, quem foi a primeira pessoa que começou a dar novas versões - muitas vezes mais sagazes ou cômicas - a tais expressões, mas antes mesmo que alguém pudesse refletir sobre isso, a cena toda já se utilizava dos termos. E, muitas vezes, “os indivíduos que receberam os créditos por inventar os rituais ou os jogos normalmente acabam sendo os sintetizadores, os recombinaidores, os compiladores ou os editores de ações que já foram praticadas.” (Schechner, 2006, p. 36).

Em se tratando de tradição, há um ângulo extremamente profícuo para ser

desenvolvido: a compreensão da cultura *Ballroom* enquanto uma manifestação performativa popular. Segundo Gisela Reis Biancalana (2013), a ideia de uma separação entre cultura popular e erudita tem seus primórdios na modernidade, quando houve uma separação entre o universo intelectual/racional e o sensório/emotivo/espiritual. A autora afirma que:

Essa cisão afeta a contemporaneidade e o conceito de cultura, que se desdobrou, primeiro em erudita e popular, sendo esta última marginalizada e reconhecida, muitas vezes, apenas por suas características pitorescas. [...] A visão de mundo das culturas populares é desafiadora, pois se apoia na inversão dos valores voltados para a razão (2013, p. 151)

As performances populares abrangem o trânsito entre tradição e inovação, culminando em produções culturais extremamente hibridizadas (Biancalana, 2013). A cultura *Ballroom* bebe de sua história nascida ao fim do século XIX, retorna à antiguidade egípcia em se tratando das formas do Vogue, abre espaço para as compreensões identitárias múltiplas e discursos políticos característicos dos últimos dez anos e ainda prevê possíveis horizontes em *balls* tecnológicas e afrofuturistas. O entrelaçar das eras torna-se nítido, sendo

[...] fundamental considerar a interpenetração dos universos tradicionais e da inovação, não no sentido de negar a produção do novo, via indústria cultural, uma vez que sua presença é, inevitavelmente, forte e nem sempre ruim. Trata-se de preservar os elementos de estabilidade que a indústria cultural abafa, a memória longa, a prática hermenêutica, os símbolos da coletividade, a pluralidade (Biancalana, 2013, p. 153)

Nos próximos subcapítulos, descreverei aspectos da cultura *Ballroom* como o Vogue, as categorias, a comunicação verbal e a construção identitária, começando a entrelaçá-los com conceitos advindos do prisma conceitual sobre Performance. As *balls*, em si, podem ser analisadas enquanto complexos rituais performativos cujas dinâmicas extremamente particulares descreveremos a seguir.

3.1 SE NÃO AGUENTA NÃO ENTRA NA BALL²⁷

A *ball* é um evento celebrativo e competitivo característico da cultura *Ballroom*. Existem outros eventos com organizações semelhantes a *balls*, mas com proporções menores e distintas propostas, como mini *balls* e Vogue *nights*. Kisha (2024) reconhece a relevância de todas as modalidades de evento e frisa, ao lembrar-se de falas do Pioneiro nacional Félix Pimenta, que as propostas de cada tipo de evento são diferentes: a Vogue *Night* é um momento para estudar as demandas da comunidade, experimentando categorias novas e

²⁷ Fragmento da canção *Femme Queen* das Irmãs de Pau.

percebendo a aderência ou não de participantes. *Balls*, por outro lado, devem apresentar categorias um pouco mais consolidadas dentro de uma determinada cena. Para Silvester Neto (2024), qualquer uma dessas formas de produzir representa um importante momento para a cena, pois envolvem a escolha de um *line*, uma preparação, escolha de tema, roteirização das categorias, mobilização da comunidade, diálogo com casas de festas ou espaços artísticos/acadêmicos que acolham a movimentação, entre outras questões que tornam cada ação especial e complexa. As *balls* são divididas em dois momentos: uma apresentação das figuras relevantes da cena e, em seguida, uma competição dividida em categorias.

A apresentação pode ser um LIPSS (*Legends, Icons, Pioneers, Statements and Stars*), um LSS (*Legends, statements and stars*) ou somente um *Rollcall*. As primeiras duas formas de apresentação são mais comuns em cenas maiores, nas quais haja vários integrantes já titulados. A última acontece em cenas menores, e qualquer pessoa que integre e fomente a cultura *Ballroom* pode ser apresentada ao público, independente de títulos. Há um foco na apresentação das pessoas que fazem parte da equipe da *ball*, ou seja, o *line*, composto por DJ, *chanter(s)* e júri.

Há figuras importantíssimas que guiam a *ball* inteira, desde a apresentação até a última batalha da última categoria da noite: os MCs e *chanters*. Em algumas *balls* menores, a mesma pessoa pode se encarregar das duas funções, mas é sempre preferível que haja mais pessoas responsáveis pelo microfone no evento. Os MCs são responsáveis por manter o público ciente do cronograma do evento, apresentar o *line*, o *LSS/LIPSS/Rollcall*, descrever as categorias, anunciar o resultado de cada 10s, batalha e categoria. O *chant* é uma especialidade pela qual nutro extremo fascínio, pois considero essa a sonoridade característica da *Ballroom*, inconfundível. É uma forma de vocalização ágil, por vezes melódica, sempre ritmada, que demanda inteligência, humor e musicalidade. Utilizam-se palavras recortadas e repetidas, além de muitos termos que já se consolidaram na cultura. Há a necessidade de que essa pessoa se prepare para conhecer a cena local muito bem, caso seja um *chanter* convidado de outra região, afinal, essa função demanda a correta apresentação dos nomes das pessoas da cena, sua identidade de gênero, a casa à qual pertence (ou se não pertence a nenhuma), a vertente que entregam na performance e afins. Em conjunto, considero que as figuras no microfone de uma *ball* têm uma das mais importantes e difíceis tarefas: envolver os espectadores o tempo todo, mantendo a energia alta e contagiante

O júri de uma *ball* é composto por pessoas relevantes naquela cena regional ou num âmbito ainda maior. Idealmente, deve apresentar pessoas de casas diversas e que dominem as diferentes vertentes do *Vogue* e as categorias estéticas da noite. Korpa Enkantada (2024), ao

discorrer sobre seu processo de atuação como jurada, afirma nunca chegar ao júri de uma *ball* despreparada, neutra, esperando alguém conquistá-la. A todo tempo ela acompanha o que o participante está fazendo, pois nem toda performance contém um momento ápice de conquista, e ela precisa levar em conta minuciosamente os elementos e outros detalhes na hora de avaliar. Não há um número determinado de jurados, mas é necessário que seja uma quantidade ímpar para evitar empates. O júri deve se esforçar para se manter imparcial em relação a integrantes da sua casa batalhando, a amizades ou inimizades, ou seja, é necessário praticar certo senso de justiça (Enkantada, 2024). Esse é um posto visto por muitos como possibilidade de orientação. Ao final da *ball*, não raro os participantes buscam o júri para perguntar sobre sua performance, questionar um *chop* ou um voto. Assim, essa justificativa deve estar nítida para a pessoa que julgou e alinhar-se com as demandas gerais de cada categoria (Neto, 2024).

As categorias das *balls* têm dois momentos: os *tens* e as batalhas. O primeiro momento é aquele no qual os integrantes da cena se apresentam individualmente (ou em duplas/grupos caso a categoria seja para tais demandas) mostrando que dominam os elementos básicos daquela categoria. Caso estejam aptos, os jurados sinalizam mostrando uma ou duas palmas das mãos abertas para aquele participante, ou seja, ele levou *tens across the board*, ou dez na mesa toda. Ao contrário, se o competidor mostra-se inapto àquela categoria, ele leva *chop*, sinalizado pelo júri cruzando os braços em X ou sinalizando um corte com uma das mãos acima da cabeça. Tais sinalizações podem ser substituídas por placas com 10 e X. Vale lembrar que o integrante da cena competindo precisa dos dez de toda a mesa de júri; caso qualquer um deles tenha dado *chop*, o participante não passa para o segundo momento da categoria, ou seja, as batalhas. As chaves de batalha são definidas usualmente pela ordem de entrada no momento dos *tens*, mas há exceções em que se reúnem integrantes que batalharam numa mesma vertente de Vogue quando a categoria reúne todas elas, por exemplo. Consecutivamente, as batalhas acontecem, sendo que o *chanter* sinaliza o momento final para que os jurados apontem o melhor competidor. Quem chega até a final e vence a última batalha recebe o *Grand Prize* daquela categoria, ou seja, o Grande Prêmio que celebra o empenho e estudo da participante (Neto, 2024). Nem toda *ball* possui prêmios em dinheiro pela inviabilidade dessa proposta, tendo em vista que a grande maioria delas é completamente independente. Geralmente as *balls* que podem oferecer essas premiações são patrocinadas ou incentivadas por instituições públicas.

Meu intuito, ao descrever detalhadamente a *ball*, é proporcionar a compreensão deste evento enquanto uma performance cultural muito específica de uma comunidade. Há diversos

sinais que não seriam reconhecidos por indivíduos que não integram a cultura, como as sinalizações do júri, as chamadas dos *chanters*, os momentos em que se deve dançar ou não, e afins. Isso é, inclusive, visível em alguns desses eventos: algumas vezes as *balls* são executadas no meio de festas maiores, com outras atrações e momentos que incluem a comunidade *clubber*, a cena *Ballroom* local e frequentadores esporádicos da cena noturna. Nessas situações, não raro um participante corajoso - ou embriagado demais - da festa não compreende exatamente o que está acontecendo e entra numa categoria da *ball*. Ele move o corpo aleatoriamente, recebe um *chop*, não entende que isso significa que seu tempo na pista acabou e a equipe de produção precisa escoltá-lo de volta ao local do público. Esse curioso e comum caso revela que o acesso a determinados códigos culturais só são construídos com o tempo de socialização num grupo; mesmo se essas pessoas frequentam festas e até se deparam regularmente com *balls*, o domínio das nuances desses complexos rituais depende de uma integração muito mais constante com a comunidade. Destacamos, também, que não há uma rigidez inerente a esses códigos: eles constituem e caracterizam a cultura *Ballroom*, mas ela é um sistema aberto que recebe informações, problematizações, referências e está em (re)construção permanente. Para Carlson (2010, p. 24), a performance dentro de uma cultura pode operar para “reforçar as suposições dessa cultura ou para fornecer um local possível de suposição”, num “debate em curso”.

3.2 AND THE CATEGORY IS...

Em se tratando das categorias de uma *ball*, estas são múltiplas e dividem-se em estéticas, dançadas e referentes ao *comment* e *chant*. A cada momento, ao depender das demandas de uma determinada cena, surgem novas categorias. Assim, seria uma enorme presunção de minha parte afirmar que descreverei todas as categorias existentes dentro da cena *Ballroom* internacional. Aqui, descreverei algumas das mais comuns categorias estéticas e dançadas, reservando os detalhes das categorias específicas de Vogue para o a seção 3 deste capítulo.

A primeira categoria que surge na cultura *Ballroom* é *Realness*²⁸. Ela nasce com as pessoas competidoras apresentando aspectos de passabilidade para enfrentar o mundo heterocisnormativo. No Brasil, há uma grande discussão sobre a forma com que essa categoria pode se dar. Em algumas regiões do país, a categoria aproxima-se de uma encenação teatral,

²⁸ Categoria *Femme Queen Realness* na *The Latex Bal* 2023 em Nova Iorque: <https://www.youtube.com/watch?v=tFVYqhe0QyY>

enquanto nos Estados Unidos - e para integrantes mais antigas da cena brasileira - *Realness* deve ser mantida enquanto entrega da maior passabilidade possível. A complexidade performativa dessa categoria será mais explorada na terceira seção do capítulo 4. A antiga categoria *Model Realness* dá origem ao que hoje chamamos de *Runway*, uma categoria que valoriza o andar dos participantes, inspirada nas grandes passarelas mundiais.

Runway é usualmente dividida em *All American*²⁹ e *European*³⁰, entendendo a primeira enquanto um caminhar *estereotipicamente*³¹ masculino, firme, de passadas paralelas e pouca movimentação de quadril; a segunda é um caminhar *estereotipicamente* feminino, de passadas uma à frente da outra, movimentação de quadril evidente, muita elegância e poses comuns às revistas de moda. No Brasil, aos poucos está se desenvolvendo o *Brazilian Runway*, que envolve passadas fortes e movimentos de quadril exuberantes - inspirados nas grandes supermodelos. Para além disso, inspirações como o samba e o funk podem ser usadas, desde que não tornem essa passarela uma pista de dança.

*Face*³² é uma categoria estética importantíssima na cultura *Ballroom*. Nela, são avaliados os rostos mais belos e harmoniosos, bem como a habilidade do participante em exibir seu rosto com espontaneidade e valorizá-lo com ângulos apropriados e movimentos de mãos suaves, os quais não devem esconder ou tirar o foco da face. Essa categoria é extremamente especial para corpos pretos e trans, compreendendo que por muitos anos essas pessoas foram vistas como esteticamente indesejáveis ao não caberem na caixa da cisnormatividade branca. Assim, a comunidade compreende *Face* enquanto uma reconquista da autoestima para esses integrantes e como verdadeira celebração dessas belezas.

*Best Dressed*³³ e *Fashion Killa*³⁴ são duas categorias referentes à composição de visuais. A primeira inspira-se em galas da alta sociedade e em *looks* estilo tapete vermelho. São avaliados, principalmente, o caimento, qualidade dos materiais, acabamento, elegância e a habilidade do participante de mostrar os detalhes de sua roupa. *Fashion Killa* surge como uma proposta de valorização do *upcycling*, tendo em vista a sustentabilidade, e também uma

²⁹ Categoria *All American Runway* na 27th Annual Dorian Corey Awards Ball, em 2022, na Filadélfia: <https://www.youtube.com/watch?v=4Iz9zhOwy3o>

³⁰ Categoria *European Runway* na *The Galaxy Ball III*, em *Ile de France*, na França: <https://www.youtube.com/watch?v=xpKX3PRvip0>

³¹ Friso, “estereotipicamente”. A *Ballroom* reconhece e brinca com a feminilidade e masculinidade hegemônicas, mas nunca as colocando como imposição para quaisquer corpos que sejam. Independente da sua identidade de gênero ou da sua expressão de gênero no cotidiano, você pode mostrar domínio sobre performatividades específicas demandadas em cada categoria.

³² Categoria *Face* na *Vogue Knights Paris*, em 2022: <https://www.youtube.com/watch?v=AWMb2cFfa4M>

³³ Categoria *Best Dressed* na *Lunar Kiki Ball*, em Curitiba, 2024: <https://youtu.be/GG6lqdQXiCY?si=jCENocLT3UBDE019>

³⁴ Categoria *Fashion Killa* na *Dame CVNT Vogue Night*, em Santiago, 2023: <https://www.youtube.com/watch?v=BANykdUto1I>

chance de visuais inovadores e provocativos brilharem. Assim, o foco da categoria é a criatividade, impacto visual, reutilização de peças, engenhosidade na construção do look e a performance do participante ao mostrar a roupa para o júri, sendo dada a ele mais liberdade artística para tal momento. *Best Make*, *Best Hair*, *Best Nails* são variações de categorias estéticas que enfatizam a beleza, criatividade e execução de elementos específicos do *look*: maquiagem, cabelo e unhas.

*Sex siren*³⁵ é uma categoria que surge para devolver às pessoas pretas e trans o controle sobre seus corpos e sexualidades. A prostituição é extremamente comum entre pessoas transfemininas e homens gays afeminados, em especial se trazendo ao debate a intersecção da raça. No Brasil, é estimado que 90% das travestis e mulheres trans utilize-se da prostituição como fonte primária ou complementar de renda (Benevides; Nogueira, 2021). Nessa categoria, o participante busca conquistar o júri através de seu olhar, movimentação, expressões faciais, uso de objetos sugestivos e afins. Não se pode movimentar-se no ritmo da música, pois não é uma categoria dançada. É importante frisar que essa é uma categoria extremamente delicada, na qual não se deve tocar o júri ou a pessoa com quem está batalhando. Os espectadores não devem gravar ou tirar fotos desse momento e muito menos sentirem-se convidados a tocar os competidores, seja no momento da entrega ou após a finalização da categoria. É comum que os MCs relembrem a plateia dessas informações básicas logo antes do início da categoria ou mesmo entre batalhas.

*Body*³⁶, categoria muitas vezes confundida com *Sex Siren*, é voltada para a apresentação do corpo, sem um vínculo com a sensualidade. Ela surge num movimento de aproximação para com o fisiculturismo, mas hoje já é vista de forma muito mais ampla. Você pode, sim, valorizar seus músculos através de poses e alinhamentos adequados, mas é também um momento para mover as coxas e mostrá-las reverberar, fazer uma ou outra flexão, mostrar cada curva e dobra de um corpo gordo, apresentando tudo isso com extrema confiança. O objetivo da categoria não é selecionar um corpo “perfeito” e sim perceber as belezas dos mais diversos tipos de corpos e avaliar a confiança e criatividade de cada competidor no momento de exhibir suas singularidades.

*Bizarre*³⁷ é uma categoria que, na cena Sul, foi equivocadamente interpretada - tal qual

³⁵ Categoria *Male Figure Sex Siren* na *The Paradisus Ball*, em Amsterdã, 2024: <https://www.youtube.com/watch?v=IVBnhAEcvoY>

³⁶ Categoria *Body* na *World Aids Day Bal*, em Toronto, 2023: https://www.youtube.com/watch?v=9Us99UC_qgY

³⁷ Categoria *Bizarre* na *The Latex Ball 2022*, em Nova Iorque: <https://www.youtube.com/watch?v=b4iRbFyQE2A>

Realness. Antes do evento Baile de Épocas³⁸, havia uma aproximação daquilo que ocorre nas festas *underground*: performances inspiradas em estéticas, gêneros e/ou movimentos como *Punk*, *Cyberpunk*, *Steampunk*, *Gorecore*, *Body horror*, *Clubber*, Gótico, *Catholic Horror* e similares. Com a vinda do *Trailblazer* Pai Félix Pimenta para o evento Baile de Épocas, do qual fui produtora ao lado de *Mother* Korpa Feline, tornaram-se nítidos os contornos da categoria - ela se aproxima muito mais das alegorias carnavalescas, sendo pensada enquanto uma categoria *fashion*, ou seja, sem performance corporal, que apresenta no *look* formas estruturadas e maiores do que a figura humana, inclusive idealmente ocultando o corpo da pessoa caminhando de forma integral. A categoria ainda pode beber das referências usadas anteriormente, mas respeitando seus critérios básicos construídos historicamente na cena estadunidense.

São avaliadas as escolhas de roupas, maquiagem e objetos de cena que componham uma atmosfera perturbadora e, também, a movimentação peculiar do corpo em atuação. Muitas vezes até sons e gritos podem ser usados como tecnologias corporais que agreguem na construção desse momento. *Commentator vs Commentator*³⁹ é uma categoria que se aproxima da dinâmica de batalhas de rimas, muitas vezes com versos embebidos em elementos e sonoridades típicos da cultura *Ballroom*. Nesse momento, quem estiver na *ball* e desejar dançar ao som das vozes batalhando pode ocupar a pista. Existe a modalidade *Commentator* com Performance, na qual uma pessoa deve comentar e executar um *chant* para que sua dupla mostre suas habilidades dançadas em harmonia com seu *comment*. Ambas as competidoras serão avaliadas. *Lipsync* é uma categoria mais comum em cenas *Ballroom* com muitas *drag queens*, pois se trata da dublagem de músicas pop, prática tradicional entre cenas artísticas *Drag*.

Em se tratando de categorias dançadas, temos como destaque aquelas que envolvem o Vogue, forma artística dançada característica da cultura *Ballroom*. O Vogue é, *per se*, uma força tão imensa, que por vezes há uma confusão entre o que é a cultura *Ballroom* e o que é o *voguing*. Pessoas sem muito conhecimento sobre a cena muitas vezes os entendem enquanto sinônimos, ainda mais num país como o Brasil, em que o Vogue foi importado de forma descolada da cultura para depois de alguns anos iniciarem-se as pesquisas e organização política de uma comunidade *Ballroom*. Para abarcar toda a complexidade dessa dança e categorias que a abrangem, dedicarei a ela a seção 3.3, neste capítulo.

³⁸ Baile de Épocas completo, em Curitiba, 2025:

https://www.youtube.com/watch?v=XK1HRFtd3C8&list=PLLCyhAAa3Z_zPHbo8F9kYP4XXiGi7haa9

³⁹ Categoria *Commentator VS Commentator* na *The Pink Panther Ball*, em São Paulo, 2024:

<https://www.youtube.com/watch?v=dJw4r2547bM>

As demais categorias dançadas, no Brasil, geralmente trazem a ênfase para danças e movimentos artísticos brasileiros. Assim, algumas delas são: Samba no Pé, Mexe a Raba/Batekoo, Megão, Passinho e Bate-Cabelo. Admito que a avaliação delas numa *ball* é algo a ser debatido, tendo em vista que é muito mais comum termos no júri pessoas estudiosas das vertentes de Vogue e categorias estéticas do que praticantes de Samba, Passinho e outras, ainda mais no Sul do país. Afinal, cada uma dessas modalidades têm contextos históricos, pioneiros e legados. Como nós nos sentiríamos indo a um evento competitivo de outra cultura e vendo uma categoria de Vogue sendo executada e/ou avaliada por pessoas com quase nada de aproximação da cultura *Ballroom*? Essa é uma provocação para que a cena curitibana, e me incluo nisso, se mobilize para realmente buscar referências dessas vertentes dançadas antes de cobrá-las e, para além disso, trazer para as bancadas de júri artistas com vivências que possibilitem a avaliação e retorno apropriados aos competidores.

As categorias, além dos critérios de avaliação que as definem estética e artisticamente, possuem divisões que influem em quantas ou quais pessoas podem participar delas, bem como a forma como farão isso. Trarei um exemplo para facilitar a compreensão. Uma categoria de *Runway* sem mais nenhuma descrição é individual, admite qualquer recorte identitário e qualquer vestimenta (desde que atenda às regras gerais do evento). Mas ela poderia ser descrita como *Tag Team Runway*⁴⁰, sendo uma categoria em dupla. Da mesma forma, poderia ser *Team Runway*, para grupos acima de três ou mais pessoas. Caso sua descrição fosse *Runway Up in Pumps*, apresentaria a obrigatoriedade de todas as pessoas competirem de salto alto. Por fim, se a categoria fosse *Runway with a Prop* o participante traria, obrigatoriamente, um objeto com o qual se relacionaria durante a caminhada.

Da mesma forma, qualquer categoria pode ser modulada por recorte de gênero, expressão de gênero e/ou raça. É comum haver categorias destinadas exclusivamente para pessoas transfemininas, transmasculinas, não binárias e/ou pretas, num movimento de celebração desses corpos. Essa divisão pode acontecer também a partir das categorizações tradicionais da *Ballroom* (*butch queen*, *femme queen*, *twister* e afins)⁴¹ ou também de outra divisão clássica dentro da cultura: *female figure* e *male figure*. Essas “figuras femininas” ou “masculinas” são construções estéticas que se aproximam das ideias hegemônicas de feminilidade e masculinidade. Em especial nas cenas latino-americanas, por vezes, há um questionamento e rejeição dessa dinâmica binária. Refutando, outros integrantes da cena a

⁴⁰ Categoria *Tag Team Runway* na Terceira BrtbTV Awards Ball, em Nova Iorque, 2023: <https://www.youtube.com/watch?v=wRDGifxGCtU>

⁴¹ Tais denominações serão explicadas na seção 5 deste capítulo

vêm enquanto uma homenagem às características tradicionais da *Ballroom*. Não há resposta simples sobre a manutenção desse tipo de categoria, assim como sobre inúmeros aspectos da performatividade de gênero. Por exemplo, ao mesmo tempo em que a teoria feminista clássica considera a arte *Drag* como um deboche misógino, Butler (2019) defende ser possível compreendê-la enquanto uma provocação que desestabiliza as dimensões de sexo anatômico, identidade de gênero e performance de gênero. Ainda segundo a autora “Ao imitar o gênero, a *drag* revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero - assim como sua contingência” (2019, p. 237). Dessa forma, compreendo *female* e *male figure* enquanto categorizações muito mais aproximadas de uma paródia subversiva desses estereótipos do que de tentativas de ditar o que é feminino e masculino.

Por fim, existe uma separação de categorias que envolve o tempo de cena ou títulos: *Virgin*, *Baby Vogue*, *Beginners*, *House Leaders*, *Legends* etc. Assim, dentro dessas categorias competem pessoas que nunca entraram numa *ball*, pessoas que começaram há pouco tempo a caminhar, pessoas que já caminham mas não são virtuosas ainda, líderes de casas e portadores do título *Legend*, respectivamente. Normalmente são categorias de Vogue, mas isso não é uma regra - podem ser construídas *balls* com, por exemplo, *Baby Runway* ou *Legendary Face*.

3.3 I CHANT, YOU VOGUE⁴²

O Vogue ou *voguing*, consiste numa complexa forma de dança que emerge na/partir da relação entre a cultura *Ballroom* e a moda, e pode ser considerada a dança que é a assinatura das *balls*. Ainda que sua origem remeta diretamente às poses e atitudes de modelos de passarela, o desenvolvimento dessa dança congregou elementos advindos de distintos estilos de dança e referenciais culturais (Susman, 2000). Seus contornos surgiram nos anos 1960, e existem diversas histórias acerca de sua criação.

Para Lawrence (2011), o Vogue emerge como uma versão corporal do costume *Drag* de lançar *shade*, ou seja, insultar de forma sutil e inteligente. O autor, trazendo entrevistas de figuras relevantes ao início da cena, descreve:

“Tudo começou em um clube noturno chamado Footsteps na esquina da 2nd Avenue com a 14th Street”, diz David DePino, um DJ influente da comunidade que dançava Vogue. “Paris Dupree estava lá e um monte dessas *queens* negras estavam jogando *shade* umas nas outras. Paris tinha uma revista Vogue na bolsa e, enquanto dançava, tirou-a, abriu em uma página onde uma modelo posava e depois parou naquela pose no ritmo da batida. Depois ela passou para a página seguinte e parou na nova pose, novamente no ritmo.” A provocação foi retribuída

⁴² Título de canção de Legendary Leggoh JohVera

na mesma moeda. “Outra rainha apareceu e fez outra pose na frente de Paris, e então Paris foi na frente dela e fez outra pose”, acrescenta DePino. 'Isso tudo era *shade* - eles estavam tentando fazer uma pose mais bonita que a outra - e logo pegou nos bailes. No início chamaram isso de *Pose* e depois, porque começou na revista Vogue, nomearam *voguing* (Lawrence, 2011, p. 21, tradução minha).

Uma narrativa um tanto mítica é o surgimento do Vogue nas cadeias estadunidenses: a perseguição de corpos pretos, ainda mais quando estes eram dissidentes de raça e gênero, tornava as prisões espaços majoritariamente ocupados por esses recortes identitários. Uma das poucas formas de entretenimento possíveis ali presentes seria a leitura de revistas de moda, incluindo a revista Vogue. Da constante presença dessa influência *fashion* e do jogo de imitações das poses estampadas, teria surgido a prática do *voguing*. Essa história, ainda que incluindo a trágica realidade do aprisionamento de corpos racializados, não é exatamente absoluta. O Pioneiro *Icon* Kevin Ultra Omni⁴³, em entrevista para Tim Lawrence (2011), confirma o pioneirismo de Paris Dupree na criação do *voguing*, mas acredita que este também existisse de outras maneiras através de outras pessoas. O *Icon* considera um possível surgimento na *Rickers Island*, prisão de Nova Iorque, mas finaliza de forma vaga: “Talvez eles não tivessem um nome para isso, mas era isso que estavam fazendo, ou pelo menos é o que dizem” (Lawrence, 2011, p. 22). Outras áreas de trocas e práticas foram importantes para a consolidação do que hoje chamamos de *voguing*, como várias baladas de Nova Iorque e o Píer Christopher Street, um *point* para gays negros e latinos nova-iorquinos (Susman, 2000).

Compreendendo o Vogue enquanto uma complexa tradição cultural, é nítido que suas origens são difusas e ramificadas, como corroboram as falas de Kevin Ultra Omni no texto de Lawrence (2011). É muito provável que até a consolidação do Vogue (naquele momento uma forma semelhante ao que chamamos hoje de Vogue *Old Way*) tenha acontecido uma jornada de experimentações em diferentes espaços e advindas de indivíduos variados. Retomo, aqui, a ideia de uma autoria do Anônimo, de Schechner (2006), que talvez não seja apenas útil para compreender atos reencenados cotidianos, mas a própria performance do Vogue em sua complexidade. Assim como outras danças associadas a culturas específicas, é uma difícil - talvez impossível - tarefa apontar um criador ou processo único de criação. Talvez Paris Dupree tenha sido não uma criadora, mas sim uma sintetizadora ou compiladora daquilo que vinha, aos poucos, construindo-se como Pose - e, mais tarde, Vogue. Talvez nunca tenhamos uma resposta absoluta, e fazer as pazes com isso é o primeiro passo para compreender culturas tecidas pela oralidade.

⁴³ Kevin Ultra Omni é um *Icon* e pioneiro internacional da cultura *Ballroom*. Integra a *House of* Ultra Omni.

Ao longo do tempo, os indivíduos que dançavam Vogue aprimoraram suas habilidades a partir de uma miscelânea de competências físicas, bem como treinos casuais na intensa vida noturna, instinto competitivo “e, acima de tudo, o desejo de serem vistas” (Lawrence, 2011, p. 22, tradução minha), ao contrário da maior parte das pessoas que dançavam em baladas e festas, que desejavam sumir na multidão. O *voguing* demanda inventividade ao destacar improvisos no formato de batalhas, as quais podem ser intensas e fisicamente perigosas. “O uso do termo batalha para se referir a uma competição de *voguing* evoca-o como substituição para brigas” (Susman, 2000, p. 124, tradução minha). Ainda de acordo com Tara Susman:

Para além de tentar intimidar um oponente, o conhecimento do que os participantes chamariam de política do *voguing* (entender a psicologia da plateia e do júri) é tão importante quanto. Os competidores devem calcular como, quando e onde realizar movimentos específicos. Tais decisões são tomadas rapidamente, nem sempre conscientemente (Susman, 2000, p. 124, tradução minha).

Os jogos improvisacionais do Vogue brincam com um extenso vocabulário de movimentos, e “em casos de batalhas uma espécie de jogo de pergunta e resposta com a adversária, o público, o júri, enfim, as pessoas que compõem o ambiente de uma ball” (Silva *et al.*, 2023, p. 13). Compreendendo o *voguing* como prática cultural popular performativa, é essencial levar em conta o que Gisela Biancalana (2013, p. 153) chama de “aspecto improvisacional inerente a toda manifestação efêmera”. A autora afirma que, para performers das culturas populares “conhecer suas regras técnico-formais não basta. A convivência cotidiana proporciona a familiaridade com as situações de performance organizadas” (Biancalana, 2013, p. 156). Isso é extremamente nítido dentro de uma *ball* ou encontro de prática das cenas *Ballroom*. Uma pessoa que estuda o *voguing* dentro de estúdios de dança traz, muitas vezes, elementos bem executados. No entanto, a vivência não está corporificada, o tipo de deboche necessário à performance não aparece, as referências que um integrante da cena faz sobre outros integrantes não são compreendidas por essa pessoa, a interação com júri e *chanter* por vezes é insípida, e ainda são muitas as outras pequenas sutilezas que denunciam um Vogue esvaziado daquilo que é sua alma: a cultura *Ballroom* em toda sua história e corporeidade.

O Vogue pode ser dividido em três vertentes: *Old Way*, *New Way*, e *Vogue Femme*. O *Old Way* (ou velha forma) foi a primeira maneira de se dançar Vogue. Eu, pessoalmente, ao mediar conversas ou práticas dessa vertente, gosto de fazer um comentário lúdico que geralmente nos ajuda a compreender o quão fundamental é seu estudo: assim como na *China* aquilo que chamamos, no Brasil, de comida *chinesa* é apenas chamado de comida, no

antigo período de consolidação do Vogue e da cultura *Ballroom*, a *antiga* forma do Vogue era simplesmente a única forma do Vogue, *era o Vogue em si*.⁴⁴ Dessa maneira, quando qualquer pessoa ou texto menciona os princípios, bases e referenciais dessa vertente, está falando sobre as raízes de todas as formas de Vogue existentes ou que venham a existir. Muitas vezes separamos as bases de cada vertente para facilitar o aprendizado momentâneo e definir características estéticas marcantes de cada uma. No entanto, para profundamente compreender cada uma das três para além de uma caricatura formal, o ideal é estudar a história de surgimento do Vogue, seu desenvolvimento e as demandas que organicamente separaram essa forma artística em *Old Way*, *New Way* e *Vogue Femme*.

O Vogue *Old Way*⁴⁵ é a vertente na qual se corporifica a história do Vogue, já brevemente contada nos parágrafos iniciais deste capítulo. Assim, esse estilo mostra mais nitidamente as poses de modelos em fotografias de revistas de moda (Rowan; Long; Johnson, 2013). A performance consiste na transição sucessiva entre escolhas de gestos a fim de compor uma corporeidade investida de intensas e assertivas poses. São movimentos também influenciados por hieróglifos da ancestralidade egípcia, artes marciais e marchas de guerra. Acredita-se que as referências bélicas sejam uma forma de sátira da masculinidade perfeitamente utópica das forças armadas. Essa vertente chamava-se, inicialmente, de *Pop*, *Dip*, *Spin*, ainda considerados elementos essenciais a uma boa performance de *Old Way* (Silva *et al.*, 2023). O *popping* é a característica de contrações pontuadas do corpo, *spins* são quaisquer giros e *dips* as poses em nível baixo. Ademais, na consolidação do Vogue *Old Way* já havia *catwalks* marchados e *duckwalks*, elementos modificados e estabelecidos como obrigatórios na vertente atual Vogue *Femme*.

O Vogue *New Way*⁴⁶, que despontou em 1990, intensifica a velocidade de transição das poses e traz grande foco à agilidade dos braços, flexibilidade e alongamento; assim, não raro emergem performances próximas a de ginastas e contorcionistas (Susman, 2000). Essa vertente emerge da aproximação de artistas interdisciplinares, em especial circenses, da cena *Ballroom* nova-iorquina. Suas habilidades prévias fusionam-se à tradição posada do Vogue,

⁴⁴ Não sendo minha intenção, minha metáfora – um tanto questionável – também nos auxilia a pensar a internacionalização da cultura *Ballroom*. A “comida chinesa” do Brasil, com certeza é distinta em alguma medida da comida da China, seja na adição de temperos, formas únicas de cozimento e afins. A cultura *Ballroom*, em todo e qualquer território ao qual chega, entrelaça-se com questões políticas locais bem como entra em fusão com aspectos estéticos vigentes nos espaços ao qual adentra.

⁴⁵ Categoria Vogue *Old Way* na *Inspiration Ball* em Seoul, 2022: <https://www.youtube.com/watch?v=qF15TrPZNOs>

⁴⁶ Categoria Vogue *New Way* na *The Sky is the Limit Ball*, em 2022: <https://www.youtube.com/watch?v=VHst-nqjsPE>

criando intrincadas figuras geométricas que desafiam os limites corporais. A elegância e fleuma são dois aspectos presentes no *cunt* do *New Way*, sendo necessário mostrar os complexos movimentos mostrando ainda assim um rosto impassível. O *arms control* é um elemento central para essa vertente, com construções de “caixas, ilusões de punhos e braços, clicks frequentemente evidenciando ampla flexibilidade e amplitude nos movimentos (Silva *et al.*, 2023, p. 21). Há um mito relacionado ao surgimento do *New Way* enquanto forma dançada que se relacionava aos corpos flagelados pelo vírus da imunodeficiência humana - extremamente magros e supostamente com as articulações mais flexíveis pelo desgaste de tecido. O pioneiro Félix Pimenta, em discussão no grupo de *whatsapp* direcionado para estudos de *New Way* - do qual faço parte -, refuta tal lenda, e eu, pessoalmente, não poderia concordar mais. Antes de mais nada, a AIDS realmente assolava os corpos da comunidade *Ballroom* nos anos 80 e 90, e creio que tal penúria tenha acometido igualmente competidores de todas as categorias. Ademais, é absurdo acreditar que a AIDS torna seu corpo mais móvel - talvez faça o total oposto, enrijecendo sua movimentação devido à atrofia muscular. Por fim, Félix Pimenta afirma que a magreza é um estereótipo sorofóbico e que não há comprovação da correlação entre a vertente *New Way* e o HIV.

O *Vogue Femme*⁴⁷ popularizou-se a partir de 1995 e traz pronunciados movimentos de quadril e gestos do *striptease*, e a ênfase em “quão exuberante⁴⁸ o sujeito pode ser através, somente, do movimento” (Rowan; Long; Johnson, 2013, p. 186, tradução minha). Essa vertente é dividida em duas subvertentes: o *Vogue Femme Soft and Cunt* e o *Vogue Femme Dramatic* (muitas vezes simplificam-se os nomes para *Soft* e *Drama*). O primeiro é repleto de movimentos condensados, controlados e sutis. É comum que a sensualidade seja enfaticamente explorada, mas também há espaço para a comédia e atitude caricata nessa vertente; tudo depende das escolhas e personalidade do performer. Já a segunda subvertente traz movimentos explosivos e fortes (Silva *et al.*, 2023), com *dips* mais arriscados, ágeis e de impacto. Nenhuma é mais simples que a outra, cada uma exige um domínio corporal específico, e muitas vezes a proximidade com o *Soft* e o *Drama* advém de características singulares artística de cada um ou de como as vivências com outras práticas corporais atravessam o performer.

Há cinco elementos básicos no *Vogue Femme*, independente da subvertente: *catwalk*, *duckwalk*, *hands performance*, *floor performance* e *spin & dip*⁴⁹. A feminilidade é

⁴⁷ Categoria *Vogue Femme* OTA na Ilha Celestial Kiki Ball, em Florianópolis, 2024:

<https://www.youtube.com/watch?v=AB55Cu9AyOA>

⁴⁸ *Flamboyant*, no original.

⁴⁹ Assista a um breve vídeo demonstrando os cinco elementos:

<https://www.youtube.com/watch?v=CJg4ES51Yts>

exacerbada no *Vogue Femme*, com pulsos caídos, *dips* de costas arqueadas e muito humor (Susman, 2000), além de uma conexão intensa para com o público.

O *catwalk* configura-se numa caminhada exageradamente feminina, de joelhos flexionados, meia ponta nos pés e quadris sempre pendendo copiosamente de um lado para o outro. Esse elemento é a forma de deslocamento básica do *Vogue Femme* e seu nome referencia a elegância e sutileza muito associadas à locomoção de felinos (Silva *et al.*, 2023). Há uma contraposição de vetores em se tratando da movimentação da cintura escapular (geralmente acompanhada pelos braços) em relação à pelve e pernas, gerando uma forma geral cruzada entre porção superior e inferior do corpo.

Hands performance é bastante literal em relação a seu nome: é uma performance feita com as mãos. Os punhos são caracteristicamente soltos e não há uma preocupação em executar ângulos geométricos perfeitos - diferenciando-se, assim, do elemento *arms control*, do *New Way*. O controle de velocidade, tônus, expressões faciais coerentes e a capacidade de construir uma narrativa envolvente apenas com os membros superiores são critérios considerados ao se avaliar a qualidade deste elemento. *Hands performance* possui alguns subelementos básicos, os quais não são convenções tão bem estabilizadas quanto a existência dos cinco elementos do *Vogue Femme*. Geralmente, uma divisão comum de subelementos é em: círculos, toques, ilusões e ondas. Os círculos podem acontecer a partir de quaisquer articulações do braço, dos ombros às falanges dos dedos; os toques acontecem no próprio corpo ou no ambiente ao redor do corpo, numa mímese do ato de tocar ou apontar; ilusões são movimentos rápidos que podem esconder e mostrar partes das mãos e punhos repetidas vezes, surpreendendo o espectador; e as ondas podem partir de cada articulação do braço, sendo um movimento em cascata que se espalha para outras articulações.

Um dos elementos que mais demanda preparo físico é chamado de *duckwalk*, ou caminhar do pato. Ele se configura num deslocamento em posição agachada, normalmente associado a um *bounce*, ou seja, um “quicar” que ricocheteia o movimento repetidas vezes. Para proteger a articulação do joelho e região das tíbias é necessário que os quadríceps sejam muito bem preparados para controlar a intensidade do movimento. Eu, quando ministro treinos que envolvam tal elemento, recomendo que primeiro sejam treinadas variações de *duckwalk* sem tal *bounce*, tais como as mais caminhadas e pausadas. Isso evita que o ato de pulsar sobre as canelas e tornozelos seja feito com demasiada força e sem controle do peso do corpo, bem como ajuda na consciência da ativação do quadríceps e ganho de força na região. Esse movimento é usado frequentemente como importante

ferreamenta de transição entre os níveis baixo, médio e alto, interligando o *floor performance* a outros elementos, por exemplo (Silva *et al.*, 2023).

Floor performance é traduzido como performance no chão, e configura-se exatamente nisso: quaisquer movimentos que acontecem no plano baixo. Esse é um elemento que confere muita liberdade para a pessoa trazer sua individualidade e experiências em dança. Por exemplo, pessoas com um histórico no Balé Clássico, como eu, geralmente usam flexibilidade e um trabalho delicado de pés. Alguém que estude Break pode fazer poses e passagens de pernas e pés advindas dessa estética. O complexo estudo de chão da dança contemporânea pode também trazer variedade a esse elemento. A sensualidade é geralmente aparente em se tratando de *floor performance*, mas uma atitude mais caricata e brincalhona é bem vinda, também.

O *dip* é talvez o elemento mais famoso de todo o Vogue. Ele costuma ser associado com os *spins*, sendo o elemento em si conhecido no binômio *spin&dip*. A tradução de *spin* é giro. Assim, qualquer rotação do corpo em qualquer nível pode ser chamada de *spin*. Muitas vezes, no entanto, ouvi ministrantes de oficinas generalizarem o termo *spin* para quaisquer preparações, não necessariamente em giro, para o *dip*. O *dip*, em si, é uma pose em nível baixo. Ele existe em outras vertentes do Vogue, mas no *Femme* é especialmente importante por ser compreendido como um momento de ápice dentro das performances (Silva *et al.*, 2013). A configuração padrão de um *dip* é: nível baixo, corpo recostado no chão, uma das pernas flexionadas com o pé em ponta ou meia ponta e a outra perna livre, seja esticada (no chão ou levemente angulada para cima) ou dobrada (geralmente com a meia ponta delicadamente apoiando no chão). A posição das costas pode ser totalmente arqueada com apenas a ponta da cabeça encostando-se ao chão (normalmente pose vista em *dips* com qualidade *Soft*) ou também uma posição mais protegida, com a musculatura da escápula encontrando o chão e a cabeça próxima ao peito, evitando o impacto dos *dips* do *Drama*. O *dip* precisa, necessariamente, acontecer no *crash* da música, que é - quase sempre - em contagens múltiplas de 4. O erro de musicalidade é um dos que mais leva as pessoas iniciantes na cena a tomarem *chops* em suas performances.

O Vogue é uma forma artística que permeia inúmeras possíveis categorias a serem selecionadas para compor uma *ball*. Há diversos formatos de categoria nas quais ele pode aparecer, como simplesmente Vogue *open to all* (OTA), na qual quaisquer uma das vertentes do Vogue pode ser dançada; as vertentes podem aparecer separadamente, ou seja, categorias específicas de Vogue *Femme*, *Old Way* e *New Way*; essas vertentes podem também serem colocadas em dinâmicas coletivas, como explicado no subcapítulo anterior

(*team, tag team, versus*); pode ser definida uma disposição espacial, como *Vogue in a box*, categoria em que o participante entrega todos os elementos da sua vertente dentro de um pequeno quadrado pré-definido; e, enfim, pode abranger características específicas, como *Caricunt performance* ou *Vogue Femme Sexy, Soft and Cunt*. Duas categorias muito comuns são *Hands Performance* e *Arms Control*, que consistem na apresentação isolada desses elementos advindos, respectivamente, do *Vogue Femme* e do *New Way*. A seleção de elementos é também usada na categoria *Master of your Elements*, na qual você performa os 10s com base em apenas um dos cinco elementos do *Vogue Femme*.

3.4 COMUNICAÇÃO VERBAL, *NO SHADE!*

“No shay, mona, essa *butch queen* merecia um *chop* só por esse *dip* uó que ela fez”. Ao entrar num evento da comunidade *Ballroom*, não há dúvidas: há um vocabulário específico a essa cultura. E aqui não estamos só falando das palavras, mas um vocabulário de movimento, sons produzidos, referências e até entonações específicas durante a comunicação. Ao focar especificamente nas verbalizações, podemos perceber que dentro de uma *ball* brasileira encontramos uma mescla de português, inglês, pajubá, gírias inglesas, gírias periféricas brasileiras e linguagem inclusiva, por exemplo. As referências na língua inglesa vêm especificamente da comunidade *Ballroom* estadunidense, ou seja, pessoas pretas e latinas LGBTQIAPN+. O pajubá “um código linguístico cifrado pela e para a comunidade LGBT” (Barroso, 2017, p. 80) compreendido enquanto forma de resistência e identificação. Vale lembrar que seus termos são, em grande parte, aquisições advindas dos terreiros de Candomblé, nos quais muito do Iorubá é utilizado (Barroso, 2017). A linguagem inclusiva apresenta-se no intuito de integrar, nas generalizações, todas as identidades de gênero presentes, com o uso de - polêmicas - palavras como “todes”, “bem-vindes” e afins; e também para se referir e descrever pessoas específicas cujas identidades fogem do binário.

Outro aspecto da performatividade das palavras e sentenças dentro da Cultura *Ballrom* é percebido nos processos de validação que acontecem dentro da comunidade e dependem somente daqueles integrantes mais antigos e condecorados participantes das cenas *Ballroom*. Por exemplo, há uma tradição na cultura que é a distribuição de títulos - príncipe, princesa, imperatriz, pioneiro, *legend, statement, star, icon*, entre muitos outros. Esses títulos referem-se ao tempo de cena de cada pessoa, a seus feitos artísticos, performances, contribuição em termos de produção e acolhimento, por exemplo.

Há uma ritualística envolvendo esses títulos, que se difere em se tratando de títulos

internos a uma Casa e títulos maiores referentes à cena *Ballroom* como um todo. Para você ser anunciado príncipe, princesa, imperatriz, imperador, pai e mãe de uma casa - com exceção do momento de criação da casa, em que os pais fundadores não precisam ser intitulados por outras pessoas -, é preciso que figuras maternas e/ou paternas dessa casa (ou membros mais antigos, na ausência destes) anunciem, no microfone, dentro de uma *ball*, tal título sendo entregue, normalmente seguido por uma breve apresentação performática sua. Já no caso de você receber um título de cena (*legend, statement, star, pioneer...*), é necessário que alguém que já tenha o título de pioneiro te conceda tal título, normalmente associado a uma placa física com ele escrito. É uma forma de respeitar as figuras já condecoradas e também de se contrapor a um mundo em que identidades racializadas e dissidentes de gênero e sexualidade normalmente são validadas sempre em relação a um exterior branco e cisheteronormativo.

Segundo Maldonado-Torres (2019, p. 49), “[...] o giro decolonial requer uma suspensão da lógica de reconhecimento e uma renúncia das instituições e práticas que mantêm a modernidade/colonialidade”. Revela-se, então, o caráter decolonial dos ritos de validação interna da Cultura *Ballroom*. A cultura criou sua própria lógica de reconhecimento, sem ninguém de fora precisar dar seu aval para que títulos sejam distribuídos, casas sejam criadas, indivíduos entrem nas casas e afins. Nenhum acadêmico, empresário, socialite, artista de *blockbuster* ou *charts*, tem maior força que um pioneiro da cena *Ballroom*⁵⁰ dentro da cultura.

Para além da reflexão sobre a decolonialidade inerente às práticas da cultura *Ballroom*, a observação do processo de validação de títulos e ingressos nas casas *Ballroom* nos indica que ele se constrói a partir daquilo que John Langshaw Austin (1990) descreve como sentenças performativas. Um dos exemplos mais famosos que o autor cita enquanto um proferimento performativo é o momento em que se diz “aceito” num casamento. Há um ritual envolvido, uma pessoa compreendida pela maioria das pessoas enquanto dotada do poder de celebrar uma união, testemunhas, uma série de textos proferidos até chegar a esse momento. Nesse contexto específico, responder à pergunta “você aceita tal pessoa enquanto sua legítima esposa/esposo” com uma resposta positiva não é somente uma declaração, é o ato de casar-se, em si.

Da mesma forma, quando há condições necessárias para se receber um título, ou seja, uma *ball*, integrantes antigos de uma casa ou com títulos de cena presentes, diante da

⁵⁰ Obviamente, nenhuma cena não é isenta de corrupções e injustiças, mas há um esforço ativo para que dinheiro e fama externa à cena não se sobreponham ao valor do legado dos pioneiros.

comunidade *Ballroom* local, e anuncia-se um integrante enquanto príncipe, por exemplo, de uma casa, automaticamente ele passa a representar uma nova posição de influência dentro daquela cena e mesmo cenas externas a ela. A partir daquele momento, essa pessoa será sempre anunciada com aquele título antecedendo seu nome, será cobrada enquanto indivíduo que deve fomentar sua cena local e, no caso de títulos maiores que extravasam sua casa *Ballroom*, como *pioneer* e *legend*, o indivíduo terá acesso a grupos fechados, reuniões e discussões da cena *Ballroom* brasileira e internacional. Da mesma forma acontece o ingresso nas casas. Assim, se alguém indica numa rede social, por exemplo, que é pioneiro da cena *Ballroom* sem nunca ter sido anunciado e reconhecido publicamente numa *ball*, a partir de todo o ritual, enquanto tal, há um repúdio por parte de toda a comunidade, e os acessos e responsabilidades referentes a esse título não serão destinados a essa pessoa.

3.5 VOCÊ SABE O QUE É *FEMME QUEEN*?⁵¹

A Performance é um aspecto também observado em se tratando da construção das identidades dissidentes dentro da comunidade. O entrelaçamento entre identidades e a Cultura *Ballroom* perpassa aquilo que Judith Butler denominou enquanto Performatividade de Gênero. Para a autora, o gênero não é algo que pode ser encontrado a partir de uma verdade essencialista designada a cada pessoa quando nasce daquilo que é lido enquanto homem e mulher enquanto um binário natural:

[...] o gênero é um projeto que tem como fim sua sobrevivência cultural, o termo *estratégia* sugere mais propriamente a situação compulsória em que ocorrem, sempre e variadamente, as *performances* do gênero (...) Como em outros dramas sociais rituais, a ação do gênero requer uma *performance repetida* (...) Essas ações têm dimensões temporais e coletivas, e seu caráter público não deixa de ter consequências; na verdade, a *performance* é realizada com o objetivo estratégico de manter o gênero em sua estrutura binária (Butler, 2019, p. 241 e 242).

Na citação acima, a autora descreve a performance de gênero socialmente reforçada, a qual mantém a matriz cisnormativa binária. A compreensão do gênero enquanto performance também corrobora com a inexistência de uma identidade interna *a priori*: “[...] se os atributos de gênero não são expressivos, mas *performativos*, então constituem efetivamente a identidade que pretensamente expressariam o revelariam” (Butler, 2019, p. 243). Ainda que a manutenção da binariedade e essencialismo conferidos ao gênero seja meticulosamente arquitetada pelas esferas institucionais, coletivas e familiares, os acidentes

⁵¹ Fragmento de canção Brasileirinhas Cunty, de Irmãs de Pau com Aurora Abloh, sendo esta uma das maiores *chanters* do Brasil.

acontecem. Acidentes com potencial revelador da instabilidade desta teia supostamente absoluta. É o caso dos corpos trans, travestis, homens afeminados e mulheres não femininas.

A cultura *Ballroom*, enquanto cultura com cunho político e de movimentação social na qual são debatidas questões de gênero, raça, sexualidade e vulnerabilidade social (Silva *et al*, 2023), abraça inúmeros corpos que acidentam a matriz binária. Percebe-se, em suas performances de si cotidianas, elementos que se infiltram nas idealizações de mulher e homem e criam inúmeras possibilidades de simplesmente ser. Travestis que virtuosamente transitam entre categorias de passarela como o *American Runway* (conhecido por ser um andar estereotipicamente masculino e rígido) e o *Vogue Femme* (extremamente sinuoso e feminino); transmasculinos que, dentro da categoria *Sex Siren* flutuam entre sensualidades dominadoras e submissas até que esses próprios termos percam o sentido completamente! Pessoas não binárias nas mais criativas formas de *Drag* compõem-se ora como figuras femininas ou figuras masculinas. As regras são criadas ao longo do caminho, a partir das necessidades da comunidade e surgimento de novas formas identitárias.

Um exemplo de adaptação dentro das categorias de uma *ball* foi o nascimento das categorias direcionadas às pessoas não-binárias. Esse é um feito da comunidade *Ballroom* brasileira, compreendendo um grande número de indivíduos identificando-se dentro do espectro da não binariedade e, dessa forma, celebrando tais corpos através de uma reconstrução das possibilidades dentro dos eventos da cultura.

Vale lembrar que existe todo um código específico da cultura *Ballroom* referente às expressões de gênero. Alguns termos mostram-se mais presentes em cenas estadunidenses, pois, como já enfatizado, há uma enorme dinamicidade e especificidade dentro da construção das cenas. Ainda assim, sendo uma tradição desta cultura, os destacamos aqui e trazemos também atualizações da vivência *Ballroom* atual e brasileira.

A divisão mais comum encontrada (Susman, 2000; Bailey, 2014; Rowan; Long; Johnson, 2013) constitui-se em *butch queen*, conceituado enquanto termo que descreve homens gays, *butch queen in drag*, descrevendo homens gays montados em *drag*, *femme queen*, nomenclatura para mulheres trans, *women*, significando mulheres cis e *butches* significando pessoas do sexo feminino que se apresentam de forma masculina. No entanto, baseando-nos das divisões usadas dentro da cena *Ballroom* brasileira, em 2024, podemos destacar algumas divergências. *Butch queens*, seja em *drag* ou não, são homens gays afeminados. O termo *twister* é aqui usado para homens gays ou bissexuais com passabilidade heterossexual, ou seja, que não performam feminilidade. Para mulheres cis é comum usarmos, advindo do pajubá, o termo amapô (e suas variações: amapoa, mapoa, mapô). *Femme queen* é,

de fato, um termo usado para mulheres trans e travestis - lembrando esta última sendo uma identidade latino-americana. O termo *butch* isolado é quase nunca utilizado. Há, atualmente, termos como *boyceta* para descrever alguns transmasculinos e, por fim, NB é a sigla comum para pessoas não binárias.

Nota-se que há certa expectativa de expressão de gênero em relação à vertente de vogue praticada pelo integrante: praticantes do vogue *femme* encontram-se num domínio da feminilidade, sendo as mulheres trans e travestis suas principais figuras. O *old way*, por sua vez, é comumente executado por figuras masculinas. Não há discriminação nas situações distais a essas, elas são, ao contrário, celebradas como uma estranheza muito bem vinda.

Revela-se, na criação de nomenclaturas identitárias de gênero específicas dessa cultura, um desejo por autonomia, pertencimento e direito à definição de si. Segundo Butler (2018, p. 30), “[...] embora o gênero não possa funcionar como paradigma para todas as formas que lutam contra a construção normativa do humano, ele pode nos oferecer um ponto de partida para pensar sobre poder, atuação e resistência”. Assim, o surgimento de identidades marginalizadas desvela, ativamente, a artificialidade que paira sobre a manufatura dos gêneros considerados normativos.





4 CULTURA BALLROOM, EDUCAÇÃO E PERFORMANCE

Pensar a Educação é algo que extravasa a escola e o ensino superior, ainda que sejam dadas suas devidas importâncias. As relações de ensino e aprendizagem na *Ballroom*, por exemplo, podem ser percebidas em diversas instâncias da cultura. Algumas são extremamente nítidas, afinal, temos treinos de dança com coreografias, práticas dos elementos do Vogue, estudos das categorias estéticas, e rodas de conversas sobre a história da *Ballroom*. Embora não completamente tradicionais, esses são formatos muito próximos de aulas em espaços de Educação não formal. Os locais de encontro variam: no caso da cena curitibana, atualmente encontramos-nos regularmente no TELAB e esporadicamente em parques, nas Ruínas de São Francisco e pátio do Shopping Itália; cada cena tem seus acordos, algumas vezes associações com escolas e academias de dança, instituições de ensino superior ou ocupações diversas nas ruas da cidade.

Geralmente tem-se uma figura mediando o momento, na posição de professor ou orador designado para mediar uma roda de conversa; há um planejamento que traz complexidade progressiva; e uma finalização que resume e relembra os pontos mais importantes do encontro, ou seja, uma conclusão que confere se os objetivos dessa troca foram minimamente atingidos. Mesmo que não estejamos falando do institucionalizado sistema de ensino formal brasileiro, é nítido que algumas das práticas da comunidade tangenciam a definição de Educação não formal, a qual “[...] refere-se a uma ampla variedade de atividades educacionais organizadas e desenvolvidas fora do sistema educacional formal destinadas, em geral, a atender a interesses específicos de determinados grupos” (Gaspar, 1992, p. 157).

Mesmo que os encontros da comunidade geralmente contenham esses momentos comuns a uma sala de aula ou academia de Dança, reitero que eles não são exatamente tradicionais por não se apoiarem naqueles moldes que Paulo Freire chama de concepção bancária da Educação, em que há uma transferência de conteúdos que parte de um pólo (o educador) e chega a outro (o educando). Para o autor, nessa concepção:

Em lugar de comunicar-se, o educador faz “comunicados” e depósitos que os educandos, meras incidências, recebem pacientemente, memorizam e repetem. Eis aí a concepção “bancária” da educação, em que a única margem de ação que se oferece aos educandos é a de receberem os depósitos, guardá-los e arquivá-los. Margem para serem colecionadores ou fichadores das coisas que arquivam (Freire, 1987, p. 37).

Os encontros da comunidade são vivos: a vulnerabilidade é permitida, seja da parte

do professor ou das pessoas que estão na posição de educandos. Ninguém finge saber tudo, e é comum que quem está participando da aula ajude a pessoa que está conduzindo em alguma dificuldade: algumas vezes é o tempo musical, em outras pode ser relembrar toda a coreografia montada. Muitas vezes discutimos e readaptamos algum fragmento coreográfico, sugerimos um tipo de exercício para ajudar na compreensão de um movimento ou de estilo dentro de uma categoria estética. Cada um colabora com sua vivência, por exemplo, eu venho do Balé; assim, posso contribuir com técnicas de giros que podem ser direcionadas aos *spins* do Vogue. Colu Feline, Majo e Nick estudam Teatro, podem trazer práticas que auxiliem na compreensão de uma categoria de *realness* e na construção dessa performance cênica. Quando temos rodas de conversa, as pautas são muitas vezes demandas emergentes da comunidade, sejam pessoas experientes ou novas na cena; além disso, há espaço para complementarmos e contribuirmos, juntamente ao mediador que propôs guiar tal momento. Da mesma forma, não entendemos os encontros como pedaços de conteúdos finalizados em cada aula: muitas vezes as reuniões culminam em inúmeras outras temáticas, pontos a serem discutidos, questões e desejos para serem trabalhados em próximos encontros, seja com o mesmo mediador, outra pessoa da comunidade ou até um convidado de fora.

Mas, para além dessas formas de ensino e aprendizagem mais explícitas, vamos trazer a compreensão de Educação informal para podermos lançar um olhar mais amplo para as interações educacionais da cultura *Ballroom*. Segundo Gaspar (1992, p. 157) “[...] a educação informal distingue-se das demais por não se constituir num sistema organizado ou estruturado, sendo freqüentemente acidental ou não intencional. Ocorre na experiência do dia-a-dia, através de jornais, revistas, programas de rádio e televisão [...]” e, também dentro da família, grupos religiosos e, atualmente, temos as mídias sociais como elementos importantes nesses processos.

Uma pessoa que começa a frequentar os treinos, eventos e/ou saídas noturnas com a comunidade, também aprende comportamentos e linguagem extremamente característicos da cultura. Seu vocabulário começa a abranger os incontáveis *no shade* e num dia em que ela sai estilosa passa a dizer que sua roupa está muito *cunt*. Aos poucos, há uma gama de códigos aos quais essa pessoa é apresentada simplesmente por estar em contato a cena. Na seção 4.1 deste capítulo analiso essa complexa dinâmica a partir de Peter McLaren (1991) e Elyse Lamn Pineau (2013), contrapondo os conceitos de incorporação e encarnação.

Os primeiros contatos especificamente o momento de uma *ball* já trazem uma bomba de informações para os frequentadores novos. Logo se percebe que a ocasião não se

configura naquilo que é uma festa regular, mesmo que em todas as outras noites daquela semana, mês ou até ano, a mesma balada executasse eventos comuns. Não, naquela madrugada a energia é outra! Uma cerimônia complexa, com ordem e hierarquia e, ainda assim, com espaço para transbordar o/no/do corpo. É dessa forma que me senti ao pisar pela primeira vez numa *ball*, sem saber nem para onde olhar, mas compelida a imergir, reproduzir movimentos e gritos de torcida. Há ritmos musicais específicos, palavras diferentes e uma aura inexplicável que te inspira a experimentar mais, ser mais, viver mais.

A questão é: ainda que a *ball* seja, de fato, uma espécie de ápice, esse aspecto intangível do que acontecia ali se estende para todas as instâncias da cultura, sejam aquelas com as quais traçamos paralelos com ambientes de Educação não formal, ou os outros momentos de convivência e celebração que acima comparamos com o entendimento de Educação informal. Talvez, então, o olhar lançado para abranger as nuances das relações de ensino e aprendizagem na cultura *Ballroom* possa vir de um viés mais corporificado. Já adentro, sorrateiramente, as possibilidades de compreensão dessas relações a partir das lentes da Educação Performativa.

4.1 EDUCAÇÃO PERFORMATIVA

A partir da minha vivência enquanto integrante da cena *Ballroom*, das entrevistas com algumas de nossas lideranças e da extensa pesquisa bibliográfica adentrando as minúcias dessa cultura, parto para a construção de um diálogo com a Educação Performativa.

Para Isabel Marques (2011, p. 32) “Corpos que dançam são potenciais fontes vivas de criação e de construção, de reconfiguração e de transformação dos cotidianos”. A cultura *Ballroom* é uma cultura do/no/para o corpo e, mais do que isso, para o corpo que dança e/ou vive o ambiente dançante, frui e vibra com a performance dançada, em alguma instância dançando junto, por mais minimalista e introvertida que seja essa dança. Os processos criativos que culminam nas performances dançadas nos eventos das *balls* são, em sua maioria, indissociáveis dos - muitas vezes longos e dolorosos - processos de criação das performances identitárias e papéis sociais de cada integrante da comunidade. As singularidades de cada vivência transparecem na construção de personas e gestualidades próprias, mas a *ball* assume o lugar de assembleia ou manifestação, em termos butlerianos, cujos protagonistas identificam-se entre si através da “rubrica da precariedade” (Butler, 2018, p. 41).

Educação Performativa é um conceito cunhado no Laboratório de Estudos em Educação Performativa, Linguagem e Teatralidades, da linha de pesquisa Linguagem, Corpo e Estética na Educação, do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Paraná. Ele se relaciona intimamente com a Pedagogia da Performance (Pereira, 2010) e a Pedagogia Performativa Crítica de Pineau (2010, 2013), trazendo enquanto especificidade o transpassar do termo Pedagogia, abrindo espaço para estudos que abarcam a Educação também em espaços não convencionais. Para Gonçalves:

Embora o imaginário mais comum para a performance na educação possa remontar à ideia de análise de performatividades do ser professor e do ser aluno, os Estudos da Performance na Educação querem mais do que isso, buscando, no entendimento da performance como ação poética e produtiva, a análise de diferentes práticas culturais que estejam relacionadas com a educação. Entre estas, as que se dão no interior dos contextos educacionais e para além deles, chegando à análise das relações, das narrativas, das memórias e das (re)construções de sentidos pelos sujeitos envolvidos nestas práticas (2016, p. 74).

Marcelo Andrade Pereira, na apresentação do livro *Performance e Educação: (des)territorializações pedagógicas* (2013, p. 7), traz uma pequena sentença extremamente reveladora que apresenta dois prismas através dos quais podemos olhar para a Performance: “Seja como diagnóstico ou como terapêutica, a Performance implica para a Educação a evidência da ação, do movimento e, ainda, do contato”. Talvez olhares descuidados resvassem por tal oração e se prendessem naquilo que a Performance implica para a Educação. No entanto, quando li o aposto da oração pela primeira vez (efusivamente grifado em meu livro) eu sabia que algumas das minhas grandes dúvidas sobre a Performance haviam sido sanadas: ela pode ser encarada, sim, enquanto “terapêutica” - aquilo que encontramos em abundância lendo textos sobre a relação entre Performance e Educação. Mas essa não é a única forma de trabalharmos com os Estudos da Performance, seja na Educação ou em qualquer outro âmbito. Quando ele a caracteriza como diagnóstica, refere-se, por exemplo, aos olhares de Geertz para povos da Indonésia ou de Victor Turner para os Ndembo; ela descreve, observa os ritos, os comportamentos restaurados em sua complexidade e sentido para um determinado grupo em um determinado contexto.

A assertiva de Pereira muito me remete à brilhante tese de Jair Gabardo Júnior (2024) que diferencia a Educação Performativa enquanto aproximada da definição “diagnóstica”, de Marcelo Pereira, e propõe uma Educação Performativo-animativa enquanto, ainda nas palavras de Pereira (2013), “terapêutica”. Para não criar sentidos equivocados de associação à palavra “terapêutica”, que, aliás, nunca foi levantada por Gabardo, aqui nos conformaremos com o binômio diagnóstica/propositiva. A Educação

Performativa é o escopo teórico que lança, através das lentes dos Estudos da Performance, um olhar para a Educação, permitindo o reconhecimento dos comportamentos restaurados e abrindo espaço para possíveis desestabilizações de normatividades. Segundo Gabardo Junior:

A concepção de Educação Performativa permite auxiliar o modo como enxergamos nossos roteiros escolarizados e como estes constituem um importante lugar para a compreensão da corporificação de condutas performatizadas ao longo dos processos de escolarização. Permite ainda almejar a quebra dos padrões instituídos por ritos hegemônicos instrucionais que insistem em operar por intermédio de políticas do desaparecimento (2024, p. 128).

Para o autor, é latente a necessidade de criação de uma terminologia adequada a uma performatividade propositiva de disrupção da ideologia vigente, denominada por ele de Educação Performativo-Animativa. Esta se caracteriza como um desejo para uma Educação que desafia políticas de desaparecimento, extremamente presentes nos ideais neoliberalistas, e é construída a partir do conceito de animativos políticos de Diana Taylor (2012). Para a autora, animativos políticos fundamentam-se nos corpos em disposição performativa para a emancipação, geralmente presentes em contextos políticos opressores para vislumbrar uma possibilidade de existência outra que não a vinculada à ideologia vigente.

Mas por que revelo tamanha obsessão em diferenciar a Performance enquanto propositiva (animativa) e a Performance como lente diagnóstica? Tal distinção é preciosa para a compreensão do olhar que lanço para a Cultura Ballroom. Quando entendemos a Performance enquanto proposição, ela muito nos remete às ações disruptivas, reflexivas e questionadoras de determinado status quo. A Pedagogia Performativa Crítica, de Pineau (2010, 2013) nos convida a um ato de autoconsciência sobre as maneiras pelas quais os corpos agem, através de um aprender pelo fazer e da centralidade da atenção para a corporeidade. Isso proporciona uma possibilidade de rompimento para com os hábitos cristalizados ou, nas palavras de McLaren (1991), corporificados. Para Pereira (2010), a fluidez e abertura são marcas da abordagem de Pineau, culminando na possibilidade de imaginar modos distintos de se existir no mundo ao reconhecer não somente a diferença, mas também a “impossibilidade de delimitação de um ser cujo limite é inexistente *é qualquer*, alheio e refratário a toda e qualquer tentativa de enquadramento” (Pereira, 2010, p. 41). Em Gabardo (2024, p. 20), o animativo sugere a “recriação de outras realidades (im)possíveis, formula para o mundo em que vivemos contínuas perguntas como forma de devolutiva para o que recebemos em nossos próprios roteiros educacionais” e escapa da busca por respostas reducionistas.

Por outro lado, analisar diagnosticamente um contexto através da Performance nos relembra de que nem toda performance ou ação com caráter performativo é sempre libertadora ou progressista, e muito menos a cura para todos os males da Educação ou do Capitalismo. Por exemplo, o gênero, quando entendido enquanto performatividade, não descreve apenas as existências que performam dissidência, mas também a performance cisheteronormativa, que é extremamente ritualizada e reforçada por diversos aparatos pedagógicos institucionais hegemônicos (Bento, 2004). Um colégio cívico-militar está repleto de performances que determinam o espaço do corpo, os movimentos permitidos e restringem a possibilidade de um pensamento crítico. Performances quase teatrais de alunos “chefes de sala” que, com entonações alteradas, declamam quantos alunos estão presentes, quantos faltam, qual a data, o horário e uma gestualidade militar específica.

Os exemplos acima são performances ritualizadas, tanto quanto uma *ball*. Mas quais os pressupostos para a construção de cada uma dessas dinâmicas? Como diria Gabardo (2024), quais são os performativos em questão? Em quais contextos percebemos o performativo-animativo e quais deles apresentam corporificações performadas da hegemonia?

O ponto central dessa discussão é a compreensão de que lanço aqui um olhar diagnóstico para a Cultura Ballroom, reconhecendo, sim, a potência dos animativos políticos nela presentes, mas, também, a ritualização que beira a cristalização em determinadas instâncias. Ainda que a *Ballroom* seja extremamente frutífera para uma discussão propositiva - por ser um contexto que centraliza as práticas corporais e a pluralidade identitária dos integrantes, bem como questiona abertamente as injustiças sociais que marginalizam corpos racializados e dissidentes de gênero e sexualidade -, é trazendo um olhar de reconhecimento para os performativos que constroem essa cultura que se pode identificar tanto seu caráter animativo quanto as performances de hierarquia e categorização que a permeiam. Ou seja, num espaço extremamente disruptivo também se identificam micropolíticas que dialogam com a escolarização (McLaren, 1991) através da reprodução de condutas um tanto herméticas. A Educação Performativa abraça essa complexidade ao desvelar as nuances das interações de ensino e aprendizagem que se dão no corpo nos mais diversos contextos e, por ela se “postularia problematizar o recebimento do que é marginalizado pela cultura institucionalizante, destacando, também, as suas influências reais nos processos de ensino e de aprendizagem.” (Gonçalves; Gabardo Junior, 2020, p. 105).

4.1.1 A politicidade inerente à cultura *Ballroom*: seus incontáveis performativos animativos

A cultura *Ballroom* é, antes de qualquer coisa, uma cultura periférica de resistência. Ela resiste ao ideal cisheteronormativo e branco vigente ao celebrar corpos dissidentes e, inclusive, constantemente se atualizar sobre demandas de corpos marginalizados ainda não integrados a ela. Este fato está nítido nas atuais discussões, por exemplo, sobre PCDs. No ano de 2023 houve a primeira *ball* sulista que contou com intérpretes de Libras (*Cyber Acesso Kiki Ball*). Em junho de 2024, aconteceu a segunda, proposta pela Casa de Feiticeiras (*Encunt Kiki Ball: Edição Resistência*). Para além disso, tem-se revisto o uso de luzes estroboscópicas nas *balls* na tentativa de acolher indivíduos com hipersensibilidade a tal iluminação. As discussões sobre acesso de PCDs, corpos gordos e pessoas em faixas etárias marginalizadas - como crianças e idosos - têm sido feitas com cautela e as ações para abordá-las ainda estão engatinhando, mas há uma expectativa de que tais pautas sejam cada vez mais contempladas em nossos encontros e eventos celebrativos.

Para compreender a política de resistência como centro da cultura *Ballroom* vale lembrar que esta não é sinônimo de uma tradição histórica generalista LGBTIQAPN+. *Ballroom* não permeia frequentemente baladas gays elitizadas e definitivamente não é sobre *bater leque* de peruca. Ela foi estabelecida quando Crystal LaBeija deu seu grito de independência perante as *Drag balls* que já eram espaços para corpos dissidentes de gênero e sexualidade. Nesse momento, os marcadores de raça falaram mais alto - pessoas pretas e latinas, mesmo habitando aquele espaço, quase nunca ganhavam os concursos *Drag*. Assim, friso que a *Ballroom* não é uma cultura LGBTQIAPN+, apenas. É da intersecção entre raça, gênero, sexualidade e classe que nasce a cultura *Ballroom*. O aprofundamento no percurso histórico da cultura *Ballroom* comparado aos princípios da Educação Performativa evidencia

[...] o caráter inerentemente subversivo da cultura *Ballroom*, que é, por definição e necessidade, uma cultura de resistência em que as marcas da marginalização tornam-se disparadoras para a criação de performances corporais diversas, dentro de intersecções de gênero, sexualidade, raça e classe social (Reis; Gonçalves, 2024, p. 18).

Peter McLaren, em sua fascinante obra *Rituais na Escola: em direção a uma economia política de símbolos e gestos na Educação* (1991), analisa minuciosamente o

cotidiano de uma escola católica do Canadá, frequentada majoritariamente por filhos de imigrantes açorianos. Seu texto é uma etnografia detalhada, talvez perturbadoramente detalhada, com tabelas apresentando os mínimos horários de atividades das turmas e suas transições entre aquilo que ele chama de estados de interação: “[...] estilos de interação com o ambiente e com os outros” (McLaren, 1991, p. 131). O autor afirma que tais estados são mais do que um amontoado de eventos abstratos, apresentando-os como “[...] conjuntos organizados de comportamentos, dos quais emerge um sistema central ou dominante de práticas vividas” (McLaren, 1991, p. 131).

Interessam-me, muito, os estados de interação que McLaren chama por *estado de esquina de rua* e *estado de estudante*. Na verdade, o primeiro interessa-me demasiadamente, o segundo apenas por constituir-se como oposição ao outro. O estado de esquina de rua, que encurtarei para *estado de esquina*, consiste naquilo que o autor observa quando os estudantes estão na esquina da escola, pátio escolar, parques e terrenos baldios próximos e afins. Nesse estado, os alunos dominam seu próprio tempo e dão vazão a suas frustrações reprimidas. Há um caráter permanentemente catártico no estado de esquina. O estado de estudante, por sua vez, consiste numa entrega ao controle coercitivo disponível aos professores e diretores. Existe um *refinamento* ou socialização específica que se refere a uma “[...] adoção de gestos, disposições, atitudes e hábitos de trabalhos esperados do ‘ser um estudante’” (McLaren, 1991, p. 137). O processo de escolarização, para McLaren, é a corporificação dos rituais escolares - e relaciona-se intimamente ao estado de estudante. Existe um *quê* de polidez, controle do próprio corpo e desejos e respeito acríptico às autoridades que perpassa esse estado.

Mas por que trago tão enfaticamente conceitos de uma obra atrelada ao ambiente escolar formal se estou falando da cultura *Ballroom*?

Num primeiro momento de relação com o livro, o conceito de estado de esquina me atravessa com força. Não que eu, pessoalmente, reconheça-me como uma pessoa imprevisível e espontânea, como o autor descreve tal estado. Muito pelo contrário, a rigidez e formalidades sempre suscitaram certo conforto em mim. Agora, em se tratando da energia da comunidade *Ballroom*, de forma mais ampla, esta definitivamente se aproxima do modo comportamental atribuído ao autor ao estado de esquina. Para ele, “Enquanto estão no estado de esquina de rua, os alunos são fisicamente indulgentes e exibem uma exuberância não-controlada” (McLaren, 1991, p. 133), na qual há muito contato físico e certa desgovernância. Há tons de alegria e farra, e os papéis sociais são um tanto mais adaptáveis do que aqueles do estado de estudante (McLaren, 1991). Admito inclusive, intimamente, que

a *Ballroom* me ajuda a soltar amarras advindas de uma escolarização bastante rígida.

A “vivacidade” proferida pelo autor ao descrever o estado de esquina muito se associa ao estado de presença em *balls* e encontros da comunidade. E, quando ele se refere a certa desgovernância, barulho e desordem, relaciono com a não higienização. E digo isso no melhor dos sentidos. A desordem é crítica da ordem vigente; o barulho é a ruptura para com séculos de silenciamento e, se há corpos desgovernados, é porque não há Governo que saiba lidar com as demandas da dissidência. A *Ballroom* compreende que um viés higienista tem princípios como o apagamento de corpos dissidentes, e que a ideia de polidez é elitista e consagra saberes hegemônicos eurocentrados. Ironicamente, uma frase que enunciamos repetidas vezes é que “a *Ballroom* não é bagunça”. O fazemos para encontrar pontes, princípios e acordos de forma não violenta e desrespeitosa para com a história da cultura; mas, é nítido, quem integra a comunidade vive o olhar de repugnância que vem de fora. Para a cisheteronorma branca, qualquer passo de uma comunidade dissidente e periférica é baderna. E contra isso, o corpo desgovernado do estado de esquina, do estado de presença *Ballroom*, luta todos os dias - na caminhada para casa, nos treinos regulares, no mercado, na padaria, inclusive, nas *balls*. Se McLaren (1991) ressalta a rara sorte de estudantes encontrarem professores que inspirem a aprendizagem utilizando-se de formas culturais do estado de esquina de rua, a *Ballroom* constrói o conhecimento através desse estado e para ele. Para que a vivacidade não seja, ao menos nesse espaço, roubada dos corpos marginalizados. Compreendo esse estado enquanto possibilidade de diálogo com aquilo que bell hooks (2013) chama de entusiasmo, quando insiste na busca por uma atividade intelectual que não o perca ou até, pelo contrário, uma atividade intelectual promovida pelo entusiasmo - este, sempre, um esforço coletivo.

Para além dos estados de interação, percebo nos conceitos de corporificação, encarnação e escolarização, presentes nesse marcante livro e em seus desdobramentos tecidos por pesquisadores como Pineau, Pereira e Gabardo, pistas relevantes para desvelar os processos de ensino e aprendizagem - mais ou menos emancipatórios - nas cenas *Ballroom*. Começo pelo básico: ao entrar na cena, aprende-se a respeitar a identidade de gênero alheia independente daquilo que nos foi ensinado enquanto a jornada lógica de construção de uma identidade feminina ou masculina. Perguntar antes de supor. Por si só, esse é um esforço de autoconsciência e ruptura de um ritual tão corporificado que nem se percebe. Comumente, olha-se para um corpo, lê-se suas características sexuais secundárias e define-se sua identidade. Às vezes, por dúvida, busca-se reafirmação em expressões de gênero como corte de cabelo, roupas e maquiagem. Integrando a comunidade, esse percurso

é desafiado e há um convite constante para a generosidade da abertura - quem é você e quais seus pronomes⁵²? Esse processo de (re)aprendizado pode ser entendido como (re)encarnação, “Hábitos podem ser quebrados, o que foi aprendido pode ser desaprendido; e novas maneiras de ser podem ser desenvolvidas, sendo mais capacitadoras do que as maneiras antigas” (Pineau, 2013, p. 42).

Ademais, a denúncia do racismo institucionalizado não raro é pauta de conversas - mais ou menos oficiais - entre integrantes da cultura. Os quatro entrevistados desta pesquisa mostraram ciência da desigualdade racial e da relevância de espaços destinados à celebração de corpos pretos e indígenas. Reitero que a compreensão da história dessa cultura é primordial para que siga acesa a chama de resistência voltada para a *racialidade*. Segundo Silva *et al.*, proteger o legado de corpos invisibilizados é cerne de qualquer movimentação *Ballroom*:

Observamos que um dos focos da criação e da resistência da cultura *Ballroom*, está ligada à nossa compreensão sobre a importância da história. Enquanto pessoas da *Ballroom* somos incentivadas a escrever nossas histórias e nos comprometemos em manter viva a história de pessoas que tem diariamente suas histórias, vivências e existências apagadas, pessoas que lutam contra a tentativa que há sobre elas em as tornarem invisíveis na sociedade (2023, p. 20).

Tendo isso em vista, o reconhecimento da cultura *Ballroom* enquanto movimento afrodiáspórico (Pimenta, 2022) é um ponto nevrálgico. Considero-a um inegável espaço de educação emancipatória e antirracista, que celebra a luta negra, deflagra a injustiça sistêmica e expõe as formas de coerção e manipulação advindas da branquitude. Ao analisarmos as representações contemporâneas da negritude, fica nítido que o controle da imagem das pessoas negras é uma ferramenta central para a manutenção do sistema de dominação racial (hooks, 2019). Espaços em que há a subversão dessas representações de raça, como a cultura *Ballroom*, colaboram para a criação de possíveis futuros desvinculados da estereotipia.

A Educação Performativa, num viés animativo, contempla aquilo que nem sempre é visto ou acolhido em ambientes formais de ensino (Gonçalves; Gabardo Junior, 2020). A racialidade, sexualidade e identidade de gênero são fatores que, na escola, colocam o indivíduo numa posição-sujeito delicada, muitas vezes precisando escolher entre o esconder de sua singularidade e o permanente estado de defesa - muitas vezes visto como um estado agressivo. Isso fica nítido quando Kisha (2024) conta suas experiências escolares atravessadas pela homofobia e pelo, ainda mais latente, racismo - perseguições e injustiças

⁵² Admito que me incomoda a discussão sobre gênero ter se popularizado ao redor de pronomes, sendo que na Língua Portuguesa faria muito mais sentido perguntar a desinência de gênero ou artigo usado pela pessoa.

enfrentadas por ela com muita coragem, deboche e resistência.

Outra questão relevadora em se tratando da formação discursiva e animativos políticos dentro da comunidade *Ballroom* é a incessante luta por conscientização sobre o HIV. No dia 14 de maio de 2024 aconteceu a primeira roda de conversa paranaense sobre a relação entre a cultura *Ballroom* e o HIV, mediada por *Trailblazer* Fênix Zion. A reunião *online* reuniu integrantes da comunidade *Ballroom* de Curitiba, Maringá e Londrina, e foi organizada por Luca Feiticeiras. Os dois próximos parágrafos ilustram - entrelaçados a meus devaneios - um pouco do que a *Trailblazer* gentilmente compartilhou conosco⁵³.

Em especial nos Estados Unidos, a história da *Ballroom* é profundamente imbricada na história da epidemia que aconteceu a partir dos anos 1980, tendo nesse período a cena florescido e, ao mesmo tempo, perdido inúmeras lideranças e futuras estrelas para a AIDS. Em 1982 foi fundada a *Gay Men's Health Crisis* (GMHC) que se alia, em 1990, com as lideranças *Ballroom* de Nova Iorque para promover a *Latex Ball*. Esta se configura em uma celebração das pessoas vivendo com o HIV, um momento de conscientização acerca da prevenção e cuidados para com a condição e, também, um símbolo da luta contra a sorofobia. Até hoje, esse é o principal evento anual da comunidade *Ballroom* internacional. Algumas vezes reflito sobre a potência mundial ainda maior que seria a cultura *Ballroom* caso, ao invés do espetáculo de homotransfobia que emergiu chamando a AIDS de *peste gay*, as pesquisas sobre ela tivessem sido uma prioridade no período de seu surgimento. Talvez a vida de inúmeras figuras relevantes para cena tivesse sido poupada, talvez ainda mais nomes brilhassem enquanto *Icons* e *Legends* da comunidade internacional. Enfim, apenas elucubrações sonhadoras.

No Brasil, desde a imersão-residência *Explode! Residency*, em 2016, a relação *Ballroom* e HIV fica nítida. Com isso, inicia-se um longo e contínuo processo de conscientização que culmina em diversas *balls* e rodas de conversas acerca da temática. Alguns exemplos são a *PositHIVa Ball*, que já teve edições no Distrito Federal (2018), no Alagoas (2021), na Paraíba (2022) e em São Paulo (2024); a *Vogue for Blood* (2019), em Brasília; o projeto *Articulando* (2020), parceria entre a *Ballroom* São Paulo e a Coordenadoria de IST/AIDS em São Paulo; a *ball* *O Vermelho é a Nova Vida* (2021); o *Podcast* HIV e o ativismo dentro da *Ballroom feat* Fênix Negra e Bixa Medusa (2021)⁵⁴; o Baile Vermelho

⁵³ Palestra completa da *Trailblazer* alagoana Fênix Zion disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1ZlChfk58OsPNZ0-sXrOYEA37UwTaQsfO/view?usp=sharing>. Acesso em: 01 jun. 2024.

⁵⁴ *Podcast* disponível em: <https://open.spotify.com/episode/6vTKuzw1HldS9OjgOcYgSj?si=a5f22094911c4471>

(2022) em Manaus e a *Ball Encruzilhadas Positivas* (2023) em Goiânia.

4.2 DE RITUAIS CORPORIFICADOS A CRISTALIZAÇÕES: QUANDO A CULTURA *BALLROOM* FLERTA COM A ESCOLARIZAÇÃO

Obedecer a regras sempre foi meu forte. Sendo cria da Ginástica Rítmica e Balé Clássico, admito que minha reação perante figuras de autoridade sempre foi subserviente. Nos tempos de colégio, a palavra dos professores era lei e levantar a voz para meus pais, um crime hediondo, impensável! Eu diria que meu corpo foi escolarizado de maneira muito bem sucedida. Quando a *Ballroom* chegou a minha vida - e imagino que assim o seja para muitas pessoas - passei por uma fase de lua-de-mel. A *Ballroom* é revolucionária, tudo é *Ballroom* e ela parece ser a solução para todos os problemas do mundo; seus integrantes mais velhos soam como receptores de uma iluminação divina e, aos poucos, cada regra, postura e palavra nova aprendida na cena tornam-se suas orações matinais. Afinal, olhando para as relações macropolíticas acontecendo no país - e no mundo -, encontrar um oásis que permita a prosperidade de corpos dissidentes nos faz a ele agarrar firme, justificando inclusive alguns dogmas que pairam sobre a cultura. Juru descreve a cultura *Ballroom* como

[...] uma tecnologia trans e preta de preservação de vidas e sobrevivência coletiva. Uma tecnologia *queer*, americana, nascida no Harlem, nos anos 1970, e que aqui no Brasil se transforma em uma prática preta, bicha, travestí, boyceta, um modo de produção de comunidade, de partilha de multiplicação de prosperidade (Reis, 2020, p. 901).

Afirmo que essa belíssima definição muito me agrada e satisfaz enquanto indivíduo que vive e observa a cena, mas gosto de manter meus pés no chão e evitar a romantização da vivência *Ballroom* - alguns chamariam de “bancar a advogada do diabo”. Essa cultura é uma estratégia de sobrevivência coletiva e modo de produção de comunidade, sem dúvida. Mas, como em qualquer sistema, ainda mais sendo um agrupamento extremamente hierarquizado, são inevitáveis os atritos envolvendo poder e prestígio, nesse caso perpassando o âmbito das identidades, títulos e casas. Podem-se observar, inclusive, tensões acerca da compreensão do que é a cultura e quais critérios devem ser prezados dentro de uma *ball*. Pessoalmente, eu acredito que essa dinamicidade é o que nos lembra de que culturas são vivas, e é ingênuo pensar que quaisquer transformações acontecem de forma calma e pacífica.

Ainda que a *Ballroom* represente uma imensa desconstrução e resistência para com as normatividades impostas socialmente, o microcosmo político que a constitui também apresenta determinadas organizações que podem ser lidas como, por vezes, autoritárias. Os

títulos são, definitivamente, marcadores de hierarquia. Temos *icons*, pioneiros, *trailblazers*, *legends*, *stars*, *statement*, e até título para quem está prestes a recebê-los (*upcoming icon*, *legend* ou *star*). Na cena curitibana, produtores precisam direcionar-se aos pioneiros antes de produzir quaisquer eventos *Ballroom*, por exemplo, num esforço de que essas três figuras se mantenham cientes de tudo o que ocorre na cidade e possam evitar o mal uso do nome da comunidade *Ballroom*. Penso que temos sorte por contarmos com pessoas até certo ponto dispostas ao diálogo; tais poderes poderiam ser usados de forma muito maliciosa e/ou egoica.

Uma segunda questão complexa, ainda em se tratando de títulos, é que, embora eu me refira a *Overall Prince* Sil Harpya, *Father* Kisha Harpya e Maritza La Gata como pioneiros, estes não o são, oficialmente. Para isso, alguma figura que já tenha o título, no país, precisa a eles concedê-lo, o que não aconteceu. Existe, sim, o reconhecimento de sua trajetória por integrantes da cena Sul, por enquanto. Pergunto-me, deveras, se a leitura dessa dissertação ou a aproximação para com a nossa cena causaria desconforto a pioneiros (reconhecidos) de outras regiões, pois estamos, de certa forma, desrespeitando um dogma hierárquico da cultura *Ballroom*, ao proclamá-los uma frente pioneira sem prévia consulta ou admissão.

Outro ponto delicado e que, a meu ver, está sendo debatido de forma frutífera, é a compreensão da categoria *Realness* no Brasil. Apresento aqui, vivências, argumentos e posições que encontrei no Sul do país, então talvez a generalização para outros espaços seja falha. Ao conhecer a cena Sul - com maior proximidade as cenas de Curitiba, Joinville e Florianópolis -, aos poucos aprendi sobre cada uma das categorias que surgia em nossos bailes. Num evento marcante para mim, no qual fui anunciada integrante da Casa de Feiticeiras (a Chama Kiki Ball, em seis de junho de 2022), lembro-me de apreciar as participantes que caminhavam na categoria *Realness*, ainda que eu não compreendesse exatamente os critérios avaliativos desta. Sua descrição foi dada como:

REALNESS - ARCA DE VALÉRIAN: Século XXIII, em Alpha, a cidade dos mil planetas, onde por centenas de anos todas as espécies compartilharam seus conhecimentos e inteligência entre si, se deu a destruição do planeta Pearls, um lugar onde os habitantes alienígenas viviam em harmonia. Ambientada por essa paisagem paradisíaca fornecedora de pérolas preciosas e poderosas, entregue uma realidade tropical e futurista (@ciclociclociclo, @ballroompr_, 2022).

Embora apaixonada pela viagem tempo-sensorial promovida pela descrição, majoritariamente escrita por Korpa Enkantada, eu não saberia definir o que significa

entregar uma realidade, ainda mais em se tratando de um contexto imaginário e fantasioso. E essa dúvida me corroeu por mais de ano, ao observar *balls* como a *Killer Kiki Ball*, TOO BLACK Kiki Ball, e *Ambiental Kiki Ball*, que continham, respectivamente, as categorias *Trans Realness*, *Black Realness* e *Realness*, descritas como:

Trans Realness: essa é exclusiva para a celebração e contemplação des corpos trans! A categoria é livre, portanto vale de tudo, desde as categorias básicas até um megão ou batekoo, conte-nos sua vivência! (@ballroompr_, 2022)

Black Realness: sirva em sua performance uma realidade, ou desejo de realidade, que esteja dentro dos anos 90/2000. Traga sua referência! Categoria exclusiva para pessoas pretas (@ballroompr_, 2023)

Realness: a realidade de pessoas ambientalistas envolve a proteção e preservação do meio ambiente. Estas pessoas promovem várias práticas, como: reciclar, plantar e cuidar da natureza, ter uma alimentação vegetariana/vegana, protestar, caminhar, pedalar entre outras práticas sustentáveis. Represente seu lado ambientalista e mostre que você cuida do meio ambiente (@casa.indigoo, @casadefeiticeiras, @ballroompr_, 2024)

O resultado aproximava-se de uma interpretação teatral bastante livre, podendo envolver adereços cênicos, falas e ambientação. Dependendo do tema - como no caso da *Chama Kiki Ball*, em que as pérolas eram foco da categoria - as performances muito se aparentavam com *Best Dressed* ou *Fashion Killa*. “Entregar uma realidade”, “servir uma realidade”, é muito do que eu ouvira sobre a categoria em Curitiba, e aceitei sem compreender ainda na totalidade. Quando eu comparava com vídeos antigos ou o documentário *Paris is Burning*, a imensa distância entre tais materiais e o que chamávamos, aqui, de *Realness*, me deixava intrigada.

O *Realness* estadunidense relaciona-se com a passabilidade, desde sua origem. Ou seja, uma batalha de *Femme Queen Realness* é vencida pela *femme queen* que se aproxime mais do que uma mulher cis representa. Seu corpo, rosto, voz e trejeitos são analisados. *Executive Realness*, categoria registrada em *Paris is Burning*, desenvolve-se acerca da performance mais realista de um executivo - e isso, em especial há algumas décadas atrás, era uma posição de homens, cis, brancos e heterossexuais, ou seja, há a expectativa de uma linguagem corporal hegemônicamente masculina e próxima à de um integrante da elite financeira. Minha irmã, Diana Feiticeiras, que se aprofundou em estudos independente sobre

a relevante categoria, apresenta, num ensaio informal disponibilizado a toda a *Ballroom Sul*⁵⁵, a seguinte reflexão:

O objetivo da categoria *realness* é demonstrar a capacidade de se mesclar e ser percebido como uma pessoa cisgênera e heterossexual, sem levantar suspeitas sobre sua verdadeira identidade de gênero ou orientação sexual. A intenção é se camuflar. A habilidade de passar despercebido poderia significar segurança e maior aceitação social, o que era (e ainda é) vital para muitas pessoas trans. Mas é ingênuo pensar que quem desenvolve essa estratégia de existência, busca apenas ser assimilada em um sistema de opressão. Quem se camufla, se camufla para atacar, se camufla para sobreviver (Dias, 2024, p. 1).

Nossa cena brasileira é jovem, quando a cultura chegou aqui fazia mais de quatro décadas que as primeiras *balls* tinham sido produzidas, e o momento histórico era outro: pessoas racializadas e dissidentes de sexualidade já possuíam mais espaço nas mídias e mercado de trabalho - ainda que muito pouco em comparação a outros recortes. Para além disso, o discurso sobre gênero também se desdobrou abarcando identidades e expressões menos binárias. Tudo isso soma-se a uma realidade brasileira em que o acesso a cirurgias e tratamentos de afirmação de gênero não é facilitado. Segundo Diana:

O debate sobre as possibilidades de transição e expressões de gênero já não é o mesmo. As condições de realizar modificações corporais nas realidades dos múltiplos territórios brasileiros também não são as mesmas das vivenciadas pelas pessoas nos Estados Unidos. Para muitas pessoas, buscar o desenvolvimento da estratégia de camuflagem não é uma opção palpável ou nem mesmo um objetivo desejado (Dias, 2024, p.2).

Quando a disputa discursiva entre o *Realness* “tradicional” e a nova versão chega à cena Sul, o anterior é defendido em especial pelas travestis mais velhas da cena. Algumas vezes da nova geração associam o *Realness* americano a uma submissão à cisnormatividade e, portanto, o rechaçam. Compreendo essa visão como inadequada, pois desconsidera a ampla gama de vivências trans, inclusive aquelas que buscam - e por diversos motivos, como por exemplo, a sobrevivência - a passabilidade. Camuflar-se não é submissão, mas sim, *estratégia de sobrevivência* (Dias, 2024). Alterar o cerne da categoria *Realness* - a primeira categoria existente - é um inocente abandono da história, ainda mais em se tratando de corpos trans racializados, os quais estão longe de atingir uma vivência socioeconômica comparada a outros recortes. Para Diana (2024, p. 5), deixar de abrir a categoria *Realness* com seu sentido estadunidense é “[...] cair na ilusão de que o mundo cotidiano já aceita,

⁵⁵ Ensaio disponível em:

https://docs.google.com/document/d/1Yws-KPXQfzrdAdyoCyek8r_6hyInMrox7qHBmJuPVU/edit?tab=t.0

valoriza e celebra corpos trans de travestis que constroem suas subjetividades dentro no que é tido como feminino ou de homens trans que se constroem dentro do que é tido como masculino”.

A cena brasileira ainda não chegou a um consenso sobre a forma com a qual tal categoria deve ser realizada. Eu, assim como Diana, vejo uma potência criativa imensa na nova forma, mas considero a manutenção de *Realness* original como necessária para a preservação da cultura e respeito às diversas corporeidades trans, em especial gerações mais antigas. Talvez criar categorias acerca de interpretação e teatro possa ser uma solução, percebendo que há demanda - indivíduos dispostos a encarar a construção de personagem e ambientação. No entanto, elas deveriam surgir com outros nomes, sem tomar o lugar da histórica primeira categoria da *Ballroom*, que não se trata disso.

É importante notar que, com cuidado e respeito, pode ser extremamente frutífera a acomodação das categorias, danças e visualidades produzidas pela cena de forma a trazerem aspectos da cultura local - como as categorias dançadas brasileiras descritas na seção 3.2 deste trabalho. Na Rússia, por exemplo, temos uma cena com uma grande quantidade de mulheres cis extremamente flexíveis fortalecendo a categoria *Vogue New Way*. Isso acontece a partir da força que o país tem em atividades como a Ginástica, a Patinação Artística e o Balé Clássico. No Leste Asiático, o mesmo fenômeno é percebido.

A característica de resistência política, inerente à cultura *Ballroom*, também é determinante na fusão que acontece entre suas tradições primeiras e os contextos histórico-geográficos nos quais se insere. Ainda tomando a Rússia como exemplo, manifestações LGBTQIAPN+ são ilegais, extremamente mal vistas pela maior parte da população e o casamento homossexual é proibido. Assim, a manutenção de uma cena *Ballroom* no país é um perigoso ato usado como desafio às (literais) normas vigentes. Aqui, no Brasil, vemos o protagonismo de povos originários se destacando na comunidade, com casas de pessoas indígenas e *balls* direcionadas a esse recorte. *Mother Kona Zion* (2022) defende que, ainda que seja relevante que conheçamos a cena nova-iorquina da *Ballroom*, seu berço, nós não devemos copiá-la: “[...] a *Ballroom* Brasil está cada vez mais tomando sua própria identidade, trazendo suas próprias características e se reorganizando [...] o nosso país também tem nossas próprias demandas sociais, raciais e sobre gênero e sexualidade”. Dessa forma, percebe-se que a *Ballroom* se torna uma amálgama das tradições advindas do Harlem com as demandas estéticas, sociais e políticas dos contextos nos quais ela se estabelece.

Um evento recente que demonstrou uma cisão entre a forma brasileira de compreender algumas identidades *Ballroom* e a maneira estadunidense - talvez um pouco

mais dogmática -, foi a viralização de um *reels* do Atipiko Mutatis, integrante transmasculino da cena paulista *Ballroom*. No recorte, ele dançava *Vogue Femme* na Slam Ball⁵⁶, em São Paulo. Atipiko é uma pessoa gorda, e dançava sem camisa; sendo um corpo transmasculino não mastectomizado, seu peito movia-se enquanto ele executava os passos. Eu - como qualquer pessoa familiarizada com a cena brasileira - não percebi nada curioso ou fora do usual de uma *ball*. No entanto, esse curto vídeo rodou o mundo através de stories de diversos integrantes da cena estadunidense - sendo (\$)Hego, da *Elite House of Bodega*, quem iniciou esse evento violento. Nesses compartilhamentos, Atipiko foi ridicularizado numa série de ataques transfóbicos e gordofóbicos. Quando questionado, (\$)Hego respondeu que os homens trans dos EUA não expõem o peito, ou usam fita. Disse, também, que somos sensíveis demais e que não há nada de errado em rir de peitos moles balançando como *googly eyes* - aqueles olhos adesivos cuja íris balança. Ao fim, a *Elite House of Bodega* se desculpou à Excelente Casa de Mutatis, e esta publicou uma carta aberta à comunidade estadunidense⁵⁷.

Esse episódio revela a surpresa da cena *Ballroom* estadunidense ao se deparar com formas de expressar a transgeneridade que transgridam a ideia de ódio e vergonha direcionados ao próprio corpo. A estranheza com que encaram um corpo gordo sendo celebrado. O choque, ao observarem que um transmasculino pode mostrar o peito com orgulho e sem medo de que o público invalide sua identidade: ali ele está seguro. Da mesma forma, o evento mostra o desconhecimento da realidade socioeconômica brasileira por parte da cena exterior - ora, estamos falando de pessoas periféricas! Conseguir pagar por uma cirurgia - que nem todos os planos cobrem, inclusive - como a mastectomia é uma realidade longínqua para a maioria de nossos transmasculinos. Mesmo a hormonização não é acessível a muitos deles, tendo que esperar anos para serem atendidos pelo SUS, por exemplo - e que bom que este ainda é uma opção. Enquanto integrante da cena *Ballroom* brasileira, sinto orgulho das imediatas contrarreações advindas de nossa comunidade, que tem fugido de alguns dogmas estéticos e priorizado o acolhimento da diversidade em todas as suas nuances.

⁵⁶ Fato ocorrido no dia primeiro de março de 2024, na categoria de Baby Vogue. Vídeo de Atipiko disponível em: <https://www.instagram.com/reel/C4G66KFvq2H/?igsh=bGg0a3A3aXFuODcy>

⁵⁷ Mais detalhes sobre a situação, bem como a carta aberta da Casa de Mutatis: <https://www.instagram.com/p/C4g1s2ePMkC/?igsh=eDF3ODFjcmJnMmd1>

4.3 MEMÓRIAS DISSIDENTES: CORPOS *BALLROOM* NUMA REFLEXÃO PERFORMATIVA-EDUCACIONAL

Dedico esta seção aos participantes oficiais deste estudo. Dele também participaram, é nítido, muitas pessoas da comunidade *Ballroom*, indiretamente, com suas vozes ecoando nas construções coletivas da cena e o fomento necessário para mantê-la viva. Mas essas quatro personalidades marcantes de Curitiba contribuíram de forma imprescindível para a formação da *Ballroom* e, atualmente, seguem entregando seu tempo generosamente para impulsionar as produções e encontros, bem como proteger os indivíduos mais vulneráveis da cena.

A organização desta seção se deu em relação ao tempo de cena, recortes identitários e títulos - ainda que não oficializados - pertencentes às pessoas entrevistadas: início com uma subseção que reúne *Overall Prince* Sil Harpya e *Father* Kisha Harpya, duas de nossas figuras pioneiras da cena paranaense. Para além desse importante marcador, percebo muitos entrelaçamentos pessoais e políticos na trajetória de vida de ambos que tornam a subseção conjunta mais coerente, frutífera e, inclusive, emocionante. A belíssima amizade de Silvester e Kisha reflete a *Ballroom* enquanto cultura que dá espaço a importantes laços de afeto enquanto forma de resistência.

Sigo com a entrevista de *Founder Mother* Korpa Feline, mãe da primeira casa nascida em Curitiba, casa esta com um grande número de primorosas produções desde seu nascimento. Compreendo suas vivências singulares enquanto *mother*, produtora e artista da cena contemporânea de Curitiba como motivações para separar as subseções, além da entrada mais tardia na cena. Korpa apresenta as dores e delícias de se habitar a comunidade *Ballroom* de forma poética e sucinta, mostrando-se atenta à politicidade inerente ao ato de abraçar a cultura *Ballroom* - em suas palavras, *hackeá-la*.

Finalizo com uma subseção que adentra a entrevista de Maritza La Gata, também pioneira - não oficializada - da cena paranaense e que, ainda que compartilhe paralelos com a jornada de Kisha e Silvester, traz algumas particularidades da existência enquanto *femme queen*, cantora, e 007. Maritza destaca as relações familiares dentro da cena, considerando-as centrais na sua formação enquanto pessoa e artista. A pioneira reflete sobre suas experiências escolares cerceadoras, contrastando com as potentes narrativas acerca de seu aprendizado na cena *Ballroom*.

O título desta seção refere-se a falas de *Mother* Korpa, que encontra nas lideranças um papel de responsabilidade para com a criação e preservação das *memórias dissidentes*

em nossa cena. Percebo no processo de entrevista dessas três figuras, bem como em minhas interações com outras lideranças importantíssimas - Bambini *Juicy Couture*, Majo 007, Alessa 007, Jaimerboy Feline, por exemplo - essa preocupação para com a forma como suas condutas reverberam dentro da comunidade. Reitero esta ter sido uma escolha difícil, porém funcional, pois compreendo as quatro figuras selecionadas como indispensáveis para nossa comunidade tendo, inclusive, elas trabalhado juntas em diversas produções ao longo dos últimos três anos de construção.

Tecer as próximas subseções foi um processo repleto de amor - não em algum sentido místico ou romântico, mas aproximando-se daquilo que hooks (2021, p. 40) considera ingredientes essenciais do amor: “[...] carinho, afeição, reconhecimento, respeito, compromisso e confiança, assim como honestidade e comunicação aberta”. Desde reviver minhas primeiras lembranças ao lado de Silvester e Kisha, até apreciar o ritmo misterioso e sábio de Korpa e entregar-me às narrativas emocionantes de Maritza. Eu, nitidamente, já admirava cada um deles antes de nossos encontros, mas agora, depois de debruçar-me por horas em suas palavras, gestos, dores e desejos, guardo seus sorrisos estampados em minha subjetividade. O fazer escrito desta seção se dá de forma afetiva, entrelaçando os dados históricos encontrados nas falas dos entrevistados aos momentos vividos ao lado dessas pessoas importantes para a cena e, também, para mim - de forma pessoal, profissional e enquanto mentores.

4.3.1 Aves de Rapina!⁵⁸

Começo entrevistando um pioneiro da cena paranaense e querido amigo meu, *Overall Prince Sil Harpya*⁵⁹. Ele define *Overall*, na entrevista, como um título que se refere a pessoas com bastante tempo de cena e movimentações relevantes representando a casa. O pioneiro, de 30 anos, começou o estudo do Vogue em 2013, ainda sem compreender todo o contexto da cultura *Ballroom*. Ele começou a integrar a *House of Harpya* em 2019, próximo ao momento do início oficial da cena *Ballroom* curitibana. Isso me desperta para o quanto nossa cena é jovem. Não digo isso somente em tempo de existência, mas, analisando a idade dos integrantes, Silvester é o mais velho de nossos pioneiros e uma das pessoas mais velhas da cena, tendo só agora passado da terceira década de vida. Como isso influi na construção de nossa comunidade? Nas decisões que tomamos? Estamos, ao mesmo tempo em que

⁵⁸ Referência a um dos *chants* da *House of Harpya*, casa à qual Kisha e Silvester pertencem.

⁵⁹ Entrevista completa em: <https://www.youtube.com/watch?v=FWT-vHFvEvA&feature=youtu.be>

escrevemos a história da cultura *Ballroom* em Curitiba, lidando com as mazelas de descobrirmos e/ou construirmos quem somos.

Kisha⁶⁰, ao contar sobre sua aproximação para com o *voguing* e a cultura *Ballroom*, aborda sua admiração e estudos de Leiomy Maldonado através de vídeos no *Youtube*, e também sua aproximação com o grupo Sashas, em Curitiba. Kisha reconhece Jô Cardoso enquanto uma primeira figura que, presencialmente, mostrou a ela a corporeidade do *Vogue*. Ao finalizar uma oficina das Sashas, Kisha (2024) descreve efusivamente sua sensação: “*That’s my moment*, me achei, cara, é aqui! É aqui! Essa é a vertente que eu quero estudar, essa é a cultura da qual eu já me sinto parte” (Kisha, 2024).

Ouvir Silvester descrever seu primeiro encontro com Kisha foi emocionante: eles se conheceram enquanto ela performava de salto alto num evento proporcionado pela Prefeitura Municipal de Curitiba que acontecia nas regionais da cidade. Silvester vibrava ao descrever tal momento, afirmando ter se apaixonado pela figura artística de Kisha naquele momento. De forma recíproca, Kisha, ao ser entrevistada, discorre sobre a situação com emoção. Era sua primeira vez dançando de salto e ela se lembra do quanto o outro pioneiro gritou e bateu palma, do começo ao fim da apresentação. A conexão foi instantânea, Kisha (2024) descreve o momento como mágico. A forte identificação que ocorreu entre eles, sendo homens afeminados, pretos e artistas da dança, culminou numa duradoura e intensa amizade (Kisha, 2024). Assistindo aos dois materiais captados, lado a lado, é nítida a admiração e respeito que essas figuras têm uma pela outra. Kisha reitera o quanto Silvester abriu portas para ela em Curitiba e Silvester a todo momento mostra o encantamento pela coragem de Kisha ao desbravar os estados do Sul para movimentar a cena *Ballroom* regional.

O primeiro *workshop* oficial de *Vogue* ministrado pelo pioneiro Silvester foi em 2015, trazendo o foco para o *Arms Control*, ou seja, o trabalho de construções geométricas com braços, cotovelos e mãos. Enquanto seu corpo se movia na cadeira, demonstrando suas palavras, o artista disse que “brincava muito com mãos e punhos, brincava com essas retas” (Neto, 2024) ao descrever sua oficina.

Tanto Kisha quanto Silvester reconhecem o começo instável da nossa cena com constantes aproximações e distanciamentos, e os atribuem à vulnerabilidade da população que constitui a comunidade (Neto, 2024). Várias pessoas estudavam e trabalhavam ao mesmo tempo, para crescer artisticamente e sobreviver (Kisha, 2024). É completamente

⁶⁰ Entrevista completa em: https://www.youtube.com/watch?v=WC2vR_JLVME&feature=youtu.be

compreensível que pessoas preocupadas com a insegurança alimentar, desemprego, abuso e exploração muitas vezes precisem se distanciar para resolver questões extremamente básicas.

Destaca-se, para mim, a proeminente presença da brincadeira enquanto estratégia de investigação vocal e corporal nos treinos de Kisha. Ela conta que imitava a famosa cantora Mariah Carey desde muito cedo, testando seus agudos e até tentando mimetizar melismas. Corporalmente, ela tem trazido para seus alunos memórias de brincadeiras infantis para aumentar a mobilidade sem movimentos distantes e extenuantes - ela traz a cambalhota como um exemplo de experimentação nesse novo momento em que trabalha lecionando para alguns corpos mais velhos.

Silvester também nutre uma relação próxima do brincar enquanto estratégia de estudos do Vogue. Ele explica seu processo de preparação corporal - movimentação articular, trabalho aeróbico e alongamentos - e, em seguida, cita suas brincadeiras com troca de peso e apoios, jogos de coordenação motora e afins. Mesmo quando apresenta a prática de passos codificados - por exemplo *lollipop*, conhecido como o *bounce* da *Vogue Femme* - ele rapidamente começa a descrever a forma com que brinca - e usando exatamente esse verbo - com a adição de diferentes texturas corporais ao movimento inicial. Quando ele passa a relatar seus treinos dos elementos de *Vogue Femme*, a lógica permanece sendo a da brincadeira e jogo, como desafios propostos a si mesmo enquanto pratica:

[...]e se meu *catwalk* for duas pisadas? Agora a dificuldade. Três? E vou brincando com isso, sabe? E se o meu *catwalk* passar por trás? [...] A minha pira dos estudos é brincar com os espaços [...] e fico jogando uns mini desafios na minha cabeça, sabe? E isso até a exaustão, eu gosto de treinar até falar 'nossa, chega, nunca mais'! Mentira, porque no outro dia talvez eu esteja lá de novo (Neto, 2024).

E Silvester, mesmo sentado ao ser entrevistado, interpreta cada um dos passos descritos, usando seus braços, tronco e expressões faciais - uma aula de carisma e energia! Quando, na faculdade de Dança, eu estudava formas de ensino menos alienadas - agora eu poderia dizer, também, conectadas com aquilo que estamos chamando de uma Educação Performativa - muito me lembro da professora Gladis Tridapalli e as inúmeras aulas acerca da investigação em Dança:

O corpo, quando dança, continua experimentando *insights* e novos questionamentos. [...] O exercício abduutivo de um corpo, atento e "brincando" de adivinhar as respostas, está constantemente presente na experiência investigativa. O corpo, quando adivinha, se aproxima das coerências existentes nas relações como possível resposta. A dança que resulta de resolução de problemas, se faz nas negociações entre corpo e ambiente. Essas negociações promovem problemas cujas soluções

apresentadas ocorrem como estratégias de sobrevivência do corpo (Tridapalli, 2008, p. 84)

Nas palavras de Kisha e Silvester, demonstra-se um caráter intuitivo para com essa “brincadeira de adivinhar respostas”. Vejo, nisso, aplicado às *ball*, enquanto manifestação da liminaridade ritual. Não há coreografia prevista, não há um *beat* previsto; um bom performer numa *ball* é alguém que brincou tanto em seus treinos que, ao invés de chegar com uma codificação dessa brincadeira, está apto a abrir-se e brincar com o imprevisto, também enquanto jogo. Afinal, quantas vezes assistimos, numa categoria de *Vogue Femme*, a um salto saído do pé virar assunto de 3 oitos de improvisação - arrancando risadas e admiração dos espectadores. É um fino equilíbrio entre o respeito às regras da *ball* a inundação do corpo pelo estado do *cunt*.

Nunca me esquecerei da primeira vez que batalhei com Silvester, na Azul é a Cor mais Kunt Kiki *Ball*⁶¹: eu, iniciante na cena, não tinha chance nenhuma contra um pioneiro, mas, ainda assim, nossa batalha foi intensa! Ele, inclusive, machucou um tornozelo com suas movimentações complexas e extenuantes. O marco que se deu em mim é pelo fato de que Silvester poderia ter entregado o pior dele, o mais simples, básico - e ainda assim levaria a batalha facilmente. Mas o respeito que uma figura de liderança mostra ao entregar-se por completo numa disputa com um *baby* da cena nunca é esquecido: eu me senti vista, senti meu potencial. Ele me olhou de igual para igual, porque sabia que um dia eu podia ser - e que, em instâncias metafísicas, nós o éramos. Cada um de nós guarda a semente para se tornar reconhecido dentro da cultura *Ballroom*, performando e/ou produzindo, e o olhar de Silvester nos confirma isso. Talvez não por que ele demonstre certeza de nossa manutenção na comunidade, mas por, ao menos, nos dar o benefício da dúvida.

O olhar do *Overall Prince* Sil Harpya, sábio e simultaneamente humilde, remonta a Paulo Freire quando este considera a educação um ato de amor no qual a percepção de si enquanto existência permanentemente inacabada nos revela a viabilidade do aprendizado. “Sendo fundamento do diálogo, o amor é, também, diálogo [...] Como posso dialogar, se alieno a ignorância, isto é, se a vejo sempre no outro, nunca em mim? (Freire, 1987, p. 45-46).

A criação de vínculos afetivos e funcionais para o compartilhamento de saberes diversos mostra-se também quando Kisha descreve a troca entre ela e a cantora Siamese. Kisha, Silvester e Majo Farias são bailarinos que compõem o balé da artista Siamese, e, ao

⁶¹ Azul é a Cor mais Kunt Kiki Ball, produzida pela Casa Índigo em 01 de agosto de 2022 em Joinville –SC.

discorrer sobre sua própria prática de *chant*, Kisha com carinho se lembra dos conhecimentos de projeção vocal e respiração adquiridos ao observar as práticas de aquecimento da cantora. Trago um detalhe curioso: o pioneiro afirma praticar seus aprendizados de voz em casa, sozinho, por causa de sua timidez. É nessas pequenas coisas que percebo o quão injusto é deificar quaisquer figuras, independente de título. Talvez eu, Malu, evitasse praticar algum movimento em frente de Kisha, por vergonha ou timidez, mas encontrar um paralelo na honesta vulnerabilidade dela me conforta.

Silvester relembra a importância da oralidade, fazendo uma crítica aos ambientes formais de ensino que validam somente aquilo que é documentado: “[...] algumas histórias são do boca-a-boca mesmo [...], circulam assim e sempre vão circular!” (2024). Ele reconhece sua força para além de um título acadêmico, quando reforça que mesmo não tendo se graduado, nunca deixou seus estudos de lado e já foi convidado a dar aulas e palestras sobre cultura *Ballroom* dentro da Universidade. Atesto a veracidade, estive em diversos eventos da UFPR e UNESPAR que convidaram a cena a constar e compartilhar um pouco dos seus saberes. Considero essa movimentação importantíssima, sem dúvida, mas resta a pergunta: destes integrantes, quantos conseguirão se matricular e concluir uma graduação? Como a vulnerabilidade socioeconômica, racismo e/ou transfobia impactam a trajetória dessas pessoas dentro desses espaços?

Para finalizar esta seção, destaco um ponto sensível, porém cujo debate é importantíssimo, que Kisha levanta, com atenção. A cena paranaense é extremamente escassa em se tratando de corpos com vagina. Ela se preocupa particularmente com a escassez de identidades transmasculinas compondo nossa cena e demonstra a urgência de que esse seja um assunto a ser tratado em comunidade. As três lideranças entrevistadas reiteram a relevância de acolher a diversidade. Para Kisha (2024), cada ser tem a potência de agregar com sua singularidade, e destaca o desejo de que nossa cena intensifique o cuidado para que nenhum recorte identitário ou social seja excluído. Como diz Silvester, em palavras simples, mas objetivas: “[...] o *mimimi* é uma dor que não dói em mim”.

4.3.2 *It's not a Sin!*⁶²

A artista Korpa Enkantada é conhecida em nossa cena como *Founder Mother* Korpa Feline. A escolha por manter o título de fundadora é polêmica - nem todas as mães o carregam, talvez para evitar serem vistas como presunçosas. No entanto, Korpa compreende isso enquanto uma escolha política e condizente com o contexto no qual a casa foi criada: a primeira *House* fundada e estruturada na cidade de Curitiba por membros curitibanos. Aliás, seu anúncio foi feito antes da apresentação oficial da casa e numa grande *ball*⁶³ cujo júri era formado estritamente por *mothers* da cena Sul (Enkantada, 2024).

A *Mother* começou suas experiências de corpo bem cedo, nos desfiles de 7 de setembro, fazendo parte da fanfarra em sua escola. Ela destaca o paradoxo entre o discurso corporalizado que viveu naquele momento - extremamente patriota - e aquilo que vive no dia-a-dia com a *Ballroom*. Ainda assim, eram as primeiras oportunidades de se sentir em um espetáculo, diante de um público. Korpa deparou-se, também, com o sentimento de que aquilo “roubava tempo” da escola, ao invés de ser um frutífero acréscimo ao ensino formal - porque práticas extracurriculares são, muitas vezes, compreendidas como menores. Isso tornou-se diferente ao ingressar no Ensino Médio Integrado com Curso Técnico em Teatro. Nele, suas aulas dentro do currículo englobavam interpretação teatral, por exemplo, permitindo uma menor hierarquização dos saberes.

Korpa, assim como a maior parte dos integrantes mais antigos da cena, conheceu o *voguing* antes de compreender a cultura *Ballroom*, através do grupo Sashas, dirigido na época por seu criador, Jô Cardoso. Ela teve esse primeiro contato em 2018 e reitera que o grupo mobilizava a vertente dentro de estúdio privado e no contexto de danças competitivas, “[...] nesse lugar de uma mistura de vertentes, então o *voguing* estava ali acontecendo, mas não era um trabalho focado, um trabalho de estudo intensivo. Era algo que participava da coreografia e eu de alguma forma fui me interessando” (Enkantada, 2024).

Ainda que Korpa tenha participado de ações não oficiais e estudado o *Vogue* desde 2018, foi em 2022, quando produziu seu primeiro evento, a *Brilhante Kiki Ball*, que se sentiu, de fato, parte do coletivo *Ballroom* Paraná. Ela descreve o tal momento com as seguintes palavras: “[...] a gente entra nesse lugar e troca de lado, começa a pensar você também como produtora dessas memórias dissidentes, que de alguma forma contribui e fomenta com essas memórias dissidentes” (Enkantada, 2024). Sua vivência enquanto mãe da

⁶² Frase referente ao *chant* característico da *House of Felines: It's not a sin, be a Feline!*

⁶³ Ilha de Atlântis Kiki Ball, organizada pela Casa de Feiticeiras e Casa Índigo.

House of Felines também me toca, sendo descrita como “[...] um lugar de antena [...] que canaliza muita coisa [...] Sinto que é um lugar meio de filtro do que está acontecendo ali enquanto coletivo [...]”; ademais, Korpa usa os termos “barricada”, “escudo” e “ataque” enquanto modos de existir como liderança em determinados momentos. A *mother* nos relembra de que cada pessoa na cena causa afetações singulares, tem necessidades singulares, fomenta de forma única. Assim, há uma constante busca por partes das figuras de liderança para que essas individualidades encaixem-se no fomento coletivo de uma Casa e/ou cena. O autocuidado e autopercepção são evocados em sua fala, quando ela discorre sobre a ação de, por vezes, se deixar ser amparada e permitir-se dissolver junto ao coletivo.

Não posso deixar de pensar nas palavras de Korpa enquanto disparadoras da percepção de implícitos processos educacionais dentro das relações na/da cena *Ballroom*. Ela apresenta as imprescindíveis transformações no modo de agir enquanto mãe a depender do contexto e das figuras às quais se dirige. Esta maleabilidade muito me desperta a conexão para com aquilo que Gonçalves e Gabardo Junior (2020, p. 97), ao apresentarem a Educação Performativa, descrevem enquanto uma epistemologia dos percursos, na qual apostam para produzir “[...] conhecimentos elaborados e na ampliação por via do contato, do diálogo e da reflexão, de modo a propormos deslocamentos engajados por trans(formações) na aplicabilidade das nossas pesquisas.” Muito me comove perceber a atenção aos acasos do presente - o imprevisível -, apontando para a compreensão de Educação proposta por Tridapalli (2008, p. 23): “[...] a educação emerge das relações corpoambiente, sujeitomundo, corposujeito, mundoambiente... Um mundo que se configura constantemente: socialmente/naturalmente, culturalmente mutável, imprevisível e também desigual, confuso, contraditório.”

Korpa, uma figura muito forte e, por vezes, impassível, mostra relances de sua vulnerabilidade imiscuídos a suas sábias respostas. Ao discorrer sobre a maternidade *Ballroom*, a *Mother* afirma que essa posição é:

“[...] sobre ser amparada, também, eu acho, né? Também saber se dissolver um pouco com esse coletivo [...] Às vezes a gente está muito nesse lugar de querer canalizar tudo, de ser antena pra tudo, de enviar os sinais pra todo mundo ao mesmo tempo, mas às vezes a gente precisa também desse retorno pro coletivo, pra vivenciar realmente ser ali só mais alguém que está tentando construir junto”.

Esse desejo por dissolução revela-me a exaustão de assumir uma posição titulada dentro de uma casa ou cena. Quantas vezes já vi lideranças *Ballroom* desdobrando-se para resolver problemas de integrantes mais novos, brigas, discussões, dúvidas e afins, mesmo tendo sua própria miríade de problemas pessoais ou profissionais? Tiro meu chapéu para

pioneiros, pais, mães, imperatrizes e imperadores da cultura *Ballroom*, os quais, mesmo normalmente sendo pessoas que passam por vulnerabilidades sociais (em maior ou menor grau), não deixam de se disponibilizar para a cena. É uma entrega verdadeira, mas que precisa ser levada com cuidado para evitar tamanho desgaste.

Um importante ponto levantado por *Mother Korpa* é a compreensão de que a cultura *Ballroom* é importada e, portanto, traz discursos que por vezes não se adequam à realidade brasileira ou, até, se opõem a determinadas especificidades de nossas cenas locais - como fora discutido na seção 4.2. Ela usa o termo hackear para descrever o processo contínuo de se nutrir de tais referências convertendo-as em signos que dialogam e constroem sentidos entrelaçados para com a história das corporeidades que compõem nossa cena. Suas categorias favoritas são justamente aquelas que dizem sobre uma herança hackeável, ou seja, de que forma estamos reconstruindo uma cultura que é até então importada - *Vogue Funk*, *Brazilian Runway*, *Samba no Pé*, *Mexe a Raba*, entre outras.

Eu, enquanto integrante da comunidade que sofre um tanto com práticas de improviso, admiro *Mother Korpa* e sua espontaneidade quando caminha em *Balls*. Para ela, “[...] a gente está improvisando, mas de alguma forma tem alguns tipos de parâmetros ali que têm que ser respeitados [...] para a demonstração do seu repertório na pista”. Korpa descreve a disponibilidade para o improviso como um acesso relacional:

[...] o improviso está muito mais num lugar relacional e afetivo. [...] Para onde você está olhando enquanto está performando? [...] Como colher coisas que estão acontecendo ali naquele momento para compor o que você está fazendo na pista? [...] Está também nesse lugar relacional com a pista, mesmo, e tudo o que está acontecendo ali, é objeto no chão, é a pessoa que está te olhando com cara feia, ou é a pessoa que está gritando pra você, é o *chanter* que está ali [...] esses lugares de relação com o baile, mesmo, sabe? Acho que é até uma prática de respeito com o que aquelas pessoas estão construindo como ambientação do lugar. (Enkantada, 2024)

Dentre nossos entrevistados, *Mother Korpa* foi a única que passou por uma instituição de pós-graduação - mas ela não viveu, nela, uma experiência feliz. Korpa permaneceu dois anos dentro da academia, e sentiu desconfortos com alguns dogmas acerca do pensar/produzir artístico. A *Mother* critica a colonialidade presente na grande maioria das leituras escolhidas e afirma sentir-se presa pela constante demanda de uma defesa do fazer artístico baseado em textos e autores que não contemplam o que ela descreve como “[...] o modo real e único com que a gente enxerga as nossas ideias no mundo, por que de alguma forma a gente tem que estar sempre retrocedendo e sempre encontrando alguns artificios para defender o que a gente está fazendo”.

Ao discorrer sobre sua passagem pelo ensino formal e escolas de dança, Korpa destaca a diferença entre *acolhimento* e *encaixe*. Ela nunca se sentiu acolhida na escola, por exemplo, mas encontrava espaços de encaixe - para continuar convivendo em determinados tipos de situação. Dentro da *Ballroom*, por outro lado, ela compreende um acolhimento de sua integralidade. Divagando pela sua própria jornada de vida em ambientes da Dança, *Mother* Korpa afirma que sempre se sentiu um “patinho feio”; que a ideia de talento nunca a contemplou. Seja aproximando-se da Dança Contemporânea, Moderna ou Danças Urbanas, ela sempre se frustrava, mas seguia se esforçando:

“[...] como a gente encontra nossos modos de fazer dar certo? Fazer uma corporalidade dar certo, por mais difícil que pareça se inserir naquilo. Acho que tem esses desafios quando a gente fala sobre acolhimento - acolher esses corpos diversos, esses modos de fazer diversos” (Enkantada, 2024).

Korpa, nos últimos meses, tem sido minha parceira de produção para a mais ambiciosa *ball* feita na cidade de Curitiba: o Baile de Épocas⁶⁴, que contará com figuras importantes da cena *Ballroom* de São Paulo, Floripa, Joinville e, óbvio, de nossa cidade, compondo um *line* histórico. Atesto que essa empreitada vem comprovando a excelência artística e profissional da *Mother*, através de sua liderança intuitiva e compromisso com a qualidade do evento. No entanto, para além desse âmbito, nossa jornada deixou muito evidente que Korpa tem uma sincera preocupação para com a vulnerabilidade social que afeta a dissidência.

Nesse baile homenagearemos, em cada categoria, figuras brasileiras dissidentes de diferentes décadas, que atravessaram/atravessam os tempos deixando seu legado. Dentre as homenageadas estão Lacraia, Cláudia Wonder, Madame Satã, Gilda da Boca Maldita⁶⁵ e Princesa Ricardo. Desde o início, *Mother* Korpa desejava executar um ensaio fotográfico em estilo retrô para a divulgação de nosso evento, e tomou essa frente com muito apreço. Mas o que revelou a mim sua compreensão do que realmente é - ou deveria ser - *Ballroom*, foi sua escolha pela modelo. Ela, timidamente, contou-me sua ideia, como se a considerasse um sonho improvável: ansiava por fotografar Fernanda, travesti preta que vive em extrema vulnerabilidade social, vagando pelo centro da cidade de Curitiba. Eu entendo a apreensão de Korpa ao meu contar: talvez pensasse que eu, enquanto produtora, não aprovaria - oras, ao trabalharmos com uma pessoa em situação de rua, muitos fatores delicados precisariam ser levados em conta. Mas, assim que o nome dela foi levantado, eu soube que precisava ser

⁶⁴ Mercado para dia 13 de abril de 2025, no Teatro Guairinha

⁶⁵ Conhecida como a primeira travesti curitibana, Gilda espalhava beijos pela Boca Maldita, tendo sofrido inúmeras agressões por ocupar um espaço que deveria ser “bem frequentado”.

ela. “Ela é a nossa Gilda”⁶⁶, nas palavras da *Mother*.

Esse trecho anedótico, ainda que precioso para mim, não é nada mais do que isso: um trecho anedótico. Fotografarmos e remunerarmos Fernanda não a tirará das ruas de forma permanente, infelizmente. Considero, no entanto, o pedido de Korpa um sinal de grandeza. Um sinal de que ela está, sim, agindo como a mãe-antena que se propõe a ser - não somente para as Felines, mas para toda a cena dissidente ao seu redor. Além disso, se a *Ballroom* nasce para ser possibilidade de celebração de corpos marginalizados socialmente, não há nada mais coerente do que estampar Fernanda na divulgação de uma *ball* que remonta a gerações de indivíduos que enfrentaram/enfrentam um Brasil conservador. É, também, um passo para que a *Ballroom* acolha corpos mais velhos e abrace a história LGBTQIAPN+ brasileira. Embora a cultura *Ballroom* tenha chegado em 2015 no Brasil, a transgressão de gênero e sexualidade não é novidade. Travestis, homens trans, bichas e caminhoneiras de gerações mais antigas ainda não ocupam em peso a nossa comunidade, e por quê? Como acolher suas demandas? Como fazê-las se enxergarem nesse lugar?

Korpa me relembra de um dos poderes da *Ballroom* ao discorrer sobre a forma como somos vistos dentro da cena “[...] quem a gente é ali, quem a gente é no mundo?”. Ela reflete sobre essa busca consciente e inconsciente por lugares de equivalência. Como são enxergadas as pessoas que carregam os títulos de *Star*, *Statement*, *Legend* para fora da cena? Essas pessoas têm contribuído cultural e politicamente também para o cenário de cada região em que atuam, sendo a *Ballroom* a chave que proporcionou espaço para sua profissionalização e politização. Ela repete, e eu reitero, que essas pessoas estão, a todo momento, produzindo memórias dissidentes.

4.3.3 Prrrrrr, La Gata, Miau!⁶⁷

A última pessoa entrevistada foi pioneira Maritza La Gata, uma *femme queen* negra belíssima que, assim como *Father* Kisha Harpya e *Overall Prince* Sil Harpya, representa o início de nossa cena curitibana. Uma figura carismática, que conquista o público das *balls* com sua eloquência e propriedade. Admiro essa *femme queen* desde quando cheguei na cena e comecei a escutar suas músicas que animavam nossos treinos e *balls* - quando começa a tocar “Chupa-Chupa” num evento *Ballroom* não há um integrante que não faça coro!

⁶⁶ Esta não é uma citação formal. Korpa não o disse em entrevista ou texto acadêmico, ela dividiu tal pensamento comigo e penso ser importante que ele conste. Caso deseje tirar satisfações com ela, torno público, aqui, seu instagram – aproveite para contratá-la como artista e produtora: <https://www.instagram.com/charmedbodyy/>

⁶⁷ Referência ao fragmento característico que revela a participação ou autoria de Maritza em uma música.

Admito que sua imponência é, também, capaz de intimidar àqueles ao redor. Não é para menos: na primeira *ball* em que tive a oportunidade de vê-la caminhando⁶⁸, ela levou o *Grand Prize* na categoria Trans Performance jogando seu *Vogue Femme* contra ninguém mais ninguém menos do que *Trailblazer* Ákira Avalanx!

Seus primórdios na Dança advêm de estudos do Hip Hop ainda no seu Ensino Fundamental. Maritza (2024) revela que sua primeira memória acerca do Vogue existe de um momento anterior a ela saber o que era essa dança e do que se tratava: quando assistia ao clipe de *Whip my Hair* da artista Willow Smith, uma das dançarinas a prendia com seus movimentos. Quando assistia a essa performer, Maritza (2024) pensava “[...] eu não sei o que ela está fazendo, mas eu quero fazer igual a ela! [...] É isso aqui que eu quero estudar!”. A misteriosa dançarina era Leiomy Maldonado⁶⁹, um ícone da cena *Ballroom* que inspira gerações de integrantes da comunidade por todo o globo. A partir disso, Maritza iniciou suas pesquisas sobre a cultura *Ballroom* estadunidense e, simultaneamente, buscou o conhecimento de Vogue, Waacking e Jazz Funk (naquele momento, “*Gay Style*”) sendo bolsista do bailarino e professor Jô Cardoso, como nossos outros entrevistados.

Ela define sua conexão com Kisha e Silvester, quando estavam no grupo Sashas de Jô Cardoso, como necessária: “[...] eram três gatas pretas que estavam dentro de um grupo em Curitiba que eram bolsistas e faziam suas pesquisas independentes” (La Gata, 2024). Os primeiros encontros, sempre informais, eram pautados em trocar entre eles o que estavam aprendendo a partir de vídeos na Internet, passando um para o outro aquilo que já conseguiam executar. Esses treinos se davam antes e depois das aulas oficiais do grupo Sashas, bem como nos fins de semana em parques. Aos poucos, essa dinâmica se estabilizou e mais pessoas inseriram-se na cena, tornando-a, passo a passo, na crescente movimentação que fazemos hoje.

Uma das características que mais aprecio em Maritza e que fica nítida na entrevista é como ela considera a pesquisa importante. E não estamos falando de um formato específico de pesquisa, como o molde de pesquisa acadêmica, mas sim, do empenho constante para estudar e se atualizar sobre assuntos acerca dos quais ela se interessa. No caso da cultura *Ballroom*, Maritza conta sobre seu esforço para contatar suas referências, criar pontes e trabalhar lado a lado com elas. Uma de suas grandes referências sonoras é B. Ames, a qual hoje considera sua mãe e amiga e com a qual produziu - e segue produzindo - diversas obras. Suas referências *Trailblazer* Ákira Avalanx e *Legendary Overall Founder Mother*

⁶⁸ Azul é a Cor mais Kunt Kiki Ball, produzida pela Casa Índigo em 01 de agosto de 2022 em Joinville –SC.

⁶⁹ Perfil no Instagram da artista: <https://www.instagram.com/wond3rwoman1/>

Tanesha Cabal também foram importantes para sua trajetória, tendo a primeira convidado-a para seu primeiro trabalho na cena de São Paulo - *Salem Ball* - e a segunda, coreografado uma de suas músicas e levado para aulas de Vogue em São Paulo e no Chile. O respeito e zelo de Maritza para com suas referências, a maioria delas *femme queens*, demonstra o sentimento de identificação e irmandade trocado entre elas. A reverência mostrada tanto por suas referências dos Estados Unidos quanto por suas irmãs curitibanas revela uma bela indistinção e desierarquização permeando seu discurso. Esses dois aspectos, o estudo e coletividade, são retomados inúmeras vezes dentro das falas de Maritza, ressoando as palavras de Juru, que muito me tocam:

O que mais me chama atenção é como esta cena produz um estudo contínuo, rigoroso e ao mesmo tempo experimental, sobre o conjunto de gestos que produzem um corpo individual (sempre generificado, como diz Butler (2011) e um corpo coletivo). Uma coletividade que é re-acionada e encenada a cada noite e em cada gesto dentro e fora da pista de dança (Reis, 2020, p. 913).

A importância da *Ballroom* na vida da pioneira é notável. Ela a denota como um espaço de “possibilidade, de possibilitar você ser quem você é, da sua maneira, e ser louvada por isso, sabe? Aplaudida, premiada!” (La Gata, 2024). Tendo crescido em lar evangélico, ela criou-se cercada por uma demonização do feminino, bem como pela submissão completa das mulheres. Ao se deparar com a *Ballroom*, encontra figuras femininas que “[...] têm vez, têm voz e elas são o momento!”, o que aos poucos permitiu que Maritza explorasse seu feminino, *criasse* seu feminino.

Maritza, na entrevista, descreve a figura da *femme queen* como a “[...] essência, a mãe, o seio que alimenta a *Ballroom*”. Ela destaca essa posição de relevância tanto em relação à militância política quanto sendo referenciais maternos que nutrem outras figuras LGBTQIAPN+ racializadas e a si mesmas. Para ela, as *femme queens* são:

“[...] fenômenos da natureza que são muito invalidados em vários espaços, mas ainda assim resistem, persistem e existem sendo quem são, sabe? São figuras que me trouxeram a possibilidade de entender que é possível você ser real com você, dentro da sua história, apesar do mundo inteiro ser contra isso” (La Gata, 2024).

O vínculo familiar se faz muito nítido em suas narrativas cheias de humor mas, também, muita emoção. Ela refere-se a muitas de suas irmãs, como Princesa Luiza Feiticeiras, a travesti que - ela conta entre risos - deu a ela sua primeira calcinha; Imperatriz Deca Feiticeiras, que a orientou quanto aos medicamentos e doses a serem tomados na

terapia hormonal; e traz lembranças das figuras que tomaram um lugar referencial de paternidade em sua vida, como *Father* Kisha Harpya, *Overall Prince* Silvester Harpya e, principalmente, *Father* Izhy Feiticeiras, tendo este último aconselhado-a inúmeras vezes durante crises emocionais no delicado processo de hormonização.

Maritza reitera a importância das *houses* na *Ballroom*. Para além do momento das *balls*, a pioneira se preocupa muito mais com o que acontece nos bastidores: “[...]como as figuras de liderança dentro dessas estruturas cuidam dos seus filhos, cuidam de suas casas, qual a filosofia que é passada, qual conhecimento é passado.”. Ela considera abrir uma casa para ter nome e colecionar *grand prizes* “[...] muito mesquinho. Acho que a gente pode ir muito além”. Nesse momento, ela caminha enquanto 007, mas integrou por alguns anos a Casa de Feiticeiras - casa, essa, a qual eu pertença.

Maritza narra sua entrada na Casa de Feiticeiras. Muito antes de ingressar nesta, um dos primeiros contatos com alguém da casa se deu numa *ball*, em Curitiba, onde a Imperatriz Deca Feiticeiras a ofereceu uma joelheira, preocupada com a saúde física da artista. Pequenos detalhes mostram o verdadeiro intuito das casas para com a comunidade *Ballroom*. Ao se mudar para Florianópolis, sozinha, sentiu-se muito acolhida pelas Feiticeiras e, só então, recebeu um convite e aceitou. Ainda que a pioneira agora não integre a casa, guarda imenso carinho e cita inúmeros integrantes como referências até hoje.

Quando discorre sobre sua posição influente na cena, Maritza levanta o termo *didática* algumas vezes. Mesmo que a imensa - e por vezes prolixa - discussão acadêmica acerca da complexa conceituação desta palavra não seja algo aparente no discurso dela, um elemento muito relevante emerge: ela se atenta às maneiras de tornar as informações acessíveis para novos integrantes - por exemplo, traduzir textos sobre *Ballrom* que encontra em inglês e trazer documentários. O entusiasmo de Maritza sobre a cultura *Ballroom* revela *desejo* e indica a força do caráter educacional da comunidade. Segundo Mabile Borsatto (2015, p. 105): “[...] Um modo de ensinar e aprender mais amplo produz desejo. Desperta. Gera esperança e faz com que se acredite na transformação”. Em consonância à autora, destaco as palavras de Maritza:

[...] hoje em dia eu me vejo nesse lugar de ensinar a galera a preciosidade que nós temos em mãos e tentar passar essa mensagem para além de mim, sabe? Adquirir esses conhecimentos e compartilhar com a galera para que isso vá para a frente. Acho que esse é meu maior foco e intuito dentro da *Ballroom*: mostrar para as pessoas o quanto importante isso é, o quanto rico isso é, o quanto transformador isso é, e que isso pode ir muito para além, para outras pessoas. Pode mudar vidas. Mudou a minha (La Gata, 2024).

A pioneira se preocupa - e digo isso não somente pelo que registrei na entrevista, mas por tê-la escutado em diversas reuniões de lideranças da nossa cena - com o enfraquecimento dos elos genuínos que começaram nossa cena. Era uma troca entre amigos que se fortaleciam juntos, que se regozijavam com o crescimento um do outro. Assim, precisamos nos atentar às atitudes do coletivo, evitando que o *shade* saia das batalhas e transforme-se em desrespeito. Maritza aprecia a comunicação em tempo real com cenas de outros estados e acesso instantâneo a cenas como a europeia e asiática - maravilhas que as mídias sociais nos proporcionaram. Ainda assim, ela frisa que nada substitui a conexão dentre as pessoas de uma cena, que ela considera a troca mais rica.

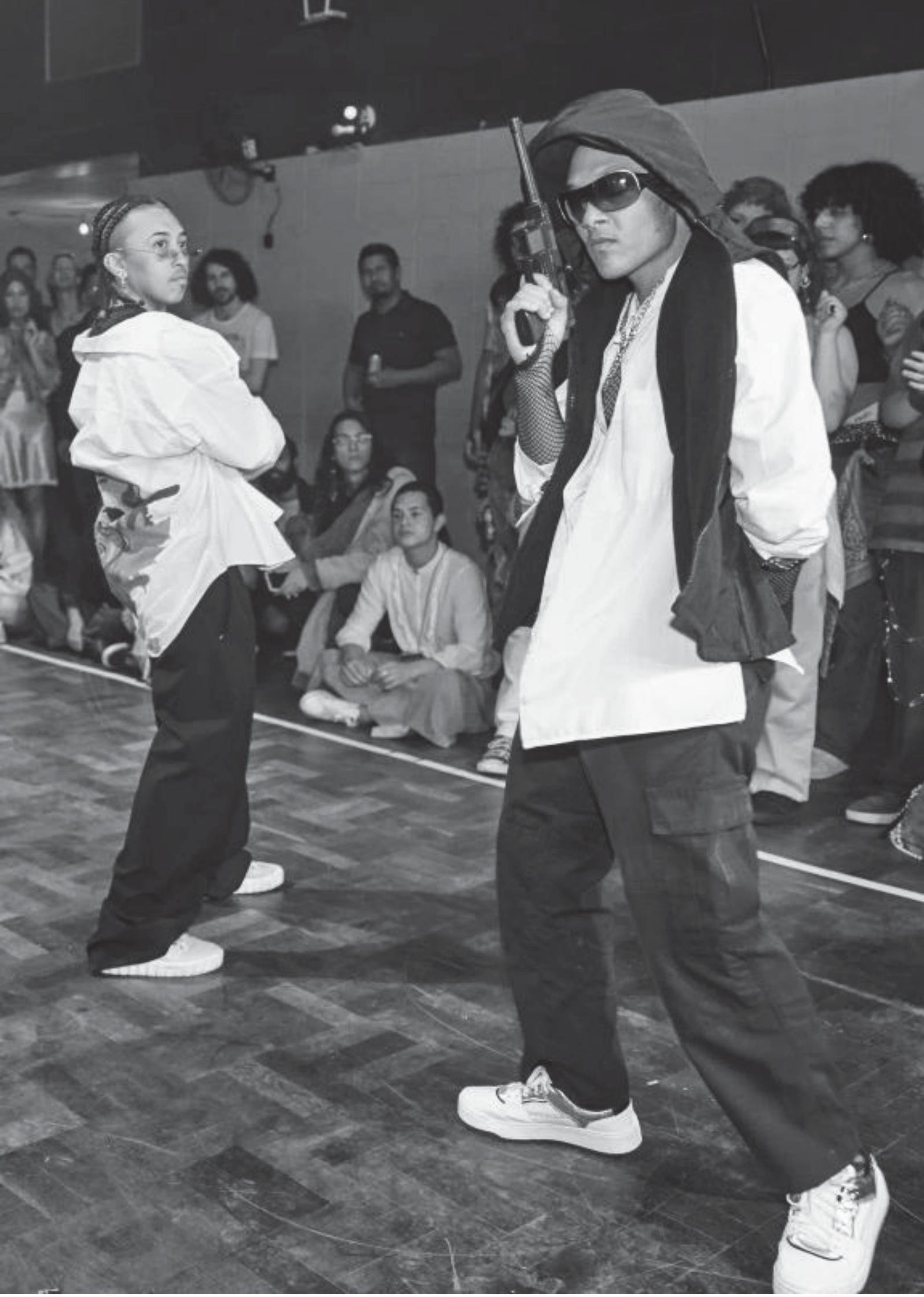
Maritza afirma que o ensino formal foi muito coercitivo para com ela. Ela sente o quanto regrediu enquanto artista e pessoa. Algumas sentenças cerceadoras foram lembradas e ironizadas por ela: enquanto “não use roupas apertadas, não dance [...], seja uma frustrada na vida, mas que preencha o requisito básico imposto pela sociedade.” A forma como ela descreve o ambiente de ensino formal pelo qual passou remonta ao conceito de Educação Bancária, de Paulo Freire, ou seja, aproxima-se de uma narração de conteúdos desconectados do contexto geopolítico vivido, forma esta de educar que serve para perpetuar opressões e, não, transformar a realidade opressora (Freire, 1987). Para Maritza, a escola:

[...] poderia ser muito melhor nesse ponto: não querer padronizar todo mundo dentro de uma caixinha e mandar para a sociedade de uma maneira totalmente despreparada. Na escola eu não aprendi a me relacionar com as pessoas - que dizem que é o que a gente aprende na escola. Muito pelo contrário! Eu aprendi a ter medo das pessoas, a não ser quem eu sou e não buscar a arte como uma possibilidade [...] dentro da *Ballroom* eu aprendi o oposto (La Gata, 2024).

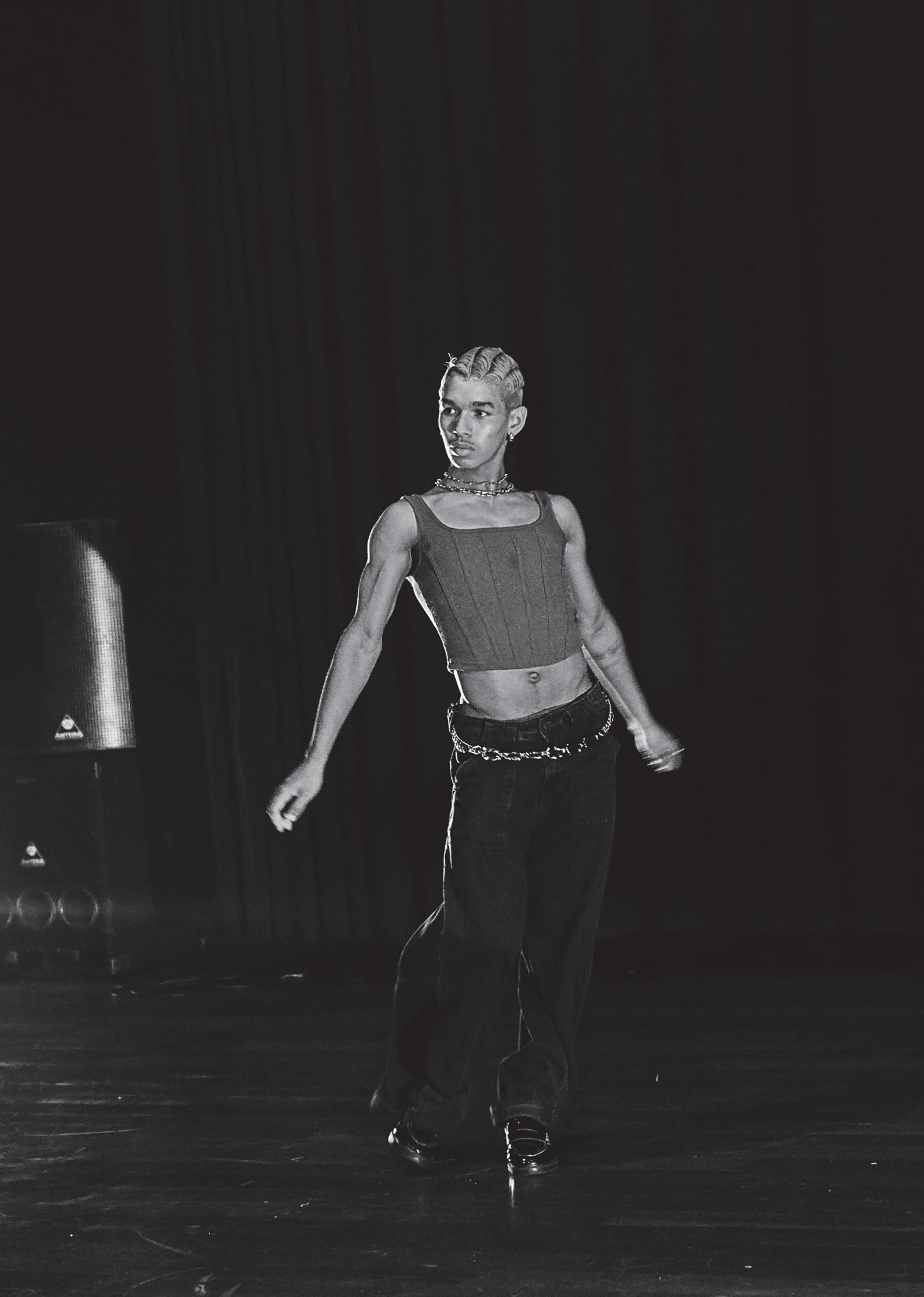
Ao descrever sua vivência *Ballroom* em comparação aos anos de desconfortos advindos do ensino formal, Maritza reitera, de forma sucinta e potente, que um dos cerne da vivência em nossa comunidade é “[...] você ser você, você ser boa em ser você e isso ser ótimo!”. Esse caráter de suficiência associado à bagagem individual dos integrantes da cena muito me acalenta - o melhor de cada pessoa, em toda a sua singularidade, é mais do que suficiente. A entrevistada destaca a cultura *Ballroom* enquanto impulso para a formação e profissionalização de corpos marginalizados nos mais diferentes campos: produção artística, produção musical, canto, dança, maquiagem, fotografia, audiovisual, moda, design gráfico, assistência técnica de som e luz e muitos outros - afinal, para uma *ball*, todas essas funções são necessárias.

A *Ballroom* é um espaço de trocas e aprendizado contínuo, onde o afeto e a

coletividade criam novas projeções de vida para seus integrantes. A trajetória de Maritza reflete o compromisso com a preservação e expansão da cultura, destacando a importância de nutrir conexões genuínas e construir saberes com responsabilidade. Ao valorizar as histórias e referências que a formaram, ela reafirma a essência da comunidade: um lugar de acolhimento, resistência e construção coletiva. Não posso deixar de me emocionar ao ouvi-la (mesmo que seja a vigésima vez em que eu assista à entrevista), em especial pelo desejo de proteção que aflora em mim para com a cultura *Ballroom*, mantendo vivos os princípios que fizeram desta um espaço transformador desde o nascimento.







EPÍLOGO OU PRÓLOGO?

Foi um enorme desafio provocar-me a (não) concluir este trabalho. Uma das fortes razões para isso é o fato de estar construindo conhecimento sobre/em uma cena *Ballroom* extremamente jovem. Vejo, neste e em outros trabalhos acadêmicos, um caráter de pioneirismo dentro da academia. Reforço, ainda assim, que o pioneirismo da cultura *Ballroom*, por sua vez, é datado de muito antes - meados dos anos 1960 nos Estados Unidos e acerca do ano 2015 no Brasil. Essa não é uma cultura nascida em ambiente universitário, é um movimento das ruas e, por definição, contracultural. Este processo de pesquisa não aconteceu sem paradoxos, receios e contradições internas, mesmo que eu integre e fomente a comunidade independente desse breve período de pós-graduação.

Dessa forma, uma *conclusão* é bastante indevida. Além dos pontos já evidenciados - o caráter recente da nossa cena brasileira e as ainda mais novas pesquisas acadêmicas abordando a *Ballroom* - a própria conceituação de Performance não permite uma finalização monolítica para um estudo que a compreenda. A Performance é, *per se*, uma atividade anticonclusiva, fluida e fronteira. Apresento, então, reflexões sobre o processo e desejos de futuro.

Estar em movimento dentro da cena *Ballroom* e, simultaneamente, registrando e estudando a Educação Performativa como escopo de análise, foi transformador na mesma medida em que avassalador. A *Ballroom* não cabe na academia e devo deixar isso nítido. Ela transborda. Fiquei, então, na encruzilhada entre abraçar formas de adaptação do conhecimento corporal dessa cultura para presentificá-las no texto e a tentativa de rasgar a academia para que houvesse espaço possível para a cena *Ballroom*. No fim, não há um binário dentre essas duas possibilidades, tanto precisei pincelar conhecimentos *Ballroom* de forma adaptada quanto abrir uma fresta na academia para defender a importância de celebrar movimentos contraculturais, em especial advindos de corpos invisibilizados na maioria dos espaços.

Estar em comunidade - seja a comunidade acadêmica ou a comunidade *Ballroom* - é estar constantemente em campos de disputa pela manutenção ou transformação dos sentidos vigentes. Os tensionamentos e desconfortos fazem-se necessários como porta de entrada para um olhar direcionado à alteridade. Quem é a pessoa que constrói esses ambientes comigo? Qual sua história e suas perspectivas futuras para a comunidade? A empatia radical para com o outro não pode ser abandonada. Isso parece belo e simples no papel, mas, quando há prazos a cumprir, metas a entregar, prestações a serem entregues para instituições ainda maiores do que essas comunidades, faz-se um esforço incomensurável para não atropelar as demandas

mais básicas dos indivíduos presentes. E é nesse esforço que encontro a humanização. A minha e a de outrem. É a partir desse esforço que se pode construir uma educação para a vida, ao invés de uma educação mercantilizada.

Não me canso de reiterar a importância de compreender a *Ballroom* como movimento político de resistência - e não como a criação de uma realidade paralela de falsas utopias. Ao descrever a história da cultura *Ballroom*, é comum comparar as *balls* a momentos de sonho e ilusão. Jennie Livingston traz em *Paris is Burning* (1990), como matiz, uma melancolia exacerbada no cotidiano das integrantes da cena que contrastava com o mundo de brilhos e prestígio que se dava na boemia - momentos em que se sonha para com realidades inalcançáveis aos corpos dissidentes. A diretora parece distinguir o “mundo real” de um “mundo falso”. Mas a *Ballroom* não é isso. As *balls* não são representações de sonhos distantes, mas, sim, catalisadores de mudança social.

Willi Ninja, em *Paris is Burning* (1990), enuncia que deseja “[...] que ele [o Vogue] seja conhecido pelo mundo todo [...] eu quero levar o *Voguing* não só para a [ball] Paris is Burning, quero levá-la à Paris de verdade e fazer a Paris real queimar! É isso que eu quero.” Afirmo que disseminar o Vogue e a cultura *Ballroom*, em 1990, não era apenas um sonho, mas sim, um desejo encarnado. Em 2024, temos ativas cenas *Ballroom* em Londres, Amsterdã, Berlim, Moscou, Tóquio, Xangai, Seoul, São Paulo, Brasília, Rio de Janeiro, Curitiba e, inclusive, em Paris, tal qual o aparentemente longínquo objetivo do padrinho do Vogue. Se, nos primórdios da cultura, grifes processavam casas *Ballroom* que usassem seu nome, hoje elas formam parcerias com a cena, patrocinando casas e eventos.

Fica nítido que, em países do Sul global, há uma radicalidade política que distingue sua maneira única de abraçar a cultura *Ballroom*. Seja em seu pioneirismo na dissolução de formatações de gênero ainda dogmáticas na cena estadunidense, na aproximação e fortalecimento dos movimentos de povos originários ou na sua busca por um escape da lógica capitalista - poucas casas são nomeadas sob nomes de marcas de luxo, além de incentivar-se o consumo de materiais e serviços artísticos advindos da própria comunidade.

A complexa jornada para aprofundar-me na *Ballroom* enquanto espaço educacional me revelou paradoxos. Sei o quanto frisei o fato de nossa cultura não vir de dentro da academia - ela é marginal, boêmia, das ruas. No entanto, desvelo minha hipocrisia ao admitir que, não apenas eu, mas muitas integrantes da cena ocupam a academia, desbancando essa cisão entre uma suposta atividade canônica intelectualizada e aquela que habita o *underground*. A *Ballroom* pode, sim, ser muitas coisas e habitar múltiplos espaços. Quando hooks (2013) descreve a forma como corpos racializados são associados, de forma racista, à

simplicidade e visceralidade, ela denuncia os discursos anti-intelectualistas (como a generalização de que as teorias são inúteis) como um desdobramento desse preconceito.

Da mesma forma, viver a comunidade diariamente reforça a importância de uma teoria profundamente entrelaçada na prática. Ao retomar Freire, bell hooks (2013) destaca sua insistência na práxis - a conscientização não pode ser o fim, em si, ela precisa ser somada a uma práxis significativa, para que não nos tornemos “revolucionários abstratos”. Talvez isso constitua minha incomensurável admiração pela cultura *Ballroom*: cada dia é uma revolução, cada vivência e corpo, são revoluções. Palpáveis, encarnadas, cotidianas e, mais do que tudo, coletivas.

Finalizo, então, encontrando uma interseção entre a comunidade *Ballroom* e o ambiente acadêmico: a construção de conhecimento se faz a partir da relação. Eu preciso de minhas referências, entrevistados, orientadores, bancas e pares para tecer uma rede estável de saberes. Preciso das minhas irmãs e primas *Ballroom* além de dezenas de integrantes da cena Curitibana (e incontáveis integrantes nacionais e internacionais) para criarmos esse novo projeto de mundo - que é prático e teórico - que chamamos de cultura *Ballroom*. Nas palavras de Juru, “A ballroom é uma prática fabulatória coletiva. Neste exato momento, estamos criando este outro universo, uma dimensão paralela e perfurante da normalidade hétero-cis-capitalista-colonial: uma cultura de baile brasileira” (Lima, no prelo, p.2). São palavras ambiciosas, mas justas. Espero ainda pela oportunidade de encontrar Juru pessoalmente e parabenizá-la acerca da precisão de suas palavras ao descrever a experiência avassaladora de habitar a comunidade *Ballroom*.

Eu não sei o que o futuro reserva para mim, enquanto pesquisadora, artista ou integrante da cena *Ballroom* - e o processo de escrita da dissertação escancarou a mutabilidade das decisões e estruturas dentro da comunidade: pessoas saíram de casas, fundaram novas, receberam títulos, transicionaram, destransicionaram e algumas até se afastaram da cena. Tudo o que aqui está escrito é uma fotografia que representa o exato momento em que essa obra foi entregue. Uma pose.

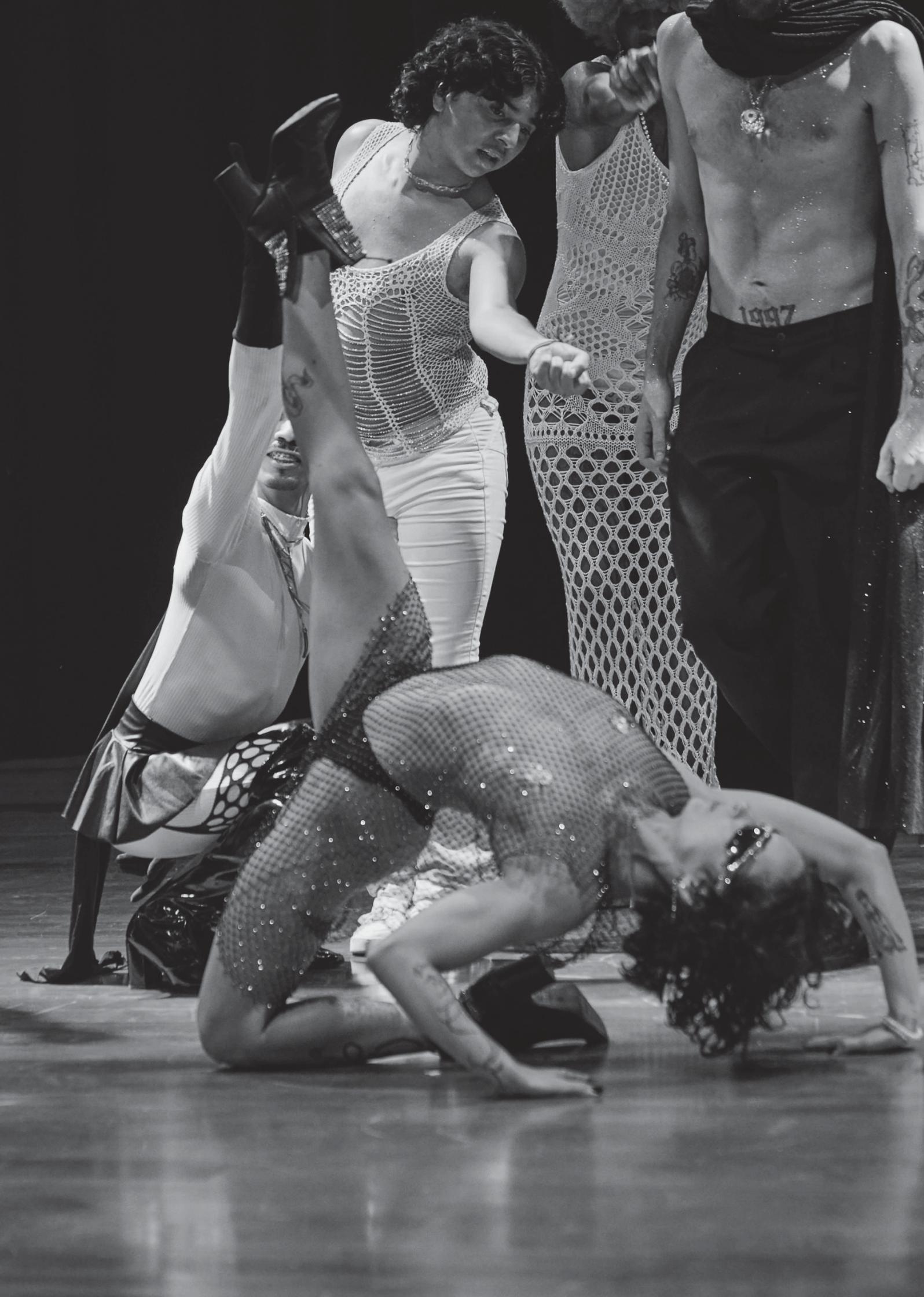
Hoje, dia 15 de fevereiro, teremos a nossa segunda *ball* do ano! Percebo que 2025 está só começando. Logo minha irmã, Lemon Feiticeiras, chegará a meu apartamento e nos arrumaremos juntas - eu talvez um pouco ranzinza por saber que ficarei a madrugada toda acordada. É a primeira vez em que ela será jurada e considero essencial apoiar minha irmã, independente de meu cansaço. Olho ao meu redor e penso que nem sei ainda com que roupa irei ao evento, ou se pretendo caminhar. Não me importo, não hoje. Lemon me ajudará, se for o caso. Hoje quero aproveitar o encontro com a cena. São duas categorias, apenas, é um

pequeno evento, e estou muito feliz por reencontrar muitas das minhas amigas da comunidade no Hera Bar - local pequeno, mas com um piso de madeira maravilhoso, muito diferente dos inúmeros concretos e britas nos quais já dipamos. Assim, já imagino o Vogue *Beat* tocando, as *femme queens* se acabando na pista e o cheiro de cigarro na calçada da Inácio Lustosa. E, ao fim desta e de cada batalha...

Eu disse um, eu disse!

Eu disse dois, eu disse!

Eu disse três e segura essa pose para mim!











REFERÊNCIAS

- ÁKIRA, Luna. *Ballroom nas Redes: Tudo tem a sua história*. Mediadora: CL Mutatis. 2022. Canal: Casa de Mutatis. Disponível em: <https://youtu.be/ns2CyIS4mgE?si=XK29IGVQygJSs0TU>. Acesso em: 08 jan. 2025
- ARNOLD, Emily; BAILEY, Marlon. Constructing home and family: How the *Ballroom* community supports African American GLBTQ youth in the face of HIV/AIDS. *Journal of Gay and Lesbian Social Sciences*, v. 21, p. 171-188, 2009. Disponível em: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3489283/pdf/nihms-417027.pdf>. Acesso em: 15 out. 2023.
- ARVANITIDOU, Zoi. Fashion, Dressing and Identities in *Ballroom* Subculture. *Journal of International Cooperation and Development*, Taiwan, v. 2, n. 1, mai, 2019. Disponível em: <https://www.richtmann.org/journal/index.php/jicd/article/view/10637/10260>. Acesso em: 15 out. 2023.
- AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- AVELAR, Dani; ROCHA, Matheus; SANTOS, Vailma. *Ballroom* celebra vida e talento de artistas pretos LGBTQIA+. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 de ago. de 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/Ballroom-sao-paulo-brasil/>. Acesso em: 19 jan. 2024.
- BAILEY, Marlon. Engendering space: Ballroom culture and the spatial practice of possibility in Detroit. *Gender, Place & Culture: A Journal of Feminist Geography*, v. 21 n. 4, 489-507, 2014. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0966369X.2013.786688>. Acesso em: 21 set. 2023.
- BALLROOM PR. *To chill someone's blood, as categorias estão abertas [...]*. Curitiba, 1 nov. 2022. Instagram: @ballroompr_. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CkbsE0du66C/?img_index=4. Acesso em 28 dez. 2024.
- BALLROOM PR. *TOO BLACK Kiki Ball 26/10/2023 | 17h cash prize em todas as categorias [...]*. Curitiba, 5 out. 2023. Instagram: @ballroompr_. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CyCA4ezOKoX/?img_index=5. Acesso em 27 dez. 2024.
- BARROSO, Renato Régis. *Pajubá: o código linguístico da comunidade LGBT*. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes com representação em Etnolinguística) - Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes, Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2017. Disponível em: <http://repositorioinstitucional.uea.edu.br/handle/riuea/1945>. Acesso em: 23 set. 2023.
- BIANCALANA, Gisela Reis. Reflexões sobre os processos de produção do conhecimento performativo nas culturas populares. In: PEREIRA, Marcelo de Andrade. *Performance e Educação: (des)territorializações pedagógicas*. Santa Maria: UFSM, 2013. p. 147-174.

BENEVIDES, Bruna; NOGUEIRA, Sayonara Naider Bonfim. *Dossiê dos assassinatos e da violência contra travestis e transexuais brasileiras em 2020*. São Paulo: Expressão Popular, ANTRA, IBTE, 2021.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Pesquisa participante: um falar sobre ausências e silêncios*. Campinas: Escritos da Rosa dos Ventos, 2008.

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Tradução de: Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 17. ed., 2019.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Tradução de: Thais. F. N. Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CASA ÍNDIGO, CASA DE FEITICEIRAS, BALLROOM PR. *Face - Exclusiva para pessoas pretas e indígenas, Baby Vogue [...]*. Curitiba, 5 ago. 2024. Instagram: @casa.indigoo, @casadefeiticeiras, @ballroompr_. Disponível em: https://www.instagram.com/p/C-TuYvuMKTM/?img_index=8. Acesso em 28 dez. 2024.

CICLO, BALLROOM PR. *Cá está o line up da primeira parte do evento do dia 11 de Junho [...]*. Curitiba, 23 mai. 2022. Instagram: @ciclociclociclo, @ballroompr_. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Cd56bH2L3JA/?img_index=2. Acesso em: 27 dez. 2024.

ENKANTADA, Korpa. *Entrevista com Founder Mother Korpa Enkantada*. Malu Martins, 2025. 1 vídeo (1h17min). Disponível em: <https://youtu.be/vsJZSKbSN9A>. Acesso em: 08 mar. 2025.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GABARDO JÚNIOR, Jair Mario. *Ensino da Dança e a Educação Performativa: possibilidades de corpo na (re)criação do espaço escolar*. 2020. 165 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Setor de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020.

Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/67882>. Acesso em: 20 out. 2023.

GABARDO JUNIOR, Jair Mario. *Liminaridade, experiência e des-escolarização: o arquivo, o repertório e a Educação Performativo-animativa em roteiros educacionais na formação docente em dança*. 2023. 255 f. Tese (Doutorado em Educação). Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná, 2023. Disponível em:

<https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/handle/1884/86509>. Acesso em: 10 mai. 2024.

GASPAR, Alberto. O ensino informal de Ciências: de sua viabilidade e interação com o ensino formal à concepção de um Centro de Ciências. *Caderno catarinense de ensino de Física*, Florianópolis, v. 9, n. 2, p. 157-163, 1992. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fisica/article/view/7493/6872>. Acesso em: 05 fev. 2024.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

GONÇALVES, Jean Carlos; GARRANHANI, Marynelma Camargo; GONÇALVES, Michelle Bocchi. *Linguagem, corpo e estética na educação*. São Paulo: Hucitec, 2020.

GONÇALVES, Michelle Bocchi. *Performance, Discurso e Educação: (re)construindo sentidos de escola com professores em formação na Licenciatura em Educação do Campo - Ciências da Natureza*. 2016. 141 f. Tese (Doutorado em Educação) - Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2016. Disponível em: <http://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/47434>. Acesso em: 23 mai. 2024.

GONÇALVES, Michelle Bocchi; GABARDO JUNIOR, Jair Mario. Educação performativa: travessias. In: GONÇALVES, Jean Carlos; Garranhani, Marynelma Camargo; GONÇALVES, Michelle Bocchi (Org.). *Linguagem, corpo e estética na educação*. São Paulo: Hucitec, 2020. p. 97-108.

HELLER, Meredith. RuPaul realness: the neoliberal resignification of *Ballroom* discourse. *Social Semiotics*, v. 30, n. 1, p. 133-147, 2018. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/10350330.2018.1547490>. Acesso em: 02 out. 2023.

HOOKS, bell. *Ensinando a Transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

HOOKS, bell. *Olhares Negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.

HOOKS, bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. São Paulo: Elefante, 2021.

KISHA. *Entrevista com Father Kisha Harpya*. Malu Martins, 2025. 1 vídeo (2h18min). Disponível em: <https://youtu.be/0rAMIYrXMEE>. Acesso em: 08 mar. 2025.

LA GATA, Maritza. *Entrevista com Maritza La Gata*. Malu Martins, 2025. 1 vídeo (1h17min). Disponível em: <https://youtu.be/JqeO8-Ink54>. Acesso em: 08 mar. 2025.

LAWRENCE, Tim. Listen, and you will hear all the Houses that walked before: A History of Drag Balls, Houses and the Culture of Voguing. In: *Voguing and the House Ballroom Scene of New York City 1989-92*. London: Soul Jazz Books, 2011. p. 3-11.

LEAL, Rayane Silva; MORBECK, Arthur Pinheiro; SILVA, Isabella Monteiro Gomes da; PAULINI, Fernanda. Abordagens sobre o ambiente escolar, os papéis de gênero e a transgeneridade: um referencial. In: *Educação, Gênero e Sexualidade: perspectiva crítica e decolonial no espaço escolar e não-escolar*. Guarujá: Científica Digital, 2021. p. 108-123.

LIGIERO, Zeca. *Performance e antropologia de Richard Schecher*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

LIMA, Bruno Reis. *Roteiros para uma cinestesia sapatransbixa: performatividade de gênero e dissidências sexuais na cena ballroom carioca*. Tese (Doutorado em Artes) - Centro de Educação e Humanidades Instituto de Artes, Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, no prelo.

LOURO, Guacira Lopes. *Um Corpo Estranho: Ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

RESTREPO, Eduardo; ROJAS, Axel. *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Colombia: Popayán: Universidad del Cuenca, 2010.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón. (org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 27-53.

MARQUES, Isabel. Notas sobre o corpo e o ensino da dança. *Caderno Pedagógico*, Lajeado, v. 8, n. 1, p. 31-36, 2011. Disponível em:

<https://ojs.studiespublicacoes.com.br/ojs/index.php/cadped/article/view/1161/1028>. Acesso em: 14 jul. 2023.

MCLAREN, Peter. *Rituais na Escola: em direção a uma economia política de símbolos e gestos na educação*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1991.

NETO, Silvester. *Entrevista com Overall Prince Sil Harpya*. Malu Martins, 2025. 1 vídeo (1h42min). Disponível em: <https://youtu.be/rzK9QcMpmIc>. Acesso em: 08 mar. 2025.

PARIS IS BURNING. Direção de Jennie Livingston. Produção de Jennie Livingston e Lalaurie. Estados Unidos: Miramax, 1990. 1 vídeo (78 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GSZLfcMmVv4>. Acesso em: 21 ago. 2023.

PEREIRA, Marcelo de Andrade. Pedagogia da Performance: do uso poético da palavra na prática educativa. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 35, n. 2, p. 139-156, mai./ago., 2010. Disponível em:

<https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoe realidade/article/view/11084/9448>. Acesso em: 18 fev. 2024.

PEREIRA, Marcelo de Andrade. *Performance e Educação: Desterritorializando territórios*. Santa Maria: Editora UFSM, 2013.

PIMENTA, Félix. *Ballroom nas Redes: Tudo tem a sua história*. Mediadora: CL Mutatis. 2022. Canal: Casa de Mutatis. Disponível em:

<https://youtu.be/ns2CyIS4mgE?si=XK29IGVQygJSs0TU>. Acesso em: 08 jan. 2025

PINEAU, Elyse Lamm. Nos Cruzamentos entre a Performance e a Pedagogia: uma revisão prospectiva. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 35, n. 02, maio/ago., 2010, p. 89-113. Disponível em:

<https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoe realidade/article/view/14416/8333>. Acesso em: 18 fev. 2024.

PINEAU, Elyse Lamm. Pedagogia crítico-performativa: encarnando a política da educação libertadora. In: PEREIRA, Marcelo de Andrade. *Performance e Educação: Desterritorializando territórios*. Santa Maria: Editora UFSM, 2013. p. 37-58.

PINTO JUNIOR, Marco Aurélio Chagas. *Corpo Transeunte: oscilação performática mapeando a cena Ballroom brasileira*. 2019. 41f. TCC (Graduação) - Licenciatura em Dança, ESEFID - Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2019. Disponível em:

<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/213782>. Acesso em: 21 set. 2023.

REIS, Bruno. Performatividade de gênero, raça e sexualidade na cena ballroom carioca. In SANTOS, Bárbara, BASTOS, Helena, TOURINHO, Lígia Losada, ROCHA, Lucas Valentim. *Carnes vivas: Dança, Corpos e Política*. Salvador : ANDA, 2020. Disponível em: https://www.academia.edu/114704415/REIS_Bruno_Performatividade_de_g%C3%AAnero_c_lass_e_ra%C3%A7a_na_cena_ballroom_carioca?f_ri=587087. Acesso em 14 jan. 2025.

REIS, Maria Luísa Martins dos; BOCCHI GONÇALVES, Michelle. Cultura Ballroom: Entrelaçamentos com a Educação Performativa. *EntreLetras*, [S. l.], v. 15, n. 2, p. 106-125, 2024. DOI: 10.70860/ufnt.entreletras.e18943. Disponível em: <https://periodicos.ufnt.edu.br/index.php/entreletras/article/view/18943>. Acesso em: 8 mar. 2025.

ROWAN, Diana; LONG, Dennis; JOHNSON, Darrin. Identity and Self-Presentation in the House/ball Culture: A Primer for Social Workers. *Journal of Gay & Lesbian Social Services*, v. 25, n. 2, p. 178-196, 2013. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10538720.2013.782457>. Acesso em: 25 set. 2023.

SCHECHNER, Richard. What is performance? In: *Performance studies: an introduction*. New York & London: Routledge, p. 28-51, 2006.

SCUDELLER, Pedro de Assis Pereira; SANTOS, Thiago Henrique Ribeiro dos. “I am *Ballroom*”: tensões, reiteraões e subversões na partilha do sensível da cultura *Ballroom* midiaticizada. *Tropos: comunicação, sociedade e cultura*, v. 9, nº 2, dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/tropos/article/view/3997>. Acesso em: 12 jul. 2023.

SIERRA, Jamil Cabral; NOGUEIRA, Juslaine Abreu; MIKOS, Camila Macedo Ferreira. Paris still burning? Sobre o que a noção de performatividade de gênero ainda pode dizer a um cinema queer. *Textura*, v. 18 n.38, set./dez. 2016. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/326273614_Paris_still_burning_Sobre_o_que_a_no_cao_de_performatividade_de_genero_ainda_pode_dizer_a_um_cinema_queer. Acesso em: 04 out. 2023.

SALÃO DE BAILE: THIS IS BALLROOM. Direção de Juru e Vitã. Produção de Couro de Rato. Brasil: Retrato Filmes, 2024. 1 vídeo (92 min).

SILVA, Flávys Guimarães; SOUZA, Gleyde Lopes de; SYUGA, Lucas; RODRIGUES, Rodrigo. MARINELLI, Princesa Ricardo (coord). *Quero mais é tocar fogo: o voguing e a cena Ballroom no Brasil*. Ed. dos Autores: Pinhais, 2023.

SOUSA, Rita de Cácia Vieira Martins de; SILVA, Marcelo Antônio da Costa Silva; SANTOS, Moisés Lucas dos. A dança marginal chama a Língua Portuguesa para a batalha: a interdisciplinaridade entre as linguagens. *Revista Projeção e Docência*. v. 11, n. 2, p. 41-55, 2020. Disponível em: <https://revista.faculadeprojecao.edu.br/index.php/Projecao3/article/view/1648>. Acesso em: 19 nov. 2023.

SUSMAN, Tara. The Vogue of Life: Fashion Culture, Identity, and the Dance of Survival in the Gay Balls. *disClosure: A Journal of Social Theory*, v. 9, n. 15, abr. 2000. Disponível em: <https://uknowledge.uky.edu/disclosure/vol9/iss1/15/>. Acesso em: 18 jun. 2023.

TAYLOR, Diana. *Performance*. São Paulo: Perspectiva, 2023.

TAYLOR, Diana. Performando a cidadania: artistas vão às ruas. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 56, n. 2, 2013b, p. 137-151. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/82463/85443>. Acesso em: 05 mai. 2024.

TUCKER, Ricky. *And the Category Is...: Inside New York's Vogue, House, and Ballroom Community*. Boston: Beacon Press, 2022.

TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.

KONA, Eduarda. *Ballroom nas Redes: Tudo tem a sua história*. Mediadora: CL Mutatis. 2022. Canal: Casa de Mutatis. Disponível em: <https://youtu.be/ns2CyIS4mgE?si=XK29lGVQygJSs0TU>. Acesso em: 08 jan. 2025

KONA, Eduarda. Rodrag Entrevista Kona Zion. [Entrevista concedida a] Rodrigo Rodrigues [em 2021]. *Quero mais é tocar fogo: o vogueing e a cena Ballroom no Brasil*. Pinhais: Ed. dos Autores, 2023.







ANEXO I

PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

UNIVERSIDADE FEDERAL DO
PARANÁ - CIÊNCIAS
HUMANAS E SOCIAIS



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: Cultura Ballroom: uma proposta de diálogo com a Educação Performativa

Pesquisador: MICHELLE BOCCHI GONCALVES

Área Temática:

Versão: 2

CAAE: 73731023.0.0000.0214

Instituição Proponente: Programa de Pós-graduação em Educação

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 6.431.843

Apresentação do Projeto:

Este é um projeto de pesquisa sobre a cena ballroom de Curitiba, no Paraná. O tema tem recebido pouca atenção nos círculos acadêmicos e os autores vislumbram o seu potencial enquanto relacionado à educação performativa.

Objetivo da Pesquisa:

*Objetivo Primário:

Compreender as relações entre a cultura ballroom e a construção dos papéis sociais, a partir das performances dançadas nos encontros balls, enquanto espaço de produção para uma Educação Performativa.

Objetivo Secundário:

- 1) Aproximar os conceitos acerca da performance no campo educacional, estabelecendo diálogos entre os sujeitos na/da cultura ballroom e a Educação;
- 2) Entender como os eventos das balls se estabelecem como espaços limiares capazes de ampliar as performances dos sujeitos, suas identidades e papéis sociais;
- 3) Desvelar os discursos presentes nas entrevistas e experiências dentro da cultura ballroom acerca dos papéis sociais, da dança e possibilidades para uma Educação Performativa."

Endereço: Rua General Carneiro, nº 460, Edifício D. Pedro I, 11º andar, sala 1121

Bairro: Centro

CEP: 80.060-150

UF: PR

Município: CURITIBA

Telefone: (41)3360-5094

E-mail: cep_chs@ufpr.br

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO
PARANÁ - CIÊNCIAS
HUMANAS E SOCIAIS**



Continuação do Parecer: 6.431.843

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_2154221.pdf	28/09/2023 18:48:31		Aceito
Outros	Carta_simples_CULTURA BALLROOM LUI MARTINS.doc	28/09/2023 18:47:21	LUI MARTINS DOS REIS	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_ATUALIZADO_2_LUI_MARTINS.docx	20/09/2023 10:57:53	LUI MARTINS DOS REIS	Aceito
Folha de Rosto	Folha_de_Rosto_assinada2.pdf	20/09/2023 10:56:48	LUI MARTINS DOS REIS	Aceito
Outros	ATA_EXTRATO_LUI_MARTINS.pdf	24/08/2023 14:56:58	LUI MARTINS DOS REIS	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_ATUALIZADO_LUI_MARTINS.docx	24/08/2023 14:55:51	LUI MARTINS DOS REIS	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_BALLROOM.pdf	27/07/2023 19:18:21	LUI MARTINS DOS REIS	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	PROJETO_DETALHADO_LUI_MICHEL LE.pdf	26/07/2023 14:23:05	LUI MARTINS DOS REIS	Aceito
Outros	ROTEIRO_ENTREVISTASEMIESTRUTURADA.pdf	26/07/2023 13:56:00	LUI MARTINS DOS REIS	Aceito
Declaração de Pesquisadores	ANALISE_DO_MERITO_CIENTIFICO_.pdf	26/07/2023 13:52:05	LUI MARTINS DOS REIS	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

CURITIBA, 17 de Outubro de 2023

Assinado por:
Simone Cristina Ramos
(Coordenador(a))

Endereço: Rua General Cameiro, nº 460, Edifício D. Pedro I, 11º andar, sala 1121
Bairro: Centro **CEP:** 80.060-150
UF: PR **Município:** CURITIBA
Telefone: (41)3360-5094 **E-mail:** cep_chs@ufpr.br

ANEXO 2
CONCORDÂNCIA DOS SERVIÇOS ENVOLVIDOS - CEU

CONCORDÂNCIA DOS SERVIÇOS ENVOLVIDOS

Curitiba, 18 de julho de 2023

Senhor/a Coordenador/a,

Declaramos que nós da **Fundação Casa do Estudante Universitário do Paraná (CEU-PR)** estamos de acordo com a condução do projeto de pesquisa **Cultura Ballroom: uma proposta de diálogo com a Educação Performativa** sob a responsabilidade dos pesquisadores **Michelle Bocchi Gonçalves e Lui Martins dos Reis** nas nossas dependências (com participantes da cena Ballroom que estão praticando em nossos espaços, selecionados e que assinarão o termo de consentimento livre e esclarecido), tão logo o projeto seja aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais do Setor de Ciências Humanas (CEP/CHS) da Universidade Federal do Paraná, até o seu final em março de 2025.

Estamos cientes de que as pessoas participantes de pesquisa participarão de entrevistas semiestruturadas e gravadas e tais gravações serão usadas para a criação de material audiovisual analisado na dissertação do mestrando Lui Martins dos Reis, bem como de que o trabalho proposto deve seguir as normativas vigentes do Conselho Nacional de Saúde (CNS).

Atenciosamente,

76.606.219/0001-09
FUNDAÇÃO CASA DO ESTUDANTE
UNIVERSITÁRIO DO PARANÁ
RUA LUIZ LEÃO, 01
CENTRO - CEP 80030-010
CURITIBA - PR

Anna Karolina de Souza

ANNA KAROLINA DE SOUZA

PRESIDENTE DO CONSELHO ADMINISTRATIVO

ANEXO 3

CONCORDÂNCIA DOS SERVIÇOS ENVOLVIDOS - BALLROOM PR

BALLROOM PARANÁ

CONCORDÂNCIA DOS SERVIÇOS ENVOLVIDOS

Curitiba, 05 de junho de 2023

Senhor/a Coordenador/a,

Declaramos que nós da **Ballroom Paraná**, estamos de acordo com a condução do projeto de pesquisa **Cultura Ballroom: uma proposta de diálogo com a Educação Performativa** sob a responsabilidade dos pesquisadores **Michelle Bocchi Gonçalves e Lui Martins dos Reis**, na nossa comunidade (com participantes da cena específicos, selecionados e que assinarão o termo de consentimento livre e esclarecido), tão logo o projeto seja aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais do Setor de Ciências Humanas (CEP/CHS) da Universidade Federal do Paraná, até o seu final em março de 2025.

Estamos cientes de que as pessoas participantes de pesquisa participarão de entrevistas semiestruturadas e gravadas e tais gravações serão usadas para a criação de material audiovisual analisado na dissertação do mestrando Lui Martins dos Reis, bem como de que o trabalho proposto deve seguir as normativas vigentes do Conselho Nacional de Saúde (CNS).

Atenciosamente,

Silvester Silva Gomes
Silvester S Gomes

Pioneiro da cena ballroom paranaense, Overall Prince da House of Harpya

ANEXO 4

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Título do Projeto: *Cultura Ballroom: uma proposta de diálogo com a Educação Performativa*

Pesquisador/a responsável: Dra. Michelle Bocchi Gonçalves

Pesquisador/a assistente: Lui Martins dos Reis

Local da Pesquisa: Setor de Educação - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO -PPGE/UFPR

Endereço: Rua Rockefeller, 57 - Rebouças, Curitiba-PR - CEP: 80230-130

Você está sendo convidado/a a participar de uma pesquisa. Este documento, chamado “Termo de Consentimento Livre e Esclarecido” visa assegurar seus direitos como participante da pesquisa. Por favor, leia com atenção e calma, aproveitando para tirar suas dúvidas. Se houver perguntas antes ou depois de assiná-lo, você poderá buscar orientação junto a equipe de pesquisadores. Você é livre para decidir participar e pode desistir a qualquer momento, sem que isto lhe traga prejuízo algum.

A pesquisa intitulada *Cultura Ballroom: uma proposta de diálogo com a Educação Performativa*, tem como objetivo compreender as relações entre a cultura *ballroom* e a construção dos papéis sociais, a partir das performances dançadas nos encontros de *balls* e treinos da comunidade, através das lentes da Educação Performativa .

Participando do estudo você está sendo convidado/a a :

- i) responder a questões, previamente formuladas pelo pesquisador assistente/mestrando, em uma sessão de entrevista gravada (vídeo e áudio) transformadas em material audiovisual a serem transcritas pelo pesquisador/mestrando; caso você se interesse em participar mas não concorde com a gravação de imagem e vídeo, é possível fazer uma entrevista com transcrição textual direta;
- ii) As Sessões de Entrevista podem acontecer no local de treino mais habitual (Casa do Estudante Universitário) ou em local distinto a combinar, de acordo com disponibilidade do entrevistador e entrevistado; qualquer necessidade de deslocamento será coberta pelos pesquisadores;

- iii) A estimativa de tempo para a gravação das Sessões de Entrevista é de 120 minutos (2 horas);

Desconfortos e riscos:

i) Desconfortos e riscos: Ainda que a pesquisa seja realizada com muito cuidado e respeito pelos participantes, há a possibilidade de algum desconforto ao responder à entrevista;

ii) Providências e cautelas: A probabilidade de acontecer algum dos riscos é quase nula, mas algumas medidas para enfrentá-los já foram delineadas. Em primeiro lugar, nenhuma das perguntas que será feita aos participantes é obrigatória - ou seja, eles têm todo o direito e espaço para ficarem em silêncio e esse silêncio será respeitado. Não haverá pessoas no espaço da entrevista além dos pesquisadores e do entrevistado, caso espectadores o constranjam. No entanto, se o entrevistado manifestar o desejo de estar próximo de outras pessoas, ele será respeitado e não haverá qualquer uso de imagem e voz da(s) pessoa(s) que o acompanhem. Vale lembrar que o pesquisador colaborador (mestrando) é integrante da cena ballroom e nutre vínculos afetivos com a maior parte da comunidade, o que cria uma atmosfera de familiaridade e tranquilidade para a entrevista. Quaisquer manifestações de desejo por não incluir na pesquisa determinados assuntos abordados na entrevista serão respeitadas, bem como ao fim de cada entrevista será perguntado se esse desejo existe. Os participantes também estarão cientes de que podem desistir de sua participação a qualquer momento.

iii) Benefícios: A pesquisa em questão tem como grande enfoque a cultura ballroom e, sendo esta uma cultura pouco explorada em termos acadêmicos, essa é uma oportunidade de ampliar o material existente sobre ela, bem como de produzir academicamente pela primeira vez sobre a cena de Curitiba, especificamente. Nesse sentido, este estudo configura-se num trabalho pioneiro de base, que poderá futuramente ser consultado também como registro das formas com as quais tal comunidade vem se organizando estética, social e politicamente nessa localização geográfica.

A produção de conhecimento que se dará nesta pesquisa pode ser compreendida como uma forma de visibilizar corpos e vozes dissidentes, por centrar-se num grupo intrinsecamente protagonizado por pessoas LGBTQIAPN+ e racializadas. Essa iniciativa é, também, um esforço para tornar a academia cada vez mais plural, combatendo a tradição, vigente nesse ambiente, de supervalorizar os cânones e formas de pensar/produzir hegemônicas. Para a comunidade, este trabalho trará a oportunidade de obter registros - tanto na dissertação em si quanto nos vídeos produzidos - sobre seus modos de existir artística e subjetivamente, através das palavras dos pioneiros da cena, em se tratando das entrevistas. Para além do registro, cada

participante terá a experiência de reflexão sobre a comunidade como um ambiente educacional, o que possibilita uma expansão das formas de se relacionar com os outros integrantes da cena a partir de um prisma educativo-performativo. Por fim, a vivência com um processo de pesquisa acadêmica é também um estímulo para que a comunidade ballroom passe a olhar para si com outros olhos. Este é um grupo de pessoas marginalizadas das mais diversas maneiras, e compreender-se enquanto assunto relevante para uma discussão acadêmica formal é uma maneira de aumentar a autoestima desses participantes e torná-los cientes da potência intelectual, estética e política que pulsa em seus corpos. Mais do que isso, neste caso a comunidade não é somente “assunto”, esta é uma pesquisa feita por um integrante da cultura ballroom, ou seja, é um momento em que a própria comunidade pode escrever sua história utilizando-se das ferramentas da academia.

Os dados obtidos para este estudo serão utilizados unicamente para essa pesquisa e armazenados pelo período de cinco anos após o término da pesquisa, sob responsabilidade do (s) pesquisador (es) responsável (is) (Resol. 466/2012 e 510/2016).

Forma de armazenamento dos dados: As Entrevistas, conforme mencionado, serão gravadas (imagem e áudio) para serem posteriormente transcritas pelo pesquisador/mestrando. Este material audiovisual [banco de dados] será armazenado pelo pesquisador/mestrando e pela orientadora do projeto de pesquisa, em seus HDs externos (especificamente adquiridos para tal finalidade). A guarda destes dados se dará pelo período de cinco anos após o término da pesquisa (previsto para o mês de março de 2024). Após este período, o material será descartado;.

Sigilo e privacidade: Você tem garantia de manutenção do sigilo e da sua privacidade durante todas as fases da pesquisa, exceto quando houver sua manifestação explícita em sentido contrário. Ou seja, seu nome nunca será citado, a não ser que você manifeste que abre mão do direito ao sigilo.

() Permito a gravação de imagem, som de voz e/ou depoimentos unicamente para esta pesquisa e tenho ciência que a guarda dos dados são de responsabilidade do(s) pesquisador(es), que se compromete(m) em garantir o sigilo e privacidade dos dados.

() Não permito a gravação de imagem, som de voz e/ou depoimentos para esta pesquisa.

Ressarcimento e Indenização: O estudo será realizado durante a rotina da comunidade Ballroom, provavelmente no local de treino (Casa do Estudante Universitário), não sendo necessário se deslocar a outro ambiente exclusivo para responder às questões da entrevista. Caso haja entrevistas em outros locais, qualquer deslocamento será coberto pelos pesquisadores.

Diante de eventual despesa, você será ressarcido pelo (s) pesquisador (es). Você terá a garantia ao direito à indenização diante de eventuais danos decorrentes da pesquisa.

Resultados da pesquisa: Você terá garantia de acesso aos resultados da pesquisa. Essa garantia se dará pelo evento de apresentação oral/conversa/palestra a ser agendado com a comunidade ballroom para divulgação dos resultados e diálogo reflexivo sobre o processo da pesquisa e a compreensão das possibilidades educativas-performativas dentro da cultura ballroom.

Contato:

Em caso de dúvidas sobre a pesquisa, você poderá entrar em contato com o(s) pesquisador(es):

Pesquisador responsável: Profa. Dra. Michelle Bocchi Gonçalves

Endereço: Rua Rockefeller, 57 - Rebouças, Curitiba-PR - CEP: 80230-130 - Setor de Educação - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO -PPGE/UFPR - Sala 217 L3

Telefone: 4199890-6815

E-mail: michellebocchi@gmail.com

Pesquisadora assistente: Maria Luísa Martins dos Reis

Endereço: Rua Doutor Faivre 740 ap 202

Telefone: 41996383375

E-mail: malumdosreis@gmail.com

Em caso de denúncias ou reclamações sobre sua participação e sobre questões éticas do estudo, você poderá entrar em contato com a secretaria do Comitê de Ética em Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais do Setor de Ciências Humanas (CEP/CHS) da Universidade

Federal do Paraná, rua General Carneiro, 460 - Edifício D. Pedro I - 11º andar, sala 1121, Curitiba - Paraná, Telefone: (41) 3360 - 5094 ou pelo e-mail cep_chs@ufpr.br.

O Comitê de Ética em Pesquisa (CEP): O papel do CEP é avaliar e acompanhar os aspectos éticos de todas as pesquisas envolvendo seres humanos. A Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP), tem por objetivo desenvolver a regulamentação sobre proteção dos seres humanos envolvidos nas pesquisas. Desempenha um papel coordenador da rede de Comitês de Ética em Pesquisa (CEPs) das instituições, além de assumir a função de órgão consultor na área de ética em pesquisas.

Você tem o direito de acessar este documento sempre que precisar Para garantir seu direito de acesso ao TCLE, este documento é elaborado em duas vias, assinadas e rubricadas pelo/a pesquisador/a e pelo/a participante/responsável legal, sendo que uma via deverá ficar com você e outra com o/a pesquisador/a.

Esta pesquisa foi submetida ao Comitê de Ética em Pesquisa com seres humanos da UFPR sob o número CAAE nº [campo a ser preenchido após a aprovação e aprovada com o Parecer número campo a ser preenchido após a aprovação emitido em data - campo a ser preenchido após a aprovação.

Consentimento livre e esclarecido:

Após ter lido este documento com informações sobre a pesquisa e não tendo dúvidas, informo que aceito participar.

Nome do/a participante da pesquisa:

(Assinatura do/a participante da pesquisa ou nome e assinatura do seu RESPONSÁVEL LEGAL)

Data: ____/____/____.

ROTEIRO DE ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA

Identificação:

Nome (nome de caminhada nas *balls*):

Idade:

Cidade de nascimento:

Casa *ballroom* a que pertence:

Título que porta na cena *ballroom*:

Quando entrou na cena *ballroom*:

Entrevista:

- 1) Como você conheceu a cultura *ballroom* e como aconteceu sua aproximação da cena curitibana?
- 2) Quais os sujeitos que você tem como referências em termos de performance e conduta dentro da cultura *ballroom*? Por quê?
- 3) Explique brevemente, como se estrutura uma ball e quais os comportamentos esperados de um:
 - a) Espectador
 - b) Participante
 - c) Jurado
- 4) Quais são as coisas mais importantes que você aprendeu com a cultura *ballroom*?
- 5) O que você procura ensinar para os integrantes mais novos da cena *ballroom*?
- 6) Quais são os modos com os quais você estuda a cultura *ballroom* e o *voguing*?
- 7) Pode citar uma performance sua em alguma *ball* que foi marcante para você e os motivos disso?
- 8) Quais as suas categorias favoritas dentro das *ball*? Por que elas chamam sua atenção?
- 9) Na sua opinião, o que o ensino formal (escolas, universidades) tem a aprender com a cultura *ballroom*?

