

**“I AM BALLROOM”: TENSÕES, REITERAÇÕES E SUBVERSÕES NA
PARTILHA DO SENSÍVEL DA CULTURA *BALLROOM* MIDIATIZADA****Pedro de Assis Pereira Scudeller¹
Thiago Henrique Ribeiro dos Santos²****RESUMO**

Este artigo objetiva discutir as tensões políticas na partilha do sensível acionada pela cultura *ballroom*, mais especificamente aquela midiaticizada na cultura pop por produtos audiovisuais pós-massivos. Para cartografar tais entrelaçamentos entre *ballroom*, política do sensível e cultura pop, utiliza-se como *corpus* *Legendary* e *My House*, dois programas não ficcionais, com narrativas autorais e práticas de consumo pós-massivas. A discussão empírico-teórica tem três âmbitos de análise: a diversidade entre membros da cultura *ballroom*; as relações de sociabilidade intra, inter e extracomunidade; e as normatizações internas deste campo. Identifica-se que, nessa outra forma de organização do mundo sensível, há algumas tensões e contradições que evidenciam a complexidade do fenômeno *ballroom*. Ao mesmo tempo em que são subvertidas certas normas de raça, classe, gênero e sexualidade entre o perfil dos participantes da cena *ballroom* e da ordem compulsória sexo/gênero/desejo da matriz de inteligibilidade, outras inflexíveis categorizações identitárias são criadas. Já as *houses*, estruturas familiares não consanguíneas e organizadas por afetividades, têm sido atravessadas por lógicas de consumo que ordenam os vínculos afetivos com base em negociações estratégicas. Por fim, a despeito do acolhimento dessas sociabilidades, há também reiterações coercitivas de performatividade, operantes nas dinâmicas de disputa de poder internas ao campo.

PALAVRAS-CHAVE: partilha do sensível; cultura pop; cultura *ballroom*; complexidade.

**“I AM BALLROOM”: TENSIONS, REITERATIONS AND SUBVERSIONS IN
THE DISTRIBUTION OF THE SENSIBLE OF MEDIATIZED *BALLROOM*
CULTURE****ABSTRACT**

This article aims to discuss the political tensions in the distribution of the sensible triggered by *ballroom* culture, more specifically that which is mediatized in pop culture by post-massive audiovisual products. In order to produce a cartography of the interfaces between *ballroom*, the politics of the sensible and pop culture, we analyze *Legendary* and *My House*, two non-fictional shows, both presenting authorial narratives

¹ Doutorando e mestre em Comunicação e Práticas do Consumo (ESPM-SP, bolsista Capes), graduado em Direito (Universidade de São Paulo). Membro do grupo de pesquisa CNPq Juvenália: questões estéticas, raciais, geracionais e de gênero na comunicação e no consumo e da equipe brasileira da rede de investigação CLACSO no grupo de trabalho Infancias y Juventudes.

² Mestre em Comunicação e Práticas de Consumo (ESPM-SP), especialista em Jornalismo Cultural (PUC-SP), pesquisador do grupo de pesquisa CNPq Juvenália: questões estéticas, raciais, geracionais e de gênero na comunicação e no consumo.

and post-massive consumption practices. The empirical-theoretical discussion has three dimensions of analysis: the diversity among members of *ballroom* culture; the relations of intra, inter and extra-community sociability; and the internal normatizations of this field. It is possible to identify that in this alternative form of organization of the sensible world, some tensions and contradictions arise, that show the complexity of the *ballroom* phenomenon. At the same pace in which certain norms of race, class, gender and sexuality are subverted regarding the profile of participants in the *ballroom* scene and the compulsory order of sex / gender / desire of the intelligibility matrix, other inflexible identities are created. The *houses*, family structures that are not consanguineous but organized by affectivity, have been crossed by consumption logics that order affective bonds based on strategic negotiations. Finally, despite the welcoming of such sociabilities, there are also coercive reiterations of performativity, operating in the dynamics of power disputes within the field.

KEYWORDS: distribution of the sensible; pop culture; *ballroom* culture; complexity.

“CLEAR THE FLOOR, CLEAR THE FLOOR”: CONSIDERAÇÕES INICIAIS

São comuns os olhares suspeitos quando se propõe discutir as possíveis relações entre pop e política. Sobrancelhas erguidas, respirações profundas, condescendências silenciosas. Entrelaçar tais polos, aparentemente tão díspares a alguns, soa quase como uma heresia. Talvez a dificuldade em cogitar as relações entre esses campos esteja em ignorar a complexidade dos fenômenos defendida por Edgar Morin (2011). Na base da obra desse autor francês está o “pensamento complexo” como cerne das experiências e dos fenômenos do mundo: “[...] a complexidade se apresenta como os traços inquietantes do emaranhado, do inextricável, da desordem, da ambiguidade, da incerteza... [...] A dificuldade do pensamento complexo é que ele deve enfrentar o emaranhado [...], a incerteza, a contradição” (MORIN, 2011, p. 13-14).

O paradoxo é inerente à própria condição humana, tal como o autor fundamenta se respaldando em contradições descobertas nos âmbitos da física quântica e da fisiologia humana. Ou seja, resistir às possibilidades de um “pop político” ou de uma “política pop”, pressupondo que são territórios antagônicos, é resistir ao paradoxo da complexidade no qual somos forjados e, como tal, está imbricado nos fenômenos que emergem das relações humanas.

Desse modo, são proveitosas contribuições de autores nacionais no âmbito da Comunicação que se debruçam sobre as justaposições e as fricções de objetos tidos como “menores” por uma ciência cartesiana, tal como têm feito Thiago Soares (2010;

2014a; 2014b) com fenômenos da cultura pop e Rose de Melo Rocha (2016; 2018; 2019) em suas investigações sobre ativismos musicais de gênero e lógicas do entretenimento. O que as pesquisas de tais autores trazem, superando essencialismos e certezas cartesianas, são as contradições, as tensões, presentes nos objetos borrosos da Comunicação – a complexidade do pensamento defendida por Morin (2011). Assim, vislumbramos reiterações e subversões de imaginários, negociações com o *mainstream*, e atravessamentos entre as bordas e os centros.

É por esse caminho de contradições que nos aventuramos para compartilhar questionamentos e reflexões acerca das tensões apresentadas em produções midiáticas “pós-massivas” (LEMOS, 2005) que têm como cerne a cena LGBTQIA+ dos *ballrooms*. Tendo como base para essa investigação uma orientação cartográfica, fundamentada em Suely Rolnik (2006) e Passos, Kastrup e Escóssia (2015), objetivamos apontar algumas reiterações e subversões das “normas da inteligibilidade cultural” (BUTLER, 2019, p. 44) presentes na “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2009) da “cultura *ballroom*” (SANTOS, 2018) apresentada em tais produtos midiáticos. Servem de *corpus* o *reality show* *Legendary*³ e a série documental *My House*⁴. Para tanto, apresentaremos como a cultura *ballroom* opera uma partilha do sensível tal como conceituado por Jacques Rancière (2009). Após esse entrelaçamento, avançaremos ao “fazer sentir” das “materialidades comunicacionais” (GUMBRECHT, 2010) dos produtos midiáticos citados a fim de cartografar as tensões identificadas.

Uma das primeiras imagens que surge deste imaginário, aqui compreendido como “conjunto de produções, mentais ou materializadas em obras, com base em imagens visuais (quadro, desenho, fotografia) e linguísticas (metáfora, símbolo, relato) [...]” (WUNENBURG, 2007, p. 11), é de dançarinos fazendo poses em batalhas de *vogue*. Não à toa, uma vez que se trata de um elemento importante da cena tal como ela ficou massivamente conhecida no início dos anos 1990 com o documentário *Paris is Burning*⁵ e o videoclipe da cantora Madonna, *Vogue*⁶. Ambos alçaram o estilo de dança *vogue* aos holofotes da “cultura pop” tal como esta é definida por Thiago Soares:

³ LEGENDARY. Direção Rik Reinholdtsen. [s.l.]: HBO Max, 2020. 9 episódios (ca. 450 min).

⁴ MY House. Produtores executivos Sean David Johnson, Elegance Bratton, Dale Dobson, Nomi Ernst Leidner, Shane Smith, Eddy Moretti e Spike Jonze. [s.l.]: Viceland, 2018. 10 episódios (ca. 220 min).

⁵ PARIS is burning. Direção Jennie Livingston. [s.l.]: Miramax Films, 1990. 1 DVD (1h11m).

[...] conjunto de práticas, experiências e produtos norteados pela lógica midiática, que tem como gênero o entretenimento; se ancora, em grande parte a partir de modos de produção ligados às indústrias da cultura (música, cinema, televisão, editorial, entre outras) e estabelece formas de fruição e consumo que permeiam um certo senso de comunidade, pertencimento ou compartilhamento de afinidades que situam indivíduos dentro de um sentido transnacional e globalizante (2014, p. 41).

Todavia, é preciso rascunhar outros elementos tão importantes quanto o *vogue* para a cultura *ballroom* a fim de termos uma compreensão mais clara do que estamos considerando como tal. Ao investigar a “transnacionalização da cultura dos *ballrooms*” e seus desdobramentos na cena brasileira, Henrique Cintra Santos (2018) faz uma breve, mas elucidativa, genealogia. Segundo ele, é impossível determinar uma única origem dos *ballrooms*, uma vez que essa cultura se emaranha a outras práticas de socialização e performance de grupos LGBTQIA+ e se interpela em alguns pontos com passagens da história das comunidades negras e de imigrantes dos subúrbios da cidade de Nova York. De todo modo, alguns marcadores contribuem para cartografar os movimentos de ebulição da cultura *ballroom*.

Ainda segundo Santos (2018), no final do século XIX, havia alguns bailes de máscaras direcionados, não explicitamente, ao público LGBTQIA+ do período, e neles o travestimento era parte da dinâmica. Com a frequência no início do século XX, eles acabaram se tornando uma prática constante nos subúrbios nova-iorquinos no final da década de 1920. Havia uma constante possibilidade desses espaços serem interditados devido a políticas públicas do período, intensificadas após a Segunda Guerra Mundial, de combate a condutas entendidas como homossexuais. Não obstante, o público seguia presente, conforme noticiado pela revista *Ebony*, em 1953, sobre um baile no bairro do Harlem, com três mil pessoas, no qual homens vestidos com “roupas femininas” se apresentavam no “desfile mais incomum do mundo” (SANTOS, 2018, p. 15).

É a partir dos anos 1960 que, devido a embates raciais, o cenário passa por transformações de modo a se aproximar da cena que acabaria vindo a ser conhecida, nos anos 1980 e 1990, como a cultura *ballroom*. Novas dinâmicas de organização surgem

⁶ VOGUE. [S.l.: s.n.], 2009 [1990]. 1 vídeo (4m53s). Canal Madonna. Publicado pelo canal Madonna. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GuJQSAiODqI>. Acesso em: 04 set. 2020.

quando pessoas negras decidem promover seus próprios bailes, uma vez que o racismo também estava presente nos *balls* (desfiles) do período:

[...] a presença de 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* (SANTOS, 2018, p. 16).

"LET THE BALL BEGIN": NOTAS SOBRE A PARTILHA DO SENSÍVEL DA CULTURA BALLROOM

Percebemos, então, que o movimento da cultura *ballroom* se deu em resposta às opressões que circulavam/circulam no “mundo sensível” (RANCIÈRE, 1996) tal como este está configurado, com suas lógicas hierárquicas e compulsórias. Para utilizarmos os termos de Jacques Rancière (2009), a cultura *ballroom* promove uma outra “partilha do sensível”.

Argumentamos isso a partir da afirmação de Rancière (2009) de que existe um “sistema de evidências sensíveis” que nos revela formas específicas de apreender as partilhas realizadas na experiência humana. O autor propõe que, ao organizar-se em comunidade, a humanidade recorta a experiência e a divide em um comum partilhado e em partes exclusivas, atribuindo-se características e papéis específicos a cada uma dessas divisões. Essa partilha se dá de maneira mais ou menos complexa, porém constante, ao longo de toda a história das civilizações. Trata-se de uma partilha que diz respeito não só aos recortes de tempo e espaço, mas também dos tipos de atividade passíveis de serem desempenhadas pelos sujeitos e de suas competências e incompetências, operando, por conseguinte, diretamente nas dinâmicas sociais de participação, visibilidade e legitimidade.

Entendemos que, na Modernidade, estabeleceu-se uma partilha específica do sensível, vigente até os dias atuais. Uma das principais lógicas que nela operam, argumentamos, é a da “matriz de inteligibilidade” (BUTLER, 2019, p. 44), na qual há uma “ordem compulsória do sexo/gênero/desejo” (BUTLER, 2019, p. 25) que exige dos

corpos, para que estes sejam passíveis de legibilidade e legitimidade, “um sexo estável, expresso por um gênero estável, que é definido oposicional e hierarquicamente por meio da prática compulsória da heterossexualidade” (BUTLER, 2019, p. 258). Além dessa matriz, acrescentamos ainda à partilha do sensível operada pela Modernidade o eurocentrismo caucasiano e racista identificado por alguns autores (GROSFOGUEL, 2016; CASTRO-GÓMEZ; GROSFOGUEL, 2007) que denunciam a construção do lugar privilegiado pelo e para o homem branco, ocidental, cisgênero, heterossexual e cartesiano.

Um modo de observar as partilhas do sensível, tal como essa posta pela Modernidade, segundo Rancière (2009, p. 16), é por meio da estética, um "sistema de formas *a priori* determinando o que se dá a sentir". Trata-se, portanto, de um recorte específico e apriorístico do tempo, do espaço e das ocupações, definindo-se o que é visível e legítimo, e o que não o é.

A partir dessa definição, entendemos que a cultura ballroom possui sua própria estética, que inclui as experiências do produzir e do fruir, assim como os modos de vivenciá-las e senti-las. Aqueles que compartilham da cultura ballroom criam e atualizam outros modos de partilhar o comum que incluem, mas não se limitam, às apresentações nos bailes. Se as práticas estéticas, para Rancière (2009), são necessariamente políticas, já que intervêm diretamente nas maneiras de fazer, sentir, perceber e dizer, também o são aquelas do *ballroom*. Há nelas um complexo e intricado sistema estético-político de produção de si articulado a modos específicos antepostos pela própria cultura *ballroom*, critérios e categorias que envolvem o *como* narram a si, apresentam-se em público e entre os pares, e criam espaços de afetividades e sociabilidades. Desse modo, redesenham a partilha do sensível realizada pelo projeto da Modernidade, uma vez que neste último gays, trans, lésbicas, negros e latinos são subalternizados por não compartilharem os marcadores de legitimidade e legibilidade de seus protagonistas.

Conforme argumentaremos a seguir, a experiência estético-política da cultura *ballroom* se configura, primordialmente, a partir de três elementos responsáveis por torná-la “muito mais do que as competições, mas sim um estilo de vida” (SANTOS, 2018, p. 16) ou, nos termos de Rancière (2009), uma partilha do sensível outra que

reconfigura a ordem do comum tal como estabelecida: as *houses*, os *balls* e as performatividades de gênero.

"CATEGORY IS": *HOUSES*, *BALLS* E PERFORMATIVIDADES DE GÊNERO

As *houses* são conjuntos de relações sociais entre sujeitos, independentemente de parentesco consanguíneo, que formam grupos aos quais se referem como “famílias”. Longe dos familiares, “a formação de tais comunidades representava a criação de um espaço em que se pudesse explorar certo grau de independência e, conseqüentemente, de expressão” (SANTOS, 2018, p. 18). Essas estruturas são organizadas em volta de um “pai” ou uma “mãe”, assim chamados pelos seus membros, responsáveis pelos cuidados e aconselhamentos de seus “filhos”. Além dessa figura principal, responsável por conduzir o grupo, as *houses* são também identificadas pelos seus nomes, frequentemente associados a grifes internacionais, símbolos ou lemas que identificam características de seus integrantes. A primeira *house* teria surgido em 1972, quando Crystal LaBeija, uma das poucas negras a conseguir o título de *Queen of the Ball* em um baile organizado por brancos, foi convidada a organizar um *ball* e começar um grupo próprio. Assim, supostamente, teria nascido uma das mais icônicas casas da cultura *ballroom*: *House of LaBeija*.

As *houses* enquanto organizações promotoras de práticas de socialização entre membros subalternizados (LGBTQIA+, negros, latinos e periféricos) acabaram por se tornar espaços físicos de acolhimento. Narrativa frequente até hoje na população LGBTQIA+, membros expulsos de suas famílias originárias por motivos relacionados a suas expressões sexuais e de gênero encontravam/encontram respaldo emocional e financeiro nesses espaços. Com isso, um novo público passa a fazer parte das *houses*: pessoas que não necessariamente frequentavam a cena dos *balls*, uma vez acolhidas pelas *houses*, começam a participar da organização e até a competir nos bailes (SANTOS, 2018).

Os bailes, por sua vez, se tornam mais frequentes a partir dos anos 1970 e passam a ser promovidos pelas *houses*. Neles, além de membros de diferentes famílias socializarem, eles também competiam em desfiles e batalhas de dança por troféus e títulos que atestassem sua excelência em diversas categorias. Estas sempre existiram nos

bailes, mas a partir desse momento de efervescência, proliferam e se complexificam. Categorias como *Butch Queen*, *Eleganza Xtravaganza*, *Femme Queen*, *Face*, entre outras, continuam sendo disputadas nos bailes atuais. Ganhava o título quem tivesse o melhor desempenho aferido por jurados, segundo os critérios específicos de determinada categoria (SANTOS, 2018).

Finalmente, as performatividades de gênero contribuem para rascunhar alguns dos elementos que compõem a cultura *ballroom*. As tensões e contradições nesse âmbito são especificamente pertinentes ao propósito deste artigo, uma vez que, conforme anunciado, salientaremos o mesmo nas produções audiovisuais que tomam a cultura *ballroom* como tema. A principal controvérsia, ao nosso ver, se dá por uma tensão entre as rupturas com a matriz de inteligibilidade que está no cerne da subalternização da própria cultura *ballroom* e as reiterações normativas que ela mesma acaba por promover.

Tal tensão também é identificada por Santos (2018) nas categorias utilizadas nos *balls*. Enquanto essa cultura emerge justamente como linha de fuga para as opressões promovidas pelo sistema heteronormativo e racista, a cultura *ballroom* cria suas próprias categorias de identificação de gênero e sexualidade, tomando-as também como categorias nos desfiles e criando regras muito específicas para que seus membros possam se identificar com elas. Desse modo, ela acaba por reproduzir as dinâmicas cerceadoras do próprio sistema do qual tenta escapar. Santos explica da seguinte maneira:

[...] 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 terem a sensação de uma liberdade de identificação [de] 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 a 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 (2018, p. 32-33).

Em uma etnografia da cena *ballroom* na cidade de Detroit, no Michigan, Estados Unidos, Marlon Bailey (2013) lista seis categorias que circulam nesses espaços e que,

conforme se observa, mistura critérios sexuais e/ou de gênero, indiscriminadamente. A um só tempo, servem de categorias dos *balls* e identidades de gênero dos membros da cultura *ballroom*. Sendo elas, *butch queens up in drag* (homens gays que se apresentam travestidos, mas não tomam hormônios nem se apresentam socialmente como mulheres em seus cotidianos); *femme queens* (mulheres trans em diferentes níveis de transição de gênero e que utilizam hormônios e/ou procedimentos cirúrgicos); *butches* (homens trans igualmente em diferentes processos de transição de gênero, além de mulheres – lésbicas ou não – com o que poderia ser considerado pelo sistema heteronormativo como uma “aparência masculina”); mulheres (biológicas, independentemente da orientação sexual, com “aparência feminina”); homens/*trade* (biológicos, heterossexuais ou não identificados socialmente como gays); *butch queens* (homens biológicos, gays ou bissexuais, extremamente masculinos).

Conforme pode ser observado, critérios de identificação de gênero e sexualidade são borrados e as categorias, embora mais amplas do que as previstas pela matriz de inteligibilidade (BUTLER, 2019) da Modernidade, possuem suas próprias balizas. Estas, por sua vez, são inflexíveis e utilizadas inclusive para julgar quem participa dos *balls*. Nota-se isso com mais veemência nas categorias dos desfiles que carregam o termo *realness* no nome. Basicamente, qualquer categoria criada pode ter esse complemento e ele serve como um reforço de que naquele desfile não se espera nada menos do que a ilusão máxima. Espera-se que o/a competidor/a desempenhe sua performance em tal grau de ilusão que os jurados não sejam capazes de encontrar “falhas” ou “desvios” da “matriz heterossexual” no sentido de Butler (2019, p. 71). Assim, é possível ter tanto as categorias já citadas, como *Butch Queen Realness* e *Femme Queen Realness*, quanto outras como *The Athletic Man Realness*, *Executive Realness*, *Schoolboy Realness*, entre outras. Bailey (2013) resume explicando que o “real” é o objetivo de tais categorias, sendo que qualquer sinal de desvio de gênero e/ou sexualidade das normas heteronormativas deve ser extirpado para se obter sucesso no desfile.

Essa tensão na subversão da matriz de inteligibilidade que acaba impedindo uma ruptura total e reproduz constrições expõe, em um diálogo com Butler (2004), que não é possível refazermos o mundo ao nosso bel-prazer e ignorar que somos constituídos por

um mundo social externo e anterior a nós. As amarras às quais não conseguimos nos desvencilhar em vez de minar a agência dos sujeitos apenas freia fantasias de poderes divinos. A agência do sujeito não está, desse modo, em negar a condição intransponível de que dependemos e nos constituímos a partir de normas de mundos que não foram por nós escolhidos. Paradoxalmente, é apenas reconhecendo essa dependência inalienável que é possível manter uma relação crítica e transformativa com as normas (SANTOS, 2018).

Logo, notamos um paradoxo no qual ao mesmo tempo em que a cultura *ballroom* subverte a matriz de inteligibilidade da Modernidade, servindo como espaço de sociabilidade e acolhimento emocional e físico para sujeitos divergentes de suas normas, também o reforça através de suas dinâmicas opressivas e cerceadoras.

Observamos que as contradições dessa partilha do sensível da cultura *ballroom* em resposta à partilha hegemônica estão midiaticizadas por algumas produções audiovisuais pós-massivas. Entendemos que, a partir da experiência estético-política de consumo de tais produtos audiovisuais, essas formas se evidenciam e se tornam apreensíveis.

Desde essa articulação, pensamos a cena *ballroom*: como uma possibilidade de, por um lado, evidenciar as partilhas realizadas na sociedade contemporânea notadamente nas questões de visualidades e visibilidades de determinadas subjetividades, e, de outro, antecipar e realizar esteticamente uma nova partilha, que permite reconhecer a existência e dar voz a outros corpos falantes, mas não sem tensões.

Entretanto, há que se diferenciar a cultura *ballroom per se* de um de seus desdobramentos, a sua midiaticização. Produtos audiovisuais que têm a cultura *ballroom* como protagonista possuem uma apreensão estética própria e que dá a ver um recorte específico desse outro modo de partilhar o sensível, assim como contribui para redesenhar esse sensível partilhado.

BALLROOM MUDIATIZADO: LEGENDARY E MY HOUSE

“Welcome to the freakiest show on Earth”, diz o MC, anunciando o tema do episódio. Se como Jorge Leite Junior (2007) argumenta, os monstros criados pelas instituições de poder do século XXI são travestis, transgêneros, gays, lésbicas e todos

aqueles que desafiam as normas, que tema seria mais pertinente para um *ball* do que um circo dos horrores? Um desfile de corpos transviados, metamorfoseados em palhaços assassinos, gêmeos siameses, acrobatas queimadas, mulheres de três seios e outros ícones dos *freak shows*, avança sobre a passarela do episódio 3 da primeira temporada do programa de competição *Legendary*. Exibido pelo canal de TV a cabo estadunidense *HBO Max*, o *reality show* tem 9 episódios e apresenta 8 *houses*, entre elas as icônicas *House of Ninja* e *House of Saint Laurent*, competindo em *balls* semanais por um prêmio de 100 mil dólares para a *house* vencedora. Já *My House* é um híbrido de *reality show* e série documental em 10 episódios, exibidos pelo canal *Viceland* em 2018. O programa acompanha a vida de seis membros da cultura *ballroom* de Nova York, compartilhando suas presenças tanto dentro dos *balls* como fora deles.

Legendary e *My House* não estão sozinhos na lista de produtos audiovisuais que tem a cultura *ballroom* como tema. Mais de vinte anos atrás, *Paris is Burning*⁷ (1990) foi um dos principais elementos responsáveis por levar a cultura *ballroom* para o centro da cultura pop. Dirigido por Jennie Livingston, o documentário é um clássico LGBTQIA+ e serve como uma etnografia audiovisual da cena *ballroom* do final dos anos 1980 em Nova York. Tema de diversos textos acadêmicos e inúmeras referências posteriores na cultura pop, a visibilização dos protagonistas não durou muito tempo nem conseguiu transformar financeiramente a vida da maioria, acendendo algumas polêmicas em relação a este fato (SANTOS, 2018).

Depois de certo ostracismo na cultura pop, houve algumas produções audiovisuais importantes, como os documentários *How do I Look*⁸ (2006) e *The Aggressives*⁹ (2005). Contudo, é nos anos 2010 que a cena *ballroom* começa a ganhar destaque na cultura pop novamente, com ênfase para a série de TV estadunidense *Pose*¹⁰ (2018-) e os já citados *My House* e *Legendary*. Neste artigo, focaremos nos dois últimos por três motivos: não são ficcionais, trazem narrativas autorais de sujeitos imersos na

⁷ PARIS is burning. Direção Jennie Livingston. [s.l.]: Miramax Films, 1990. 1 DVD (1h11m).

⁸ HOW do I look? Direção Wolfgang Busch. [s.l.]: Art From the Heart Films, 2006. 1 DVD (1h20m).

⁹ THE Aggressives. Direção Eric Daniel Peddle. [s.l.]: Seventh Art Releasing, 2005. 1 DVD (1h15m).

¹⁰ POSE. Criadores Ryan Murphy, Brad Falchuk e Steven Canals. [s.l.]: Color Force, Brad Falchuk Teley-Vision, Ryan Murphy Television, Fox 21 Television Studios, FX Productions e FX Network, 2018. 2 temporadas, 18 episódios (ca. 900 min).

cultura *ballroom* e apresentam características comuns a produtos de entretenimento da cultura pop, com especial destaque para as performances das tensões internas do *ballroom* midiaticizado.

Ao refletirmos sobre os programas *Legendary* e *My House*, identificamos algumas dimensões que se repetem e se tensionam, categorias que nos servem de princípio organizador desta cartografia, núcleos a partir dos quais os pontos de convergência e de tensão são apresentados. Discutiremos, então, (a) a diversidade dos membros das *houses*, sobretudo no que se relaciona aos marcadores de gênero, raça e classe e sua visibilidade; (b) as relações familiares e de acolhimento, tendo em vista a ambiência competitiva dos *balls*; e (c) o sistema de regras do jogo, tanto intra, inter e extracomunidades do *ballroom*, quanto em relação às estruturas externas a elas.

a) **WELCOME TO THE FREAKIEST SHOW ON EARTH: DIVERSIDADE ENTRE A DIVERSIDADE**

Enquanto em *Paris is Burning*, a transgeneridade e a não heterossexualidade são marcadores das protagonistas, já no primeiro episódio de *Legendary*, o programa dilata o imaginário da cultura *ballroom* ao apresentar mudanças nesses marcadores. Tal como outrora, há intensa presença de homens cisgênero, negros, latinos e mulheres trans, por outro lado, a tradicional *House of Ninja*, apresentada inclusive no documentário de 1990, 30 anos depois, traz ao programa uma formação apenas de mulheres cisgênero. Já a *House of Balmain* tem a *drag queen* Calypso; a *House of St. Laurent*, um homem cis, bissexual; e a *House of Ebony*, historicamente uma “*black house*” (casa de pessoas negras), é liderada pela *Mother* Isla Ebony, uma mulher cis, branca, mãe de uma criança de 2 anos.

My House, por sua vez, não retrata apenas uma competição, mas inclui a história oral dos integrantes de seu elenco. Assim, as questões de gênero, raça e classe perpassam todos os arcos narrativos de maneira significativa, de forma a complexificar os quadros das personagens que ali se apresentam.

É bastante claro, desde o início da série, que a percepção enunciada de maneira geral, e repetida ao longo de todos os episódios, é que a cena *ballroom* é capaz de congrega diversos perfis subalternizados. Assim como ocorre em *Legendary*, notamos

uma grande diversidade de perfis raciais (com o predomínio de negros e latinos) e de gênero. É por esse motivo que afirmam, reiteradamente, que a cena consegue comportar e acolher a todos.

Para além dos espaços da competição, *My House* também mostra situações pelas quais aqueles personagens se constituem e as circunstâncias peculiares a que se submetem em virtude de suas construções subjetivas na dimensão do gênero. Assim, no episódio 2, vemos a personagem Tati, ao andar pelas ruas de Nova York com sua amiga Natasha, ambas mulheres trans, sendo abordadas por um homem que questiona diretamente se elas são homens e, diante da resposta negativa e da tentativa de esquiva, segue-as pela rua com o objetivo de pegar seus números de telefone. Dá-se, então, uma conversa entre as amigas e uma produtora do programa acerca da frequência desse tipo de assédio e suas formas de lidar com isso, explicando ainda o conceito de passabilidade. Também vai ao encontro dessa narrativa o que dizem os homens trans, quando, no terceiro episódio, afirmam socializar com homens cis para aprender com eles a performar masculinidade e, assim, competir nas categorias dos *balls* que exigem *realness*.

Essas narrativas expõem a dimensão performativa do gênero descrita por Butler (2019) com fins estratégicos de sobrevivência – como no caso de Tati e sua amiga, visto que “habitualmente punimos os que não desempenham corretamente seu gênero” (BUTLER, 2019, p. 241) – e com o objetivo de atender ao critério de *realness* dos *balls* – caso dos homens trans que socializam com homens cis para aprenderem a performar uma masculinidade hegemônica. Neste último, também há punições, não com a segurança da própria vida, mas com as notas baixas e desclassificações que fazem parte da cultura dos bailes.

Também a construção da masculinidade de Jelani, em *My House*, é bastante importante, uma vez que, como homem gay cis de atributos físicos típicos de uma construção heteronormativa de masculinidade, ele negocia sua performatividade de gênero em virtude do ambiente que frequenta. Tendo por pano de fundo uma discussão acerca dos níveis de violência nos espaços, Jelani afirma, no episódio 2, desejar esconder sua feminilidade para se mesclar aos heterossexuais, de forma a evitar que lhe arremessem garrafas de vidro ao transitar pelos espaços públicos. Com essa narrativa,

reiteramos o argumento exposto no parágrafo anterior, também presente no caso de Tati, da passabilidade cisnormativa como estratégia de sobrevivência física.

Há um debate importante que permeia a série quanto ao recorte de classe, notadamente pelo fato de alguns membros do elenco já terem consolidado algum tipo de carreira não somente dentro da cultura *ballroom*, mas também fora dela. Um exemplo é Alex Mugler que, como dançarino e coreógrafo, à época das gravações do programa, já havia trabalhado com celebridades do pop como Rihanna e FKA Twigs, reforçando, novamente, os entrelaçamentos entre as culturas *ballroom* e pop. Também Precious Ebony já havia trabalhado anteriormente em um vídeo publicitário para a marca Nike com a jurada de *Legendary*, Leiomyl Maldonado, uma figura de destaque na dança e na cena *ballroom*. No episódio 2, Precious afirma agora colher frutos que antes não poderia, já tendo passado por situações financeiras críticas, e diz não estar acostumada, ainda, aos novos luxos que lhe oferecem.

Além disso, notamos uma dimensão que perpassa não somente as condições econômicas e sociais dos personagens, mas também, e principalmente, que as imagens e o imaginário relacionados a essas condições são intensamente atreladas às lógicas de consumo. Nesse sentido, entendemos algumas categorias dos *balls* que se referem especificamente a representações de classe, como homens de negócios, socialites e modelos, como uma estratégia de acesso simbólico a posições sociais negadas a esses corpos subalternizados na partilha do sensível tal como está dada fora da cultura *ballroom*. Nessas categorias, qualquer corpo pode acessar lugares sociais de sucesso e prestígio, desde que, reiteramos, performatize conforme as representações hegemônicas. Ou seja, não é preciso ter, de fato, sucesso, desde que seja capaz de se criar a ilusão do sucesso emulado nas representações que circulam no *mainstream*.

b) *MOTHERS AND FATHERS: RELAÇÕES FAMILIARES E ACOLHIMENTO*

Para além da diversidade entre os membros das *houses*, notadamente mais heterogênea do que as configurações apresentadas na cena dos anos 1980 em *Paris is Burning*, o protagonismo da cultura *ballroom* na vida de seus membros permanece o mesmo. “*Ballroom* é acolhedor e cativante”, “*ballroom* me ensinou a ser eu mesma”,

“*ballroom*, realmente, salvou a minha vida”, anunciam alguns competidores nas cenas iniciais do primeiro episódio do programa de *Legendary*. Algumas narrativas autorais contribuem para consolidar o imaginário de que as *houses* seguem servindo de redes de apoio psicossocial aos seus membros. No vídeo de apresentação da *House of Balmain*, no episódio 1, Torie Balmain conta que antes de sua mãe falecer por causa de um câncer no pulmão, ela entregou um cartão para o *House Father*, Jamari Balmain, dizendo que se sentia confortável em partir, porque sabia que seu filho teria alguém para cuidar dele. “Se não fosse por Jamari e pela *house*, eu estaria no lugar mais escuro que eu poderia estar em minha vida”, complementa Torie, chorando. Já no episódio 3, é Shorty Ebony, da *House of Ebony*, quem compartilha sua narrativa emocionada, finalizada em lágrimas e abraços, reforçando seu vínculo com a casa:

Tenho passado por muitos problemas pessoais. Tecnicamente, não tenho uma casa para onde voltar, em Chicago. Não tenho um vínculo familiar como o que eu tinha quando era mais jovem. Então, preciso do apoio deles [os membros da *house*], a unidade, o amor, todas as coisas que preciso para me tornar o homem que estou tentando me tornar (*LEGENDARY*, ep. 3, 2020).

Igualmente, em *My House*, discursos similares são repetidos em relação à capacidade agregadora da cena *ballroom*, sendo capaz de representar um espaço seguro em que se pode performar não somente os fazeres artísticos da música, da dança e da performance, mas também as diversas construções subjetivas dos corpos que se apresentam. Assim:

Onde quer que você vá, será provocado por alguma coisa. Somos muito diferentes, somos muito *queer*, somos muito negros. Então vimos ao *ballroom*. O *ballroom* diz que você não é gay, você é boceta. O *ballroom* diz que você não está perdido, você é uma lenda. O *ballroom* é um lugar seguro para nós, é como os portões de ouro da nossa comunidade. O *ballroom* é a nossa libertação, o nosso campo de batalha, a nossa força, a nossa imaginação. É a nossa história. Todos nós falamos a mesma língua porque dança é arte e arte é comunicação. Se você está sozinho, esta é sua família. Se você é um sem-teto, esta é sua casa (*MY HOUSE*, ep. 1, 2018).

Essa fala que abre o primeiro episódio de *My House* é capaz de sintetizar algumas das percepções destes sujeitos em relação à cultura e à comunidade em que estão inseridos. Proferida por diferentes membros do elenco e editada de forma a compor uma definição de *ballroom* sobre a qual a série trabalhará, a fala faz um recorte das múltiplas facetas da cultura *ballroom*, que permeia questões de visibilidade, de gênero, raça e classe, e as diversas negociações que se dão no âmbito das relações

sociais intra (aquelas que se dão internamente entre os membros da comunidade), inter (as relações de sociabilidade entre diferentes comunidades *ballroom*) e extracomunidade (relações de um membro com elementos externos à comunidade, que a informam e influenciam).

Encontramos esse mesmo sentido de acolhimento na afirmação da personagem Tati, quando, ao chegar ao West Village, bairro de Nova York tradicionalmente conhecido pela luta LGBTQIA+ e onde se deram as rebeliões de Stonewall, diz sentir-se segura naquele ambiente, um dos primeiros lugares onde fora capaz de encontrar semelhantes, muitos dos quais conduziram-na à cena *ballroom*.

Um recorrente aspecto que se faz ver nas narrativas das personagens quanto às circunstâncias que as levaram à cena *ballroom* é uma fragilidade no âmbito das relações familiares de cada um dos personagens. Quanto a essas, notadamente no âmbito do programa *My House*, há uma constante narrativa de vulnerabilidade e de negociação com a própria construção de subjetividade no ambiente doméstico. A partir de situações de rejeição, em suas várias manifestações, esses sujeitos encontram no *ballroom* um ambiente para se constituírem da forma que lhes é necessária, escapando a uma normatividade com a qual não se identificam.

Vai ao encontro desse pensamento a narrativa de Tati sobre seu processo de transição e sua rejeição por sua mãe, que a levou a buscar refúgio na casa de seu irmão e, posteriormente, a sustentar-se como pôde, inclusive por meio de prostituição e roubo, tendo sido ainda encarcerada em um determinado momento. Em um outro registro, também aprendemos sobre a relação de Jelani com seu pai, que o teve com 15 anos e passou grande parte da vida do filho encarcerado. Apesar de terem uma relação amigável, o pai declara que fora capaz de compreender a orientação sexual do filho e que o aceita desde que em um contexto restrito às relações entre eles. É no *ballroom* que essas histórias de vida encontram um espaço que lhes abrem as portas, acolhendo, protegendo e proporcionando encontros com semelhantes.

Tal afirmação de ambiente acolhedor, entretanto, acha certa fragilidade em alguns momentos da série. A fala de Alex Mugler de que é necessário desenvolver uma casca grossa para sobreviver na cena vai no sentido de afirmar também que todos na cena *ballroom* estão acostumados a serem julgados pelos outros membros da

comunidade, cenário em que as ofensas, em maior ou menor grau, são sempre presentes. Essas situações parecem ser, a partir da leitura e análise destes produtos audiovisuais particulares, ainda mais intensificadas em virtude de um ambiente que se apresenta como fundamentado em constante competitividade; as disputas dos *balls* excedem aqueles espaços e intervêm nas próprias constituições subjetivas dos corpos, de forma a moldar suas relações interpessoais e a criar estratégias de negociação que passam por ordens outras que aquelas da afetividade.

É nesse sentido que as *houses* apresentadas em *My House* operam. Um dos grandes arcos narrativos da série é a possibilidade de Tati fazer parte de uma *house*, já que deixou a *House of Mugler* e começou a performar de modo independente (adotando o sobrenome 007). As demais *houses* fazem diversas propostas à performer, já que trata-se de um grande talento da cena, capaz de vencer muitas competições. No segundo episódio, Leiomy Maldonado diz a Tati que as casas deveriam se basear em relações de apoio, como uma família, de forma a criar laços entre seus componentes, o que, à época, estava se perdendo. Identificamos que a essas relações de afeto, de criação de redes de apoio a partir das *houses*, soma-se uma negociação estratégica que busca certas vantagens competitivas, como uma variedade de acordos bilaterais ou multilaterais de forma a trazer benefícios inclusive materiais. Há uma mobilidade maior em relação àquelas *houses* apresentadas em *Paris is Burning*, por exemplo.

Para além dessa dimensão de negociação, há também uma importante interface com o consumo, tanto em *Legendary* quanto em *My House*, e que também observa uma mudança de paradigma em relação a *Paris is Burning*: os nomes das *houses*, que nos anos 1980 e 1990 comportavam outros tipos de significados, mais recentemente transformam-se em marcas da moda, como Balmain, Lanvin, Gucci etc. Se, por um lado, essas *houses* refletem uma estética particular, é menos em relação às marcas homônimas dos grandes conglomerados de moda do que em relação às demais *houses* existentes na comunidade *ballroom*. Entretanto, há um raciocínio estruturante que também vê essas comunidades afetivas como marcas, sendo necessário propor uma estética específica que modaliza as performances e as construções imagéticas e de subjetividades dos membros de cada *house*. É nesse sentido também o que afirma Alex Mugler à revista neozelandesa *Viva*, reconhecendo um equilíbrio entre as dimensões

afetuais e afetivas das *houses* e uma ênfase na construção de marca tanto para as *houses* quanto para os performers:

DA: Parece haver uma grande mudança da ideia tradicional de uma *house* como um sistema de apoio para aquela de uma *house* vista mais como uma marca. Isso é verdade? As casas estão ficando muito polidas?

AM: Sim, definitivamente há uma ênfase na marca [*branding*], mas também há um lugar para as pessoas, você apenas precisa descobrir com qual *house* se sente mais à vontade. Você começa como um agente livre, conhecido como 007, e a partir daí você interage com as pessoas. Depois de encontrar sua *house*, eles começarão a treiná-lo para fazer parte da marca da casa. Quando comecei, não estava tão polido. Mas quando entrei na *House of Mugler*, eles se tornaram minha família e me ajudaram a crescer em termos de falar, atuar e em todos os aspectos da vida. (AHWA, 2018).

c) AS REGRAS DO JOGO OU “I AM BALLROOM”

Assim como identificado por Santos (2018) e Bailey (2013) em suas análises críticas da cena *ballroom*, os programas também trazem as contradições para a cena. Em *Legendary* e *My House*, são constantes as tensões entre a cultura *ballroom* como espaço de sociabilização e acolhimento e reprodução de dinâmicas coercitivas, assim como expõem também alguns elementos fundantes que se perpetuam e outros que são alterados.

Paralelamente à expansão do perfil dos membros das *houses* e a continuidade do vínculo emocional entre eles, as reproduções de dinâmicas coercitivas, similares em seus cerceamentos às normas com as quais pretendem romper, também compõem o imaginário alimentado pelo programa. Ainda no primeiro episódio de *Legendary*, a jurada fixa Leiomy Maldonado, após assistir ao desfile da *House of Balmain*, critica a ausência de passos de *vogue* e movimentos de desfiles. Ou seja, há algo que se espera da cultura *ballroom* e que quando as *houses* não entregam nos *balls*, elas são cobradas.

Também em *My House*, as regras do jogo são explicitadas já no primeiro episódio, quando se apresenta ao público as expressões “*legend*” e “*iconic*”, empregadas em contextos bastante específicos e utilizadas como titulação que acompanha os nomes dos performers. “*Legend*”, em *My House*, refere-se a alguém que tenha vencido categorias por pelo menos cinco anos, com uma nuance que também surge em *Legendary* em termos territoriais; há “*local legends*” quando o performer somente vence *balls* em uma mesma região, por oposição àqueles que vencem em diversas localidades.

"Iconic", em contrapartida, refere-se a alguém que é conhecido universalmente na cena *ballroom*, tendo participado dos *balls* por um período de, no mínimo, 20 anos.

Pensamos que esta comunidade, que dá origem a um amplamente repetido discurso de acolhimento e abertura, tem também suas normatizações, hierarquias e distribuições de posição de poder. É nesse sentido a fala de Precious Ebony também no primeiro episódio de *Legendary*, ao afirmar que "fazer parte do *ballroom* não é pra qualquer pessoa. Para estar no *ballroom* [na competição, nesta arena de disputa], você deve estar na melhor forma de sua melhor forma".

O exposto é ainda mais explícito com a participação de Dominique Jackson, no episódio 3. A atriz trans, uma das protagonistas da série de TV *Pose* e, atualmente, figura midiática da causa LGBTQIA+ nos Estados Unidos, é figura central em cenas de imposição das normativas internas da cultura *ballroom*. Após elogiar a *House of Balmain* e afirmar que "não é apenas sobre o *ballroom*, é sobre entreter as massas", Dominique se mostra explicitamente desinteressada durante a apresentação da *House of St. Laurent* e, durante sua crítica, sentencia: "Impressionem-me, e eu não estou impressionada". Após o desfile da *House of Gucci*, em resposta aos elogios de outros jurados, ela afirma que os membros não são tão deslumbrantes quanto dizem. Delicious Gucci, visivelmente incomodada, responde dizendo que Dominique não é também tão deslumbrante. Nesse momento, a atriz se levanta, afirmando ser um ícone da comunidade e, em direção a Delicious, afirma: "você não tem o poder para dizer algo", e finaliza, dramaticamente, se movendo pela passarela, "eu sou *ballroom*".

Já desde a antiguidade clássica, Rancière (2009) observa que há litígios no âmbito das possibilidades de partilhas do mundo, das posições de privilégio e das atribuições do ser e do falar, o que modernamente se complexifica de maneira exponencial, dadas as infinitas possibilidades de interação e de convívio dos corpos falantes. O que esses momentos de tensão com Dominique Jackson expõem é que o comum, mesmo quando se pretende redesenhá-lo como na cultura *ballroom*, é dividido de forma a distribuir posições e lugares, processo pelo qual se atribui a determinados sujeitos diferentes possibilidades de agência, estabelecendo-se "quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce" (RANCIERE, 2009, p. 16). Dominique se faz "polícia" (RANCIÈRE, 2009) das

regras do jogo do *ballroom* e exige posição diferenciada entre aqueles que compartilham dessa outra configuração de recorte do mundo, que, aparentemente, não é tão comum assim.

Outro ponto é quando dos comentários dos participantes uns sobre os outros em geral ou, frequentemente, após perderem o troféu da semana ou receberem críticas ruins. *Mother Michelle*, da *House of St. Laurent*, se revolta por ter sua *house* desclassificada no desfile *Three Fab Mice*, no episódio 2 de *Legendary*. “A porra da categoria é Três Ratinhos Fabulosos, não tem nenhum rato ali. Nós entregamos ratos. Que se foda!”, vocifera para a câmera nos bastidores, enquanto a *House of Lanvin*, alvo das ofensas, segue desfilando. Entre revoltas, também há espaço para comemoração pela vitória da pessoa para quem se perdeu, como no episódio 4, quando Jamari Balmain diz, em tom de divertimento: “Foi ótimo, me diverti, foi divertido. Perdi para uma amiga querida, está tudo bem”.

O que essas falas autorais do programa apresentam é que junto ao acolhimento pelo qual as *houses* acabam se tornando conhecidas, também há algumas explosões. Dar passagem a afetos raivosos, contudo, é uma performance comum a ambientes de competição, especialmente em espaços como o dos bailes. É preciso, todavia, observar certas nuances entre comentários como o de *Mother Michelle* enquanto resposta colérica e o de Dominique, que age como “polícia”. A primeira segue no âmbito do calor do jogo, performatizando sua insatisfação, ao passo que a segunda toma para si o direito de ditar as regras do jogo - “Eu sou *ballroom*” - e silenciar outros corpos - “você não tem o direito de dizer algo”.

Vemos, então, uma partilha clara do sensível, no sentido de afirmar não só quem pode vencer, mas quem poderia ou não performar uma hierarquização. Desse modo, o *ballroom* se configura como um campo, no sentido bourdieusiano, ou seja, um espaço das relações sociais entre agentes dotados de uma diversidade de posicionamentos sociais e de capital desigualmente destituído, em meio ao qual se dão lutas internas de dominação e poder: “todo campo é um campo de forças e um campo de lutas para conservar ou transformar esse campo de forças” (BOURDIEU, 2004, p. 22-23).

Os agentes da cultura *ballroom* procuram atingir uma posição de dominação ou manter-se dominantes em relação à hierarquia instituída na própria cultura que

produzem, fazendo o uso das diferenças de alocações de capital, seja ele econômico, como nas situações de consumo de luxo em *My House*; social, conforme explicita Dominique ao reivindicar para si um prestígio universal e de implicações ditatoriais; e cultural, como nas críticas dos jurados Leiomy e Law Roach cobrando dos participantes de *Legendary* um repertório de moda e da própria cultura. Assim, o *ballroom* goza de certa autonomia, constituindo “um mundo social como outros, mas que obedece a leis sociais mais ou menos específicas” (BOURDIEU, 2004, p. 20), sendo, contudo, influenciado pelo espaço social mais amplamente considerado. Como vemos, então, as relações intra e inter *houses* criam um espaço que, em relação ao público espectador, é bastante acolhedor, mas no que tange à participação ativa corrobora uma complexa estrutura de mecanismos de estabelecimentos de hierarquias.

As assimetrias entre os agentes, bem como as hierarquias estabelecidas refletem mais do que simples diferenças, mas revelam a própria estrutura, no contexto da teoria da distinção, baseada na legitimidade cultural daquilo que é imposto pelos agentes dominantes, como os gostos e estéticas, estabelecendo-se uma relação de hierarquia e autoridade com base em poder simbólico. É patente, aqui, o exemplo do comportamento de Dominique em *Legendary*, bem como as narrativas de Alex Mugler e Precious Ebony sobre as possibilidades de que os jurados peçam o encerramento imediato de uma performance, caso a qualidade desta não esteja à altura de suas expectativas, tolhendo-se mesmo a própria possibilidade de participação de um agente. É o porquê de, para além da necessidade de formação de uma carapaça em relação às derrotas mais ou menos frequentes nas competições, Jelani afirma, em *My House*, que há uma qualidade bastante política nas vitórias e derrotas. Tal afirmação acompanha as frustrações de Relish ao ser derrotado, ressaltando também o caráter político das escolhas dos jurados em situações em que ainda que haja um vencedor claro, outro performer mais reputado é escolhido.

HOLD THAT POSE: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Objetivamos, neste artigo, cartografar as tensões estético-políticas na partilha do sensível acionadas pela cultura *ballroom*, mais especificamente em sua dimensão midiaticizada na cultura pop pelos produtos audiovisuais pós-massivos *Legendary* e *My*

House. Identificamos que, nessa outra forma de organização do mundo sensível da cultura *ballroom*, há algumas tensões e contradições que evidenciam a complexidade do fenômeno.

Não nos debruçamos, aqui, sobre a cultura *ballroom* em si, mas uma cultura *ballroom* mediada, midiaticizada por produções audiovisuais pós-massivas. Entendemos tais obras como pós-massivas, pois, embora produzidas por conglomerados de mídia, como HBO e Vice, espraiam-se pelas redes digitais impulsionadas por tecnologias de funções pós-massivas.

Ao ser midiaticizada, a cultura *ballroom* passa por um processo de seleção, no qual alguns de seus aspectos são dados a ver, enquanto outros permanecem em circulação apenas entre os que a experienciam na carne. Mas, se essa experiência corporificada possibilita uma forma diversa deste fenômeno, a análise a partir de sua midiaticização não é menos rica ou complexa. É justamente em decorrência da midiaticização da cultura *ballroom* em um contexto sociocultural pós-massivo e de estrutura midiática ímpar que nos é permitido o contato com dimensões anteriores e posteriores à performance nos *balls*, aos testemunhos das relações familiares e às relações de consumo. Entendemos que a cultura *ballroom* midiaticizada, então, atua como um recorte específico da partilha do sensível promovida pela comunidade e, ao mesmo tempo, contribui para redesenhar esse sensível partilhado.

Na Modernidade, estabeleceu-se uma partilha do sensível que opera sob lógicas da matriz de inteligibilidade, que exige uma ordem compulsória do sexo/gênero/desejo, e de um eurocentrismo caucasiano e racista, que subalterniza os corpos que não compartilham dos marcadores de privilégio do homem branco, ocidental, cisgênero, heterossexual e cartesiano.

Membros da cultura *ballroom*, por sua vez, criam e atualizam um sistema estético-político que redesenha essa partilha do sensível posta pela Modernidade. Nesse outro modo de organizar o sensível, há algumas rupturas com ordens vigentes e outras reiteraões normativas.

Os programas observados apontam algumas movimentações da própria cultura. Enquanto nos anos 1990, o *ballroom* midiaticizado apresentava certa predominância de alguns corpos, como homens cisgênero, negros, latinos e mulheres trans, atualmente, há

outros corpos que circulam na comunidade, a saber, mulheres cisgênero, *drag queens*, bissexuais e mulheres cis mães. Essa diversidade racial, de gênero e sexual é argumento dos próprios membros da comunidade para colocá-la como um espaço de acolhimento a todos os corpos.

Embora no contexto das competições haja um alargamento das categorias de sexualidade e gênero, que na partilha sensível moderna operam por binarismos, elas também possuem critérios inflexíveis para que seus membros possam participar dos *balls*, que são um núcleo fundamental na comunidade. Observamos, então, que a reprodução de normatividades identificada por Bailey (2013) na cultura *ballroom* também se dá em sua dimensão midiaticizada.

Outro aspecto cartografado é o emprego da performatividade de gênero com fins estratégicos, tanto como condição biopolítica de sobrevivência quanto como recurso para obtenção de vantagens na cena dos desfiles. Aprender a manipular e emular códigos socialmente considerados femininos e masculinos, desenvolvendo uma passabilidade cisnormativa, aparece como um importante recurso para transitar pelos espaços públicos urbanos e não sofrer violência simbólicas e físicas. Tais usos estratégicos de passabilidade também são empregados em outras situações, uma vez que sujeitos lançam mão deles em categorias dos *balls* (conhecidas como *realness*) quando se exige nada menos do que a ilusão máxima alimentada por representações midiáticas em circulação no *mainstream*.

Outro ponto importante é a função de apoio psicossocial das *houses*, uma configuração de família específica que possui *Mothers* e *Fathers*, mas cujas relações se dão por afetividades, e não imposição consanguínea. Esses espaços - que incluem a configuração familiar das *houses* e os lugares por onde seus membros circulam enquanto grupo, como os bailes - servem de ambiente seguro para praticar fazeres artísticos e para suas construções subjetivas não normativas. Narrativas autorais apresentadas nos programas comunicam sobre frequentes violências e rejeições no ambiente doméstico de alguns familiares em relação à produção de subjetividade dos membros da comunidade *ballroom*, especificamente no que tange a questões de gênero e sexualidade. Assim, então, eles chegam às *houses*, onde observamos certas negociações no âmbito das relações sociais entre os membros da comunidade

(intracomunidade), entre diferentes comunidades *ballroom* (intercomunidade) e entre os integrantes dessa cena e pessoas fora dela (extracomunidade).

Ainda que criando e atualizando uma partilha do sensível outra, a cultura *ballroom*, tal como midiaticizada por esses programas, não está isolada de certos sistemas de opressão e hierarquização comuns à partilha do sensível da Modernidade. A competitividade e as disputas estão arraigadas ostensivamente nos bailes, onde compete-se por títulos e prêmios; nas *houses*, que disputam o topo da hierarquia nos bailes; e no próprio modo como os corpos constroem suas subjetividades. Neste último caso, identificamos membros que negociam sua admissão em determinadas *houses* levando em consideração cálculos de vantagens pessoais, ou ainda quando atuam como polícia cobrando e exigindo determinados comportamentos de seus pares.

Logo, a cultura *ballroom* midiaticizada nos permite considerar que as relações de afeto não são o único lastro da configuração das casas; buscam-se também vantagens competitivas que podem trazer benefícios inclusive materiais. Há, ainda, uma modalização das casas sob lógicas estratégicas de consumo: elas são percebidas por seus membros como marcas e, como tais, é necessário desenvolver uma ética e uma estética próprias responsáveis por balizar as performances de seus integrantes, tanto nas apresentações nos bailes como nas produções de subjetividades. Esperam-se determinados comportamentos dependendo da *house* da qual um membro faz parte. Assim, algumas casas são notáveis por mobilizar questões étnico-raciais ou de gênero, outras por seu uso particular da moda e da indumentária, outras ainda pelas coreografias etc.

Para além da competitividade, encontramos algumas tensões que expõem uma reprodução de dinâmicas coercitivas. A partilha do sensível promovida pela cultura *ballroom* e cartografada a partir de sua dimensão midiaticizada também distribui posições e lugares hierárquicos, que influenciam as relações que se dão entre os membros. Há títulos, como *iconic* e *legend*, responsáveis por assegurar lugares de legitimidade aos competidores, de acordo com o sucesso que possuem em sua trajetória dentro da comunidade, que funcionam como reconhecimento e baliza de hierarquização. Por vezes, os próprios membros acabam atuando como polícia, ditando as regras do jogo e

silenciando outros corpos – como no emblemático caso de Dominique Jackson em *Legendary*.

Observamos, assim, que a cultura *ballroom* não se limita às dinâmicas competitivas que se dão em seu interior. A midiaticização dessas relações confere ao *ballroom* uma visibilidade que se espalha pela cultura pop e reverbera em diversos âmbitos, evidenciando uma relevância crescente em relação a temas complexos da pós-modernidade, como as diversas esferas analisadas nesta cartografia. Ao discutirmos outras possibilidades de partilha da experiência comum, apontamos não somente as formas pelas quais estas divisões se redesenham, mas também para o fato mesmo de que podem ser realizadas. É por meio da evidenciação desses processos de repartilha que vemos no *ballroom* um importante articulador de fluxos transformadores a partir das brechas e das margens, e que traz à tona tensões, reiterações e subversões negociadas dentro de possibilidades outras de existir.

REFERÊNCIAS

AWHA, Dan. My House Star Alex Mugler On Dancing With Rihanna & The Need For Inclusiveness. In: **Viva**, 8 de julho de 2018. Disponível em: <https://www.viva.co.nz/article/fashion/alex-mugler-from-my-house-ballroom-scene/>. Acesso em: 20 jun. 2020.

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

BOURDIEU, Pierre. **Algumas propriedades dos campos em questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983a.

BOURDIEU, Pierre. **Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico**. São Paulo: UNESP, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2017.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

BUTLER, Judith. **Undoing Gender**. New York: Routledge, 2004

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón. Prólogo. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago;

GROSGOUEL, Ramón (orgs.). **El giro decolonial**: reflexiones para una deversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007, p. 9-23.

GROSGOUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. **Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, jan/abr 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/se/v31n1/0102-6992-se-31-01-00025.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2020.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-RIO, 2010.

LEITE JÚNIOR, Jorge. O que é um monstro? **ComCiência** – Revista Eletrônica de Jornalismo Científico. 2007. Disponível em: <http://comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=29&id=340>. Acesso em: 20 jun 2020.

LEMONS, André. **Ciber-cultura-remix**. São Paulo, Itaú Cultural, ago. 2005. Disponível em: http://sciarts.org.br/curso/textos/andrelemons_remix.pdf. Acesso em: 20 jun. 2020.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (orgs.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **O Desentendimento**: Política e Filosofia. São Paulo: Editora 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**. São Paulo: Editora 34, 2. ed., 2009.

ROCHA, Rose de Melo; CAMINHA, Marina. Estéticas bastardas de subjetividades celebrizadas: sensualização, deboche e resistências no pop-funk de Lia Clark. **Famecos**, Porto Alegre, v. 26, n. 1, jan./abr. 2019, p. 1-19. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/30349/17965>. Acesso em: 20 jun. 2020.

ROCHA, Rose de Melo; GHEIRART, Ozzie. “Esse close eu dei!”: a pop-lítica “orgunga” de Rico Dalasam. **Eco-Pós**, v. 19, n. 3, 2016, p. 161-179. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/3783/4001. Acesso em: 20 jun. 2020.

ROCHA, Rose de Melo; NEVES, Thiago Tavares das. “Deixa eu bagunçar você”: Liniker e atravessamentos do trans. *In*: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 41., 2018, Joinville. **Anais** [...]. Joinville: 2018. Disponível em:

<https://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-1648-1.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2020.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2006.

SANTOS, Henrique Cintra. **A transnacionalização da cultura dos ballrooms**. 2018. 180 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/331699/1/Santos_HenriqueCintra_M.pdf. Acesso em: 20 jun. 2020.

SOARES, Thiago. Abordagens teóricas para estudos sobre cultura pop. **Logos**, n. 41, 2014a, p. 1-14. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/14155/10727>. Acesso em: 20 jun. 2020.

SOARES, Thiago. Lady Gaga não é Madonna (Embora a mídia queira que seja): notas sobre mitos geracionais, ídolos pós-modernos e monstruosidades. *In*: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 33., 2010, Campina Grande. **Anais** [...]. Campina Grande: 2010. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2010/resumos/R23-0588-1.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2020.

SOARES, Thiago. Quero ficar no teu corpo feito tatuagem. *In*: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 37., 2014b, Foz do Iguaçu. **Anais** [...]. Foz do Iguaçu: 2014. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-1809-1.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2020.

VOIGT, André Fabiano. Nem moderno, nem pós-moderno: Jacques Rancière e os regimes de identificação das artes. **Urdimento**, v. 2,n.23, 2014, p. 63-82. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102232014063>. Acesso em: 20 jun. 2020.

WUNENBURG, Jean-Jacques. **O imaginário**. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

Recebido em 21 de junho de 2020

Aprovado em 21 de setembro de 2020