SciELO Preprints

Estado da publicação: O preprint não foi publicado em outro meio.

Resistências transnacionais: (I)mobilidades na cena ballroom entre São Paulo e Nova York

Bruno Nzinga Ribeiro

https://doi.org/10.25091/S01013300202600030003

Submetido em: 2026-11-11
Postado em: 2026-11-12 (versão 1)
(AAAA-MM-DD)

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.25091/S01013300202600030003

RESISTÊNCIAS TRANSNACIONAIS

(I)mobilidades na cena ballroom entre São Paulo e Nova York

DOI: 10.25091/S01013300202600030003

BRUNO NZINGA RIBEIRO*
https://orcid.org/0000-0003-1178-3277

RESUMO

A consolidação da cena *ballroom* no Brasil tem aberto novos fluxos de artistas negros LGBT. Com base em trabalho de campo e pesquisa documental realizados desde 2018, analiso a circulação de saberes, estéticas e pessoas entre São Paulo e Nova York. Partindo da atuação do Coletivo Amem, mostro como essas trocas produzem novas formas de mobilidade, pertencimento e resistência na cena.

PALAVRAS-CHAVE: *ballroom*; *diáspora negra*; *arte negra LGBT*; *mobilidade*; *migração*

Transnational Resistances: (Im)mobilities in the Ballroom Scene between São Paulo and New York

ABSTRACT

The consolidation of the ballroom scene in Brazil has opened new pathways for black LGBT artists. Drawing on fieldwork and documentary research conducted since 2018, I examine the circulation of knowledge, aesthetics, and people between São Paulo and New York. Centering on Coletivo Amem, I explore how these exchanges generate new forms of mobility, belonging, and resistance within the ballroom scene.

KEYWORDS: *ballroom*; *Black diaspora*; *Black LGBT art*; *mobility*; *migration*

* Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, SP, Brasil.
brunonzingaribeiro@gmail.com

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.25091/S01013300202600030003

Introdução

Desde meados da década de 2010, jovens negros LGBT[1] no Brasil vêm produzindo uma cena político-cultural a partir de suas próprias experiências. Isso se expressa na emergência de artistas, coletivos e famílias, bem como na multiplicação de eventos, como festas, exposições, batalhas de rima, saraus, desfiles, montagens teatrais e performances musicais, além de debates e conflitos marcados por pertencimentos de raça, classe, gênero e sexualidade. Nesse contexto, a cena *ballroom* somou-se a outros eventos como um pilar de socialidades, catalisando novas gramáticas corporais e afetivas. Desde então, ela se disseminou por diferentes regiões do país e passou a se articular a uma cena preta LGBT transnacional, impulsionando a circulação de artistas, saberes e estilos performáticos e aproximando sujeitos de referências histórico-políticas da diáspora negra.

Minha história nessa cena teve início em 2013, primeiro como participante de fóruns e grupos de debate sobre vivências raciais e sexuais em blogs e redes sociais e, logo depois, como frequentador das primeiras festas produzidas por e para negros LGBT em São Paulo. A partir de 2015, essa incursão se tornou a minha própria agenda de pesquisas. Nestas, pensei a conformação da cena a partir de três coletivos-chave, com suas respectivas festas: Don't Touch My Hair, uma festa organizada por mulheres negras lésbicas e bissexuais que se definiam como feministas interseccionais; Batekoo, uma festa voltada para ritmos negros e o público LGBT, iniciativa que se transformou em uma plataforma de arte e cultura com destaque nacional e internacional; e Coletivo Amem, um grupo que organiza festas e debates e articula as danças urbanas ao protagonismo de jovens negros LGBT e pessoas que vivem com HIV. Vale destacar que tais iniciativas foram importantes para conferir contorno à categoria "negros LGBT" no contexto da produção cultural e do ativismo na cidade de São Paulo, conformando o que chamo de cena preta LGBT, isto é, um conjunto de relações que se desenvolvem em iniciativas realizadas por e para negros LGBT que, portanto, também os produzem, pois atuam como espaços de constituição de sujeitos, categorias e identidades.[2]

---

[1] Ao longo do texto opto pela forma "LGBT", e não por outras variações, porque meus interlocutores se referem a si e às suas produções como negros LGBT, pessoas LGBT ou "da diversidade". As siglas têm história e são objeto de disputa permanente nos movimentos sociais, do antigo "movimento homossexual" às formulações às quais se foram acrescentando letras para nomear novos sujeitos políticos (Facchini, 2005; Aguião, 2014). Não as tomo como rótulos descritivos das pessoas, mas como categorias acionadas de forma situada, que se reorganizam conforme os sujeitos se posicionam em relação a outras produções, lidas como heterossexuais ou como LGBT em sentido mais amplo.

[2] Para a construção do conceito de cena, tomo como referência o trabalho de Gibran Teixeira Braga (2018), que traz esse conceito dos estudos de música popular para a antropologia com foco em festas de São Paulo e Berlim.

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.25091/S01013300202600030003

O material analisado aqui provém de pesquisa etnográfica multissituada, iniciada em meu mestrado e estendida ao doutorado. Em São Paulo, realizei observação participante em festas, *balls*, oficinas e rodas de conversa, com registro sistemático em cadernos de campo, além de entrevistas em profundidade com artistas e organizadores e pesquisa documental em materiais de divulgação, páginas e perfis dos coletivos em redes sociais. Em Nova York, acompanhei eventos, ensaios e atividades formativas da cena em dois períodos de campo: o primeiro entre 2019 e 2020 e o segundo entre 2024 e 2025, quando também convivi com artistas brasileiros radicados na cidade. Os nomes citados seguem acordos de consentimento construídos em campo. Mantenho os nomes artísticos públicos quando as situações descritas já circulam amplamente na própria cena e recorro a nomes fictícios ou à omissão de identificação quando os relatos envolvem exposição ou risco, como nos casos relacionados a visto e condição migratória.

Dito isso, neste artigo revisitarei a etnografia que produzi em minha pesquisa de mestrado (Ribeiro, 2021) sobre a cena preta LGBT de São Paulo para pensar sobre as circulações de referências negras LGBT e as (i)mobilidades de artistas entre São Paulo e Nova York. Aqui, argumento que a circulação de saberes, estilos e afetos entre essas duas cidades deve ser compreendida no interior da história mais ampla da diáspora negra e de suas práticas de criação, reinvenção e deslocamento no Atlântico negro, mas que ela também se confronta, no presente, com restrições materiais e políticas de cerceamento da mobilidade dos sujeitos. Nesse sentido, sigo a perspectiva de Nina Glick Schiller e Noel Salazar (2013) e entendo a mobilidade como um regime desigual de circulação atravessado por fronteiras, vigilâncias e hierarquias que ampliam possibilidades para alguns e impõem obstáculos para muitos outros. Falar em (i)mobilidades, portanto, permite evidenciar como movimentos transnacionais, neste caso aqueles ligados à *ballroom*, coexistem com contenções – como vistos negados, precarização e mecanismos estatais de controle que modulam quem pode se mover, como e em que condições. Assim, dou atenção ao estabelecimento da cena *ballroom* em São Paulo a partir da atuação do Coletivo Amem e da criação da House of Zion. Como tratarei adiante, embora suas raízes estejam associadas às comunidades negras e latinas de Nova York nas décadas de 1970 e 1980, essa história remonta também às disputas por reconhecimento e pertencimento nas cenas de *dragballs*, marcadas pelo racismo que levou à criação da House of LaBeija e à consolidação da *ballroom* como uma cena negra, latina e migrante. Em meados da década de 2010, a *ballroom* aportou em São Paulo graças a um processo de transnacionalização que intensificou a circulação de artistas, saberes e estilos.

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.25091/S01013300202600030003

Antes de abordar a cena *ballroom*, proponho uma breve leitura sobre a diáspora negra, em diálogo com a crítica dos Black Queer Studies, como exercício reflexivo acerca da circulação de ideias e saberes negros LGBT, tensionando as limitações do Estado-nação como modelo explicativo. Mobilizo, para isso, debates que vão de Paul Gilroy e Lélia Gonzalez às formulações de Omise'eke Tinsley, Beatriz Nascimento e Antonio Bispo dos Santos. A seguir, recupero a história da *ballroom*; analiso a emergência da cena em São Paulo; e, ao fim, discuto as (i)mobilidades que conectam artistas entre São Paulo e Nova York.

Diáspora negra e as socialidades negras LGBT

Foi na imensidão do Atlântico, por onde passaram milhões de sujeitos do continente africano sequestrados, escravizados ou mortos nas travessias, que se formaram os elos de resistência contra a dominação colonial, originando expressões, socialidades e novas formas de resistência de africanos e seus descendentes. Partir da Calunga Grande[3] permite, como eixo de leitura, entrever raízes profundas das socialidades da diáspora negra de modo geral e em particular, neste artigo, as socialidades que envolvem sujeitos negros LGBT.

Esse tema me acompanhou ao longo de boa parte desta pesquisa. Desde os primeiros eventos da cena preta LGBT de São Paulo, certas conexões estéticas e políticas chamavam minha atenção. Havia estilos associados às comunidades negras dos Estados Unidos, referências que remetem ao continente africano e também uma valorização das expressões artísticas periféricas como uma herança negra. A princípio, essas referências me pareciam apenas expressões de um "devir negro" ancorado em imaginários sobre as comunidades negras estadunidenses e em ideias de ancestralidade africana. Com o tempo, porém, percebi também um esforço de reunir e afirmar histórias, estilos e expressões propriamente negras, LGBT e diaspóricas.

A recorrência dessas referências, estéticas e políticas, que atravessavam Estados Unidos, África e Brasil, acabou me levando a buscar um arcabouço teórico capaz de compreender conexões que extrapolam as fronteiras nacionais. É nesse movimento que a

[3] A Calunga Grande é uma referência à imensidão do mar, espaço da longa jornada dos negros que eram transportados do continente africano para o continente americano. Diferencia-se da Calunga Pequena, o cemitério físico que abriga os mortos. Para mais sobre a Calunga Grande, ver Carlos Eugênio Marcondes de Moura (2000).

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.25091/S01013300202600030003

noção de diáspora negra se torna central, mas também acredito que seja importante trazer algumas considerações para não reproduzir apagamentos.

Num esforço teórico para pensar as conexões ocorridas na diáspora negra, Paul Gilroy (2001) interpretou as rotas marítimas e os navios que transportavam africanos aprisionados como representações da constituição de uma modernidade que emerge atrelada ao surgimento de uma "cultura negra". Para isso, o autor recusa a proposição de raça como algo estático e nacional, pensando-a, ao contrário, como fluida, volátil e produzida transnacionalmente por meio da diáspora que, por sua vez, compreende as "formas geopolíticas e geoculturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem" (Gilroy, 2001, p. 25). Assim, se a África, a Europa e as Américas formaram uma triangulação fundamental para as rotas das viagens do sistema escravista, foi na Calunga Grande que se produziram os sistemas micropolíticos e microssociais que resultaram em uma cultura híbrida, interétnica, sincrética e crioula.

A ideia de "Atlântico negro" contribui para refletir sobre as circulações, as trocas, as transações e os sincretismos do período da escravidão e também para refutar ideias de autenticidade, de pureza ou de essência que impregnam boa parte das definições de "cultura negra". Para Gilroy (2001, p. 129), trata-se, antes, de uma "contracultura da modernidade", isto é, a arte, como uma "espinha dorsal das culturas políticas dos escravos e da sua história cultural", é tanto uma confrontação ao racismo quanto uma maneira de forjar memórias e experiências que conectam os sujeitos da diáspora que modulou um "Atlântico negro".

No artigo "A categoria político-cultural de amefricanidade", Lélia Gonzalez (1988) produziu uma crítica seminal às perspectivas históricas e políticas presentes nos discursos oficiais sobre "identidade nacional". Para ela, tais discursos, quando não omitem, minimizam as influências africanas que são fruto da resistência dos negros em diáspora. Gonzalez apontou, então, as diversas semelhanças entre religiões, expressões artísticas e culturais de sujeitos negros presentes em diferentes territórios nacionais no continente americano. Como exemplos, a autora citou tanto a presença do tambor nas culturas negras, presentes em países caribenhos e no Brasil, como o processo de "crioulização" das línguas europeias por africanos e seus descendentes nas Américas. Gonzalez argumentava que, no Brasil, tal processo estabeleceu não exatamente a língua da metrópole europeia, mas, sim, o "pretoguês", uma língua que surge a partir do

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.25091/S01013300202600030003

atravessamento da língua portuguesa com as línguas, os costumes, as ideias e as expressões africanas.

Se, por um lado, o debate sobre a diáspora negra revela o caráter instável e fluido da "cultura negra", produzindo-se em fluxos e redes transnacionais, por outro, ele tensiona a tese de que a nação é o elemento principal na produção de diferenças. Tanto Gonzalez (1988) quanto Gilroy (2001) destacam que essa "cultura negra" produzida na diáspora não está apartada dos regimes do poder; pelo contrário, é hierarquicamente reproduzida reforçando normas de gênero, contrapondo homens e mulheres negras, reiterando as desigualdades com base na nacionalidade e acompanhando as relações de poder historicamente desiguais.[4]

Partindo de uma leitura queer para fazer emergir identidades e relações produzidas nas rotas marítimas, Omise'eke Tinsley (2008) reflete sobre as rotas marítimas da escravidão a partir da materialidade do corpo e das relações (sexuais e afetivas) entre os africanos sequestrados, articulando a resiliência com os processos de produção das diferenças. Nessa direção, afirma que Gilroy "nunca contou como relacionamentos queers nasceram em navios mercantes e piratas, onde europeus e africanos dormiam com marinheiros" entre a África Ocidental e o arquipélago do Caribe. Marinheiros, ressalta Tinsley, "do mesmo sexo" (Tinsley, 2008, p. 191-2, tradução minha). A autora argumenta que, na tese de Gilroy, os navios e o próprio Atlântico não são figurados como um princípio conceitual e presenças históricas concretas, mas reduzidos a "metáforas fantasmagóricas", que dificultam uma melhor compreensão do que o autor chamou de "cultura negra".

Como contraponto, a autora reuniu histórias eróticas, afetivas e de companheirismo, como no exemplo da "malungagem",[5] para expor a fluidez das relações entre os corpos negros como resistência às tentativas do colonialismo de aniquilar a humanidade daquelas pessoas. Ela cita o Brasil em um dos trechos para defender que alguns dos "malungos eram conexões sexuais" e que "independentemente de onde o contato sexual íntimo entre africanos escravizados ocorre, se no Atlântico ou depois do

[4] Lívio Sansone (2004) argumenta que, apesar da generalidade do termo, a "black music" diz respeito, quase sempre, ao que é produzido pelos negros estadunidenses. Lélia Gonzalez (1988), por sua vez, aponta os regimes de visibilidade em círculos filosóficos negros, os quais projetam o pensamento negro produzido nos Estados Unidos, mas omitem a contribuição de intelectuais negros do Caribe e de outras regiões das Américas.

[5] A malungagem é uma relação particular entre pessoas que viajaram juntas nos mesmos navios negreiros pela Calunga Grande. Além do Brasil (com os malungos), Omise'eke Tinsley (2008) aponta que essas relações também existiram em outras regiões das Américas, como em Trindade e Tobago (com o *malongue*), no Haiti (com o *batiment*) e no Suriname (com o *sippi* e o *mati*).

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.25091/S01013300202600030003

pouso, as relações entre os companheiros de viagem eram interpretadas como relações queers". Tinsley destaca que, nesse contexto, "queer" não é uma descrição de relações amorosas compreendidas como "gay" ou "do mesmo sexo", mas, sim, "uma prática de resistência" (Tinsley, 2008, p. 199, tradução minha). Assim, a um só tempo, Tinsley critica os "teóricos heterocêntricos" do campo de estudos de raça – por enquadrar as narrativas de intelectuais queers negros como uma moda pós-moderna que apenas "adapta uma teoria queer euro-americana" – e os "teóricos queers" da década de 1990 – que questionavam as convenções de gênero e sexualidade, desnaturalizando-as, mas ao mesmo tempo reforçando a ideia de que o "Norte Global" e a branquitude são neutros e naturais (Tinsley, 2008, p. 193-204).

É nesse ponto que a obra de Beatriz Nascimento (2021) aprofunda as formulações anteriores sobre a diáspora. Para Nascimento, a diáspora é também um processo político de enraizamento e territorialidade, e não só de circulação ou encontro entre as margens do Atlântico. O que ela chama de experiência afro-atlântica envolve a criação de quilombos, irmandades e práticas corporais que reinscrevem a África nas Américas. Em sua leitura, a diáspora está nas rotas e também nos corpos, que carregam e recriam práticas, afetos e memórias.

A ênfase de Nascimento no enraizamento encontra ressonância no pensamento de Antônio Bispo dos Santos (2015), para quem os quilombos não são apenas refúgios, mas modos de vida orgânicos fundados naquilo que o autor chama de confluência: a capacidade dos povos afro-pindorâmicos de se relacionar e compartilhar saberes sem se dissolver uns nos outros. Com Bispo, a diáspora passa a incluir, além da travessia, o encontro em territórios partilhados, onde as comunidades produzem pertencimento no trabalho e na festa. Fabiano Gontijo (2021a; 2021b), por sua vez, recoloca o debate sobre diversidade sexual e de gênero no Sul Global. Ao revisar a produção de pesquisadoras e pesquisadores africanos sobre o tema, Gontijo (2021a) mostra como a formação dos Estados nacionais e suas biopolíticas modelou as possibilidades de existência de sujeitos dissidentes no continente africano e argumenta, em seguida, que as alternativas a esse quadro têm emergido de experiências tecidas nas margens dos centros hegemônicos (Gontijo, 2021b). Trago à baila Bispo e Gontijo pois eles deslocam a crítica ao Estado-nação para fora do circuito euro-americano e permitem ler as socialidades negras LGBT que analiso como parte de um repertório mais amplo de respostas à colonialidade, no qual cabem tanto os quilombos descritos por Bispo quanto as houses da ballroom e outras iniciativas que compõem o que chamo de "cena preta LGBT" (Ribeiro, 2021).

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.25091/S01013300202600030003

A aproximação entre Gilroy, Gonzalez, Nascimento, Tinsley e Bispo nos permite, então, compreender a diáspora como um processo ao mesmo tempo de deslocamento e de enraizamento. Gilroy destaca as rotas transnacionais e a formação de uma contracultura da modernidade. Tinsley recupera as relações eróticas, afetivas e dissidentes que atravessam essas mesmas rotas. Gonzalez, com a amefricanidade, evidencia os vínculos entre as expressões negras das Américas que os discursos de identidade nacional omitem. Nascimento insiste na continuidade histórica inscrita no corpo e na criação dos quilombos, que Bispo lê como modos de vida organizados pela confluência. É nessa chave que proponho ler a *ballroom* como expressão da diáspora negra, cujas conexões transcendem fronteiras nacionais por meio de pertencimentos ligados à raça e à sexualidade. A seguir, discuto a cena *ballroom*: inicialmente, situo sua história e desenvolvimento nos Estados Unidos, antes de passar à análise das cenas em São Paulo e em Nova York, na seção seguinte.

O que é a cena ballroom?

A cena *ballroom* é um conjunto de relações permeadas de performances artísticas e laços familiares, conectadas à produção de espaços de acolhimento, socialidade e afirmação de raça, gênero e sexualidade. Entre os estudos existentes, a pesquisa de Marlon Bailey (2013) destaca-se como referência central para compreendermos a *ballroom*. Partindo da cena de Detroit, nos Estados Unidos, Bailey argumenta que a *ballroom* só pode ser entendida a partir de três aspectos: a) a forma como as famílias e as casas se organizam como parentesco; b) as relações e o sistema de gênero presentes nas regras, categorias e classificações; e c) os eventos propriamente ditos, as *balls*. Antes de explorar essas questões, no entanto, devemos retornar à constituição dessa cena, que teve início em Nova York, no começo da década de 1970, embora possua raízes mais antigas.

De acordo com Tim Lawrence (2011), a história das *balls* ou da cena *ballroom* remonta aos bailes de máscaras realizados em alguns bairros de Nova York no fim do século XIX. As grandes transformações vieram na década de 1960, período de ebulição social, seja pelas grandes manifestações em prol dos direitos civis para pessoas negras, seja pelas Revolta de Stonewall. Segundo Lawrence (2011), insatisfeitas com as barreiras ao protagonismo de pessoas negras numa cena de *balls* dominada por drag queens brancas, Crystal LaAsia e Lottie, drag queens negras de destaque em Nova York, fundaram em 1972 a Royal House of LaBeija, a primeira *house* da cena *ballroom*. Elas

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.25091/S01013300202600030003

incorporaram LaBeija aos seus nomes e Crystal LaBeija se tornou a primeira *mother* daquela nova casa, considerada a precursora da cena.

A partir disso, a *ballroom* se desenvolveu de forma autônoma, mesmo tendo semelhanças com as *Drag Balls*, conhecida cena de performances de drag queens. Com o surgimento da House of LaBeija, houve uma ruptura que permitiu a criação de regras, expressões e ideias próprias, baseadas nas experiências das membras e dos membros da cena. A partir daí, outras *houses* surgiram, todas elas caracterizadas por constituírem uma espécie de família e refúgio para pessoas negras e latinas que eram expulsas de suas casas e famílias por causa de sua identidade de gênero e sexualidade. Nesse contexto, as *mothers*, em geral mulheres trans e travestis, assumiram um papel de liderança, organizando a cena e as casas, além de oferecerem apoio, aconselhamento e proteção para seus filhos, isto é, os demais integrantes das casas. Ao longo do tempo, surgiram outras casas pioneiras, que ganharam o estatuto de lendárias, como a House of Xtravaganza, a House of Dupree, a House of Ninja, a House of Mizrahi, a House of Aviance e a House of Infiniti.

A multiplicação das *houses* na década de 1980 foi marcada pela grande influência da moda na cena *ballroom*, visível tanto nas performances como na estruturação das novas categorias e regras das *balls*. É o caso da *Runway* (categorias de desfile, com foco na caminhada) e da *Face* (foco na beleza do rosto), que tem raízes nos concursos de drag e ganhou outra dimensão com as referências da moda. Os termos "*vogue*" e "*voguing*", que também dão nome a categorias de performances, fazem referência à famosa revista de moda *Vogue* e denominam uma forma de dança altamente estilizada surgida na cena. Aqui, os movimentos das mãos e dos braços, que recebem o nome de "vogue", fazem o enquadramento do rosto, à semelhança das poses dos ensaios fotográficos da revista.

As categorias das *balls* se dividem hoje também segundo regras baseadas em diferentes expressões e identidades sexuais e de gênero, como *Butch Queen* (disputada geralmente por homens cisgênero gays ou bissexuais), *Femme Queen* (disputada geralmente por mulheres trans e travestis), *Gender Non-Conforming* (geralmente disputada por pessoas não binárias) e *Woman* (voltada a mulheres cisgênero). Há ainda categorias que se distinguem pelo modo de movimentar o corpo, lido na cena como mais feminino ou mais masculino, como o *Vogue Femme* (estilo de feminilidade hiperbólica que combina trabalho de mãos, *catwalk*, *duckwalk*, giros com quedas e movimentação no chão) e os estilos de caminhada *European Runway* (com maior uso dos quadris, entendida

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.25091/S01013300202600030003

como “mais feminina”) e *All American Runway* (caminhada com o corpo reto, entendida como “mais masculina”).

Na virada da década de 1980 para a de 1990, *voguing* tornou-se sinônimo das performances realizadas nas *ballrooms* e ganhou fama mundial. Em 1989, a cantora Queen Latifah gravou o clipe da canção *Come into My House*; no ano seguinte, a cantora Madonna lançou o clipe *Vogue* e, nesse mesmo período, a diretora Jennie Livingston apresentou o filme *Paris Is Burning*, um documentário que registrou detalhes da cena *ballroom* de Nova York. Já no início do filme, um entrevistado anuncia com a voz sobreposta às imagens: *“Eu me lembro do meu pai me dizendo: Você tem três desvantagens contra você neste mundo. Todo negro tem duas, por ser negro e por ser homem. Mas você é negro, você é homem e você é gay. Você vai sofrer pra caralho”* (tradução minha). A narrativa fílmica apresenta a dinâmica da organização de uma *ball* e mostra a trajetória de alguns de seus membros. Como estratégia para compor o enredo de “descoberta” desse mundo pouco conhecido, a câmera acompanha as pessoas quase como se fosse uma personagem e, vez ou outra, há uma narração em *off* enquanto algumas imagens são exibidas. Logo após o lançamento, esse documentário foi analisado por bell hooks (2019) e Judith Butler (1993).

bell hooks (2019) fez uma dura crítica à produção do filme e a Madonna (pelo clipe *Vogue*) por terem se “apropriado” da dura realidade vivida pelos “homens negros gays” e terem destacado aquela “subcultura” como um espetáculo de exaltação da beleza branca. Para a autora, o documentário esconde a dominação da branquitude e produz uma peça de “entretenimento para brancos”. Além disso, hooks critica as performances da feminilidade nas *balls*, pois, em sua visão, ao emular um ideal de feminilidade branca, reificam-se as “mulheres” para um papel de submissão e ridicularização nas performances, ao invés de romper com os ideais da masculinidade.

Em diálogo com o artigo de bell hooks (2019), Judith Butler (1993) concordou com as ressalvas ao filme, mas apresentou um contraponto às críticas acerca dos significados das performances. Butler argumenta que as performances dos sujeitos e a própria *ball* resultam dos processos de subjetivação construídos a partir das “falhas” da norma heterossexual. Esse argumento de Butler articula a noção de “interpelação” de Louis Althusser (1980) à “iterabilidade citacional” de Jacques Derrida (1991) e ao “poder produtivo e regulatório” de Michel Foucault (2014, 2015), demonstrando que a repetição da norma, constitutiva da performatividade, falha em ser uma repetição totalmente fiel e torna-se, por isso, teoricamente produtiva. No caso das *balls*, a tentativa de reproduzir

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.25091/S01013300202600030003

uma verossimilhança – seja na categoria *Realness*, cuja proposta é performar de modo verossímil, como no tema "executivo de Wall Street" presente no documentário, seja na própria configuração das casas e das famílias (que se baseiam nas "famílias hegemônicas") – é definida também pela impossibilidade de uma repetição totalmente fiel. Essa é a razão pela qual as famílias das *balls* produzem significados outros. Nesse sentido, Butler chama a atenção para as famílias:

> *o que fica claro na enumeração do sistema de parentesco que envolve a ball é que não apenas as casas, as mães e os filhos sustentam a ball, mas a própria ball é uma ocasião para a construção de um conjunto de relações de parentesco que gerenciam e sustentam os que pertencem às casas, em face do deslocamento, da pobreza e da falta de moradia*. (Butler, 1993, p. 136-7, tradução minha)

Por um lado, o lançamento do documentário *Paris Is Burning* e do videoclipe de Madonna lançou luz sobre a cena *ballroom* de Nova York, gerando repercussão internacional. Por outro lado, motivou uma série de conflitos que culminaram em disputas judiciais entre alguns personagens e a diretora do documentário em torno da participação nos lucros da produção. Do lado de fora das *balls*, a fama propiciada pelo filme e pelo videoclipe foi efêmera, pois em pouco tempo os personagens que repentinamente se tornaram personalidades públicas voltaram ao anonimato, mesmo tendo consolidado um "nome" na cena *ballroom*.

Além disso, a cena *ballroom* da década de 1990 foi marcada pela influência dos movimentos hip-hop, expressão artística que atuou como um divisor de águas para a estética e a movimentação da cena, ampliando o conjunto de estilos do *voguing*. Ao *Vogue Old Way*, estilo marcado pela precisão, simetria e elegância dos movimentos, somou-se o *Vogue New Way*, altamente ágil e acrobático. Embora os nomes remetam a gerações distintas, os dois estilos continuam sendo praticados e disputados em categorias próprias nas *balls*.

A partir dos anos 2000, a cena *ballroom* entrou em aparente declínio, tanto por não conseguir despertar interesse ao redor do mundo quanto pelo fato de que diversos de seus ícones morreram em decorrência da epidemia de HIV/Aids (Lawrence, 2011). Houve um progressivo desinvestimento financeiro na confecção das *balls*, que até então eram majoritariamente financiadas por ONGs voltadas para a prevenção do HIV e o combate ao estigma contra as pessoas que viviam com o vírus.

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.25091/S01013300202600030003

No fim dos anos 2000, com o alcance da Internet e a criação de performances de *voguing* coreografadas para um programa da emissora MTV, a cena *ballroom* despertou o interesse de jovens de diversos lugares do mundo. Para Henrique Santos (2018), a cena passou por um processo de transnacionalização, em que as performances, os eventos, as formas de organização, as estéticas e os discursos da *ballroom* foram propagados para diferentes lugares do mundo. O autor também destaca o esforço em garantir que a cena de Nova York fosse percebida como a "original", o que garantiria certo controle sobre as narrativas, as regras e os formatos. Foi nesse contexto de irradiação, mas também de efervescência de um amplo conjunto de debates e iniciativas voltadas para e produzidas por sujeitos negros LGBT, que a *ballroom* aportou em São Paulo.

Não à toa, a centralidade dos Estados Unidos e, mais especificamente, da cidade de Nova York no que diz respeito aos universos criativos e imaginativos de sujeitos LGBT negros fez com que essa cidade emergisse como uma espécie de Meca para meus interlocutores. Isadora Lins França (2015) argumenta que o trânsito de informações, bens e pessoas só pode ser compreendido à luz da produção das próprias cidades de destino dentro do imaginário social. A partir de pesquisas em festivais gays globais realizados em Barcelona, a autora investiga como essa cidade compõe um "circuito global de consumo" relacionado à fruição e à liberdade de homens gays. No contexto dessa produção de "cosmopolitismos", podemos considerar que Nova York também ocupa um papel central, na medida em que é enquadrada como uma cidade global, moderna e, portanto, propícia à vivência de certa liberdade sexual.

Além disso, Nova York pode ser considerada o berço de alguns dos principais movimentos políticos e culturais negros, como o movimento social, filosófico e artístico conhecido como Harlem Renaissance, o Black Is Beautiful e o hip-hop, além de ter sido palco central da luta pelos direitos civis, do Black Power e do desenvolvimento do soul, do *jazz*, do *funk* e do *R&B*. Ao mesmo tempo, vale mencionar a importância da cidade para a história internacional do movimento LGBT, em especial a Revolta de Stonewall, que é um de seus marcos.

O Coletivo Amem e a cena ballroom

Num primeiro momento, a cena *ballroom* no Brasil restringia-se a poucos sujeitos que praticavam técnicas e expressões tomando como referência a cena dos Estados Unidos, que era apresentada em programas de televisão, documentários e, sobretudo, vídeos divulgados na Internet. Daí surgiam praticantes avulsos que conheceram o *vogue* por

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.25091/S01013300202600030003

esses meios. Em 2016, realizou-se na cidade de São Paulo uma das primeiras *balls* do país e estava diretamente ligada à cena *ballroom* transnacional que acompanho neste artigo.[6] Não existia uma cena propriamente dita no país, mas alguns participantes – que já praticavam expressões da *ballroom* no Brasil – eram membros de *houses* estadunidenses e, portanto, puderam "defender o legado" de suas casas disputando as categorias em nome de suas famílias, cenário que descreverei com mais detalhes na próxima seção.

Em paralelo à organização dessa primeira *ball*, havia em São Paulo uma cena crescente de artistas pretos LGBT. Criado em 2016, o Coletivo Amem foi uma das primeiras iniciativas a articular explicitamente raça, gênero e performance no contexto da *ballroom* brasileira. A origem do grupo remonta à Festa Amem, idealizada por dançarinos urbanos como um espaço seguro e acolhedor para pessoas negras, com ênfase em música negra e danças urbanas. Desde o início, o nome carregava uma dupla camada de sentido: "Amém" como afirmação litúrgica e "Amem" como imperativo do verbo amar. Ao optar pela forma sem acento, os organizadores explicitavam que o centro da proposta não era a afirmação ritual, mas o gesto de amar, acolher, cuidar e se reconhecer mutuamente. O próprio nome funcionava como enunciação performativa, como eles mesmos anunciavam: "Tirem o acento e amem!".

A festa ampliou-se e tornou-se um coletivo político-artístico que abordava saúde, racismo e experiências de pessoas que viviam com HIV. Nesse contexto, a primeira *ball* organizada pelo grupo tornou possível que alguns de seus membros fossem "adotados" por uma das lideranças da *ballroom* de Nova York, que havia atuado como jurado no evento paulistano. Assim, desde a sua constituição, o coletivo inscreve o afeto como prática de amar e proteger e o reconhece como infraestrutura de vínculo para além das fronteiras nacionais.

---

[6] Práticas ligadas ao *voguing* já circulavam de forma dispersa em outras cidades brasileiras, de modo que essa cronologia descreve menos um marco zero nacional e mais o processo de consolidação observado na minha pesquisa a partir de São Paulo. Tal consolidação se deveu ao desenvolvimento de uma cena *"kiki"* também advinda de Nova York, isto é, à formação, por jovens e iniciantes, de casas e eventos de *ballroom* de menor escala e menos competitivos que os da cena principal (também chamada de *mainstream* ou *major*). As primeiras casas *kiki* do país surgiram em meados da década de 2010, como a Pioneer Kiki House of Hands Up, no Distrito Federal, e a Pioneer Kiki House of Cazul, no Rio de Janeiro. Em 2015, em Belo Horizonte, o Trio Lipstick (Tetê Moreira, Paula Zaidan e Raquel Parreira), mais tarde reunido na Kiki House of Barracuda, organizou o BH Vogue Fever, registrado por Henrique Santos (2018) como a primeira *ball* de que se tem notícia no Brasil. A Attack Ball, realizada em São Paulo em 2016, ao fim da residência Explode!, é a que discuto aqui por ter articulado a cena paulistana a uma cena transnacional a partir da criação do capítulo brasileiro da House of Zion e da atuação do Coletivo Amem. Em 2017, é criada a Kiki House of Avalanx em Campinas, no estado de São Paulo.

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.25091/S01013300202600030003

Ao aportar no Brasil, a cena *ballroom* propiciou a criação de ambientes de diálogo e fruição corporal que fortaleceram as reivindicações em torno dos feminismos, da consciência negra, das periferias, das pessoas que vivem com HIV, da luta pela participação e valorização das mulheres e pessoas LGBT nas artes e, de forma mais geral, da "luta contra todas as opressões" (Carmo, 2018; Zanoli, 2020). Isso é notório nas performances artísticas, na forma de organização, no repertório de atuações políticas e na mediação das relações entre os sujeitos na cena.

Desse modo, a chegada da *ballroom* se insere em um contexto de acúmulo de saberes negros LGBT que já vinham sendo desenvolvidos no país. Tal processo permitiu a criação de uma cena preta LGBT em São Paulo. Como veremos a seguir, esse processo ampliou as possibilidades de circulação de saberes e artistas da cena, aproveitando os trânsitos cada vez mais intensos de uma cena *ballroom* que se expandia para diferentes regiões do mundo. Além disso, a produção de *balls* pelo Coletivo Amem também permitiu a ampliação de debates caros ao coletivo, como o tema do HIV.

As noções de "família" e "casa" na cena *ballroom* não operam como metáforas ou imitações de laços biológicos, mas como infraestruturas afetivas e políticas produzidas diante da precariedade compartilhada. Judith Butler (1993) lê a *ball* como ocasião em que se constroem relações de parentesco capazes de sustentar quem enfrenta deslocamento, pobreza e falta de moradia, e é nesse horizonte que as *houses* funcionam como formas de parentesco que redistribuem proteção e possibilidades de existência. Em diálogo, bell hooks (1994) argumenta que, historicamente, comunidades negras produziram o amor como ética insurgente, entendendo-o não como sentimento privatizado, mas método de sobrevivência e reprodução social. Finalmente, seguindo Saidiya Hartman (2007; 2019), essas relações podem ser lidas como formas de *waywardness*, isto é, experimentações coletivas que inventam futuros possíveis para corpos marcados pela expulsão e pelo risco.

Assim, as *houses* não são apenas arranjos organizacionais da cena, elas são "práticas de liberdade" (Hartman, 2007) que respondem à violência com a produção de cuidado, pertencimento e vida em movimento. Nesse sentido, o próprio nome Coletivo Amem deixa de ser apenas um título e torna-se uma chave analítica. Ele é a própria síntese das práticas de liberdade que estão no cerne da diáspora negra.

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.25091/S01013300202600030003

Circulações, famílias e a cena ballroom entre São Paulo e Nova York

> *Cerca de 25 pessoas estão sentadas em uma sala de tamanho médio, aguardando com ansiedade o início de uma atividade com Pony Zion, uma liderança conhecida da cena ballroom estadunidense. Pony Zion entra na sala, acompanhado de Flip Couto, um dos membros do Coletivo Amem, e ambos se sentam em cadeiras próximas às pessoas. Pony inicia a atividade com um exercício de respiração coletivo e questiona se todos estão bem e se sabem a razão da atividade. Uma das pessoas diz achar que vão discutir a cena ballroom, incluindo a criação da House of Zion por Pony e a abertura do capítulo brasileiro dessa* house. (Caderno de campo, jan. 2019)

Essa passagem do meu caderno de campo descreve o momento inicial da roda de conversa com Pony Zion, uma das atividades da edição de 2019 do Circuito Vera Verão, um dos principais eventos organizados anualmente pelo Coletivo Amem.[7] Pony Zion foi um dos convidados especiais daquela edição e esteve presente em boa parte da programação. Após o exercício inicial, Pony passou a narrar sua trajetória, relembrando desde a infância até sua inserção na cena *ballroom*, espaço no qual goza de amplo reconhecimento. Conta que saiu da casa de sua família de origem aos quinze anos de idade, pois ela era muito homofóbica. Ele era chamado de *fag* (termo comumente utilizado para insultar gays) em todos os lugares de seu convívio, inclusive em sua casa e na igreja que frequentava. Mesmo aquela dança (o *voguing*) sendo reprovada pelo restante da sociedade, que a considerava feminina ou "coisa de gay", foi nos eventos da *ballroom* que Pony Zion pôde se expressar sem medo e lograr uma vida melhor.

Todas as pessoas que estavam presentes no evento mantiveram-se atentas às palavras de Pony. Ele relatou que foi dançarino durante toda a sua vida e que, mesmo antes do *vogue* "ser dança", ele já estava "vogueando". Depois que o *voguing* se tornou uma dança, ele teve de compartilhar sua "autoexpressão" e as pessoas não precisaram mais "atravessar a dor de se descobrir". Até aquele momento, o público que assistia à fala de Pony estava envolvido na história, mas um tanto surpreso, pois sua trajetória de vida contrastava com sua imagem pública de coreógrafo e dançarino renomado, ícone da cena *ballroom*, alguém que se tornou bastante conhecido por ter participado da quarta edição do programa de televisão *America's Best Dance Crew*, transmitido pela MTV, no fim da primeira década dos anos 2000.

---

[7] Essa roda de conversa aconteceu no Centro Cultural Esponja, na região central da cidade de São Paulo, no dia 18 de janeiro de 2019.

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.25091/S01013300202600030003

Um rapaz que acompanhava o debate, ao ouvir o relato de Pony, disse que começou a praticar o *voguing* quando o viu pela televisão performando com seu grupo, *Vogue Evolution*, e perguntou o que o ícone sentiu ao entender a importância de sua atuação para a vida de toda uma geração de sujeitos. Pony, de um jeito muito expressivo, respondeu com rapidez que se sentia bem e orgulhoso, não exatamente dele, mas da cena *ballroom*, que, por sua vez, também é ele. Pony disse que gosta de "olhar para as pessoas", de "olhar para frente" e ver a "comunidade envolvida", tal como estava acontecendo naquela discussão. Afirmou que "faz e fez por nós", assim como as pessoas que estavam ali assistindo estavam fazendo para a coletividade. A certa altura, sublinhou que o ponto central é buscar entender a pergunta: "Por que fazemos?". Ele responde a sua própria questão dizendo que "fazemos por nós", pois "a nossa dança é a nossa sobrevivência".

A certo ponto, uma das participantes pediu que Pony falasse sobre como e quando ele decidiu criar a House of Zion. Pony disse que começou "a caminhar na *ballroom*" como educador na House of Latex, iniciativa criada por uma ONG como maneira de trazer a discussão do tema do HIV para a comunidade *ballroom*. Assim, começou a trabalhar com prevenção de ISTs (Infecções Sexualmente Transmissíveis) ao mesmo tempo que começava a praticar *voguing*. Após uma trajetória promissora, em que já havia consolidado um nome dentro das *balls*, quis criar uma *house* onde pudesse imprimir "sua própria visão" e "criar seus filhos", partilhando com eles suas experiências. Então, em 2007, ele fundou a House of Zion. Dois anos depois, em 2009, ele "fechou" a *house*, pois não queria "ser um pai", com obrigações idênticas às de um "pai biológico". Não queria "resolver a vida das pessoas", mas, sim, "liderar uma comunidade". Àquela altura, ele "deu" seus filhos a outras *houses* e se tornou a única pessoa de sua *house*, "o único Zion".

Pony foi "o único Zion" até 2016, quando veio ao Brasil para participar de uma residência artística chamada "Explode! Residency". Tratava-se de um evento de duas semanas, em que vários artistas da comunidade ficavam concentrados em uma casa da Zona Leste de São Paulo. Ao fim, houve uma das primeiras *balls* do Brasil, a Attack Ball, organizada por Pony Zion e por Félix Pimenta. Pony se apaixonou pelo conjunto de artistas que estava praticando *voguing* em São Paulo, sobretudo pelo fato de eles "saberem tanto de *ballroom* sem nunca ter estado em uma". Isso o motivou a tornar-se *father* de algumas pessoas que estavam na residência, reabrindo sua casa no Brasil, algo que nunca havia imaginado. Bastante emocionado, Pony relatou que, desde 2009, estava acostumado

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.25091/S01013300202600030003

a ser o "único Zion" em todos os lugares que ia até encontrar Félix Pimenta e Flip Couto[8] em *balls* pelo mundo.

Ainda durante o debate, o poeta Brad Walrond, que esteve no Brasil para gravar os eventos de toda a programação do Circuito Vera Verão, disse que ficou encantado com o que viria a se tornar a House of Zion e que gravaria um documentário sobre isso. Todos riram quando Zion rebateu que esse documentário seria uma espécie de "*Paris Is Burning* brasileiro". Em seguida, Pony Zion disse que a House of Zion é como a House of LaBeija: a "primeira *house mainstream* no Brasil". E finalizou pedindo a seus filhos no Brasil: "Quando eu morrer, me façam orgulhoso".

No dia 17 de janeiro de 2019, houve uma roda de conversa entre o poeta Brad Walrond e os estudantes da Escola de Artes de São Paulo que estavam inscritos na oficina de *slam*, um tipo de competição de poesia falada em que poetas apresentam textos autorais, sem música e diante de um júri. A própria participação desse poeta nas atividades do Circuito Vera Verão chama a atenção para o investimento em outras linguagens estéticas, como a literatura, e sua relação com a dança e a música, sobretudo no que tange ao desenvolvimento do rap.

Outra atividade central desse circuito foi o debate intitulado "Visibilidade de gênero na cultura *ballroom*", que ocorreu na Casa 1, uma organização de acolhimento de pessoas LGBT em situação de vulnerabilidade social e que também funciona como um centro cultural. A discussão foi conduzida por três interlocutoras trans, Kona Zion, mãe da House of Zion, Ákira Avalanx, mãe da Kikihouse of Avalanx, e Zaila, membra do Coletivo Amem, filha da House of Zion e mãe da Kikihouse of Candances.

Além da "Conferência com lideranças da cena *ballroom*", reservada às pessoas que movimentavam a cena, o principal e derradeiro evento do Circuito Vera Verão de 2019 foi a Ball Vera Verão – Revolution Now!, que aconteceu no dia 23 de janeiro, no Centro Cultural Rio Verde, no bairro de Pinheiros. Essa *ball* contou com a presença de cerca de trezentas pessoas, além dos membros do Coletivo Amem, ativistas de diversos movimentos, Pony Zion e membros que caminham na cena *ballroom* de São Paulo e de outros estados.

[8] Félix Pimenta e Flip Couto são dois artistas negros da dança e membros do Coletivo Amem. Ambos são conhecidos como pioneiros da cena *ballroom* no Brasil. Flip Couto é membro da House of Zion, coreógrafo da Companhia de Dança Sansacroma e tem uma trajetória de dança com o hip-hop. Nos últimos anos, notabilizou-se como um dos porta-vozes da luta das pessoas que vivem com HIV e de movimentos sociais em São Paulo. Félix Pimenta é pai do capítulo brasileiro da House of Zion e pai da Kikihouse das Pimentas.

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.25091/S01013300202600030003

A *ball* Revolution Now! propôs categorias que exploravam diferentes dimensões da performance, conectando estética, corpo, gênero e história. Algumas avaliavam a presença na passarela, como *Runway All American*, com tema Revolução Haitiana, e *Runway European*, com o tema Vera Verão/Jorge Lafond. Nessas categorias, eram avaliadas a caminhada, a postura e a apresentação do figurino, à maneira de um desfile de moda, com o corpo reto no *All American* e maior uso dos quadris no *European*. Outras categorias valorizavam a expressão facial e corporal. *Face*, inspirada em Tracey Africa Norman,[9] exaltava a apresentação da beleza do rosto, com atenção à pele, aos dentes, aos olhos e ao modo de exibi-lo aos jurados. *Hands* com adereço era dedicada à performance de mãos, em que os movimentos de dedos, mãos e punhos, aqui combinados a um acessório, desenham figuras e contam uma história. O tema Afropunk; *Voguing New Way* privilegiava linhas precisas e formas geométricas que criam ilusões em torno do corpo, explorando o controle de braços a partir da contorção e da flexibilidade, tendo o Egito como referência temática dessa *ball. Vogue Twister* pedia a passagem de uma apresentação masculina a uma feminina na mesma performance, começando pelo *Realness* de um sujeito do gueto e "virando" em seguida para o *Vogue Femme*, tendo como referência o hip-hop; e *Vogue Femme Dramatic* dava destaque às mulheres trans e travestis com o tema "Trans Power – Vidas Trans Importam", na modalidade mais veloz e enérgica do *Vogue Femme*, marcada por giros, quedas e acrobacias de grande impacto.

Algumas categorias incorporavam elementos da cultura e da tradição brasileira, como o *Bate Kabela*, centrada na habilidade de movimentar os cabelos, homenagem à drag queen Márcia Pantera; e *Samba no Pé*, com o tema Comunidade do Samba. Outras buscavam explorar vestuário, estilo e criatividade. *Outfit Falseta* propunha um "look econômico" inspirado nos bailes funk; *Best Dressed* premiava o melhor vestuário com o tema Revolta dos Malês; e, com o tema Geração Tombamento, *Virgin Voguing* era voltada para as iniciantes que caminhariam pela primeira vez. E algumas ainda tinham uma dimensão social e política, refletindo temas de resistência e representatividade: *Realness* avaliava verossimilhança e autenticidade com os temas Movimento Sem Terra, Black Lives Matter e Animal Equality; *Não Binarie/Agênere* incentivava performances sem

[9] Tracey Africa Norman é uma modelo negra trans estadunidense que alcançou destaque na moda nos anos 1970, teve a carreira interrompida ao ser exposta como trans por volta de 1980 e se tornou *mother* da House of Africa na cena *ballroom* de Nova York (Omni, 2026).

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.25091/S01013300202600030003

foco em expressões de gênero binário com o tema Revolta de Stonewall; e *Sex Siren*, centrada na sensualidade, tinha como tema Disco Fever.

Vistas em conjunto, essas categorias indicam particularidades na cena paulistana. A gramática das *balls* desenvolvida em Nova York foi não apenas reproduzida, mas também reescrita com outros materiais. O bate cabelo das drag queens paulistanas, o samba, o funk e a memória de figuras como Vera Verão e Márcia Pantera ocuparam o lugar de referências estadunidenses, enquanto temas como a Revolta dos Malês e o Movimento Sem Terra inscreveram nas *balls* uma cronologia própria das lutas negras e populares no Brasil. Artistas e pesquisadores da própria cena têm teorizado esse trabalho de reinvenção. Luna Ákira, Diego Pereira e Johari Terra (2026), por exemplo, leem a categoria *Realness* na *ballroom* brasileira como ficção visionária, mobilizando, para isso, a noção de afrofabulação de Tavia Nyong'o para descrever formas de antecipar no corpo futuros ainda negados a pessoas negras e trans. Há aí um gesto autoral, no qual o Coletivo Amem opera menos como filial de uma matriz nova-iorquina e mais como autor que se ancora em múltiplas memórias. Nova York é uma referência importante, ponto de origem de muitas dessas gramáticas, mas não é a única, pois a ela se somam as memórias da diáspora negra, as das vivências brasileiras e as de suas próprias fabulações.

(I)mobilidades, sonhos e famílias transnacionais

Esses eventos evidenciam que a cena *ballroom* em São Paulo é resultado de (i)mobilidades que conectam artistas negros LGBT a circuitos mais amplos, por onde circulam referências estéticas, formas de organização e modos de pertencimento. A trajetória de Pony Zion, que por anos se referiu a si mesmo como "o único Zion" até encontrar em São Paulo pessoas dispostas a compartilhar sua casa, exemplifica como esses trânsitos produzem vínculos familiares e afetivos que atravessam fronteiras. Não é raro que sujeitos da *ballroom* viajem para encontrar mães, pais ou irmãos de casa em outros países ou se reconheçam como parte de uma mesma família, mesmo sem nunca terem se encontrado. Esses laços, frequentemente descritos como uma "família escolhida", operam como uma espécie de malungagem, isto é, uma forma de parentesco fundada na experiência comum de deslocamento, na partilha de saberes e na solidariedade entre pares.

Além dos eventos desse primeiro momento de consolidação da cena em São Paulo, vale destacar que alguns de meus interlocutores também passaram a se deslocar para *balls* em outros países. Durante as entrevistas, Félix e Flip, membros do Coletivo

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.25091/S01013300202600030003

Amem, relataram que, munidos de uma carta de recomendação de uma associação de Nova York e com uma pequena quantia em recursos, conseguiram participar da produção de eventos de *ballroom* naquela cidade, inclusive da Black Week Pride de 2017. No ano seguinte, estiveram em Toronto, no Canadá, onde representaram a House of Zion em novas *balls*, ampliando as conexões entre as cenas de São Paulo, Nova York e outras localidades. Eu mesmo pude ir a Nova York para pesquisar a cena preta LGBT transnacional.

Por meio desses contatos, conheci Diego, um rapaz que hospedei por uma noite num quartinho apertado em Brownsville, no Brooklyn, e com quem fui à *ball* Open to All. Vestindo uma camisa top com a bandeira do Brasil estampada e uma calça de moletom verde, ele disputou a categoria *runway*, voltada para o caminhar e a performance de desfile. Os jurados sinalizaram um *chop* e ele foi cortado já na primeira apresentação. Uma mulher trans de cabelos longos e loiros veio até nós e explicou que ele "desfilava bem", mas não poderia caminhar com as mãos nos bolsos. Ele seguiu treinando na galeria dos fundos da boate enquanto as outras categorias se apresentavam. Quando iniciou a categoria chamada *pop*, *dip and spin*, que reúne técnicas de *voguing*, uma das mais prestigiadas e concorridas de uma *ball*, Diego retornou ao salão das batalhas. Por cinco oportunidades, performou: foi classificado na apresentação inicial e venceu quatro batalhas consecutivas. Para surpresa de todos, um "brasileiro desconhecido" conquistou a vitória final daquela categoria, derrotando um oponente conhecido da cena, cuja performance era marcada por gestos agressivos.

Diego é um rapaz negro, de 28 anos, bailarino com atuação em circo e eventos de *ballroom* de Florianópolis. Aquela era sua terceira viagem aos Estados Unidos, onde visitava a irmã que vive em uma pequena cidade de Maryland. No entanto, era a primeira vez que participava de uma *ball* em Nova York. A vitória alterou sobremaneira seu lugar na cena *ballroom* do Brasil. Alguns dos vídeos que gravei, somados às divulgações da própria organização do evento, repercutiram nas redes sociais da cena brasileira. Estar em uma "*ball* nos Estados Unidos" era entendido como "estar numa *ball* de verdade", expressão que ouvi repetidas vezes após a circulação das imagens. O deslocamento confere prestígio e valoriza tanto a carreira dos artistas quanto os coletivos dos quais fazem parte. Os engajamentos em torno do *grand prize* de Diego geraram notoriedade a ponto de ele ser "disputado" por *houses* estadunidenses. Após alguns convites, aceitou representar a International Royal House of Milan, originada em 1989, em Nova York. O episódio condensa a dupla direção das trocas que venho descrevendo. De um lado, a

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.25091/S01013300202600030003

vitória em Nova York valida, aos olhos da cena brasileira, um percurso formativo feito inteiramente no Brasil, com técnicas aprendidas em Florianópolis e em diálogo com a cena paulistana. De outro, a presença de Diego, com a bandeira do Brasil estampada no peito, e sua posterior incorporação a uma *house* lendária também alteram a cena nova-iorquina, que passa a abrigar trajetórias, sotaques e estilos forjados no Sul Global. O que circula nesses trânsitos não é apenas prestígio, mas é também repertório.

Diego, Flip e Félix são apenas alguns exemplos de sujeitos da *ballroom* que se deslocaram pela cena transnacional, para muito além dos Estados Unidos. De 2019 para cá, multiplicaram-se os casos de brasileiros que se destacam em grandes eventos pelo mundo, não apenas em temporadas, mas também em processos de migração e inserção mais duradoura em outras cenas. No caso dos Estados Unidos, onde tenho desenvolvido pesquisa de campo nos últimos anos, acompanho o crescimento da presença brasileira nos eventos da cena *ballroom* de Nova York e Boston.

No entanto, é importante destacar que para muitos interlocutores o sonho de migrar para os Estados Unidos ou para outros países onde a *ballroom* é mais consolidada permanece uma possibilidade distante, muitas vezes um sonho inatingível. A imobilidade imposta pelas restrições burocráticas, como a negação de vistos, e pelas condições econômicas limita e frustra trajetórias e aspirações. Por exemplo, Wendel, liderança da cena preta LGBT em São Paulo, narrou a dor e a frustração pela negativa de visto em duas ocasiões, apesar de seus vínculos profissionais e acadêmicos. Para ele, o fato de ser uma "bicha preta, pobre e de cabelos trançados" e ter proficiência intermediária no inglês pode ter influenciado a decisão. Essa experiência não é isolada: é compartilhada por diversos sujeitos que veem sua mobilidade barrada por critérios muitas vezes arbitrários e discriminatórios.

A experiência de circulação, porém, não se limita às rotas formais de vistos e intercâmbios, revelando o regime desigual de mobilidade que atravessa a diáspora negra. Uma interlocutora travesti, por exemplo, cruzou a fronteira pelo México, expondo-se a riscos e vulnerabilidades significativas na tentativa de acessar espaços onde pudesse atuar e viver com mais liberdade. Vivendo atualmente nos Estados Unidos, ela transforma essa experiência de deslocamento forçado em arte, apresentando performances chamadas "Clandestina", nas quais explora sua própria condição de (i)mobilidade.

Essa trajetória ilustra as múltiplas formas como a imobilidade atravessa a diáspora preta LGBT, situando suas artistas em uma realidade de movimentos clandestinos e estratégias de invisibilidade. Ume des brasileires mais atuantes da cena local em Nova

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.25091/S01013300202600030003

York, que se identifica como pessoa não binária (*gender non-conforming*, ou GNC, termo usado na própria cena) e que tem atuado fortemente pelo reconhecimento e presença de outras pessoas GNC na cena, participou como jurado da primeira *ball* em *spanglish* (espanhol e inglês). Esse ato retoma o histórico da presença de imigrantes na *ballroom* e oferece incentivo e apoio direto a muitos integrantes da cena que vivem em situação indocumentada.

Esses deslocamentos e trocas não apenas levam o nome da *ballroom* brasileira a outros capítulos[10] da cena, mas também escrevem e constroem essa diáspora negra e LGBT, produzindo novas cartografias afetivas e linguagens corporais. Outro grande exemplo da inserção de artistas brasileiros na cena transnacional é a utilização do frevo e da capoeira em performances de *vogue*. Puma Camillê, Edson Vogue, Johari Terra, Afrofutur1st, Vick Aisha, Diogo Franco e outros artistas negros LGBT têm levado essas expressões mundo afora. Nessas performances, o frevo e a capoeira não são meros ornamentos de brasilidade; eles introduzem nas *balls* técnicas corporais historicamente ligadas a contextos de repressão e disfarce, jogos de corpo nascidos como luta travestida de dança. Ao acioná-los diante de jurados estrangeiros, esses artistas reivindicam para o *vogue* uma genealogia que passa pelo Brasil negro e por suas maneiras de driblar o controle, o que dá densidade histórica ao que chamo de resistências transnacionais.

Considerações finais

Essas circulações, contudo, não se dão sem obstáculos. Restrições de visto, desigualdades econômicas, indocumentação e marcadores raciais impõem limites e pausas, configurando as (i)mobilidades que atravessam a vida de tantos sujeitos. Muitos artistas que acompanho nos Estados Unidos vivem em condição precária, sem documentação regular, enfrentando múltiplas vulnerabilidades, o que também marca suas performances e atuações na cena *ballroom*.

As experiências e memórias de sujeitos forjados na diáspora negra se reconhecem não apenas nas conexões de expressões e reivindicações políticas do passado, mas, sobretudo, nas ações do presente e em tecnologias de resistência que, ainda que nem sempre evidentes, compõem uma economia de saberes repleta de empréstimos e

[10] Na *ballroom*, capítulo é a ramificação de uma casa em outra cidade ou país, que leva seu nome e é reconhecida por sua liderança. Os capítulos compõem uma mesma família estendida, e é comum que membros de uma casa iniciada em Brasília, por exemplo, falem dos irmãos do "capítulo mexicano" ou do "capítulo de Florianópolis".

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.25091/S01013300202600030003

contínuas readequações. É a partir dessa complexidade que penso essas "resistências transnacionais": como práticas que atravessam fronteiras, reorganizam mobilidade, parentesco e cidadania, criando espaços de resistência em meio às formas hegemônicas de circulação e pertencimento. É assim que compreendo a cena *ballroom*, emergindo como uma alternativa que dá sentido, potência e orgulho a coletivos e sujeitos negros LGBT, como parte da diáspora negra.

Essas resistências aparecem no material que reuni de maneiras que se sobrepõem. Estão no parentesco das *houses*, que redistribuem cuidado, proteção e reconhecimento entre quem foi expulso de casa, perdeu moradia ou carrega o estigma do HIV. Estão também na forma como a cena paulistana refez a gramática das *balls* com samba, funk, frevo, capoeira e uma cronologia própria de lutas negras, disputando o que a *ballroom* é e a quem ela pertence. E estão, por fim, no modo como artistas indocumentados ou barrados no processo de concessão de visto seguem circulando, performando e sustentando vínculos sob vigilância, ora aparecendo, ora se ocultando.

Neste artigo, discuti a atuação do Coletivo Amem, destacando seu papel na chegada e consolidação da cena *ballroom* em São Paulo e no Brasil, especialmente por meio da participação de seus membros na pioneira House of Zion. Além de organizar categorias, jurados, premiações e estruturar as primeiras *houses* e eventos no Brasil, o Coletivo Amem trabalhou para enegrecer a cena *ballroom*, reivindicando uma memória que remonta ao início da cena protagonizada por jovens negros e latinos LGBT de Nova York nas décadas de 1970 e 1980, mas também organizando referências de uma tradição negra LGBT a partir do Brasil e além.

A memória desses eventos históricos é constantemente evocada por meus interlocutores como parte de uma longa trajetória de luta e resistência negra LGBT, da qual se percebem herdeiros. Alguns são chamados de ícones por terem dado início à cena no Brasil e por se articularem a circuitos transnacionais que têm Nova York como referência principal. Muitos lideram capítulos brasileiros de *houses* estadunidenses, afirmando-se e sendo reconhecidos como filhos e irmãos de uma comunidade que atravessa fronteiras. Embora parte da bibliografia interprete a centralidade de Nova York, dos Estados Unidos e dos termos em inglês como tentativa de "controle" e "homogeneização" por parte da cena estadunidense (como a cena original) e busca por "reconhecimento" por parte da cena brasileira (Santos, 2018), o trabalho de campo sugere uma relação mais matizada. Para meus interlocutores, Nova York opera menos como centro hegemônico e mais como

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.25091/S01013300202600030003

ponto de origem simbólica, um "tronco velho" e suas "pontas de rama"[11] em torno do qual se vinculam por pertencimentos.

O Coletivo Amem, assim como outros grupos que pesquisei durante minha pesquisa, notabilizou-se por colocar a experiência de jovens negros LGBT das periferias urbanas de São Paulo no centro de suas atuações. Por caminhos diversos, esses jovens artistas negros e LGBT atuam em redes nacionais e transnacionais, nas quais circulam informações, pessoas, bens culturais, performances corporais e estilos que adquirem uma dimensão profundamente politizada para os sujeitos.

Esses trânsitos, entretanto, não podem ser compreendidos apenas como circulação, expansão ou cosmopolitismo queer negro. Eles acontecem dentro de um regime global de vigilância racial que regula quem pode atravessar fronteiras, em quais condições e com quais justificativas. Simone Browne (2015) mostra que a vigilância moderna não apenas controla, mas produz corpos negros como objetos de suspeita e risco. Ao observar deslocamentos entre São Paulo e Nova York, percebo como artistas negros LGBT operam formas de presença que são também estratégias de ocultamento, invenção e esquiva, seja nas dificuldades com vistos e nos deslocamentos "clandestinos", seja na constante necessidade de provar legitimidade para circular. Se na *ballroom* se trata de, como dizem, "ser visto", também se trata de aprender quando e como não ser capturado. A performance, nesse sentido, não é apenas estética, mas, antes, uma tecnologia de sobrevivência que negocia visibilidade e invisibilidade.

Assim, além de mapear parte dessas conexões e trânsitos, procurei analisar os significados de uma cena transnacional que também faz parte das conexões diaspóricas, herdeira de uma malungagem que se produz continuamente desde a Calunga Grande. Mais que uma cena transnacional, tais trocas e circulações produzem um vocabulário político compartilhado sobre uma experiência social diaspórica forjada em articulações complexas de raça, gênero e sexualidade.

Bruno Nzinga Ribeiro [ORCID: 0000-0003-1178-3277] é doutorando em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas. Foi Visiting Scholar na NYU (2019-2020)

[11] Tomo emprestada aqui a noção de "tronco velho" da cosmologia Pankararu, discutida por José Maurício Arruti (1999, p. 265) ao pensar a organização dos agrupamentos Pankararu a partir do "par Troncos Velhos/Pontas de Rama, que traduz para esses grupos a distância entre eles e seus antepassados, ou entre grupos mais antigos e mais novos, tanto no que diz respeito à sua aparência física quanto às suas tradições".

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.25091/S01013300202600030003

e na CUNY (2024-2025) e integra a Necropolitics Mass Violence Network (ISA RC48). Atualmente pesquisa as (i)mobilidades de migrantes brasileiros LGBT em Nova York.

Editores responsáveis: Renata Francisco, Fernando Bee.
Recebido para publicação em 11 de novembro de 2025.
Aprovado para publicação em 9 de setembro de 2026.

REFERÊNCIAS

Aguião, Silvia. *Fazer-se no "Estado": uma etnografia sobre o processo de constituição dos "LGBT" como sujeitos de direitos no Brasil contemporâneo*. Tese (doutorado) – PPGCS/Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

Ákira, Luna; Pereira, Diego; Terra, Johari. Realness as Visionary Fiction: Afrofabulation and the Making of Speculative Worlds in *Ballroom* Brazil. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, v. 13, n. 3, 2026, p. 373-89. DOI: 10.1215/23289252-12457219

Althusser, Louis. Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado (notas para uma investigação). In: *Posições.* Rio de Janeiro: Graal, 1980.

Arruti, José M. A árvore Pankararu: fluxos e metáforas da emergência étnica no sertão do São Francisco. In: Oliveira, João P. de (org.). *A viagem de volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1999, p. 231-79.

Bailey, Marlon M. *Butch Queens Up in Pumps: Gender, Performance, and Ballroom Culture in Detroit*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2013.

Braga, Gibran T. *"O fervo e a luta": políticas do corpo e do prazer em festas de São Paulo e Berlim*. Tese (doutorado) – PPGAS/Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Browne, Simone. *Dark Matters: On the Surveillance of Blackness*. Durham: Duke University Press, 2015.

Butler, Judith. Gender Is Burning: Questions of Appropriation and Subversion. In: *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. Nova York: Routledge, 1993.

Carmo, Íris N. *O rolê feminista: autonomia, horizontalidade e produção de sujeito no campo feminista contemporâneo*. Tese (doutorado) – PPGCS/Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.25091/S01013300202600030003

Derrida, Jacques. Assinatura, acontecimento, contexto. In: *Limited, Inc.* Campinas: Papirus, 1991.

Facchini, Regina. *Sopa de letrinhas? Movimento homossexual e produção de identidades coletivas nos anos 1990*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

Foucault, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2014.

Foucault, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

França, Isadora L. "Made in Brazil": homossexualidade, diferença e desigualdade num circuito global de mercado. *Maguaré*, v. 29, n. 2, 2015, p. 143-73. Disponível em: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/61672>. Acesso em: 13/1/2025.

Gilroy, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora 34/Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

Glick Schiller, Nina; Salazar, Noel B. Regimes of Mobility across the Globe. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, v. 39, n. 2, 2013, p. 183-200. DOI: 10.1080/1369183X.2013.723253

Gontijo, Fabiano. Diversidade sexual e de gênero, Estado Nacional e Biopolítica no Sul Global: lições da África. *Anuário Antropológico*, v. 46, n. 2, 2021a, p. 66-96.

Gontijo, Fabiano. Diversidade sexual e de gênero, geo(necro)política e alternativas heterotópicas: um mundo melhor (ainda) é possível? *Aceno, Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, v. 8, n. 16, 2021b, p. 15-40. DOI: 10.48074/aceno.v8i16.11752

Gonzalez, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, n. 92/93, 1988, p. 69-82.

Hartman, Saidiya. *Lose Your Mother: A Journey Along the Atlantic Slave Route*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 2007.

Hartman, Saidiya. *Wayward Lives, Beautiful Experiments: Intimate Histories of Social Upheaval*. Nova York: W. W. Norton & Company, 2019.

hooks, bell. *Outlaw Culture: Resisting Representations*. Nova York: Routledge, 1994.

hooks, bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.

Lawrence, Tim. "Listen, and You Will Hear all the Houses that Walked There Before": A History of Drag Balls, Houses and the Culture of Voguing. In: Baker, Stuart (ed.). *Voguing and the House Ballroom Scene of New York City 1989-92*. Londres: Soul Jazz Books, 2011, p. 3-10.

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.25091/S01013300202600030003

Moura, Carlos E. M. de. *A travessia da Calunga Grande: três séculos de imagens sobre o negro no Brasil, 1637-1899*. São Paulo: Edusp, 2000.

Nascimento, Beatriz. *Uma história feita por mãos negras: Relações raciais, quilombos e movimentos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

Omni, Victor U. "I Earned the Name Africa" An Oral History with Tracey Africa Norman. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, v. 13, n. 3, p. 306-22, 2026. DOI: 10.1215/23289252-12457167

Paris Is Burning. Direção e produção: Jennie Livingston. Estados Unidos: Academy Entertainment, Off White Productions, 1990. 78 min.

Ribeiro, Bruno N. *Afronta, vai, se movimenta! Uma etnografia da cena preta LGBT da cidade de São Paulo*. Dissertação (mestrado) – PPGAS/Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2021.

Sansone, Livio. *Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*. Salvador: Edufba, 2004.

Santos, Antônio B. dos. *Colonização, Quilombos: modos e significações*. Brasília: INCTI/UnB, 2015.

Santos, Henrique C. *A transnacionalização da cultura dos ballrooms*. Dissertação (mestrado) – PPGL/Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

Tinsley, Omise'eke N. Black Atlantic, Queer Atlantic: Queer Imaginings of the Middle Passage. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, v. 14, n. 2/3, 2008, p. 191-215. DOI: 10.1215/10642684-2007-030

Zanoli, Vinicius. *Bradando contra todas as opressões! Ativismos LGBT, negros, populares e periféricos em relação*. Salvador: Devires, 2020.

DISPONIBILIDADE DE DADOS

Os cadernos de campo e entrevistas não podem ser disponibilizados publicamente para a proteção da identidade dos participantes, sobretudo em relação a temas sensíveis que envolvem violência e intimidade.

USO DE INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL

Não foi utilizada em nenhuma etapa da pesquisa.

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.25091/S01013300202600030003

FINANCIAMENTO

A pesquisa recebeu financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – Fapesp (processos n. 18/02183-9 e n. 21/14686-8).

CONFLITO DE INTERESSE

O autor declara não possuir conflitos de interesse.

COMITÊ DE ÉTICA

O artigo é parte da pesquisa previamente aprovada pelo Comitê de Ética em Pesquisa (CEP-Unicamp) no dia 3 de junho de 2018 e está inscrita na Plataforma Brasil sob o Certificado de apresentação de apreciação ética (CAAE) número: 89368018.4.0000.8142.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Dra. Johari Terra, Godmother da Casa de Candaces, pelos diálogos e comentários, que foram decisivos para a conclusão do artigo.

Este preprint foi submetido sob as seguintes condições:

- Os autores declaram que os necessários Termos de Consentimento Livre e Esclarecido de participantes ou pacientes na pesquisa foram obtidos e estão descritos no manuscrito, quando aplicável.
- Os autores declaram que a elaboração do manuscrito seguiu as normas éticas de comunicação científica.
- Os autores declaram que estão cientes que são os únicos responsáveis pelo conteúdo do preprint e que o depósito no SciELO Preprints não significa nenhum compromisso de parte do SciELO, exceto sua preservação e disseminação.
- Os autores declaram que os dados, aplicativos e outros conteúdos subjacentes ao manuscrito estão referenciados.
- O manuscrito depositado está no formato PDF.
- Os autores declaram que a pesquisa que deu origem ao manuscrito seguiu as boas práticas éticas e que as necessárias aprovações de comitês de ética de pesquisa, quando aplicável, estão descritas no manuscrito.
- Os autores declaram que uma vez que um manuscrito é postado no servidor SciELO Preprints, o mesmo só poderá ser retirado mediante pedido à Secretaria Editorial do SciELO Preprints, que afixará um aviso de retratação no seu lugar.
- Os autores concordam que o manuscrito aprovado será disponibilizado sob licença Creative Commons CC-BY.
- O autor submissor declara que as contribuições de todos os autores e declaração de conflito de interesses estão incluídas de maneira explícita e em seções específicas do manuscrito.
- Os autores declaram que o manuscrito não foi depositado e/ou disponibilizado previamente em outro servidor de preprints ou publicado em um periódico.
- Caso o manuscrito esteja em processo de avaliação ou sendo preparado para publicação mas ainda não publicado por um periódico, os autores declaram que receberam autorização do periódico para realizar este depósito.
- O autor submissor declara que todos os autores do manuscrito concordam com a submissão ao SciELO Preprints.