



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

Henrique Cintra Santos

A transnacionalização da cultura dos *Ballrooms*

**CAMPINAS,
2018**

Henrique Cintra Santos

A transnacionalização da cultura dos *Ballrooms*

**Dissertação de mestrado apresentada ao
Instituto de Estudos da Linguagem da
Universidade Estadual de Campinas para
obtenção do título de Mestre em
Linguística Aplicada na área de
Linguagem e Sociedade**

Orientadora: Profa. Dra. Daniela Palma

**Este exemplar corresponde à versão
final da Dissertação defendida pelo
aluno Henrique Cintra Santos e orientado
pela Profa. Dra. Daniela Palma**

**CAMPINAS,
2018**

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

Sa59t Santos, Henrique Cintra, 1994-
A transnacionalização da cultura dos *Ballrooms* / Henrique Cintra Santos. –
Campinas, SP : [s.n.], 2018.

Orientador: Daniela Palma.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Transnacionalismo - Aspectos culturais. 2. Performance. 3.
Sociolinguística. 4. Linguagem e cultura. I. Palma, Daniela, 1972-. II.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III.
Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The transnationalization of *Ballroom* culture

Palavras-chave em inglês:

Transnationalism - Cultural aspects

Performance

Sociolinguistics

Language and culture

Área de concentração: Linguagem e Sociedade

Titulação: Mestre em Linguística Aplicada

Banca examinadora:

Daniela Palma [Orientador]

Maria Viviane do Amaral Veras

Joana Plaza Pinto

Data de defesa: 08-03-2018

Programa de Pós-Graduação: Linguística Aplicada



BANCA EXAMINADORA:

Daniela Palma

Maria Viviane do Amaral Veras

Joana Plaza Pinto

**IEL/UNICAMP
2018**

Ata da defesa, com as respectivas assinaturas dos membros da banca, encontra-se no SIGA - Sistema de Gestão Acadêmica.

Dedico esta dissertação a toda comunidade dos Ballrooms, especialmente a brasileira, que através de sua arte e sua performance cria mais uma ferramenta de luta e, mais do que isso, uma nova concepção do que se entende como família.

Resumo: Este trabalho tem como objetivo analisar o processo de transnacionalização da cultura dos *Ballrooms*, com enfoque em seu desenvolvimento no território brasileiro, assim como as questões identitárias, performáticas e linguísticas que envolvem esse processo. A cultura dos *Ballrooms*, surgida em Nova York em meados do fim da década de 70, consiste em uma comunidade performática e de competição LGBT que, em sua formação original, era majoritariamente parte de uma expressão cultural negra e latina dos EUA. Desde a sua formação, suas práticas têm sido exploradas pela cultura *mainstream* e, dessa forma, sua existência ultrapassou os limites periféricos das grandes cidades norte-americanas e é hoje uma cultura em processo de transnacionalização com expressivas formações em países da Europa e América do Sul, especialmente o Brasil. Porém, apesar de haver esse movimento cultural transnacional e se tratar de uma cultura que, *a priori*, propõe uma prática subversiva contra as hegemonias que reprimem essas minorias, há um controle por parte das comunidades originárias dessa cultura (em específico, as norte-americanas) para que as comunidades europeias e latino-americanas respondam às demandas desses grupos originários e, mais do que isso, procurem por seu reconhecimento. Sendo assim, pretende-se aqui não apenas observar as práticas desses grupos, as questões de gênero e sexualidade que envolvem suas performances e o papel linguístico dentro dessa dinâmica grupal, mas também o processo pelo qual a transnacionalização se dá, quais diferenças e inovações nas práticas do grupo essa transnacionalização provoca e por quais dispositivos se dá o controle dessas comunidades pelos grupos “originais” americanos.

Abstract: The aim of this work is to analyze the process of transnationalization of the Ballroom culture, especially its development in Brazil, as well its aspects related to discussions about identity, performativity and language. The Ballroom culture, with its roots in the 70s in the city of New York, is a LGBT community based on performance and competition which has its origins in the black-latin american culture. Since its formation, its practices have been exploited by the mainstream culture and, therefore, its existence has overcome the limits of the suburbs of the major American cities and it is today a culture in the process of transnationalization with expressive formations in countries of Europe and South American, especially Brazil. Although there is a transnational movement and the fact that it is a culture whose purposes, a priori, point out to a subversive approach against the hegemonic society that repress these people, there is a control by the communities where this culture has its origins (that is, the USA) that wants that the communities of Ballrooms in South America and Europe respond to the demands of the communities in USA and even seek for their recognition. Therefore, this work intends not only to observe the practices of these groups, the questions of gender and sexuality that are intrinsic to the performances of these communities, but also the process of transnationalization, what differences and innovations in the practices of these groups the transnationalization cause and by which means happens the control of these communities by the “original” north-american groups.

Índice de Figuras

Figura 1: Competidor de um <i>Ball</i> fazendo o <i>Voguing</i>	22
Figura 2: Capa do VHS/DVD do documentário <i>Paris is Burning</i>	24
Figura 3: Madonna e dançarinos, alguns dos <i>Ballrooms</i> , no videoclipe de <i>Vogue</i>	25
Figura 4: Principais membros dos <i>Ballrooms</i> na época de <i>Paris is Burning</i>	26
Figura 5: Competidor da categoria <i>Executive Realness</i> em <i>Paris is Burning</i>	41
Figura 6: <i>Flyer</i> de um <i>Ball</i> realizado recentemente na cidade de Paris	51
Figura 7: Competidor na categoria <i>Butch Realness</i> em um <i>Ball</i> em <i>Dallas</i>	55
Figura 8: <i>Flyer</i> de um <i>Ball</i> com as categorias da competição e o valor dos prêmios	56
Figura 9: Lasseindra e o <i>New Way Vogue</i> no <i>Streetstar</i> em 2015.....	58
Figura 10: Competidores em uma <i>battle</i> de <i>Old Way Vogue</i> no <i>Streetstar</i> 2013.....	58
Figura 11: Análise do <i>Google Trends</i> sobre termos relacionados ao <i>Ballroom</i>	74
Figura 12: O <i>website</i> do grupo <i>BH is Voguing</i>	76
Figura 13: Trio Lipstick	77
Figura 14: <i>Flyer</i> do evento <i>BH Vogue Fever</i> de 2017	78
Figura 15: Categoria <i>Runway</i>	95
Figura 16: Categoria <i>Virgin Vogue</i>	96
Figura 17: Categoria <i>Hands Performance</i>	96
Figura 18: Categoria <i>Old Way</i>	97
Figura 19: Categoria <i>New Way</i>	97
Figura 20: Categoria <i>Vogue Femme Soft and Cunt</i>	98
Figura 21: Categoria <i>Vogue Femme Dramatics</i>	98
Figura 22: Página <i>Berlin Voguing Out</i> no Facebook	164
Figura 23: Página de Lasseindra no Facebook	164
Figura 24: Perfil brasileiro no Instagram da <i>House of Zion</i>	165
Figura 25: Vídeo no <i>YouTube</i> de um <i>ball</i> realizado na Sibéria (Rússia).....	167
Figura 26: Vídeo no <i>YouTube</i> de Lasseindra dançando no <i>Zodiac Ball</i>	168

Sumário

Introdução	10
Capítulo 1 – Os <i>Ballrooms</i>	13
1.1 Origem dos <i>Ballrooms</i>	14
1.2 Gênero, sexualidade, performance e <i>Realness</i>	29
1.2.1 O sistema de gênero (e sexualidade) dentro dos <i>Ballrooms</i>	30
1.2.2 Gênero e performance nos <i>Ballrooms</i>	35
1.2.3 <i>Realness</i>	38
1.3 Os <i>Balls</i> e a Performance	51
Capítulo 2 – Transnacionalização, tradução cultural e o evento <i>Vogue Fever</i>	61
2.1 Transnacionalização	61
2.2 Tradução cultural	67
2.3 Metodologia	71
2.4 <i>Ballroom</i> no Brasil	73
2.4.1 O <i>Ballrooms</i> em Belo Horizonte	75
2.5 O evento <i>BH Vogue Fever</i>	79
2.5.1 Os <i>workshops</i>	80
2.5.2 O <i>Zodiac Ball</i>	94
2.6 O cenário do <i>Ballroom</i> brasileiro na perspectiva de uma de suas precursoras	100
2.7 <i>A</i> e suas indagações sobre a natureza dos <i>Ballrooms</i>	109
2.8 <i>B</i> e sua autocritica nos <i>Ballrooms</i>	118
Capítulo 3 – Linguagem, interpelação, transnacionalização e controle	122
3.1 Injúria e interpelação	125
3.2 A linguagem nos <i>Ballrooms</i>	133
3.3 Linguagem e controle	141
3.4 Quando se escapa das amarras	147
3.5 Agência	154
3.6 A Web 2.0 e a transnacionalização dos <i>Ballrooms</i>	161
Considerações Finais	169
Referências Bibliográficas	174
Anexo – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido	178

Introdução

Os *Ballrooms*, cuja origem data em meados do fim da década de 1970 na cidade de Nova York, mas que provém das práticas dos bailes de fantasia e *drag queen* iniciados no começo do século XX, é uma cultura LGBT baseada em práticas de performance, competições e estruturas de apoio social e emocional para seus membros. Essa comunidade e suas práticas apresentam uma origem dentro de um espaço marginalizado e periférico da cidade de Nova York durante um período de inserção da comunidade norte-americana em uma dinâmica bastante conturbada economicamente e socialmente, principalmente devido aos processos de imigração dirigidos à esses grandes centros urbanos, promovendo um contexto caótico nas grandes cidades dos EUA, em especial Nova York, e propiciando, assim, um ambiente de convívio social bastante conturbado e particularmente difícil para as comunidades periféricas negras e latinas e de forma ainda mais acentuada para os indivíduos LGBTs. Os *Ballrooms* surgem, dessa forma, como espaço não apenas de entretenimento para esses grupos, mas principalmente como um local seguro e de criação de estruturas de proteção social para esses indivíduos subjugados a processos extremos de marginalização.

Apesar de desde a sua formação essa cultura ter passado por processos intensos de divulgação midiática em abrangência *mainstream*, trata-se de uma comunidade ainda considerada como gueto, ou seja, *underground*¹ e cujas práticas em si e as dinâmicas grupais são desconhecidas do grande público que, na maioria das vezes, apenas conhecem uma das diversas práticas desses grupos, o *Voguing*, que, por conta de uma apropriação feita pela indústria da música *pop* desse estilo de dança, tornou-se a expressão artística mais famosa dessa cultura, mas que representa apenas uma pequena parcela do que se trata a cultura dos *Ballrooms*.

Hoje há uma retomada *mainstream* das práticas dessa comunidade (em especial, mais uma vez, o estilo de dança *Voguing*), e um processo constante de transnacionalização dessa cultura já que em muitos locais da Europa, Ásia, Oceania e América do Sul já é possível encontrar grupos que realizam as performances provenientes dos *Ballrooms* e, em outros casos, locais onde uma

¹ Entende-se a conceituação de *underground* a partir dos trabalhos de Becker (2008), Macrae (2005) e Cohen (1996) que tratam de situações específicas na formação de guetos LGBTs e a relação que suas práticas mantêm com a repressão à qual estão subjugados.

cena² de *Ballrooms* nos moldes da comunidade estadunidense está se consolidando, como é o caso já bastante avançado da comunidade francesa, e, o que representa o foco desta pesquisa, o cenário dos *Ballrooms* no Brasil em processo de consolidação.

O caráter transnacional dessa cultura é, então, inegável. Porém, ao se observar como se dá esse processo de disseminação dessa cultura em outros locais, algumas incoerências e problemáticas são observadas. Apesar de haver esse movimento cultural transnacional e se tratar de uma cultura que, *a priori*, propõe uma prática subversiva contra as hegemonias que reprimem essas minorias, há um controle por parte das comunidades originárias dessa cultura (em específico, as norte-americanas) para que as comunidades europeias e latino-americanas respondam às demandas desses grupos originários e, mais do que isso, procurem por seu reconhecimento.

O grande argumento defendido é que a transnacionalização dessa cultura se dá a partir de um processo de tradução cultural, no qual, assim como qualquer processo tradutório, relações de poder e domesticação interpelam essas práticas. Dessa forma, almeja-se demonstrar que ao adentrar em um processo de transnacionalização a partir de uma tradução cultural de suas práticas em outras localidades, os *Ballrooms* estadunidenses, pelo seu caráter de local original dessas comunidades, se engajam em um processo normatizador e controlador dessas práticas em outros países e lançam mão da linguagem como o principal dispositivo de poder para garantir essa subordinação das outras comunidades ao cenário dos *Ballrooms* norte-americanos.

Dessa forma, o que se pretende aqui é não apenas observar as práticas desses grupos, as questões de gênero e sexualidade que envolvem suas performances e o papel linguístico dentro dessa dinâmica grupal, mas também o processo pelo qual a transnacionalização se dá, quais diferenças e inovações nas práticas do grupo essa transnacionalização provoca e por quais dispositivos se dá o controle dessas comunidades pelos grupos “originais” americanos.

Tal atenção para tal cultura/comunidade se deve ao fato de ser um grupo performático ainda pouco visado e analisado academicamente e que carrega em sua prática e difusão várias questões que concernem não somente as questões identitárias de gênero, raça e sexualidade, mas também as relações linguísticas de poder e controle que interpelam os processos de expansão

² "Cena" assim como o termo "cenário" são utilizados no decorrer do trabalho a fim de designar os vários contextos onde a cultura dos *Ballrooms* se desenvolve hoje. Têm-se, então, as cenas de *Ballroom* brasileira, americana, francesa, entre outros. Escolheu-se tal designação a partir da mesma terminologia (*Ballroom scene*) adotada por Bailey (2013) em sua etnografia dos *Ballrooms* na cidade de Detroit nos EUA.

global dessas práticas performáticas. Um olhar como o proposto neste trabalho confirma a inclinação analítica transdisciplinar defendida pela Linguística Aplicada.

Como aparato teórico, destaca-se os trabalhos de Bailey (2013), Jackson (2002) e Lawrence (2011) como fonte para a compreensão dos processos de formação da comunidade dos *Ballrooms* e seu desenvolvimento na atualidade. Nesse mesmo enfoque, há os documentários de Livingston (1990), Peddle (2005) e Busch (2006) que auxiliam no panorama dos desenvolvimentos originários e os contemporâneos desses grupos. Macrae (2005) e Armstrong (2002) apresentam um aparato para se compreender as formações de guetos culturais e sua importância para a defesa social dessas minorias e sua ação subversiva. A teoria *queer* desenvolvida por Butler (1990; 1993; 1997; 2004) embasa as questões de gênero e sexualidade e são utilizadas aqui principalmente como forma de entender a relação entre a performance e os diversos processos de construção identitária nesses grupos. Ferreira (2008), Fernandes (2017), Capone (2004) e Ianni (2000) proporcionam uma compreensão do que se defende aqui como um processo de transnacionalização. Autores como Venutti (1998), Appadurai (1996) e Berman (1992) auxiliam no que concerne a tradução cultural. Butler (1997; 2004) tem suas reflexões utilizadas novamente a fim de embasar as discussões sobre as injúrias e os processos de interpelação dos sujeitos, assim com Bauman e Briggs (2006) em suas discussões sobre a teoria austiniana dos atos de fala. McBeth (2001), Bailey (2013) e Preti (1984) amparam na discussão sobre a definição do dialeto utilizado dentro dos *Ballrooms*. Foucault (1971) com seu *A Ordem do Discurso* embasa as reflexões sobre as relações entre poder e discurso. Lankshear e Knobel (2007) com sua discussão sobre a *Web 2.0* e Giddens (2002) em sua reflexão a respeito de identidade e modernidade representam um aparato para as possíveis relações entre o papel da *Web 2.0* e o processo de transnacionalização da cultura dos *Ballrooms*.

Para a realização da pesquisa, além dos diversos materiais midiáticos existentes sobre essas comunidades, formou-se um *corpus* para análise a partir de trabalhos de campo, observação e entrevistas com participantes dessas comunidades e performances. Esse *corpus* é constituído de entrevistas feitas presencialmente em um evento internacional dos *Ballrooms* realizado em Belo Horizonte e outras entrevistas concedidas virtualmente com participantes brasileiros.

Capítulo 1 - Os *Ballrooms*

No início dos anos 1990, quando os membros da comunidade dos *Ballrooms* da periferia da cidade de Nova York viram os movimentos de um de seus principais estilos de performance e dança, o chamado *voguing*, sendo propagados na mídia *mainstream* americana em diversos programas de televisão³, no documentário *Paris is Burning*⁴ (LIVINGSTON, 1990) sobre a cena dos *Ballrooms* em Nova York que viria a ter visibilidade internacional e crítica e, por fim, a cantora de música *pop* Madonna levando os movimentos do *voguing* para o videoclipe de sua música *Vogue*⁵, que se tornaria uma das músicas *pop* de maior vendagem da história, muitos destes membros imaginaram que tal atenção dada às suas práticas até então marginais, os concederia ganhos monetários e profissionais. No entanto, da mesma forma repentina com que o aparente sucesso se manifestou para alguns membros dessa comunidade, logo a mídia e o público perderam o interesse e tais grupos voltaram para a sua posição marginal, da qual propriamente nunca tinham deixado, e o que se presumiu dos anos seguintes era uma decaída e, provavelmente, gradual desfalecimento da cultura dos *Ballrooms*.

O que se observa hoje, todavia, é uma comunidade cujas práticas e existência perpetuaram no decorrer dos anos e recebem novamente certa atenção da cultura *mainstream*, mesmo que menos intensa e abrangente como a observada no passado, e também, o que configura como a dinâmica mais relevante para essa comunidade hoje, uma disseminação e diversificação dessa cultura por outros países, ou seja, uma transnacionalização da cultura dos *Ballrooms*. Dessa forma, pode-se afirmar que o temor pelo fim paulatino dos *Ballrooms* não se confirmou e, ao contrário, apresentou-se como totalmente equivocado.

Em termos de um interesse midiático, destaca-se, mais uma vez, a apropriação das práticas dos *Ballrooms*, com a intensa e contínua atenção para o *voguing* pela indústria da música *pop*, como a cantora inglesa FKA Twigs que trouxe alguns dos membros mais proeminentes da cena dos *Ballrooms* atual para seus videoclipes e performances⁶, ou então a cantora *mainstream* Rihanna que inseriu em seus *shows* alguns dançarinos e elementos do *voguing*.⁷ Ou seja, de

³ Como, por exemplo, a participação de membros dos *Ballrooms* no *talk show* 'The Joan Rivers Show'. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GiODKnixXg4>

⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mBVBipOI76Q>

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

⁶ Como o clipe de *Glass & Patron*, que apresenta variados estilos e movimentos do *voguing*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cNbFc-fa-ww>

⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bfgCQZunVdQ>

forma geral, percebe-se que após um primeiro entusiasmo público e midiático nos anos 1990 e um gradual desinteresse, a indústria da música *pop* retorna a enxergar na comunidade dos *Ballrooms* uma fonte de inspiração e possibilidade de sucesso de público. Isso, no entanto, não parte de uma simples inspiração artística, mas recai em um segundo movimento no qual as práticas dos *Ballrooms* se inserem hoje que é a sua transnacionalização. Comunidades de *Ballrooms* já bem estruturadas e com certo prestígio estão cada vez mais comuns ao redor do mundo, principalmente na Europa, com especial atenção para o caso da comunidade francesa. Além disso, o Brasil configura uma cena proeminente dos *Ballrooms*, apresentando não apenas já uma comunidade de tamanho considerável, ainda que suas práticas não estejam consolidadas, como também visada a conquistar seu prestígio internacional. Dessa forma, reafirma-se o caráter transnacional em que essa cultura vem se desenvolvendo hoje.

Essa dissertação, portanto, tratará do caráter transnacional dos *Ballrooms*, o qual não se dá de forma desorganizada, mas sim partindo de uma tentativa normatizadora por parte da comunidade americana e cujas práticas fomentam uma discussão sobre questões de gênero e sexualidade, linguagem e poder. Nesse primeiro capítulo, almeja-se uma contextualização daquilo que se entende aqui como a cultura dos *Ballrooms*, sua origem, suas práticas, seu sistema de gênero (e sexualidade) com categorias próprias dessa comunidade e a relação entre os processos identitários e a performance.

1.1. A Origem dos *Ballrooms*

Determinar a origem dos *Ballrooms* é uma tarefa cujos resultados não podem ser considerados muito precisos já que o que se conhece hoje como *Ballrooms* não possui um ponto de origem de fácil identificação, mas sim uma trajetória de desdobramentos de práticas de socialização e performance que se confunde com as dinâmicas LGBTs e, em alguns aspectos, da comunidade negra e imigrante do subúrbio da cidade de Nova York. Segundo Lawrence (2011), essa trajetória se inicia no final do século XIX com o aparecimento dos primeiros bailes de máscara voltados à um público majoritariamente LGBT, mesmo que não explicitamente, onde a prática do travestismo próximo ao que mais tarde se nomeou como *drag queen* já estava instaurada. Tais bailes passaram a ocorrer com certa frequência no começo do século XX e já no fim da década de 1920 esses eventos eram práticas já enraizadas e constantes nos subúrbios de Nova York, com atenção especial ao bairro do *Harlem*. Nessa época, percebia-se presença de

“celebridades brancas distintas”, que anunciava o fato de que o “*Harlem* estava na moda (...) e o negro estava na moda” (HUGHES, 1993 *apud* LAWRENCE, 2011, *tradução própria*).⁸

A popularidade desses bailes, em que algumas das práticas que depois viriam a ser constitutivas dos *Ballrooms* já estavam se iniciando, fica explícita em algumas publicações, como a revista *Broadway Brevities* que descreveu um desses bailes como um local onde “homens se rivalizavam como pássaros do paraíso e pavões, acenando suas cabeças com aparatos cheios de pluma e ondulantes (...)”⁹ (LAWRENCE, 2011, *tradução própria*) ou como a descrição feita por Chauncey (1995 *apud* LAWRENCE, 2011, *tradução própria*) em *Gay New York* em que relata sua experiência ao visitar um desses bailes no fim da década de 1920:

por volta das 0:30h nós visitamos esse lugar e achamos aproximadamente cinco mil pessoas, negros e brancos, homens usando roupas de mulher, e vice-versa (...) a ocasião, nos informaram, era um ‘baile de máscaras de *viados*’¹⁰

Deve-se destacar que esses eventos estavam passíveis às operações de autoridades públicas que se empenhavam em ações cuja pretensão era impossibilitar que tais encontros continuassem ou se expandissem conforme suas políticas de ‘higienização’ social, onde práticas consideradas homossexuais deveriam ser combatidas. Porém, apesar de ações empreendidas pela polícia nova-iorquina, principalmente após a Segunda Guerra Mundial em ações de aprisionamento de indivíduos homossexuais devido ao que na época era considerado atentado ao pudor, ou seja, práticas e encontros sexuais entre indivíduos do mesmo sexo, o número de indivíduos que continuaram a frequentar os bailes *drags* apenas aumentou, como reportado pela revista *Ebony* em 1953 sobre um baile organizado no *Harlem’s Rockland Palace* onde três mil competidores e espectadores se juntaram “para assistir homens que gostam de se vestir com roupas femininas desfilar em frente de juízes no desfile de moda mais incomum do mundo” (EBONY, 1953 *apud* LAWRENCE, 2011, *tradução própria*)¹¹

A década de 1960 figura como o momento em que a cultura dos *Ballrooms* como a enfocada aqui começou a se moldar e um dos grandes motivos reside nos embates raciais que figuravam nesses grandes bailes de *drag*. Como já explicitado por Hughes (1993), a presença de

⁸ “Harlem was in vogue (...) the negro was in vogue”

⁹ “Broadway Brevities reported from another ball that men rivalled birds of paradise and peacocks, their plumed headdresses nodding and undulating(...)”

¹⁰ “About 12:30am we visited this place and found approximately 5,000 people, coloured and white, men attired in women’s clothes, and vice versa. (...) the affair, we were informed, was a ‘fag/masquerade Ball’”

¹¹ “(...) to watch men who like to dress in women’s clothing parade before judges in the world’s most unusual fashion shows”

brancos nesses bailes era grande e, apesar de uma integração até que notável, principalmente pelo contexto social e político da época em relação às questões raciais, os participantes negros que quisessem uma chance real de ganhar em alguma das categorias, deveriam “branquear” sua aparência e, mesmo assim, raramente conseguiam levar o prêmio da noite. Sendo assim, iniciaram-se os bailes organizados pelos e para os próprios participantes negros, o que em um processo gradual de transformações e novas práticas, tornou-se a cultura dos *Ballrooms*.

Deve-se, neste momento, explicitar aquilo que se entende como a cultura dos *Ballrooms*. Segundo Bailey (2013), três elementos essenciais estruturam aquilo que se chamaria como a cultura dos *Ballrooms*: o sistema de gênero, a estrutura de parentesco (as *Houses*) e os eventos de competição (*Balls*) em que uma série de performances ritualizadas são realizadas. Tal estrutura justifica a escolha feita aqui de se chamar toda essa dinâmica como a cultura dos *Ballrooms*, já que, segundo seus participantes, os *Ballrooms* são muito mais do que as competições, mas sim um estilo de vida.

As *Houses* configuram como parte essencial dos *Ballrooms* já que a *House* (casa, em português) “não significa um prédio real; mas sim representa os modos pelos quais seus membros, os quais em sua maioria vivem em localidades variadas, se enxergam e interagem uns com os outros como uma unidade familiar” (BAILEY, 2013, *tradução própria*)¹². Tais *Houses* são estruturas parecidas com a de uma família, mas que, ao contrário do que usualmente é projetado de forma normatizadora a partir de uma lógica heteronormativa, essas *Houses* são frutos de ligações sociais que transcendem muito a concepção de uma família formada a partir de um laço matrimonial entre dois indivíduos, ou mais especificamente, um homem e uma mulher. Essas *Houses* são, em sua maioria, nomeadas a partir de marcas de roupa da *haute couture* ou então de símbolos ou lemas que representam uma característica principal de seus membros ou de algum membro protagonista daquele grupo. Além disso, as *Houses* têm seus respectivos ‘pais’ e ‘mães’ que promovem um cuidado e um aconselhamento para seus ‘filhos’, ou seja, os outros membros, os quais são de várias idades, raças e etnias (geralmente negros e latinos nas formações dos *Ballrooms* norte-americanos), gêneros e sexualidades. (BAILEY, 2013).

¹² “ In general, a ‘house’ does not signify an actual building; rather, it represents the ways in which its members, who mostly live in various locations, view themselves and interact with each other as a family unit”

Pepper LaBeija, um dos competidores considerados lendas dessa época do surgimento e consolidação das *Houses*, define a concepção de *House* da seguinte maneira no filme *Paris is Burning*:

uma *House*, vou defini-la de maneira bem direta: elas são famílias. Muitas dessas crianças não têm família, mas essa é um novo significado de família. (...) é mais uma questão de um grupo de seres humanos com uma ligação em comum. (transcrição da entrevista presente no documentário *Paris is Burning* de Livingston, 1991)¹³

Deve-se destacar que, considerando o discurso sobre a formação dessa cultura e suas atividades, conforme o surgimento e proliferação de diversas *Houses* e o desenvolvimento das suas práticas de socialização e de ‘parentesco’, elas passaram a ser também locais reais de acolhimento de indivíduos que, devido à fatores que se relacionavam às suas identidades LGBTQs, se viram expulsos das casas de seus familiares, assim como do apoio financeiro que os mantinham. Dessa forma, em alguns casos as *Houses* deixaram de ser apenas uma entidade promotora de uma socialização entre os membros dos *Ballrooms* para ser um espaço físico *per se* de acolhimento e de auxílio a esses jovens. Por conseguinte, ao proporcionar um apoio que ia além de apenas uma relação com as dinâmicas dos *Ballrooms*, as *Houses* acabaram incorporando indivíduos que, até então, não se viam interessados ou não frequentavam os *Ballrooms*, mas que após o seu acolhimento por alguma das *Houses*, passaram a frequentar e aproveitar esses locais e, em alguns casos se colocaram à disposição para auxiliar nos preparativos e no funcionamento dos *balls*. (LAWRENCE, 2011). Entre as *Houses* mais famosas da história dos *Ballroom* destacam-se *House of Ninja*, *House of Xtravaganza*, *House of Infiniti*, *House of LaBeija*, *House of Dupree*, entre outras.

Segundo Lawrence (2011) a primeira *House* foi criada em 1972, a *House of LaBeija*:

Lottie, uma *drag queen* do Harlem (...) pediu a Crystal LaBeija para co-promover um *Ball*. Uma das poucas *queens* negras premiadas com o título de *Queen of the Ball* dentro de um *Ball* organizado por brancos, LaBeija também havia cansado do viés anti-negro dos *Balls* (...) Crystal concordou em fazer desde que fosse a protagonista do *Ball*. (...) Lottie concordou e deixou o acordo ainda melhor convencendo LaBeija de que deveriam começar um grupo e nomeá-lo de *House of LaBeija*, com o título de ‘mãe’ para Crystal. Crystal concordou.¹⁴

¹³ A House, let me put it down sharply: they’re families. For a lot of children don’t have families. But this is a new meaning of family (...) It’s a question of a group of human beings in a mutual bond.

¹⁴ “Founded in 1972, the first house came into existence when Lottie, a Harlem drag queen (...) asked Crystal LaBeija to co-promote a ball. One of the few black queen contestants to be awarded a Queen of the Ball title at a white-organised ball, LaBeija had also become tired of the anti-black bias of the balls (...) Crystal agreed to do it as long as she was a highlight of the ball (...) Lottie made the deal sweeter by convincing Crystal that they should start a group and name it the House of LaBeija, with Crystal’s title as ‘mother’. Crystal agreed.”

A partir da *House of Labeija*, várias outras *Houses* foram se formando pelo Harlem e se expandindo para outras localidades da cidade de Nova York, como o bairro do Brooklyn. Relembrando os anos anteriores ao início das *Houses* em que os *balls* eram majoritariamente organizados por brancos, *Pepper Labeija* declarou que um dos principais objetivos dos participantes negros na época era parecer branco já que “costumavam lhe dizer ‘você tem características de negro’” (LAWRENCE, 2011). Ou seja, a criação das *Houses* juntamente com a promoção de *balls* direcionados exclusivamente para esse grupo marginalizado dentro dos outros espaços de socialização da cidade de Nova York na época, significou um local seguro e livre da pressão da necessidade constante de *passarem* por brancos para que pudessem ter a chance de ganhar algum dos prêmios e propiciou a esses indivíduos uma dinâmica livre para que pudessem desenvolver e transformar suas práticas e performances.

Para Becker (2008), o pertencimento a um grupo desviante e o seu reconhecimento social como tal traz consequências no que concerne a participação social do indivíduo, o qual é marcado socialmente e tratado a partir do imaginário social sobre a sua identidade. No caso de certos indivíduos considerados socialmente desviantes, há um movimento de organização em grupos, os quais promovem o compartilhamento de um sentimento de exclusão comum a todos e, portanto, uma ferramenta para que possam enfrentar todas as consequências que acompanham os processos marginalizantes e que marcam socialmente o desviante, o que é o caso de muitos grupos LGBTs. Como proposto por Cohen (1996), a formação de tais comunidades representava a criação de um espaço em que se pudesse explorar certo grau de independência e, conseqüentemente, de expressão de suas identidades, longe dos familiares, das repreensões das comunidades locais e da sociedade como um todo. Ainda sobre a formação desses grupos “isolados”, Becker (2008) expõe que “da necessidade de enfrentar os mesmos problemas, desenvolve-se uma cultura *desviante*: um conjunto de perspectivas e entendimentos sobre como é o mundo e como se deve lidar com ele - e um conjunto de atividades rotineiras baseadas nessas perspectivas.” (p. 48)

Nos estudos de Levine (1979) sobre a formação de *guetos gays* na segunda metade do século XX se constata que a socialização dos entrevistados homossexuais era majoritariamente em espaços destinados a esse público, havendo um grande distanciamento em relação a família e grupos e espaços heterossexuais, com exceção ao trabalho. Porém, dentro desses grupos destinados aos homossexuais havia indivíduos, entre eles os negros e os economicamente desfavorecidos, o que configura o contexto dos participantes dos *Ballrooms* dessa época da

formação das *Houses*, que devido a processos marginalizantes provenientes dos próprios grupos homossexuais, se veem obrigados a um isolamento ainda maior a fim de criar um espaço de socialização que não fique subordinado a mais processos de preconceito e marginalização, além daqueles já provenientes da sociedade heteronormativa em relação às identidades LGBTs.

Em alguns estudos sobre a organização do movimento político homossexual durante o século XX nos EUA, constata-se que na ascensão destes houve um processo de homogeneização dos participantes e de suas reivindicações, majoritariamente de brancos. (ARMSTRONG, 2002). Considerou-se no movimento que a experiências que homossexuais de todas as etnias e classes sociais apresentavam ao se assumir eram as mesmas¹⁵, e por isso se almejava uma unidade gay que lutasse por causas comuns e únicas. Consequentemente, o movimento se distanciou muito do contexto social e político dos grupos homossexuais negros, o que provocou a dispersão desses grupos que não encontraram nessa estrutura política gay “branca” uma causa que realmente lhes representassem. Tal fato provocou então a formação de *guetos* que encontraram seus iguais *desviantes* e sua ferramenta de luta contra as consequências da marginalização (BECKER, 2008). A comunidade dos *Ballrooms* e sua ascensão se inserem nesse contexto de marginalização de homossexuais negros e a formação de novos espaços de recreação e de encontro para esses grupos.

Soares (1979) em seu estudo sobre os espaços de socialização gay nos EUA na década de 1970 demonstra que o racismo era bastante presente nesse meio e que na década de 1970, apesar de os espaços de socialização gay já serem bastante organizados nas grandes metrópoles, ainda não havia uma cena gay voltada para o público negro. Isso somado ao racismo e suas condições sociais refletiu na formação de *guetos* em que os homossexuais negros se juntavam com seus “iguais” e criavam espaços em que tentavam se defender e subverter esses processos de marginalização, o que é exatamente o processo de distanciamento dos participantes negros dos *Ballrooms* e a criação dos seus próprios espaços de socialização, as *Houses*, e seus respectivos *balls*.

De acordo com Lawrence (2011), enquanto o surgimento dos *balls* destinados ao público negro se relaciona aos movimentos de direito civil nos EUA, o aparecimento das *Houses* se

¹⁵ Armstrong (2002) considera nesse ponto que os organizadores dos movimentos políticos gay (majoritariamente homens brancos) na época desconsideravam que as experiências e as dificuldades que certos grupos homossexuais tinham ao se assumir eram diferentes das que haviam experimentado e por isso acreditavam na possibilidade de uma “unidade” gay.

desenvolve no contexto do início dos movimentos de liberação gay, inclusive com a participação de alguns indivíduos ligados aos *Ballrooms* na rebelião histórica em 1969 que ficou conhecida como *Stonewall*. Além dessa relação com a efervescência do movimento gay, a estruturação das *Houses* e da cultura dos *Ballrooms* também se confunde com o surgimento da cultura das *gangues* na cidade de Nova York.

De meados de 1940 até 1960, ano em que o prefeito John Lindsay introduziu programas de intervenção direcionados às gangues a fim de reverter o problema, a cidade de Nova York se viu abarrotada pelo florescimento de gangues nos bairros periféricos da cidade devido, principalmente, a sua alteração de uma estrutura industrial para uma pós-industrial, com uma dinâmica de renovação urbana e migração étnica. Após a intervenção promovida por John Lindsay, houve uma diminuição no desenvolvimento das gangues, até que em meados dos anos 1970, esses grupos voltaram a se multiplicar devido, majoritariamente, à problemas de pobreza endêmica, aumento exponencial de casos de vício por heroína e casos de ataques culposos de incêndio. (LAWRENCE, 2011)

Todo esse contexto do aumento do número de gangues na cidade de Nova York se relaciona à formação das *Houses* devido, principalmente, ao fato de que o discurso promulgado por líderes nacionalistas negros na época era de a promoção da imagem discursiva de um ‘homem de verdade’, cujo conceito acabou sendo popularizado pelas gangues que se multiplicavam pelas ruas dos bairros onde também estavam os membros de identidade LGBT que frequentavam os espaços dos *Ballrooms*. Dessa forma, as “*drag queens* negras, gays e da classe trabalhadora se viram alienadas de suas famílias biológicas, que eram usualmente intolerantes às suas escolhas” e também atacadas de diversas formas por esse discurso machista e, obviamente, homofóbico e intolerante que reinava pelas ruas. Sendo assim, “com nenhum outro lugar para que pudessem ir, elas formaram suas próprias gangues de suporte, as quais preferiram chamar de *Houses*. ” (LAWRENCE, 2011, *tradução própria*).¹⁶

É nesse contexto que as *Houses* se proliferaram, assim como os *balls* promovidos por cada *House*, para onde os participantes junto com os membros de suas respectivas *Houses* (ou então em grupos menores) se dirigiam a fim de concorrer em alguma das categorias, as quais,

¹⁶ “Meanwhile, black, gay, working-class drag queens found themselves estranged not only from their biological families, which were usually intolerant of their choices, but also the ruling cadre of black nationalist leaders, whose increasingly macho ‘real man’ discourse was popularized by the gangs that multiplied on neighborhood streets. With nowhere else to turn, they formed their own self-supporting gangs, which they preferred to call houses.”

segundo Kevin Ultra Omni, fundador da *House of Omini*, foram se aprimorando e proliferando a partir dos anos 1970, década que marca o surgimento das *Houses* e a consolidação de uma cena de *Ballroom* destinada à esses grupos LGTBs majoritariamente formados por negros, latinos e habitantes de bairros periféricos da cidade de Nova York. Kevin Ultra Omni, ao lembrar dessa época, destaca algumas das categorias que foram se estabelecendo no decorrer dos anos:

as categorias sempre existiram, mas elas tinham um papel bem menor em *balls* anteriores. Nos anos 1970, por exemplo, os competidores que queriam se vestir como homem podiam competir em uma única categoria. Era chamada de *Butch Mod Face* e o que isso significa é que você tinha que ser machona, realmente masculina, não um *punk* ou uma *fresca*, e você tinha que ser um modelo com looks de modelo, e você também tinha que ter uma face com uma boa aparência. Então no começo dos anos 1980, nós separamos as categorias, então existia uma categoria chamada *butch realness*, outra chamada *models effect* e outra chamada *face*. Então criamos todas essas outras categorias, como *executive*, *town* e *country*, *ethnic* e elas continuaram a proliferar no decorrer dos anos 1980. (LAWRENCE, 2011, *tradução própria*¹⁷)

Apesar da existência, então, de tantas categorias diferentes para que os participantes possam competir nos *balls*, quando se fala em *Ballrooms*, o público geralmente tem como referência o *voguing*. Esse estilo de dança distinto que surgiu a partir de uma das *Houses* e, eventualmente, teve seus desdobramentos em diversas categorias, possui sua origem nas práticas de *throwing shade*, ou seja, uma atitude de insultar o seu competidor rival de uma maneira sutil, utilizando, muitas vezes, da ironia ou apenas de movimentos corporais que coloque o outro participante em posição inferior. Segundo Lawrence (2011) há uma história por trás do surgimento do *voguing*:

tudo começou em um clube chamado *Footsteps* (...) Paris Dupree estava lá e um monte dessas *queens* negras estavam jogando *shade* umas nas outras. Paris tinha uma revista *Vogue* em sua bolsa e enquanto estava dançando, ela tirou da bolsa, abriu em uma página onde tinha uma modelo posando e parou naquela pose junto com a batida da música. Então ela virou para a próxima página e parou em uma nova pose, novamente junto com a batida. (...) outra *queen* veio e fez uma outra pose na frente de Paris, e então Paris foi na frente dela e fez outra pose. (...). Isso tudo era *shade* (...) e logo começou a ser feito nos *balls*. Primeiro eles chamaram de *posing* e depois, por ter começado por conta da revista *Vogue*, chamaram de *voguing*” (LAWRENCE, 2011, *tradução própria*¹⁸)

¹⁷ “Categories had always existed, but they played a comparatively minor role in earlier balls, so in the 1970s, for instance, contestants who wanted to dress up as a man could only compete in one category. It was called “Butch Mod Face” and what that meant was, you had to be butch, real masculine, not a punk or a sissy, and you had to be a model with model’s looks, and you also had to have a nice-looking face. Then in the early 1980s, we separated the categories out, so there was a category called butch realness and another called models effect and another called face. Then we created all these other categories, like executive, town and country, ethnic, and they continued to develop through the eighties”

¹⁸ “It all started at an after hour club called Footsteps. (...) Paris Dupree was there and a bunch of these black queens were throwing shade at each other. Paris had a Vogue magazine in her bag, and while she was dancing she took it out, opened it up to a page where a model was posing and then stopped in that pose on the beat. Then she turned to

Voguing, da maneira como ficou conhecido, incorporou à essa atitude de um jogo de uma ofensa corporal através da imitação das poses das modelos presentes na revista *Vogue*, a estética dos movimentos do kung-fu, assim como a inspiração nas poses precisas e angulares dos hieróglifos egípcios.

Figura 1: Competidor de um *Ball* fazendo o *Voguing*, combinando poses e movimentos típicos das artes marciais



Fonte: Documentário *Paris is Burning* (LIVINGSTON, 1991)

Devido a necessidade do acompanhamento de uma música para o *Voguing*, esse estilo de dança/performance, mesmo que popularizada dentro das competições nos *Ballrooms*, acabou chamando atenção de DJs da cena noturna de Nova York e os membros dos *Ballrooms* viam os clubes e discotecas um espaço às vezes mais adequado para treinarem e aprimorarem seus movimentos de *Voguing*. Dessa forma, o *Voguing* começou a se popularizar fora do ambiente restrito aos *Ballrooms* e se deu início à fase de maior visibilidade *mainstream* que a cultura dos *Ballrooms* já recebeu até hoje. Ressalva-se nesse momento que a escolha do termo *mainstream* para este trabalho refere-se à concepção da palavra destinada a nomear movimentos midiáticos e de divulgação que tenham um grande público alvo. Ou seja, ao atestar que no começo da década

the next page and stopped in the new pose, again on the beat (...) Another queen came up and did another pose in front of Paris, and then Paris went in front of her and did another pose (...) This was all shade (...) and it soon caught on at the balls. At first they called it posing and then, because it started from the *Vogue* magazine, they called voguing."

de 1990 os *Ballrooms* alcançaram uma visibilidade midiática *mainstream* quer dizer que tal cultura foi alvo de discussão e divulgação por revistas, jornais, programas de televisão e outros espaços midiáticos da época, alcançando, dessa forma, certa visibilidade perante um grande grupo de pessoas, um número alto de espectadores, mesmo que tal atenção/visibilidade acabasse não durando por muito tempo.

Como destacado por Lawrence (2011), o artigo publicado por Chi Chi Valenti na revista *Details* sobre as nações de clubes noturnos em Nova York em 1988 demonstra o início do adentramento da cultura dos *Ballrooms* na mídia e sua popularização. No artigo, Chi Chi Valenti faz um perfil da *House of Xtravaganza* juntamente com a descrição de suas práticas, terminando o seu artigo dizendo que “os Xtravaganzas estavam na esperança de levar a cultura dos *Ballrooms* para fora dos *balls*, apesar de que não tinham muita certeza de como fazê-lo. ‘Alguns sonham com passarelas muito maiores e carreiras na indústria da moda’”. (p. 6, *tradução própria*¹⁹). Sonho que se realizaria para alguns um ano depois quando determinados *voguers* participaram de eventos como o desfile de Thierry Mugler em Paris ou um evento beneficente para levantar fundos para a pesquisa sobre a Aids no Roseland Ballroom em Nova York. Alguns *voguers*, como Willi Ninja, também adentraram a indústria da música *pop*, participando em videoclipes musicais, como é o caso de Ninja em sua participação na música *Deep in Vogue*²⁰ de Malcolm McLaren que havia conhecido o *voguing* a partir de Jhonny Dynell, um DJ membro da *House of Xtravaganza*, que mandou para Malcolm um filme ainda não finalizado de Jennie Livingston sobre a cultura dos *Ballrooms* em Nova York, na esperança de arrecadar fundos para que o filme pudesse ser finalizado. Tal filme era o documentário que, posteriormente, tornar-se-ia o registro sobre a cultura dos *Ballrooms* mais famoso até hoje, apesar de muitas controvérsias, e um grande responsável pela popularização da cultura dos *Ballrooms* no início da década de 1990.

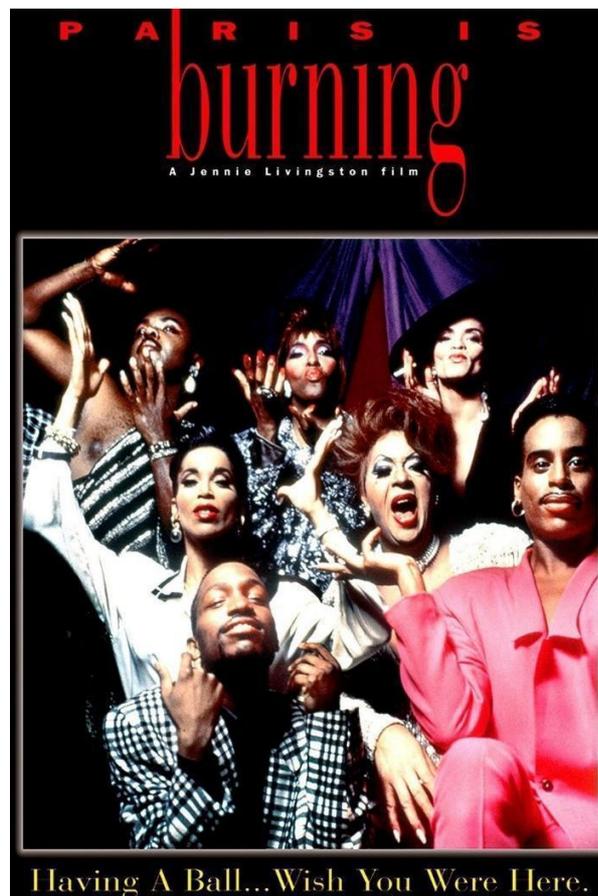
Juntamente com a atenção proporcionada pelo documentário *Paris is Burning*, a cantora de música *pop* Madonna lançou o *single* já acompanhado do videoclipe denominado *Vogue* e estrelado por alguns participantes dos *Ballrooms*, tornando-se, na época, um dos *singles* de

¹⁹ Valenti concluded her piece with the observation that the Xtravaganzas were hoping to take the ball culture out of the ballrooms, although they weren't sure how to make that happen. ‘Some dream of bigger runways and fashion careers’.

²⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KG44JJ6Ihyo>

maior vendagem da história.²¹ Além disso, a cantora levou para a sua turnê mundial naquele ano, a *Blond Ambition Tour*, sucesso de crítica, alguns membros dos *Ballrooms* que também participaram do videoclipe. Esse adentramento na cultura *mainstream* juntamente com o sucesso de crítica de *Paris is Burning* colocaram a cultura dos *Ballrooms* em evidência no início daquela década e alguns de seus membros conseguiram alavancar suas carreiras no meio musical. Há toda uma discussão sobre a apropriação feita por Livingston e Madonna da cultura dos *Ballrooms*, como apontado por Butler (1993) e hooks (1992). Porém, não há como negar que grande parte da notoriedade que os *Ballrooms* receberam no início da década de 1990 foi devido a esses empreendimentos destinados à cultura *mainstream*.

Figura 2: Capa do VHS/DVD do documentário *Paris is Burning*



Fonte: *Miramax*

²¹ Lista dos *singles* mais vendidos: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_best-selling_singles

Apesar do sucesso repentino que alguns dos membros dos *Ballrooms* receberam durante toda essa exposição midiática em torno de suas práticas²², em especial o *voguing*, logo tal interesse popular foi dizimado e esses indivíduos se viram relegados de volta aos seus espaços marginais na sociedade, sem que alcançassem, com raras exceções, ganhos monetários significativos, fato que rendeu alguns processos jurídicos à Livingston como forma de aumentar a porcentagem de ganho dos participantes do documentário referente ao lucro obtido pelo filme, o que sublinha ainda mais a suposta exploração de Livingston direcionada à cultura dos *Ballrooms*. De qualquer forma, o que se viu após esse efêmero momento de notoriedade na mídia foi um gradual desinteresse pelos *Ballrooms*, como descrito por Jesse Green em 1993 em uma reportagem para o jornal *New York Times* (apud LAWRENCE, 2011): “uma vez que o *mainstream* começou a copiar a subcultura que o copiava, ‘esta em si deixou de ser um interesse para a grande audiência, e quaisquer oportunidade que existiram para seus membros, desapareceram.’ ” (p. 9, tradução própria)²³

Figura 3: Madonna e dançarinos, alguns dos *Ballrooms*, no videoclipe de *Vogue*



Fonte: Google

²² Atesta-se esse suposto sucesso momentâneo ao fato de que alguns membros dos *Ballrooms* participaram de clipes musicais, foram chamados para coreografar videoclipes de certos artistas, participaram de *talk shows*, entre outras atividades. Porém, rapidamente tal atenção midiática volta a esses indivíduos cessou e a fama e grandes ganhos monetários, sonho da maioria dos membros dos *Ballrooms* na época, não se tornou realidade.

²³ Once the mainstream had started to copy the subculture that was copying it, ‘the subculture itself was no longer of interest to a wider audience, and whatever new opportunities existed for the principals dried up’

Após esses anos de uma suposta fama que, infelizmente para muitos dos membros, não se manteve perene, a cultura dos *Ballrooms* foi bombardeada com novas dificuldades, em especial, o falecimento de grande parte de seus membros mais famosos, como David In Xtravaganza (2001), Papper Labeija (2003), Willi Ninja (2006), Octavia St Laurent (2009) e Paris Dupree (2011), devido a complicações ocasionadas pela AIDS, que assolou por muito tempo os membros dos *Ballrooms*, como informado por Lawrence (2011).

Figura 4: Principais membros dos *Ballrooms* na época de *Paris is Burning*



Fonte: Huffington Post²⁴

Para muitos, a combinação de uma volta às margens juntamente com as baixas de membros de grande renome dentro da comunidade, significaram o fim da cultura dos *Ballrooms* como apontado, novamente, por Jesse Green em sua mesma reportagem para o *NYT*, onde expressa que “Paris não está mais queimando, já queimou” (*apud* LAWRENCE, 2011, *tradução própria*)²⁵, fazendo um jogo com a situação da comunidade dos *Ballrooms* e o nome do *Ball* que inspirou a nomeação do documentário de Livingston, *Paris is Burning*.

No entanto, o que se percebe hoje é que, apesar dos fundadores e nomes de grande fama dos *Ballrooms* já não estarem mais presentes, uma nova geração vem se apropriando desse

²⁴ Disponível em: http://www.huffpostbrasil.com/entry/lgbt-movies-netflix_n_5459695

²⁵ As Green put in the New York Times, ‘Paris is no longer burning. It has burned’

espaço e, mais uma vez, ajudando na promoção dessa cultura pelo mundo e uma retomada da cultura dos *Ballrooms* pela cultura *mainstream*. Como colocado por Andre Collings, um DJ famoso entre os membros dos *Ballrooms*, para a revista *Village Voice* em 2000 (apud LAWRENCE, 2011),

as pessoas não entendem a importância contínua das *Houses* (...) Eles pensam que tudo terminou com *Paris is Burning*. Aquelas lendas - Paris e Pepper e Dorian - são importantes, mas o que ninguém percebe é que o conceito foi passado de uma geração para a outra (p. 9, tradução própria)²⁶

Contrariando as expectativas de Jesse Green que constatou um suposto fim dos *Ballrooms*, aparentemente quem se sobressaiu na veracidade de seu posicionamento foi Andre Collings. Segundo Lawrence (2011), em uma entrevista no ano de 2003, o avô da *House of LaBeija*, Christian Marcel LaBeija, declarou que mesmo depois do período de efervescência midiática provocada por Livingston e Madonna, o número de *Houses* só cresceu, passando de 23 para 70 no período de um ano. Isso demonstra um movimento que se iniciou após a agitação do começo dos anos 1990 e se estende até hoje, que é a promoção e expansão da cultura dos *Ballrooms*, não só para outros estados dos EUA, como também e, principalmente, para outras localidades no mundo, como será demonstrado mais adiante sobre a comunidade dos *Ballrooms* no Brasil.

A etnografia sobre a cultura dos *Ballrooms* em Detroit, feita por Bailey (2013) e intitulada *Butch Queens Up In Pump: Gender, Performance and Ballroom Culture in Detroit*, explicita o caráter contínuo da expansão dos *Ballrooms* e o interesse apresentado por uma nova geração. Outros registros importantes são os documentários *How do I Look* de 2006 e o *The Aggressives* de 2005, os quais, principalmente o primeiro, tentam atualizar o cenário introduzido por Livingston na década de 1990 e evidenciam a continuidade dessa cultura.

O cenário *mainstream*, apesar de longe da intensidade com a qual se interessou pelos *Ballrooms* na década de 1990, voltou-se novamente a ter nos *Ballrooms* uma fonte de inspiração e intersecção criativa, principalmente no que concerne às cantoras de música pop. Nesse quesito, destaca-se a cantora britânica *FKA Twigs* que, assim como Madonna em 1990, vê nos *Ballrooms* sua principal fonte inspiracional. Porém, como escolha criativa ou apenas um cuidado para não ser acusada de apropriação cultural selvagem da forma como Madonna é

²⁶ People don't understand the continuing importance of the houses (...) They think it all ended with Paris is Burning. Those legends - Paris and Pepper and Dorian - are important, but what nobody realises is that the concept has transferred from one generation to another.

acusada até hoje, *FKA Twigs* apresenta uma preocupação de dar voz aos membros dos *Ballrooms* e relegou uma significativa parte de suas performances e videoclipes para a apresentação das danças e práticas desses membros²⁷, ajudando, dessa forma, na disseminação dessa cultura hoje. É claro que essa relação entre cantores de música *pop* e os membros dos *Ballrooms* há toda uma questão de poder, classe, entre outras problemáticas. Porém, almeja-se aqui apenas atestar para uma retomada de um interesse midiático hoje sobre a cultura dos *Ballrooms*.

Após a morte das lendas e precursoras dessa cultura, hoje uma nova leva de membros com grande notoriedade dentro dessa comunidade já vem se firmando dentro desse cenário, como é o caso de Lasseindra Ninja, Dashaun Wesley, Leiomy Maldonado, entre outros, o que evidencia a continuidade dessa cultura, mesmo após mais de 27 anos de *Paris is Burning* e a música *Vogue*.

Outro aspecto importante da comunidade dos *Ballrooms* na atualidade é a importância delegada à luta contra o HIV dentro da comunidade. Como explicitado por Lawrence (2011), já em 1990 se iniciou uma campanha contra o HIV dentro dessa comunidade, com a criação da *House of Latex* com um *Ball* realizado anualmente no *Roseland Ballroom* destinado à arrecadação de fundos para campanhas contra o HIV e a conscientização dos membros. O cuidado especial com a prevenção contra o HIV dentro dos *Ballrooms* é um trabalho contínuo devido, ainda, aos altos índices de indivíduos sendo contaminados dentro dessa comunidade, como demonstra Bailey (2009) em seu artigo *Performance as Invention: Ballroom Culture and the Politics of HIV/AIDS in Detroit*. Intervenções de autoridades locais e um trabalho incessante e conjunto entre ONGs e as *Houses* caracterizam as atividades dos *Ballrooms* no século XXI, como demonstra Bailey (2009) em seu estudo sobre o uso da performance nesses grupos como forma de intervenção e conscientização sobre o HIV.

Hoje, a cultura dos *Ballrooms* deixou de ser algo exclusivo à periferia de Nova York, apesar desta projetar uma normatização sobre os *Ballrooms* de outras localidades, como será explicado e discutido posteriormente, e é possível encontrar *Houses*, *balls* e suas práticas em várias localidades, como na Europa, Ásia e, em especial aqui, no Brasil. Como postulado por Lawrence (2011),

²⁷ Como exemplo, tem-se essa performance onde *Fka Twigs* chama vários membros dos *Ballrooms* para participar de sua apresentação e em certo momento acaba se retirando do palco e deixando apenas os membros dos *Ballrooms*: <https://www.youtube.com/watch?v=qLHAKwZrg48>

olhando de volta para o século XIX, *drag queens* procuraram modos não-conformistas de se vestir e dançar como símbolo de uma liberdade básica, e isso não iria terminar apenas porque um filme fracassou na tentativa de trazer fama para um punhado de *drag queens*, ou porque AIDS aterrorizou as *Houses* por um período de 15 anos. ‘Você tem que entender,’ adicionou Collins, ‘que, desde o início, sempre houve uma necessidade de haver uma unidade para as pessoas gays. Sendo homossexual, muitos desses meninos tem sido condenados ao ostracismo, espancados por seus familiares, expulsos de suas casas. Agora não é diferente de quando se era uma criança. Alguns desses meninos ainda são moradores de rua e sofrem. Eles não sabem quanto talento e habilidades eles têm. Então, se eles entram para uma *House*, eles podem pertencer à algum lugar. Eles podem ser parte de um time. (p. 9, tradução própria)²⁸

1.2. Gênero, sexualidade, performance e *Realness*

Pode-se dizer que o sistema de gênero e sexualidade nos *Ballrooms* tem um leque de possibilidades de categorias de identificação mais amplo do que se tem na sociedade no geral, a qual segue uma heteronormatividade baseada nas generalidades dicotômicas que tanto oprimem os indivíduos LGBTs. Tal seção tratará do gênero e sexualidade os relacionando com a performance empreendida pelos membros dos *Ballrooms*, especialmente em relação à categoria *Realness*, da forma como apresentado por Bailey (2013) em sua etnografia sobre a cultura dos *Ballrooms* em Detroit, como também em relação às teorizações propostas por Butler, as quais desestabilizam o discurso em vigor dentro dessa cultura de que o sistema de gênero e sexualidade atestariam um grau de liberdade e subversão à essa comunidade.

Deve-se destacar que, apesar de haver uma contextualização de como funciona o sistema de gênero e sexualidade na cultura dos *Ballrooms* em geral (já que, como será apresentado posteriormente, é a cultura americana de *Ballrooms* que projeta uma normatização em cima das outras, num processo de tentativa de controle de uma cultura em processo de transnacionalização), ressalva-se que tal sistema pode variar de uma localidade para a outra, mas que é a predominante e a mais referenciada, não só dentro da cultura dos *Ballrooms* mas como entre os estudos destes.

²⁸ Stretching back to the 19th century, drag queen have sought out non-conformist means of dressing and dancing as a basic freedom, and that wasn't about to stop because a film failed to bring fame to a handful of drag queens, or because Aids terrorised the houses for a 15-year period. ‘You have to realise’, added Collins, ‘that, from the onset, there has been a need for gay people to have a unity. Being a homosexual, a lot of these kids have been ostracised, beat up by their families, thrown out of their homes. It's not different now than when I was a kid. Some of these kids are homeless and struggling. They don't know how much talent they have going on. So, if they join a house, they can belong somewhere. They can be part of a team. (p. 9)

1.2.1. O sistema de gênero (e sexualidade) dentro dos *Ballrooms*

Para Bailey, a importância de refletir sobre o sistema de gênero dos *Ballrooms* junto às performances nas quais os seus membros estão engajados, deve-se ao fato de que

o sistema de gênero, suas respectivas categorias e os critérios de performance são construídos através do engajamento dos membros dos *Ballrooms* em um esforço comunitário e também individual. Por serem ambos produzidos e firmados no sistema de performance e nas relações sociais desenvolvidas na cultura dos *Ballrooms*, minha discussão do sistema de gêneros também destaca as categorias de performance que esse sistema articula dentro da comunidade” (2013, *tradução própria*).²⁹

Nessa concepção apresentada por Bailey (2013), então, deve-se entender que é através da performatividade que os membros dos *Ballrooms* criam um sistema de subjetividades de gênero e sexualidade mais abrangente do que aquele que é legitimado dentro da esfera da heteronormatividade. Os membros dos *Ballrooms* não apenas consideram as categorias já enraizadas dentro de uma lógica hegemônica, mas as extrapolam, criando novas possibilidades de identificação e subjetividade.

Deve-se reiterar que a concepção apresentada por Bailey, a qual figura aqui como a melhor escolha epistemológica para compreender as inovações no sistema de gênero e sexualidade empreendidas pelos membros da cultura dos *Ballrooms*, concentra-se, principalmente, nas aceções sobre a performatividade de gênero e sexualidade introduzidas por Judith Butler em seu clássico *Problemas de Gênero* de 1990. Além do caráter performativo das identidades de gênero e sexualidade, como proposto por Butler, as práticas nas quais os membros dos *Ballrooms* se engajam pretendem *a priori*, mesmo que não de maneira tão consciente, atestar a não-naturalidade das categorias de identificação de gênero e sexualidade presentes na sociedade hegemônica, procurando evidenciar, assim, o caráter dicotômico, fluido e instável dessas categorias dentro da esfera heteronormativa. Não se afirma aqui que tal tentativa de desconstrução ocorre de forma bem-sucedida, porém, como será mais adiante discutido, pode-se considerar um anseio por tal subversão, mesmo que essa, no fim das contas, possa se dar de forma falha.

²⁹ “(...) the gender system and its attendant categories and performance criteria are constructed by Ballroom member’s engagement in individual and communal labor. Because it is both produced by and embedded in the performance system and the social relations that develop in Ballroom culture, my discussion of the gender system also highlights the performance categories that this system articulates within the community.”

Em relação às categorias de sexo, as possibilidades de identificação dentro da comunidade dos *Ballrooms* são maleáveis e mutáveis. Isso significa, como já dito anteriormente, que o sexo para os membros dos *Ballrooms* é maleável e não tem uma fixidez determinada biologicamente. Assim,

da mesma forma como as suas noções de gênero e sexualidade, o sexo do corpo é o resultado de um processo e atividade contínuos e oposto a ser um fato biológico (...) eles acreditam fundamentalmente que categorias de sexo são maleáveis e o corpo pode ser alterado através de vários modos (...) modificações corporais são acompanhadas na vida dos *Ballrooms*, principalmente com terapia hormonal, preenchimento, modificações no cabelo, entre outros. (BAILEY, 2013, tradução própria)³⁰

A fluidez nas identidades de gênero e sexualidade pode, *a priori*, aparecer como uma das principais acepções consideradas na construção das práticas dos *Ballrooms*. Dessa forma, os membros experimentam suas identidades de sexo, gênero e sexualidade como processos fluidos e performativos ao invés de um fato biológico imutável, como comumente considerado dentro de uma perspectiva identitária heteronormativa. Ou seja, é exatamente a crença na performatividade e fluidez dessas categorias, mesmo que não tão explicitamente quanto soa ser ao analisá-las, que permite com que os participantes escolham aquela categoria na qual se identificarão e também cumprirão seu papel social dentro da comunidade, como as competições. Mais explicitamente, um membro que nasceu com o sexo masculino e que não se identifica como tal, pode reformular seu corpo e identificação a fim de adentrar em uma certa categoria. Ou seja, o corpo e sua possibilidade de identificação são fluidos, porém, há um detalhe nessa possibilidade de identificação que quebra com a expectativa de que os *Ballrooms* e suas dinâmicas sejam totalmente fluidos e permissivos, ou, mais ainda, com a ideia de um sistema de identificações de gênero e sexualidade baseado em uma total "liberdade", como o discurso dessa comunidade costuma querer atestar.

Existe, por exemplo, a categoria *Butch Queen* que é aquela destinada a homens homossexuais, e existem indivíduos que são homens transexuais que se identificam como homem homossexual, porém sua aceitação dentro da categoria *Butch Queen* pode ou não ser aceita e dependerá de vários fatores. Ou seja, enquanto as possibilidades de autoidentificação do indivíduo são vastas já que todos consideram as identidades de gênero, sexo e sexualidade

³⁰ Akin to their notions of gender and sexuality, the sex of a body is the result of an ongoing process or activity as opposed being a biological fact (...) they believe fundamentally that sex categories are malleable and the body can be altered through various means (...) bodily modification is accomplished in Ballroom life mostly through hormonal therapy, padding, hair modifications, and so on.

mutáveis e não presas a fatores biológicos, a aceitação de um membro dentro de uma categoria de gênero/sexualidade dependerá se tal indivíduo atender às diversas exigências para ser colocado dentro daquela categoria identitária da comunidade. Percebe-se, assim, que de uma lógica de possibilidades fluidas de identificação, chega-se a um sistema de gênero/sexualidade cujas categorias extrapolam aquelas próprias da heteronormatividade, mas que, ao mesmo tempo e de forma irônica, apresentam uma fixidez tão forte quanto do sistema que pretendem subverter, o hegemônico. Sendo assim, “o sistema de gênero do *Ballroom* pode parecer ser fixo e estável enquanto outros aspectos são, na verdade, fluidos e instáveis” (BAILEY, 2013, *tradução própria*)³¹

Para explicitar melhor, sabe-se, então, que a cultura dos *Ballrooms* apresenta um sistema de categorias de gênero predeterminadas (e também baseados naquilo disposto na sociedade hegemônica heteronormativa), mas tais categorias são forjadas e moldadas pela própria comunidade. Ou seja, apesar de, baseando-se nas categorias heteronormativas, modificarem e expandirem as categorias do seu sistema de gênero, na “cultura dos *Ballrooms*, as categorias excluem e delimitam, assim como o fazem na sociedade como um todo” (Ibid, *tradução própria*)³²

Ora, o busílis aparece, então, na forma de uma ironia. A cultura dos *Ballrooms* projeta uma imagem de uma comunidade onde uma das coisas que mais oprime essa comunidade frente à sociedade hegemônica, ou seja, os embates que tais indivíduos mantêm com as normatizações incidentes nas identidades de gênero e sexualidade, seria o local de maior inovação e “liberdade”. Atesta-se, pelo discurso dos membros dessa comunidade, que, *a priori*, eles apresentariam um sistema com categorias de identificação de gênero e sexualidade mais abrangente e fluido que aquele encontrado na sociedade heteronormativa. Que tal sistema é mais abrangente que o hegemônico não há dúvidas (como será mais evidenciado adiante), porém se faz necessário refletir sobre seu real caráter fluido e/ou livre. Deve-se destacar nesse sentido, então, dois pontos: primeiramente, as categorias de identificação de gênero e sexualidade parecem não dissociar muito esses dois campos identitários (gênero e sexualidade), da mesma forma como a heteronormatividade preza por uma lógica compulsória entre sexo, gênero e desejo; o outro ponto se relaciona ao fato de que, apesar dos indivíduos

³¹ The Ballroom gender system can appear to be fixed and stable while some aspects are actually fluid and unstable.

³² In Ballroom, categories exclude and delimit, as they do in the larger society.

terem a sensação de uma liberdade de identificação gênero e sexualidade dentro dessa cultura, já que, evidentemente, as possibilidades de categorias de identificação são em número maior que na sociedade hegemônica, percebe-se que para que um indivíduo possa ser reconhecido dentro de tal categoria identitária, ele deve corresponder às necessidades performáticas bastante específicas e que se colocam de forma excludente e delimitadora da mesma forma como se dá o reconhecimento de um indivíduo em relação a uma categoria de gênero e/ou sexualidade dentro da lógica da heteronormatividade. Esses fatos relativizam o posicionamento dos membros dos *Ballrooms* frente à defesa da ideia de uma comunidade bastante *livre* no que concerne suas categorizações referentes à gênero e sexualidade.

É possível, então, questionar o que faz as categorias de gênero e sexualidade tão interessantes dentro dessa cultura já que, ao refleti-las mesmo que momentaneamente, desconstrói-se o caráter tão inovador usualmente atribuído a esse sistema. Pode-se dizer, então, que o que torna a atenção para tais categorias tão interessante são as práticas pelas quais tais identificações são possíveis, isto é, a performance. Ou seja, apesar de ainda estarem subjugados a noções e uma certa fixidez que a sociedade os impõe, é o que fazem com essa imposição que torna o gênero e sexualidade tão interessante dentro dos *Ballrooms*. Ainda segundo Bailey (2013),

os membros dos *Ballrooms* não rejeitam inteiramente as normas de gênero dominantes, nem também desejam fazê-lo; ao invés disso, ao revelar e explorar a natureza fluida e instável de categorias de gênero socialmente produzidas e performadas, os membros forjam modos mais expansivos e criativos de viverem suas vidas de gênero e sexualidade. (*tradução própria*)³³

As categorias do sistema de gênero são, então, no levantamento feito por Bailey (2013):

1. *Butch Queens Up in Drag*: homens gays que performam como *drag* mas que não tomam hormônios e não vivem como mulher.³⁴
2. *Femme Queens*: mulheres transgênero ou MTF (*male-to-female*) em diversos níveis de transição de gênero que envolvem processos hormonais ou cirúrgicos, assim como implante de seios.³⁵

³³ Thus, Ballroom members do not reject dominant gender norms entirely, nor do they desire to do so, rather, by revealing and exploiting the unstable and fluid nature of socially produced and performed gender categories, members forge more creative and expansive ways of living their gender and sexual lives.

³⁴ *Butch Queens Up in Drag* (gay men who performs in drag but do not take hormones and do not live as women).

3. *Butches*: homens transgênero ou FTM (*female-to-male*) em diversos estágios de transição de gênero que envolvem terapia hormonal, remoção dos seios ou diminuição destes ou então lésbicas masculinas ou mulheres que aparentam como homens, independentemente de sua sexualidade.³⁶
4. *Women*: mulheres cisgênero que vivem como mulher e são lésbicas, heterossexuais ou *queer*.³⁷
5. *Men/Trade*: homens cisgênero que vivem como homem, são muito masculinos, e são heterossexuais ou não identificados como gays.³⁸
6. *Butch Queens*: homens cisgênero que vivem e se identificam como gays ou bissexuais e são ou podem ser masculinos, hiper masculinos (como na concepção de homem *machão*), ou muito feminino.³⁹

Dessa forma, como é possível perceber e Bailey chama atenção para tal fato, pelas categorias apresentadas do sistema de gênero dos *Ballrooms*, tal denominação (sistema de gênero) é de certa forma que equivocada já que a sexualidade é constitutiva de quase todas as categorias, enquanto em outras o âmbito único é o do gênero. Isso demonstra a peculiaridade do sistema de gênero encontrado na cultura dos *Ballrooms* e o modo pelo qual seus membros diversificaram e ressignificaram as categorias de gêneros que a sociedade lhes impuseram. Reitera-se, mais uma vez, que tal sistema de gênero apresentado foi compilado por Bailey (2013) e diz respeito às categorias majoritárias encontradas nos *Ballrooms*, com atenção especial para as comunidades norte-americanas. No entanto, conforme explicitado, as categorias do sistema de gênero respondem às demandas das práticas nas quais os membros dessas comunidades estão engajados, sendo assim relevante frisar a possibilidade de tais categorias não serem uma constante em todas as comunidades dos *Ballrooms* existentes (por mais que para a realização do presente trabalho não tenha ocorrido nenhuma menção entre os trabalhos e fontes consultados sobre outras categorias de identificação de gênero e/ou

³⁵ *Femme Queens* (transgender women or MTF at various stages of gender transition involving hormonal or surgical processes, such as breast implants)

³⁶ *Butches* (transgender men or FTM at various stages of gender transition involving hormonal therapy, breast wrapping or removal, and so on or masculine lesbians or females appearing as men irrespective of their sexuality)

³⁷ *Women* (biological females who live as women and are lesbian, straight identified, or queer)

³⁸ *Men/Trade* (biological males who live as men, are very masculine, and are straight identified or nongay identified)

³⁹ *Butch Queens* (biological males who live and identify as gay or bisexual men and are or can be masculine, hypermasculine (as in thug masculinity), or very feminine.

sexualidade). O que é importante sublinhar na apresentação desse sistema de categorias de gênero que os indivíduos desenvolvem dentro desses grupos é o trabalho, a reformulação e expansão em que os participantes dos *Ballrooms* se engajam, a partir do sistema heteronormativo que a sociedade hegemônica os subjugou.

1.2.2. Gênero e performance nos *Ballrooms*

Sendo o sistema de gêneros nos *Ballrooms* um emaranhado de categorias cujas especificidades relatam um engajamento remodelador e, de certa forma, expansivo das categorias reconhecidas socialmente na sociedade heteronormativa, nada mais óbvio que afirmar que a processo identitário do gênero - não esquecendo que a sexualidade está intrínseca à esses processos - é constituído através de um esforço performativo comum a todos os membros dessas comunidades, o que permite a criação, reconhecimento e legitimação de performances particulares de identidades de gênero e sexualidade. Porém, até esse ponto, qual seria, então a inovação presente nessa cultura?

Os membros dos *Ballrooms* gostam de sublinhar frequentemente que fazer parte dessa comunidade vai muito além de apenas frequentar as competições e ganhar os prêmios da sua categoria previamente definida. Para os participantes dos *Ballrooms*, tal cultura é um estilo de vida que, além das competições (*balls*) e das *Houses*, significa considerar esse estilo de vida em seu dia a dia, sendo então a identidade de gênero uma performance de grupo que é adotada não apenas no contexto dos *balls* como também no aspecto privado de cada membro dos *Ballrooms*. (BAILEY, 2013).

Mas, ora, não seria qualquer identidade de gênero e/ou sexualidade, tanto nos *Ballrooms* como na sociedade hegemônica, uma empreitada performativa engajada tanto na vida pública quanto na vida privada e que nunca é uma ação solitária já que se dá na constante relação com o seu *outro* constitutivo? Ou seja,

o ser não “faz” seu gênero sozinho. O indivíduo está sempre “fazendo” com ou pelo outro, mesmo que o outro seja apenas imaginário. O que eu chamo de meu “próprio” gênero aparenta talvez em alguns momentos ser algo que eu sou o autor ou, até mesmo, algo meu. Mas os termos pelos quais o gênero de um ser se faz são, desde o

início, fora do ser, além do ser, em uma sociabilidade que não tem um único autor. (BUTLER, 2004, p.1, *tradução própria*⁴⁰)

Sendo assim, atestar que há relação entre as categorias de identificação de gênero e sexualidade e aquilo que se faz em grupo, suas atividades, etc., é apontar para a forma como se dá esses processos identitário na sociedade como um todo e não apenas dentro do contexto específico dos *Ballrooms*.

Para Bailey, esse esforço performático grupal (ou *communal performance labor*) pode ser explicado pelo o que Ward (2010) denomina de *gender labor*, ou em uma tradução direta, algo como *trabalho de gênero*. Segundo Ward, então, *gender labor*

seriam os esforços corporais e afetivos investidos em conferir *gênero* aos outros, ou suspender ativamente seu *auto-conhecimento* à serviço de ajudar os outros a atingirem as variadas formas de reconhecimento de gênero que esses indivíduos possam almejar. *Gender Labor* é então o esforço de reforçar a autenticidade da identidade de gênero de alguém, mas também o trabalho de co-produzir a ironia, transgressão ou excepcionalidade da identidade de gênero de um indivíduo. (*tradução própria*)⁴¹

Gender Labor seria então o esforço coletivo de atribuir autenticidade à identidade do *outro* que sempre almejará o reconhecimento social de sua identificação dentro da comunidade em que quer se inserir. É dessa forma que muitas identidades de gênero que extrapolam aquelas possíveis dentro da lógica heteronormativa não atingem uma confirmação de sua identidade pois os outros indivíduos dessa comunidade não reconhecem tal possibilidade identitária como possível, colocando-as, assim, na marginalidade. Dentro dos *Ballrooms* o que aconteceria então é um esforço coletivo através das performances diárias às quais tais membros se engajam a fim de garantir uma suposta “autenticidade”, a qual nunca é realmente atestada, já que é inexistente, à identidade de gênero do *outro* e, apresenta-se nesse ponto como pertinente afirmar, também à sua própria identidade, partindo de um processo onde os efeitos são incidentes em ambos os lados e, por isso, é um esforço comum a todos os

⁴⁰ One is always “doing” with or for another, even if the other is only imaginary. What I call my “own” gender appears perhaps at times as something that I author or, indeed, own. But the terms that make up one’s own gender are, from the start, outside oneself, beyond oneself in a sociality that has no single author. (...)

⁴¹ The affective and bodily efforts invested in giving gender to others, or actively suspending self-focus in the service of helping other achieve the varied forms of gender recognition they long for. Gender labor is the work of bolstering someone’s gender authenticity, but it is also the work of co-producing someone’s gender irony, transgression or exceptionality.

membros daquele determinado grupo. Ressalva-se, mais uma vez, que tal esforço não se dá de forma exclusiva aos *Ballrooms* e sim dentro de uma lógica social comum tanto a esse contexto específico quanto o da sociedade hegemônica.

É importante afirmar também que, assim como o esforço performativo é empreendido na sociedade como um todo, atestando, dessa forma, para a não naturalidade das categorizações de gênero existentes, tal processo também se dá nos *Ballrooms*, pois ao ser necessário o engajamento em estratégias performativas que atestem o grau de validação à categoria de gênero pretendida, a artificialidade daquele sistema de identificação fica tão evidente quanto o da sociedade hegemônica. Isso pode ter o efeito de projetar uma desestabilização em direção à suposta naturalidade tão associada às categorias hegemônicas, como também pode atestar como mais uma evidência de que, apesar de se modificar e expandir, os sistemas de categorias de identificação de gênero e sexualidade dentro dos *Ballrooms* talvez não representariam uma inovação e subversão tão acentuada quanto os membros gostam de sugerir.

Considerando então esse esforço que, utilizando a nomeação e teorização promovida por Ward (2010), recebe o nome de *gender labor*, tem-se nos *Ballrooms*, segundo Bailey (2013)

um esforço coletivo de seus membros para criar uma esfera minoritária àqueles que são excluídos e marginalizados dentro da sociedade hegemônica. Essa pequena esfera minoritária permite que os indivíduos, *Houses*, e outros setores da comunidade se engajem em um processo de formação e reformulação identitária, contrários as noções hegemônicas de identidade que são fixas e permanentes (*tradução própria*)⁴²

Apesar de aqui não concordar com Bailey de que tais processos não projetariam uma fixidez da forma como se vê na sociedade hegemônica, pretende-se destacar que é nesse espaço de formação e reformulação identitária que também surgem as possibilidades criativas e é nesse ponto que as performances (*balls*, competições, etc) se configuram e tornam-se parte constitutiva dos processos identitários, em especial aqueles ligados às categorias de gênero e sexualidade. É no processo de ensinar e aprender as práticas as quais constituem a cultura dos

⁴² Ballroom itself is a result of collective efforts of its members to create a minoritarian sphere for those who are excluded from or marginalized within the majoritarian society. This minoritarian sphere enables individuals, houses, and sectors of the community to undertake a process of identity making and remaking, against pervasive notions of identity that are fixed and permanent.

Ballrooms que as identidades de gênero e sexualidade são construídas, revisadas ou promulgadas de acordo com a demanda de um determinado contexto (como já explicitado em relação a possibilidade do surgimento de novas categorias de gênero devido à práticas e contexto específico de um determinado grupo). Ou seja, é no aprendizado e ensinamento das categorias de competição, dos tipos de performance, da estrutura das *Houses*, de como os *balls* funcionam, entre outras dinâmicas do grupo, que não só o *gender labor*, mas todos os tipos de processos de formação identitária se realizarão e, é claro, sua confirmação se dá na execução de todas essas atividades.

Entre tais atividades performáticas que mantêm relação estreita com os processos identitários se destaca a categoria de competição *Realness* que proporciona não apenas um espaço de negociação das categorias de identificação dentro dos *Ballrooms* como também um campo reflexivo acerca dos efeitos promovidos por tais práticas e a possibilidade de relativizar o potencial subversivo tão sugerido em relação às práticas dos *Ballrooms*.

1.2.3. *Realness*

Butler, em seu livro *Undoing Gender* (2004) atenta para o perigo cotidiano ao qual a não-conformidade e ininteligibilidade de gênero estão associados, chamando atenção, assim, às práticas nas quais há um engajamento por parte dos LGBTs para que se protejam e sobrevivam tal violência. Essa necessidade de proteção é também constitutiva das preocupações diárias dos participantes dos *Ballrooms*, principalmente aqueles cujas categorias identitárias de gênero são, aos olhos da sociedade hegemônica, as de menor conformidade àquilo considerado como aceitável diante os dispositivos de legitimidade presentes na sociedade. Dessa forma, *Femme Queens*, *Butches* ou *Butch Queens* seriam as categorias de gênero dentro dos *Ballrooms* mais suscetíveis à tais incidências de violência pública e, logicamente, os indivíduos mais interessados em modos de se passarem despercebidos no dia a dia. Bailey (2013), define essa necessidade como um duplo trabalho empreendido por esses indivíduos diariamente, ou seja,

o trabalho de sobrevivência material e o trabalho de auto-representação através da performance de disfarce do gênero e sexualidade - a fim de negociar e sobreviver a

rígida heteronormatividade que esses indivíduos confrontam no dia a dia de suas vidas (tradução própria)⁴³

Diva D, uma das *Femme Queens* entrevistadas na etnografia de Bailey (2013), sublinha as dificuldades que esses indivíduos enfrentam ao serem identificados em espaços públicos de forma *desviante*, ou seja, não conforme às categorias de gêneros identificadas como autênticas e legitimadas dentro de uma lógica heteronormativa. Tim'm T. West, outro entrevistado por Bailey, demonstra que

passing para muitas das meninas (*Femme Queens*) é apenas se eu aparento como uma mulher e (se) ninguém é capaz de me desmascarar, então eu ganhei. Mas então você não ganhou como uma pessoa transgênera. Você é apenas visto como uma mulher. Você não fez nada para um sistema que tem privado de direitos pessoas que são transgêneros (2013, tradução própria)⁴⁴

A crítica trazida por Tim'm T. West não provém apenas de um posicionamento pessoal deste, mas sim de uma discussão já há bastante tempo em curso sobre a possibilidade real, ou não, de subversão das normas hegemônicas pela cultura dos *Ballrooms*. Essa discussão recai exatamente na categoria de competição dos *balls* dentro dessa cultura, denominada de *Realness*.

O intuito da categoria de *Realness*, mesmo que *a priori* não consciente a todos os participantes, é demonstrar como a sociedade como um todo (ou seja, além do microcosmo encontrado dentro dos *Ballrooms*) funciona em relação à construção de suas identidades, principalmente no que se refere às categorias de gênero e sexualidade, ou seja, a performatividade destas. Um dos efeitos da categoria *Realness* é, por exemplo, escancarar o caráter performativo da sexualidade do indivíduo, a qual será percebida através de sua aparência corporal, sua performance de gênero, as roupas que veste, etc. Sendo assim, “essa interpelação está baseada em noções raciais e de classe sobre personificação de gênero e performance no espaço urbano” (BAILEY, 2013, tradução própria)⁴⁵

⁴³ The work of material survival and the work of self-representation through the performance of gender and sexual disguise - in order to negotiate and survive the rigid heteronormativity that they confront in their everyday lives.

⁴⁴ Passing for a lot of girls (Femme Queens) is just about if I look just like a woman and (if) no one is able to clock me, then I have won. But then you haven't won as a transgender person. You are just seen as a woman. You haven't done anything to a system that has disenfranchised people who are transgender.

⁴⁵ This interpellation is based on racialized and classed notions of gender embodiment and performance in the urban arena.

Realness então seria a demonstração artística do que Butler teorizou como a performatividade identitária, principalmente a de gênero, a qual, no contexto da sociedade hegemônica atrelada a uma lógica heteronormativa, está intrínseca à repetição de um discurso centrado em uma heteronormatividade que delega autenticidade à determinadas performances identitárias, mas lança para a marginalidade outras. Os indivíduos dentro dos *Ballrooms* perceberam, conscientemente ou não, essa peculiaridade da construção social das identidades (acompanhada de uma normatização de algumas e marginalização de outras) e a levou para o cerne de suas práticas. Dessa forma,

os membros dos *Ballrooms* se refazem a partir da manipulação de suas personificações e performances de forma que os tornem visíveis e notáveis dentro da cena dos *Ballrooms*, particularmente nos eventos dos *balls*, enquanto invisíveis e não-marcados no mundo externo. (BAILEY, 2013, *tradução própria*)⁴⁶

Realness, então, refere-se às categorias onde o competidor deve “apagar” de sua performance qualquer traço que demonstre algum grau de desvio de gênero ou sexualidade daquilo que consta como aceitável dentro da sociedade heteronormativa. Almeja-se, portanto, uma performance onde o indivíduo não seria diferenciado do resto da sociedade heteronormativa, e, portanto, não seria tratado como desviante e afins. Por exemplo, entre as categorias *Realness*, existe a *The Athletic Man* onde o júri deve olhar para o competidor e enxergar ali nada mais do que um indivíduo atleta que está conforme às regras heteronormativas da sociedade a qual faz parte. Já a categoria *Femme Queen Realness* requer que o competidor dê uma impressão "real" de ser uma mulher, ou seja, a competidora deve apagar qualquer traço que lembre ao júri que ela não é uma mulher cisgênero, ou seja, que esse indivíduo não seria apontado como transgênero no mundo exterior ao *Ballroom*. De forma a resumir o propósito a categoria *Realness*, tem-se a definição provida por Bailey sobre os diversos tipos de categoria *Realness*, como as já mencionadas anteriormente *Butch Queen Realness*, *Executive Realness*, *Schoolboy Realness*, *Butch Queens Up in Drag Realness*, entre outros: “para todas essas categorias, ser *real* é minimizar ou eliminar qualquer sinal de desvio das normas de gênero e sexualidade que são dominantes na sociedade heteronormativa. ”

⁴⁶ Ballroom members refashion themselves by manipulating their embodiments and performances in ways that render them visible and remarkable within the Ballroom scene, particularly at ball events, while being invisible and unmarked in the world outside of it.

(2013, tradução própria)⁴⁷. Pode-se concluir, então, que *Realness* seria uma análise e um guia para entender as performances que os participantes dos *Ballrooms* lançam mão no dia a dia para que possam se proteger dos ataques públicos aos quais estão sujeitos na sociedade. Mas, também, é em grande parte em uma categoria como a *Realness*, que se estabelece as próprias normas e aquilo que é considerado aceitável e portador de uma suposta “autenticidade”, a qual nunca é, obviamente, alcançada, dentro das categorias do sistema de gênero e sexualidade dos *Ballrooms*. Ou seja, é nesse espaço de performance das categorias de gênero e sexualidade que os participantes redefinem e transformam as categorias impostas socialmente a eles e as expandem a fim de atender às necessidades identitárias daquela comunidade. E é nesse duplo processo de reformulação das categorias de identidade de gênero e sexualidade, mas também de um suposto treino para condizer com as necessidades de disfarce e conformidade às normas da sociedade heteronormativa que as críticas à suposta capacidade de subversão dos *Ballrooms* surgem.

Figura 5: Competidor da categoria *Executive Realness* em *Paris is Burning*



Fonte: Miramax

Ao se apropriarem das normas da compulsória heterossexualidade e as trabalharem e as reestruturarem, criando assim um novo sistema de gênero representável dentro de seu discurso simbólico, os membros dos *Ballrooms* acabam contestando a suposta "naturalidade"

⁴⁷ For all of these categories, to be “real” is to minimize or eliminate any sign of deviation from gender and sexual norms that are dominant in heteronormative society.

atribuída ao sistema heteronormativo. Como o sistema de gêneros dos *Ballrooms* difere em alto grau do sistema de gênero hegemônico da sociedade, tem-se exatamente aquilo que a heteronormatividade compulsória coloca como “sujeito abjeto” ou “marginalizado”, ou seja, o não “representável”, o “fora do campo simbólico” (BUTLER, 1990 apud HALL, 1996). Apesar disso, há discussões que colocam em questão a capacidade real ou não de subversão da ordem compulsória heteronormativa por parte desses grupos. Para Champagne (1995), o fato de muitos dos competidores estarem ali competindo e performando *drag*, produz, entre outras coisas, uma forma de resistência às subjetividades de gênero “naturalizadas” e impostas socialmente. Butler (1990) confirma que “ao imitar o gênero, o drag revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero - assim como a sua contingência.” (p. 196) Ou seja, a performance *drag* desestabiliza a “naturalidade” dos gêneros. Porém, é a própria autora que questiona a capacidade real de subversão por parte dos *Ballrooms*.

A problematização surge partindo do fato de que o sistema identitário de gênero dentro da comunidade dos *Ballrooms* parte de um sistema de gênero pré-determinado, ou seja, exatamente aquele encontrado na sociedade fora dos *Ballrooms*, a heteronormativa. Assim, as identidades de gênero dentro dos *Ballrooms* estão intimamente ligadas com a sua relação e fronteira com o *outro*, em uma relação com o seu *exterior constitutivo* (HALL, 1996)⁴⁸. Os membros da comunidade modelam e expandem as possibilidades de identificação a partir dessa base pré-determinada, criando assim um número maior de identificações. Porém, essas categorias, assim como as encontradas na sociedade heteronormativa, excluem e delimitam, o que problematiza a sua suposta capacidade de subversão. (BAILEY, 2013). Tal crítica fica ainda mais extensa e problemática ao adentrar a categoria *Realness* em que o manejo dos discursos provenientes de uma lógica heteronormativa se coloca a fim de uma suposta subversão da interpelação pejorativa que tais discursos projetam nesses indivíduos, porém, atesta-se impasses nesses processos que colocam em questionamento a real capacidade subversiva que, muitas vezes, é tão atribuída às categorias de *Realness*.

⁴⁸ “Isso implica o reconhecimento radicalmente perturbador de que é apenas por meio da relação com Outro, da relação com aquilo que não é, com aquilo que falta, com aquilo que tem sido chamado de seu *exterior constitutivo*, que o significado “positivo” de qualquer termo - e assim, sua “identidade”, pode ser construída.” (HALL, 1996, p. 110)

Em seu artigo *Gender is Burning*, Butler (1993), ao projetar um olhar para a comunidade dos *Ballrooms* de forma bastante específica e limitada, mas promovendo questionamentos mais do que pertinentes, como também proveitosos, discorre sobre o potencial subversivo das práticas exploradas no documentário *Paris is Burning* lançado dois anos antes da publicação do artigo de Butler. Reitera-se que tal análise empreendida pela filósofa deve ser lida com certa cautela por tratar dos *Ballrooms* apenas a partir do contexto em vigor dentro do espaço-tempo do documentário *Paris is Burning*.

Por ser um espaço, como já exposto previamente, cujas origens atestam para os bailes de *drag* da cidade de Nova York, a prática *drag* e tudo aquilo que a constitui em termos de performance e manejo de tratos sociais, mesmo que deturpada e (re)contextualizada para as práticas específicas dos *Ballrooms*, está no cerne do desenvolvimento dos hábitos de performance e de processos identitários desse grupo. Sendo assim, Butler (1993) começa a sua crítica partindo exatamente da natureza da prática *drag*, a qual, segundo a filósofa, “é um local de certa ambivalência, a qual reflete a situação mais geral de estar implicada nos regimes de poder pelos quais o ser é constituído e, portanto, por estar implicada no próprio regime de poder ao qual pretende se opor” (p. 125, *tradução própria*⁴⁹). Sendo assim, a prática *drag* se coloca sob uma relação dual em relação às instâncias de poder relativas a identidade, já que a *drag* é constituída dentro e através dessas relações de poder, mas ao mesmo tempo está engajada na subversão e/ou ressignificação de tais relações, constituindo-se assim como bastante ambivalente.

Butler (1993) ao analisar o filme *Paris is Burning*, constata que supor que as categorias de gênero são como as *drags* é sugerir que a “imitação” está na base do projeto heterossexual e seus respectivos binarismos. Isto é, “nesse sentido, então, *drag* é subversivo à medida que reflete a estrutura imitativa pela qual o gênero hegemônico é ele mesmo produzido e disputa a reivindicação heterossexual sobre a naturalidade e originalidade” (p. 125, *tradução própria*⁵⁰). Ou seja, *drag* não pressupõe um gênero *a priori*, fixo, e sim que a heteronormatividade é um constante e repetitivo esforço de imitação de suas realizações a fim

⁴⁹ “(...) *drag* is a site of a certain ambivalence, one which reflects the more general situation of being implicated in the regimes of power by which one is constituted and, hence, of being implicated in the very regimes of power that one opposes.”

⁵⁰ “In this sense, then, *drag* is subversive to the extent that it reflects on the imitative structure by which hegemonic gender is itself produced and disputes heterosexuality's claim on naturalness and originality.”

de garantir a sua centralidade e fixação (através da *performatividade*). *A priori*, então, ao competir em uma categoria *Realness*, o indivíduo mostra que pode performar um determinado gênero e sexualidade, supondo-se, dessa forma, o resultado em uma desmistificação da suposta naturalidade das categorias heteronormativas, indicando, assim, o seu caráter performativo. Porém, Butler (2003) questiona se essa desnaturalização procede na subversão das heteronormatividades ou se tal processo acaba se transformando na própria idealização dessas normas fixas, que oprimem mesmo quando estão mais sendo subjetivadas através da performance.⁵¹ Ou seja, a preocupação centra-se na possibilidade da propriedade *realness* se estender ao ponto de que o efeito seja de reafirmação das heteronormatividades que tanto oprimem esses indivíduos.

O ponto principal proposto por Butler (1993) é se essas performances, cujas naturezas estão centradas na instância *drag*, implicam uma apropriação cuja insubmissão pretendida pode resultar em uma fatal apropriação que não é bem-sucedida em sua subversão. Isto é,

No caso da *drag* é difícil de uma outra forma, já que me parece claro que há tanto um sentimento de derrota como de insurreição a ser depreendido da pompa *drag* observada em *Paris is Burning*, de que a *drag* que vemos, a *drag* que é, afinal de contas, enquadrada para nós, filmada para nós, é uma que tanto apropria como subverte normas racistas, misóginas e homofóbicas de opressão. Como lidar com essa ambivalência? Não é primeiro uma apropriação e depois uma subversão. Às vezes são as duas de uma vez; às vezes o que sobra é uma tensão insolúvel, e às vezes acontece uma fatal apropriação in-subversível. (p. 128, *tradução própria*⁵²)

Destaca-se nesse ponto, mais uma vez, o fato de que é até na própria fala de Butler que se faz possível perceber uma ressalva no enquadramento o qual tal olhar para as práticas dos *Ballrooms* e seu potencial subversivo se dá. Ou seja, as indagações de Butler, apesar de possíveis de serem estendidas à fins reflexivos para a cultura dos *Ballrooms* em si, centra-se dentro do contexto particular do fim dos anos 1980 apresentado no documentário, e o qual,

⁵¹ Segundo Champagne (1995) a problematização é necessária já que para Butler (1990) nem toda performance/discurso drag é subversivo e portando deve-se questionar “*which acts of performance are ‘effectively disruptive truly troubling’, and which ‘become domesticated and recirculated as instruments of cultural hegemony’*” (p. 126)

⁵²“And the case of drag is difficult in yet another way, for it seems clear to me that there is both a sense of defeat and a sense of insurrection to be had from the drag pageantry in *Paris Is Burning*, that the drag we see, the drag which is after all framed for us, filmed for us, is one which both appropriates and subverts racist, misogynist, and homophobic norms of oppression. How are we to account for this ambivalence? This is not first an appropriation and then a subversion. Sometimes it is both at once; sometimes it remains caught in an irresolvable tension, and sometimes a fatally unsubversive appropriation takes place.”

nunca é, e nesse caso ainda menos, completo, já que se trata daquilo organizado e demonstrado pelo enquadramento discursivo escolhido por Livingston ao realizar o filme.

De qualquer forma, percebe-se a indagação insistente na reflexão de Butler sobre esse papel subversivo atribuído às práticas empreendidas dentro dos *Ballrooms*. Butler atrela muito sua crítica às situações observadas no documentário. Por exemplo, para a filósofa, Venus Xtravaganza, uma *femme queen*, ou seja, uma mulher transgênero, performou, dentro da lógica performativa das identidades de gênero, sexualidade, entre outras, que tange as práticas dos *Ballrooms*, sua identidade *femme queen* com excelência, o que confere à Venus o título de lenda dentro da comunidade. Porém, o discurso observado de Venus era de que ao se tornar uma mulher, poderia atingir sua tão sonhada ascensão social e econômica e conseguir, finalmente, se casar com um homem que a ajudasse nesse processo. Nesse discurso de Venus, atribui-se, segundo Butler, problematizações quanto a empreitada performática de Venus em relação à sua identidade já que tal lenda do *Ballroom*, ao relacionar sua identificação com o gênero pretendido à uma suposta ascensão social, atribui ao gênero feminino um patamar de privilégio social que descarta toda a misoginia parte das normatizações das identidades de gênero exercidas dentro da lógica heteronormativa da sociedade hegemônica. Sendo assim, a suposta pretensão subversiva que possam atribuir ao papel performativo de Venus que, *a priori*, poderia desmascarar a naturalidade atribuída às categorias de gênero dentro da ordem heteronormativa, é desestabilizada ao observar a alienação de Venus em relação àquilo que sua própria trajetória performativa pretende subverter. Butler ainda leva a reflexão crítica sobre o caso de Venus às últimas instâncias ao atribuir o fim trágico dela (Venus é encontrada morta em um quarto de motel depois de, supostamente, ter se engajado em um encontro sexual a fim de ganhos monetários e ter sido assassinada pelo parceiro quando este percebeu que Venus não tinha a genitália que condizia com a lógica heteronormativa atribuída ao gênero performado por ela) à uma incompreensão das instâncias de poder as quais estão atreladas às categorias que tais indivíduos manejam:

Esse é um assassinato que é performado por um simbólico que erradicaria aqueles fenômenos que requerem uma abertura das possibilidades de resignificação do sexo. Se Venus quer se tornar uma mulher, e não pode superar o fato de ser latina, então Venus é tratado pelo simbólico precisamente do modo pelo qual mulheres de cor são tratadas. Sua morte então é testemunho de uma má interpretação do mapa pelo qual os

locais de auto-superação são constantemente resolutos em decepção. (p. 131, *tradução própria*⁵³)

Isto é, Butler enxerga que a interpretação que Venus fez da identificação de gênero pretendida em sua empreitada performativa foi bastante errônea. Venus não apenas ignorou a situação do gênero feminino dentro da sociedade hegemônica (e misógina) como também não atentou para a posição social de um indivíduo do gênero feminino, sob a identidade latina e parte de uma comunidade economicamente desfavorecida. Todos esses fatores podem, segundo a lógica exposta por Butler, serem a própria razão pela qual Venus caminhou para a situação na qual resulta em seu assassinato. Porém, mais do que isso, Venus representa também uma empreitada performativa em relação aos processos de identificação de gênero e sexualidade que, em diversas instâncias e a partir de inúmeras confusões quanto os embates que envolvem tais categorias, não pode ser delegada a um projeto subversivo bem-sucedido.

Butler ainda trata da questão dos efeitos da empreitada *drag* performática dos *Ballrooms* ao olhar para uma prática mais geral dessa cultura e não especificamente de um de seus membros, a prática do *Realness*. Butler define essa categoria de competição como algo que não é exatamente apenas uma categoria, mas sim um

padrão que é usado para julgar qualquer performance dentro das categorias estabelecidas. E mesmo assim o que determina o efeito de *realness* é a habilidade de compelir a crença, de produzir um efeito naturalizado. Esse efeito é ele mesmo o resultado de uma encarnação de normas, uma reiteração de normas, uma representação de normas de classe e raça, uma norma que é em um momento uma figura, uma figura de um corpo, que não é um corpo em particular, mas um ideal morfológico que permanece como padrão que regula a performance, mas que performance alguma realmente atinge (1993, p. 129, *tradução própria*⁵⁴).

Como já explicitado previamente, *Realness* não seria apenas a categoria de competição em que todas as normas de identificação de gênero e sexualidade são manejadas e engajadas

⁵³ "This a killing that is performed by a symbolic that would eradicate those phenomena that require an opening up of the possibilities for the resignification of sex. If Venus wants to become a woman, and cannot overcome being a Latina, then Venus is treated by the symbolic in precisely the ways in which women of color are treated. Her death thus testifies to a tragic misreading of the social map of power, a misreading orchestrated by that very map according to which the sites for a phantasmatic self-overcoming are constantly resolved into disappointment."

⁵⁴ "Realness" is not exactly a category in which one competes; it is a standard that is used to judge any given performance within the established categories. And yet what determines the effect of realness is the ability to compel belief, to produce the naturalized effect This effect is itself the result of an embodiment of norms, a reiteration of norms, an impersonation of a racial and class norm, a norm which is at once a figure, a figure of a body, which is no particular body, but a morphological ideal that remains the standard which regulates the performance, but which no performance fully approximates.

pelas performatividades identitárias de cada indivíduo, mas a própria criação de todo um sistema de identificação e de normas dessa cultura dos *Ballrooms*. Ao, por exemplo, reconhecer Venus Xtravaganza como uma “verdadeira” *femme queen* dentro da categoria *Realness*, o júri não apenas atribui um papel vencedor e de bom desempenho em sua performance de gênero à Venus, como também delimita aquilo que, dentro de todas as categorias de competição da comunidade e de suas outras práticas, é considerado como padrão e o reconhecível como *femme queen*. Ora, ao delimitar as regras que indicarão uma performance satisfatória ou não, esse júri e, inevitavelmente, essa cultura incorporam regras e normatizações provenientes do contexto social mais amplo da sociedade hegemônica. E da mesma forma como se pode dizer sobre o ambiente fora desse universo cultural, essa performance nunca é, e nem pode ser, realmente atingida de forma totalitária exatamente por não se tratar de algo natural ou atingível e sim um emaranhado de requisitos e naturalizações que são incessantemente perseguidas, tanto pelos membros dos *Ballrooms*, como qualquer outro indivíduo vivendo em sociedade.

Afora o fato das implicações desestabilizadoras quanto à suposta liberdade de identificação de gênero e sexualidade dentro dessa cultura (já que a existência de normas e requisitos performativos parece promover uma normatização tão intensa quanto aquela encontrada na sociedade que pretende subverter), o que é perceptível nessa dinâmica é uma apropriação que se pretende subversiva, porém que, assim como exposto pelas exemplificações providas por Butler, podem (re)idealizar e reafirmar as normas do poder ao qual se opõe. Isto posto, se faz necessário perpetuar o questionamento de se “a desnaturalização da norma sucede em uma subversão da norma, ou se essa é uma desnaturalização à serviço de uma perpétua (re)idealização, uma que pode apenas oprimir, mesmo que, ou precisamente quando, é encarnada da forma mais efetiva” (p. 129, *tradução própria*⁵⁵).

Bailey (2013) parece resolver essa questão, a partir da sua etnografia da cena dos *Ballrooms* em Detroit, onde atesta que

os membros dos *Ballrooms* não estão nem interessados e nem aptos para dismantelar as formas sistêmicas de raça, gênero e sexualidade hegemônica que os oprimem. Ao

⁵⁵ Does the denaturalization of the norm succeed in subverting the norm, or is this a denaturalization in the service of a perpetual reidealization, one that can only oppress, even as, or precisely when, it is embodied most effectively?

invés disso, a sobrevivência e a busca por uma qualidade de vida melhor são os objetivos desses membros. E a performance é o meio pelo qual esse objetivo é alcançado no dia a dia. (*tradução própria*)⁵⁶

E parece que, de certa forma e, certamente, não da mesma maneira simplista na qual Bailey (2013) resolve tal impasse, Butler, mais dez anos após a publicação de seu artigo sobre as práticas *drag* nos *Ballrooms*, promove uma reflexão em *Undoing Gender* (2004) a qual, mesmo não tendo nenhum direcionamento ao contexto dos *Ballrooms*, pode exercer aqui um papel esclarecedor em relação a esses questionamentos. Para Butler, perceber as amarras nas quais os dispositivos de poder e interpelação dos sujeitos se dão na sociedade é uma forma de atribuir agência aos indivíduos de forma que:

isso não significa que eu possa refazer o mundo de forma que eu torne seu criador. Essa fantasia do poder divino apenas recusa os modos pelos quais somos constituídos, invariavelmente e do começo, pelo o que é anterior e fora de nós. Minha agência não consiste em negar essa condição de minha constituição. Se eu tenho alguma agência, ela está aberta pelo fato de que eu sou constituído por um mundo social o qual eu nunca escolhi. Que minha agência é despedaçada com paradoxos, não significa que é possível. Significa que o paradoxo é a condição de sua possibilidade. Como resultado, o “eu” que eu sou se encontra ele mesmo de um lado constituído por normas e dependente delas, mas também se esforça para viver de formas que mantêm uma relação crítica e transformativa com elas. (p. 3, *tradução própria*)⁵⁷

Isto é, a capacidade de agência do sujeito se dá, dentro dessa lógica, a partir de seu reconhecimento dentro desse emaranhado de relações de poder das quais não pode se desvencilhar já que são parte constitutiva do sujeito, mas com as quais pode manter um vínculo relacional crítico e transformativo. Isso recai na assertiva de Butler que, talvez, pudesse dialogar como retórica às afirmações e indagações promovidas pela autora em 1993 acerca a cultura dos *Ballrooms*:

A crítica das normas de gênero deve se situar dentro do contexto de vidas na forma como são vividas e deve ser guiada pela questão de o que maximiza a possibilidade de

⁵⁶ Ballroom members are neither interested in nor able to dismantle the systemic forms of race, gender, and sexual hegemony that disenfranchise them. Rather, survival and the pursuit of a better quality of life are the aims of members. And performance is the means through which these aims are pursued in the everyday.

⁵⁷ (...) This not mean that I can remake the world so that I become its maker. That fantasy of godlike power only refuses the ways we are constituted, invariably and from the start, by what is before and outside of us. My agency does not consist in denying this condition of my constitution. If I have any agency, it is opened up by the fact that I am constituted by a social world I never chose. That my agency is riven with paradox does not mean it is possible. It means only that paradox is the condition of its possibility. As a result, the “I” that I am finds itself at once constituted by norms and dependent on them but also endeavors to live in ways that maintain a critical and transformative relation to them.

uma vida suportável, o que minimiza a possibilidade de uma vida insuportável ou, de fato, uma morte social e literal. (p. 8, *tradução própria*⁵⁸)

Em outras palavras, Butler aponta para aquilo que Bailey (2013) chama atenção sobre a questão particular dos membros dos *Ballrooms* promoverem uma melhor qualidade de vida que proporcione exatamente aquilo que Butler coloca como condições suportáveis para viver. Isto é, não há na fala de Butler uma negação das reflexões em que se engajou ao falar de *Paris is Burning* em 1993. Acredita-se aqui que todas as problematizações levantadas pela filósofa acerca do potencial subversivo das práticas dos *Ballrooms* devem ser consideradas e refletidas em diversas instâncias, por isso consideradas no trabalho aqui exposto. No entanto, há de se atentar para o fato de que, assim como Venus Xtravaganza, muitos outros membros dos *Ballrooms* promovem, como ficará explícito posteriormente nas falas expostas das entrevistas partes do trabalho de campo constitutivo dessa pesquisa, ideais com pretensões subversivas em relação às práticas que se envolvem dentro de sua comunidade. Mas, da mesma forma que Venus apresentava aspirações que talvez minaram o poder subversivo de sua empreitada performática (já que nem Butler consegue atestar uma conclusão final sobre tais processos de potencial de insurreição às normas hegemônicas), os outros membros dos *Ballrooms* também possuem tais anseios o que, segundo Bailey e, talvez, segundo também Butler (2004), levando às últimas instâncias as afirmações sobre condições que maximizam uma vida suportável, isso não deve deslegitimar a cultura dos *Ballrooms* em seu engajamento de desconstrução de normas, reapropriações, ressignificações, e, obviamente, subversões.

Há de ressaltar mais uma vez nesse ponto que a discussão sobre o *Realness* aqui desenvolvida se dá mais em relação àquilo que está em vigor no discurso sobre o que seria a cultura dos *Ballrooms*. Ou seja, o que se estabelece é um olhar para as questões sobre o *Realness* considerando que as dinâmicas empreendidas nessa atividade são aquelas observadas no *Ballroom* norte-americano como um todo, mas mais especificamente aquilo que se vê na cena dos *Ballrooms* na década de 1980 e 1990. Hoje, o discurso vigente entre os membros dessa comunidade ainda mantém tais relatos, mas há, certamente, inovações que, por questões de poder e controle, ainda não são tão disseminadas. Quando se considera, então, o caráter

⁵⁸ The critique of gender norms must be situated within the context of lives as they are lived and must be guided by the question of what maximizes the possibility for a livable life, what minimizes the possibility of unbearable life or, indeed, social and literal death.

transnacional dos *Ballrooms*, as problematizações ficam ainda mais complexas, pois novos contextos entram em vigor, novas relações sociais, novas necessidades, entre outros.

O que se almejou nesta seção não foi apresentar uma teorização ou materiais que possam levar a reflexões conclusivas do real poder de subversão ou não das práticas empreendidas pelos membros dos *Ballrooms*. Aqui, pretende-se destacar a complexidade do seu sistema de gênero e as categorias que foram se reformulando e dando origem a outras no decorrer da formação dessa cultura. Deve-se reiterar sempre que há sim um intuito subversivo direcionado às normatividades as quais esses indivíduos estão subjugados em seus dia a dia, mas que, devido às necessidades básicas para sobrevivência, esses membros não possuem outra escolha a não ser lançar mão das habilidades de performance que tanto praticam para poderem garantir sua sobrevivência no dia a dia. Ou seja, eles escancaram de fato o caráter performativo das identidades, mas tal grito de protesto é limitado exatamente por aquilo que tentam tanto subverter, sendo assim, uma questão de conservação de seu sustento e sua segurança física e emocional. A somatória de tais ações que são, apesar de divergentes em seus efeitos, concomitantemente realizadas, é difícil de estabelecer em relação ao seu efeito final, ou seja, se subverte alguma das normas que os oprimem, ou se acabam apenas as reiterando. De qualquer forma, a complexidade e o potencial subversivo dessa dinâmica grupal está mais do que óbvia. Resta se ater aos próximos desenvolvimentos e embates em que essa comunidade se envolverá para observar os resultados obtidos no futuro.

1.3. Os *Balls* e a Performance

Figura 6: Flyer de um *Ball* realizado recentemente na cidade de Paris



Fonte: *Vice*⁵⁹

Um último campo que deve ser apresentado para uma melhor contextualização da cultura dos *Ballrooms* são as suas práticas de competição nos *Balls* e as performances em si. Ressalta-se que, assim como na explicação sobre o sistema de gênero dos *Ballrooms*, tal conjuntura se relaciona ao cenário específico dos EUA, mais especificamente da cidade de Detroit, como apresentado pela etnografia de Bailey (2013). Porém, o entendimento do funcionamento dessa cultura no país onde surgiu é necessário a fim de compreender o processo de transnacionalização dessa cultura, o qual é sempre permeado por uma tentativa de normatização e possibilidade de legitimação dos *Ballrooms* em outras localidades por parte da comunidade norte-americana.

Como já explicitado sobre a importância das *Houses* dentro da comunidade dos *Ballrooms*, Bailey discorre sobre a relevância das práticas realizadas dentro dos *balls* para a constituição dessa comunidade:

⁵⁹ Disponível em: https://thump.vice.com/en_au/article/78jnpj/house-of-mizrahi-is-throwing-a-massive-vogue-ball-in-pariswatch-their-teaser-video

na cultura dos *Ballrooms*, não existem *Houses* sem os *balls*, e não existem *balls* sem as *Houses*. Essas práticas citadas anteriormente são inextricavelmente associadas com a criação de um mundo alternativo pelos membros dos *Ballrooms* e através de performances ritualizadas e praticadas nos eventos das *balls*. *Balls* e as *Houses* são mutuamente constitutivas. Essa interconexão entre afinidade e performance cria as condições para um trabalho duplo (...) que constrói e sustenta a comunidade. (2013, *tradução própria*).⁶⁰

Então, como já apresentado na reflexão sobre a categoria *Realness*, que é constitutiva das práticas de performance realizadas durante os *Balls*, é durante esses eventos, mas também em todas as outras atividades dessas comunidades, como as *Houses*, por exemplo, que a possibilidade da criação de um mundo alternativo é efetivada, assim como a criação e legitimação de seus processos identitários, principalmente os de gênero e sexualidade.

Como forma de ilustrar de quais formas os participantes se engajam nas competições e performances através de um trabalho comunitário direcionado à criação de um mundo alternativo para o desenvolvimento de suas identidades, discorre-se a seguir sobre a descrição provida por Bailey (2013) a partir do *ball* que ele participou, o *The Rich and Famous Ball*, na cidade de Detroit, em 18 de fevereiro de 2001, durante o seu trabalho de etnografia. Destaca-se que o relato é reproduzido no presente trabalho através de paráfrases e de forma resumida a partir do relato de Bailey (2013) escrito em Inglês, mas que não está sendo reproduzido aqui na íntegra e traduzido, pois se trata de um relato de tamanho considerável, impossibilitando sua reprodução aqui.

Após uma preparação intensa do local que toma grande parte do dia dos membros da *House* a qual promove o *ball* daquele dia, depois da meia-noite, quando os salão já está arrebatado pelos competidores provenientes de diversas localidades e *Houses*, o anfitrião ou comentarista escolhida (que em alguns lugares recebe o nome de *MC*) começa a cerimônia pedindo um momento de silêncio para que todos possam prestar seu respeito à todas aos membros lendários dos *Ballroom* que vieram a falecer nos últimos anos. O comentarista ainda adiciona que “para aqueles que não conhecem o ícone imortal Dorian Corey ou Angie

⁶⁰ (...) in Ballroom culture, there are no houses without balls, and there are no balls without houses. These aforementioned practices are inextricably associated with Ballroom members' creation of an alternative world through ritualized performance and practices at ball events. Balls and houses are mutually constitutive. This interconnection between kinship and performance creates the conditions for the twin labor - kinship and performance - that builds and sustains the community.

Xtravaganza, vão alugar *Paris is Burning*” (BAILEY, 2013, *tradução própria*)⁶¹. Para Bailey, tal espaço de memória como forma de relembrar os ancestrais da cultura dos *Ballrooms* é uma prática comum dentro dos *Balls* e seria o momento que o comentarista ensina aos novos membros o legado dos *Ballrooms*.

Para dar continuidade ao *ball*, dá-se início à etapa que recebe o nome de *Legends, Statements and Stars*, onde o comentarista apresentará de forma organizada os *Immortal Icons* (fundadores dos *Ballrooms*), *Icons* (pessoas que fizeram história nos *Ballrooms*), *Legends* (ganhadores de muitos troféus ou aqueles vistos como veteranos), *Stars* (aqueles que estão próximos de se tornarem *Legends*) e, por fim, os *Statements* (que logo serão considerados *Stars*) (Ibid, 2013).

Após tais solenidades, o comentarista pede para que o *DJ* comece a tocar alguma música, a qual é um elemento essencial para os *balls* e dá um sentido de organização tanto para o comentarista quanto para as performances e competições que acontecerão ali. A partir desse momento, o comentarista começa a chamar alguns membros de sua escolha para performar como bem entenderem a fim de animar os espectadores e, enfim, dar início à competição. Deve-se destacar nesse momento que as falas empreendidas pelo comentarista e relatadas na narrativa de Bailey são totalmente ritualizadas e parte de um dialeto específico da cultura dos *Ballrooms* e, assim como as performances, exerce um papel importante na comunidade, reflexão que se dará em capítulo posterior nessa dissertação.

O comentarista chama para a passarela uma *Butch Queen Up in Drag* famosa na comunidade dos *Ballrooms* em *Detroit* por fazer toda a sua vestimenta para as competições. Isso chama a atenção de outro importante aspecto dos *balls* que são as escolhas de roupa que os participantes realizam, prática que requer semanas de preparo e de trabalho em grupo para a confecção. Esse fato chama a atenção para a evidência de que aquilo que se concretiza durante os *balls* é o produto de um engajamento de todos os membros que se mistura às vidas particulares de cada um deles. É por isso que a cultura dos *Ballrooms* não é restrita àquilo que se desenvolve no decorrer das competições, ou seja, os *balls*, e sim, pode ser chamada de um estilo de vida adotado pelos seus participantes com hábitos específicos que unem tais

⁶¹ ‘For those of you who don’t know Immortal Icon Miss Dorian Corey or Angie Xtravaganza, go rent *Paris is Burning*

indivíduos em torno de objetivos específicos. Como, por exemplo, tem-se a concepção de Giddens (2002) sobre estilos de vida em que “os hábitos do estilo de vida são construídos pelas resistências da vida no gueto e também pela elaboração direta de estilos culturais e modos de atividades distintos” (p. 84).

Prosseguindo com o *ball*, um outro comentarista se junta à competição e pergunta à multidão de participantes quais são as suas *Houses*, o que resulta em um coro inteligível com vários nomes se misturando e, então, pede para que os membros da região das *Houses* de Detroit adentrem a passarela a fim de se mostrarem aos outros competidores. Para Bailey, além do entusiasmo que preenche todo o salão, esse é um momento importante já que

muitos dos membros são reconhecidos por suas realizações nas performances e nas *Houses* às quais pertencem, assim como o trabalho com o qual contribuíram para a comunidade, a qual ajudam a desenvolver e manter (2013, *tradução própria*)⁶²

O *ball* prossegue para a parte em que acontece a *The Grand House March*, a qual, na perspectiva defendida por Bailey (2013) é um momento importante para o *ball*, no qual a *House* anfitriã e organizadora do evento é convidada (com todos os seus membros adentrando a passarela) a desfilar e performar para os outros competidores, dando assim o tom e nível da competição, como também se apresentado à comunidade e expondo os preceitos da *House*, seus objetivos, entre outras informações que possam querer transmitir. Após mais esse momento de maior formalidade (mesmo que sempre acompanhado de muita música e comentários proferidos pelos *MCs* a fim de animar todos os participantes e espectadores), o comentarista então chama à mesa os jurados da noite, os quais, nessa narrativa provida por Bailey eram no número de sete jurados, mas que variam de *ball* para *ball*. O importante destacar é que esses jurados são constituídos geralmente por membros já considerados importantes dentro da cena dos *Ballrooms*. Esse júri é sempre formado por membros escolhidos pela *House* que está promovendo a competição e, dessa forma, almejando-se evitar possíveis confusões, os membros da *House* anfitriã são proibidos de competir (logo faz sentido se apresentarem antes da competição). Além disso, uma das ferramentas mais

⁶² And more than that, many members are recognized for their accomplishments in performance and the houses to which they belong, a well as the labor they have contributed to the community, which has helped to develop and sustain it.

importantes desse corpo de jurados é a capacidade denominada de *chop*, ou em uma tradução literal, *cortar* qualquer competidor de uma categoria.

Figura 7: Competidor na categoria *Buch Realness* em um *Ball* realizado em Dallas em 2013



Fonte: YouTube⁶³

A competição em si é iniciada com o comentarista as direcionando do começo ao fim com o intuito de organizá-las. Além disso, o comentarista também tem o poder de se voltar aos jurados caso perceba algum comportamento inadequado por parte destes, principalmente caso perceba que alguns jurados estão propositalmente contra alguma *House*, ou ainda pode dissolver o painel de jurados caso perceba irregularidades. Porém, o poder maior de decisão sobre possíveis discussões ou problemas reside nas mãos da *House* anfitriã, a qual não apenas organizou quais categorias aconteceriam naquele *ball* como também definiu a descrição de cada uma, assim como os requisitos para a aprovação de participação de um indivíduo em uma categoria, como também os critérios para uma boa execução. Bailey chama a atenção para o fato de que “embates de poder são uma característica constante nos *Balls* e eles servem como

⁶³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x1EjegWFjgY>

ocasiões nas quais as dinâmicas dos *Ballrooms* no sentido mais amplo são colocadas em evidência” (2013, tradução própria)⁶⁴

Figura 8: Flyer de um *Ball* com as categorias da competição e o valor dos prêmios



Fonte: EventBrite⁶⁵

Conforme a descrição provida por Bailey, no decorrer do desenvolvimento dos *balls* e na passagem pelas diversas categorias, as quais são, majoritariamente organizadas em torno do conceito de *Realness* e as relações que isso mantém com as performatividades identitárias de gênero e sexualidade, o comentarista chega no ponto onde os competidores devem competir na categoria *Femme Queen Body*, ou seja, uma categoria *realness* destinada apenas à *Femme Queens*, isto é, indivíduos cujo gênero ao qual foram submetidos ao nascer foi o masculino,

⁶⁴ (...) power struggles are a constant feature of ball events, and they serve as occasions during which the power dynamics in the broader scene are brought to bear.

⁶⁵ Disponível em: <https://www.eventbrite.com/e/vogue-knights-thursdays-111716-all-new-venue-tickets-29594631339#>

mas que não se identificam com esse gênero e, através de várias técnicas estéticas e performáticas, modificaram-se a fim de serem reconhecidas nessa categoria do sistema de gêneros dos *Ballrooms*, sendo assim, mulheres transgênero. Porém, no momento que o comentarista chama pelos participantes dessa categoria, uma mulher se aproxima a fim de adentrar nessa competição, mas

aparentemente ela não percebe que aquela categoria é apenas para *Femme Queens*. ‘Você é uma real cunt?’ pergunta o comentarista ao mesmo tempo que coloca suas mãos entre sus pernas. ‘Sim, é tudo de verdade’, ela responde. ‘Chile, isso é só para *Femme Queens*; você não pode competir nessa categoria’ (2013, *tradução própria*)⁶⁶

O relato provido por Bailey ilustra as dinâmicas colocadas ao se apresentar o sistema de gênero e suas categorias dentro dos *Ballrooms*. O que se percebe nesse caso relatado é que as categorias de gênero são realmente bastante delimitadas em relação àquilo que é aceito dentro da lógica que legitima aquela determinada identidade. Sendo assim, evidencia-se o caráter aqui da possibilidade de identificação que extrapola aquela disponível no mundo heteronormativo, mas assim como este também sabe reprimir e delimitar.

Bailey, então, passa a descrever a segunda metade das competições realizadas nesse *ball* e dá ênfase às *battles*, ou *batalhas*, que ocorrem, principalmente, na categoria de *voguing* ou simplesmente quando em uma categoria os juízes estão com dificuldade de determinar qual competidor se saiu melhor e os colocam para “batalhar” ou ainda quando pedem para dois membros já com uma reputação grande dentro dos *Ballrooms* para competirem a fim de animar os espectadores do *ball*. Bailey chama atenção nesse quesito que as categorias de *voguing* são hoje divididas em *Old Way Vogue*, que se refere ao *voguing* próprio do começo dos anos 1990 e as categorias do *New Way Vogue*, ou seja, as categorias do *voguing* cujos estilos são típicos de novos desdobramentos desse estilo de dança na atualidade. Essa última etapa leva bastante tempo pois a quantidade de competidores que querem participar dessas categorias é um número grande. Dessa forma, diversos estilos de *voguing* são apresentados no *ball* e são os momentos nos quais os espectadores ficam mais eufóricos.

⁶⁶ Apparently, she does not realize that the category is for Femme Queen only. “Are you real cunt?” says Jack as he puts his hands between her legs. “Yes, it’s all real,” she responds. “Chile, this is for Femme Queens; you can’t walk in this category”

Figura 9: Lasseindra e o *New Way Vogue* no *Streetstar* em 2015



Fonte: YouTube⁶⁷

Figura 10: Competidores em uma *Battle* de *Old Way Vogue* no *Streetstar* 2013



Fonte: YouTube⁶⁸

⁶⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2LxkFNhbclo>

Bailey descreve o fim do *ball* de uma forma que lembra os torcedores de futebol ou de *basketball* ao saírem do estádio, comentarem sobre o jogo e já almejem pela próxima partida:

Às 4:30h, hora que o *ball* termina, nós terminamos a gama de categorias excitantes, extrapolamos o nosso tempo no prédio alugado, e esvaziamos a mesa, que ora estava tomada por comida e vários troféus. Pratos, copos e *flyers* estão jogados pelo cômodo como confete. As pessoas começam a rapidamente pegar seus pertences e a brincar de antecipação pelo próximo *ball*. Conforme vou saindo do prédio com os outros, posso ouvir a excitação e a ansiedade na voz de alguns membros: ‘Espere até o *ball* Escada em Julho, *bitch*’ e ‘Vai ser uma guerra no *Prodigy Ball* porque esses juízes estavam *shady hoje*’. (2013, tradução própria)⁶⁹

O que se tem, então, é a centralidade da performance dentro dos *Ballrooms* a qual representa o trabalho em grupo com a performance como forma de fortalecer essa comunidade, mas também escancarar as condições precárias e opressoras às quais estão submetidos no mundo exterior. Há de se destacar também que há um certo caráter ritualizado nessas performances, o que não significa que os *balls* em si constituem um ritual, mas sim que são constituídos de certas práticas ritualizadas (BAILEY, 2013) como observado na ordem com que se dá tais competições, as solenidades presentes, entre outras características. A concepção para entender a ritualização de certos aspectos dos *balls* na cultura dos *Ballrooms* é a de Byam (1998 *apud* BAILEY, 2013) onde

ritual é o evento que traz ao encontro a comunidade, a reafirma e realça as conexões entre o homem e Deus. A qualidade de grupo dos rituais cria um espaço central à ética da comunidade. Tal espaço é em si um mercado para a cultura da comunidade, criado para garantir a preservação daquele estilo de vida. (tradução própria)⁷⁰

É paralelo à essa concepção de Byam que se dá a ritualização de alguns aspectos das práticas dos *Ballrooms*. Tal ritualização acontece a fim desses eventos “concretizarem e

⁶⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zlfBSpvBgX0>

⁶⁹ By the time the ball ends at 4:30am, we have run the gamut of exciting categories, overextended our time in the rented building, and emptied the table, once filled with food and several trophies. Plates, cups and flyers are scattered all over the room like confetti. People quickly gather their belongings and banter out of the building with the others, I can hear the excitement and the anticipation in the voices of some members: ‘Wait until the Escada ball in July bitch’ and ‘It's going to be war at the Prodigy Ball because those judges were *shady* tonight (...)

⁷⁰ Ritual is the event that draws community together, reaffirms it and highlights the connection between man and god. The communal quality of ritual creates an implicit space central to the community's ethic... Such space was indeed a marketplace of community culture, brandished to ensure the preservation of a way of life.

afirmarem valores que fortalecem e protegem essa comunidade vulnerável” (BAILEY, 2013, *tradução própria*)⁷¹

Aspirou-se nesta seção demonstrar de que forma se dão as performances e as competições nos *Ballrooms* norte-americanos na atualidade, partindo da ótima etnografia realizada por Bailey, a fim de concluir a contextualização dessa cultura a qual terá a sua transnacionalização, principalmente com o caso dos cenários dos *Ballroom* no Brasil, analisada nos capítulos que seguem.

⁷¹ (...) these events concretize and affirm values that strengthen and protect this vulnerable community.

Capítulo 2 – Transnacionalização, tradução cultural e o evento *Vogue Fever*

Como apresentado no capítulo anterior sobre a contextualização dos *Ballrooms* e suas práticas, tal cultura está hoje em um processo de expansão pelo mundo e, conseqüentemente, certa diversificação. Defende-se aqui que esse movimento de propagação pelo mundo caracteriza um caráter transnacional, o qual será trabalhado mais adiante. Porém, tal propagação e transnacionalização, considera-se neste trabalho, nada mais são do que um processo de tradução cultural, a qual não é feita, como qualquer tradução nunca é, de forma desorganizada e sem o estabelecimento de um jogo de forças de poder que delimitam os limites desse processo tradutório, assim como as possibilidades e proibições às quais deve se subjugar. O principal argumento que tentará ser exposto, refletido e defendido aqui é de um controle por parte da comunidade norte-americana do processo de tradução da cultura dos *Ballrooms* para outras localidades, principalmente, o Brasil. Tal controle se dará a fim de garantir a hegemonia norte-americana e através de dispositivos de poder, em especial, a linguagem.

2.1. Transnacionalização

Ferreira (2008) e Fernandes (2017) são dois exemplos de estudos sobre a transnacionalização de uma cultura. Ambos se debruçam sobre os grupos de capoeira desenvolvidos na Europa, tanto através de órgãos ligados ao Estado brasileiro, como é o caso da ONU e a UNESCO dentro do território Francês, como também grupos autônomos nas cidades de Paris e outras da Alemanha. Em ambos os estudos, a transnacionalização aparece como o caráter principal da capoeira nos dois países, já que, por mais que exista um resgate contínuo à memória da tradição dessa cultura, a partir do momento que a ONU, a Unesco, algum imigrante brasileiro ou um grupo independente francês ou alemão inicia as práticas ritualizadas da capoeira nesses territórios, conseqüentemente, há uma transnacionalização dessa cultura, não apenas no sentido de que ela vai extrapolar os limites territoriais de onde surgiu, mas também, e principalmente, em relação às mudanças, transformações e embates de relações de poder com a comunidade originária dessa cultura, modificando, assim, não apenas a capoeira e suas práticas desenvolvidas nesses locais, mas também com um potencial transformador direcionado ao seu local de partida.

O estudo desenvolvido aqui, apesar de ser na posição de pesquisador contrária à observada nas investidas analíticas de Ferreira (2008) e Fernandes (2017), já que no presente trabalho se trata de um brasileiro estudando a tradução cultural em seu país de uma cultura

originalmente norte-americana, o conceito de transnacionalização se mantém extremamente promissor a fim de compreender e também nomear a dinâmica pela qual a cultura dos *Ballrooms* se dá em território brasileiro, assim como os efeitos que a relação mantida com o seu local onde surgiu, ou seja, os EUA, provoca.

O conceito de transnacionalização, ou transnacionalismo na concepção de Ferreira (2008), seria segundo Mitchell (2003 *apud* FERREIRA, 2008) definido a partir da constatação provida pelas pesquisas dos cientistas sociais de que muitos imigrantes promovem a manutenção de laços com a cultura e a sociedade de suas localidades de origem. Dessa forma, “o imigrante pode se vincular de diversas maneiras com a sua terra natal como expressam as conexões que incluem viagens periódicas entre as sociedades de emigração e as receptoras, comunicação por telefone, carta” (FERREIRA, 2008, p. 69), entre outros meios, o que, com o decorrer da estadia desse indivíduo no território que escolheu para viver e sua constante celebração de sua cultura de origem, provoca a transnacionalização de formas culturais.

No entanto, a concepção provida por Mitchell limita o conceito aos casos que envolvem, em algum grau, sujeitos que se engajaram em processos de migração territorial. Ou seja, tal abordagem enquadra a transnacionalização dentro do âmbito dos movimentos migratórios, o que impõe a desconsideração “de indivíduos e populações locais não migrantes em ‘redes transnacionais’” (p. 69) É Capone (2004) que introduz uma nova leitura para o conceito de transnacionalização, liberando-o das amarras de uma dinâmica exclusiva às instâncias de migração. Para Capone (2004), ao sugerir os estudos da expressão das religiões africanas na América do Sul e nos EUA como uma das melhores chaves interpretativas para se compreender os fenômenos transnacionais, o autor atesta que “a transnacionalização pode dificilmente ser reduzida, como sugere Jonatham Friedman, a uma ideologia de ‘intelectuais da diáspora’”. (p. 16, *tradução própria*⁷²).

Isto posto, o que Capone (2004) pretende evidenciar é que as populações migrantes não seriam as únicas a protagonizarem esse processo de transnacionalização já que é também próprio desse fenômeno “o estabelecimento de redes transnacionais mesmo sem sair de casa” (FERREIRA, 2008, p. 69). Ao estabelecer essa concepção, “Capone rompe duas barreiras

⁷² De même, le transnational peut être difficilement réduit, comme le suggère Jonathan Friedman, à une idéologie d’« intellectuels en diaspora ».

principais: em primeiro lugar, ele libera a utilização do conceito de transnacionalização da associação a um fenômeno migratório, e, em segundo lugar, transfere o foco do transnacionalismo do “‘indivíduo’ para a ‘prática’ que o associa a uma ‘rede transnacional’” (*ibid*). Ao transpor o conceito de transnacionalização além da situação de migração, Capone permite, então, olhar tanto para os estudos sobre a capoeira na Europa de Ferreira (2008) e Fernandes (2017) quanto para o surgimento da cultura dos *Ballrooms* no Brasil como práticas culturais independentes e “sem uma vinculação forçada a um movimento migratório” (FERREIRA, 2008, p. 69).

A teorização sobre esse movimento cultura transnacional propiciado por Ianni (2000) também acarreta em pertinentes reflexões para a conceituação de transnacionalização aqui almejada. Ianni parte da definição feita por Ortiz (1940) do termo *transculturação*, o qual, expressaria

melhor as diferentes fases transitivas de uma cultura a outra, porque este não consiste somente em adquirir uma cultura distinta (...), mas que o processo também é necessariamente a perda ou o desenraizamento de uma cultura precedente; além disso, significa a conseqüente criação de novos fenômenos culturais que poderiam denominar de *neoculturação*. A criatura sempre tem algo de ambos os progenitores, mas também é distinta de cada um dos dois. Em conjunto, o processo é uma *transculturação* (...) (*apud* IANNI, 2000, p. 106)

A fim de completar sua teorização pretendida, Ianni, partindo da introdução de Malinowski (1940) para a obra de Ortiz, completa que a *transculturação* proporcionaria, então, uma nomeação que “não contém a implicação de uma dada cultura à qual deve ter a outra, mas uma transição entre duas culturas, ambas ativas, ambas contribuintes e ambas cooperantes para o advento de uma nova realidade civilizatória” (IANNI, 2000, p. 107). Ou seja, essa concepção é próxima da conceituação de Bhabha (1994) que ficou conhecida como *in between*, ou algo como “entre lugares”. Esse *in between*, ligado principalmente às dinâmicas da diáspora africana, promove “novas possibilidades de subjetivação (...) um espaço de tradução cultural legitimado para manipulações de códigos e símbolos de diferentes e por vezes distintas procedências” (FERNANDES, 2017, p. 118) É nessa manipulação promovida por atores de distintas procedências que, então, provocaria essa *transculturação* na concepção de Ianni (2000), onde duas culturas contribuiriam ativamente para a produção de novas realidades.

Obviamente que apesar de muitas vezes utilizadas como sinônimos, os termos *transnacionalização* e *transculturação* apresentam diferenças bastante evidentes. Devido às necessidades analíticas aqui encontradas, considera-se o termo *transnacionalização* como mais

adequado para o contexto específico da cultura dos *Ballrooms* pois, apesar de não haver dúvidas sobre as mudanças e transformações que incidem em uma cultura que está no processo de transnacionalização, apura-se que a ideia de transculturação se refere à uma transformação e hibridização cultural cujo produto está muito distante do que se vê no contexto dos *Ballrooms* pelo mundo. Apesar de estar presente em diversas regiões do planeta, o que se observa nas práticas dos *Ballrooms* não são grandes transformações ou hibridizações entre a cultura original americana e as transformações providas pela cultura local que a toma como apropriação. Vê-se que dentro do processo de disseminação da cultura dos *Ballrooms* pelo mundo, a insistência da comunidade americana por uma homogeneização da cultura a favor daquilo que eles reconhecem como “realmente” uma cultura de *Ballrooms* impossibilita chamá-la de um processo de transculturação. Reitera-se aqui que, ao dizer que os *Ballrooms* estão em um processo de transnacionalização e não transculturação, não quer dizer que essa cultura não está sofrendo modificações ou que ela nunca chegará a um processo de transculturação, mas sim que, no momento presente do desenvolvimento das comunidades de *Ballrooms* pelo mundo, o que se enxerga é sua transnacionalização, o que traz consequências, mas não ainda um espaço legítimo de transformação conjunta, como a ideia de uma cultura *in between* ou transculturação. Isso se deve, principalmente, aos embates e relações de poder mantidas entre o local originário dessa cultura, os EUA, e as novas localidades onde essas comunidades estão se desenvolvendo.

Ianni (2000) chama a atenção para esse fato, mesmo que com outras pretensões, ao colocar a transculturação como um produto de uma “conquista e dominação, mas também da interdependência e acomodação, sempre compreendendo tensões, mutilações e transfigurações” (p. 107). Sendo assim, têm-se dois importantes pontos na afirmação de Ianni: o primeiro diz respeito ao fato dele colocar a transculturação como um produto dessas relações de conquista/dominação e também interdependência/acomodação. Isso é mais uma razão pela qual não se pode localizar os *Ballrooms* dentro de uma transculturação, já que por ser uma fase avançada e, como colocado por Ianni, praticamente o resultado de um processo, como também o fato dos *Ballrooms* estarem em uma fase incipiente de sua disseminação pelo mundo, o termo transnacionalização se coloca como mais pertinente. A segunda reflexão proveniente desse ponto é exatamente no momento em que Ianni aponta para a existência de tensões entre os envolvidos nesses processos. Como proferido acima, o papel normatizador dos EUA em relação aos *Ballrooms* de outras localidades, como será evidenciado mais adiantes com a discussão sobre as

entrevistas no trabalho de campo, cria tensões entre os *Ballrooms* de outras localidades e a comunidade americana de onde essa cultura partiu, já que aqueles devem almejar e conquistar a aprovação e o reconhecimento destes. Ou seja, uma contribuição transformadora entre ambos os lados desse processo no sentido de uma transculturação ainda é impossível, já que há um embate normatizador, através de diversos dispositivos, principalmente a linguagem, que faz com que as comunidades norte-americanas detenham um certo controle (que, obviamente, nunca é total) sobre as práticas e as possíveis transformações em curso em outras localidades.

Toda essa dinâmica, como já reiterado anteriormente, não significa a inexistência de transformações já que, apesar de relações de dominação e de tensões,

a realidade é que sempre há mudança e transfiguração. Nada permanece original, intocável, primordial. Tudo se modifica, afina e desafina na travessia. Parece o mesmo, mas já não é nem pode ser o que era, salvo como memória, fantasia ou nostalgia. Modos de ser, agir, sentir, pensar e imaginar, tudo se altera, parcial ou amplamente. (*ibid*)

Ou seja, inevitavelmente, os *Ballrooms*, dentro de seu processo de transnacionalização, independente das investidas normatizadoras e de controle empreendidas pela comunidade norte-americana, caminharão para uma transculturação, a qual é atingida a partir dessa transformação da cultura que, no caso dos *Ballrooms*, começa de maneira embrionária, mas que, independente das tentativas de controle, se intensificará e dará origem a uma nova realidade cultural e social. No entanto, ainda não é o caso, logo, tem-se uma transnacionalização em curso e intensificação.

Deve-se, nesse momento, ressaltar que ao afirmar nesse ponto que os *Ballrooms* se encontram em um processo de transnacionalização e não transculturação, isso não significa que a incidência de processos de inovação e transformação não estão já em curso nessa cultura. Tal afirmação se torna impossível pela própria natureza da transnacionalização dessa cultura, a qual se dá de forma extremamente ligada às dinâmicas de interação social globalizada, rápida e *online* na atualidade, relacionando-se, assim, de forma estreita à *Web 2.0* (como será teorizado e discutido melhor no próximo capítulo). Ou seja, considerando-se que tais interações globais e, concomitantemente, *online* se dão de forma que as transformações culturais, sociais, entre outras, se colocam como a natureza de tais contatos, não se pode afirmar que tais incidências transformadoras não estão instauradas também na dinâmica de transnacionalização dos *Ballrooms*. O que se pretende destacar aqui, é que por mais que haja tais tentativas de inovação (as quais terão alguns exemplos demonstrados posteriormente), tais inovações ainda não se estabelecem e/ou se enraízam nas práticas dos membros dessa comunidade, ou seja, não

conseguem propriamente encadear mudanças significativas pois o poder de controle emanado pelos EUA ainda encontra amarras e dispositivos de controle eficientes o bastante para que tais inovações sejam retardadas e postergadas. Isso não quer dizer que tal projeção de controle feita pelos EUA sobre o processo de transnacionalização seja completo e eficaz e que não tenha algo que escape, ou seja, que penetre as amarras de controle sobre essa cultura, como será também evidenciado posteriormente. O que se anseia revelar aqui é que as investidas criativas dentro das práticas dessa cultura ainda não encontram potencial ou espaço suficientes para que possam colocar os *Ballrooms* como parte de um processo de transculturação. Isso, obviamente, tem relação direta ao fato de que tal expansão dessa cultura ainda se dá de forma inicial, mas que, com a incidência de uma dinâmica mundial baseada na celeridade proporcionada pela *Web 2.0*, tal *status* pode ser modificado rapidamente, e provavelmente o será.

Ainda sobre a transculturação e, conseqüentemente, a transnacionalização, esses são processos que envolvem como sua principal característica, a tradução. Essa dinâmica ocorre a partir de

diferentes formas de tradução: contato, intercâmbio, negociação, tensão, acomodação, mestiçagem, hibridação, sincretismo, assimilação, aculturação e transculturação. São diferentes formas de tradução, nas quais podem envolver-se distintas linguagens e diferentes modos de comunicação: fala e escrita, forma e movimento, som e cor, literal e figurado, metáfora e alegoria, realista e impressionista, naturalista e mágica, em diversas modalidades de combinações. Ao mesmo tempo, põem em causa modos de vida e trabalho, formas de ser, agir, sentir e imaginar ou estilos de pensamento e visões do mundo. (IANNI, 2000, p. 114)

Dessa forma, considera-se aqui que o processo de transnacionalização dos *Ballrooms* e a intensificação dos desdobramentos transformadores possíveis a partir dessa dinâmica se darão a partir de uma ferramenta principal, que se chamará aqui de *tradução cultural*. Tal dispositivo pelo qual a comunidade *underground* LGBT dos subúrbios de Nova York se expandiu e disseminou por outros continentes, é um processo que é sociocultural segundo Borges (1993) e, sendo assim,

pode realizar-se em diversas modalidades, desde a que pretende ser literal à que realiza a recriação, desde a que assume deliberada ou implicitamente um ponto de vista à que se empenha em resgatar todas as possibilidades do original. A partir do que o tradutor imagina que estaria no original, nas intenções no contexto do texto, abrem-se outras e muitas possibilidades de tradução. (IANNI, 2000, p. 114)

2.2.Tradução cultural

As considerações feitas por Venuti (1998; 2002) acerca dos processos tradutórios e criação de identidades são considerados aqui a fim de promover uma teorização do que seriam os processos de tradução cultural como observados nos *Ballrooms*. Ressalva-se que, obviamente, apropria-se aqui das considerações de Venuti de forma a refletir sobre as dinâmicas em curso dentro da cultura estudada, porém é importante deixar evidente que é sabido que tais reflexões propostas pelo autor foram realizadas para a processo tradutório em seus termos clássicos e não referentes à uma tradução cultural como a observada nesta pesquisa.

Como preceito básico proposto por Venuti (1998), considera-se que qualquer tradução de um texto estrangeiro se dará de forma parcial e alterada, ou seja, inserindo elementos da cultura da língua na qual se traduz a fim de promover inteligibilidade para aquele texto. Sendo assim, Venuti então define que a “tradução é uma inevitável domesticação, pela qual no texto estrangeiro se inscrevem valores linguísticos e culturais que são inteligíveis para grupos domésticos representativos específicos”. (p. 174). Obviamente que, mesmo se tratando de uma reflexão sobre a tradução de textos como comumente se dá os estudos da tradução, há em qualquer tipo de engajamento tradutório textual também um processo concomitante de certo nível de tradução cultural, afinal língua e cultura são entidades que se mantêm sempre intrínsecas. Venuti então defende que ao passar um texto de uma língua para a outra, ocorre a domesticação já que é necessário trazer elementos da cultura de destino a fim de promover a compreensão dos possíveis leitores daquele texto. É nessa lógica, mas sob uma distinção na qual o nível textual é pouco protagonista, que se reflete aqui sobre a tradução cultural dos *Ballrooms*, em um processo em que certas domesticações são inevitáveis, como será exposto mais adiante sobre as peculiaridades dos *Ballrooms* brasileiros. No entanto, assim como a tradução tradicional de textos estrangeiros, a possibilidade de domesticação é sempre limitada por um manejo de forças entre o que traduz e aquele que é traduzido, em um processo cujas dinâmicas de poder, hegemonia, subordinação, entre outras dicotomias de dominação/submissão se fazem sempre presentes.

Tal processo de domesticação pode, segundo Venuti (1998) fomentar um certo respeito pela diferença cultural, ou então, criar uma depreciação ou ódio baseado em uma visão etnocêntrica e generalizadora. De forma a exemplificar, Venuti traz o exemplo das obras japonesas, as quais, depois da Segunda Guerra Mundial, foram bastante traduzidas para a língua inglesa. Porém, percebeu-se após certo tempo que as obras selecionadas e traduzidas eram

aquelas que condiziam aos preceitos daquilo que os americanos entendiam como a identidade japonesa, criando assim uma identidade nacional estereotipada. Percebe-se, então, que em alguns casos, o processo tradutório se baseia na domesticação da identidade do sujeito traduzido pela cultura do destinatário, criando assim um contexto até preconceituoso e baseado em estereótipos e atitudes etnocêntricas. Logo, como postulado por Venuti,

a tradução colabora para a formação de atitudes domésticas em relação a países estrangeiros, estigmatizando ou valorizando etnias, raças e nacionalidades específicas, atitudes capazes de fomentar o respeito pela diferença cultural ou o ódio baseado no etnocentrismo, no racismo ou no patriotismo. A longo prazo, a tradução figura em relações geopolíticas, estabelecendo as bases culturais da diplomacia, reforçando alianças, antagonismos e hegemonias entre as nações. (p. 175)

Atendo-se aos efeitos de um engajamento tradutório com viés etnocêntrico, principalmente no que diz respeito ao reforço de antagonismos e hegemonias entre nações, Berman (1992 *apud* VENUTI, 1998) discorre sobre a ética que deve ser levada em conta por um tradutor onde a boa tradução seria aquela que limita uma suposta negação etnocêntrica, ou seja, coloca em cena “uma abertura, um diálogo, uma hibridização, um descentramento, e portanto forçando a língua e a cultura doméstica a registrarem a estrangeiridade do texto estrangeiro”, enquanto uma abordagem tradutória não tão positiva seria aquela que tem o etnocentrismo no cerne de seu posicionamento e da transferência entre as culturas, onde “geralmente sob o disfarce da transmissibilidade, realiza uma sistemática negação da estranheza da obra estrangeira (p. 195).

Deve-se, mais uma vez, chamar a atenção de que Venuti está falando da transmissão de textos de uma língua para a outra nos moldes canônicos da tradução, ou seja, através de um tradutor institucionalizado, com técnicas enraizadas, entre outras. Dessa forma, seu foco recai quase sempre no papel protagonizado pelo tradutor, ou seja, o que está evidenciando é o posicionamento adotado pela parte que traduz aquele determinado texto. Já nesse trabalho, por se considerar um processo de tradução cultural e devido à natureza da comunidade estudada, o buslís recai sobre a comunidade que é traduzida, ou seja, os *Ballrooms* originais americanos, apesar de que o papel domesticador (isto é, as inovações) promovidas pela parte que traduz essa cultura, ou seja, as outras nacionalidades que tomam a cultura dos *Ballrooms*, especialmente a brasileira, também deve ser parte constitutiva dessa análise. O papel domesticador, em especial, por mais que no caso dos *Ballrooms* no Brasil, assim como em sua dinâmica, não seja tão marcado quanto se espera de uma transnacionalização e tradução de uma cultura, ele deve ser considerado dentro dessa análise já que, como chama atenção Venuti (1998),

não pode pressupor que a tradução possa jamais se livrar de sua domesticação fundamental, sua tarefa básica de reescrever o texto estrangeiro em termos domésticos. Trata-se mais de como redirecionar o movimento etnocêntrico da tradução de modo a descentralizar os termos culturais domésticos que um projeto de tradução deve inevitavelmente utilizar (p. 196)

Ou seja, para o teórico, domesticação está na base do processo tradutório, mas o teor etnocêntrico dessa domesticação que deve ser objeto de limitação. Sendo assim indispensável olhar também para como se dá essa domesticação dentro dos *Ballrooms*, mesmo que não tão evidente ou intensa, pelo menos *a priori*.

É através da análise de como se dá então a relação do tradutor e do traduzido, em que nível acontece a domesticação, em qual incide ou não uma força etnocêntrica, entre outros olhares, que se torna possível escancarar as assimetrias e relações de dominação e dependência que vêm determinando o convívio internacional há tantos anos. (VENUTI, 2002).

Venuti reitera em sua obra a relação que se dá entre países em desenvolvimento e seus *outros* hegemônicos, cujas relações são as que mais interessam aqui para a tradução cultural dos *Ballrooms*. Segundo o autor, esses países em desenvolvimento atrelados desde sempre a dinâmicas de dominação e dependência podem, durante a tradução,

chamar tanto por submissão, colaboração, ou resistência, que podem assimilar os valores estrangeiros dominantes com a aprovação (...) ou revê-los criticamente para criar auto-imagens domésticas mais oposicionistas (nacionalismos, fundamentalismos). (2002, p. 299)

Há, ainda, outro aspecto evidenciado por Appadurai (1996 *apud* VENUTI, 2002) sobre a disseminação e tradução de culturas em uma perspectiva globalizada, ou seja, aquilo que recebe o nome aqui de transnacionalização. Segundo o autor,

a globalização da cultura não pode ocorrer sem ‘o uso de uma variedade de propaganda’, tais como ‘as técnicas de propaganda’ e ‘as hegemônias de linguagem’, mas, ‘pelo menos à medida que as forças de várias metrópoles são trazidas para dentro de novas sociedades, elas tendem a tornar-se nativas de uma forma ou de outra,’ ‘absorvidas em economias locais políticas e culturais’ (p. 299)

Venuti toma a conceituação de Appadurai para evidenciar novamente, mesmo que com outras nomeações, a impossibilidade da não domesticação de qualquer cultura dentro de um processo tradutório. Em suma, têm-se aqui, então, a elucidação do que se considera no trabalho como tradução cultural:

- i) é sempre sujeita à processos de domesticação, cuja força etnocêntrica pode provocar uma intensificação dos processos de dominação ou então um diálogo de colaboração entre as culturas.
- ii) esse processo tradutório evidencia não apenas posicionamentos etnocêntricos como também os de racismo e nacionalismo e as forças assimétricas de dominação/dependência.
- iii) a partir da tradução cultural e a disseminação dessa cultura por diversos locais, ou seja, a sua transnacionalização, essa cultura, devido aos processos de domesticação, não consegue deixar de não se tornar ela mesma uma cultura nativa, ou seja, incorporar elementos do local que a traduz.

Apesar de não constituir a discussão de uma tradução de um texto literário ou afins, mas sim do processo tradutório e de transnacionalização de uma cultura, o contexto que se observa nas dinâmicas dos *Ballrooms* há similaridades com o que Venuti nota em sua análise sobre o papel ético do tradutor e a criação de identidades culturais a partir da transferência de textos entre diferentes línguas. A cultura dos *Ballrooms* pode ser considerada uma cultura em processo de transnacionalização em que se observa uma intensificação, mesmo que ainda contida, dos processos de de tradução e diversificação, ou seja, domesticação. Porém, tal domesticação é sempre limitada e controlada pela comunidade norte-americana que, por ser precursora dos *Ballrooms*, projeta uma normatização para os outros países, colocando nestes a necessidade de legitimação por parte dos EUA caso queiram ser reconhecidos dentro da cena dos *Ballrooms*. Essa normatização e controle são realizados de diversas maneiras e dispositivos, mas principalmente, através da linguagem. Além disso, a tentativa de normatização e de limitação dos processos de domesticação das diversas expressões culturais e localidades dos *Ballrooms* evidencia o jogo de poderes e de dominação/subordinação presente nos processos tradutórios dessa cultura, que recaem, acredita-se aqui, em dois fatores principais: o fato dos EUA serem os precursores das práticas dos *Ballrooms* faz com que os praticantes norte-americanos entendam-as como parte de uma cultura própria daquele contexto e se manifestem no sentido de “proteger” essa cultura, procurando manter domínio sobre ela, como também as implicações do evidente poder econômico, político e cultural representado pelos EUA no quadro geopolítico mais amplo, o que traz à tona uma relação de hegemonia e o *outro* para o processo de transnacionalização

dessa cultura, o que se apresenta como algo bastante irônico já que os *Ballrooms* se colocam como uma comunidade alternativa e subversiva e, logo, *a priori* bem distante das práticas sociais e culturais dos grupos hegemônicos do seu país de origem. Há, assim, um duplo componente caracterizador desse processo – um é relativo à dinâmica de culturas *underground* como espaços de sociabilidade e autoproteção de grupos marginalizados (com o desejo de proteger certas simbologias desses grupos) e outro, que traz elementos do nacionalismo (a relação de domínio sobre a forma como essas práticas “devem ser” apropriadas em outros países).

Todas essas reflexões e dinâmicas presentes na disseminação dos *Ballrooms* em outras localidades será ilustrada a partir do que foi coletado no trabalho de campo e na condução de entrevistas, principalmente com a comunidade dos *Ballrooms* no Brasil, e que será apresentado no decorrer deste capítulo.

2.3. Metodologia

O levantamento de material de análise e formação do *corpus* para esse trabalho foram feitos a partir de quatro eixos:

- 1) Levantamento bibliográfico: como todo engajamento científico, o levantamento de bibliografias que promovessem uma compreensão satisfatória dos *Ballrooms* foi uma parte relevante dentro dessa pesquisa. Dessa forma, almejaram-se: i) bibliografias sobre os *Ballrooms*, sua origem, suas dinâmicas, etc., destacando-se autores como Bailey (2013) e Lawrence (2011); ii) teorizações sobre os processos de formação de guetos, assim como o movimento LGBT nos EUA, com especial interesse nas reflexões de Armstrong (2002) e Becker (2008); iii) sobre as discussões de gênero, sexualidade e performatividade, Butler (1990; 1993; 2004) se inscreve durante toda a discussão sobre as práticas dos *Ballrooms* e sua relação com a performance; iv) autores que pudessem basear a discussão para as problemáticas existentes durante o processo de tradução cultural da cultura dos *Ballrooms*, com atenção especial para Venuti (1998; 2002); v) discussões sobre a identidade e cultura em um mundo globalizado e pós-colonial, com ênfase nas dinâmicas transnacionais; entre outras contribuições.
- 2) Documentos midiáticos sobre os *Ballrooms*: registros em mídia sobre a cultura dos *Ballrooms*, como os documentários *Paris is Burning* (LIVINGSTON, 1991), *How do I Look?* (BUSCH, 2006) e *The Aggressives* (PEDDLE, 2005), livros de registros

fotográficos como *Voguing and the House Ballroom Scene of New York, 1989-92* (REGNAULT, 2011) e *Legendary: Inside the House Ballroom Scene* (GASKIN, 2013), e também os diversos *websites* e canais de vídeo disponíveis *online* sobre essas comunidades.

- 3) Trabalho de campo com a participação no evento *BH Vogue Fever* em 2016 em que foi possível observar *workshops* realizados por grandes nomes dos *Ballrooms* no mundo para a comunidade brasileira, assim como um *Ball* de encerramento do evento onde aconteceram as competições.

A proposta de um trabalho de campo que caminhe para percursos de experiências etnográficas se deve à defesa de uma pesquisa disposta a estudar o ser humano, mas não partindo da posição isolada do pesquisador em seu gabinete, mas sim um entendimento da questão social em vigor juntamente com seu ator social, ou seja, com os humanos, como exposto na lógica de Ingold (2015).

- 4) Realização de entrevistas com membros dos *Ballrooms* durante o evento *BH Vogue Fever*, através de espaços de interação *online* e também em duas entrevistas realizadas em Berlim e Paris. Essas entrevistas seguiram um roteiro semiestruturado, como na concepção de Jie (2010) em que o entrevistado conduz a entrevista a partir de perguntas já previamente estabelecidas, mas o desenvolvimento do diálogo pode (e deve) tomar caminhos novos e proporcionar um espaço propício para que o entrevistado possa expressar o que achar pertinente, inclusive aquilo que, *a priori*, não constava como objetivo do entrevistador.

Deve-se ressaltar que, por se tratar de um trabalho cuja metodologia se estendeu para o contato direto com os indivíduos estudados, houve a preocupação de submeter a pesquisa ao Comitê de Ética da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), gerando, assim, um termo de consentimento que foi assinado por aqueles que participaram das entrevistas.⁷³

A forma de análise projetada para essa pesquisa foi a qualitativa, a partir da intersecção do *corpus* gerado na pesquisa de campo com as teorizações e outros dados recolhidos da bibliografia levantada. Dessa forma, almeja-se demonstrar um pouco sobre a cultura dos

⁷³ Projeto foi aprovado pelo Comitê de Ética através dos trâmites realizados através da Plataforma Brasil (<http://www.saude.gov.br/plataformabrasil>) sob o número de registro CAAE 56676516.0.0000.5404

Ballrooms no Brasil hoje, assim como uma breve contextualização dessas comunidades na Europa, uma discussão sobre os processos de tradução cultural e os embates das forças de poder e normatização projetadas pelos EUA sobre os *Ballrooms* em territórios estrangeiros, dos quais o Brasil é um dos grandes expoentes dessa relação da dinâmica da tradução cultural junto à questão da transnacionalização de culturas em um mundo globalizado, como é o caso dos *Ballrooms*.

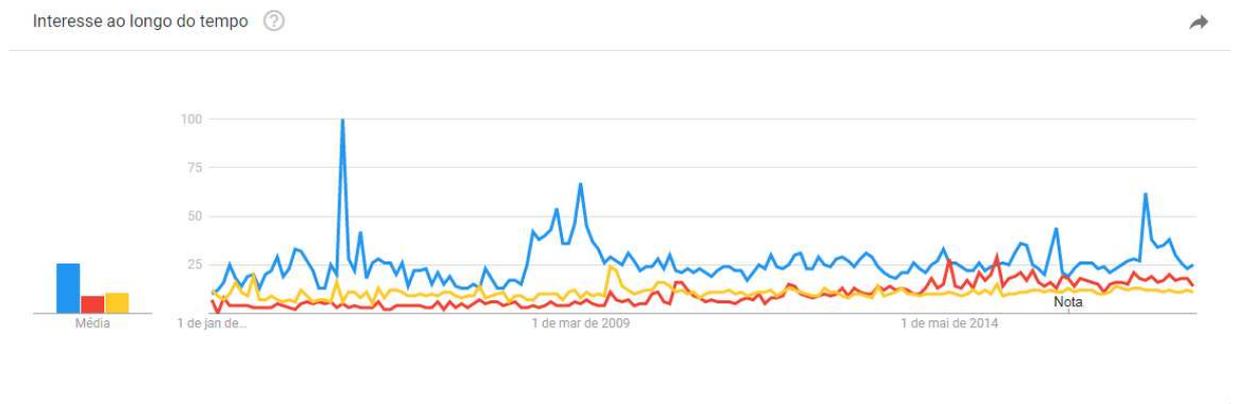
2.4. Ballroom no Brasil

Meu primeiro contato com a cultura dos *Ballrooms* ocorreu, como talvez para muita gente, quando vi pela primeira vez o videoclipe de *Vogue* da cantora Madonna. Apesar de, naquela época, nem imaginar a existência de comunidades e grupos que se engajavam em práticas tão específicas a fim de construir uma sociabilidade alternativa às opressões da sociedade hegemônica, percebi que aquele estilo de dança apresentado durante o videoclipe, ou seja, o *Voguing*, era algo não muito comum entre o número enorme de vídeos de música *pop* que temos contato durante nossa vida. No entanto, o meu entendimento de que aquilo que Madonna inseria em seu vídeo era uma parte muito pequena de uma cultura bastante complexa e diversificada, só veio à tona quando, já em minha graduação, tive contato com o documentário *Paris is Burning* devido à um artigo que havia lido sobre as práticas de performance *drag* e os *signos de grupo* dentro do *reality show RuPaul's Drag Race*. Percebe-se, aqui, que mesmo após vinte anos desde o sucesso *mainstream* obtido pelos *Ballrooms* no começo dos anos 1990, a sua disseminação para públicos externos à esses contextos, de forma majoritária, ainda continua sendo o documentário de Livingston e o videoclipe de Madonna, apesar de hoje, como já explicitado anteriormente, outros atores da indústria *pop* já estarem engajados novamente na cultura dos *Ballrooms*. Isso pode tanto representar a qualidade dessas representações dos *Ballrooms* dentro da cultura popular, como também pode demonstrar ainda o caráter *underground*, ou seja, pouco conhecido nos grupos exteriores a seus espaços de socialização, dessas comunidades LGBTs dos *Ballrooms*.

O site de pesquisas *Google* obviamente não pode ser representativo da relevância no meio popular de uma determinada cultura. Porém, só para fins ilustrativos, compara-se aqui, utilizando a ferramenta *Google Trends* a relevância no número de pesquisas de três palavras-chave: *Paris is Burning*, ou seja, o documentário; *Voguing*, um dos estilos de performance dentro dos *Ballrooms*; e *Vogue Dance*, como muito comumente o *Voguing* é chamado por aqueles que não fazem parte

dos *Ballrooms*. O período analisado foi de 2009 até a redação dessa dissertação, ou seja, 2017. *Paris is Burning* aparece na cor azul, *Voguing* na cor vermelha e *Vogue Dance* na amarela.

Figura 11: Análise do *Google Trends* sobre termos relacionados a cultura dos *Ballrooms*



Fonte: *Google Trends*⁷⁴

Percebe-se que, predominantemente, o termo *Paris is Burning* detém uma popularidade bastante superior à dos dois outros termos. Ainda, mas com nuances muito discretas, vê-se que o termo *Vogue Dance* ganha um pouco do seu sinônimo *Voguing*, o que, em uma suposição, pode reafirmar a falta de conhecimento das pessoas sobre a existência da cultura dos *Ballrooms*, fazendo com que elas enxerguem o *voguing* apenas com um estilo de dança isolado, sem uma história que depende da dos *Ballrooms*. De qualquer forma, as conclusões acerca de um gráfico como esse não podem ser generalizadas ou tomadas como verdades incontestáveis já que representam uma amostragem muito pequena e pouco expressiva para a possibilidade de afirmações certas. No entanto, a predominância de pesquisas sobre *Paris is Burning* junto com a minha experiência de conhecer os *Ballrooms* através desse documentário, e também a de tantos outros colegas, reafirma a importância desse trabalho de Livingston, como também chama a atenção para o caráter ainda *underground* dessa cultura.

⁷⁴ <https://trends.google.com.br/trends/>

Após esse primeiro contato com a cultura dos *Ballrooms* em si e não apenas com a existência de uma dança como o *Voguing*, o meu interesse por essas comunidades começou a se intensificar, principalmente pelo fato de que, concomitantemente à minha descoberta desse mundo dos *Ballrooms*, eu já estava trabalhando na graduação com uma pesquisa que envolvia questões de gênero, sexualidade e performatividade, sendo os *Ballrooms*, então, um campo de estudos bastante promissor. A minha escolha para o estudo dessas comunidades em meu Mestrado se deu a esses fatores, mesmo que, no início da pesquisa, a questão da tradução cultural e da transnacionalização ainda não tivessem configurado para mim como um campo reflexivo importante para a compreensão dos *Ballrooms*.

Quando iniciei o Mestrado, um dos meus desafios era encontrar uma cena do *Ballrooms* brasileira, já que durante minhas empreitadas iniciais, tal comunidade não havia aparecido para mim, a não ser alguns professores de *voguing* em alguns Estados. Foi, então, durante minhas pesquisas em páginas da rede social *Facebook*, entre outros locais, que encontrei o grupo *Berlin Voguing Out* e, ao entrar em contato com alguns membros do *voguing* na cidade de Berlim, finalmente acabei sabendo da existência de um cenário de *Ballrooms* já em desenvolvimento no Brasil e, assim, conhecendo uma das precursoras do *voguing* e, obviamente, dos *Ballrooms* no país. É necessário, então, contextualizar o *Ballroom* no Brasil e contar um pouco da minha experiência junto às diversas *Houses* e seus membros no evento *BH Vogue Fever* no segundo semestre de 2016.

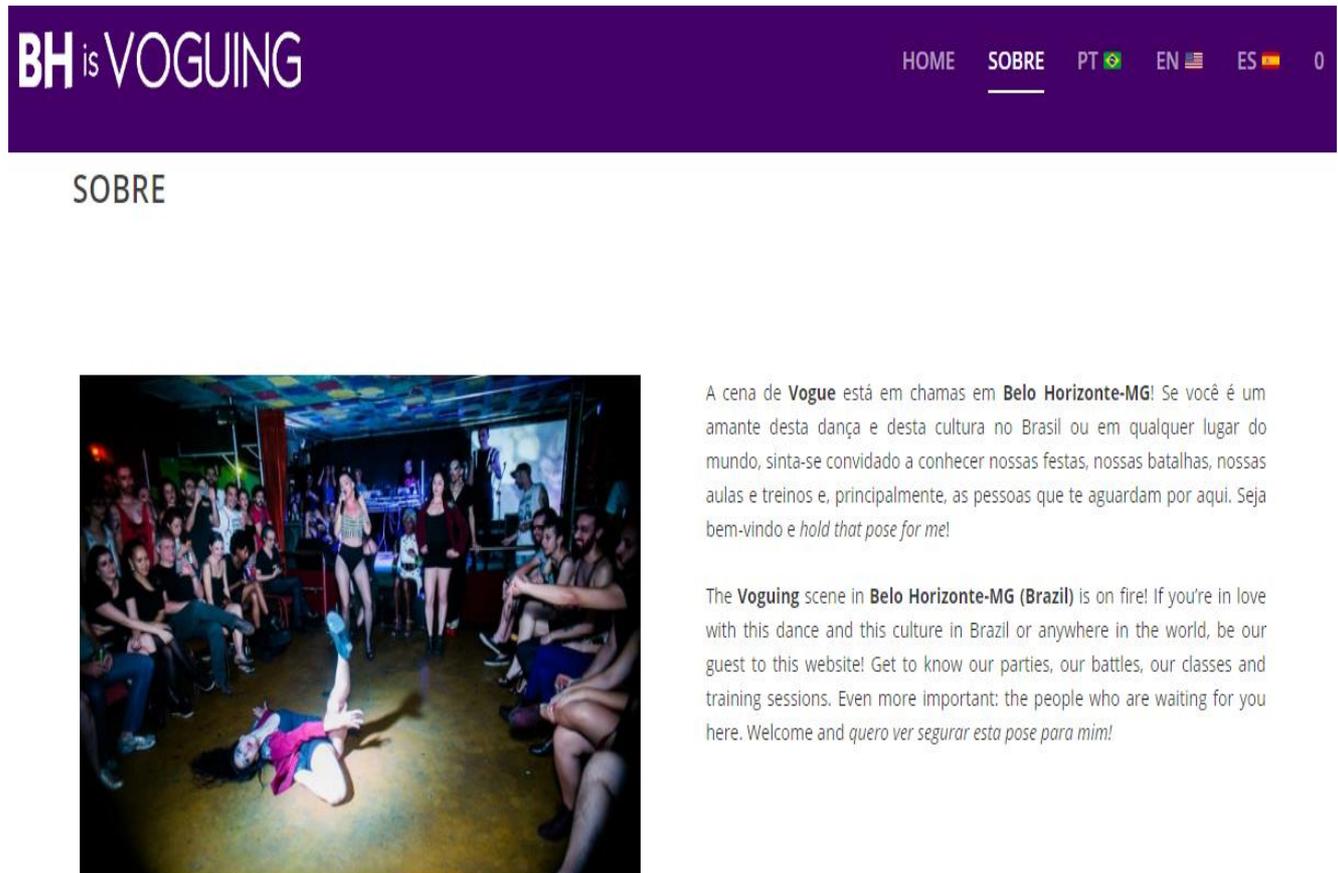
2.4.1. O *Ballroom* em Belo Horizonte

Sem dúvidas, a grande efervescência da cultura dos *Ballrooms* no Brasil se dá atualmente na cidade de Belo Horizonte. Para melhor entender essa cena em grande expansão dos *Ballrooms* no Brasil, deve-se ter conhecimento de quatro entidades que vêm sendo responsáveis pela disseminação da cultura dos *Ballrooms* em território brasileiro:

- 1) O site/página da Rede Social *Facebook* *BH is Voguing* (em uma tradução bastante precária *Belo Horizonte está dançando voguing*). Esse grupo formado por seis integrantes, segundo o seu *website*, se propõe a disseminar notícias e eventos futuros da cultura dos *Ballrooms* no Brasil e, obviamente, na cidade de Belo Horizonte. Percebe-se que, entre suas postagens, também há uma atenção direcionada à cena dos *Ballrooms* no Chile,

como forma de exposição não apenas da comunidade brasileira, mas sim o movimento de expansão dos *Ballrooms* que está em curso na América do Sul nos últimos anos.

Figura 12: O website do grupo *BH is Voguing*



BH is VOGUING HOME SOBRE PT EN ES 0

SOBRE

A cena de **Vogue** está em chamas em **Belo Horizonte-MG**! Se você é um amante desta dança e desta cultura no Brasil ou em qualquer lugar do mundo, sinta-se convidado a conhecer nossas festas, nossas batalhas, nossas aulas e treinos e, principalmente, as pessoas que te aguardam por aqui. Seja bem-vindo e *hold that pose for me!*

The **Voguing** scene in **Belo Horizonte-MG (Brazil)** is on fire! If you're in love with this dance and this culture in Brazil or anywhere in the world, be our guest to this website! Get to know our parties, our battles, our classes and training sessions. Even more important: the people who are waiting for you here. Welcome and *quero ver segurar esta pose para mim!*

Fonte: *BH is Voguing*⁷⁵

- 1) Trio Lipstick: esse trio formado por três amigas, Paula, Maria Teresa e Raquel, foi formado em 2011 e, desde então, dissemina a cultura dos *Ballrooms* pelo Brasil, principalmente o *voguing*. O propósito, inicialmente, era a divulgação do *voguing* pelo país, por meio de aulas, *workshops*, entre outros, hoje, esse trio é o grande responsável pela disseminação e a consolidação de uma cena promissora dos *Ballrooms* em território brasileiro. Juntas com os membros do *BH is Voguing*, esse trio forma a *House of Afrodite*,

⁷⁵ Disponível em: <http://www.bhisvoguing.com/>

cujas atividades, além do trabalho de divulgação pelo país, consistem na organização do evento *BH Vogue Fever*.

Figura 13: Paula, Maria Teresa e Raquel formam o Trio Lipstick.



Fonte: Página do Facebook do Trio Lipstick⁷⁶

- 2) *BH Vogue Fever*: em uma tradução mais próxima, *Febre do Vogue em BH*, esse evento, organizado pela *House of Afrodite* já está indo para a sua terceira edição e promove não apenas um *Ball* com participantes e competidores de todo o Brasil e outras localidades da América do Sul, como também possibilita a realização de *workshops* para que membros famosos do *Ballroom* no mundo venham até o Brasil e ensinem um pouco da cultura para esses membros brasileiros. Sendo assim, é um evento de porte internacional, colaborando, então, com a divulgação da cena brasileira, e é, sem dúvida, o momento do ano mais esperado e relevante para a cena dos *Ballrooms* no Brasil.

⁷⁶ Disponível em: <https://www.facebook.com/triolipstick/>

Figura 14: Flyer do evento *BH Vogue Fever* de 2017



Fonte: *BH Vogue Fever*⁷⁷

Destaca-se o termo *Voguing* como aquele que aparece mais frequentemente entre a descrição das práticas desse grupo. Isso se deve ao fato de que é exatamente essa modalidade de dança e competição que projetou a cena dos *Ballrooms* de forma internacional. Logo, a busca

⁷⁷ <https://www.facebook.com/bhvoguefever/>

pelo realce desse termo nas instâncias da cultura dos *Ballrooms* no Brasil não significa que essa é a única prática de performance promovida dentro da cultura brasileira, mas sim uma estratégia de divulgação e reconhecimento fácil desses grupos por aqueles que ainda não estão familiarizados com essa cultura dos *Ballrooms*.

A fim de um recorte explanatório sobre as práticas nas quais esses indivíduos estão engajados dentro dessa cultura no Brasil, faz-se necessário uma narração e discussão do evento *BH Vogue Fever*, ocorrido em novembro de 2016, e que foi parte do trabalho de campo realizado para a promoção do *corpus* de análise para essa pesquisa.

2.5.O evento *BH Vogue Fever*

O evento *BH Vogue Fever* foi realizado entre os dias 17 e 19 de Novembro de 2016 e foi organizado através de uma parceria entre o *Trio Lipstick*, precursoras da cena dos *Ballrooms* em Belo Horizonte e, conseqüentemente, no Brasil, e os integrantes do site *BH is Voguing*. O evento se dividiu em dois eixos:

i) Workshops: foram realizados *workshops* nos três dias do evento, trazendo para o Brasil três nomes importantes da cultura dos *Ballrooms* no mundo: Archie Burnett, um dos grandes nomes e considerado uma lenda dos *Ballrooms* da cidade de Nova York; Lasseindra Ninja, precursora da cena dos *Ballrooms* em Paris e um dos grandes nomes da comunidade européia; e Dashaun Wesley, membro importante da comunidade de Los Angeles e que vem atraindo atenção midiática por se envolver com artistas da música *pop mainstream* como Rihanna e FKA Twigs, levando elementos dos *Ballrooms*, em especial o *voguing*, para essas performances.

É importante ressaltar que esses *workshops* possuem uma relevância expressiva para os membros das comunidades de *Ballrooms* nacionais já que é uma chance rara desses indivíduos entrarem em contato com grandes nomes dessa cultura, aprender um pouco mais sobre as diversas performances características desses grupos, como também entender melhor sobre o que significa fazer parte de uma comunidade como a dos *Ballrooms*. Além disso, tais espaços de socialização e aprendizado também representam um momento no qual os membros brasileiros podem ensinar um pouco das peculiaridades da cultura em território nacional e também convencer essas lendas dos *Ballrooms* de que o Brasil possui certas qualidades e uma relevância que deve ser admitida por esses membros internacionais (em especial os

americanos) a fim do reconhecimento da cena brasileira dos *Ballrooms* como legítima e digna de fazer parte de algumas *Houses* americanas. Tal relação de aprovação/reconhecimento será desenvolvida mais adiante. Por ora, destaca-se o papel desses *workshops* que vai além de apenas uma oportunidade de aprendizado.

ii) *Ball*: o *Zodiac Ball*, como foi chamado o *ball* realizado como encerramento desse evento, foi o momento em que os diversos participantes e membros de suas respectivas *Houses*, enfim puderam competir nas diversas categorias determinadas previamente pelas organizadoras do evento e, assim, tiveram realmente a experiência de um *ball* nos moldes tradicionais da cultura dos *Ballrooms* americana.

2.5.1. Os *workshops*

Os *workshops* realizados foram distribuídos no período de três dias, começando na quinta-feira e terminando no sábado, de forma que cada participante (Dashaun, Archie e Lasseindra) pôde lecionar dois *workshops*. É importante ressaltar que tais *workshops* não eram acessíveis ao público de forma gratuita. Havia várias opções de compra de ingressos variando de ingressos avulsos para cada dia de *workshop* e um pacote de ingressos que dava direito a participar de todos os *workshops*, além de entrar no *ball* de encerramento no último dia do evento. Os preços foram variados, já que houve diversos lotes conforme a demanda foi crescendo. Aquele que comprou o pacote para todos os dias teve que desembolsar o valor entre 300 a 400 reais. Como eu observei os *workshops* no período de um dia (manhã e tarde), paguei o valor de 190 reais para que pudesse participar dos *workshops* de Archie Burnett e Lasseindra Ninja. Deve-se ressaltar, ainda, que os participantes lendários dos *Ballrooms* que ministraram tais *workshops* não eram falantes de português e que, por isso, houve a presença de um membro dos *Ballrooms*, mais especificamente um dos donos da página *BH is Voguing*, responsável pelo papel de intérprete para aqueles que não eram falantes de Inglês.

O primeiro *workshop* que participei foi o de Archie Burnett. Ele é um dos grandes nomes da cena dos *Ballrooms* americana e é uma referência ao se falar de *voguing* no estilo *old way*, ou seja, o *voguing* como foi concebido durante a década de 1980. Segundo uma entrevista concedida à página *BH is Voguing*⁷⁸, Archie conheceu esse estilo de dança na década de 1980 no

⁷⁸ Disponível em: <http://www.bhisvoguing.com/archie-burnett-br/>

Washington Square Park depois de sair de uma boate chamada *The Loft* ao se deparar com alguns indivíduos dançando o *voguing*, estilo de dança cujos preceitos e a cultura à qual está atrelado eram totalmente desconhecidos de Archie até então. Depois desse episódio, Archie conheceu Willi Ninja, um dos nomes dos *Ballrooms* mais famosos até hoje, e junto com essa lenda, foram precursores da cena dos *Ballrooms* na cidade de Nova York e daquilo que hoje é sua expressão mais conhecida mundialmente, o *voguing*. Além disso, Archie é um dos avôs da *House of Ninja*, uma das *houses* mais famosas da história dos *Ballrooms*.

Quando cheguei no local onde aconteceria o *workshop*, uma academia de porte médio na cidade de Belo Horizonte, havia 40 pessoas mais ou menos e percebi que a maioria ali já se conhecia e estava bastante à vontade. Primeiramente pensei que deveria ser porque já haviam sido apresentados nos *workshops* anteriores, o que não era uma suposição errônea, já que a maioria ali, como descobri depois, havia participado de todos os *workshops*. Porém depois ficou evidente que se conheciam devido ao fato de fazerem parte de suas respectivas *Houses* e irem a eventos de *Ballrooms* ou aqueles destinados somente ao *voguing* por todo o país.

Burnett iniciou a aula se apresentando, apesar de aparentemente já ter encontrado a maioria dos indivíduos ali em ocasiões anteriores, contando um pouco de quem ele era e o que ensinaria naquele espaço. Então, deu início à aula em si, a qual foi, majoritariamente, composta por exercícios que ajudariam os indivíduos ali presentes a aperfeiçoarem suas performances dentro das categorias *Realness*. Como já apresentado anteriormente, as categorias *Realness* são aquelas que o competidor deve convencer não só os jurados, mas também os espectadores, de que a identidade que projeta ali na passarela da competição (através de diversos dispositivos performáticos identitários como as vestimentas, a maquiagem, tratamento hormonal e intervenções cirúrgicas, entre outros) condiz com aquela estabelecida como o alvo da categoria (como exemplo, tem-se a *Femme Queen Realness*, ou seja, mulheres transgênero que devem convencer os jurados ali de que realmente *aparentam* ser mulheres “reais”, ou seja, devem esconder qualquer traço que as identifique socialmente como uma mulher transgênero).

Archie começou a dar suas explicações frisando que “a passarela é baseada na vida real”⁷⁹. Minha interpretação para tal assertiva de Archie foi que ele estava se referindo a duas instâncias provenientes de um contexto social mais amplo e que influenciavam a performance a ser realizada ali dentro da cultura dos *Ballrooms*: ou seja, que existe o próprio teor imposto pelo

⁷⁹ “*Runaway is based on real life*”

local físico da passarela, ou seja, remetendo aos desfiles na cultura *mainstream* da indústria de moda, e que também há o fato de que nessa passarela a performance deve levar em conta aquilo que está em jogo e é parte do dia a dia social de cada indivíduo. Ou seja, Archie, logo de início, chama atenção para dois aspectos centrais da cultura dos *Ballrooms* na forma como é usualmente apresentada nos discursos de seus membros: performance e proteção social. Ao apontar para os dispositivos de performance que a passarela impõe ao competidor, ele se refere ao modo de andar, olhar e se comportar dentro daquele espaço, ou seja, a performance em si. Mas quando ele frisa a questão da vida real e aquilo que os competidores encontram no seu cotidiano, interpreta-se aqui como se Burnett estivesse destacando o fato de que essa performance se liga àquilo que está intrínseco às normas e padrões convencionados socialmente a partir dos grupos hegemônicos. Isso não quer dizer que Archie está afirmando que aquela performance deve seguir e confirmar aquilo que é imposto socialmente a esses indivíduos. Pelo contrário, a intenção recai em almejar reconhecer essa relação, a fim de não apenas escancará-la, como também diversificá-la e criar técnicas de proteção social para lidar com aquilo com que esses membros se deparam em seu dia a dia e que, de diversas formas, tentam os oprimir.

A intenção, que pode ser considerada de teor subversivo, de Archie fica evidente em sua próxima explicação quando pede para que todos os indivíduos presentes façam um exercício de imaginar que naquele espaço da academia está a passarela típica de um *ball* e que deverão desfilarem por ela realizando dois atos: ao percorrerem de uma ponta à outra devem, primeiramente, adotar uma atitude a mais masculinizada possível para que, então, retornem na passarela desfilando da maneira mais feminina que acharem pertinente. O exercício foi proposto a todos os presentes no *workshop* e não seguiu nenhuma categoria prévia ou se organizou de acordo com as identidades de gênero ali presentes. Dessa forma, todos os participantes se organizaram em fileiras e começaram o exercício com as devidas instruções de Archie, o qual durante a execução da tarefa, interrompia alguns indivíduos para que pudesse lhes dar alguma instrução necessária ou ajudar na performance ali pretendida.

Deve-se destacar nesse momento que eu, como indivíduo estranho a todos os membros ali, estava tentando iniciar um contato com aqueles indivíduos e, por isso, resolvi realizar esse *workshop* como qualquer outro indivíduo ali presente, tomando notas apenas quando havia alguma oportunidade ou intervalo. Por ter sido majoritariamente uma aula sobre técnicas de *Runaway* que, *a priori*, não requer grandes habilidades corporais e de dança, achei pertinente

minha participação dentro das atividades propostas por Archie. Tal abordagem me pareceu proveitosa pois não só obtive bastante apoio dos ali presentes durante as minhas “tarefas”, como também foi em minha participação das atividades que comecei a estabelecer um contato e diálogo considerável com os ali presentes.

Depois que todos terminaram suas respectivas performances, ou seja, a execução de dois andares na forma de desfile (um masculinizado e outro feminino), Archie introduziu o conceito o qual ele denominou de *gender fuck*. Segundo sua fala, o *gender fuck* seria a capacidade de transitar de um andar feminino para um masculino rapidamente, e vice-versa. Ou seja, percebe-se que na interseção da fala de Archie com um exercício que foi rapidamente executado, apesar de ter sido relativamente difícil para aqueles que não estavam acostumados a realizarem essa transição performática tão rápida, Archie conseguiu escancarar aquilo que Butler (1990) teorizou como o caráter performativo das categorias de gênero. Ao demonstrar a habilidade de uma rápida transição em sua performance de um andar extremamente masculinizado para outro bastante afeminado, tem-se a desestabilização de uma suposta naturalidade das categorias de gênero e, por conseguinte, o realce de seu teor performativo. Nas palavras de Archie, para ele o que mais deixa as pessoas loucas e incomodadas é alguém desfilando de uma forma extremamente masculinizada, mas usando salto. Ou seja, é exatamente aquilo que ele nomeia como *gender fuck*: o indivíduo pega algo tipicamente atribuído à performance necessária para a identificação social dentro do gênero feminino (usar salto) e projeta um comportamento reconhecido socialmente como adequado ao gênero masculino (o andar mais duro e com um movimento do quadril pouco acentuado) concomitantemente, o que desestabiliza a fixidez dessas categorias e quebra com esses binarismos.

Durante todo o resto da aula, Archie trabalhou exatamente com essa capacidade de rápida transição durante a performance e aquilo que ele chama como a importância de convencer a audiência daquilo que você está projetando na identidade de sua performance, ou seja, as técnicas para que o competidor possa ter um resultado satisfatório na categoria *Realness*. Isto é, ao observar a fala de Archie, percebe-se que ele atenta durante todo seu *workshop* para o caráter performático identitário que está inscrito em diversos níveis nas várias categorias de competição e performance dentro da cultura dos *Ballrooms*, mesmo que de forma não tão explícita e consciente.

Um dos últimos pontos a ser destacado dentro da fala de Archie se refere àquilo que ele chamou de *andar americano* e o *andar europeu*. Para ele, a cultura dos *Ballrooms* no Brasil se identificaria muito mais e apresentaria uma facilidade bem maior em relação ao *andar americano*, ou seja, o modo e comportamento físico que os membros americanos se engajariam ao desfilarem durante as competições dos *balls* do que os europeus. Isso se deve ao fato de que esse *andar americano* foi bastante influenciado pela chegada nos anos 1980 e 1990 das modelos brasileiras nos EUA (e o grande sucesso posterior de Gisele Bündchen), as quais apresentavam um modo particular de desfilarem, o que, segundo Archie, seria a razão do grande sucesso alcançado por elas e que influenciou bastante as performances de desfile empreendidas durante as competições dos *Ballrooms* americanos. Archie, mesmo que de forma indireta, então, chamou atenção não apenas para uma suposta influência brasileira na constituição das práticas de performance dessa cultura, como também atentou para o fato de que os brasileiros teriam uma facilidade maior de se igualar àquela performance típica da comunidade americana, como também garantir o seu reconhecimento dentro da cena dos *Ballrooms* dos EUA (necessidade a qual será discutida melhor posteriormente) a fim de atingir notoriedade internacional.

De forma geral, então, Archie se concentrou nas capacidades de performance dentro das categorias dos *balls* que exigem, em algum grau, técnicas de desfile e, em especial, as necessidades impostas por uma categoria de teor *realness*. Destaca-se, ainda, que, apesar do engajamento total dos participantes presentes, percebe-se, ao comparar com o grau de familiaridade ao outro *workshop*, que alguns membros ali não estavam tão acostumados no engajamento em performances que envolvem técnicas de desfile ou que almejam algum efeito de *realness*. Considera-se nesse ponto que tal fenômeno ocorre devido à predominância entre as práticas dos *Ballrooms* brasileiros da dança do *voguing*, mesmo não sendo a única atividade, e uma existência de categorias *realness*, mesmo que em grau bem menor.

O segundo *workshop* que participei foi o de Lasseindra Ninja. Apesar do *voguing* já ter sido praticado anteriormente por outros nomes importantes para a cena *Ballroom* francesa, Lasseindra é considerada a grande responsável pela cena dos *Ballrooms* na França, a qual, entre as diversas cenas de *Ballrooms* espalhadas pelo mundo, é a que tem o maior reconhecimento e prestígio perante o local de origem dessa cultura, ou seja, os EUA. Lasseindra não só é uma lenda dos *Ballrooms* e o grande nome francês dessa cultura, como também está engajada na disseminação das práticas dessa comunidade e as questões sociais e políticas que as cercam,

como fica evidente no documentário *Paris is Voguing* (2016)⁸⁰ de Gabrielle Culand. Além disso, Lasseindra é um dos grandes nomes do *voguing* na modalidade *new way*, ou seja, nos novos desdobramentos desse estilo de dança.

O *workshop* de Lasseindra, segunda a minha percepção, foi bem mais intenso no que se refere à necessidade de certo domínio de técnicas e de experiência com movimentos específicos de dança para que fosse possível realizar satisfatoriamente as performances sugeridas durante o *workshop*. Lasseindra, ao contrário de Archie, não se ateve muito à uma discussão sobre certos preceitos dos *Balrooms* e se concentrou na execução de modalidades do *voguing*, o que pareceu como um dos objetivos principais dos participantes que se inscreveram para aquelas aulas. Desse modo, o *workshop* exigiu uma disposição física dos alunos que contou até mesmo com um momento preparatório onde Lasseindra fez com que todos se alongassem e se aquecessem para dar início às danças de *voguing* no estilo *new way*. Por ser necessário essa habilidade corporal, e já certa experiência no *voguing*, durante esse *workshop*, ao contrário da minha experiência com o Archie, optei por ficar de fora das atividades, observando, tomando notas e conversando com alguns membros ali presentes que também preferiram não se engajar nas performances propostas por Lasseindra.

Por ser um dos grandes nomes do *voguing* no estilo *new way*, Lasseindra se deteve, principalmente, ao que hoje é denominado de *Vogue Fem*, onde *fem* é derivado do francês *femme* que significa mulher. Nesse estilo novo de *voguing*, há uma fluidez nos movimentos que podem ser: i) *Soft*⁸¹, que é a modalidade menos intensa, com movimentos graciosos, calmos e contínuos; ii) *Dramatics*⁸², a modalidade mais rápida, com piruetas e certa rispidez. Lasseindra se destaca pelos seus movimentos intensos na modalidade *Dramatics* e, dessa forma, foi o que tentou demonstrar durante o *workshop*.

Ao contrário da aula de Archie, Lasseindra se ateve mais a corrigir e guiar os participantes no que concerne os movimentos do *Vogue Fem*. Porém, Lasseindra chamou a atenção para a tensão sexual que coloca como necessária para uma boa execução da performance *voguing* nesse novo modo. Quando estava explicando a menor maneira de realizar um *dip*⁸³, ou seja, realizar um giro rápido com o corpo indo em direção ao chão e terminá-lo deitando e então

⁸⁰ Trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=9f8bntpl-JE>

⁸¹ Exemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=ovS4fgjAxhg>

⁸² Exemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=X1ohSvaqRm8>

⁸³ Exemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=bsmeWOi8Rt4>

levantando rapidamente, Lasseindra diz que o indivíduo deve achar um jeito *sexy* de chegar até o chão. Em suas palavras, tão importante quanto à técnica da performance é a necessidade de “vender sexo”.⁸⁴ Ainda em relação a esse tópico, quando questionada por uma das participantes sobre certos movimentos que deveria realizar durante a sua performance, Lasseindra disse que todos poderiam fazer do jeito que se sentissem mais confortáveis, *desde que fosse sexy*. Essa ênfase em uma sensualidade necessária nesse estilo de *voguing* chamou bastante atenção durante o *workshop* promovido por Lasseindra. Há de se indagar o porquê o estilo de *voguing* que recebe um nome que remete ao gênero feminino (*Vogue Fem*) é acompanhado de uma necessidade de um teor sensual e conquistador junto à performance. Se Butler voltasse a observar os *Ballrooms* como o fez em 1993 em que indaga sobre a capacidade ou não desses grupos realmente atingirem uma subversão das normas hegemônicas ou promoverem apenas uma reafirmação destas, talvez visse na necessidade da tensão sexual atrelada a categoria *Vogue Fem* como mais uma prova da reafirmação de categorias e normatizações que tanto oprimem esses indivíduos. Por outro lado, aqueles que defendem um potencial subversivo para as práticas dos *Ballrooms* atestariam que, pelo fato de nessas categorias haver muitos indivíduos transgêneros, como é o caso da maioria de muitos competidores nessa categoria de *voguing*, o que a performance acaba fazendo, assim como o *Realness*, é escancarar o caráter performativo de qualquer identidade de gênero, já que aquilo que seria considerado socialmente como próprio e exclusivo do gênero feminino, pode ser reconhecido na performance desses indivíduos que, na sociedade hegemônica e heteronormativa, são considerados desviantes e abdicados de um reconhecimento social.

À parte dessa discussão sobre o potencial subversivo dessas categorias, viu-se na aula protagonizada por Lasseindra Ninja um foco maior nos movimentos de dança do *Vogue Fem*, ao contrário de Archie Burnett que se empenhou em mostrar as técnicas de *Runaway*, *Realness* e falou um pouco sobre a questão entre gênero e performance dentro dessa cultura.

Após o fim dos *workshops*, Daushaun Wesley, representante famoso da cena dos *Ballrooms* da cidade de Los Angeles, se juntou à Archie e Lasseindra para que pudessem realizar uma roda de conversa onde tirariam dúvidas dos ali presentes em relação à cultura dos *Ballrooms*, como também dar dicas para que o movimento brasileiro pudesse se expandir e atingir reconhecimento internacional e, principalmente, em relação aos EUA. Dessa forma, faz-se bastante necessário expor aqui alguns dos pontos destacados na fala desses três integrantes da

⁸⁴ "You have to sell sexy!"

cena internacional dos *Ballrooms* a fim de realçar alguns preceitos básicos defendidos por seus integrantes e, principalmente, demonstrar a relação que os americanos, percursos dos *Ballrooms*, mantém com os outros grupos de diversas nacionalidades.

Archie iniciou a sua fala chamando a atenção para o fato de que dentro da cena dos *Ballrooms* há divisões internas e que o propósito daquele dialogo seria, então, fazer com que os membros ali presentes compreendessem⁸⁵ por completo o que significar fazer parte dos *Ballrooms*, podendo assim, evitar essas possíveis divisões que são comuns dentro dessa cultura.

Ao mencionar tais divisões, Archie passou para um dos pontos característicos dos *Ballrooms* que não é apenas um dos pontos mais intrigantes, mas também um dos mais problemáticos ao observar o processo de transnacionalização dessa cultura: o fato de que, apesar de se colocar como um cultura *underground* cujas práticas e premissas residem na possibilidade de criar não apenas uma espaço de socialização LGBT, mas também um local de desenvolvimento de técnicas de sobrevivência no mundo heteronormativo e opressor, a cultura dos *Ballrooms* exige que as comunidades desenvolvidas fora dos EUA, em especial fora da cidade de Nova York, lutem para serem reconhecidas perante a comunidade dos *Ballrooms* americana. Ou seja, existe uma espécie de necessidade de validação por parte dos membros das *Houses* americanas. Segundo Archie, então, “geralmente, se você viaja para os EUA, as *Houses* que vocês constroem aqui não seriam consideradas como uma *House* verdadeira. Para vocês elas são reais! Mas para os padrões americanos, seriam consideradas o que chamamos de *Kiki House*”⁸⁶. Levando em consideração, então, a fala de Archie e segundo essa nomeação, as *Houses* formadas no Brasil ou em qualquer outro lugar que não dentro da cultura dos *Ballrooms* americana, seriam reconhecidas dentro dessa designação a fim de ressaltar a existência de dois grupos: o grupo das *Houses* americanas, em especial as da cidade de Nova York, que são consideradas as *Houses* fundadoras e lendárias dos *Ballrooms* e, portanto, detém o poder de conceder reconhecimento ou não às *Houses* e membros provenientes de outras localidades; e o grupo formado pelos membros e *Houses* exteriores à cena americana e cujo objetivo deve ser almejar pelo reconhecimento de sua *House* ou de seus talentos perante o primeiro grupo, ou seja, o *Ballroom* estadunidense.

⁸⁵ "What we are talking about today here it's a standard to bring you guys into the full of the culture (...) to grow all together. There's a lot of division in the scene. We do not want that for you."

⁸⁶ Generally if you were to travel to America, the Houses that you make here it would not be recognized as a real House. For you here it's real! But for American standards it would be considered a Kiki House.

Há ainda outro conceito apresentado por Archie, o conceito de *007*, uma referência à série de filmes do agente secreto James Bond, ou seja, significando algo como *agente secreto*. Segundo o exposto por Archie, se os competidores brasileiros fossem à Nova York competir em alguma das *balls*, caso não fizessem parte de nenhuma das *Houses* lendárias do *Ballroom* americano, a *House* a qual o competidor brasileiro pertence seria considerada uma *Kiki House* e o membro que está competindo seria um *007*.⁸⁷ Ou seja, automaticamente, dentro de um *Ball* na cena de Nova York, estaria bastante delimitado quem faz parte da cultura da cidade, ou seja, membro de uma das *Houses* principais, e quem não foi ainda aceito ou convidado a se juntar a uma dessas *Houses* e, por isso, ainda é um *007*. Ao explicar tal estrutura, Archie perguntou o nome de um dos participantes e de qual *House* no Brasil ele fazia parte, que nesse caso era a *House of Cazul*, uma das *Houses* principais dentro da cena brasileira. Conforme o discurso de Archie, caso esse membro chegasse em um *ball* em Nova York e dissesse seu nome, de onde vem e de qual *House* faz parte, todos ali presente, automaticamente, apontariam para ele e diriam *007*, de forma a escancarar as divisões presentes dentro da cena. Porém, Archie chama a atenção para o fato de que, se um desses membros for até os EUA e competir dentro de uma categoria, sendo reconhecido como *007*, mas caso acabe apresentando uma boa performance, chamando atenção, assim, de alguma das *Houses* principais, esse membro será abordado por algumas dessas *Houses* lhe oferecendo a chance de participar delas. Porém, Archie frisa que é necessário manter também em mente quais os motivos pelos quais certo indivíduo pretende entrar em determinada *House* e se aquela é realmente a melhor opção para aquele competidor, de modo que não acabe se juntando a determinado grupo apenas pela ambição de fazer parte de uma *House* da cidade de Nova York.⁸⁸ Esse cuidado deve ser realçado devido ao fato de que, pela possibilidade de um competidor almejar sua participação em uma *House* apenas pelo fato dele gostar do nome que ela recebe ou por algum prêmio que podem ter ganhado, é possível acontecer de entrar em um grupo cujos membros são todos viciados em droga e, para Archie, as *Houses* não são para isso, já que o objetivo principal é criar uma estrutura de apoio familiar.⁸⁹

⁸⁷ "In order to compete in New York, you would be consider 007. "

⁸⁸ "If you're good, automatically it's like shopping. When they see you, you will be approached, some of you will be approached to belong to a major House. (...) you have to be more aware of why you want to join a House and with House is asking you to join, 'cause you have to find out if that's the right house for you."

⁸⁹ "You can join a House mainly because you like the name, and they're all drug addicts. (...) The scene is not made for that! The scene is made under family structure."

O que se pode depreender a partir das descrições que Archie faz do funcionamento das relações de poder e legitimação dentro dessa cultura é a demonstração de uma estrutura de regras, hierarquias e nomeações bastante definidas a fim de delimitar a superioridade dos grupos de *Ballrooms* americanos pelo fato de essa cultura ter sido originada nos subúrbios de Nova York. Logo, o principal capital simbólico a ser buscado pelas comunidades de outros países é a obtenção do reconhecimento perante os membros das *houses* americanas – como ter um de seus participantes convidado a participar como competidor em uma dessas casas dos EUA. Segundo Archie, ao adentrar em um desses grupos principais de Nova York, esse membro não precisa deixar a *Kiki House* de onde veio.⁹⁰ O objetivo do competidor será sempre participar de uma das turmas principais, ou seja, ganhar reconhecimento dentro da cena de Nova York, mas ele pode participar de ambas as *Houses*, tanto a que ele foi aceito dentro da cena americana quanto a que ele já fazia parte dentro do seu *Ballroom* de origem. Essa possibilidade recai sobre a insistência sublinhada por Archie de se promover uma cultura dos *Ballrooms* baseada no apoio e relacionamento familiar.⁹¹

Archie continua a exposição da questão sobre *Kiki House e 007* enfatizando o fato de que os membros ali não devem levar essa diferenciação para um lado pessoal e que devem sempre acreditar que a cena construída por eles no Brasil significa sim algo e que, dentro do contexto brasileiro, tem sua importância e notoriedade. O relevante em ter em mente é que ao sair do país, os membros devem reconhecer seu lugar perante à cena dos *Ballrooms* de Nova York.⁹² Dessa forma, do mesmo modo que as *Houses* do Brasil são aos olhos dos membros americanos uma *Kiki House*, aquelas estabelecidas na Europa também são consideradas da mesma forma. Portanto, se uma *House* brasileira vai até a Europa, isso significa que estão todas no mesmo nível, já que perante aos olhos das de Nova York, todas são consideradas *Kiki Houses*. Assim, para

⁹⁰ "If you get picked by a House in America, you can compete under that House name. That doesn't mean you have to leave your Kiki House."

⁹¹ "Now, jut because she's in a different House (...) we're friends, we're still family. That's what you guys have to understand. You can have a friendly competition and you can get heated, but you have to keep the connection between all of you."

⁹² "Now, don't take it personal. 'Cause I had kids like "I want you to respect my name, i want you to respect my House", but you don't understand that the fact that you asses is there, they're looking at you like your own representer. (...) Don't get so caught up on the name! (...) What you guys are doing here, it's real for you. So all of you that are in Brazil are from different Houses. So as far as Brazil's concern, this Kiki function is a real House. (...) When you go abroad, this is the distinction! Know your place.. When you go abroad, it's not considered a real House."

todas as *Houses* que não são as principais, formadas nos EUA, quando elas adentram os *balls* da cidade de Nova York, devem se adaptar às regras impostas pelos americanos.⁹³

Nesse momento da conversa, alguns dos presentes não estavam compreendendo muito a dinâmica descrita por Archie. Dashaun Wesley tomou a palavra para esclarecer um pouco como poderia ser definido o conceito de *Kiki House* e a diferença com as *Houses* principais. Conforme exposto em suas colocações, uma boa definição de *Kiki House* seria um grupo de amigos que se reúne para praticar algumas performances e se divertir, isso não quer dizer que eles fazem parte ou saibam o que, nas palavras de Dashaun, seria considerado a coisa real (*the real thing*) dos *Ballrooms*. Dessa forma, pelo fato do evento no qual estavam em Belo Horizonte ter um caráter internacional e contar com um júri parte das *Houses* principais de Nova York, os participantes ali seriam vistos como *007*, caso já não fizessem parte de uma *House* principal. Porém, Dashaun sublinha que, mesmo sendo considerados *007* e *Kiki Houses*, pelo fato de se tratar de um evento de caráter internacional, essa seria a chance desses participantes mostrarem de forma internacional que eles possuem a capacidade e audácia de fazerem parte da cena real (*the real thing*) dos *Ballrooms*. Dashaun assinala a possibilidade de os membros brasileiros formarem um dia uma *House* que represente o Brasil e, assim como o caso de uma *House* da cena francesa, por mais que não seja proveniente da cena dos *Ballrooms* de Nova York, consiga ter seu reconhecimento como real diante da comunidade estadunidense e não apenas uma *Kiki House*.

Lasseindra frisou, a partir de sua experiência como percursora dos *Ballrooms* na França, a importância em manter em mente que existem diversas cenas de *Ballroom* espalhadas pelo mundo. Dessa forma, existe a cena principal internacional, na qual todos aspiram pelo reconhecimento perante os EUA, ou seja, Nova York sendo a cena majoritária com suas *Houses* principais, e os outros países que anseiam por esse reconhecimento e que formam em seus nichos respectivos as *Kiki Houses*. Porém, como exposto por Lasseindra, é importante frisar que existem as cenas dos *Ballrooms* de cada país, e essas, à parte do que acontece nos outros países e, principalmente, nos EUA, também tem a sua hierarquia. Dessa forma, nessas cenas locais de menor porte, também haverá as *Houses* principais e as *Kiki Houses* daquela localidade, como exemplificado no caso da cena dos *Ballrooms* em Paris. Porém, Lasseindra frisa que não há sentido em se definir quem são as *Kiki Houses* caso não haja uma cena dos *Ballrooms* principal já bem estruturada, já que o cenário *Kiki* foi estabelecido nessas cenas micro dos *Ballrooms* como

⁹³ "So when you go to America, you have to adapt to the America's rules."

forma de espairar em relação à tensão encontrada na cena principal das competições ⁹⁴ Logo, o conselho dado por Lasseindra para a comunidade brasileira é de trabalhar para formar uma cena principal (*major scene*) bem estruturada e forte e, só então, começar a expandir os horizontes e almejar um reconhecimento internacional perante a grande comunidade *Ballroom* de Nova York.

De forma sumária, o que estava sendo explicitado para todos os participantes ali presentes naquela discussão era o fato de que todos deveriam conhecer sua posição dentro da cena internacional dos *Balrooms* e que, caso almejassem um reconhecimento além de *Kiki House* ou *007*, deveriam aspira-lo diante da cena de Nova York, a fim de adentram alguma *House* principal e, concomitantemente, construir um renome para a cena dos *Ballrooms* brasileira. Há nas falas desses três atores internacionais dos *Ballrooms* algumas contradições e diferenças quanto ao posicionamento sobre as relações mantidas internamente dentro dos diversos cenários de *Ballroom* no mundo e a relação estabelecida entre esses diversos nichos e a cena principal americana. No entanto, a constante sublinhada é o papel de poder, dentro das práticas da cultura dos *Ballrooms*, por parte da cena americana, sobretudo a de Nova York, como principal instância legitimadora de práticas e discursos.

O diálogo continuou na questão de formar uma cena principal forte dentro do Brasil e para isso, Lasseindra chamou a atenção para a responsabilidade de criar uma *House* e ser “pai” ou “mãe” dos indivíduos que entrarem nesse grupo sob estruturação familiar. Para ela,

ser pai ou não significa só que você tem que prover aos seus filhos. Não é apenas sobre voguing (...) é por isso que para mim alguém com dezessete ou vinte anos não pode ser um pai. Porque você precisa de experiência, experiência de vida para que posso ensinar o outro a como fazer coisas ou falar que a pessoa deve ou não fazer algo.⁹⁵

Lasseindra ainda enfatiza em sua fala que ao criar uma *House* e ser “pai” ou “mãe” dos indivíduos que a adentrarem, esse sujeito deve ter claro consigo mesmo qual é o direcionamento que quer dar para essa sua família e ainda se lembrar que estar nessa posição não é questão de possuir um título dentro da comunidade ou um *status*, mas sim uma responsabilidade perante a família que você escolheu. ⁹⁶

⁹⁴ “You also have to understand that before having a Kiki scene, you need to have a major scene (...) ‘Cause the Kiki scene have been made ‘cause people need to relax because there is too much tension in the major scene. People just want to be together and have fun“

⁹⁵ ‘Cause father or mother means that you provide for your kids. It’s not only about voguing (...) that’s why to me someone who’s seventeen years old or twenty cannot be a father. ‘Cause you need to have experience, life experience to teach to another one how to do things or tell him “don't do it” or “i want you to do it”(…)

⁹⁶ “You need to know what kind of direction you want to your House, to your family (...) Also, mother and father is not a title, this is not a status.”

Após o esclarecimento do que significaria para os membros se engajarem na constituição de *Houses* e o papel do “pai” e “mãe” dentro destas, Dashaun voltou a se dirigir a todos na intenção de motivá-los a perseguir um reconhecimento perante a cena internacional dos *Ballrooms*, e o *ball* que aconteceria ainda naquele dia era, nas palavras de Dashaun, uma oportunidade não só para colocar em prática tudo o que havia sido ensinado e dito durante as aulas dos *wokshops*, mas também demonstrar que o Brasil poderia formar uma cena tão boa e promissora a ponto de receber reconhecimento internacional e perante a comunidade dos *Ballrooms* de Nova York. Sua fala foi de extrema motivação, mas ao mesmo tempo seriedade:

Se vocês querem ser levados a sério, sejam sérios. (...) *Ballroom* tem uma história antes de vocês (...). Se vocês querem ser respeitados como *Ballroom*, mostre para eles que vocês podem ser tão bons quanto. Então hoje a noite (*ball*), se você não é parte de uma *House* principal ou uma cena principal, você é 007, você é um agente secreto, você não é parte de uma *House*. Apoie seu amigo, sua irmã, seus irmãos.⁹⁷

A conversa retornou para comentários feitos pelos participantes e, entre as diversas opiniões proferidas, a de uma das integrantes do *Trio Lipstick* chamou bastante atenção por colocar a posição do membro brasileiro de uma cena nacional do *Ballroom* ainda incipiente. Na fala dela, percebe-se a necessidade de no Brasil desvincular o *voguing* como o objetivo principal da cultura dos *Ballrooms* e reiterar a importância do conceito de família que rege essa comunidade, principalmente no que concerne os grupos americanos, em especial aqueles que se formaram nos anos 1980:

“eu acho legal a gente lembrar que como começamos da dança *voguing*, entender que *Ballroom* é muito maior, muito maior do que *voguing*. Na verdade, é apenas um pedaço do *Ballroom*. Então quando a gente está falando de *Kiki House* e *Main Houses*, não pensa que isso é só sobre dança. “Ai, ele é bom dançarino, então ele pode entrar em tal *House*” (...) não, as escolhas são de outra categoria que não tem nada a ver com dança. (...) é legal a gente saber disso agora, porque se a gente construir uma parada dessa no Brasil, vamos lembrar que não é só dança. (...). Se você é bom para fazer uma roupa, você já é muito importante. Tipo, não é porque uma pessoa faz o melhor *dip* do mundo que ela é melhor do que você. Essa pessoa que faz roupas, ela é tão importante quanto o dançarino. (...) tem que estender a ideia de que é só sobre dança, etc., e lembrar dessa coisa de família.”

Depois desse momento de reflexão realizado por um membro brasileiro, um outro participante retomou a discussão das *Kiki Houses* e indagou sobre a possibilidade de um dia uma *Kiki House* passar a ser considerada uma *House* principal, como aconteceu na França, como já

⁹⁷ If you want to be taken serious, get serious. (...) Ballroom has a history before you (...) If you want to be respected as Ballroom, show them that you can be as good as they are. So tonight, if you're not part of a major House or major scene, you are 007, you're free agent, you are not part of a House. Support your friend, support your sister, support your brother.

exposto anteriormente. Dashaun respondeu à questão dizendo que se uma *House* almeja um dia ser respeitada dentro da cultura dos *Ballrooms*, os membros devem viajar, competir em *balls* pelo mundo e, evidentemente, ir até os EUA e mostrar a existência e a qualidade dessa *House*.⁹⁸ Lasseindra ainda completa que hoje, nesse período posterior ao estabelecimento da França como um cenário reconhecido pelos EUA segundo sua importância dentro dessa cultura, após ir para os EUA, a *House* teria que também procurar por certo reconhecimento na França, a fim de, então, deixar de ser considerada uma *Kiki House*.

Dashaun encerra a discussão frisando que ele entende que, por mais que haja a necessidade de viajar, competir e se apresentar em diversos locais do mundo, há dificuldades financeiras, burocráticas, entre outras, que dificultam muito para que um número razoável de membros possa viajar representando sua *House*. Porém, ele diz que, assim como se observou em partes no caso da cena dos *ballrooms* em Paris, hoje os *balls* são, em sua maioria, gravados e disponibilizados na internet a fim de divulgar as *Houses* de uma determinada localidade. Fato que para o trabalho aqui desenvolvido confirma a menção da *Web 2.0* como uma das principais responsáveis na disseminação global dessa cultura e do seu *status* hoje dentro de um processo de transnacionalização, como será melhor discutido no **Capítulo 3**. Dashaun completa dizendo que as *Houses* americanas sempre prestam atenção nessas divulgações e que, então, há novas possibilidades de divulgação do potencial do talento de um competidor ou uma determinada *House*. No entanto, como frisado por Lasseindra, Paris só atingiu reconhecimento internacional quando, após a fomentação de uma cena principal forte e local, os membros foram a Nova York e passaram a disputar e a ganhar troféus no local de origem dos *Ballrooms*. Ou seja, o que se pode observar nessa dinâmica exposta por Dashaun e sublinhada por Lasseindra é uma cultura cujas premissas são de formação de grupos de fácil acesso e destinados à indivíduos marginalizados socialmente e, na maioria das vezes, com condições monetárias pouco favoráveis, mas que cria uma dinâmica, a partir do seu embate com o seu caráter transnacional em expansão, de normatização e controle por parte do grupo que deu início à essa cultura, exigindo, assim, de todas as outras comunidades e *Houses* o respeito e seguimento a certas normas e práticas já ritualizadas e, principalmente, a busca pelo reconhecimento perante as comunidades norte-americanas, o que acarreta em diversas dificuldades que ultrapassam apenas os obstáculos físicos

⁹⁸ " If you want to be respected as a real House, that takes work hard, travel and participate in balls around the world. And to be respected as a real House in Brasil, some of you have to represent the House and go to America to represent your existence as well."

e recaem exatamente nas limitações sociais e econômicas desses indivíduos, características que, *a priori*, não deveriam ser obstáculos dentro dessa cultura.

2.5.2. O Zodiac Ball

O *Ball* como forma de encerramento deste evento aconteceu no sábado à noite, dia 19 de dezembro de 2016, no Espaço Cultural Tambor Mineiro na região central da cidade de Belo Horizonte. Ao contrário dos *workshops* que tiveram um caráter mais intimista e a possibilidade de discussões acerca da natureza dessa cultura, os *Balls*, como não poderia ser diferente, foi um momento de celebrar a cena dos *Ballrooms* no Brasil, mas mais do que isso, além da competição, foi a chance para que os participantes pudessem demonstrar aos convidados legendários dessa cultura o potencial dos membros da comunidade brasileira.

O espaço em que foi realizado era um local destinado à atividades culturais diversas e que disponibilizava cômodos para os competidores se produzirem, assim como uma arquibancada para os espectadores e ainda um local delimitado a fim de funcionar como a passarela ou o palco das competições, onde, ao redor, também se dispunham vários espectadores e torcedores, além dos competidores e suas respectivas *Houses*. Destaca-se, ainda, que o perfil do público que se dirigiu até o local e pagou a entrada para poder presenciar as competições do *ball* era bastante variado e com a presença tanto de pessoas já acostumadas àqueles eventos, como outras que mal sabiam a natureza da cultura dos *Ballrooms*.

O *ball* se iniciou com a apresentação do júri que foi formado por Archie Burnett, Lasseindra Ninja e o Trio Lipstick, o qual foi alternando o membro que compunha o júri de forma que as três pudessem ter voz dentro da competição. Dashaun Wesley ficou como o *Mc* da competição, indivíduo que dentro das competições realizadas no *Ball* tem papel protagonista já que, conforme profere expressões e rimas já ritualizadas dentro dos *Ballrooms*, como será discutido no **Capítulo 3**, acaba controlando e guiando os rumos das performances e categorias. Ainda junto à Dashaun havia um segundo membro que, pelo fato de Dashaun não falar português, atuava como intérprete para os competidores e público, como também ajudava na condução das competições e em animar o público torcedor durante as categorias.

Após a apresentação nominal de todos, cada membro do júri e Dashaun tiveram um momento de apresentação, como de praxe dentro dos *balls*, a fim de demonstrar as técnicas e

capacidades de cada um e animar os competidores e, principalmente, os espectadores e, então, o *ball* partiu para o momento das competições que foram divididas nas seguintes categorias:

- 1) *Runaway* – cujo objetivo seria demonstrar a capacidade e as técnicas do competidor em desfilarem pela passarela e a criatividade na escolha de suas vestimentas.

Figura 15: Categoria *Runaway*



Fonte: Bruna Brandão/ Site *BH is Voguing*

- 2) *Virgin Vogue* – uma categoria destinada aos iniciantes no *voguing* a fim de promover uma competição justa em relação àqueles que já tem certa experiência nesse estilo de performance.

Figura 16: Categoria *Virgin Vogue*



Fonte: Bruna Brandão/ Site *BH is Voguing*

- 3) *Hands Performance* – nessa categoria a performance era destinada apenas ao uso das mãos e braços que deveriam se juntar ao ritmo da música sem poder mexer muito o resto do corpo.

Figura 17: Categoria *Hands Performance*



Fonte: Bruna Brandão/ Site *BH is Voguing*

- 4) *Old Way* – como já explicitado anteriormente, se refere ao modo clássico do *voguing*, como concebido na década de 1980.

Figura 18: Categoria *Old Way*



Fonte: Bruna Brandão/ Site *BH is Voguing*

- 5) *New Way* – os novos desdobramentos do *voguing*.

Figura 19: Categoria *New Way*



Fonte: Bruna Brandão/ Site *BH is Voguing*

- 6) *Vogue Femme (Soft and Cunt)* – um dos desdobramentos presentes no estilo *new way* e designam dois jeitos (*soft* e *cunt*) de performar o mesmo estilo.

Figura 20: Categoria *Vogue Femme Soft and Cunt*



Fonte: Bruna Brandão/ Site *BH is Voguing*

- 7) *Vogue Femme (Dramatics)* – também parte dos novos desdobramentos do *new way*, em que Lasseindra Ninja é o maior destaque global no momento.

Figura 21: Categoria *Vogue Femme Dramatics*



Fonte: Bruna Brandão/ Site *BH is Voguing*

Após o fim da competição, o *ball* se transformou em uma verdadeira festa onde os participantes, júri e público puderam interagir e continuaram mostrando suas técnicas e performance de *voguing*.

Em relação às performances e a dinâmica das competições, não há muitos comentários relevantes para a discussão aqui pretendida já que, de modo geral, as etapas empreendidas nos *balls* seguiram as etapas já ritualizadas dentro da cultura dos *Ballrooms* norte-americanos. Segundo o júri e os organizadores do evento, o intuito era realmente promover uma experiência a mais próxima possível daquela observada dentro da comunidade original dos *Ballrooms*, a de Nova York. Isto posto, alguns apontamentos podem ser feitos em relação ao que foi observado no *ball*:

- i) Apesar dos nomes das categorias terem sido mantidas no original, ou seja, da forma utilizada pela cultura estadunidense, houve algumas tentativas de trazer certas inovações linguísticas no que concerne o português e a identidade da cultura no Brasil. Posteriormente a linguagem nos *Ballrooms* será evidenciada e analisada com maior pormenores, mas, por ora, destaca-se expressões como “vai, *viado!*” e “afeminada” como gírias em português utilizadas durante a competição, além, obviamente das expressões já ritualizadas nas performances, mas na língua inglesa.
- ii) Observou-se que, em alguns momentos, houve referência aos passos de samba durante as performances como forma de realçar algum traço brasileiro nas práticas ali empreendidas. Na própria performance de Lasseindra, durante a apresentação dos júris, ela introduziu passos rápidos do samba junto à sua performance de *vogue femme*.⁹⁹ É claro que tais atos são apenas um mero detalhe dentro de todas as performances já ritualizadas na cultura que foram apresentadas ali. Porém, a mera tentativa de sublinhar a identidade brasileira ali pode significar dois movimentos: evidencia tanto a questão da domesticação que está em curso durante a tradução cultura dos *Ballrooms* no Brasil, como também destaca o papel normatizador das práticas consideradas reais pela comunidade americana que limita as possibilidades de transformação da cultura nas localidades que vem se desenvolvendo.
- iii) Como será exposto na entrevista com uma das precursoras dos *Ballrooms* em Belo Horizonte, a divisão das categorias de acordo com as identidades de gênero ainda não

⁹⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qqiowbOGWQ8>

é uma prática vigente dentro da comunidade brasileira. Isso destaca o caráter ainda incipiente dessa cultura e também uma diversidade de gênero ainda não tão branda ou ainda em curso como a observada nos EUA. Outro ponto em relação às categorias é que, em sua maioria, o foco recai em performances que priorizam estilos de *voguing* e que, categorias do tipo *Realness* não configuram dentro desse *ball*. Isso retrata mais uma vez o favoritismo aparentemente majoritário entre os participantes pelas categorias de *voguing* e ainda a necessidade de diversificação nas práticas desses indivíduos dentro da comunidade brasileira

2.6. O cenário do *Ballroom* brasileiro na perspectiva de uma de suas precursoras.

No último dia de trabalho de campo, realizei uma entrevista com uma das precursoras da cena dos *Ballrooms* no Brasil e, obviamente, da cidade de Belo Horizonte. Considera-se importante aqui destacar alguns momentos da entrevista como forma de ter um panorama e uma reflexão sobre o estágio dos *Ballrooms* no cenário brasileiro a partir da perspectiva de um ator dessa comunidade tão engajado na construção dessa cultura no Brasil. Ressalva-se que, a fim de garantir o anonimato e privacidade da depoente, como previsto pelo Termo de Compromisso provido pelo Comitê de Ética da universidade, tanto o nome quanto possíveis informações ao longo da entrevista que possam apontar a identidade da participante serão excluídos. Dessa forma, escolheu-se chamar a participante pela letra *R*.

A entrevista seguiu um roteiro semiestruturado, ou seja, havia pontos que se esperava discutir durante a conversa, mas não precisava, necessariamente, seguir aquele roteiro, possibilitando, assim, que o participante se sentisse mais livre para dizer aquilo que sentia necessidade.

R iniciou contando a sua trajetória de como conheceu o *voguing* e, conseqüentemente, a cultura dos *Ballrooms*. Segundo sua narrativa, *R* conheceu o estilo de dança *voguing* durante uma estadia que realizou em Nova York para estudar um tempo em uma escola conceituada de dança na cidade, a *Broadway Dance Center*, e, mesmo não dando aulas nesse estabelecimento, *R* acabou tendo contato com Archie Burnett e conhecendo um pouco do que era o *voguing* e qual era sua proveniência. Seu entendimento e aprendizado dentro da cultura dos *Ballrooms* se intensificou ao voltar à cidade de Nova York no fim de 2010, quando teve propriamente aulas de *voguing* com Archie e outros professores e acabou conhecendo a festa *Vogue Knights*, um marco

moderno na cena dos *balls* da cidade de Nova York¹⁰⁰, podendo assim entender melhor o que era a cultura dos *Ballrooms* e suas diversas práticas. O começo, então, da introdução do *voguing* entre as performances de dança em Belo Horizonte se deu ao *R* começar a se interessar e estudar mais sobre essa cultura e, juntamente com outras duas amigas que faziam parte de um grupo de dança *hip hop* junto com *R*, começaram a ir em eventos e competições realizando coreografias de *voguing* e também o início de aulas desse estilo de dança na cidade de Belo Horizonte.

Ressalva-se aqui que ao colocar *R* e suas amigas como precursoras da cena dos *Ballrooms* em Belo Horizonte, isso não significa que elas são as únicas que se engajaram dentro dessa cultura na cidade de BH ou no país, mas sim parte de um movimento recente que compreende diversos nichos espalhados pelo Brasil que estão nos últimos anos criando uma cena da cultura dos *Ballrooms* em território nacional.

R, então, seguindo o roteiro semiestruturado, passou a destacar aquilo que acha que é uma característica especial da cultura em Belo Horizonte. Vale destacar que ao responder essa questão, *R* quis frisar que não estava dando opinião sobre a cena dos *Ballrooms* no Brasil e sim a específica de Belo Horizonte já que, segundo seu relato, as expressões dos *Ballrooms* no Brasil eram várias e em número expressivo e, logo, só poderia afirmar o que se relacionava à cena de Belo Horizonte. Segundo as colocações de *R*, dentro de sua visão do estágio da cultura dos *Ballrooms* na cidade de Belo Horizonte, a característica mais importante e que destaca a cultura dos *Ballrooms* belo-horizontina é o caráter de luta e militância social que permeia as práticas e os *balls* realizados na cidade, assim como a união dos participantes, os quais não compreendem somente competidores dos *balls*, dançarinos de *voguing*, entre outros, mas também pessoas que contribuem de diversos modos que vão além das práticas de performance em si. Em relação às práticas que *R* considera como um engajamento militante da cultura na cidade, *R* relata que um dos gritos de guerra que é repetido incansavelmente nos *balls*, como constatado na descrição do *Zodiac Ball*, é o “vai, viado”, “afeminado”, entre outros do gênero, o que, segundo a entrevistada, é algo bastante notório para os participantes que se espantam ao verem aquelas expressões que constituem um xingamento serem proferidas de forma a subverterem (ou ao menos tentarem) tais

¹⁰⁰Disponível em: https://thump.vice.com/en_uk/article/qkaqbv/a-look-inside-nyc-vogue-knights-presented-by-qween-beat

expressões que pretendem oprimir esses indivíduos na sociedade hegemônica, ou seja, almeja-se uma subversão com a utilização desses xingamentos dentro das festas e dos *balls*.¹⁰¹

O interessante em observar nesse momento de fala é que *R* coloca a suposta capacidade de subversão atrelada às práticas desse grupo (como o exemplo que se instaura no uso do dispositivo da linguagem) como o diferencial da cultura dos *Ballrooms* da cidade de Belo Horizonte. Mas, ao se observar a cultura dos *Ballrooms* como um todo, percebe-se que, talvez, *R* tenha colocado como ponto principal algo que é constitutivo da maioria das comunidades dessa cultura, exatamente por constituírem grupos *underground* e com membros cujas identidades, em sua maioria LBGTs, atestam para algum grau de marginalização dentro da sociedade hegemônica (mesmo que se considera aqui que os contextos particulares de cada membro e de cada local onde os *Ballrooms* se desenvolvem são bastante diversos) e, dessa forma, suas práticas pretendem, mesmo que não conscientemente¹⁰², algum grau de subversão daquilo que tanto os oprimem. Dessa forma, possivelmente mais do que indicar um diferencial da comunidade belo-horizontina, *R* pode ter acabado apontando para a existência de uma consciência social nas práticas em que estão engajados. Ou ainda, pode-se estender ainda mais a reflexão nesse ponto e indagar se tal teor militante que *R* relaciona às características dos *Ballrooms* de Belo Horizonte realmente é algo presente nas práticas dessa comunidade, algo discutido e consciente, ou se então *R* está apenas incorporando e reproduzindo o discurso que é usualmente atrelado sobre o que seria considerado como a cultura dos *Ballrooms*, fato que se liga bastante à necessidade de conformidade com as práticas, linguagem e discurso reconhecidas pelas comunidades dos *Ballrooms* estadunidenses. Tal relação de poder e conformidade àquilo que os EUA valida em relação aos *Ballrooms* será melhor tratada mais adiante no decorrer do trabalho, porém tal

¹⁰¹ *R*: “O vogueing Belo Horizonte tem uma característica muito legal. (...). Depois que eu comecei os estudos com as meninas, a gente conheceu o *B* (nome fictício) que conheceu o *vogueing* em Buenos Aires e resolveu fazer uma festa, no estilo balada, com a modalidade (do *vogueing*) e chamou a gente. Então, apesar de existirem outros grupos em BH que dançam *vogueing*, que estudam *vogueing* em paralelo à gente, nosso contato foi com o *B* na época da festa e o clima que desenvolveu, esse clima de autoestima, confiança, empoderamento e levantar as bandeiras mesmo das dificuldades (...) Por exemplo, um dos gritos de guerra que o *B* e que a festa dele colocam é o “vai viado, afeminada” e são gritos que as pessoas falam geralmente “gente, a vida inteira eu ouvi isso, é um xingamento!”. E chegar na festa e falar isso em alto e bom som, em um tom emponderado e exaltando as pessoas com essas características, é muito legal. Então, eu vejo muito essa coisa acontecer aqui. A cena do *vogueing* ser ligada a uma festa, a essa coisa de estar na balada mesmo, de terem muitas pessoas envolvidas, que não necessariamente fazem aula, não necessariamente batalham e não necessariamente dançam o *vogueing*, mas no fim das contas fazem parte disso (...) e isso grito mesmo que eu acho que é uma coisa atual, atual política, atual do *vogueing*, atual dos grupos sociais (...)”

¹⁰² Já que para Bailey (2013), as práticas dos *Ballrooms* consistem mais em estratégias de sobrevivência para serem colocadas em práticas no mundo real do que alguma tentativa deliberada de promover uma subversão de categorias hegemônicas.

indagação deve ser tocada nesse instante pois é pertinente ressaltar a dificuldade de estabelecer realmente aquilo que é constitutivo das práticas dos *Ballrooms* brasileiros, aqui mais especificamente de Belo Horizonte, e aquilo que é apenas parte de um discurso promovido pelos membros a partir do anseio pelo reconhecimento e validação perante a comunidade dos EUA. No mais, percebe-se então que *R* tenta frisar um teor de preocupação social e militante nas práticas desenvolvidas pela sua comunidade belo-horizontina.

Como *R* introduziu a questão da consciência social dentro das práticas dos *Ballrooms*, perguntei se ela achava que na cena de Belo Horizonte havia essa preocupação e consciência entre os membros e se eles consideram os *Ballrooms* uma oportunidade de subverter os preconceitos nos quais estão subjugados diariamente. Para *R*, essa consciência é bastante presente e cada membro possui sua reivindicação e luta singular já que cada um provém de um contexto social e econômico específico. Ela se coloca, junto às suas amigas, como mulheres brancas de classe média e, logo, sua luta social sendo diferente, por exemplo, da de participantes homossexuais e negros. Ela também destaca que, apesar de no mundo as transexuais serem presentes em número massivo dentro dos *Ballrooms*, em Belo Horizonte essa presença ainda é mínima e, que por conta disso, as categorias dos *balls* no país ainda não são tão divididas em relação às identidades de gênero, como é possível observar nas competições das comunidades norte-americanas. O papel social da cultura em si é destacado pela entrevistada, cuja opinião é a de que “a cultura é isso, cada grupo social tem seu espaço social de grito”.¹⁰³

Percebe-se também que na fala da entrevistada o termo *Ballroom* aparece bem menos do que o *voguing*. Isso, *a priori*, pode parecer que a cultura em si dos *Ballrooms* não possui uma disseminação no Brasil, a não ser essa prática do *voguing*. Mas, o que parece ao se atentar para a definição dada de *voguing* por *R*, é que se trata mais de uma questão de nomeação do que um descaso com a cultura dos *Ballrooms* como um todo. Acredita-se aqui que é exatamente pelo fato

¹⁰³ “Eu acho muito legal porque cada um tem como se fosse um papel no *voguing* e na crítica social, vamos dizer assim. Então por exemplo, o meu trio é um trio formado por mulheres, classe média, pele branca e nós temos a nossa luta e o nosso enquadramento social (...) Então, essa coisa da sociedade machista, da gente também ter vivido durante muitos anos oprimidas e ter assim um grito de empoderamento mesmo, sabe? O *voguing* é um lugar muito bacana pra gente nesse sentido. Em compensação, existem outras lutas e outras pessoas que carregam outras lutas mesmo. Então, transexuais que ainda fazem muita pouca parte da cena em Belo Horizonte e foram as pessoas que deram origem a essa dança (...) também os gays, em maioria os homens gays. As categorias das *balls* tem a ver com isso, tem essa divisão. Aqui a gente ainda não trabalha com elas, mas se você for lá fora, você vê isso sabe? (...) Então, sim, a gente tem esse espaço, o *voguing* tem esse espaço em BH e no mundo inteiro. A cultura é isso, cada grupo social tem seu espaço social de grito.”

do *voguing* ter sido a expressão da cultura dos *Ballrooms* mais disseminada na mídia, é natural que aqui no Brasil o termo *voguing* para designar toda essa estrutura familiar e comunitária seja mais utilizado do que a palavra *Ballroom* em si. Isso fica evidente ao *R* definir *Voguing* de forma bastante similar ao modo como um norte-americano definiria do que se trata a cultura dos *Ballrooms*: para *R*, “*voguing* é viver em comunidade, é família, o desenvolvimento da autoestima, da autoconfiança, é isso, isso é o *voguing*”.

A questão seguinte era exatamente em cima da fala de *R* sobre ela e suas amigas serem brancas e de classe média e estarem envolvidas em uma cultura cuja formação original era majoritariamente negra e LGBT. Partindo de uma comparação com o apoio dado ao feminismo por aqueles que não são mulheres, ou seja, não estão na mesma posição de fala que uma mulher tem dentro do feminismo, mas que, mesmo assim, apoiam a causa, para *R* seu engajamento na cultura dos *Ballrooms* aconteceria nesse mesmo paralelo, com a ressalva da importância de manter em mente sempre os preceitos, os fundadores e as razões pelas quais a cultura dos *Ballrooms* surgiu:

“Não é porque eu não sou negra, ou porque eu não nasci em um gueto americano estadunidense que eu não posso estar envolvida nessa cultura. Eu acho que acima de tudo a gente tem que ter respeito e entendimento sobre isso assim, quem originou, quem veio primeiro, quem fez acontecer e porquê. Porque a dança nunca surge alheia, é sempre um movimento, uma necessidade de um grupo e isso aí foi uma necessidade de pessoas que não tinham como andar na rua sem ser espancadas, mortas e violentadas, sabe? Então a gente tem empatia por essas pessoas, a gente tem respeito por essas pessoas. Quando a gente dança *voguing*, a gente dança com orgulho, porque aquelas pessoas resistiram e resistem até hoje, né?! (...). É por isso que no evento que a gente organiza, a gente busca trazer lendas, ícones e pioneiros que viveram isso, cada um de sua forma particular, e que podem trazer a experiência mais original possível. (...) Eu vivo *voguing*, eu não danço *voguing*”.

Nessa fala fica explícito bastante a preocupação de *R*, o que parece ser uma constante entre os *Ballrooms* mundo afora, de afirmar que está ciente sobre as raízes e origens da cultura dos *Ballrooms* e, como expresso no excerto em que fala da importância de trazer membros lendários para os eventos no Brasil a fim de garantir uma experiência a mais próxima da "**original**" possível, *R* demonstra a subordinação da cultura dos *Ballrooms* desenvolvida em território brasileiro em relação à comunidade estadunidense. Obviamente que em sua fala não fica explícita, mas a necessidade de se colocar como uma cultura subordinada ao reconhecimento e aprovação dos grupos norte-americanos se faz constante nesse processo de transnacionalização dessa cultura e pode ser evidenciada, mesmo que nas entrelinhas, em proferimentos com observados nesse diálogo com *R*.

De forma a aproveitar o gancho entre a questão de uma experiência “original” dos *Ballrooms* e as práticas que circundam essa suposta originalidade, o próximo tópico foi em relação à existência de *Houses* na cena dos *Ballrooms* em Belo Horizonte. *R* colocou pontuações interessantes sobre o entendimento que ela possui do papel das *Houses* brasileiras tanto no seu cenário local, como na cultura do *Ballroom* como um todo. Primeiramente, cabe destacar a importância frisada por *R* da dinâmica familiar e de apoio que está intrínseca à formação da sua *House* em Belo Horizonte. Ela destaca que muitos dos integrantes que fazem parte de sua *House* às vezes nem competem ou estão ligados à dança *voguing* em si, mas que possuem um interesse expressivo pela cultura e acabam contribuindo de formas diversas que vão além de apenas dançar o *voguing* e que há entre todos esses membros uma rede de confiança e apoio, não somente com o que eles fazem dentro da cultura dos *Ballrooms* mas também em relação às suas vidas privadas.

104

Nesse ponto, assim como ressaltado ao falar da preocupação militante que *R* atribui às práticas das comunidades de *Ballroom* da cidade de Belo Horizonte, deve-se relativizar se o papel das *Houses* na comunidade desenvolvida nesse contexto é realmente tão avançado como *R* atesta ou ainda como é usualmente colocado pelo discurso sobre a cultura dos *Ballrooms*. No próprio *workshop* relatado anteriormente, uma das participantes frisou a importância de lembrar sempre a todos os membros que a cultura dos *Ballrooms* era mais do que apenas as performances e competições de *voguing* e sublinhou o papel familiar que deveria existir, ou seja, as *Houses*. Mas pelo fato de ainda ser algo incipiente no país e de haver essa necessidade de repetição da imprescindibilidade de uma relação e apoio familiar entre os membros, pode-se supor que as *Houses* ainda não sejam instituições muito consagradas dentro das práticas desenvolvidas nos *Ballrooms* brasileiros. Tal suposição não pretende deslegitimar a fala de *R* acerca da relação de apoio grupal e familiar existente dentro dessa comunidade ou então negar a existência de tais *Houses* brasileiras. Elas existem, isso é inquestionável. Porém, deve-se indagar se a importância usualmente delegada a elas dentro dos discursos sobre essa comunidade no país realmente são

¹⁰⁴ “Na nossa *House* tem, inclusive, pessoas que nem se envolvem com as batalhas de *voguing*, por exemplo. Na nossa *House* tem três *mothers* (...) porque nós iniciamos um processo em Belo Horizonte, não estou falando que nós fomos o único grupo ou a única a iniciar, mas o processo que a gente iniciou envolveu pessoas que desde o início nos apoiaram tanto artisticamente, quanto nessa área de produção (...) E os nossos primeiros filhos são nossos produtores (...) Então os dois amam essa cultura, eles tem um *site* (...), mas também não necessariamente são os melhores dançarinos e nem tem intenção de se tornarem, entendeu? E a nossa última filha agregada à *House* é uma menina que dança sapateado e ela é um exemplo legal porque viaja, ela compete, ela tem outras coisas ligadas ao sapateado e a gente dá um suporte muito legal para ela nisso. Acho que a gente tem uma participação na vida dela muito importante, numa transição assim de personalidade, de se assumir (...)”

verossímeis ao observar aquilo que é efetivamente praticado entre esses membros ou se tais afirmações partem, mais uma vez, de uma necessidade de projetar uma prescrição discursiva daquilo que os *Ballrooms* brasileiros devem aparentar ser a fim de promover uma confirmação e reconhecimento perante às exigências das comunidades estadunidenses.

O segundo aspecto sobre o papel das *Houses* no Brasil trazido por *R* se refere mais a sua posição dentro da cultura do *Ballroom* como um todo. Em conformidade com a dinâmica expressa pelos professores dos *workshops* sobre a relação mantida entre a cultura dos *Ballrooms* de Nova York e as expressões destas em outros países, *R* evidenciou que sabe que as *Houses* criadas em território nacional têm apenas valor dentro desse espaço micro da cultura dos *Ballrooms* e que todas essas *Houses* criadas “meio que são pendentes de reconhecimento”, nas palavras de *R*. Ela se coloca de maneira conformada a essa exigência da cultura e tenta fazer um paralelo à reação de um brasileiro caso visse algum estrangeiro se apropriando da cultura do *funk*. Segundo sua lógica, haveria também um estranhamento por parte do brasileiro e, de início, um não reconhecimento daquele indivíduo como pertencente dentro da cultura brasileira do *funk*. Ou seja, mais uma vez *R* se coloca de maneira ciente às dinâmicas de subordinação e controle mantidas entre a cultura dos *Ballrooms* americana e as expressões destas em outras localidades pelo mundo. Apesar também de reconhecer que a cultura e as *Houses* brasileiras ficam à mercê de uma necessidade de reconhecimento por parte dos estadunidenses, na fala de *R* percebe-se muito mais um conformismo a esse contexto do que um almejo a esse reconhecimento pela cultura norte-americana dos *Ballrooms*.¹⁰⁵

Com essa reflexão sobre uma subordinação das expressões dos *Ballrooms* no Brasil ao olhar da comunidade estadunidense, introduzi na entrevista a questão da linguagem. A questão era, basicamente, se há uma preocupação com os termos próprios da cultura dos *Ballrooms* e

¹⁰⁵ “Existe esse patamar das *Houses* originais, das *Houses* oficiais, americanas, criadas naquele tempo. Todas as *Houses* criadas depois disso meio que são pendentes de reconhecimento, sabe? Porque no mundo inteiro não é da cultura, assim (...) igual qualquer outro país, pegar e usar na dança ou na vida um nome ligado ao *funk*, a uma cultura brasileira, e ser essencialmente brasileira, que a gente vai falar “meu filho, mas como assim? Você nem nasceu no Brasil, você não entende o que é ser brasileiro!”. É mais ou menos isso. E aqui em Belo Horizonte, ou no Brasil pelo o que eu posso ver, existem *Houses*, existe mesmo, nosso grupo criou uma *House* com o intuito de fazer parte desse contexto, desse contexto do *voguing*, da cena *Ballroom* e sim com a atenção de se unir a pessoas muito mais envolvidas no coração e no que a gente acredita por algo maior do que somente por estar, vamos dizer assim né. (...) E como a gente conversou no *workshop*, a gente sabe que essas *Houses* não são válidas na cena original, na cena americana. Então, no Brasil e na Europa, no mundo todo tem a vida, a criação de algumas *Houses* para denominar um grupo de *voguing*, mas no fim das contas é uma coisa meio paralela. Às vezes faz parte dessa cena *Kiki*, que é uma cena local, mas a maioria dos lugares não reconhece como oficial.”

como a comunidade brasileira enxerga isso e a discussão que desatou dentro desse questionamento foi, talvez, um dos pontos-chaves para se entender de que forma os EUA tentam garantir a sua hegemonia, controle e normatização dessa cultura em outras localidades. Segundo aquilo postulado por *R*, as expressões que são próprias da comunidade brasileira são criações totalmente espontâneas e não seguem um padrão ou partem de uma reflexão acerca de sua criação. Porém, como sublinhado pela entrevistada, há uma grande solicitude por parte da comunidade em manter as nomenclaturas originais da cultura norte-americana. *R*, então, atenta que é a partir da manutenção dessa nomenclatura, dessa linguagem, provenientes da cultura dos *Ballrooms* de Nova York que o começo de uma validação da comunidade no Brasil se torna possível. Para a entrevistada, não poderia ser diferente, já que não se deve mudar algo que é anterior à existência aqui no Brasil e, dessa forma, a única possibilidade é acrescentar expressões e não modificar as já existentes.¹⁰⁶

Essa questão da linguagem dentro dos *Ballrooms* receberá maiores considerações posteriormente, porém é necessário destacar esses apontamentos feitos por *R* pois, apesar do trabalho com a linguagem não ser realizado a partir de uma reflexão por parte dos membros, ou seja, não ser um engajamento muito consciente dentro das práticas da comunidade, a partir dessa amostra do que se considera pertinente dentro dos *Ballrooms* no Brasil, percebe-se que o manejo linguístico e o uso de expressões ritualizadas dentro das práticas dessa cultura, como será posteriormente melhor discutido, se apresentam como uma das características dos *Ballrooms* a qual, caso modificada, compromete toda a possibilidade de reconhecimento por parte dos norte-americanos. Ou seja, o que se percebe é que é na linguagem que as dinâmicas mantidas entre as comunidades americanas e estrangeiras encontram o seu maior dispositivo de controle.

Se aproximando do fim da entrevista, *R* quis atentar para o fato de que, mesmo sendo representante da cena da cidade de Belo Horizonte e ter muitos grupos de *voguing* espalhados pelo Brasil, há em escala nacional um diálogo mantido entre todos esses grupos, todas as *Houses*, etc., a fim de criar uma rede de sociabilidade e apoio para a comunidade brasileira, com a

¹⁰⁶ “É completamente, quase que exclusivamente espontâneo, sabe? A gente acha interessante manter as nomenclaturas originais porque é o que enquadra a gente em um cenário internacional né? Tipo assim, o que valida, como se fosse assim. Uma coisa que já existe, eu não posso pegar uma coisa que já existe e querer mudar, eu posso acrescentar, que é o que a gente faz, pensando até mesmo em um movimento local. Aqui nunca vai ser igual ao que é nos EUA, às vezes uma coisa que faz sentido para a gente não faz lá e vice-versa. Às vezes alguma coisa da cultura original não faz sentido para a gente. Então existe uma preocupação em manter bastante as nomenclaturas originais e quando, espontaneamente, surgem novas ou surgem formas diferentes de dizer a mesma coisa (...) a gente mantém e estimula.”

intenção de um intercâmbio entre os diversos grupos e uma necessidade de estarem juntos se apoiando. Ela destaca ainda que, por enquanto, os *Ballrooms* é uma cultura cujos grupos são majoritariamente da região Centro-Sul do país e que, até então, Belo Horizonte, Brasília e Rio de Janeiro configuravam como os três pólos principais do *Ballroom* no Brasil. Pode-se depreender dessa sua fala uma tentativa de projetar um panorama de uma comunidade brasileira dos *Ballrooms* em contínuo fortalecimento e maturação e, ao atentar para o histórico da cultura dos *Ballrooms* em terras brasileiras, percebe-se realmente um crescimento exponencial e expressivo. Porém, frisa-se aqui, mais uma vez, as colocações de *R* na direção de introduzir as práticas e o discurso sobre os *Ballrooms* brasileiros em conformidade com aquilo necessário para a sua validação em âmbito internacional. Não pretende deslegitimar tais colocações, mas sim sublinhar a importância de relativizá-las e enxergá-las dentro de uma rede de tensões e poderes que envolvem esse processo de transnacionalização, como será melhor esclarecido no decorrer do trabalho.

Em relação ao que *R* gostaria que as pessoas que não estão dentro dessa cultura soubessem, ela destacou o fato de a maioria ter uma imagem muito estereotipada da cultura dos *Ballrooms*, pensando que tudo gira em torno da transformação *drag*, da performance, ou que sempre se assemelha àquilo que a indústria *pop* divulga como parte da cultura. Para a entrevistada, o que mais choca aqueles que adentram os *Ballrooms* pela primeira vez é a existência de uma preocupação social e militante, e que isso seria um dos pontos o qual gostaria que os espectadores externos às comunidades dos *Ballrooms* tivessem consciência.¹⁰⁷

Ao encerrar a conversa, *R* se ateuve à importância que dava ao engajamento acadêmico em relação à cultura dos *Ballrooms*, mesmo que, dentro da comunidade houvesse uma resistência por parte de muitos membros da entrada de estranhos ou pesquisadores nas práticas dessas

¹⁰⁷ “Existe a parte de um estereótipo e da parte exterior que é muito até dramática sabe? Exagerada. Muito exagerada. Então, tudo o que a gente vê de *voguing*, de movimento à figurino, à publicação, é muito exagerado. Então, as pessoas tem essa expectativa, sabe? Ai em relação à dança é de “não vou dar conta, não é pra mim, eu não faço isso”. E, na realidade, o *voguing* não precisa ser só isso, a montagem, e não sei o que, isso faz parte. Mas, o que eu acho que as pessoas descobrem ao estar presente na cena é esse grito, essa forma de se enquadrar em quem você é. Então muita gente às vezes até fala assim “cara, eu ouvi falar disso e naquele lugar eu me senti tão bem, tão (...) livre”. Você pode ser quem você quiser (...) e não, necessariamente, você tem que se montar. Não necessariamente você tem que se maquiar, não necessariamente você tem que batalhar, entendeu? E mesmo na parte da dança, você pode ter a idade que for, e a condição financeira que for. Tem um *voguing* que é pra você. Vai ter um movimento, alguma técnica, qu vai enquadrar o seu corpo. Então é isso, às vezes as pessoas tem uma expectativa meio alta, até meio comercial mesmo, essa coisa de Beyoncé, Madonna (...) E chega lá e é uma coisa sutil. Às vezes chega lá e um olhar é *voguing*, é emponderado.”

comunidades. No entanto, há para *R*, uma importância no interesse científico pelos *Ballrooms*, a fim de promover essa cultura para novos espaços e que a sua expectativa era de que

as pessoas que estejam estudando [os *Ballrooms*] percebam que é muito além de *montação, glitter e glamour*. E percebam essa área social e política e consigam dar esse valor, essa atribuição mesmo importante, desse âmbito que não é o âmbito da técnica, que é muito mais que isso.

2.7. A e suas indagações sobre a natureza dos *Ballrooms*

Uma outra entrevistada foi *A*, moradora da cidade de Brasília, com 20 anos de idade, que na época da entrevista, primeiro semestre de 2017, estava quase terminando a graduação de Produção e Multimídia. Pelo fato de não ter sido possível realizar um encontro com essa participante durante a sua presença no evento em Belo Horizonte, essa entrevista foi realizada de forma *online* onde a entrevistada recebeu as perguntas prévias de interesse para este trabalho e foi disponibilizado a ela a opção de responder tais questões da forma que mais lhe fosse conveniente (em forma de texto, áudio ou vídeo). *A* entrevistada optou por enviar um áudio com as suas respostas e trouxe questões e reflexões pertinentes para o trabalho presente.

A conheceu a cultura dos *Ballrooms* através de uma festa que acontece mensalmente na cidade de Brasília, a *Factory*, onde *A* pode ver um pouco de batalha de *voguing*, e conversando com amigos, ficou sabendo mais sobre a cultura e, finalmente, começou a frequentar e se engajar dentro das práticas de *Ballroom* até que entrou em uma *House* e é hoje participante ativa dentro dessa comunidade. A forma como *A* apresenta o seu primeiro contato com a cultura dos *Ballrooms* é bastante interessante já que coloca a sua inserção dentro dessa comunidade como uma retomada de sua autoestima e confiança após ter saído de um relacionamento abusivo e também um sentimento de que, finalmente, se sente acolhida dentro de um grupo:

“(...) E, assim, ir na *Factory*, nessa festa, já foi uma coisa que eu fui finalmente me sentindo dentro da comunidade, que eu pertencia à LGBT (...) Demora muito tempo para a gente entender onde a gente faz parte, encontrar nossos semelhantes de verdade. E o *voguing* acabou me atraindo para isso, uma coisa leva à outra. (...) Eu participei no *Virgin Vogue* em Belo Horizonte em 2016, meio que desnorteada e, assim, depois dessa eu fiquei ‘ah, não sou uma pessoa mais de competir, de batalhar’, até porque uma *House* de *voguing* não tem só dançarinos, tem todo o tipo de gente que não necessariamente dança (...) e eu acabei não pilhando em nenhuma categoria, mas teve uma *Voguing Ball* em São Paulo no início de 2017 que eu fui (...) e meus amigos falaram para eu competir no *Sex Siren*, que não é nenhuma categoria dançada né (...) o *Sex Siren* é o ser sensual né. E aí eu fui e eu ganhei a categoria. E eu fiquei ‘meu Deus, nossa!’, porque eu tenho um histórico né, de

tipo, quanto à minha autoestima, eu tipo engordei, emagreci, coisas enormes, que eu só fui ficar bem mesmo quando eu encontrei essa comunidade.”

Além de sublinhar o papel acolhedor, de pertencimento à uma comunidade e da criação de uma confiança e autoestima, percebe-se no histórico de *A* a confirmação de que a maioria dos membros do *Ballroom* brasileiro conhecem essa cultura a partir do *voguing*, seja em aulas de dança ou, como no caso de *A*, dentro de uma festa. Atesta-se também que, aparentemente ao observar a fala da entrevistada, sua aceitação dentro de uma *House* aqui no Brasil parte de um movimento muito mais de acolhimento e de contatos e amizades do que em si ligado à competição já que, da forma como *A* explicita, não pareceu necessário sua provação dentro de competições e batalhas dentro dos *balls* ou então uma participação já ativa nas atividades que vão além de apenas a competição, para que fosse aceita dentro da *House*, o que aponta para dinâmicas diferentes das *Houses* em território brasileiro daquelas encontradas na comunidade estadunidense, mesmo que os membros daqui prefiram, por razões que estão ligadas à necessidade de validação por parte dos EUA, manter um discurso sobre a cultura dos *Ballrooms* o mais próximo possível daquele encontrado nos EUA.

Após falar sobre a sua trajetória, *A* faz colocações acerca a evolução da cultura dos *Ballrooms* no decorrer das décadas e o estágio em que se encontra hoje. *A* frisou que acha que os *Ballrooms* evoluíram muito, principalmente no que concerne a sua disseminação, mas aponta que junto com esse crescimento, nota-se uma intensificação na mercantilização dessa cultura, fato que, segundo *A*, traz discórdias dentro das *Houses* e, principalmente, uma perda no sentimento de família.¹⁰⁸ Vê-se aqui a partir da fala da depoente um fato raro ao se deparar com o discurso de membros dessas comunidades sobre a real função dos *Ballrooms* na atualidade. Ora, obviamente que, apesar de ainda ser um grupo de sujeito marginalizados socialmente, os *Ballrooms* não estão hoje no mesmo contexto social daquele observado em *Paris is Burning* no fim da década de 1980. Esse contexto ainda fica mais mutável quanto se considera que hoje é uma cultura transnacional, atuando, assim, em contextos bastante díspares. Dessa forma, o discurso vigente de

¹⁰⁸ “E particularmente eu acho que, como tudo acaba virando comércio e nasceu nos EUA, inevitavelmente um país consumista e tals, inevitavelmente ia ser comercializado. Eu acho que lá fora virou muito barraco. (...) Ele fechou a *House* por um tempo para ir expulsando as pessoas porque ele não queria isso do barraco. Ele queria exatamente essa união, que acho que lá fora está se perdendo, esse senso de comunidade. (...) Acho que a grande mudança é isso, ter virado tanto um grande barraco por conta da comercialização, mas ao mesmo tempo criado um fortalecimento do movimento.”

forma abrangente dentro dessa comunidade sobre a função familiar dos *Ballrooms* aparenta, muitas vezes, uma falta de embasamento ou de validação em suas práticas já que é realmente fato que hoje essa cultura entra em um processo pelo qual sua mercantilização é evidente e em que a transnacionalização, como será melhor apontado posteriormente, atua de forma que não há possibilidade de não haver transformações expressivas dentro da cultura, o que invalida e desestabiliza essa tentativa de manter um discurso homogêneo sobre o que seria os *Ballrooms* hoje e sua funcionalidade. A, mesmo que de forma bastante discreta, aponta para essas transformações e quebra com a manutenção de uma fala homogênea sobre os *Ballrooms* presente na maioria dos membros, como é o caso observado na conversa do *workshop*.

Além disso, a participante continua e também chama atenção para o fato de que hoje os *Ballrooms* são algo bem menos escondidos do que no passado, onde os *balls* costumavam ocorrer pela madrugada para que os participantes não sofressem muitas retaliações na rua. Para ela, vê-se hoje maiores oportunidades e uma sociedade com uma abertura maior de aceite para essa diversidade. A fala de A se traduz no que foi observado no próprio *ball* durante o trabalho de campo. Comparando o público diverso e a divulgação abrangente do acontecimento do *ball* em Belo Horizonte com o que se pode observar dos *balls* nos EUA na década de 1980 sob um status bastante *underground* e sem um público externo, percebe-se que hoje as instâncias nas quais esses eventos ocorrem apontam para uma exposição dessa cultura bem maior, assim como tentativas de integração com um público externo à comunidade. A comparação pode ser feita dentro do próprio território dos EUA onde hoje os eventos de *balls* se tornaram bastante populares, como por exemplo a festa *Vogue Knights* em Nova York, atraindo até alguns turistas. Isso modifica bastante, apesar de não erradicar, o *status* *underground* dessa cultura, mesmo que ainda o *voguing* seja a única prática dessa comunidade que atinge um público maior e diverso, tendo a cultura em si dos *Ballrooms* ainda algo pouco disseminado e compreendido. O que se apresenta como interessante aqui é o fato de A ter levantado esse questionamento sobre a natureza dos *Ballrooms* hoje, colocando-se de forma crítica e contrária ao discurso em vigor dentro da comunidade.

Ao terminar sua reflexão sobre as diferenças que A enxerga entre o que era a cultura antes e como se encontra hoje, ela passa a falar mais especificamente do estado dos *Ballrooms* no Brasil e A traz exatamente uma contradição que observei de forma bastante evidente durante o meu contato com esses participantes no trabalho de campo. Ora, não se pretende negar aqui o

status marginalizado que esses indivíduos carregam na sociedade pelo fato de serem LGBT. Isso é indiscutível. Porém, dentro do discurso geral sobre os *Ballrooms* (discurso, o qual, sempre segue o que os norte-americanos gostam de projetar sobre sua comunidade) há uma inércia geral em colocar os participantes sob uma marginalização feroz, em um contexto de abandono, expulsão de seus lares, dificuldades extremas econômicas, entre outros. Não se pretende aqui negar a existência de casos sérios de discriminação que tais indivíduos estão subjugados. Porém, ao observar o perfil dos participantes em território brasileiro, percebe-se que tal situação precária não é uma constante e, muito menos, algo geral entre os participantes. Ao observar as Redes Sociais de alguns destes membros e seus relatos compartilhados, percebe-se que há certos indivíduos cujas experiências sociais estão marcadas por tais episódios de violência, em alguns casos até uma violência física. Porém, constata-se que a comunidade brasileira de *Ballrooms* é, apesar de majoritariamente LGBT, bastante diversa em termos de raça e classe. Talvez, e sujeito à maiores observações, arrisca-se dizer que a única constante além do *status* LGBT se refere à faixa etária desses indivíduos que, em sua maioria, são bastante jovens e em situação de universitários. Ou seja, a contradição que se almeja destacar aqui é o fato de os *Ballrooms* no mundo todo manterem um discurso de uma comunidade cujos membros são provenientes de contextos bastante precários, mas ao observar de perto tais comunidades, como é o caso do Brasil, encontra-se uma pluralidade social e econômica muito maior do que aquela atestada pelo discurso em vigor sobre essa cultura. Tal contradição fica explícita até mesmo nos EUA onde, por mais que seja ainda uma cultura bastante *underground*, do subúrbio das grandes cidades estadunidenses e parte de uma cultura majoritariamente negra, evidencia-se situações de mercantilização dessa cultura, como já evidenciado anteriormente, e alguns membros atingindo sucesso comercial e conseguindo suprir suas necessidades econômicas e ganhar até uma relativa fama através das práticas de *Ballroom*.

A traz essa contradição, mesmo que não conscientemente, ao atentar para o fato que entre os seus conhecidos na comunidade, não conhece alguém que tenha sido expulso ou enfrentado grandes consequências em relação ao fato de ter se assumido como LGBT. Porém, depois dessa sua reflexão, A começa a falar que o Brasil aderiu à cultura dos *Ballrooms* pois havia uma necessidade entre vários indivíduos no Brasil de um espaço em que pudessem diminuir seus sofrimentos e terem uma ferramenta de esperança e de luta. A até cita uma conversa pessoal que teve com Archie Burnett, grande representante dos *Ballrooms* estadunidenses, em que atesta o

fato dessa cultura estar disposta a se desenvolver em locais onde há essa necessidade de luta, entre indivíduos marginalizados. A ainda toma o fato do Brasil ter um número alto de ocorrências de homicídios de indivíduos LGBTs como uma das razões para a necessidade de desenvolvimento de uma cultura como essa no país.¹⁰⁹

O questionamento aqui pretendido é depreender a real natureza do desenvolvimento dos *Ballrooms* no país daquilo que está em vigor como o discurso sobre a cultura que os indivíduos devem reproduzir perante à necessidade de validação de suas práticas pelos EUA. Há um impasse bastante contraditório: durante a entrevista de *R*, ela demonstrou bem como começou a montar uma cena de *Ballrooms* em Belo Horizonte, ou seja, a partir de um interesse artístico aflorado em seu intercâmbio para Nova York, dando início, assim, a um projeto entre amigos de *voguing* no Brasil, desenvolvendo-se, então, no que é a cena dos *Ballrooms* no país. Isto é, o movimento começa a partir de interesse artístico e de performance entre amigos que enxergam essa cultura estadunidense uma expressão artística que os compelem e os anseiam pelo desenvolvimento no Brasil. O segundo ponto que adentra o impasse aqui refletido é o fato das *Houses* no Brasil ainda serem uma instituição pouco desenvolvidas e, de forma aparente, com funções diferentes daquelas relatadas pelos membros norte-americanos sobre uma atuação das *Houses* no sentido de sobrevivência de muitos membros. Quer dizer, a maior instância de apoio social e econômico dentro dos *Ballrooms* nos EUA ainda é algo pouco consolidado no Brasil. Isso atrelado ao fato de um desenvolvimento dos *Ballrooms* no Brasil a partir de um interesse em comum entre amigos e uma divulgação da cultura através de festas e aulas e *workshops* de *voguing* atesta para uma natureza e função dessa cultura em território brasileiro diferente daquela que o discurso estadunidense sobre os *Ballrooms* pretende disseminar (fala-se discurso pois a própria natureza e função dos *Ballrooms* nos EUA hoje também deve ser um fato contestado e recontextualizado). Essa indagação proposta não pretende apagar o papel de luta e de condição de apoio grupal

¹⁰⁹ “Eu não tenho amigos que, necessariamente, foram expulsos de casa. Eu tenho amigos que o clima ficou muito ruim em casa, teve muita briga, mas nunca ser expulso e pai negar a existência de filho. Entendeu? (...) A gente não tem os mesmos barracos que existem lá fora por causa da comercialização. Brasileiro, o pior que a gente faz é xingar no *Twitter* né? (...) E acho que tem essa diferença peculiar, porque o Brasil é o país que mais mata ainda pessoas da comunidade LGBT (...) e a cultura vai até onde é necessário, e o *voguing* chegou no Brasil porque nós precisamos disso. Eu conversei com o Archie Burnett e a gente estava falando dessa apropriação cultural que a gente precisa e ele disse ‘sim, a cultura tem que estar onde as pessoas estão gritando por ela’, onde as pessoas estão sofrendo e precisam de uma ferramenta, de um caminho de esperança para continuar a luta delas e se tornarem cada vez mais fortes. (...) E isso que eu acho muito interessante no Brasil, a forma com que a gente abraça movimentos e fortifica.”

existente nos *Ballrooms* brasileiros. Suas práticas de performance e sua organização entre os membros atestam para um anseio por um grito social e de reivindicação e um sentimento de suporte entre os membros ali engajados. No entanto, o que se pretende destacar é a existência de uma natureza própria dos *Ballrooms* brasileiros que influenciaram esses indivíduos a adentrarem essas comunidades e uma instância discursiva imposta pelos EUA através da necessidade de validação das práticas promovidas aqui pelas grandes *Houses* norte-americanas. Isto é, como forma de validação, mantém-se um discurso homogêneo e condizente com aquilo que os EUA determinam como pertinente (por meios que posteriormente ficarão mais evidentes), mas ao mesmo tempo, ao se observar o contexto dos indivíduos participantes, a forma como as práticas são empreendidas e a história do movimento em território brasileiro, percebe-se que não se pode realmente afirmar uma similitude muito grande (como geralmente se atesta) entre a natureza e função dos *Ballrooms* no Brasil e aquilo encontrado nos EUA. Isso está atrelado à um controle promovido pela comunidade estadunidense sobre os *Ballrooms* em processo de transnacionalização pelo mundo. Mas o fato de existir essas dissimilaridades entre os dois contextos, atesta para mais uma indicação de que, conseqüentemente, processos de domesticação da cultura e uma caminhada para resultados de transculturação são inevitáveis no transcorrer da transnacionalização dessa cultura.

Tal impossibilidade na domesticação e na transformação de aspectos dessa cultura é defendido na fala da própria A que coloca a mudança como possibilidade dentro da cultura dos *Ballrooms*. A diferença é que A foca na mudança no sentido dos estilos de dança. Por exemplo, A chama atenção para o *Vogue Dramatics* cujo estilo, segundo aquilo exposto por A, surgiu a partir de um deboche de um participante que fingiu estar sendo eletrocutado durante a sua performance e a partir daquele momento, aqueles novos movimentos de *voguing* foram se modificando e, assim, virou uma nova vertente do *voguing*. Isso também é observado em situações além da comunidade americana, ou seja, em ambientes de *Ballroom* parte de processos de transnacionalização. Lasseindra Ninja, ícone da cena parisiense, é conhecida pelos seus movimentos bastante ríspidos dentro do *voguing*, sendo uma precursora de novas vertentes do *voguing* que foram assimiladas pela comunidade, assim como pelos EUA, fato que é de extrema importância já que atesta aquilo que a transculturação aponta como um movimento de duas direções: há a domesticação daquela cultura em um determinado território, mas isso provoca efeitos também no sentido inverso, ou seja, há também transformações no local de onde a cultura

é projetada inicialmente. No entanto, apesar de já se observar essas mudanças pequenas, mesmo que de consequências expressivas, A atenta para a questão de não mudar a “essência” do movimento e seus elementos¹¹⁰ e é nesse ponto que se defende aqui a existência do controle pretendido e projetado pelos estadunidenses sobre os outros locais onde os *Ballrooms* se desenvolvem, ocorrendo tal controle, principalmente, no nível da linguagem e do discurso. Como exemplo, tem-se o discurso exposto anteriormente sobre a natureza e a função da cultura dos *Ballrooms* para os seus membros e se percebe essa tentativa de homogeneização desses discursos confirmando aquilo que os EUA pretende projetar como válido e reconhecível dentro das instâncias dos *Ballrooms* norte-americanos. Isto é, mudanças no nível micro da dança, entre outros, são até que permitidas e assimiladas pela comunidade estadunidense, mas o que está em jogo é uma luta pela hegemonia sobre aquilo que os EUA defendem e pretendem manter como fato incontestável sobre a estrutura, natureza e a “originalidade” dos *Ballrooms*. Mas só o fato de já haver mudanças no nível micro e membros como o caso de A defenderem tais processos, já atesta para a impossibilidade da manutenção total desse controle dos EUA, confirmando a teoria de que por mais que se projete um controle, uma domesticação que caminhe para uma transculturação são resultados inerentes aos processos de transnacionalização.

No transcorrer da entrevista com a A, ela discorreu sobre como enxerga as questões de gênero e sexualidade dentro da comunidade e sua reflexão atesta para conclusões acerca desse tópico bem diferentes daquilo observado dentro da pesquisa presente. Para A, as questões de gênero e sexualidade são dois tópicos que recebem uma liberdade tão expressiva que quase que são apagadas do diálogo entre os membros, pois, para ela, ser “diferente” dentro dessa comunidade é algo bastante generalizado, não havendo, assim, necessidade de rotulações.¹¹¹ No

¹¹⁰ “Eu não acredito em nada que não pode ser modificado. (...) Principalmente a dança, ela muda naturalmente, ela se modifica naturalmente. A essência dela, ela não perde. (...) a dança, quanto mais ela acompanha a história de ir mudando, mais ela consegue abraçar e emponderar outras pessoas. Servir como uma ferramenta para afastar a violência e agregar a união. Então, assim, o *voguing* tem muita coisa que é característico de algumas pessoas que dançam (...) no *Dramatics* que você tem pessoas com os braços esticados e tremendo. Isso é porque uma vez uma pessoa quis debochar que estava sendo eletrocutada e pronto! Isso virou uma vertente. Então, assim, não se modifica os elementos né, que nem você pega grandes artistas, como o Pablo Picasso, ele trabalhava o cubismo, mas o bicho era um *puta* acadêmico. Então sempre tem que ter o estudo originário, por assim dizer, mas ter a total consciência de que você não só pode como deve desconstruir aquilo. Então a essência do *voguing* não se perde (...)”

¹¹¹ “Eu vejo o *voguing* como o espaço onde essas duas características, identidade de gênero e orientação sexual são mais livres, mais libertas. Onde não existe nem linha tênue entre as duas coisas. (...) Então você tem aquele *mind-blown* nas pessoas? Porque, ‘como assim?’, você desconstrói tanto a ideia do gênero e da orientação que se torna

entanto, esse olhar de *A* sobre a comunidade ignora dois fatos: as categorias de competição são, pelo menos nos *Ballrooms* norte-americanos algo extremamente ligado e organizado em relação à disposição das possibilidades de identificação de gênero e sexualidade; e a questão de que apesar de as categorias de gênero e sexualidade dentro do *Ballroom* abrangerem uma possibilidade de identificações em maior número do que na sociedade hegemônica, ela não deixa de categorizar e delimitar aquilo considerado como aceitável ou não dentro de uma determinada categoria, o que mina essa suposta ideia de liberdade total. Todavia, contesta-se a fala de *A* em relação ao que é já bastante conhecido sobre os *Ballrooms* norte-americanos através dos documentários realizados, do discurso promovido pelos membros estadunidenses sobre a sua comunidade e em trabalhos como a etnografia de Bailey (2013). Percebe-se, no *Ballroom* dos EUA, que essa noção de liberdade intrínseca no discurso de seus membros é desestabilizada por esse próprio discurso e a organização que gere as práticas desses indivíduos no que tange às categorias de gênero e sexualidade e como se dá a identificação desses membros. No entanto, *A* está se referindo mais especificamente sobre a comunidade brasileira, ou seja, é possível depreender dois pontos possíveis dessa sua fala: *A* pode estar sendo equivocada ao atestar essa liberdade pois não está considerando a existências de normas para identificação de gênero e sexualidade como também a procedência de um controle das categorias de competição atreladas às categorias de identificação de gênero e sexualidade; ou então, *A* afirma tal liberdade pelo fato de que, talvez não há dentro dos *Ballrooms* no Brasil ainda a concepção de uma organização de identificação de gênero como aquela observado nos EUA, mesmo que os membros brasileiros tenham conhecimento dessa estrutura em vigor entre as comunidades estadunidenses. Defende-se, aqui, a segunda hipótese de ainda não haver essa questão desenvolvida dentro da comunidade brasileira (apesar de que há uma discussão e defesa expressiva principalmente sobre a questão da transexualidade) acerca dessa estruturação e delimitação das possibilidades de identificação de gênero e sexualidade. Isso é constatado na fala de *R* ao atentar para o fato de que não há ainda uma organização das categorias de competição dos *balls* em relação à questões de gênero e sexualidade.

uma coisa só. É um lugar onde você é tão livre que ser diferente é normal, né?! É assim, eu acho que é um espaço onde não se necessita rótulos. É um lugar que as pessoas não vão chegar ‘oi, você é hetero ou homo?’. Sabe? (...) Mas se torna uma coisa muito natural. (...) Não precisa mais se dividir. Porque rótulo é uma coisa boa sim em termos de didática né, pra gente explicar para as pessoas cada coisa. Mas o natural disso é você não precisar rotular nada e tudo ser normal. E assim que eu vejo isso dentro do *voguing* porque comunidade LGBT sempre esteve a frente do seu tempo né?”

Aparentemente, ainda não se coloca em questão essa classificação dentro da comunidade brasileira. Isso pode ainda vir a ser desenvolvido, já que o Brasil ainda está começando a criar sua cena de *Ballroom*, como também pode ser uma questão que, no momento, não se faz tão imprescindível dentro das necessidades desses membros, o que aponta para a necessidade de driblar o discurso de homogeneização projetado pelos EUA em relação a natureza e função das práticas dos *Ballrooms* em todas as localidades em que essa cultura se desenvolve.

A última reflexão proposta por A foi a mais pertinente e proveitosa para o trabalho aqui pretendido já que a entrevistada recorreu à questão da linguagem e se ela achava que o *Ballroom* brasileiro precisava de suas próprias expressões:

“Nossa, pelo amor de Deus, não, a gente não pode inventar as nossas próprias expressões. A gente já abrasileira tudo né? (...) Eu não acho que precisa existir essa necessidade de tradução (...) E assim, se a gente for traduzir tudo, eu acho que vai perder o significado. Tanto que, por exemplo, aquilo de você ler um livro em português, mas você quer realmente entrar na raiz dele e ler o original, sabe? Eu não acho que a tradução seja necessária porque, quanto à função dentro das performances é, você não utiliza necessariamente quando você está dançando, claro. Porque você está dançando, você não está falando. Mas você utiliza muitas vezes na música. E eu acho que as expressões são gírias, né, são gírias de uma comunidade e eu acho que não tem que traduzir. (...) É como se fosse o *jazz*. O *jazz*, a origem dele, ele é bagunçado da forma como é musicalmente porque você tem várias pessoas de diferentes países que não falam a mesma língua. Como é que elas vão se comunicar pela música? Sabe? Como é que elas vão se comunicar? É pela música. E é a mesma coisa com o *voguing*, você pode unir pessoas de diferentes nações, diferentes lugares.”

Aqui, vê-se um membro da comunidade dos *Ballrooms* brasileiros se posicionando explicitamente contrária à uma necessidade de traduzir as expressões utilizadas nessa cultura ou a criação de novas expressões. Talvez o ponto mais interessante da sua reflexão é quando promove uma comparação com a necessidade de ler um livro na língua em que foi originalmente escrito como forma de um acesso àquilo que é supostamente considerado o “verdadeiro”, o “original”. Ou seja, A compreende que a manutenção das expressões utilizadas nos EUA como esse acesso à cultura “original” dos *Ballrooms*. Ela ainda fala na utilização dessas expressões como aquilo que uniria os *Ballrooms* do mundo em torno da mesma cultura. Acredita-se que esses dois pontos traçados por A justificam a defesa da linguagem aqui como dispositivo de poder e controle empreendido pelos EUA para manter sua hegemonia sobre os *Ballrooms* pelo mundo e tentar frear os possíveis processos de domesticação. Há nesse empreendimento o uso do anseio por validação das práticas dos membros estrangeiros frente às *Houses* americanas, fazendo assim

com que tais membros mantenham a utilização dessas expressões como forma de se aproximar o máximo possível daquilo que consideram como o “original” da cultura dos *Ballrooms* (expresso na fala de *A* pela sua comparação com a leitura do livro em seu idioma de produção inicial).

O mais interessante nesse ponto é observar a validação da hipótese aqui empreendida na fala de um dos membros do *Ballroom* brasileiro. Ou seja, a linguagem como o dispositivo de poder e controle que os EUA lançam mão frente ao processo de transnacionalização dessa cultura.

2.8. *B* e sua autocrítica nos *Ballrooms*

B é de Duque de Caxias, estado do Rio de Janeiro, estuda Bacharelado em Dança, tendo um interesse pela dança desde os 11 anos de idade, em especial as danças de estilos considerados urbanos. Sua contribuição para a pesquisa se deu na forma de uma entrevista realizada *online* da mesma forma com que *A* contribuiu.

De forma similar à trajetória de *R* e *A*, a curiosidade de *B* pela cultura dos *Ballrooms* se inicia por conta de um interesse já prévio pela dança. *B* conheceu o *voguing* através de dois colegas que já tinham contato com essa cultura, haviam feito aulas na cidade de Nova York sobre *voguing* e estavam tentando disseminar a cultura no Brasil (percurso bastante parecido daquele evidenciado por *R*). *B*, então, junto aos seus colegas, começou a estudar e tentar se inserir dentro daquilo que é propagado sobre a cultura dos *Ballrooms* e depois de fundar uma *House* com esses seus amigos, seu objetivo hoje é, em suas palavras, “fazer a cultura realmente acontecer por aqui”. Ou seja, ele reconhece que a cena dos *Ballrooms* ainda se encontra em um estágio inicial no país, mas anseia pelo seu desenvolvimento e fortalecimento dentro do Brasil.

B atesta um fato já levantado por Dashaun durante o *workshop* que é a dificuldade dos membros para terem condições de competirem nos *balls* internacionais e, conseqüentemente, isso é um desafio frente o anseio por ser reconhecido pela comunidade norte-americana:

“depois de ter descoberto tudo isso, de ter entendido tudo mais e o que compõe esse universo do *voguing*, aí começaram a surgir as *balls* aqui no Brasil né, até porque então, só lá fora e condições para ir lá para fora é um pouco complicado.”

Ao ser questionado sobre as diferenças que *B* considera mais marcantes entre a cultura dos *Ballrooms* nos anos 1980/90 da forma como é retratada e o estágio em que a cultura se encontra hoje, *B* relata:

acho que as diferenças, elas são muito contrastantes assim, entre a cultura *Ballroom* lá no início assim e hoje, para a proporção que está hoje. (...) naquela época não tinha muito acesso a informação assim, então era uma coisa realmente muito *underground* assim (...) você tinha que conhecer quem estava lá para estar lá também assim praticamente, porque eram encontros sempre muito escondidos, de madrugada, era realmente uns rolês bem diferentes do que é hoje. Hoje em dia a gente tem *internet*, a gente tem essa acessibilidade de conhecer culturas totalmente diferentes assim. (...) A cultura do *voguing* se espalhou pelo mundo inteiro assim, agora aqui na América Latina que está surgindo assim com mais intensidade, mas Europa, Japão, a galera realmente gosta muito. Antigamente também os casos de homofobia eram uma coisa muito maior, então eles tinham que realmente ter esse cuidado de ser uma coisa escondida porque todo mundo podia morrer, então tinha uma questão muito grande. Hoje em dia, com certeza a gente ainda sofre e passa por isso, mas não de uma mesma forma que era antigamente assim.

A fala de *B* traz pontos bastante interessantes. Primeiro, pode-se depreender que, pelo fato do entrevistado não ter mencionado nenhuma mudança nas práticas e de performance, provavelmente ele deve considerar que tais atividades próprias dessa cultura mantêm certa uniformidade hoje em relação ao que era realizado anteriormente. Sendo assim, *B* foca mais no quesito de demonstrar, mesmo que não nomeando e teorizando dessa forma, o estágio transnacional dessa cultura hoje, ao apontar para os locais onde se dá o desenvolvimento dessas práticas na atualidade, e também chamou atenção para a perda de um *status* tão *underground*, ou seja, escondido, de gueto, como se observava na época em que a cultura dos *Ballrooms* se consolidou. *B* monta uma relação de que o fato dessa cultura estar hoje presente em tantos locais no mundo atesta para a perda da necessidade de ser algo escondido e pouco divulgado. Ora, isso faz o total sentido, desde que a cultura dos *Ballrooms* adentrou a mídia no início da década de 1990, isso confere uma mudança na situação de *underground*.

É claro que os *Ballrooms* ainda podem ser considerados uma cultura *underground* e pouco conhecida pelo grande público. Porém, o que *B* tenta demonstrar e que a pesquisa presente aqui concorda é que só o fato dos *Ballrooms* estarem hoje em processo de transnacionalização já aponta para uma mudança e uma necessidade de se esconder e de proteção bem menor do que aquela antes observada. *B* acha ainda que em relação aos processos de violência e marginalização, como a homofobia, os membros dos *Ballrooms* hoje ainda estão subjugados dentro desse discurso interpelativo marginalizante e, obviamente, violento, mas não se pode dizer

que é a mesma situação vivenciada pelos membros dos *Ballrooms* antigamente. Isso não apenas leva a refletir sobre as funções dessa cultura hoje, como também repensar o discurso em vigor dentro da cultura de que ela primordialmente confere um local de proteção e abrigo contra as violências sofridas por seus membros, majoritariamente LGBTs. É claro que isso ainda pode ser considerada uma das razões pelas quais essa cultura é ainda disseminada e acolhida por tantos na atualidade, mas talvez haja espaço para outros discursos, outras motivações.

Um último destaque da fala de *B* é a importância concedida ao acesso a informação hoje, que se pode identificar aqui como sendo a mídia, principalmente a *Web 2.0*, como será discutido mais tarde, em relação à disseminação dessa cultura. Para *B* é em especial a *internet* o veículo que proporciona indivíduos que, *a priori*, nunca teriam o conhecimento de tais práticas por conta de fatores geográficos, entrarem em contato com uma cultura tão diferente como a dos *Ballrooms*.

B, apesar de afirmar uma diferença na intensidade com que os membros deviam sofrer homofobia na década de 1980 na consolidação dos *Ballrooms* e o que se observa hoje, ele volta um pouco atrás na questão da homofobia quando vai falar um mais especificamente da situação no Brasil, colocando também a discussão sobre o machismo:

bom, acho que a gente pode contribuir para a cultura aqui, o que a gente já está contribuindo, acho, é o mesmo legado assim, da galera do início, de resistir sabe? Aqui no Brasil, a gente é muito homofóbico assim, no geral, sabe? No padrão geral, a gente ainda tem muito essa questão da heteronormatividade. O *voguing* traz isso sabe, ele quebra essa barreira de gênero, sabe? (...) Eu, pelo menos, assim, depois que eu descobri o *voguing*, depois que eu descobri essa cultura, eu mudei muito o meu pensamento machista que eu tinha. Por mais que eu seja *gay* e já tenha toda essa questão, ainda a gente ainda é muito machista e quando eu conheci o *voguing* eu conheci que eu não precisava ser assim, eu não precisava ter essa aversão a feminilidade, ou ao ser feminino, ou ao ter que dançar de uma forma mais machinho, não sei.. *Voguing* trouxe uma coisa muito boa nesse sentido assim, de você poder dançar da forma que quiser.

O interessante nessa fala de *B* é que, ao se colocar como homossexual, ele não se vê, como usualmente muitos o fazem, de uma maneira isenta a qualquer preconceito de gênero ou sexualidade. *B* se coloca como um indivíduo machista, mesmo estando dentro da discussão de gênero e sexualidade por ser homossexual, e atribui sua participação dentro da comunidade do *voguing* como um modo dele perder muito de suas concepções machistas, principalmente no que concerne o ser feminino, que no caso dele, ao observar sua fala, aponta para um embate privado que ele mantinha com a dança e seu estilo de performance. Ele passa a aceitar a possibilidade de uma dançar mais feminino e perde a aversão bastante disseminada entre parte dos homossexuais

em relação à demonstração de gestos mais femininos. Tal acepção de *B* é interessante, já que demonstra um discurso que usualmente não se encontra muito relacionado aos *Ballrooms*: geralmente o que é divulgado sobre essa cultura é a sua capacidade de lidar, manejar e subverter os preconceitos que a sociedade direciona a tais indivíduos, mas raramente se ouve falar de uma transformação no que tange possíveis concepções pejorativas ou errôneas dos próprios indivíduos que aderem às praticas dos *Ballrooms*. *B* ilustra isso ao se colocar como o sujeito alvo de transformação e não como aquele que apenas emana uma desconstrução da sociedade heteronormativa, em uma posição um pouco soberba.

Ao ser indagado sobre se há elementos da cultura que se modificam com o tempo e dependendo do local onde é desenvolvida e se ele defende essas mudanças ou não, *B* afirma:

"acho que sim, acho que há certos elementos que não devem ser modificados, acho que não se modificam, na real. Existe uma estrutura que ela, que ela pode ser alterada, mas ela não se modifica. Não sei muito bem como explicar isso mesmo. (...) Por exemplo, as categorias existem, podem existir mais, mas as que existem vão continuar existindo. Então há sempre a possibilidade de somar, mas não de modificar as que já existem, por exemplo. E acho que a gente vai continuar seguindo sim, acho que a questão é essa sim, pode aumentar, mas elas não podem ser alteradas assim, vão permanecer ali."

Na fala exposta, *B* aponta para dois fatos proveitosos para se refletir sobre o processo de transnacionalização: ele diz que a estrutura, os elementos do *Ballroom* são alteráveis, mas que por alguma razão acabam permanecendo iguais. Ou seja, há constantes que não se alteram e se perpetuam em relação à espaço/tempo em que essa cultura se desenvolve. Porém, *B* chama atenção para a possibilidade de haver adições às práticas da comunidade, mas que não modificariam aquelas outras já próprias da cultura. *B* descreve exatamente o estágio em que a cultura dos *Ballrooms* se encontra hoje: seus elementos são passíveis de alteração, exclusão, etc., mas isso não ocorre pois, como se defende neste trabalho, há a incidência do controle através de dispositivos de poder por parte dos EUA. O que os membros fazem, então, e ainda de forma muito tímida é adicionar algumas pequenas inovações, como o uso de certas expressões locais ou algum passo de dança específico, mesmo que de modo bastante fugaz. Resta saber até quando tais processos continuarão a não modificar esses elementos que *B* colocou como aqueles que são alteráveis, mas não são modificados pela comunidade

Capítulo 3 – Linguagem, interpelação, transnacionalização e controle

Injúrias de tipos diversos são, usualmente, focos de incitação, problematização ou combate dentro de diversos espaços na sociedade, tanto aqueles institucionais e cujos objetivos recaem na promoção da educação dos indivíduos, como a escola, assim também como espaços de socialização diversos como os familiares, entre amigos, espaços de recreação, entre outros. As injúrias, independente de uma apropriação a fim de sua reiteração ou do combate ao seu uso, são parte constitutiva do discurso usual do ser humano vivendo em sociedade e, conseqüentemente, fazem parte dos processos identitários dos indivíduos.

As convenções sociais delimitam o significado que a injúria carrega, a qual transmite um discurso específico que carrega em si o imaginário social pejorativo atrelado a um determinado grupo social, relacionando-se, assim, a convenções e estereotipização referentes a concepções de classe, raça, gênero, sexualidade, entre outras categoriais. Grupos marginalizados socialmente são, dessa forma, focos mais recorrentes das injúrias e receptores dos discursos mais incisivos e pejorativos dentro da sociedade.

Na pesquisa de campo para o trabalho aqui presente, a participação no *ball* era, naturalmente, um momento bastante almejado a fim de promover um olhar mais abrangente de quais têm sido os efeitos do processo de transnacionalização dos *Ballrooms* no país. Naturalmente, determinados aspectos ou falas de um evento marcam o espectador naquela ocasião, e em relação ao *ball* que observei durante o meu trabalho de campo no *Vogue Fever* na cidade de Belo Horizonte em 2016, a expressão “vai, viado” foi, sem dúvidas, um marco na experiência que pude ter durante as minhas observações das práticas empreendidas pelos participantes durante esse *ball*. Acredito que, muito provável, não só eu como muitos outros ali presentes saíram do recinto onde as competições se desenvolveram com essa expressão cravada na memória já que não foi apenas um proferimento exclusivo aos competidores, mas sim uma expressão a qual todos os espectadores foram incentivados a usar como forma de prover suporte e animar os competidores.

Ao tentar refletir sobre os encadeamentos que tal expressão utilizada dentro desse evento pode ter promovido entre os espectadores, pode-se presumir um certo estranhamento por parte de alguns ali presentes. Ora, no uso da palavra *viado* fora do universo cultural específico dos *ballrooms* há, usualmente, uma deturpação de seu sentido original, a fim de promover um discurso pejorativo e marginalizante atrelado à essa palavra e direcionado a indivíduos LGBT,

em especial, homossexuais. Dessa forma, em um contexto social mais amplo, o uso de tal expressão reitera um discurso negativo acerca de um determinado grupo social e marginalizado e, por consequência, é considerada uma injúria, a qual se torna alvo de problematização e combate por aqueles que defendem a exclusão e a não incitação ao uso de palavras com potencial injuriador. Porém, ao adentrar o *ball*, o espectador, ao se deparar com a utilização de tal injúria exatamente pelo grupo ao qual a injúria é habitualmente direcionada, pode apresentar certa confusão e estranhamento em relação aos motivos pelos quais a escolha da adoção dessa expressão naquele determinado espaço foi feita. Deve-se, então, refletir sobre quais os motivos que levam à adoção exatamente daquilo que sublinha na sociedade o status marginalizado desses indivíduos e que efeitos isso provoca socialmente, ou seja, se há uma subversão de tal processo marginalizante a partir da repetição e desnaturalização dessa injúria ou se o produto de tal ato considerado de resistência se torna exatamente aquilo que pretende frear, isto é, a incitação do seu uso de forma preconceituosa.

O uso de expressões de caráter habitualmente depreciativo não é exclusivo ao observado nesse *ball* realizado pela cena dos *Ballrooms* brasileira, mas se refere à uma prática constitutiva da cultura dos *Ballrooms*. Na comunidade estadunidense, por exemplo, expressões depreciativas como *cunt*, *pussy* e *bitch*, foram apropriadas pelos *Ballrooms* e utilizadas a fim de sua ressignificação e tentativa de subversão do preconceito que tais termos projetam nesses indivíduos dentro da sociedade hegemônica. Da mesma forma como indagado em relação ao uso da expressão *viado* dentro do contexto brasileiro, pode-se refletir sobre os efeitos que tal adoção linguística promove socialmente em relação ao seu potencial real de subversão ou de um produto cujos efeitos recaem em mais uma incitação do discurso pejorativo hegemônico.

Além de tais reflexões que a questão linguística pode promover em relação aos *Ballrooms*, outras considerações podem ser visadas, principalmente em relação ao caráter transnacional dessa cultura. Tem-se dentro do processo de transnacionalização uma evidente tentativa de controle por parte dos grupos dos EUA a fim de manter a hegemonia dentro da comunidade dos *Ballrooms* através, principalmente, da promoção de uma necessidade de validação e reconhecimento das *Houses* e dos membros de todas as outras comunidades de *Ballrooms* no mundo por parte do cenário onde essas práticas surgiram, ou seja, os EUA, mais especificamente, a comunidade LGBT, negra e latina dos *Ballrooms* da cidade de Nova York. Defende-se aqui que o dispositivo de poder e controle empreendido pelos membros

estadunidenses a fim de promover essa necessidade de validação e, por conseguinte, a manutenção de sua hegemonia dentro da cultura, é a linguagem. É na linguagem promovida dentro das práticas dos *Ballrooms* que os grupos localizados nos EUA encontram um aparato de controle e projeção de sua suposta originalidade e superioridade sobre os membros dos *Ballrooms* de outros países, produtos de um processo ainda em andamento de transnacionalização. Dessa forma, não apenas observar de que forma tal manejo do aparato de controle através da linguagem se dá, mas também quais os limites dessa vigilância e os processos pelos quais sua deficiência limitante se escancara são questões indispensáveis para a promoção de um cenário suficientemente abrangente para a compreensão, mesmo que parcial, do processo de transnacionalização em curso na cultura dos *Ballrooms*.

Nas próximas sessões, trabalha-se a questão da linguagem e sua relação com o processo de transnacionalização nos seguintes eixos:

- i) as relações entre linguagem e a interpelação dos sujeitos através das injúrias. Seria, então, nas injúrias que haveria a interpelação dos sujeitos e sua projeção para uma existência social marginalizada e é através do manejo linguístico dessas mesmas injúrias que se faz possível um engajamento de ressignificação e subversão das opressões as quais se materializam através desses proferimentos.
- ii) a incidência controladora e normatizadora que os EUA projetam sobre os outros locais onde a cultura dos *Ballrooms* se desenvolve. Nessa investida opressora, os membros estadunidenses têm na linguagem o melhor dispositivo de poder para que possam "controlar" as práticas desenvolvidas pelas novas cenas de *Ballroom* pelo mundo. Esse controle da linguagem se dá tanto através das expressões que podem ou não ser utilizadas dentro das práticas dessas comunidades, como também o discurso que não apenas descreve, mas também é constitutivo do que pretendem projetar como a cultura dos *Ballrooms*.
- iii) é não apenas na linguagem, mas também nas performances e competições que se observa aquilo que escapa às amarras controladoras projetadas pela comunidade norte-americana e demonstra que, inevitavelmente, o processo de transnacionalização recai em domesticações das práticas que formam essa cultura.

3.1. Injúria e interpelação

A injúria, como já exposto anteriormente, é constitutiva de todo processo de socialização de um indivíduo, independente de sua posição social, de classe, gênero, raça, entre outros. É evidente que alguns grupos são alvos mais recorrentes de injúrias do que outros, mas é possível afirmar que na constituição do sujeito, a interpelação deste não se dá apenas por aquilo que se profere a seu favor e de forma auspiciosa em relação a sua identidade, mas também a injúria, a calúnia, a ofensa dirigida ao sujeito. Cabe compreender, então, quais são os efeitos produzidos no sujeito que recebe essa injúria e de que forma tal processo se desenrola.

Butler (1997) traz uma contribuição expressiva para a compreensão pelo modo como qual a injúria se dirige ao sujeito, o interpela, mas também acaba promovendo espaço para um contra discurso, no qual a injúria pode ser desestabilizada e subvertida. Para a autora,

o sujeito não é simplesmente fixado pelo nome o qual é chamado. Ao ser chamado de um nome injurioso, o sujeito é derogado e degradado. Mas o nome também apresenta uma outra possibilidade: ao ser chamado por um nome, é dada ao sujeito, paradoxalmente, uma certa possibilidade de existência social, ele é iniciado em uma vida temporal da linguagem a qual excede os fins anteriores que promoveram aquele chamado. (...) Se ser endereçado é ser interpelado, então o chamado ofensivo corre o risco de inaugurar um sujeito no discurso que passa a usar a linguagem para contrariar a ofensa. (p. 2, *tradução própria*¹¹²)

Com fins de exemplificar o processo aqui indagado, pode-se relacionar os efeitos da injúria com os processos de classificação e patologização das sexualidades empreendidas nos séculos XVIII e XIX pelas diversas instituições da época, principalmente a Igreja Católica, e descritos por Foucault (1988) em seu clássico *História da Sexualidade*. Nele, Foucault demonstra como que a partir do momento em que as diversas instituições tomaram a sexualidade como um campo da classificação, da intervenção, patologização, entre outros processos interventores, os efeitos de tais empreendimentos ultrapassaram a vigilância pretendida e colocaram esses indivíduos dentro de um discurso, deram um espaço de existência discursiva para tais elementos. Todas as designações consideradas desviantes na sexualidade receberam, claramente, tratamentos que se diferem segundo às instituições que as tomaram como objeto reflexivo ou de atuação,

¹¹² “One is not simply fixed by the name that one is called. In being called an injurious name, one is derogated and demeaned. But the name holds out another possibility as well: by being called a name, one is also, paradoxically, given a certain possibility for social existence, initiated into a temporal life of language that exceeds the prior purposes that animate that call. (...) If to be addressed is to be interpellated, then the offensive call runs the risk of inaugurating a subject in speech who comes to use language to counter the offensive call.” (BUTLER, 1997, p.2)

porém deve-se destacar que dentre os diversos efeitos produzidos (perseguição, patologização, objeto de reflexão psicanalítica, entre outros), há nessa relação a colocação desses indivíduos “pervertidos” dentro de um discurso da sexualidade, ou seja, ele ganha denominação, caracterização e, de certa forma, uma voz dentro desse discurso. Para exemplificar, Foucault traz o exemplo do homossexual, o qual até então estaria no campo da sodomia e que, após esse tratamento dado pelas diversas instituições (Igreja, jurisprudência, medicina, entre outros), foi especificado, detalhado, colocado dentro do discurso da sexualidade, mesmo que *a priori* com o objetivo de tratá-lo como o “anormal”, aquele que deve ser tratado como “desviante”. Dessa forma Foucault indaga se tal processo configura como uma exclusão dessas sexualidades desviantes e conclui que o efeito acaba sendo o contrário: trata-se de uma “especificação, distribuição regional de cada uma delas. Trata-se, através de sua disseminação, de semeá-las no real e de incorporá-las ao indivíduo.” (p. 45)

Ou seja, retornando ao que Butler reflete em relação à injúria, a interpelação do sujeito também se deu através de sua patologização em relação a sexualidade, assim como a injúria, cuja intenção inicial reside na marginalização do indivíduo, mas que entre seus efeitos se tem também a interpelação do sujeito, introduzindo-o à uma certa “existência social”. O que deve ficar evidente ao considerar essas proposições da Butler acerca a injúria e de Foucault sobre os empreendimentos institucionais em relação à sexualidade, é que processos cuja intenção *a priori* são de ações repressivas, de vigilância e marginalização, produzem efeitos que promovem nos indivíduos em foco a capacidade e espaço de promoverem uma voz de subversão, já que ao serem interpelados, mesmo que de forma pejorativa, adentram uma existência social e discursiva.

Essa incursão dentro de uma posição-sujeito discursiva é apenas possível a partir dessa interpelação, mesmo que através do discurso pejorativo, através de uma relação mantida com o Outro:

um ser vem a “existir” em virtude dessa dependência fundamental da fala do Outro. Um “existe” não apenas em virtude de ser reconhecido, mas em um senso primário, por ser *reconhecível*. Os termos que facilitam esse reconhecimento são eles mesmos convencionais, efeitos e instrumentos de um ritual social que decide, frequentemente através de exclusão e violência, as condições linguísticas de sujeitos sobreviventes (Butler, 1997, p. 5, *tradução própria*¹¹³)

¹¹³ One comes to “exist” by virtue of this fundamental dependency on the address of the Other. One “exists” not only by virtue of being recognized, but, in a prior sense, by being *recognizable*. The terms that facilitate recognition are themselves conventional, the effects and instruments of a social ritual that decide, often through exclusion and violence, the linguistic conditions of survivable subjects. (BUTLER, 1997, p. 5)

Ou seja, é na relação de interdependência com o Outro e a possibilidade de ser reconhecível dentro do discurso do Outro, interpelado dentro desse discurso, que um ser passa a ocupar uma existência social, é colocado discursivamente na sociedade. Ora, é então em proferimentos como a injúria (ou então a classificação de um ser dentro de um determinado grupo discursivo, como no caso da sexualidade) que se dá existência social ao ser, mas resta indagar de que forma tal fala consegue se estender e ter capacidade ao ponto de seu proferimento produzir um efeito interpelativo e ser condição para a promoção de uma existência social do ser.

As injúrias, assim como outras nomeações direcionadas aos indivíduos, seu proferimento e seus efeitos interpelativos podem ser compreendidos melhor dentro da teoria austiniana dos atos de fala. Para Austin (1962), existem certas sentenças que constituem não uma mera descrição de um acontecimento, mas a ação em si daquilo que se pretende descrever. Ou seja, é através da linguagem, no discurso, que a ação atinge a sua completude. Austin exemplifica determinando que “ao se emitir o proferimento está se realizando uma ação, não sendo, conseqüentemente, considerado um mero equivalente a dizer algo” (p. 25). É a partir da concepção dos atos de fala que se promove o caráter performativo do discurso, ou seja, a própria fala como o acontecimento e não apenas como a sua descrição.

Sendo assim, dentro da concepção austiniana há a distinção entre os atos de fala ilocutórios daqueles perlocutórios. Os atos ilocutórios seriam aqueles que ao serem proferidos realizam exatamente aquilo que proferem, enquanto os perlocutórios tem como produto efeitos que se desenvolvem posteriormente. Ou seja, “o ato de fala ilocutório é ele mesmo o ato como efeito; o perlocutório apenas conduz para certos efeitos que não são os mesmos que o ato de fala em si” (BUTLER, 1997, p. 3, *tradução própria*¹¹⁴). Para melhor entendimento do modo como certos atos de fala, e dentro dessas categorias se localizam as injúrias, se desenvolvem a ponto de serem o próprio acontecimento que pretendem nomear (o que seria o modo como as injúrias funcionam), deve-se atentar melhor para os atos de fala ilocutórios e seu funcionamento:

tais enunciados fazem aquilo que dizem na ocasião de seu proferimento; eles não são apenas convencionais, mas nas palavras de Austin, “rituais e cerimoniais”. Como proferimentos, eles funcionam na medida em que são colocados na forma de um ritual, ou seja, repetidos no tempo, e, portanto, mantém uma esfera de funcionamento que não é restrita ao momento do próprio enunciado. O ato de fala ilocutório performa seu ato *no momento* da enunciação, e à medida que o momento é ritualizado, não é nunca um mero momento único. O “momento” no ritual é uma historicidade condensada: extrapola ele

¹¹⁴ “The illocutionary speech act is itself the deed that it effects; the perlocutionary merely leads to certain effects that are not the same as the speech act itself”

mesmo em direção ao passado e futuro, um efeito de invocações anteriores e futuras que constituem e escapam a instância do enunciado. (p. 3, *tradução própria*¹¹⁵)

Esses atos de fala, então, principalmente o ilocutório, produzem tais efeitos, ou seja, são aquilo próprio que pretendem apenas nomear, não apenas devido à meras “‘condições fortuitas’ ou ‘condições preparatórias’ que ativam enunciações performativas auto-contidas”, mas sim “uma série de elementos do micro ao macro e, mais importante, pela interação entre tais elementos” (BAUMAN, BRIGGS, 2006, p. 194). Ou seja, “a força ilocucionária de uma enunciação emerge não somente de sua localização dentro de um gênero ou lugar social em particular, mas também das relações indiciais entre a performance e outros eventos de fala que a precedem e sucedem” (Id. Ibid, p. 193).

Logo, há de escancarar a relação entre a injúria e o que foi delimitado até aqui sobre os atos de fala. Ora, um ato de fala então, referente ao seu potencial ilocucionário, mantém relações não apenas com o momento no qual é enunciado, mas principalmente com uma rede de convenções e ritualizações através da repetição carregadas de uma historicidade e que, de forma superficial, parecem estar contidas no momento em que o ato de fala é realizado, mas que extrapolam aquele tempo presente e se relacionam a condições passadas e também futuras. Ao pensar na injúria dentro dessa lógica provida pela conceituação austiniana dos atos de fala, tem-se um enunciado cujo discurso que o envolve tem uma historicidade intrínseca baseada em convenções e afinada na repetição e cujo efeito não é apenas o da descrição, mas da interpelação do sujeito, de o colocar dentro de uma existência social e discursiva, e não apenas descrevê-lo. Como forma de explanação, tem-se o termo *viado* apresentado dentro dos *Ballrooms* como forma de projeto subversivo através do manejo da linguagem, mas que na sociedade hegemônica, trata-se de um enunciado pejorativo destinado a indivíduos LGBTs, em especial, homossexuais. Ou seja, quando um indivíduo é reconhecido pelo Outro como receptor do enunciado “viado”, ao proferir tal nomeação, esse Outro não está apenas reconhecendo esse indivíduo como reconhecível dentro dessa possibilidade enunciativa, mas está projetando nesse indivíduo um

¹¹⁵ “Such utterances do what they say on the occasion of the saying; they are not only conventional, but in Austin’s words, “ritual or ceremonial”. As utterances, they work to the extent that they are given in the form of a ritual, that is, repeated in time, and, hence, maintain a sphere of operation that is not restricted to the moment of the utterance itself. The illocutionary speech act performs its deed *at the moment* of the utterance, and yet to the extent that the moment is ritualized, it is never merely a single moment. The “moment” in ritual is a condensed historicity: it exceeds itself in past and future directions, an effect of prior and future invocations that constitute and escape the instance of utterance.”

discurso que colocará esse receptor dentro de uma posição sujeito discursiva atrelada ao que, ritualmente e convencionalmente constituiu o termo *viado*. Ora, ao proferir o termo *viado* não há apenas a descrição, há a interpelação do sujeito dentro de uma existência social atrelada à um determinado grupo marginalizado, e tal interpelação só se faz possível através de uma historicidade que transcende aquele momento e é produto de processos de convenção e repetição (ritualização).

Mas quais os manejos possíveis que possam promover empreendimentos subversivos em relação a tais processos interpelativos através de enunciações performativas? Butler pode prover caminhos e indagações possíveis em relação à manipulação da linguagem como ferramentas de subversão.

Em relação às injúrias e, conseqüentemente, a linguagem em si, Butler (1997) indaga:

pode haver uma enunciação que descontinue essa estrutura, ou uma que subverta essa estrutura através da repetição no discurso? Como uma invocação, discurso de ódio é um ato que remete à atos prévios, exigindo uma repetição futura para se manter. Há uma repetição que possa separar o ato de fala de suas convenções que o suportam de forma que a repetição confunda ao invés de consolidar a eficácia injuriosa? (p. 19, *tradução própria*¹¹⁶)

Ou seja, se os atos de fala e, conseqüentemente, as injúrias são centradas em sua historicidade a qual é formada por convenções fixadas e reiteradas através de sua insistente repetição, não haveria uma forma, um contra discurso, que revertesse os efeitos dessa injúria? Não estaria na repetição desses atos de fala a própria chave de subversão dos efeitos marginalizantes promovidos pela interpelação alcançada por esses enunciados?

Para Butler (1997) a linguagem opressiva nada mais é do que a própria violência. (p. 9), ou seja, a linguagem opressiva, a injúria, não é apenas a descrição sob a qual o indivíduo está subjugado, mas é a violência em si à qual fica condicionado. Isso acarreta no fato de que a linguagem aparece então como uma ferramenta de sobrevivência, pois, da mesma forma que pode promover a violência, ela tem potencial de acarretar processos de subversão e sobrevivência de indivíduos marginalizados socialmente e, conseqüentemente, linguisticamente. Para Butler, então,

“‘sobrevivência linguística’ implica que um certo tipo de sobrevivência acontece através da linguagem. (...) Dizer que a linguagem machuca ou, para citar a frase usada por Richard

¹¹⁶ Can there be an enunciation that discontinues that structure, or one that subverts that structure through its repetition in speech? As an invocation, hate speech is an act that recalls prior acts, requiring a future repetition to endure. Is there a repetition that might disjoin the speech act from its supporting conventions such that its repetition confounds rather than consolidates its injurious efficacy?

Delgado e Mari Matsuda, que ‘palavras ferem’ (...) sugere que a linguagem pode agir de modos paralelos a inflição de dor física e ferimento.” (1997, p. 4, *tradução própria*¹¹⁷)

Ou seja, linguagem nessa concepção representa não só uma forma de violência, mas também de sobrevivência. Sendo assim, espera-se que assim como na linguagem se tem a consumação da violência, é nela também que há a possibilidade de sobrevivência e subversão. Isso é possível pois

nós fazemos coisas com a linguagem, produzimos efeitos com linguagem, e fazemos coisas para a linguagem, mas linguagem também é a coisa que fazemos. Linguagem é o nome para o nosso fazer: ambos “o que” nós fazemos (o nome para a ação que nós caracteristicamente performamos) e aquele o qual nós afetamos, o ato e suas consequências. (BUTLER, 1997, p. 8, *tradução própria*¹¹⁸)

Isto é, linguagem não apenas então produz efeitos no ser humano, como pode ser manuseada para reverter tais efeitos a fim de promover outros encadeamentos. Ou seja, a violência promovida através da linguagem não apaga a possibilidade de agência do sujeito. É na própria ferramenta que produz a violência que o indivíduo encontra seu dispositivo de luta e possibilidade de subversão, ou seja, a própria linguagem.

A possibilidade de agência através da resignificação e manuseio linguístico propõe um engajamento desses indivíduos subjugados à processos marginalizantes em que a enunciação depreciativa e interpeladora seja recebida de forma que

ao invés de extinguir a possibilidade de resposta, paralisar o destinatário com medo, a ameaça seja contrariada por um tipo diferente de ato performativo, um que explore a ação dupla da ameaça (a qual é intencionalmente e não-intencionalmente performada na fala), virar uma parte da fala contra a outra, confundindo o poder performativo da ameaça. (BUTLER, 1997, p. 12, *tradução própria*¹¹⁹)

Há nesse ponto o anseio por uma exemplificação de como tal agência pode ser empreendida através da linguagem. Butler dentro desse quadro teórico que expõe, traz a

¹¹⁷ “Linguistic survival” implies that a certain kind of surviving takes place in language. (...) To claim that language injures or, to cite the phrase used by Richard Delgado and Mari Matsuda, that “words wound” is to combine linguistic and physical vocabularies. The use of a term such as “wound” suggests that language can act in ways that parallel the infliction of physical pain and injury”

¹¹⁸ We do things with language, produce effects with language, and we do things to language, but language is also the thing that we do. Language is a name of our doing: both “what” we do (the name for the action that we characteristically perform) and that which we effect, the act and its consequences.

¹¹⁹ Instead of obliterating the possibility of response, paralyzing the addressee with fear, the threat may well be countered by a different kind of performative act, one that exploits the redoubled action of the threat (what is intentionally and non-intentionally performed in any speaking), to turn one part of that speaking against the other, confounding the performative power of the threat.

problematização do termo *queer*, o qual após um trabalho de agência linguística a fim de ressignificar o seu teor pejorativo, conseguiu adotar novos sentidos e ser utilizada no intuito de afirmar socialmente e com um sentido de luta social e subversão implícito o grupo social ao qual, até então, dirigia-se com efeitos de interpelação desses sujeitos de forma negativa. Essa reavaliação de termos como a palavra *queer*

sugere que o poder mutável desses termos marca uma espécie de performatividade discursiva que não é uma série discreta de atos discursivos, mas uma cadeia ritual de ressignificações cujas origens e fins permanecem não fixados e não fixáveis. (...) A possibilidade para um ato de fala ressignificar um contexto prévio depende, em parte, da lacuna entre o contexto originário ou a intenção pela qual tal enunciado foi proferido e os efeitos que produz. Para a ameaça adquirir um futuro o qual nunca pretendeu, por exemplo, ou para retornar ao seu falante de uma forma diferente, e desarmada através desse retorno, os significados que o ato de fala adquire e os efeitos que performa devem exceder aqueles os quais pretendia, e os contextos que assume devem ser não exatamente o mesmo em que se originou (se é que tal origem possa ser encontrada). (1997, p. 15, *tradução própria*¹²⁰)

Através do processo descrito por Butler, então, termos como *queer* puderam atingir uma ressignificação que se destaca como produto de não apenas um engajamento contra-discursivo pelos atores envolvidos, mas uma repetição incessante a qual, como seu produto mais importante, promove o distanciamento social da injúria de suas pretensões “originais” e a (re)localiza dentro de uma nova cadeia discursiva, com intenções reformuladas e, conseqüentemente, produzindo efeitos diversos àqueles observados anteriormente. Percebe-se, então que, apesar da sobrevivência linguística ser uma possibilidade e um ferramenta de agência do sujeito frente às inadequações sociais às quais é relacionado através dessas injúrias, a sua possibilidade real de subversão recai na necessidade de um movimento o qual, na maioria das vezes, não se viabiliza no nível particular, mas sim em um esforço de grupo e que tem a repetição dentro de um contexto desestabilizador como a sua maior chave de luta e subversão.

Ao considerar a necessidade de um compromisso que extrapole o nível particular do sujeito e o desloque para uma agência que remete à vários sujeitos unificados frente à uma subjugação comum em relação a algum discurso interpelativo discriminatório, pode-se tomar

¹²⁰ (...) suggest that speech can be ‘returned’ to its speaker in a different form, that it can be cited against its ordinary purposes, and perform a reversal of effects. (...) The possibility for a speech act to resignify a prior context depends, in part, upon the gap between the originating context or intention by which an utterance is animated and the effects it produces. For the threat, for instance, to have a future it never intended, for it to be returned to its speaker in a different form, and defused through that return, the meaning the speech act requires and the effects it performs must exceed those by which it was intended, and the contexts it assumes must not be quite the same as the ones in which it originates (if such an origin is to be found)

como situação explanatória a linguagem nos *Ballrooms*. Ali se tem uma comunidade majoritariamente LGBT que, considerando-se a impossibilidade e inadequação de uma homogeneização da experiência social desses indivíduos, mas sublinhando um certo nível similar identitário que os possibilitam estar dentro de um compromisso de grupo, é formada por indivíduos cujos processos de interpelação e incursão em espaços discursivos sociais se deram, de formas variadas e intensidades diversas, a partir de injúrias direcionadas, de forma convencional socialmente e através da repetição incessante, à indivíduos reconhecíveis pelo Outro dentro do discurso pejorativo destinado ao LGBT. É dentro dessa lógica grupal que se dá o trabalho de agência através da linguagem. Termos do inglês como *cunt*, *pussy* e *bitch* ou no português o termo *viado*, são utilizados a fim de promover uma resignificação destes e, conseqüentemente, uma desestabilização dos discursos hegemônicos depreciativos direcionados a esses indivíduos. A questão que paira é se o potencial subversivo apresentado por esse grupo realmente promove uma agência capaz de resignificar tais termos ou se, de forma bastante irônica, o resultado acaba se tornando a própria fortalecimento do uso desses termos em seu caráter depreciativo direcionados a esses grupos.

Como sublinhado pela própria Butler, “não importa quão veemente a oposição a determinado discurso se dá, sua recirculação inevitavelmente reproduz traumas” (p. 37, *tradução própria*¹²¹). Ou seja, deve-se considerar que nesse processo de agência e resignificação, há reprodução de traumas e efeitos os quais não fazem parte do propósito do engajamento discursivo dessa tentativa de subversão. Dessa forma, delimitar se um compromisso desse tipo atingiu seus objetivos de modificar tais atos de fala e seus efeitos é uma tarefa bastante impossível e parte de um processo que se desenrola através de anos e tem seus possíveis efeitos subversivos disponíveis depois de uma parcela de tempo considerável. O que se espera sublinhar aqui são dois pontos: o primeiro é o funcionamento dos atos de fala (considerando aqui, as injúrias), seus efeitos no sujeito e a interpelação deste através do que o Outro o reconhece discursivamente; o segundo ponto é que é na própria ferramenta que produz violência, ou seja, a linguagem, que se encontra também o dispositivo de luta e subversão. Tais conceituações são imprescindíveis para compreender as dinâmicas dos *Ballrooms* e, conseqüentemente, sua transnacionalização. Dessa forma, destaca-se que,

a possibilidade política de retrabalhar a força do ato de fala contra a força da injúria consiste em empregar indevidamente a força do discurso em relação aos seus contextos

¹²¹ No matter how vehement the opposition to such speech is, its recirculation inevitably reproduces trauma as well

prévios. A linguagem que contraria as injúrias do discurso, no entanto, deve repetir essas injúrias sem precisamente reencaminhá-las. Tal estratégia afirma que o discurso de ódio não destrói a agência necessária para uma resposta crítica. Aqueles que defendem que o discurso de ódio produz uma “classe de vítimas” negam a agência crítica e tendem a apoiar uma intervenção em que a agência é assumida totalmente pelo Estado. No lugar de uma censura apoiada pelo Estado, uma luta social e cultural da linguagem acontece de modo que a agência é derivada da injúria, e injúria é contrariada por aquela derivação em si. (BUTLER, 1997, p. 41, *tradução própria*)¹²²

3.2. A linguagem nos *Ballrooms*

Em um determinado momento do *ball* parte do evento *Vogue Fever* em novembro de 2016 na capital mineira, Dashaun Wesley, um dos responsáveis por ser *MC* e comentarista da competição ali em desenvolvimento, pediu para que o outro comentarista responsável pelo evento, mas brasileiro, o explicasse em inglês o que significava aquela expressão que o *MC* brasileiro pedia para que todos gritassem constantemente: “*vai, viado!*”. Ao compreender o significado daquela expressão, mesmo que dificilmente apreendendo que tal proferimento era historicamente proveniente de incursões preconceituosas contra indivíduos LGBTs na sociedade brasileira, Dashaun caiu na gargalhada e adorou tal expressão, passando ele mesmo a proferir recorrentemente essa sentença no decorrer da competição. Ora, dificilmente Dashaun pôde enxergar o uso dessa expressão da mesma forma que o competidor brasileiro consegue, exatamente por não falar português e não estar ciente da historicidade que compele o ato discursivo de proferir a expressão “*vai, viado*” em um ambiente em que a maioria dos competidores é formada por indivíduos LGBTs. Porém, mesmo havendo tal dificuldade para Dashaun, certamente ele deve ter pressuposto ao receber a tradução pelo outro comentarista que os mecanismos ali utilizados pelos competidores brasileiros ao repetirem incessantemente tal expressão se assemelhavam à uma característica central nos empreendimentos performáticos da cultura dos *Ballrooms*: um manejo linguístico a fim de uma subversão de nomeações e interpelações pejorativas a partir da repetição de tais termos exatamente nos ambientes onde se encontram os indivíduos que, habitualmente, tais discursos pretendem rebaixar.

¹²² The political possibility of reworking the force of the speech act against the force of injury consists in misappropriating the force of speech from those prior contexts. The language that counters the injurious of speech, however, must repeat those injuries without precisely reenacting them. Such a strategy affirms that hate speech does not destroy the agency required for a critical response. Those who argue that hate speeches produces a ‘victim class’ deny critical agency and tend to support an intervention in which agency is fully assumed by the state.

No local de origem da cultura dos *Ballrooms*, expressões que na sociedade hegemônica carregam uma carga pejorativa e marginalizante são utilizadas em sua repetição incessante como forma de ressignificá-las em busca de alterarem a historicidade que as acompanha a ponto de desestabilizarem os discursos marginalizantes que tem nessas injúrias o seu principal apoio. Em sua etnografia da cultura dos *Ballrooms* na cidade de Detroit, nos EUA, Bailey (2013) chama atenção para termos como *cunt*, *pussy*, *bitch*, entre outros, que são utilizados dentro das práticas desses membros como parte de seus empreendimentos performativos:

indivíduos negros LGBT que pertencem ou à comunidade dos *Ballrooms* ou a comunidades maiores LGBT constantemente criam “dialetos gay” ao criarem novos termos e adicionarem novos significados à termos padrões a fim de construir barreiras protetoras em volta das comunidades marginalizadas (...) comunidades como o *Ballroom* criam e usam esse dialeto gay como parte de um engajamento performativo maior. (tradução própria¹²³)

McBeth (2001) denomina esse tipo de manejo linguístico característico de alguns grupos LGBTs como *gaylect*, ou seja, um dialeto próprio de grupos homossexuais ou, de forma mais abrangente, indivíduos LGBTs. Para Bailey (2013), o que McBeth denomina como *gaylect* nada mais é do que uma forma de resistência retórica dentro de um mundo heteronormativo.¹²⁴ Ou seja, esse empreendimento linguístico se dá sob instâncias de subversão da marginalização nas quais esses indivíduos estão subjugados em um campo em que o aparato discursivo atua de forma expressiva. Tal fenômeno encontrado dentro de grupos LGBTs, sublinhando aqui evidentemente o caso dos *Ballrooms*, está localizado dentro de uma pré-disposição de manipulação das instâncias linguísticas característica de grupos marginalizados como um todo. Preti (1984) em suas indagações mais específicas sobre o caso das gírias, chama atenção para as dinâmicas desses *signos de grupo*, os quais se constroem a partir de uma linguagem específica de um grupo, o qual institui nesses signos uma maneira de autoafirmação e até mesmo um mecanismo de agressão/defesa em relação a outros grupos sociais, principalmente o hegemônico. Além disso, a forte união de um grupo e o tipo de relação mantido com a sociedade (principalmente aqueles que são marginalizados) também são fatores que incitam no surgimento dessa marcação linguística em determinados grupos. Tal dinâmica se assemelha muito ao que se observa dentro dos

¹²³ Black LGBT persons who belong to either the Ballroom community or larger LGBT communities constantly create “gay lingo” by constructing new terms and adding new meanings to standard terms in order to build protective boundaries around the marginalized community. (...) communities like Ballroom create and use gay lingo as a part of overall performance labor.

¹²⁴ A form of rhetorical resistance to a dominant heterosexual world.

Ballrooms, apesar de que neste caso específico há o fato de se tratar mais de uma ressignificação de termos já hegemonicamente enraizados do que uma inovação linguística no sentido de neologismos ou criação de novos termos.

Como forma de exemplificação, toma-se o termo *cunt*, largamente utilizado dentro da comunidade dos *Ballrooms*. Na sociedade hegemônica de língua inglesa, principalmente os EUA, o termo *cunt* designa de forma pejorativa o órgão genital feminino. Porém, tal nomeação não é usada só nesse caso específico, já que passa a ser regularmente direcionada a mulheres ou indivíduos transexuais ou de outras instâncias LGBTs como forma de xingamento. Ou seja, dentro da sociedade hegemônica o termo *cunt* é utilizado com pretensões de transferir o sujeito receptor para um campo discursivo em que é colocado dentro de uma existência social pejorativa e que é mantida através da utilização repetitiva daquele termo direcionado àquele indivíduo específico. Já dentro dos *Ballrooms* o termo *cunt* passa a ser utilizado como forma de propiciar um *feedback* positivo ao competidor em relação à sua performance dentro de uma determinada categoria de competição. Por exemplo, se o competidor está competindo na categoria *Vogue Fem*, ou seja, uma dança *voguing* cujos movimentos e atributos apresentados devem apresentar uma “feminilidade” a mais exacerbada possível, aquele que consegue atingir os parâmetros designados como satisfatórios ou ótimos pelo júri, provavelmente vai ouvir de algum dos jurados ou dos espectadores a expressão *feeling cunt*, algo como “se sentindo *cunt*”. Ora, se na sociedade hegemônica *cunt* é apresentado com um teor pejorativo considerável, como *cunt* dentro desse contexto passa a representar uma parabenização por uma boa performance dentro daquela categoria específica? Ao deslocar o termo *cunt* de seu local de fala usual e colocar no discurso daqueles cujas identidades sempre foram alvos da sociedade hegemônica através do proferimento dessas injúrias, há a possibilidade de deturpar as intenções prévias que atestam a historicidade carregada pelo termo e projetá-las para um novo campo discursivo, um local em que *cunt* não rebaixa mais esses indivíduos, mas sim os projeta dentro de um enunciado político e de luta social em que eles atestam e assumem aquilo que os delegam socialmente como pejorativo e devolvem para a sociedade com uma carga positiva.

Deve-se indagar, no entanto, se essa estratégia realmente é efetiva e quais as condições para uma ressignificação bem-sucedida. Primeiramente, como explicitado por Butler, da mesma forma como um ato de fala só se faz efetivo através da historicidade que o carrega e que é produzida apenas na e pela repetição incessante daquele termo, a sua ressignificação e subversão

se dará também da mesma forma, ou seja, através da repetição e da elaboração de uma nova historicidade, um novo campo discursivo. Pode-se imaginar, por exemplo, que o primeiro indivíduo que utilizou *cunt* dentro da lógica subversiva do manejo linguístico nos *Ballrooms* pode ter tido reações adversas (reações positivas e/ou negativas dos presentes ali), ou seja, aquilo que tentou produzir ao proferir o termo *cunt* não foi efetivado pois não encontrou as condições necessárias para tal. Claro que tal afirmação é especulativa demais e seria bastante improvável delimitar quando e onde *cunt* foi utilizado pela primeira vez dentro dos *Ballrooms* e com essas pretensões. No entanto, o que se pretende destacar aqui é que os efeitos produzidos hoje pelo uso de tal expressão dentro do contexto dos *Ballrooms* não são algo "natural" e que sempre aconteceu dentro dessa cultura, mas sim parte de um processo em que a repetição está em sua base de efetivação. Ou seja, após um período de repetição constante do termo dentro de uma voz discursiva dispare da qual hegemonicamente é utilizada, o termo *cunt* pôde entrar em um movimento transformador abrindo espaço para que essa expressão pudesse adquirir novos traços de historicidade e, conseqüentemente, criasse novos efeitos interpelativos dos sujeitos receptores.

É claro que, no entanto, a probabilidade desses efeitos se estenderem ao ponto de atingirem espaços socialmente hegemônicos é bastante remota, principalmente pelo fato de que os *Ballrooms* e suas práticas serem algo muito específico e ainda relativamente isolados do resto da sociedade, mesmo que já haja um crescimento de sua disseminação em ambientes de alcance de público mais heterogêneo. Ou seja, as condições de repetição em espaços exteriores aos *Ballrooms* do termo *cunt* dentro da historicidade discursiva proposta pelos competidores dessa cultura ainda não se fazem presentes, impossibilitando assim, uma ressignificação que transcenda os espaços dos *Ballrooms*. No entanto, termos de valores similares como *queer* invocado por Butler (1997) ou o termo *nigga* exemplificado por Bailey (2013) passaram por esses processos de ressignificação e, portanto, atestam a possibilidade de efetivação desses processos, mesmo que nunca completa, em nível hegemônico.

A impossibilidade de uma ressignificação que se estenda para fora dos espaços de competição dos *Ballrooms* não quer dizer que tais engajamentos linguísticos não tenham nenhum produto que favoreça esses indivíduos. Por exemplo, retomando o caso da expressão “vai, viado” utilizada no *ball* na cena dos *Ballrooms* brasileira, há de se indagar quais os efeitos reais dessa invocação enunciativa dentro desse espaço. Ora, na sociedade brasileira como um todo, o termo *viado* direcionado à determinados indivíduos ainda possui uma força interpelativa extremamente

marginalizante, sendo seu status de injúria incontestável. No entanto, esse começo de adoção dessa injúria nos atos de fala dos próprios indivíduos marginalizados pode, dentro de uma perspectiva temporal futura, trazer benefícios em termos discursivos para este grupo e, até mesmo, alcançar o estágio de ressignificação social desse termo. Como já colocado anteriormente, para os espectadores não acostumados com as práticas da cultura dos *Ballrooms*, o proferimento repetitivo da frase “vai, viado” pode ter causado um estranhamento, o qual, supostamente, pode prover desencadeamentos nesse sujeito de reflexão acerca da utilização daquela injúria em espaços sociais além dos *Ballrooms*. Isto é, pode ocorrer uma espécie de desautorização daquele indivíduo em relação ao direito de expressão de tal termo, já que o grupo o qual o termo pretende marginalizar toma posse do seu uso e faz piada daquilo, desestabilizando as potencialidades de efetivação de injúria. Ou, ao contrário desse tipo de encadeamento, o efeito provocado pela enunciação dessa injúria dentro do *ball* pode incitar a utilização desta expressão em locais exteriores às competições dos *Ballrooms* promovendo, então, o efeito contrário à subversão, ou seja, a sua incitação.

De qualquer forma, mesmo que haja a incitação ou qualquer outro embate em relação à utilização e repetição desse termo, a tática do manejo linguístico se faz pertinente. Como exposto por Butler (1994), não importa a veemência no engajamento da repetição e recirculação dessas injúrias a fim de atrelá-las à novos significados, tal processo sempre acarreta traumas, desconfortos e efeitos paradoxais. Esse manejo linguístico se faz pertinente exatamente pelo fato de que as violências não são apenas descritas pela linguagem, elas são a própria linguagem. Sendo assim, é através da linguagem que se encontra uma possibilidade de luta, atrelando, assim, o anseio por uma subversão ao trato desses empreendimentos discursivos. E é exatamente isso que pode se observar nos *Ballrooms*.

A partir de sua etnografia dos *Ballrooms* em Detroit, Bailey (2013) propicia um glossário com as expressões mais utilizadas pelos membros dessa comunidade durante as suas práticas. A apresentação de tal glossário aqui se faz proveitosa e indispensável não apenas pelo fato de tais expressões representarem o que se usa majoritariamente nas práticas dos *Ballrooms* estadunidense, mas também uma terminologia cuja concordância e utilização deve ser acatada por todos aqueles outros *Ballrooms* em outras localidades que almejam atingir certo grau de reconhecimento frente os *Ballrooms* dos EUA. Destaca-se a seguir alguns desses termos presentes no glossário apresentado por Bailey (2017), principalmente aqueles representativos do

processo de ressignificação de injúrias ministrado dentro das práticas de performance nos *Ballrooms*:

- *Age-Out*: apesar da idade cronológica não ser enfatizada do modo como é na sociedade em geral, chega um ponto em que uma pessoa é muito velha para participar ativamente na comunidade ou então sua participação se modifica ou diminui drasticamente.¹²⁵
- *Banji*: parecer “durão” ou *trade*¹²⁶
- *Being shady* ou *throwing shade*: ações indiretas ou dissimuladas ou a tentativa de diminuir alguém sem deixar evidente; chamar um juiz de praticar o *shade* é acusá-lo de julgar alguém injustamente ou tendenciosamente.¹²⁷
- *Chop*: ser desclassificado como competidor de uma categoria.¹²⁸
- *Craft* ou *crafted*: atividades fraudulentas ou a aquisição de itens ou serviços (vestuário, passagens de avião, quartos de hotel, carros, etc.) através de meios ilegais – principalmente falsificação de identidade (...) Essa atividade acontece de forma desenfreada na cultura dos *Ballrooms* e constitui uma economia secreta dentro desse cenário, persistindo mesmo que alguns membros são pegos e acabam na prisão.¹²⁹
- *Cunt* ou *cunty*: máxima feminilidade.¹³⁰
- *Drama*: práticas ou situações bagunçadas e complicadas de forma desnecessária.¹³¹
- *Fierce*: quando utilizada de forma positiva, relata uma característica que é excepcionalmente boa ou um comportamento considerado bom; quando utilizado ironicamente, expressa um julgamento negativo.¹³²
- *Fish* ou *fishy*: uma menina ou feminino.¹³³

¹²⁵ **Age-out**: although chronological age is not emphasized to the extent that it is in society generally, there is a point at which one is too old to actively participate in the community or at least at which one’s participation changes or wanes dramatically.

¹²⁶ **Banji**: looking like rough “trade”

¹²⁷ **Being shady** or **throwing shade**: underhanded or indirect actions or someone’s attempt to undermine a person without being overt; to call judges shady is to accuse them of judging unfairly or in a biased manner. It can also be an indirect critique of someone.

¹²⁸ **Chop**: to be disqualified as a contestant from the category.

¹²⁹ **Craft** or **Crafted**: signifies fraudulent activities or the acquisition of items or services (clothing, plane tickets, hotel rooms, cars, etc.) through illegal means – mainly identity theft (...) This activity is rampant in Ballrooms culture and constitutes a secret economy within the scene, persisting even though some members are caught and serve jail time.

¹³⁰ **Cunt** or **cunty**: ultimate femininity.

¹³¹ **Drama**: messy or unnecessarily complicated practices and situations.

¹³² **Fierce**: when used positively, it is said of characteristic that is exceptionally good or of behavior that is well done; when used ironically, it expresses a negative judgment.

- *Kids*: Membros da cena dos *Balrooms* relativamente inexperientes ou o mundo gay como um todo. Algumas vezes se refere aos membros da cena em geral. ¹³⁴
- *Ovah*: uma pessoa ou uma performance que é muito impressionante, extraordinária ou marcante. ¹³⁵
- *Pussy*: feminilidade. ¹³⁶
- *Sickening*: alguém ou alguma coisa que é tão excepcional, tão acima do topo, que é difícil aceitar ou olhar. ¹³⁷
- *Slay* e *snatch*: derrotar seus competidores e apanhar (ganhar) um troféu. ¹³⁸
- *Trade*: um homem masculino, com corpo de homem que se identifica como heterossexual; no sistema de gêneros do *Ballroom*, *trade* é um outro termo para a categoria “homens que não se identificam como gay”. ¹³⁹

Apesar do glossário apresentado ser uma seleção dentre os termos trazidos por Bailey (2013) e a própria triagem do Bailey ser representativa dos manejos linguísticos empreendidos dentro dos *Ballrooms*, mas não uma totalidade, tais expressões propiciam um *corpus* interessante de reflexão quanto os processos pelos quais esse dialeto específico dos *Ballrooms* se faz possível. Percebe-se que a maioria dos termos destacados acima são expressões utilizadas na sociedade como um todo de falantes do Inglês. Por exemplo, o verbo *chop* que no Inglês usual significa *cortar*, é conhecido pelos falantes dessa língua e utilizado no dia a dia e em várias situações na sociedade. Porém, ao adentrar o mundo dos *Ballrooms* esse verbo passa a ser utilizado em uma situação em que seu sentido ainda permanece semelhante ao usual, o de cortar, mas que dentro dessa cultura designa o ato de desclassificar (cortar) alguém de uma determinada categoria. Ou seja, há uma realocação desse termo, uma nova contextualização de seu uso. Ainda como exemplificação, pode-se utilizar o termo *snatch* que, da mesma forma como o verbo *chop*

¹³³ **Fish** ou **fishy**: a girl or feminine.

¹³⁴ **Kids**: relatively inexperienced members of the Ballroom scene or the larger gay world. Sometimes refers to the members of the scene in general.

¹³⁵ **Ovah**: a person or a performance that is very impressive, extraordinary, or remarkable.

¹³⁶ **Pussy**: femininity.

¹³⁷ **Sickening**: someone or something that is so exceptional, so over the top, that it is difficult to accept or look at.

¹³⁸ **Slay and snatch**: to beat your competitors and snatch (win) a trophy.

¹³⁹ **Trade**: a masculine, male-bodied man who identifies as straight; in the Ballroom gender system, *trade* is another term for the “men who do not identify as gay” category.

mantém de certa forma seu sentido usual, mas que passa a ser utilizado em um contexto/espaço novo.

Percebe-se, portanto, que em sua maioria não se trata de inovações linguísticas de forma a criar neologismos, mas sim (re)contextualizações na utilização de termos que na sociedade hegemônica são largamente utilizados. Há de se ressaltar, no entanto, que não se pode excluir a possibilidade de empreendimentos no nível do neologismo já que expressões como *being shady* são específicas do dialeto habitualmente atrelado ao cenário da cultura *drag*, fazendo parte, naturalmente, dos *Ballrooms*, cuja origem é majoritariamente das práticas *drags* da sociedade estadunidense do século XX. No entanto, tais expressões são exceções dentro da cultura dos *Ballrooms*, não se apresentando em um número considerável.

Há, por fim, e o que parece ser o manejo linguístico mais interessante desse grupo, os processos de ressignificação cujo propósito, mesmo que nem sempre consciente, recai nas tentativas de subversão dos processos marginalizantes a que esses grupos estão submetidos. *Pussy, cunt e fishy* dentro desse glossário apresentado são representações desses processos de ressignificação dentro dos *Ballrooms*: todos os três termos são expressões de cunho bastante negativo e injurioso direcionados dentro da sociedade hegemônica a indivíduos, principalmente mulheres, atestando características pejorativas a suas identidades. A fim de não apenas exemplificar ainda mais esse processo, mas também expandir o glossário proposto por Bailey, propõe-se aqui os termos *butch, bitch e queen*, que são termos direcionados à tais indivíduos na sociedade, principalmente homossexuais em relação a esses três termos, e que passam a ser amplamente utilizados dentro das práticas da comunidade dos *Ballrooms* a fim de ressignificá-los.

Basicamente, o que se tem dentro desse manejo linguístico subversivo é a repetição como base do seu processo. Como já exposto acerca das proposições feitas por Butler (1997) a base da historicidade de qualquer ato de fala recai na sua incessante repetição que, ao encontrar condições de recepção adequadas dentro dos contextos na qual é proferida, acaba confirmando toda essa historicidade e delegando os efeitos discursivos que provoca ao ser direcionada a um indivíduo. Dessa forma, então, é exatamente na repetição dentro de um novo contexto, com novas pretensões discursivas que se pode subverter a historicidade e os efeitos interpelativos pejorativos que uma determinada expressão pode acarretar. Ora, o termo *cunt* é na sociedade hegemônica uma injúria bastante séria que delega ao indivíduo receptor uma interpelação social bastante

negativa e enraizada em uma historicidade sustentada socialmente na sua contínua repetição. Quando o termo *cunt* passa a ser utilizado dentro dos *Ballrooms*, não é com a pretensão de difamar o indivíduo, mas sim de o exaltar em relação aos seus atributos considerados um atestado de feminilidade e necessários para uma boa performance não só dentro de uma categoria de competição, mas também em relação à sua adequação dentro do quadro de categorias de gênero disponíveis dentro dessa comunidade. Isto é, quando um membro vai competir na categoria *Vogue Fem*, que requer uma performance reconhecida naquele espaço dentro daquilo que consideram como algo feminino, ao realizar sua performance e ter um bom desempenho, os outros membros podem dizer que esse indivíduo está *cunty* ou *feeling cunt* (se sentindo *cunt*), isto é, performou de forma que convenceu os outros ali presentes de suas características femininas e, portanto, merece ser parabenizado. Ou seja, de uma injúria dentro da sociedade hegemônica, passa-se a delegar um elogio dentro dos *Ballrooms*. Mais uma vez ressalta-se a necessidade de ter certo cuidado em atestar a real capacidade subversiva dessas estratégias, porém, no nível do manejo linguístico encontrado dentro desses grupos, percebe-se esse empreendimento a fim de uma ressignificação destes termos injuriosos.

As reflexões acerca da linguagem nos *Ballrooms* não se limitam às proposições discutidas acima. Os empreendimentos em relação a linguagem não se resumem às tentativas de ressignificação em relação às injúrias direcionadas aos membros desses grupos já que outra atenção especial é dada à questão linguística nos *Ballrooms*.

3.3. Linguagem e Controle

Até o primeiro sucesso midiático atingido pelos *Ballrooms* no início da década de 1980, a grande maioria das *Houses* e das competições e *balls* se limitavam à cidade de Nova York, especialmente o bairro do Harlem e em algumas outras cidades de grande porte dos EUA. Após o sucesso do documentário *Paris is Burning* e da atenção midiática proporcionado pela cantora Madonna, como atestado por Lawrence (2011) o número de *Houses* não parou de crescer e a cultura dos *Ballrooms* se expandiu pelo território norte-americano e mais tarde em outros países, em especial no continente europeu. Hoje, essa cultura se encontra em contínuo processo de transnacionalização e se percebe que cada vez mais novas *Houses* surgem e aparecem cenas de *Ballrooms* em novos países. Mas como fica a questão linguística nos países em que os *Ballrooms*

vêm se desenvolvendo e não possuem a língua inglesa como língua oficial? De que forma fica a relação dessas localidades com o glossário utilizado pelas grandes *Houses* estadunidenses?

No **Capítulo 2** em que há uma discussão sobre as práticas observadas no evento *Vogue Fever* em 2016, estão listadas as categorias nas quais os membros brasileiros competiram no *ball* realizado na cidade de Belo Horizonte como encerramento do evento. As categorias eram: *Runaway*, *Virgin Vogue*, *Hands Performance*, *Old Way*, *New Way*, *Vogue Femme (Soft and Cunt)* e *Vogue Femme (Dramatics)*. Percebe-se, então, que as categorias se mantêm no Brasil na língua inglesa de acordo com as terminologias estabelecidas pela cultura dos *Ballrooms* estadunidense. Tal manutenção e acordo com aquilo que é habitual dentro da cena norte-americana é uma constância dentro das comunidades de *Ballrooms* espalhadas pelo mundo. Não importa se o *ball* for realizado em Berlim, Paris, Moscou, Toronto ou São Paulo, as categorias seguirão esse modelo e não ocorrerão tentativas de tradução ou então terminologias para uma categoria que se diferencie muito daquilo que foi acordado entre a comunidade de Nova York. Ou seja, percebe-se aqui uma necessidade de adequação frente ao que os *Ballrooms* estadunidenses reconhecem como aceitável. Esse embate é intrínseco ao processo de transnacionalização e deve ser alvo de reflexão.

A questão do poder, central na obra de Michel Foucault, apesar de se relacionar mais às questões das instituições e seus empreendimentos direcionados à sociedade e entrelaçados por relações de poder, parece aqui bastante frutífera para uma reflexão da relação entre a linguagem, o processo de transnacionalização dos *Ballrooms* e a tentativa da comunidade americana em atestar sua hegemonia e almejar certo controle sobre a disseminação de suas práticas em variadas localidades do mundo.

Em seu livro *A Ordem do Discurso*, Foucault traz proposições acerca a circulação de discursos na sociedade e as proibições que tal dinâmica está sujeita, o que escancara relações de poder e controles institucionais. Considera-se, no entanto, que se faz proveitoso dissociar essa discussão do seu campo atrelado à reflexão sobre as instituições e promove-la para o campo da dinâmica de transnacionalização dos *Ballrooms*.

Foucault (1971) defende que “em toda a sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos” (p. 8). Isto significa que há um empreendimento institucional e social frente à circulação dos

discursos, os quais nunca circulam livres dessas amarras por imposição. Porém, qual é a implicação disto para as dinâmicas observadas nos *Ballrooms*?

Ora, há de se destacar que existem três processos pelos quais os *Ballrooms* estadunidenses tentam projetar a ideia de uma suposta hegemonia e almejam o controle das práticas dos *Ballrooms* mundo afora. O primeiro processo reside no discurso do que é a cultura dos *Ballrooms*: percebe-se, não apenas na divulgação dessa cultura em escala mundial, mas na própria fala particular dos membros dessas comunidades, uma certa constante em relação àquilo que esses membros tentam projetar como sendo constitutivo da cultura dos *Ballrooms*. Por exemplo, nas entrevistas realizadas para o trabalho de campo (tanto com os membros brasileiros como também na fala daqueles indivíduos considerados *legends* dos *Ballrooms* norte-americano e francês), há sempre um discurso em torno dos *Ballrooms* como algo mais do que apenas uma competição, mas sim um estilo de vida, ou então a importância das *Houses*, da relação entre *fathers*, *mothers* e suas *kids*; ou então a questão de haver momentos de competição mais informais, constituindo as *kiki ball*; entre outras questões. Há de se indagar, no entanto, se as práticas engajadas no *Ballroom* brasileiro são realizadas com a mesma intensidade e importância daquelas realizadas nos EUA, na França, etc. O busílico é que os integrantes dos *Ballrooms* brasileiros, sem considerar as problemáticas que envolvem a opressão de grupos LGBTs, mas sim pensando na questão social, racial e econômica, não possuem o mesmo contexto e as mesmas necessidades daqueles membros que constituem os *Ballrooms* estadunidenses, já que se trata de contextos bastante diversos, apesar de suas similaridades em certos aspectos. Isso pode ser estendido para uma última instância ainda que é o fato de que os próprios membros norte-americanos não possuem as mesmas necessidades daqueles membros constitutivos da consolidação dos *Ballrooms* na década de 1980. Não há aqui uma tentativa de minimizar os embates que esses membros se deparam diariamente, já que se trata sim de indivíduos, em sua grande parte, oprimidos e parte de uma camada marginalizada socialmente devido às suas identidades LGTBs, mas sim atentar para o fato de que não é possível colocar no mesmo patamar as problemáticas de brasileiros, estadunidenses, franceses, alemães, etc., ou então de estadunidenses da década de 1980 e os de hoje. Reitera-se novamente que é fato de que independente da nacionalidade ou da década em que se encontram esses membros, há sim uma constância em relação ao perfil geral dos que se interessam e adentram o mundo dos *Ballrooms* e o status de opressão que estão subjugados, mas seus contextos de vida, de escolaridade, de poder

econômico, entre outras questões sociais, não podem ser vistos de forma homogênea. Tudo isso quer dizer que aquilo que o brasileiro espera encontrar e praticar dentro da comunidade dos *Ballrooms* em Belo Horizonte pode ser muito diferente daquilo que um norte-americano espera ao ir pela primeira vez em um *ball* na periferia de Detroit nos EUA. Mesma assim, o que se percebe é um discurso relativamente homogêneo em relação ao que o *Ballroom* é nos EUA, no Brasil, na França e assim por diante. Evidentemente isso não é um discurso que se faz de forma muito consciente ou há uma problematização em torno de sua reprodução, mas a razão de tudo isso é a mesma dos dois outros processos nos quais os *Ballrooms* estadunidenses estão envolvidos a fim de perpetuar sua hegemonia e controle das práticas dessa cultura.

O segundo aspecto que vem bastante atrelado à atuação no controle discursivo em torno do que se constitui como a cultura dos *Ballrooms* são as práticas de performance e do estilo de vida que tais membros devem apresentar a fim de se colocarem o máximo possível conforme àquilo considerado constitutivo dessa comunidade. Dessa forma, os tipos de performance a serem realizadas (*voguing, runaway, battle*), a organização dos membros em *Houses* (com seus respectivos pais, mães, etc.), a forma como devem acontecer os *balls* (a formação do júri, a ordem das apresentações, os troféus, etc.), entre outros elementos organizacionais, devem seguir uma constância em relação ao que é realizado nos EUA, a fim de garantir uma homogeneidade entre as práticas dos *ballrooms* no mundo todo e criar um aspecto de controle sobre o processo de transnacionalização.

Já o terceiro aspecto se refere menos à uma questão apenas discursiva e mais à uma dinâmica atrelada ao dialeto que circula dentro dessas comunidades. Como já sublinhado anteriormente, o nome das categorias de competição dos *balls*, como também de elementos constitutivos dessa cultura (*Houses, Kiki House, 007, Ball, etc.*), de movimentos de dança (*dip, turn, etc.*), entre outras nomeações seguem aquilo habitualmente utilizado dentro da cena de *Ballrooms* americana. No evento *Vogue Fever* havia a presença de um intérprete a fim de traduzir para aqueles que não dominavam a língua inglesa o que Dashaun, Lasseindra ou o Archie falavam, significando que nem todos ali tinham o conhecimento daquele idioma. Ora, se a proposta de toda a cultura dos *Ballrooms* é ser um espaço inclusivo e que agregue o máximo de diversidade possível, por que não realizar processos de tradução ou trazer mais próxima ao contexto brasileiro e, conseqüentemente, do português brasileiro todas essas nomeações em

língua inglesa e próprias do contexto estadunidense? A resposta recai no mesmo motivo pelo qual leva a cultura dos *Ballrooms* se engajar nos outros dois processos descritos anteriormente.

A razão pela qual se observa um controle na circulação de um discurso homogêneo sobre o que é a cultura dos *Ballrooms*, a conformidade entre as práticas empreendidas em todas as comunidades pelo mundo e aquelas realizadas nos EUA e essa necessidade de nomeação idêntica ao que é utilizado no contexto dos EUA recai em uma tentativa de controle por parte destes frente ao processo desenfreado de transnacionalização dessa cultura. Como recorrentemente lembrado por todos os membros nas entrevistas realizadas e na discussão observada entre os membros e as *legends* convidadas para os *workshops* do evento *Vogue Fever*, há uma constante necessidade de reconhecimento dos *Ballrooms* externos à cena norte-americana e é a partir desse ponto que essa comunidade dos EUA projeta sua tentativa de controle e hegemonia através da utilização do dispositivo da linguagem, ou seja, dos discursos que estão em voga nessa cultura e da utilização das nomeações e expressões dialéticas desses grupos. Se para todos os membros o grande sonho é o reconhecimento dentro da cena americana e o convite para entrar em uma das grandes *Houses* de Nova York, há certos requisitos que devem ser seguidos para que tais membros e *Houses* locais possam estar aptas para o julgamento frente à cena estadunidense. Muito provavelmente, um membro de uma grande *House* americana que vier ao Brasil e se deparar com um *ball* em que as categorias estão em português, que as práticas empreendidas pelos competidores diferem daquelas presentes na comunidade dos EUA e que os membros possuem um discurso acerca dos *Ballrooms* que difere daquele encontrado nos *balls* de Nova York, dificilmente enxergará a comunidade dos *Ballrooms* brasileira como apta ao reconhecimento e aprovação frente os membros estadunidenses e, mais provável ainda, atestará que aquilo que está sendo feito em território brasileiro não pode ser considerado como uma cultura dos *Ballrooms*.

Algum crítico a essa reflexão acerca das dinâmicas encontradas dentro dessa cultura pode propor que o controle através da linguagem e, conseqüentemente, do discurso, seria uma escolha muito ingênua e, portanto, tal hipótese não seria muito verossímil. No entanto, para Foucault (1971), as implicações do manejo com a linguagem e o discurso não devem ser desprezadas já que “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (p. 20). Ou seja, não supondo uma organização consciente por parte dos membros dos *Ballrooms*, supõe-se que tal comunidade enxergou no controle dos discursos, da linguagem, um objetivo a fim de lidar com as

novas dinâmicas trazidas pela transnacionalização. Dessa forma, olhar para essa dinâmica se faz indispensável já que “por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder” (p. 10). Isso escancara a ligação direta entre o manejo e o controle sobre a linguagem feita pelos *Ballrooms* norte-americanos e seu anseio de permanência em uma certa posição hegemônica frente às novas cenas de *Ballrooms* pelo mundo.

Assim, quando há essa necessidade de adequação discursiva e de respeito à regras de nomeação, há uma dinâmica promovida pelas comunidade estadunidense de “impor aos indivíduo que os pronunciam certo número de regras e assim de não permitir que todo mundo tenha acesso a eles”, ou seja, impõe-se regras no discurso que está em circulação dentro dessa cultura, além da impossibilidade de inovações na nomeação dos elementos que constituem suas práticas, tendo assim uma “rarefação, desta vez, dos sujeitos que falam; ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfazer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo” (FOUCAULT, 1971, p. 36). Ao impor tais exigências aos outros membros dos *Ballrooms* pelo mundo, ele tira a possibilidade destes de se engajarem em uma vivência discursiva própria e original e os tira da possibilidade de controle do que circula sobre a cultura dos *Ballrooms*, atestando assim certo grau de hegemonia dos EUA frente às outras comunidades.

Esse processo de controle do que está sendo dito, interdição do que pode ou não ser nomeado e a forma como os elementos da cultura devem ser trabalhados e colocados no discurso só é possível a partir do sistema de restrição discursivo constituído

pelo que se pode agrupar sob o nome de ritual; o ritual define a qualificação que devem possuir os indivíduos que falam (e que, no jogo de um diálogo, da interrogação, da recitação, devem ocupar determinada posição e formular determinado tipo de enunciados); define os gestos, os comportamentos, as circunstâncias, e todo o conjunto de signos que devem acompanhar o discurso; fixa, enfim, a eficácia suposta ou imposta das palavras, seu efeito sobre aqueles aos quais se dirigem, os limites de seu valor de coerção. Os discursos religiosos, judiciários, terapêuticos e, em parte também, políticos não podem ser dissociados dessa prática de um ritual que determina para os sujeitos que falam, ao mesmo tempo, propriedades singulares e papéis preestabelecidos (FOUCAULT, 1971, p. 38)

Além da religião, do judiciário, do político, entre outros, o discurso intrínseco aos *Ballrooms* pode ser perfeitamente localizado dentro dessa dinâmica sob a nomeação de ritual. O discurso em torno dos *Ballrooms* define quais são as suas práticas, suas competições, as categorias possíveis, seus tipos de dança, suas expressões e dialetos, entre outros elementos, tudo a fim de garantir uma homogeneidade das práticas dessa cultura, assim como um atestado de

soberania aos grupos norte-americanos e disseminar a possibilidade de reconhecimento dos grupos estrangeiros de *Ballroom* dentro da cena estadunidense, caso sigam conforme às ritualidades impostas pela comunidade dos EUA.

Ao observar, então, todo esse engajamento por parte dos grupos norte-americanos a fim de promover um controle sobre o processo de transnacionalização dos *Ballrooms*, fica aberta a questão de como tratar, portanto, a questão da possibilidade de inovações dessa cultura nos locais que se desenvolve. Como já atentado anteriormente, ao visitar um *Ballroom* brasileiro, um membro de uma *House* de Nova York prestará atenção se as performances, nomeações, organização e o discurso daquela comunidade sobre a cultura está adequada ao que a cena norte-americana sublinhou como o que constitui “realmente” os *Ballrooms* e sua cultura. Mas e se esse ele se deparara tudo conforme às regras impostas pelos EUA mas acha algo a mais, percebe uma inovação, um tipo de performance ou expressão que não existe nos EUA? A suposição mais provável é a de que esse indivíduo atestará que aquela inovação frente ao que é feito nos EUA não se trata de uma prática constitutiva dos *Ballrooms* e, dessa forma, não se encontra passível de reconhecimento entre a cena e as *Houses* estadunidenses. O questionamento então deve se estender ainda mais: já que há regras bastante claras daquilo que um grupo deve seguir para ser reconhecido como parte da cultura dos *Ballrooms*, será que as inovações culturais de performance e de linguagem dentro desses grupos realmente não acontecem? O controle empreendido pelos EUA realmente projeta amarras onde não há espaço para inovações?

3.4. Quando se escapa das amarras

No **Capítulo 2** foram apresentadas teorizações sobre os processos de transnacionalização e de tradução cultural. A fim de promover uma exemplificação mais aguçada, retoma-se aqui o fato de que é defendido no presente trabalho que o processo pelo qual a cultura dos *Ballrooms* se move em direção à outras localidades ao redor do planeta (em especial a Europa e a América Latina) é um movimento de transnacionalização dessa cultura, a qual tem no termo tradução cultural a nomeação mais perspicaz acerca dos fenômenos que acompanham essa expansão dos *Ballrooms* pelo mundo. É claro que, assim como qualquer processo de transnacionalização e, conseqüentemente, tradução cultural, espera-se que tal processo não se dê sem embates e implicações que denotam não apenas tentativas de controle pela comunidade “originária” dessa

cultura, mas que também haja processos de domesticação, afinal, como em toda tradução, a comunidade receptora deve achar algo no objeto traduzido que possa ler e localizar dentro de sua lógica social e cultural. Em outras palavras, defende-se aqui que por mais que haja uma tentativa incisiva por parte das comunidades de *Ballroom* norte-americanas em tentar projetar um controle sobre as práticas exercidas pelas comunidades estrangeiras de *Ballrooms* (entre elas, o Brasil), uma domesticação em certo nível dessas práticas é inevitável. Essa domesticação da cultura pode até ser postergada e limitada, mas nunca impedida por completo. Ousa-se ainda dizer aqui que, talvez mais do que apenas uma domesticação, assim como também postulado no **Capítulo 2**, uma provável transculturação se faz eminente dentro desse processo. Ora, é bastante improvável que, caso realmente há uma persistência no decorrer do tempo pelo desenvolvimento dessa cultura em territórios além dos EUA, não haja uma transculturação da comunidade dos *Ballrooms*, ou seja, uma domesticação ao ponto de que o resultado já não é aquilo mais que se posterga dentro do território norte-americano como a cultura “original” dos *Ballrooms*, mas sim algo que agrega àquilo constituinte da cultura na qual o *Ballroom* foi introduzido. Da mesma forma que os *Ballrooms* na atualidade não são mais exatamente a mesma dinâmica observada em sua fase de explosão midiática nos anos 1980, apesar de uma constante luta pela permanência de certas regras, rituais e atividades, é ingênuo pensar que sua migração para localidades bastante diversas ao que se tem na cidade de Nova York no bairro do Harlem, não irá promover mudanças e alterações conforme o transcorrer de sua transnacionalização. Obviamente, no entanto, que esse processo não se dá sem que haja a tentativa de controle por parte das comunidades de *Ballroom* estadunidenses. Deve-se, então, exemplificar tal processo através dos exemplos já visíveis ao observar os *Ballrooms* na atualidade.

Destaca-se exemplos que demonstram como há já um escape às imposições feitas pela comunidade dos *Ballrooms* americanos em direção aos locais onde essa cultura se desenvolve hoje. Como já exposto, dentro da dinâmica de transnacionalização na qual a cultura dos *Ballrooms* se encontra, tem-se o anseio pelo controle da forma como tal disseminação da cultura em novas localidades se dá. Dessa forma, a comunidade estadunidense considerou (não de forma organizada e muito menos consciente, pelo menos *a priori*) o campo da linguagem como dispositivo de poder e controle para projetar sua hegemonia sobre esses novos cenários dessa cultura. Isto é, há a seguinte lógica a qual promove uma subordinação dos *Ballrooms* pelo mundo ao que a comunidade estadunidense preza como necessário a todos os locais em que a cultura se

desenvolve: as *Houses*, as comunidades novas de *Ballrooms* e seus membros almejam pelo reconhecimento como praticantes da cultura dos *Ballrooms* e pertencimento à uma das *Houses* legendárias da cidade de Nova York, mas para que isso aconteça, devem não apenas competir dentro dos *balls* mais famosos da cena norte-americana, como também convencerem os membros dessas localidades de que suas práticas e o cenário desenvolvido em seus locais de origem (como no Brasil) são reconhecíveis dentro da dinâmica e performance dos *Ballrooms*. Dessa forma, o atributo *reconhecível* é importante e, como já exposto anteriormente, o que atribui a capacidade de ser *reconhecido* dentro da cultura dos *Ballrooms* são fatores como: o discurso sobre o que são os *Ballrooms* e o que consiste essa cultura, que deve confirmar aquilo exposto dentro da lógica dos norte-americanos; as práticas não só de performance, mas também as que transcendem os espaços de competição (*balls*) devem ser aquelas valorizadas dentro das comunidades estadunidenses; e por fim, e talvez o aspecto mais peculiar, mas que se projeta como um dispositivo de poder e controle eficiente, a linguagem utilizada dentro das práticas desses membros deve se igualar àquela em vigor nos EUA, mesmo que a localidade em questão não seja falante da língua inglesa. Logo, um membro legendário que vai ao Brasil ou a França para observar as práticas realizadas dentro dessas comunidades de *Ballrooms* irá atentar para tais fatores e, dependendo de seu julgamento, reconhecerá aquela comunidade como promissora ou não frente ao anseio pelo reconhecimento perante a comunidade estadunidense.

Dentro do trabalho de campo empreendido para a realização desse trabalho foi observada, como já sublinhado previamente, a conformidade, mesmo que falando de modo generalizante, das práticas, discurso e linguagem em vigor no *Ballroom* brasileiro àquilo imposto pelas *Houses* estadunidenses. Porém, alguns fatos observados atestam a hipótese defendida aqui de que tal transnacionalização não se resume em uma conformidade perfeita às práticas dos EUA, já que, inevitavelmente, ao adentrar em um processo de transnacionalização em que a tradução cultural se faz ativa, a domesticação daquela cultura é inevitável e é uma empreitada cujo resultado, que não é nunca completo, se dá, conseqüentemente, em uma transculturação.

A utilização recorrente da expressão “*vai, viado*” dentro da realização do *ball* em 2016 na cidade de Belo Horizonte é um dos grandes exemplos de que inovações, por mais que sejam recalcadas pela tentativa de homogeneização imposta pelos EUA, são incontáveis e constitutivas do processo de domesticação, resultado da tradução cultural na qual essa cultura está engajada. Deve-se ressaltar que, ao proferir “*vai, viado*” não significa que tal comunidade não está

conforme às necessidades impostas a ela pela comunidade da qual a cultura dos *Ballrooms* é originária. Percebeu-se no Brasil uma conformidade ao discurso do que seriam os *Ballrooms* (como a questão sublinhada sobre as *Houses*, cujas necessidades e contextos na qual se desenvolvem se diferem daqueles encontrados nos EUA, mas ainda assim se percebe uma constante àquilo defendido pelos EUA no discurso do membro brasileiro sobre tais instâncias da sua comunidade); às práticas consideradas próprias dessa cultura; e a linguagem utilizada pelos membros dentro das atividades que realizam (por exemplo, os nomes das categorias de competição e outros termos que nomeiam várias entidades e instâncias que envolvem os membros de tal cultura). Ou seja, percebe-se que o anseio pelo reconhecimento frente às grandes *Houses* americanas que move esses indivíduos repercute em uma tentativa (pois essa nunca pode ser bem-sucedida) em promover um cenário o mais compatível possível com aquele pretendido pelos norte-americanos. No entanto, o que se vê perpendicular à tal similitude é a iminência de inovações provenientes da cultura local receptora dessas práticas. Dessa forma, um proferimento na língua dos participantes locais, ou seja, o português, e que é em si uma expressão cuja utilização carrega uma historicidade a qual aquele grupo específico está atrelado, subjugado e interpelado, consiste na introdução de uma inovação relevante para o dialeto presente nas práticas daquela comunidade. Ora, o fato do *MC* estadunidense ter perguntado o que consiste aquela expressão utilizada repetidamente pelos competidores ali presentes no *Ball*, atesta para o fato daquilo ser algo novo e inédito, mesmo que à primeira vista bastante ínfimo, dentro da cultura dos *Ballrooms*. Pode-se ainda estender as implicações disso já que, da mesma forma que para muitos dos presentes ali as frases e nomeações próprias dos *Ballrooms* norte-americanos não são acessíveis suficientemente, já que mesmo que traduzidas possuem uma historicidade e um efeito performativo inacessíveis à esse membro brasileiro, já que tais expressões são provenientes de um contexto de grupos sociais marginalizados da sociedade norte-americana, a expressão “*vai, viado*” mesmo que traduzida ao *MC* dos EUA, dificilmente terá o mesmo efeito daquele produzido sobre os membros brasileiros.

Sublinha-se, ainda, que a expressão “*vai, viado*” e sua utilização dentro de um espaço como o dos *Ballrooms*, em que os membros se identificam, majoritariamente, como LGBTs é parte de um processo de ressignificação análogo ao que se observa na formação do dialeto próprio dessa cultura. Então, da mesma forma que os norte-americanos viram na adoção de *cunt* uma ação subversiva que tentam ressignificar a historicidade da utilização daquela injúria e,

consequentemente, seu sentido, promovendo assim uma subversão de um discurso que os interpelam de forma marginal dentro da sociedade, a utilização do “*vai, viado*” ocorre de forma pariforme. Percebe-se nesse ponto que uma espécie de um “programa” da cultura dos *Ballrooms* é assimilada pelos membros brasileiros: a ressignificação de termos ofensivos. Sendo assim, os membros brasileiros retiram a expressão marginalizante direcionada a esses indivíduos a fim de os marcarem socialmente como transgressores, ou seja, os interpelando dentro de uma existência social reconhecível negativamente entre os outros membros da sociedade, para que assim ressignifique a historicidade que acompanha essa expressão, aceitando assim a atribuição de tal expressão à esses indivíduos e, então, se engajando na subversão do preconceito produzido por tais proferimentos dentro da sociedade hegemônica. Mais uma vez, não se defende aqui que tais processos são efetivos e atingem de forma afortunada os efeitos almejados, porém destaca-se o processo nas quais tais expressões estão envolvidas. O busílis então aqui evidenciado é que o “*vai, viado*” dentro da competição brasileira acontece dentro de um processo conforme às práticas promovidas dentro da dinâmica dos *Ballrooms* estadunidense, evidenciando, assim, mais uma correspondência àquilo que os membros EUA defendem como necessário aos novos cenários dos *Ballrooms*. Mas o fato dessa expressão ser em português, parte constituinte e particular dos membros brasileiros e inacessíveis à compreensão por parte dos norte-americanos traduz uma inovação, mesmo que ainda incipiente, dos membros brasileiros dentro da comunidade dos *Ballrooms* no país.

Outra exemplificação proveitosa de trazer neste momento se relaciona a algo bastante peculiar e quase imperceptível observado em uma das performances realizadas no *ball* parte do trabalho de campo, e que traz inquietações convenientes a problematização presente. Lasseindra Ninja, uma das integrantes do júri do *Zodiac Ball* realizado como parte do encerramento do evento *Vogue Fever*, é considerada a precursora dos *Ballrooms* na França e reconhecida mundialmente devido às suas performances marcantes dentro das categorias de *Vogue Femme*. Como de praxe, seguindo uma ordem a qual todos os *balls* devem atentar, Lasseindra, como parte do júri deste *ball* realizado na cidade de Belo Horizonte, realizou uma performance antes das competições se iniciarem como forma de demonstrar aos presentes como seria a performance de um membro lendário dentro da cena dos *Ballrooms* e também como forma de animar os competidores. O que aconteceu foi que, entre os vários movimentos bruscos e bastante rápidos constitutivos do tipo de performance pela qual Lasseindra é famosa, ela introduziu rápidos passos

de samba que, instantaneamente, levaram o público e os outros brasileiros à uma euforia generalizada. Algumas implicações afloram dessa investida que Lasseindra tomou no decorrer de sua performance.

Lasseindra é a grande responsável por ter construído uma cena bastante promissora e reconhecida mundialmente dos *Ballrooms* na França. No entanto, apesar da comunidade francesa já ter recebido reconhecimento perante os *Ballrooms* estadunidenses e ter vários membros parte das grandes *Houses* de Nova York, Lasseindra, como qualquer outro membro que é exterior à comunidade estadunidense entende as dinâmicas e problemas os quais os *Ballrooms* estrangeiros devem enfrentar, de forma que, como já evidenciado previamente, durante o *workshop* ela deu várias dicas aos membros brasileiros do que eles deveriam realizar caso almejem esse sucesso e reconhecimento em relação aos *Ballrooms* não só norte-americanos, mas também os franceses (já que estes últimos, após um processo longo já são bem vistos aos olhos da comunidade estadunidense). Sendo assim, Lasseindra conhece bastante a dinâmica e a tentativa homogeneizadora dos EUA sobre as comunidades estrangeiras de *Ballrooms*. O que pretende destacar aqui é o fato de que não foram os outros dois membros estadunidenses parte do júri que introduziram o passo de samba, mas sim Lasseindra, um grande nome dessa cultura na atualidade, mas que já esteve na posição iniciante dos membros da comunidade brasileira. Isso questiona se da mesma forma como Lasseindra escolheu algo bastante conhecido da cultura brasileira para introduzir, mesmo que ligeiramente, na sua performance a fim de provocar excitação por parte dos brasileiros, se não há aspectos da cultura francesa que o *Ballroom* parisiense também introduziu às suas práticas e performances. O gesto de Lasseindra indica para que haja sim tais inovações no *Ballroom* francês e, apesar de ser necessário maiores investigações, supõe-se que tais processos inovadores, mesmo que incipientes, se dão também dentro da comunidade francesa.

O fato de um passo de samba ter sido introduzido dentro de uma performance como a do *voguing* também demonstra as possibilidades inovadoras que podem ser engajadas dentro das práticas dessa cultura. Lasseindra, mesmo que implicitamente e talvez não com esse propósito em mente, demonstrou ali aos brasileiros uma forma de introduzir algo bastante característico da cultura do país em uma performance tão ritualizada e atrelada às práticas observadas nos membros estadunidenses. Um passo que, instantaneamente, foi reconhecido por todos ali, ou pelo menos, pelos brasileiros presentes.

Tal acontecimento junto ao que o uso da expressão “*vai, viado*” implica escancara o fato de que por mais que haja um controle através de diversos dispositivos por parte dos EUA, em um processo como o tal, em que a transnacionalização se dá em diversas direções em torno de uma tradução cultural bastante plural e que envolve diversas culturas, há, obviamente, escapes, domesticações, afloramentos da cultura local, os quais, no decorrer do tempo, podem não apenas transformar o que se faz localmente como parte dos *Ballrooms*, mas projetar inovações em direção daqueles que mais querem “preservá-la” sob aquilo que entendem e enxergam como reconhecível e parte da cultura dos *Ballrooms* “original” de Nova York.

É necessário um adendo nesse ponto que remete à leitura realizada a partir da fala de A em relação às possibilidades de inovação dentro da cultura dos *Ballrooms*. Na fala de A, assim como é possível observar em outras fontes que tratam sobre os aspectos da cultura dos *Ballrooms*, tem-se a defesa da possibilidade de inovações, afinal se trata de uma cultura cujo atributo criativo é um dos mais valorizados em um membro competidor. Isso fica evidenciado quando A fala sobre o *Vogue Dramatics* que foi uma inovação proveniente da performance de um membro dos *Ballrooms* e que foi largamente aceita pela comunidade, tornando-se, assim, uma categoria do *Vogue New Way*. Ou seja, nesse presente trabalho não se nega a possibilidade de haver inovações dentro das práticas dos *Ballrooms* pois, obviamente, tais inovações são constitutivas de tal cultura. O cerne da questão reside em quem está apto a realizar tais inovações à ponto de estas serem incorporadas sem grandes embates e, principalmente, ser reconhecida e aceita perante a comunidade estadunidense. É também na fala de A que essa problemática é ilustrada: ora, em um primeiro momento ela fala da possibilidade de inovação e cita o *Vogue Dramatics* como o maior expoente de tal possibilidade, mas logo em seguida se coloca totalmente contrária a possibilidade dos *Ballrooms* brasileiros criarem suas próprias expressões ou traduzirem as expressões utilizadas pela comunidade norte-americana. A ainda coloca a manutenção de tais características do campo da linguagem como um acesso aquilo considerado como “original” dentro dessa cultura, o que remete, certamente, ao anseio de se manter próximo ao reconhecível como original e, conseqüentemente, tentar uma validação frente às comunidades estadunidenses. Então, percebe-se nesses exemplos, um paradoxo: há possibilidade de certas inovações e outras não. Porém tal paradoxo é facilmente resolvido ao se observar quem são os autores de tais inovações. Uma coisa é a *House of Xtravaganza*, uma das mais famosas de Nova York, introduzir um novo passo de *voguing* ou uma nova categoria e estas serem aceitas

abrangeiramente pelos diversos grupos de *Ballroom* pelo mundo. Outra coisa é a *House of Cazul*, uma das *houses* importantes da cena brasileira, realizar inovações consideráveis e estas serem aceitas e disseminadas pelos *Ballrooms* no mundo e, principalmente, nos EUA. Ora, a *House of Cazul* obviamente que pode realizar tais inovações, não há ninguém as impedindo, mas o questionamento é: os membros estão dispostos a se arriscarem em tais empreitadas e verem suas práticas invalidadas frente às *Houses* de Nova York? Ou seja, não se trata da impossibilidade de inovar, mas sim a relação que pode surgir entre a inovação e o reconhecimento almejado em relação aos estadunidenses. Certamente a *House* a qual Lasseindra é a *mother* em Paris pode arriscar em novos empreendimentos performáticos e ver esses reconhecidos e adotados pelas *Houses* norte-americanas, já que a comunidade dos *Ballrooms* parisiense já obteve a validação almejada frente os grupos estadunidenses. Mas uma *House* brasileira dificilmente teria tal possibilidade considerando o estágio incipiente que a cultura dos *Ballrooms* ainda se encontra no país.

As inovações acontecem, mesmo que de forma tímida (como o caso do passinho de samba de Lasseindra ou aquele mais acentuado com o uso da expressão "vai, viado"), mas ainda a eficácia do empreendimento controlador dos EUA ainda supera tais possibilidades inventivas. Resta especular e observar em que momento as amarras e eficácia dessa projeção vigilante feita pelas comunidades norte-americanas afrouxaram a ponto de não frearem mais a intensificação de tais inovações e, mais do que isso, passar a também incorporá-las. Tal processo é inerente ao processo de transnacionalização no qual a cultura dos *Ballrooms* se vê hoje.

3.5. Agência

Como visto no **Capítulo 1** acerca do potencial de subversão das práticas empreendidas dentro dos *Ballrooms*, atesta-se, através principalmente da teorização de Butler, problemáticas quanto à real capacidade de apropriação e o manejo das normas hegemônicas de gênero e sexualidade dentro dessa cultura de forma que o resultado desse engajamento seja uma subversão de tais normatividades que os oprimem e uma ressignificação daquilo que os incidem dentro de uma lógica marginalizante. Na discussão promulgada por Butler (1993) acerca de tais práticas, principalmente em seu artigo *Gender is Burning: Questions of Appropriation and Subversion*, essa capacidade subversiva dentro dos *Ballrooms* é bastante questionada e, deixando a reflexão à mercê de novas indagações e investidas, não há por parte da autora um posicionamento final que

confirma ou deslegitima a capacidade subversiva atribuída às práticas engajadas por esses membros dentro da comunidade.¹⁴⁰ Nesse momento, não se pretende retomar essa discussão no sentido de recomeçar a reflexão a fim de se posicionar positivamente ou não em relação às potencialidades de efeitos subversivos dessa cultura, mas sim observar e refletir de que forma se pode pensar na agência desses indivíduos atrelados ao processo de transnacionalização.

Em *Bodies That Matter*, Butler (1993), ao direcionar sua discussão para os processos de interpelação do sujeito através de discursos, colocando-o, assim, dentro de uma existência social, também sublinha o fato de que é dentro desse mesmo processo de interpelação que se tem a possibilidade de agência do indivíduo no momento em que este age de forma que deslegitima e desestabiliza o ato de fala daquele que detém certo poder e que o interpela dentro do ato de fala/discurso na qual o sujeito está inserido. Dessa forma,

onde a uniformidade do sujeito é esperada, onde a conformidade comportamental do sujeito é comandada, há a possibilidade de se produzir a recusa da lei na forma de uma habitação paródica da conformidade que sutilmente coloca em questão a legitimidade do comando, uma repetição da lei dentro de uma hipérbole, uma rearticulação da lei contra a autoridade de quem a transmite. (p. 122, *tradução própria*¹⁴¹)

Ou seja, Butler defende a possibilidade de agência do sujeito dentro do próprio mecanismo no qual este ser é interpelado e adentra existências sociais que, algumas vezes, o promove para posições sociais marginalizadas dentro de uma lógica hegemônica pejorativa, principalmente, e de interesse especial aqui, no que tange às identidades de gênero e sexualidade. É exatamente a mesma discussão apresentada no início do presente capítulo na qual Butler (1997) demonstra de que formas a injúria pode ser ressignificada a fim de promover agência para o indivíduo em uma empreitada a favor da subversão dos discursos atrelados à processos de marginalização de indivíduos. Isto é, se os indivíduos se inserem dentro de uma “vida social discursiva ao serem chamados ou saudados por termos injuriosos, como esse ser deve ocupar a interpelação pela qual já é ocupado para direcionar as possibilidades de ressignificação contra os

¹⁴⁰ Faz-se necessário relembrar que nesse artigo em que Butler se debruça especificamente sobre a cultura dos *Ballrooms*, a filósofa se atenta estritamente às práticas observadas em *Paris is Burning*, sendo assim uma reflexão um pouco limitada, porém com potencialidade para se pensar nessa cultura como um todo.

¹⁴¹ Where the uniformity of the subject is expected, where the behavioral conformity of the subject is commanded, there might be produced the refusal of the law in the form of the **parodic** inhabiting of conformity that subtly calls into question the legitimacy of the command, a repetition of the law into hyperbole, a rearticulation of the law against the authority of the one who delivers it.

objetivos da violação? “ (BUTLER, 1993, p. 123, *tradução própria*¹⁴²). Quer dizer, como se dá a possibilidade de agência e ressignificação daquilo que insere o indivíduo dentro de uma existência social marginalizada, já que tal engajamento subversivo deve se dar dentro do próprio processo de teias de poder e discursividade na qual o indivíduo já está inserido (ou seja, é interpelado por aquilo no qual e pelo qual deve promover sua insurreição, sua subversão)?

Tanto em relação ao caso específico das injúrias quanto referente a um discurso mais geral que projeta o ser para tal existência marginalizada, Butler, como já destacado várias vezes no decorrer do trabalho, coloca a repetição de tais injúrias em direções antes não imaginadas, a paródia de tais discursos, a tentativa de ressignificar tais interpelações como a forma de promover uma desestabilização do discurso/ato de fala que interpela o sujeito e do poder no qual tal interpelação foi primeiramente possível:

(...) precisamente porque tais termos foram produzidos e constringidos dentro de tais regimes, eles devem ser repetidos em direções que revertam e desloquem seus objetivos originais. Alguém não se coloca a uma distância instrumental daqueles termos pelos quais esse alguém experimenta a violência.” (BUTLER, 1993, p. 123, *tradução própria*¹⁴³)

Esse, assim como defendido durante o trabalho presente, parece ser a empreitada promovida pelas práticas de performance e de grupo dos *Ballrooms*, mesmo considerando a discussão sobre o poder subversivo de tais ações. De qualquer forma, percebe-se, de modo geral que as performances ou a dinâmica de identificação de gênero nas quais a cultura dos *Ballrooms* é fundada, se colocam dentro de uma lógica subversiva, não cabendo aqui atestar se é um engajamento bem-sucedido ou não. Percebe-se, de modo geral, que tal cultura aponta para o que a própria Butler (2004) propõe em *Undoing Gender* como estratégias que maximizam a possibilidade de indivíduos promoverem uma vida mais suportável dentro do contexto marginalizante no qual estão inseridos, independente de se essas estratégias promovem uma real mudança discursiva e interpelativa ou, então, resultem apenas em formas de potencializar a sobrevivência social de tais indivíduos.

Considerando-se, nesse aspecto, o fato de que os *Ballrooms* hoje são uma cultura em processo de transnacionalização, o que repercute em uma comunidade presente em contextos

¹⁴² If one comes into discursive life through being called or hailed in injurious terms, how might one occupy the interpellation by which one is already occupied to direct the possibilities of resignification against the aims of violation?

¹⁴³ “ (...) precisely because such terms have been produced and constrained within such regimes, they ought to be repeated in directions that reverse and displace their originating aims. One does not stand at an instrumental distance from the terms by which one experiences violation.”

bastante diversos e cujos processos de marginalização social de tais indivíduos se relacionam a especificidades contextuais bastante díspares e intrínsecas à localidade de tais grupos, como se torna possível, então, um processo de ressignificação e de transformação interpelativa e discursiva a partir de práticas de performance atreladas à um controle hegemônico (a comunidade estadunidense) mas desenvolvidas em locais tão divergentes?

É nesse ponto que se defende aqui mais uma razão para que os *Ballrooms*, dentro de sua evolução em uma transnacionalização em que é bastante incidente a tentativa de controle e homogeneização por parte dos EUA, acabem caminhando para um natural processo de domesticação, constituinte da tradução cultural, e uma eventual transculturação. Tal domesticação e transculturação não apenas são referentes à efeitos naturais e inerentes à transnacionalização de uma cultura, mas se destaca aqui o papel que a necessidade de agência (na perspectiva de uma empreitada subversiva) pode empreender na intensificação da domesticação de tais práticas, assim como até as últimas instâncias provocando, dessa forma, uma transculturação.

Como defendido previamente, destaca-se que as necessidades e a função dos *Ballrooms* no contexto brasileiro são diferentes daquelas encontradas na comunidade americana, mesmo que o discurso que os brasileiros prefiram manter em relação à sua comunidade é a que condiz com aquele em vigor no cenário estadunidense (o que atesta o anseio pelo reconhecimento frente aos EUA). Por exemplo, percebe-se que, por mais que seja uma cultura e uma comunidade majoritariamente LGBT, ou seja, interpelados por uma discursividade hegemônica que atesta às suas identidades de gênero e sexualidade existências sociais marginalizadas, não há ainda no Brasil um sentido pleno desenvolvido de função para os *Ballrooms* em relação à um abrigo de indivíduos sob condições de abandono por discriminação LGBT como é usualmente atribuída às *Houses*, por exemplo, no contexto americano. Isso é apenas um exemplo que visto de forma isolada pode parecer pouco representativo para ser considerado como um diferencial expressivo entre os *Ballrooms* norte-americanos e os do território brasileiro, mas outros podem ser citados, como o fato das categorias de identificação de gênero dentro das competições no cenário brasileiro não incidirem um controle dentro da comunidade como é perceptível no *Ballroom* americano, entre outros exemplos. Essas diferenças, como algumas outras, talvez, *a priori*, não apontem para divergências tão relevantes entre as várias cenas de *Ballrooms*, mas são espelho de como os contextos nos quais essa transnacionalização se dá mantém relação direta com as

práticas e características que serão mais adotadas pelos membros não estadunidenses e aquelas que, apesar de defendidas no discurso desses membros frente o seu anseio por reconhecimento de suas práticas pelos norte-americanos, serão menos desenvolvidas. Isto é, supõe-se uma relação direta entre as práticas dentro dos *Ballrooms* mais promovidas e as necessidades contextuais dos locais onde essa cultura se desenvolve. Por exemplo, o fato do *voguing* ser a categoria que é a mais engajada dentro das competições no Brasil, ou então a conjuntura organizacional das *Houses* ainda em processo incipiente e pouco ligada às necessidades da aprovação de seus membros a partir de uma boa performance nas competições (o que usualmente seria um requisito para fazer parte de uma *House* norte-americana), não são fatos aleatórios, mas sim resultados que estão intimamente conectados com as necessidades e/ou expectativas dos membros que estão empreendidos dentro dessas comunidades no país. Da mesma forma, tais necessidades e expectativas não recaem apenas em uma vontade no nível privado de cada indivíduo, mas são produtos diretos das condições sociais, econômicas, educacionais, ou seja, do contexto na qual essa cultura se desenvolve pelo território brasileiro. No entanto, apesar de tais necessidades e expectativas constituírem a forma como a cultura dos *Ballrooms* é traduzida para o contexto brasileiro (como fica claro na predominância de certas práticas e na ausência, ou então incipiência, de outras), elas devem ser sobrepujadas a fim de garantir que outros aspectos da cultura dos *Ballrooms* também sejam desenvolvidos, garantindo assim a possibilidade de um reconhecimento frente à vigilância projetada pelas comunidades estadunidenses.

Deve-se perguntar, no entanto, até que ponto esse anseio por uma validação dentro da comunidade estadunidense conseguirá manter o controle sobre as atividades realizadas pelos *Ballrooms* externos ao cenário americano. Em outras palavras, até quando esse controle se manterá a ponto de que os indivíduos dos *Ballrooms* estrangeiros deixem de se engajar em atividades que considerem mais as suas necessidades e situação social, econômica, etc., e menos aquilo que seria validado frente ao que os EUA considera como legítimo da cultura dos *Ballrooms*.

Considera-se, por exemplo, que um engajamento frente à processos de resignificação de injúrias destinadas a esses membros é uma estratégia bastante pertinente a fim de empreender processos de subversão de discursos que interpelam de maneira negativa socialmente esses indivíduos. Ou seja, seria na repetição dessas injúrias em um novo contexto, em novas direções, levando-as para o campo até mesmo da paródia, que se faz possível a tentativa de

desestabilização e deslegitimação (tentativa, já que não se atesta aqui sua efetivação ou fracasso) dos discursos que engrenam a interpelação desses indivíduos através dessas injúrias. Desse modo, como já destacado, o manejo linguístico, a investida sobre injúrias, projetando-as em usos sob ressignificação, como se observa nos *Ballrooms*, é um modo de agência desses indivíduos considerado válido, mesmo que não podendo afirmar seus reais efeitos da subversão dentro teias normativas de poder hegemônico.

Porém, como demonstrado neste capítulo, o manejo linguístico observado no cenário dos *Ballrooms* brasileiros é atrelado àquilo em vigor no cenário norte-americano. Claro que essa correspondência se dá devido as amarras projetadas pelos EUA a fim de conter as possíveis domesticações inerentes ao processo de transnacionalização e, de certa forma, ainda não é um campo de reflexão ativo, consciente e coletivo dentro da comunidade brasileira, funcionando, de modo geral, como forma de garantir cada vez mais a possibilidade de reconhecimento da cena *Ballroom* desenvolvida em território nacional e suas práticas perante as *Houses* estadunidenses, e a linguagem tem papel central nesse processo, como já observado.

No entanto, a presença de expressões como o “vai, viado!” já atesta, como proferido antecipadamente, que por mais que o controle projetado pelos membros americanos tenham efeitos homogeneizadores no processo de transnacionalização, esse controle nunca é, obviamente, completo e a expressão “vai, viado!” já é um sinal de que as inovações, que são, obviamente, os processos de domesticação, já começam a se estabelecer em certas instâncias.

Toda essa dinâmica resulta no busílis pretendido ser apresentado nessa seção de que as diferenças contextuais, sociais, econômicas, entre outros, são agravantes na intensificação dos processos de domesticação. É claro que, como já ressaltado, o *Ballroom* brasileiro surge a partir de relações de um grupo social marginalizado, o LGBT, porém as necessidades e a natureza de tal cultura em território brasileiro se dão de forma diversa daquela encontrada nos EUA. Isto é, se o *Ballroom* é uma cultura tida como *underground* e considerada como o espaço que atende às necessidades dos membros que a estrutura, como então pode permanecer sem levar em conta e se relacionar com o contexto local no qual se desenvolve?!

Ora, essa indagação significa que se os membros dos *Ballrooms* pretendem, em algum grau ou instância, lidar com aquilo que os interpelam dentro de uma existência social marginalizada, como já o fazem ao inserir a expressão “vai, viado!”, é óbvio que tal cultura e suas respectivas práticas deverão, em algum momento, se direcionarem de forma majoritária ao

contexto local onde se desenvolvem e, claramente, se engajarem no trato discursivo com aquilo que é próprio da comunidade local formadora desse *Ballroom* estrangeiro. Isso resulta, evidentemente, na domesticação, em inovações locais frente às práticas provenientes da comunidade estadunidense.

Como exemplificação, se tem a expressão *cunt* constitutiva do empreendimento linguística dos *Ballrooms* norte-americanos a fim de ressignificar tal injúria ao inseri-la em um contexto de uso que a projeta para novas significações e novos resultados de interpelação dos sujeitos que ela nomeia. A expressão *cunt* seria, então, um dos manejos linguísticos dos *Ballrooms* mais avançados já que não só apenas está presente na nomeação de categorias de competição, como também passa a ser utilizada dentro da comunidade com forma de elogio. Dessa forma, tal expressão é constitutiva também das práticas e relações entre os membros realizadas na cena dos *Ballrooms* brasileiro, de acordo com a tendência à conformidade àquilo realizado na cena norte-americana a fim de reconhecimento por meio destes. Porém, o que *cunt* significa para os brasileiros? Obviamente o termo pode ser explicado, traduzido, colocado dentro de um discurso que tente escancarar essa expressão. Porém, *cunt* nunca será para os brasileiros aquilo que é para os norte-americanos, pois tal expressão tem uma historicidade, a qual nunca interpelou de forma pejorativa, projetando o indivíduo para uma existência social marginalizada, o membro do *Ballroom* brasileiro. Ou melhor, a expressão *cunt* não interpelou esses sujeitos nem de forma positiva nem negativa, não há relação entre a historicidade dessa injúria e os possíveis efeitos que pode causar em um indivíduo brasileiro. Ou seja, qual é a função do termo *cunt* dentro do *Ballroom* brasileiro? Que agência e subversão o uso de tal expressão promove para esses membros? Qual é a sua ligação com o contexto no qual aqueles indivíduos brasileiros são marginalizados pela sua identidade LGBT? A resposta para todas essas questões é que o uso do termo *cunt* não tem função alguma a não ser condizer com o manejo linguístico e o dialeto em uso pela comunidade dos EUA, promovendo a hegemonia e o manejo de dispositivos de poder discursivos por meio deste, e a contínua busca por reconhecimento das práticas dos *Ballrooms* brasileiros frente o cenário americano.

O que se anseia tencionar aqui é o fato de que, em algum momento, o processo de se voltar ao contexto brasileiro e projetar inovações para as práticas da cultura desenvolvidas no Brasil, como já iniciado, por exemplo, pela inserção da expressão “vai, viado!”, vai se intensificar. Pois se há uma necessidade desses membros em criar um espaço em que possam

lidar com a marginalização à qual estão subjugados a partir de sua identidade LGBT, naturalmente a consideração por aquilo que é constitutivo do contexto discursivo interpelativo ao qual esses membros são marginalizados deve ser considerado nos empreendimentos subversivos desse grupo, provocando, dessa forma, processos de domesticação.

Ressalva-se aqui que não há pretensão de afirmar que tal (re)contextualização das práticas dos *Ballrooms* no Brasil é um processo que sem dúvidas ocorrerá, já que talvez os membros brasileiros optem, mesmo que não de forma tão deliberada ou consciente como tal colocação possa parecer, no decorrer do desenvolvimento dessa cultura no país a continuar se adequando àquilo imposto pelas amarras promovidas pelas estratégias e dispositivos de controle dos EUA. No entanto, o que deve ser frisado aqui é que, caso esses membros se engajem em um processo no qual se estabeleça uma relação crítica e de anseio subversivo em relação aquilo que os marginalizam dentro de seu contexto social, o distanciamento das práticas promovidas pela cena norte-americana e uma domesticação da cultura são fenômenos irrefreáveis.

Tal reflexão parte do desejo de demonstrar como as rédeas impostas pelos membros norte-americanos sobre os processos de transnacionalização, lançando mão de dispositivos de poder discursivos e da linguagem, são instáveis e fadados, em algum momento, a irem afrouxando e, inevitavelmente, perderem não apenas para o processo de domesticação, mas também serem realocados em efeitos que os projetam para inovações nas próprias práticas daqueles que inicialmente os disseminaram, podendo assim atingir, talvez, o patamar da transculturação.

3.6. A Web 2.0 e a transnacionalização dos *Ballrooms*

Como último aspecto a ser trabalhado aqui quanto ao processo de transnacionalização dos *Ballrooms*, têm-se a Web 2.0.

Primeiramente, deve-se destacar o entendimento do que seria a Web 2.0 e os novos letramentos (ou new literacies). Uma prática de letramento passa a ser considerada como um novo letramento caso apresentar duas características essenciais: o “new technical stuff” e o “new ethos stuff” (LANKSHEAR; KNOBEL, 2007). Ambos se apresentam como condições necessárias para que um letramento passe a ser classificado como um novo letramento. Sendo assim, o “new technical stuff” seriam as novas plataformas e ferramentas, as quais são empreendidas nas práticas de letramento. Como exemplo de novas ferramentas e plataformas se

tem o computador, o *tablet*, o celular, entre outros dispositivos provenientes das inovações tecnológicas das últimas décadas. Porém, o fato de uma prática de letramento ser realizada em uma dessas “novas” plataformas não garante a sua promoção ao patamar de *new literacie*. Por exemplo, escrever um texto na plataforma *Word* do *Windows* em um computador não representa um novo letramento já que a única ação modificada foi a ferramenta utilizada, sendo perfeitamente possível a sua execução utilizando o velho lápis e papel. Já aquela prática que além de apresentar novas ferramentas (*new technical stuff*), é também marcada por uma produção mais colaborativa, participativa, e distribuída de forma abrangente com grande circulação, ou seja, constituída pela *new ethos stuff*, será considerada um novo letramento, contrapondo-se aos velhos letramentos que se constituem por uma produção mais individual, centrada em um só autor e geralmente destinada a publicações fechadas e de limitada circulação. É exatamente a concepção da *new ethos stuff* que caracteriza a Web 2.0, a qual é marcada por uma produção intensamente colaborativa, com grande alcance de público e circulação, além de promover uma descentralização das produções, não concentrando tudo na mão de limitado número de autores.

Obviamente, não se atentará aqui em desenvolver maiores teorizações e descrições sobre a natureza e funcionalidades da *Web 2.0*. Hoje ela é parte da maior parte do dia a dia da população e suas implicações sociais são recorrentes nas discussões acadêmicas. Dessa forma, objetiva-se evidenciar as relações que a *Web 2.0* pode e aparenta ter com a transnacionalização dos *Ballrooms*.

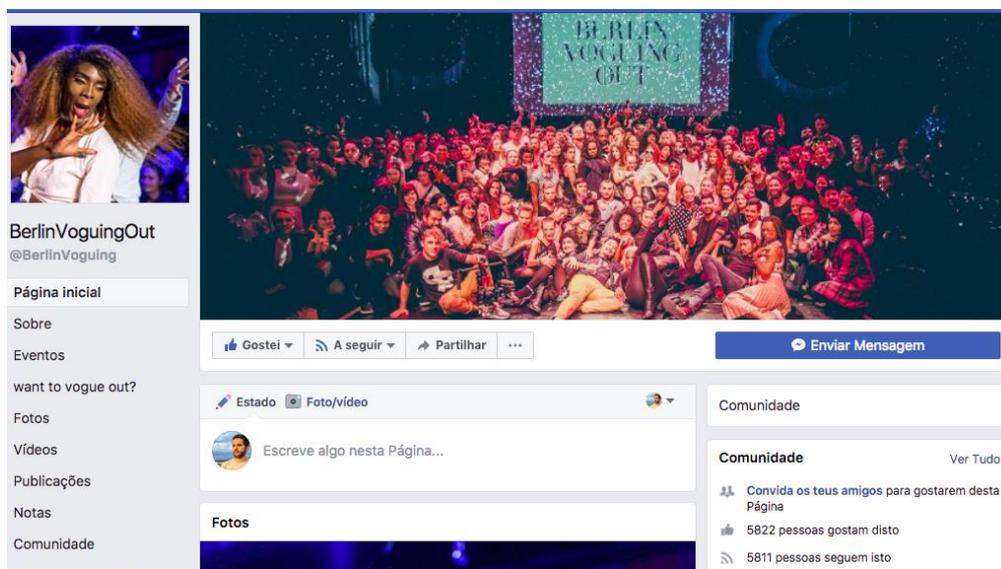
Hoje, quando um leitor se deparar com algum termo ou fato desconhecido no presente trabalho e não encontrar maiores especificações no decorrer de sua leitura, o indivíduo provavelmente procurará em *websites* de pesquisa como o *Google* outras fontes para que assim possa promover uma compreensão mais abrangente e segura acerca da informação recebida. No entanto, mais do que apenas a circulação de informações, a *Web 2.0* hoje se destaca, principalmente por conta da existência de sites de redes sociais, pela intensa divulgação de informações, acontecimentos, produtos, entre outros. Dessa forma, faz-se praticamente impossível descartar o papel da *Web 2.0* da divulgação e promoção da cultura dos *Ballrooms* pelas diversas localidades do planeta onde hoje tal cultura está se instalando.

Retoma-se, nesse ponto, a fala de um dos participantes das entrevistas para o desenvolvimento deste trabalho, o entrevistado *B*. Para ele, “hoje em dia a gente tem *internet*, a gente tem essa acessibilidade de conhecer culturas totalmente diferentes assim”. Ou seja, ele

atesta que uma das principais razões pela qual o *Ballroom* se disseminou na sociedade seria o acesso a *internet* e, conseqüentemente, a divulgação dessa cultura nesses espaços, atingindo, assim, indivíduos que, caso não houvesse tal plataforma midiática, provavelmente não teriam conhecimento, ou pelo menos não na intensidade como se tem hoje, das práticas e do que se entende como a cultura dos *Ballrooms*.

Na própria fala dos participantes estrangeiros lendários dos *Ballrooms* no evento *Vogue Fever*, como observado na discussão do *workshop* apresentada no **Capítulo 2**, percebe-se que há um destaque para a *Web 2.0* na divulgação da cultura dos *Ballrooms* hoje. Segundo Dashaun, em sua fala no *workshop*, na atualidade os diversos *balls* são geralmente gravados e postados em sites de ampla divulgação, como é o caso do *YouTube*, e que isso representa não apenas um modo de divulgação das diversas cenas de *Ballroom* pelo mundo, mas também o fato de que as *Houses* de Nova York às vezes podem assistir esses vídeos e ver o potencial de algum competidor, *House* ou cena de *Ballroom* estrangeira. Isto é, Dashaun projeta para a *Web 2.0* uma possibilidade de reconhecimento das práticas locais desses membros perante às grandes *Houses* e lendas dos *Ballrooms* estadunidenses. Tal fato é um aceno para o papel que esse novo espaço de socialização e divulgação *online* representa dentro do processo de transnacionalização dos *Ballrooms*. Ora, não só a presença de vídeos dos *balls* no *YouTube*, como também páginas da rede social Facebook como *Berlin Voguing Out* em que são divulgados diversos *balls* e *workshops* pela Europa; a página de Lasseindra no Facebook em que há uma divulgação massiva dos eventos relativos a cena parisiense dos *Ballrooms*; ou então o perfil brasileiro da *House of Zion* na rede social Instagram, todos esses espaços criam um emaranhado de divulgação dos *Ballrooms* não apenas para os indivíduos já membros dessa comunidade, mas também aqueles que ainda não conhecem a cultura e que, por conta dessa divulgação presente dentro da *Web 2.0*, podem vir a não apenas entrar em contato com a cultura e ajudar em sua divulgação nesse meio *online*, como também vir a fazer parte dessa comunidade.

Figura 22: Página *Berlin Voguing Out* no Facebook



Fonte: Facebook

Figura 23: Página de Lasseindra no Facebook



Fonte: Facebook

Figura 24: Perfil brasileiro no Instagram da *House of Zion*



Fonte: Instagram

Tal papel da *Web 2.0* se relaciona ao que Giddens (2002) atesta sobre o papel da mídia na vida social na modernidade, a qual promove uma quebra na ligação direta que a localidade geográfica de um sujeito tinha com o seu “estilo de vida”, como proposta na teorização de Giddens:

a mídia oferece acesso a ambientes com os quais o indivíduo pode nunca vir a entrar em contato; mas ao mesmo tempo algumas barreiras entre ambientes que antes eram separados são superadas. Como observa Meyerowitz, a mídia, especialmente a eletrônica, altera a “geografia situacional” da vida social: “mais e mais, a mídia nos torna audiências ‘diretas’ de performances que acontecem em outros lugares e nos dá acesso a audiências que não estão ‘fisicamente presentes’”. Como resultado, a ligação tradicional entre “ambiente físico” e situação social” foi solapada; situações sociais que vêm pela mídia constroem novas semelhanças – e diferenças – entre formas pré-constituídas da experiência social (p. 82)

Ou seja, a *Web 2.0*, por exemplo, promove o contato de indivíduos com as práticas dos *Ballrooms* que, até então, sem a ação desse espaço *online*, não teriam conhecimento dessa cultura, ou ao menos não haveria tantos indivíduos em contato ou em uma escala global como a transnacionalização dos *Ballrooms* se encontra hoje. É nessa ruptura entre a prática cultural e seu local geográfico de origem proporcionada pela mídia, e no caso aqui presente, principalmente pela *Web 2.0*, que tal processo de transnacionalização se torna mais evidente, abrangente e rápido.

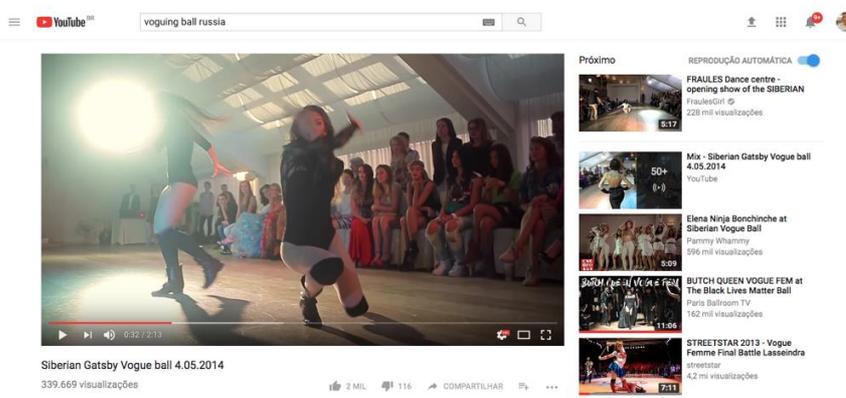
No entanto, há outros efeitos da incidência da *Web 2.0* nessa cultura que vão além da divulgação de suas práticas: arrisca-se aqui dizer aqui que a *Web 2.0* também atesta à comunidade estadunidense tanto um dispositivo de controle quanto uma ameaça à sua hegemonia dentro dessa comunidade.

O dispositivo de controle que a *Web 2.0* pode representar para os EUA se refere ao fato de que ao se constituir como um espaço em que os membros norte-americanos podem visualizar as práticas dos *Ballrooms* estrangeiros ali presentes e atestar reconhecimento ou não à tais práticas exibidas. Pode-se fazer uma alusão nesse ponto àquilo que Foucault (1987) explicita em sua obra *Vigiar e Punir* ao descrever o formato das prisões, suas relações de poder e a arquitetura a qual as constituem, de forma a garantir uma vigilância constante de seus detentos. Obviamente que a *Web 2.0* está longe de ter uma organização da forma como é pretendido, pelo menos, pelas instituições de vigilâncias atreladas ao poder do Estado, como exemplificado por Foucault, já que o caos no número de usuários e informações dentro da *Web 2.0* é uma de suas maiores características. No entanto, pode-se fazer essa alusão ao imaginar que com a *Web 2.0* as *Houses* norte-americanas ganharam um espaço em que podem observar as práticas empreendidas pelas diversas cenas dos *Ballrooms* espalhadas pelos mundos, fato que só seria possível, caso não houvesse o mecanismo da *Web 2.0*, se tais *Houses* visitassem tais locais e os diversos *Ballrooms* ou se estes últimos fossem se apresentar até aqueles. O cerne a ser destacado aqui é que com as instâncias de divulgação massiva das práticas dos *Ballrooms* nesses espaços *online*, é possível um acesso por parte das comunidades dos EUA muito mais rápido e abrangente do que haveria se não existisse a incidência de tal ferramenta. Há, então, não apenas um local em que a procura pela validação frente à comunidade americana acontece, como também uma divulgação por parte dos próprios norte-americanos daquilo que consideram como válido e reconhecível dentro dos *Ballrooms*. Ou seja, pode ser um espaço de demarcação bastante visível daquilo que os indivíduos devem almejar caso anseiam pelo reconhecimento frente às *Houses* de Nova York. Por outro lado, da mesma forma que a *Web 2.0* funciona como um espaço de validação e de difusão daquilo tido como legítimo pela comunidade estadunidense, é no mesmo espaço, por exemplo, que o vídeo da performance de Lasseindra no *Vogue Fever* em que ela adiciona um rápido passo de samba, está também propagado. Ou seja, a divulgação dos processos de inovação e domesticação que podem vir a ocorrer nas diversas cenas de *Ballroom* pelo mundo também podem ser divulgadas nesse mesmo espaço concomitante às postagens de algo considerado como

validável pelas *Houses* americanas. Isso não apenas constitui uma ameaça no projeto homogeneizante e de manutenção da hegemonia por parte dos norte-americanos, como também um espaço de incentivo entre as novas cenas dessa cultura a fim de promover inovações e uma consequente desvencilhamento em relação aos dispositivos de controle e normatização promovidos pelos EUA.

Levou-se aqui até as últimas instâncias algumas suposições sobre os efeitos da *Web 2.0* sobre os processos de transnacionalização. No que se refere às questões a respeito das possibilidades de inovação e rupturas com a hegemonia projetada pelas comunidades estadunidenses, trata-se, sobretudo, de suposições, mas que parecem bastante viáveis de acontecerem, até por serem partes inerentes ao processo de transnacionalização e os efeitos da tradução cultural. No entanto, não há dúvidas (ao se pensar o papel protagonista das relações sociais e culturais na atualidade) que hoje a grande circulação de informações na *Web 2.0* tem relação com o processo de transnacionalização na qual os *Ballrooms* hoje se encontram, devido, principalmente, a capacidade de divulgação massiva dessa cultura dentro dos espaços da *Web 2.0*.

Figura 25: Video no Video no *YouTube* de um *ball* realizado na Siberia (Russia)



Fonte: *YouTube*, canal *FraulesGirl*

Figura 26: Vídeo no *YouTube* de Lasseindra dançando no *Zodiac Ball* em Belo Horizonte.



YouTube

lasseindra vogue fever

REPRODUÇÃO AUTOMÁTICA

Próximo

DASHAUN WESLEY I JUDGES PERFORMANCE I BH VOGUE
BH Vogue Fever
4,6 mil visualizações

LEA NINJA I JUDGES PERFORMANCE I BH VOGUE
BH Vogue Fever
103 visualizações
Novo

Lasseindra Ninja vs Fredrik Quiñones - Vogue Femme 1/2
karlalley
6,7 mil visualizações

STREETSTAR 2013 - Vogue Femme Final Battle Lasseindra
streetstar
4,2 mil visualizações

Amazing LEIOMY - Vogue Femme solo STREETSTAR 2013
streetstar
1,5 mil visualizações

VIRGIN VOGUE I BH VOGUE FEVER 2016
BH Vogue Fever
2,2 mil visualizações

STREETSTAR 2015 | LASSEINDRA (Fra) vs streetstar
streetstar
344 mil visualizações

LASSEINDRA NINJA I JUDGES PERFORMANCE I BH VOGUE FEVER 2016

1.263 visualizações

26 0 COMPARTILHAR

BH Vogue Fever
Publicado em 29 de jun de 2017

BH Vogue Fever | Zodiac Ball
Judges Performance: Lasseindra Ninja

INSCRITO 557

MOSTRAR MAIS

Fonte: *YouTube*, canal *BH Vogue Fever*

Considerações Finais

Pesquisar vídeos da cultura dos *Ballrooms* em plataformas como o *YouTube* é certamente uma experiência não só bastante interessante, em termos de serem sempre vídeos com um teor de entretenimento bastante alto, como também algo muito inquietante e curioso. É possível achar vídeos de um *ball* realizado na Sibéria, competições na periferia de Paris, dançarinos de *voguing* participando de comerciais de produtos diversos, videoclipes de música utilizando elementos dessa cultura em sua composição, ou ainda um *ball* de pequeno porte em um galpão do centro da cidade de Belo Horizonte ou um em uma grande casa de eventos na ilha de *Manhattan* em Nova York. Ou seja, o que pretende demonstrar com essas exemplificações é a variedade de contexto nos quais a cultura dos *Ballrooms* está inserida hoje e se desenvolve.

Ao se observar tal diversidade contextual na qual essa cultura tem o seu desenrolar hoje, pressupõe-se que, por exemplo, o indivíduo que se insere na cultura dos *Ballrooms* na Sibéria não tenha apenas um contexto social, econômico, educacional, entre outras variáveis, bastante diversas daquele de quem compete no *ball* na cidade do Rio de Janeiro, como também tenha motivações para participar dessa cultura que também provém de outras necessidades ou anseios. Isto é, a diversidade contextual na qual os *Ballrooms* hoje estão inseridos é enorme. Porém, o que mais escandaliza alguém externo a essa cultura, mas que tenta entendê-la é a constância de uma singularidade (a qual tem, obviamente, suas destabilizações) do discurso dos membros que estão engajados nessa comunidade. Como isso é possível?

Quando iniciei a pesquisa para o desenvolvimento do Mestrado, a ideia inicial era um empreendimento que observaria os desdobramentos dos *Ballrooms* no Brasil e em outros países, a fim de realizar uma atualização sobre o estado da cultura na atualidade, demonstrando, então, os desdobramentos e mudanças que essa cultura sofreu ao ser disseminada em outras localidades. Porém, ao entrar em contato com alguns membros dos *Ballrooms* na Europa e realizar dois contatos próximos na forma de entrevista no contexto francês e alemão, a minha percepção foi a de que as diferenças que eu presumi que houvesse nas práticas desenvolvidas dentro dessa cultura nos novos locais onde estava se inserindo não estavam tão evidentes como minha expectativa ansiava. Ao relatar suas atividades, dinâmicas, entre outras empreitadas que caracterizam os *Ballrooms*, minha percepção era de que aquilo que me contavam se assemelhava muito ao que tinha visto, até então, das práticas encontradas nos *Ballrooms* norte-americanos, não ficando

muito longe daquilo que é demonstrado durante *Paris is Burning*. No entanto, o meu (re)direcionamento para uma visão mais crítica daquilo que os membros que eu tinha contato me passavam só ocorreu quando me engajei no trabalho de campo aqui no Brasil. Da mesma forma como observado na Europa, o discurso sobre os *Ballrooms* vigente aqui carrega certa homogeneidade, com várias constantes sendo repetidas. Mas ao observar as práticas realmente engajadas pelos membros aqui nos *Ballrooms*, percebi que muitos pontos relatados pelos membros não se confirmaram em suas práticas. Por exemplo, há uma grande preocupação em afirmar a função das *Houses*, das categorias de gênero e sexualidade, entre outros aspectos. Porém, ao observar a comunidade de perto, vê-se que tais práticas são, de maneira geral, ainda pouco desenvolvidas. Mas o discurso propagado é o de dar relevâncias à tais aspectos da cultura, mesmo que de pouco engajamento real por parte dos membros brasileiros.

A partir dessas percepções que tive ao adentrar melhor a cultura em território brasileiro, pude perceber que essa disseminação dos *Ballrooms* no mundo estava atrelada a jogos de poder e em um anseio de conformidade com as práticas e aceções realizadas pelos norte-americanos. Foi só então ao entender que o anseio pelo reconhecimento frente às *Houses* estadunidenses era algo muito forte que compreendi o porquê da manutenção desse discurso sobre os *Ballrooms* e das práticas realizadas em conformidade àquilo posto pelos EUA. Trata-se de uma relação que há duas incidências: de um lado se tem os norte-americanos promovendo um controle dos processos de transnacionalização a fim do refreamento das possíveis domesticações dessa cultura e, conseqüentemente, a manutenção de sua hegemonia frente à cultura dos *Ballrooms*; do outro lado estão indivíduos de diversas localidades do mundo onde os *Ballrooms* se desenvolvem, dentro de contextos sociais, econômicos, educacionais, etc., bastante diversos, mas que pelo anseio de um reconhecimento dentro da cena norte-americana de suas práticas, se adequa àquilo que os norte-americanos colocam como requisitos, mesmo que de forma implícita, para delegar tal reconhecimento.

O que se tem nos *Ballrooms*, então, é a confirmação do que as teorizações de transnacionalização e tradução cultural sublinham como os embates entre as culturas e sociedades envolvidas e as tentativas de controle e relações de poder que permeiam tais processos culturais. A entrevista A deixa isso bem claro em sua assertiva sobre o almejo pelo “original”, ou seja, a manutenção de certos aspectos da cultura para promover esse acesso aquilo considerado como “original” dos *Ballrooms*. A promove tal reflexão em relação ao aspecto que se defende aqui

como o maior dispositivo de poder encontrado pela comunidade estadunidense para projetar esse controle. Quando *A* atesta uma defesa na manutenção das expressões utilizadas pelos *Ballrooms* norte-americanos a fim de promover esse acesso à cultura “original” dos *Ballrooms*, *A* confirma a hipótese defendida aqui que é na linguagem que os EUA encontra seu principal dispositivo de poder e controle frente ao processo de transnacionalização na qual os *Ballrooms* se encontram hoje. É na necessidade de uma confirmação linguística e discursiva das práticas empreendidas pelos membros dos *Ballrooms* que se dá a possibilidade de reconhecimento de tais comunidades frente às grandes *Houses* da cidade de Nova York. Dessa forma, os indivíduos que anseiam por tal reconhecimento, ou seja, a maioria, não tem outra escolha a não ser a conformidade à tais requisitos.

Todo esse controle não significa que se trata de algo efetivo e bem-sucedido. Os *Ballrooms* estadunidenses, provavelmente, ainda atingem grande sucesso nessa empreitada homogeneizadora principalmente pelo fato de que a transnacionalização dos *Ballrooms* ainda é um processo recente e cujo fortalecimento ainda está em curso. Porém, defende-se aqui que os processos de domesticação inerentes à tais relações de tradução cultural serão inevitáveis aos *Ballrooms*. Isso se confirma ao observar que, mesmo que o empreendimento de controle por parte dos EUA seja hoje algo eficaz, já existem alguns eventos que, mesmo que de forma bastante incipiente e discreta, já apontam para aquilo que vai ao desencontro dessa incidência controladora por parte dos EUA, que escapa das amarras projetadas por essa comunidade. O caso da utilização da expressão “vai, viado” ou então o fato de Lasseindra ter inserido o passo de samba durante a sua apresentação são exemplos evidentes disso.

Outro ponto a ser frisado é a agência desses indivíduos. Ora, há certamente uma acepção subversiva atrelada às práticas dos *Ballrooms*. Como já discutido, o real potencial de subversão é contestável, porém o pretexto subversivo certamente se faz presente, o que indica para um anseio por projetar melhores condições de vida social para os indivíduos LGBT que formam tal cultura. Porém, a questão é: se há essa pretensão subversiva, como se dá tal empreendimento de desconstrução, ressignificação e de luta social sem que a cultura se volte para o contexto específico onde se desenvolve? É óbvio que tal movimento de (re)contextualização deve ser feito. As condições de um indivíduo LGBT na Rússia de Putin são diferentes daquelas encontradas na França de Macron, ou nos EUA de Donald Trump, ou então no contexto brasileiro em que há desenvolvimentos inegáveis da questão LGBT, porém ao mesmo tempo a manutenção do *status*

de um dos países que mais mata LGBTs no mundo. Isto é, são diferenças contextuais gritantes no que tangem os contextos sociais, econômicos, educacionais e, mais especificamente, o das questões LGBTs. Isso significa que, caso esses membros escolham pela pretensão subversiva dessa cultura, eles deverão se afastar um pouco daquilo que é projetado pela comunidade estadunidense e se direcionar ao seu próprio contexto, lidando com suas próprias necessidades, anseios, embates, entre outros. Isso significa que novas práticas, discursos, performances podem surgir desse movimento, ou seja, domesticações serão inevitáveis. É claro que isso é uma suposição, porém cuja confirmação no futuro parece proeminente, já que qual seria o ponto de promover uma cultura cuja formação, *a priori*, é de propiciar condições de vida melhores para os indivíduos que as formam (principalmente os LGBTs) se não há a consideração do seu próprio contexto?

O que se defende aqui é que tal transnacionalização se dá sobre tentativas de controle e homogeneização por parte dos EUA e que, por ora, elas podem ser consideradas eficazes, porém não completas, sendo que já existe aqueles movimentos de inovação incipientes que escapam a esse controle. Porém, tal controle e manutenção do poder pelos norte-americanos tem sua limitação e está fadado, em algum momento, a afrouxar e passar, de forma natural, a lidar com os processos de domesticação e, provavelmente, se ver inserido em movimentos de transculturação.

Um último ponto que deve ser esclarecido aqui e evidenciado é em relação à posição dos membros dos *Ballrooms* em relação à essa sua capacidade ou não de subversão e luta social. Aqueles que se debruçaram sobre os *Ballrooms* norte-americanos, acusaram, muitas vezes, as práticas dos *Ballrooms* como não subversivas e, em última instância, reforçadoras do discurso hegemônico no qual são marginalizadas. Se tais estudiosos se virassem para os *Ballrooms* exteriores ao contexto norte-americano, provavelmente acusariam estes do mesmo pecado, como também da covardia de se manter sob as amarras projetadas pelos estadunidenses. O posicionamento de pesquisador aqui neste trabalho atesta para a necessidade de observar tais processos (tanto o potencial subversivo dos *Ballrooms* no geral quanto à conformidade das outras localidades às exigências dos EUA), porém não se defende aqui um atestado não-subversivo ou de covardia aos membros dessa comunidade.

Pelo contrário, o que pretende se evidenciar aqui são problematizações referentes às práticas dessa comunidade que atestam para estruturas e dinâmicas sociais maiores (como a questão da agência, do poder, da interpelação, da injúria, da performatividade identitária, entre

outros). Porém, não se defende aqui a deslegitimação das práticas empreendidas por esses membros, já que, assim como até atestado de certa forma na concepção de Butler (2004), às vezes o que está além de uma conclusão sobre a capacidade subversiva ou não de uma prática é considerar que tais indivíduos estão engajados naquilo que, para eles, e em relação às suas vivências e sua situação contextual, promovem condições de vida que tornem sua existência social mais agradável, mais promissora e que os ajudem a lidar com o preconceito diário que estão submetidos, ou que apenas os promovam um espaço de recreação e entretenimento. O que anseia se evidenciar aqui é que, no fim das contas, o que se tem são membros com necessidades diversas e que encontram nessa cultura algo que os viabilize a lidar melhor com a sua situação de vida, validando, assim, as práticas em que estão envolvidos, independente se tal empreitada tem resultados sociais e discursivos positivos ou se, como destacado por alguns estudiosos, o resultado é uma fatal reiteração daquilo que os oprime. Essa suposta reiteração deve ser analisada e discutida, mas não pode invalidar as pretensões pelas quais tais indivíduos se engajaram nessa cultura.

Certamente os *Ballrooms* são um campo de estudos promissor e que, conforme o seu estado de uma transnacionalização em curso, certamente deve ser foco de novas análises nos próximos anos e/ou décadas. De qualquer forma, o que pretendeu demonstrar aqui é o processo de transnacionalização no caso dos *Ballrooms*, com os embates de controle, poder, domesticação, transculturação, etc., que envolvem essa dinâmica e, principalmente, evidenciar a linguagem como algo que, *a priori* considerado tão discreta e sem grande potencial, figura como o principal dispositivo de poder e controle que permeia tal processo de disseminação dessa cultura pelo planeta.

Referências Bibliográficas

APPADURAI, A. *Modernity at Large: Culture Dimensions of Globalization*. University of Minnesota Press, 1996, 248p.

ARMSTRONG, E. A. *Forging Gay Identities: Organizing Sexuality in San Francisco, 1950 - 1994*. Chicago: The University Of Chicago. 2002. 272 p.

AUSTIN, J. L. URMSON, J. O. *How to do things with words: the William James lectures delivered at Harvard in 1955*. New York, NY: Oxford University Press, 1962. 166 p.

BAILEY, M.M. *Butch Queens Up in Pumps: Gender, Performance, and Ballroom Culture in Detroit*. Michigan: The University Of Michigan Press, 2013.

BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles. Poética e performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social. *Ilha, Revista de Antropologia*, v. 8, n. 1-2, p. 185-229, 2006.

BECKER, S. H. *Outsider: Estudos de Sociologia do Desvio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. 231 p.

BHABHA, H. *The Location of Culture*. London; New York: Routledge, 1994

BORGES, J.L., *História da Eternidade*, 31 ed., trad. de Carmen Cirne Lima, Globo, São Paulo, 1993.

BUTLER, J. *Gender Trouble*. New York: Routledge, 1990.

BUTLER, J. Gender is Burning: Questions of Appropriation and Subversion. In: BUTLER, J. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge, 1993. p. 121 – 143

BUTLER, J. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York: Routledge, 1997.

BUTLER, J. *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004, 273p.

BYAM, L. Communal Space and Performance in Africa. In: *Radical Street Performance: An International Anthology*, ed. Jan Cohen Cruz, New York: Routledge, 1998, 230p.

CHAMPAGNE, J. *A New Approach to Gay Studies*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995. 220 p.

CAPONE, S. *A propos des notions de globalisation et de transnationalisation*. *Civilisations*, v. LI, n. 1-2, 2004

COHEN, C.J. Contested Membership: Black Gay Studies and the Politics of AIDS. In: SEIDMAN, S. *Queer Theory Sociology*. Malden: Blackwell, 1996. p. 362 – 395

FERNANDES, F. “Ele ginga que nem brasileiro!”: Transnacionalização cultural e a negociação dos espaços de subjetividade na Alemanha. *Revista Ambivalências*, v. 5, n. 9, 2017, p. 112 – 147.

FERREIRA, D. G. da S. Adaptação em Movimento: o processo de transnacionalização da Capoeira na França. *Antropológicas. Rev. Cont. de Antropologia e Ciência Política*. UFF, Niterói, n. 24, p. 63-85, 1. Sem, 2008.

FOUCAULT, M. *L'ordre du discours: Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*. Paris: Éditions Gallimard, 1971.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Trad. Lígia M. Ponde Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

GASKIN, G.H. *Legendary: Inside the Ballroom Scene*. Duke University Press Books, 2013, 120 p.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

HALL, S. Quem precisa de identidade? 1996. In: SILVA, T.T. (Org.). *Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103 – 133

HUGHES, L. *The Big Sea: An Autobiography*. Hill and Wang, 1993, 2nd edition, 1993, 335 p.

HOOKS, B. *Black Looks: Race and Representation*. South End Press, 1992, 200 p.

IANNI, O. *Enigmas da Modernidade-Mundo*. Civilização Brasileira, 2000, 320 p.

JACKSON, D. J. The Social World Of Voguing. *Journal For The Anthropological Study of The Human Movement*. University Of Illinois, v. 2, n. 2, 2002, p. 26 – 43

LANKSHEAR, C.; KNOBEL, M. *A new literacies sampler*. New York: Peter Lang, 2007. p. 1-24

LAWRENCE, T. *Voguing and the Ballroom Scene of New York, 1989-92*. New York, Soul Jazz Books, 2011, 208 p.

LEVINE, M.P. Gay Guetto. In: LEVINE, M.P. *Gay Men: The Sociology Of Male Homosexuality*. New York: Harper & Row. 1979. p. 182 - 205.

MACRAE, E. Em defesa do gueto. In: TRINDADE, R.; GREEN, J.N. *Homossexualismo em São Paulo e outros escritos*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

MALINOWSKI, B. Introdução In: ORTIZ, F. *Contrapunteo cubano dei tabaco y el azúcar*, cit., pp. XV-XXII; cit. da p. XVII.

MCBETH, M. The Queen's English: A Query Into Contrastive Rhetoric. In: PANETTA, C. *Contrastive Rhetoric Revisited and Redefined*. Mahwah, NJ: Lawrence Earlbaum Associates, 2001.

ORTIZ, F. *Contrapunteo cubano dei tabaco y el azúcar*. Introdução de Bronislaw Malinowski, Jesus Montero Editor, La Habana, 1940, p. 142.

PRETI, D. *A gíria e outros temas*. São Paulo: Edusp, 1984.

SOARES, J.V. Black and Gay. In: LEVINE, M.P. *Gay Men: The Sociology Of Male Homosexuality*. New York: Harper & Row. 1979. p. 263 – 275

VENUTI, L. *Escândalos da Tradução*. Edusc, 1998.

WARD, J. Gender Labor: Transmen, Femmes, and Collective Work of Transgression. *Sexualities*, Vol 13, Issue 2, 2010, pp. 236-254.

Filmografia

HOW DO I LOOK? Direção: Wolfgang Busch. EUA: Unavailable (não especificado), 2006, 80 min (Stream). Son, Col, Inglês.

PARIS IS BURNING. Direção: Jennie Livingston. EUA: Art Matters Inc. e Miramax, 1990. 71 min (DVD). Son, Col, Inglês.

THE AGGRESSIVES. Direção: Daniel Peddle. EUA: Seventh Art Releasing, 2005, 75 min (Stream). Son, Col, Inglês.

Anexo – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Segue o anexo referente ao TCLE concedido aos participantes que se dispuseram para participar das entrevistas a fim de compor o *corpus* utilizado durante a pesquisa que deu origem a dissertação aqui presente.

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO A LINGUAGEM E A PERFORMATIVIDADE NA COMUNIDADE DOS *BALLROOMS*

Pesquisador Responsável: Henrique Cintra Santos
Orientadora do Projeto: Profa. Dra. Daniela Palma
Número do CAAE: 56676516.0.0000.5404

Você está sendo convidado a participar como voluntário de uma pesquisa. Este documento, chamado Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, visa assegurar seus direitos como participante e é elaborado em duas vias, uma que deverá ficar com você e outra com o pesquisador.

Por favor, leia com atenção e calma, aproveitando para esclarecer suas dúvidas. Se houver perguntas antes ou mesmo depois de assiná-lo, você poderá esclarecê-las com o pesquisador. Se preferir, pode levar este Termo para casa e consultar seus familiares ou outras pessoas antes de decidir participar. Não haverá nenhum tipo de penalização ou prejuízo se você não aceitar participar ou retirar sua autorização em qualquer momento.

Justificativa e objetivos:

A cultura dos *Ballrooms*, surgida em meados da década de 70 na cidade de Nova York e perpetuada até a atualidade, representa um campo cultural *queer* de performances em que questionamentos tanto da esfera dos Estudos Culturais quanto dos Estudos sobre Linguagem podem ser feitos. Apesar de parecer apenas um local para competições a partir de um olhar superficial e externo, os *Ballrooms* são permeados e constituídos por práticas que colocam em questão diversos tópicos que tentam *a priori* desestabilizar certa hegemonia cultural e social.

Almeja-se no presente trabalho um olhar para a cultura dos *Ballrooms* que trace não somente um panorama e uma diferenciação entre a cultura dos *Ballrooms* nos seus anos de surgimento e na atualidade, mas também uma discussão acerca dos processos de performance que evocam questionamentos não apenas sobre gênero, sexualidade, raça e classe social, mas também a relação que a linguagem mantém com todos esses fenômenos.

Procedimentos:

Participando do estudo, você será convidado a participar de uma entrevista semiestruturada e livre, que terá gravação em áudio e poderá ser feita via videoconferência ou pessoalmente, sendo, neste último caso, realizada em dia e horário que lhe seja adequado e confortável.

Os áudios serão armazenados em uma plataforma na nuvem (*online*) até o término dessa pesquisa (início de 2018). Após esse período, os áudios serão deletados a fim de garantir, de mais uma forma, a privacidade do participante. Tais gravações servirão como base de pesquisa

somente para este projeto, não podendo ser transferidas ou utilizadas por terceiros ou qualquer outra pesquisa.

Autorizo a gravação em áudio: () Sim () Não

Desconfortos e riscos:

Apesar de não haver riscos previsíveis é garantido que você pode cancelar sua participação na pesquisa a qualquer momento, caso venha a se sentir constrangido ou desconfortável com alguma situação, seja esta decorrente das entrevistas, da abordagem e/ou do tempo gasto para participação no estudo sem qualquer penalidade. Você é livre para recusar a participação e/ou interromper a participação a qualquer momento. A sua participação é voluntária e não compromete de nenhuma maneira o seu poder de decisão como sujeito do estudo empreendido pela pesquisadora.

Benefícios:

Acreditamos que a sua colaboração pode tornar possível a elaboração de um estudo que não só analise a cultura dos *Ballrooms* socialmente, linguisticamente e historicamente, mas que também possa acarretar em novas discussões no campo da Linguagem e dos Estudos Culturais. Além disso, espera-se que com essa pesquisa, a cultura dos *Ballrooms* ganhe ainda mais visibilidade e disseminação.

Sigilo e privacidade:

Você tem a garantia de que sua identidade será mantida em sigilo e nenhuma informação será dada a outras pessoas que não façam parte da equipe de pesquisadores. Na divulgação dos resultados deste estudo, o seu nome será citado apenas com o seu consentimento, bem como qualquer informação que possa identificá-lo(a).

Autorizo a divulgação do meu nome no estudo: () Sim () Não

Ressarcimento e Indenização:

A participação no estudo não acarretará em nenhum tipo de custo para você e não será disponibilizada nenhuma compensação financeira adicional, uma vez que as entrevistas, caso sejam feitas pessoalmente, serão custeadas pelo próprio pesquisador e, se realizadas via videoconferência, não acarretarão custos de nenhum tipo.

Entretanto, assegura-se aqui que, caso haja algum dano ao entrevistado decorrente desta pesquisa, previsto ou não no TCLE, o participante poderá ser indenizado.

Contato:

Em caso de dúvidas sobre o estudo, você poderá entrar em contato com Henrique Cintra Santos pelo telefone: (19) 99926-3232 ou através do e-mail: henriquecintra@outlook.com. Em caso de denúncias ou reclamações sobre sua participação no estudo, você pode entrar em contato com a secretaria do Comitê de Ética em Pesquisa (CEP): Rua: Tessália Vieira de Camargo, 126;

CEP 13083-887 Campinas – SP; telefone (19) 3521-8936; fax (19) 3521-7187; e-mail: cep@fcm.unicamp.br

Consentimento livre e esclarecido:

Após ter recebido esclarecimentos sobre a natureza da pesquisa, seus objetivos, métodos, benefícios previstos, potenciais riscos e o incômodo que esta possa acarretar, aceito participar:

Nome do (a) participante: _____

e-mail (opcional): _____

_____, Data: ____/____/____.
(Assinatura do participante ou nome e assinatura do seu RESPONSÁVEL LEGAL)

Responsabilidade do Pesquisador:

Asseguro ter cumprido as exigências da resolução 466/2012 CNS/MS e complementares na elaboração do protocolo e na obtenção deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. Asseguro, também, ter explicado e fornecido uma via deste documento ao participante. Informo que o estudo foi aprovado pelo CEP perante o qual o projeto foi apresentado. Comprometo-me a utilizar o material e os dados obtidos nesta pesquisa exclusivamente para as finalidades previstas neste documento ou conforme o consentimento dado pelo participante.

_____, Data: ____/____/____.
(Assinatura do pesquisador)