



**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
ESCOLA DE DIREITO, NEGÓCIOS E COMUNICAÇÃO
CURSO DE JORNALISMO**

MANOELLA BITTENCOURT MENDES SILVA

ABRA AS PORTAS PARA A BALLROOM

**GOIÂNIA
2022**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
ESCOLA DE DIREITO, NEGÓCIOS E COMUNICAÇÃO
CURSO DE JORNALISMO**

ABRA AS PORTAS PARA A *BALLROOM*

Produto Filme Documentário
apresentado como Trabalho de
Conclusão do Curso de
Graduação em Jornalismo à
Pontifícia Universidade Católica
de Goiás, Escola de Direito,
Negócios e Comunicação, sob
orientação da Professora Doutora
Eliani de Fátima Covem Queiroz.

MANOELLA BITTENCOURT MENDES SILVA

Produto Filme Documentário
apresentado como Trabalho de
Conclusão do Curso de
Graduação em Jornalismo à
Pontifícia Universidade Católica
de Goiás, Escola de Direito,
Negócios e Comunicação, sob
orientação da Professora Doutora
Eliani de Fátima Covem Queiroz.

Data de defesa: 08 de dezembro de 2022.

Resultado: _____

BANCA EXAMINADORA

Profª. Dra. Eliani de Fátima Covem Queiroz

Prof. Ma. Ana Paula Neres de S. Bandeira

Jornalista Lucas Xavier

Dedico, com minha fé no universo, esta pesquisa a minha mãe e ao meu pai que nunca deixaram de acreditar em mim em todos os momentos, com muito amor e conselhos enriquecedores. Ao meu avô, que desde os meus sete anos me incentiva, minha avó que me coloca em suas orações modificadoras. Toda minha família que vibra por minhas conquistas, em terra e estrelas. Aos meus amigos e pessoas essenciais na minha trajetória de vida. Dedico a também comunidade LGBTQIA+, da qual pertencço e me orgulho.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha mãe por ter me apoiado em todos os sentidos na produção desse documentário. Ao meu pai pelo privilégio de termos conversas enriquecedoras e tudo que ele fez para que eu possa ter ensino superior. Cumprimento toda comunidade *Ballroom* de Goiânia e Brasília que sempre me receberam gentilmente e com novas informações sobre a cultura em cada encontro. Minha professora orientadora Eliani que com paciência, leveza, conhecimento e simpatia tornou essa produção possível. Por fim, agradeço a mim e a minha resiliência, porque sei o quanto não foi fácil lidar com diversas barreiras, sobretudo emocionais, na produção desta pesquisa final. Então finalizo com muito orgulho.

“Você nunca tem completamente seus direitos, individualmente, até que todos tenham direitos. E eu sinto que, enquanto houver uma pessoa gay que tenha que andar pelos direitos dos gays, todos nós deveríamos estar caminhando pelos direitos dos gays.”

(Marsha P. Johnson)

“Não dispute espaço, amplie o espaço. Quando chegar lá, faça caber mais gente.”

(Carol Manciola)

RESUMO:

Em uma sociedade que consome cada vez mais conteúdos audiovisuais e dinâmicos para compreender a mensagem rapidamente, é fundamental que os filmes documentários efetivem essa busca de aprofundar em temas e chegar até o conhecimento social com a intenção de promover debates, reflexões, aprendizado e novas perspectivas. Desse modo, a pessoa que deseja conceber um filme documental deve compreender, pelo menos, a síntese de conceitos, teorias, características essenciais do gênero e modos de análise. Neste estudo em específico, o resultado reuniu entrevistas, imagens e músicas que remetem às raízes da comunidade *Ballroom*, os elementos culturais presentes nela, o vocabulário geral que possui, e a história de luta de grupos minoritários para iniciá-la e mantê-la. O filme projeta essas vozes para os espectadores e mostra a necessidade de os espaços abrirem as portas para as pessoas referidas.

PALAVRAS-CHAVE: *Ballroom*, *Vogue*, LGBTQIA+, Goiânia- Goiás, Brasília-Distrito Federal, Mulheres Transexuais.

ABSTRACT: In a society that consumes more and more audiovisual and dynamic content to understand the message quickly, it is essential that documentary films carry out this quest to deepen themes and reach social knowledge with the intention of promoting debates, thoughts, learning and new perspectives. Thus, the person who wants to desire a documentary film must understand, at least, a synthesis of concepts, theories, essential characteristics of the genre and modes of analysis. In this specific study, the result gathered interviews, images and music that refer to the roots of the *Ballroom* community, the cultural elements present in it, the general warrior it has, and the history of struggle of minority groups to start and maintain it. The film projects these voices to viewers and shows the need for spaces to open their doors to the right people.

KEYWORDS: *Ballroom*, *Vogue*, LGBTQIA+, Goiânia-Goiás, Brasília-Federal District, Transgender Women.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I	
1 DOCUMENTÁRIO	11
1.1 Conceitos e teorias.....	11
1.2 Técnicas de produção do documentário	13
1.3 História do Documentário no Brasil.....	16
2 A Cultura Ballroom.....	20
2.1 História da cultura <i>ballroom</i>.....	21
2.1 Cultura <i>Ballroom</i> no Brasil e a cena goiana.....	24
CAPÍTULO II.....	27
MEMORIAL	27
Manoella Bittencourt Mendes Silva.....	27
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	29
REFERÊNCIAS.....	30
APÊNDICES	32
APÊNDICE I ROTEIRO.....	32
APÊNDICE II GLOSSÁRIO <i>BALLROOM</i>.....	X
APÊNDICE III AUTORIZAÇÃO PARA REPRODUÇÃO.....	x

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa pautou como objetivo a produção do filme documentário *Abra as portas para a Ballroom*, e se baseia principalmente em uma metodologia de pesquisa, captação e edição diante de um olhar poético da execução documental. A proposta principal é gerar uma reflexão implícita no espectador dos elementos que este consome na mídia pública e na cultura pop, de onde essas referências surgiram e quais histórias existem por trás. Frisa a linguagem sublime durante o filme, a partir das qualidades de tons, ritmos, analogias visuais e impactos emocionais da produção. Sendo assim, é explorado nas representações de falas e cenários, as conotações mais inspiradoras do assunto e nos desdobramentos (NICHOLS, 2008).

Para melhor imersão do público no que diz respeito a história, estética, revolução, luta e acolhimento da *Ballroom*, o filme também possui forte caráter de seleção de imagens que acrescentem dinamismo e ritmo para a visualização. A fim de dimensionar as características visuais que englobam a esfera da cultura e comunidade. Essa combinação remete ao estilo de produção reflexiva, classificada também por Nichols (2008), por aguçar a percepção preexistente do que está sendo apresentado, de modo mais aprofundado, no filme documental. Neste cenário, é evidente que a necessidade de escolha por entrevistas mais duradouras torna-se pertinente e, no caso dos sete personagens selecionados para compor essa representação, entrega inclusive relatos emocionantes da expressão facial ao timbre de voz.

Como diz o título da produção, é preciso criar espaços – sejam eles para entretenimento e debate sociopolítico dos corpos que compõem a comunidade – em uma amplitude regional e local. Existe uma variedade eloquente de talentos interseccionais nesta cultura. O intuito é despertar uma curiosidade e um impulsionamento do “querer saber mais”. Assim, mais pessoas estarão dispostas a falar sobre a *Ballroom* e os perfis dessa história, “ao mesmo tempo em que a história, ou o argumento, apresenta uma maneira distinta de observar essa realidade” (NICHOLS, 2009, p. 28).

A comunidade *Ballroom* teve sua origem dividida em diversos segmentos. De bailes Drags dos anos 1920, a revolução da luta transexual preta e latina em 1960, a reformulação moderna que ocorreu em 1990 após receber mais olhares da mídia e, no Brasil, com o aumento das referências entre artistas no início dos anos 2010. Séries, como *Pose* (2019) e *Legendary* (2020), são exemplos de como o público geral teve contato preliminar com o tema abordado. O conceito principal da comunidade é criar um espaço seguro para que, principalmente, mulheres transexuais pretas e latinas possam performar. A ideia foi expandida para uma possibilidade de acolhimento, e construção de casas entre as pessoas queers para se apoiarem, o que ficou ainda mais notável na explosão da AIDS e os estigmas da doença.

O primeiro capítulo discorre sobre a história do documentário, suas técnicas e teorias, métodos do gênero, exemplificação de como compor a produção e filmes que marcaram os avanços no filme documental brasileiro. O levantamento teórico e citações de autores foi escolhido para ornar com o material do filme. Na sequência, é conceituado a história da Ballroom, sua chegada ao Brasil e a cena goiana – que possui influência brasiliense. É discorrido sobre a modalidade de dança vogue, a correlação dela com o movimento artístico-social, as mudanças com a pandemia da Covid-19.

Quanto a metodologia trabalhada, foi aproximadamente um ano de imersão em ambientes cuja comunidade *Ballroom* se destaca, por isso, houve uma pesquisa participativa de alta escala na produção deste documentário, para que equívocos fossem evitados. A locomoção até Brasília se fez necessária para inserir a cena com abrangência. Algumas entrevistas foram previamente negadas ou não tiveram um retorno, mas não interferiu na execução da contextualização da Ballroom com vários outros personagens.

As gravações foram feitas em dois celulares, Iphone XS Max e Iphone 12 Pro, os áudios captados por meio de microfone de lapela *Bluetooth GIIISTER*. A iluminação foi totalmente ambiental. Em suma, os ambientes possuíam Leds e equipamentos de luz próprios, que contribuiu com as imagens. O registro de imagens, salvo as de internet, foram todas feita pela autora deste trabalho, assim como a montagem, pelo programa Vegas PRO 20 e o aplicativo *Videoleap*. A edição foi concluída antes da roteirização, para possíveis trocas. A trilha sonora foi escolhida a partir do uso de músicas dentro dos espaços *Ballroom*. Todo esse processo de criação resultou no filme documental final.

CAPÍTULO I REFERENCIAL TEÓRICO

1. Documentário

O filme documentário é um gênero cinematográfico escolhido por diversos cineastas para mostrar a realidade de comunidades ou grupo de pessoas cuja história de vida traz representatividade social. Ainda, o filme não-fictício pode conceder ao público mais conhecimento de questões científicas, ambientais, mercadológicas, políticas, entre outros, sendo passível de focar em diversos assuntos para além do pessoal. O produto audiovisual é considerado, então, um mecanismo plural de registro. O documentário foi inicialmente apresentado a sociedade no século XIX pelos irmãos Lumière e tornou-se um gênero de cinema.

Esse registro, porém, deve ser feito pelo documentarista com essencial cautela durante as filmagens, como defende Guimarães (2006), principalmente quando se há presença de grupos sociais publicamente marginalizados pelo sistema que estão inseridos, ou seja, o documentário contemporâneo, que visa a representatividade, deve se apoiar na categoria estética de extrair o singular das vivências evidenciadas, para que não se limite à um discurso midiático exclusivo. O documentário, logo, é sempre verídico, mas cabe ao documentarista tecer a visão a ser apresentada a sociedade a partir de uma perspectiva singular.

1.1 Documentário – conceitos e teorias

Fixado entre os gêneros audiovisuais como um meio de transcrever experiências sociais a partir de captações de imagem e som *in loco*, o documentário propõe a inserção do cinema não-ficcional, que aproxima o espectador de uma representação da realidade. Dessa forma, o documentarista permite que, o que foi incluído na obra, seja um meio de perspectiva para com o conteúdo final entregue.

De acordo com Jorge (2010), o cinema é representação da realidade, é recorte intencional da realidade representada por meio da imagem, constituindo-se como uma forma de comunicação que revela uma determinada compreensão do contexto sócio-histórico contemporâneo.

Essa definição conceitual do cineasta vai de encontro com a ideia de Penafria (1998), de intervenção criativa que o documentarista precisa possuir para que haja a intervenção histórica autônoma retratada na produção dos documentários. Neste sentido, esse fator reflete na história dos irmãos Lumière, criadores do cinema, que realizaram no primeiro grande

material documental que a sociedade possuem apresentando as filmagens locais realizadas no final do século XIX, mostrando o cotidiano parisiense¹.

Por seu lado, o documentarista garante a unidade do documentário pela relação próxima que estabelece com a temática que aborda, pela definição do ponto de vista que deve percorrer a produção do documentário e reflectir-se no mesmo; e, finalmente, pela criatividade que deve ser um seu atributo, em especial no que respeita às escolhas realizadas relativamente à sucessão das imagens e dos sons, seja através do corte da montagem, seja através do link a que o suporte digital obriga (PENAFRIA, 1998, p. 2).

Nichols (2008) considera que, em cada documentário, há pelo menos três histórias que emergem em paralelo: a do cineasta, a do filme e a do público. Nessa direção, todas essas histórias somam-se como resultado daquilo a que se assiste quando o filme é apresentado à sociedade.

O autor considera que existe uma pluralidade de conceitos para o documentário, sendo uma das categorias desse tipo de filme ser de representação social, que são filmes de não-ficção e representam de forma sensível alguns aspectos presentes no mundo que já se ocupa e se compartilha, fazendo com que se torne visível e audível a realidade social, vivida pelo personagem por meio da organização do cineasta.

No mesmo raciocínio, Nichols (2008) produz uma linhagem de conceitos que interligam entre si e amadurecem o desenvolvimento da produção documental.

Nos documentários, encontramos histórias ou argumentos, evocações ou descrições, que nos permitem ver o mundo de uma nova maneira. A capacidade da imagem fotográfica de reproduzir a aparência do que está diante da câmara compele-nos a acreditar que a imagem seja a própria realidade rerepresentada diante de nós, ao mesmo tempo em que a história, ou o argumento, apresenta uma maneira distinta de observar essa realidade (NICHOLS, 2008, p. 28).

Nesse contexto, é perceptível a existência da visão cinematográfica que defende que cada tomada de imagens e sons parta, para além dos efeitos técnicos, da necessidade de uma extração fiel às informações coletadas *in loco*². (BERNARD, 2008). Essa narrativa retoma o conceito clássico desenvolvido por John Grierson após o autor assistir aos filmes de Robert Flaherty, determinando que o documentário tem como uma de suas responsabilidades, o “tratamento criativo da realidade”, de modo que ele reconstrua o cenário social para os olhos do público.

O filme documentário então nasce com a sensibilidade da pessoa realizadora do produto. Como Rodrigues (2010) sintetiza: os documentários “foram utilizados e trazem em si a memória dessa história de usos e sentidos. É uma reunião de formulações, discursivas e

¹ Com a invenção do cinematógrafo em 1895, aparelho que unificava projetor e câmara de filmagem, os irmãos franceses Auguste e Louis Lumière foram pioneiros do cinema e contribuíram para o avanço da fotografia. As primeiras imagens retrataram o cotidiano das pessoas no Café Paris (NICHOLS, 2005).

históricas, que imputa às obras o valor documental e atesta sua aparente unidade enquanto realidade.”

Tal valor documental é possível de ser extraído durante os métodos de produção, quais Nichols (2008) classificou em seis modos: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático. Sendo que mais de um modo pode ser usado na produção de documentário. O filme não-fictício *Abra as portas para Ballroom* foi elaborado com as características dos modos poético e reflexivo.

O modo poético, segundo Nichols (2008) se assemelha a dramaturgia cinematográfica, e frisa a linguagem sublime durante o filme, a partir das qualidades de tons, ritmos, analogias visuais e impactos emocionais da produção. Sendo assim, é explorado nas representações de falas e cenários, as conotações mais inspiradoras do assunto e nos desdobramentos. O modo reflexivo, por sua vez, se torna diretamente ligado ao poético no caso deste documentário produzido. Visto que acrescenta ao espectador uma percepção nova da comunidade e cultura LGBTQIA+, portanto “Aguça nossa consciência da construção da representação da realidade feita pelo filme” (NICHOLS, 2008 p. 63).

1.2 Técnicas de produção do documentário

Os métodos utilizados para a composição de um filme documental nem sempre são conhecidos por todos que se prontificam a realizarem tal produto, no entanto, os formatos elegidos como viáveis para constituição deste material estão sempre presentes, conscientemente ou não, nos documentários. Nesse contexto, é inegável que atualmente as técnicas tenham se adaptado ao mundo cinematográfico contemporâneo e às tecnologias inovadoras do mercado para sua realização. O sistema anteriormente utilizado, que provinha das mesmas condições abordadas pelo cinema de ficção, foi restaurado para um planejamento detalhado e moderno para finalização ideal do documentário.

Para que os idealizadores de um filme não-ficcional possam se organizar em etapas determinantes, os passos comumente utilizados são os que Puccini (2007) explica, a operação, segundo o autor, se faz pelos tópicos: planejamento, pesquisa, produção, gravação, decupagem, roteiro e montagem.

Na primeira etapa, porém, Puccini (2007) contextualiza que os filmes passaram por um rompimento com o método clássico de planejamento o qual eram submetidos previamente. O autor traz como exemplo o produtor John Grierson, conhecido pela sua ampla contribuição com o cinema documental, e cita que as décadas entre 1920 e 1950 são marcadas pela minuciosidade de um trabalho árduo de pré-produção que integrava todas as abordagens e ferramentas que o documentarista definia.

A mudança ocorre durante a ascensão do modelo de produção americano tendo o produtor Robert Drew que resgata a cotidianidade registrada pelo cinema documental francês e insere o que Puccini (2007) classifica como “improvisado” para a liberdade de produção pós 1950. Assim, o roteiro antigamente finalizado antes do início das gravações, passa a ser composto pelo filme já concebido, em que o documentarista pôde desvincular de camadas fixas do que deveria ser e permitiu que o assunto documentado moldasse o roteiro em uma etapa de pós-produção.

Mesmo com a ruptura recordada por Puccini (2007, p. 19), o autor classifica que a etapa de planejamento em uma atmosfera liberal contribuiu para equívocos no pensamento das dificuldades de realização de um documentário. Demonstra ainda que a etapa está, agora, implícita em todas as outras técnicas de produção do filme e exige do documentarista que se comprometa com a ideia inicial do tema, que pode “ter origem em desejos pessoais de investigação” e, por esse motivo, tenha a presença de alguns sentidos, como a criatividade, percepção, observação e domínio no objetivo do que deve ser representado ao espectador.

Teoricamente, uma pesquisa bem elaborada é o segundo passo para a captação apropriada das situações que serão evidenciadas dentro do filme não-fictício. Puccini (2007) reflete que essa etapa deve aprofundar no que será tratado, é o momento que o documentarista resgata histórias e conceitos anteriores do tema para, também, estimular novos ângulos para levar à sociedade e se educar de como não materializar o assunto sem a sensibilidade que cada um exige. Bernard (2008, p. 115) indica que a pesquisa concede a narrativa. “É preciso encontrar um tema, entender sua história e ter certeza de que se está apresentando ponto de vista equilibrado e preciso”.

Além disso, é feita a pesquisa de campo durante a etapa operacional de produção do filme. Puccini (2007) percebe que o mapeamento de como serão os locais, a captação fotográfica de imagem, cuidado com os ambientes sonoros e eventuais ruídos, qualidade dos equipamentos utilizados, predefinições de personagens e entrevistas, e o pensamento prévio de formatos de adequações, caso surjam empecilhos, são passos fundamentais para contribuir com a fluidez do produto audiovisual. Enfim, “o documentarista deverá ler tudo aquilo que for possível, dentro dos limites de tempo disponíveis para a produção, referente ao assunto escolhido” (PUCCINI, 2007, p. 85).

É notável, então, que a produção surge como a oficialização do início em campo do documentário, o autor divide esse período entre o pré, já exposto pelo planejamento e pesquisa; e o pós, que se torna a combinação das etapas seguintes. Sendo assim, o produtor recai no momento da gravação, que constitui exclusivamente na captação das imagens e sons, englobando o material que será analisado e incorporado no produto final. As gravações

precisam evidenciar a ideia pensada pelo documentarista no momento de investigação do tema, e conter personagens que serão entrevistados e locais que apresentem as circunstâncias do assunto tratado.

Depois de feitas todas as gravações, decupar o material registrado é criar uma linhagem de orientação à pessoa encarregada de montar o documentário conforme a transcrição de cenas e controle das imagens que entregam no conteúdo, eliminando os momentos ociosos. (PUCCINI, 2007). A etapa seleciona os conteúdos de maior destaque, sendo desde a captura de falas até foco nas imagens de objetos que abrangem a temática. Após a técnica, que necessita do acompanhamento do diretor do filme não-fictício para eleger as melhores imagens, é iniciado o processo de, enfim, roteirizar o documentário.

Para Bernard (2008), ao desenvolver a estrutura de uma história, que contenha impactos emocionais, é preciso que haja momentos de conflito, clímax e determinações que formam a narrativa da melhor forma possível para instigar desde a imaginação aos ideais de vida do público. O roteiro é parte fundamental disto. Contextualizar o teor literário do produto audiovisual dividido em cenas é, segundo Puccini (2007, p. 29),

A cena é a partícula rigorosamente dramática no corpo de um texto que é, por vocação, narrativo, o texto cinematográfico. Como instrumento de um projeto narrativo, a cena do roteiro de cinema possui uma versatilidade rara se comparada com a cena do texto teatral. Seus formatos e funções se diversificam, podendo incluir cenas sem conteúdo dramático como as cenas de transição, de duração ínfima, que pouco se adaptam às convenções do palco e que servem à narrativa para informar a movimentação dos personagens pelo espaço e/ou pelo tempo da ação.

A última etapa classificada por Puccini (2007) é a de montagem. Nesta, todo trabalho do documentarista ganhará expressão visual e sonora. Neste processo os cortes de tomadas, sequência de planos escolhidos além da trilha sonora, se existir, que componha as sensações das cenas. Essa parte da técnica geral de produção do documentário é unicamente implicada em um trabalho de ordenação do que foi previamente definido pelo texto literário, com o material adquirido pela decupagem das gravações realizadas após a produção e planejamento implícito do produto. No final, é feita a revisão da montagem e acrescentado os últimos detalhes. A inclusão de trilha sonora, do nome do documentário e os créditos de cada pessoa fazem parte desta etapa. E finalmente, o filme está concluído para exibição.

1.3 História do documentário no Brasil

O filme documentário chegou ao Brasil em 1896, um ano depois que os irmãos Lumière lançou os primeiros filmes em Paris. A primeira cidade a receber o gênero foi o Rio de Janeiro acompanhada de São Paulo até que migrou para outras cidades. A inovação atraía espectadores interessados no material produzido por nomes internacionais. Inicialmente o filme não-fictício

gerava conteúdo para os cafés-concertos da capital carioca e, também, integrava espetáculos nos teatros de variedade. A iniciativa de fixar uma sala de exibição voltada ao cinema documental foi do italiano Pascoal Segreto. Foi a partir desse momento que, em viagens feitas para renovar o repertório, o irmão de Pascoal, Afonso Segreto, registrou a primeira imagem cinematográfica do Brasil, na Baía de Guanabara, no Rio de Janeiro (GONÇALVES, 2006).

Durante 12 anos, o modelo de “tomadas documentais”, como se refere Gonçalves, foi exclusivamente utilizado pelo país, associado a temáticas culturais do Brasil, e criando repertório de natureza, comunidade, costumes e belezas regionalistas. No entanto, essas captações eram primordialmente realizadas por estrangeiros ou antropólogos em expedições. Segundo Gonçalves (2006, p. 80): “predominou a produção de um cinema natural, com a produção de documentários e cine-jornais” durante as décadas de 1910 e 1920, pelo fato também de uma infraestrutura escassa no país.

As câmeras cinematográficas foram, aos poucos, se tornando instrumentos de trabalho capazes de registrar expedições antropológicas em regiões de concentração de povos indígenas. Destaca-se as produções dirigidas pelo major Luiz Thomaz Reis, presente no contexto da Comissão de Linhas Telegráficas e Estratégicas do Mato Grosso ao Amazonas, conhecida como Comissão Rondon. Thomas Reis foi responsável pelo primeiro filme documental considerado pela crítica como uma “experiência de sucesso na montagem cinematográfica do cinema brasileiro”, evidencia Gonçalves (2006, p. 81). O filme *Rituais e Festas Bororo*, de 1917, marca o início do pioneirismo de diretores nacionais captando realidades brasileiras.

Em um crescimento expoente ao desenvolvimento do país, o documentário brasileiro passa a ser, também, uma ferramenta publicitária para divulgação das regiões e dos produtos coletados no território. Como foi feito por Silvino Santos. Gonçalves (2006, p. 81) explica que o cinegrafista foi patrocinado por um poderoso empresário local, e produziu, ao longo de 15 anos, mais de 10 filmes de curta-metragem exibidos com intuito comercial, além de 2 longas, “sendo o filme *No Paiz das Amazonas*, produção de 1922, seu trabalho mais importante”, ressalta o autor. Atualmente, as produções de propaganda da época são eternizadas como “importantes registros antropológicos da região”. Durante esse período, outros longas brasileiros foram elaborados.

Dentre os clássicos do período mudo, o filme *São Paulo, a Sinfonia da Metrópole*, longa-metragem dirigido, em 1929, por Rudolf Rex Lustig e Adalberto Kemeny, retrata um dia na cidade de São Paulo e sua crescente urbanização, nitidamente inspirado pelo filme de 1927, *Berlim, Sinfonia de uma Metrópole*, de Walther Ruttmann; e o média-metragem *Lampião, Rei do Cangaço*, dirigido, em 1936, pelo fotógrafo Benjamim Abrahão, cujas imagens remanescentes estão presentes em muitos filmes com temática nordestina e são referência fundamental para a formação imagética do gênero cangaço (GONÇALVES, 2006, p. 81).

Paralelo ao aumento da criação de filmes documentais nacionais que atraíam olhares estrangeiros, no entanto, o consumo geral do público brasileiro predominava em torno do cinema internacional, tal estatística que Rodrigues (2010, p.65) ressalta permanecer verídica até os dias atuais. “Não é nenhuma surpresa que, desde essa época, pouca coisa mudou: os filmes norte-americanos dominavam a cena com cerca de 80% da exibição em território nacional. A pequena fatia restante ficava para os filmes europeus”, contextualiza o autor. Todavia, a influência dos filmes internacionais criou uma base para inovação do cinema documental no Brasil e, com isso, de volta à década de 1930, o governo federal decidiu criar o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), com o esforço do antropólogo Edgar Roquette-Pinto. Gonçalves (2006, p. 81) explica que a intenção era mostrar uma imagem positivista do Brasil e “democratizar o conhecimento partindo das classes intelectualizadas para as desfavorecidas”. O cineasta Humberto Mauro foi responsável pelo instituto por 30 anos.

A produção do INCE entre as décadas de 30 e 60 não se restringe a Humberto Mauro. a partir dos anos 50, vários diretores têm seus filmes financiados pelo Instituto, como é o caso de Jurandyr Passos Noronha, que filma intensamente durante as décadas de 30 e 70, com destaque para o longa-metragem *Panorama do Cinema Brasileiro*, de 1968. Outros órgãos públicos federais também se destacaram na produção de documentários, entre eles o DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda e o Serviço de Informação do Ministério da Agricultura, ainda que estes órgãos estivessem muito comprometidos com a visão oficial do governo que dirigia o país naquele período. (GONÇALVES, 2006, p. 82).

Conforme o documentário recebe novos investimentos no Brasil e com a influência do DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda, o filme não-fictício passou por uma revolução de temáticas e, desse modo, surgiu o movimento do Cinema Novo, que ganhou força em 1960, com sua primeira fase, e recebeu sua ascensão até 1970. A nova perspectiva de documentar o país trouxe uma identidade para o meio de produção dos documentaristas brasileiros, antes fortemente condicionados às decisões norte-americanas e europeias. (Gonçalves, 2006). O cenário na época era de politizar os conteúdos democratizados ao público e denunciar a desigualdade socioeconômica do país.

Um exemplo pioneiro dessa temática, quando ainda não havia o termo designado para o movimento, é o filme documental *Rio, 40 Graus* de 1955, por Nelson Pereira dos Santos. Souza (1981) classifica o filme como:

Rio, 40 graus era um filme popular, mostrava o povo ao povo, suas ideias eram claras e sua linguagem simples dava uma visão do Distrito Federal. Sentia-se pela primeira vez no cinema brasileiro o desprezo pela retórica. O filme foi realizado com um orçamento mínimo e ambientado em cenários naturais: o Maracanã, o Corcovado, as favelas, as praças da cidade, povoada de malandros, soldadinhos, favelados, pivetes e deputados.

Desde então, o Cinema Novo se caracterizou paralelamente às eleições de presidentes com ideais progressistas, Juscelino Kubitschek e mais tarde João Goulart, por influenciarem a cultura popular brasileira. Fatores como avanços tecnológicos também proporcionaram o

aumento do gênero com enfoque testemunhal não-fictício, “a possibilidade de gravação do som direto, as entrevistas passaram a ser utilizadas desenfreadamente, e a fala do entrevistado passou a ser denominada a voz da experiência” (RODRIGUES, 2010, p. 68).

As variantes subtraídas do Cinema Novo trouxeram a veracidade dos dilemas sociais da época, contudo, as filmagens denunciadoras eram demasiadamente barradas pela censura tendenciosa e opressiva da ditadura militar que os brasileiros presenciaram na época. Assim, produções que buscavam contribuir para o enriquecimento sociológico dos filmes eram censuradas pelo autoritarismo, e documentários de organizações como CPC (Centro Popular de Cultura) não tiveram aprovação dos militares.

A televisão é um reconhecido meio dos documentaristas conseguirem resistir ao regime autoritário durante o final dos anos 1960 e 1980, pela possibilidade de inserir as produções não-fictícias como um mecanismo educacional em emissoras diversas, por exemplo, na TV Cultura. Dessa forma, em uma espécie de longas reportagens, lados ocultos do regime militar eram apresentados ao público com uma nova estética (VIEIRA, 2006).

O documentário brasileiro segue tangente à mídia televisiva, estreando programas como Globo Repórter que consiste em uma equipe de cinegrafistas até 1983, ano em que repórteres passam a realizar o trabalho, mas que possui, até hoje, narrativa condizente com o proposto pelo Cinema Novo. Enquanto isso, filmes documentais independentes da TV eram elaborados e, ao final da ditadura militar, trabalhos como o de Eduardo Coutinho foram originalmente retomados.

Os filmes tinham um grande leque de temas: a revisão histórica da ditadura em Jango (1984), de Sílvio Tendler; os desafios da transição política em Céu Aberto (1985), de João Batista de Andrade; os novos problemas advindos do enchaço urbano em Uma avenida chamada Brasil (1988), de Octávio Bezerra; o movimento sindical operário em A Greve (1979), de João Batista de Andrade, em ABC da Greve (1980), de Leon Hirszman (1980), e em Linha de Montagem (1982), de Renato Tapajós; o movimento comunitário rural em Terra para Rose (1987), de Tetê Moraes e Cabra marcado para morrer (1984), de Eduardo Coutinho, que, enfim, retomou seu projeto iniciado em 1964 (RODRIGUES, 2010, p. 69).

Lins (2008, p.10) considera que a década de 1990 foi decisiva para a revelação do documentário contemporâneo brasileiro. Ainda que Fernando Collor de Mello tenha, no início da década, extinguido a Embrafilme – responsável pela produção e distribuição do cinema estatal, foi neste período que os avanços tecnológicos, com as aquisições de câmeras digitais e possibilidade de mesclar o que Teixeira (2007, p. 10) chama de “hibridismo das imagens”, permitem que os documentaristas realizem cada vez mais filmes não-fictícios com barateamento nos custos de produção. O interesse para maior representatividade social alavanca, segundo Lins:

A recusa do que é representativo e o privilégio da afirmação de sujeitos singulares são dois traços marcantes na diferenciação entre o documentário contemporâneo

brasileiro e o chamado documentário moderno, em particular aquele produzido no decorrer dos anos 60 (LINS, 2008, p. 20).

Ao mesmo tempo, a criação do programa televisivo *Documento Especial*, dirigido por Nelson Hoineff foi transmitido até 1997, evidenciando problemáticas sociais por meio de produções que transitavam entre reportagem e documentário (GONÇALVES, 2006). O programa continha o foco de cinema-verdade, e foi exibido na SBT, Rede Manchete e Rede Bandeirantes. Filmes de produção independente também se beneficiaram da tecnologia disponível e a possibilidade de execução trouxe ao final da década de 1990, documentários de ampla exibição. São eles: *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, de Marcelo Masagão, com aproximadamente 59 mil de espectadores; *Santo Forte*, de Eduardo Coutinho, com quase 20 mil; e *Notícias de uma Guerra Particular*, de João Moreira Salles e Kátia Lund, exibido em vários festivais e em TV a cabo.

Já nos anos 2000 os cineastas brasileiros incluem em suas filmagens um enfoque reflexivo para com o tema documentado. Sendo assim, da mesma forma que o cinema-verdade possui a característica de chamar a atenção à sociedade marginalizada, interesses políticos e ambientais, entre outros. A década de 2000 abre espaço para que o documentarista inclua uma perspectiva, algumas vezes, moldadas pessoalmente, para intrigar o público por meio dos significados ideológicos, previamente identificado por Vieira (2006, p. 6), “as modificações que o equipamento e a equipe técnica produzem sobre os eventos, a invasão da privacidade, a diferença entre a expectativa da objetividade e a visão subjetiva do realizador”.

Alguns documentários que marcam o período da década de 2000 e 2010 são *Ônibus 174* (2002), de José Padilha e Felipe Lacerda; *Edifício Master* (2002), de Eduardo Coutinho; *O prisioneiro na grade de ferro* (2003), de Paulo Sacramento; *Rua de mão dupla* (2004), de Cao Guimarães; *Jogo de cena* (2007), de Eduardo Coutinho e *Doméstica* (2012), de Gabriel Mascaro e *O Mercado de Notícias* (de Jorge Furtado, 2014). Outras produções de destaque que atraíam cada vez mais o interesse do público durante a época, eram os filmes biográficos de personalidades mundiais relevantes. Por exemplo, *Pelé Eterno* (2003), de Aníbal Massaini Neto, sendo uma produção campeã de bilheteria. Nesse mesmo cenário, a história da música recebe destaque da mesma forma, nos filmes não-fictícios, e seguem o mesmo aspecto do número de espectadores elevados, como *Uma Noite em 67* (2010), de Renato Terra e Ricard Callil. Atualmente o enfoque de personalidades persiste, como visto em *Laerte-se* (2017), por Eliane Brum e *Anitta: Made in Honório* (2020), dirigido por Pedro Waddington.

Indicado ao Oscar 2020, o documentário *Democracia em vertigem* (2019) de Petra Costa, combina vários aspectos do cinema não-fictício brasileiro: a narrativa de denúncia política, com os bastidores da democracia nacional após a ditadura militar até o mais recente impeachment da república e a polarização gerada a partir de então; o destaque autobiográfico

da documentarista, ao combinar acontecimentos de sua vida pessoal enquanto apresenta como estava o cenário político no mesmo momento; a busca por despertar reflexão nos espectadores sobre as legalidades dos processos gerados por líderes políticos e se as preocupações são condizentes com o que o Brasil possui como necessidade econômica e social.

Na mesma linha, o filme *Cercados* (2020), dirigido por Caio Cavechini, contribui também para somatória de características do documentário contemporâneo brasileiro. Denunciando as dificuldades da população no auge da pandemia do COVID-19 e como os jornalistas foram profissionais combatentes na linha de frente para divulgação das notícias ao mesmo tempo em que a onda de negacionismo, *fake News*, e desrespeito ao jornalismo ganhava cada vez mais força em parte do eleitorado brasileiro. A mesma função de narrativa é encontrada em outros documentários de 2020, todos divididos em 6 episódios, sendo eles *Em Nome de Deus* (2020), dirigido por Monica Almeida, Gian Carlo Bellotti e Ricardo Calil; *Por um respiro* (2020), por Susanna Lira e *Marielle, O Documentário* (2020), por José Padilha.

O filme *Transversais* (2022) de Émerson Maranhão, integra ao cinema documental contemporâneo brasileiro, histórias presentes na comunidade transexual do país, com destaque para o nordeste. O filme traz depoimentos de quatro pessoas trans, duas mulheres e dois homens, que resgataram suas histórias e processos de autodescoberta. Além disso, uma mulher cisgênero também participa ao contar sua luta contra a transfobia depois de se descobrir mãe de uma adolescente trans. A produção passou por festivais nacionais e internacionais até chegar o *streaming* e é reflexo de uma ampla manifestação de novos documentaristas desde o surgimento das plataformas de *streaming*.

2.A cultura Ballroom

As primeiras manifestações da cultura *Ballroom* aconteceram, segundo Ranciére (2009) devido a um tipo de opressão que existia no que podemos denominar de mundo sensível. Para o autor, a cultura do Ballroom possibilita uma nova forma de partilha do sensível.

Para Santos (2018, p. 16), é impossível indicar 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”.

Os *Ballrooms* surgiram nos Estados Unidos como espaços de sociabilidade e politização por meio de performances, competições e estruturas de apoio social e emocional. Correia (2022) explica que:

Inseridos em contextos de marginalização de pessoas latinas, negras e periféricas, esses locais acolheram a comunidade e foram vitais para a conscientização do

HIV/AIDS. O Ballroom é um ato político, que projeta uma realidade onde grupos que não tem acesso a determinados espaços e profissões, possam mostrar sua capacidade e habilidade de viver todas as experiências que a cidade lhes nega (CORREIA, 2022, p. 03).

Portanto, para uma maior compreensão do universo amplo da cultura Ballroom, será tratado, no próximo item, sobre a história da cultura Ballroom.

2.1 História da Cultura *Ballroom*

“*Ballroom*”, em inglês, significa “salão de bailes”, todavia a história por trás dos eventos carrega em si muito mais do que a definição precisa. O movimento, chamado popularmente de Cultura ou Comunidade *Ballroom*, sintetiza uma busca por expressão, com diferentes elementos vinculados ao clima de arte. A palavra cultura, nesse contexto, é importante para exaltar as raízes do cenário que ganhou força nos anos 1980, na cidade de Nova York e englobava uma cena underground de afirmação LGBTQIA+³.

Os circuitos de bailes⁴ surgiram da necessidade da comunidade LGBTQIA+ possuir um local de expressão pessoal e artística de maneira segura e com condições criadas especialmente para o grupo. É em meados dos anos 1960 que as *drag balls*⁵ foram inseridas aos bairros periféricos da cidade, mas há registros que a performance drag em bailes existe desde 1920. E se caracterizavam por serem festas à fantasia com performances espetaculares. Os artistas, em sua maioria, resumiam-se a homens cisgêneros⁶ homossexuais ou bissexuais vestidos conforme a linha *drag queen*⁷. Mulheres transgêneras⁸ e cisgêneras lésbicas também marcavam presença, em menor quantidade. Os bailes delimitavam categorias sobre “beleza, moda e comportamento, subdivididas por gêneros binários refletindo a pluralidade sexual e as identidades de gêneros.” (ZION, 2020).

Definido como uma forma de concurso, as *drag balls* surgiram, conforme contextualiza o autor e técnico de produção Félix Zion, a partir do “O Renascimento Harlem”, com ápice na década 1920 movido pelo discurso racial, sexual e gênero a partir de novas tendências de pensamento sociopolítico na literatura, música, pintura, escultura e dança. Após décadas da nova estrutura sociocultural do bairro, estas pessoas se reuniam para participar de competições de danças e desfiles. É estimado que inicialmente, porém, a maioria das ganhadoras era drag

³ LGBTQIA+ é uma sigla para lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, queers, intersexuais, assexuais e outras pessoas que não configuram na heteronormatividade.

⁴ Os bailes são locais de encontro artístico, batalhas, representatividade e acolhimento.

⁵ *Drag balls* são bailes de concursos de *Drag Queens*.

⁶ Homens cisgêneros são homens cujo gênero é identificável com o sexo masculino.

⁷ *Drag queen* é uma reprodução artística em que, geralmente, homens se transvestem de mulher.

⁸ Mulheres transgêneras são mulheres que nasceram do gênero feminino e, biologicamente, do sexo masculino.

queens brancas. O que ocorria na periferia norte-americana era uma válvula de escape das violências vividas pela comunidade à luz do dia, cidade e mundo afora. A divisão entre o antigo estilo conhecido dos bailes para os desenhados por LaBeija e, posteriormente suas influências eram diretamente ligadas à discriminação racial.

[...] 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).

Crystal LaBeija é o nome pioneiro que abre as portas culturais e performáticas, de modo familiar, para uma comunidade historicamente marginalizada. Foi no bairro Harlem, em Nova York, que LaBeija foi uma das poucas *drag queens* afro-americanas a receber o título de *Queen of the Ball* (Rainha da Ball), mas logo, após ser vítima de racismo em um concurso de beleza realizado pela prefeitura de Nova York, em 1967, onde a anfitriã manipulou o resultado para uma candidata branca. A icônica frase, eternizada no filme *The Queen* (1968) de Frank Simon, “*I have the right to show my color*” (Eu tenho o direito de mostrar a minha cor) surge neste momento.

Em 1977, a artista, ao lado de sua amiga Lottie, criou o primeiro *ball* dentro de uma perspectiva antirracista (ZION, 2020) e fundou a *House of Labeija*, a primeira casa da Comunidade *Ballroom*. Ela se deparou com a escassez de ambientes domésticos coletivos, delineados a corpos transexuais, pretos e latinos, em sua maioria. O espaço predominantemente branco tornava a experiência dos bailes quase exclusiva para homens brancos cisgêneros e gays, excluindo parcelas da diversidade, além de não conter o acolhimento, visto anos depois, no momento em que as performances encerravam. Ou seja, o termo comunidade aparece para transformar a história de eventos performáticos para um contexto de união e reposição parental, em uma época que pessoas LGBTQIA+ eram abandonadas, em massa, pelo aumento da AIDS⁹.

Os bailes não eram apenas uma fuga do mundo real, mas também forneciam um sistema de apoio, um grupo de pessoas com experiências compartilhadas que ajudavam umas às outras a prosperar quando o governo e família de cada um se mantinha indiferente ao seu sofrimento. A criação das *Houses* configuram uma reformulação de vivência. Nomes irreverentes surgem para dividir os conceito de *Ballroom* conhecido até então, são algumas: *House of Xtravaganza*, *House of Ninja*, *House of Ebony*, *The Gorgeous House of Gucci*, *House of Garçon*, *House of Balenciaga*, entre outras. Dependendo da casa, os artistas podem ter vários conjuntos de

⁹ AIDS é uma doença causada pelo vírus HIV, que interfere na capacidade do organismo de combater infecções. Pode ser transmitida pelo contato de sangue, sêmen ou fluidos vaginais infectados.

habilidades. Não é incomum que as casas recrutem “007’s”, que é o nome usado para artistas que são agentes livres na comunidade.

Santos (2018) afirma que distante da família, “a formação destas comunidades representava a criação de um espaço em que era possível explorar uma certa independência e também 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 (SANTOS, 2020, p. 18).

Outra formação popularmente conhecida é a cena “KiKi”, que originou-se de encontros sociais em organizações de saúde para o combate às doenças sexualmente transmissíveis. KiKi, por definição, é uma expressão discreta, que às vezes inclui dança e competições amigáveis, ao contrário do ambiente *mainstream*. A cena KiKi é fortemente focada na comunidade, e os eventos geralmente são organizados por novatos e permitiu que artistas mais jovens aproveitassem seu ofício em um ambiente menor. Essas casas estão se formando em todos os lugares agora e tem dado mais oportunidades para jovens queers competirem e mostrarem suas habilidades.

O estilo de dança *Vogue*, popularizado pela música de mesmo nome da Madonna, nos anos 1990, foi originado no Harlem na década de 1970. Começou na prisão de Riker's Island em uma época em que os presidiários heterossexuais eram separados de seus colegas queer. Esses presos, em sua maioria negros e latinos, criaram um ‘jogo’ em que imitavam as poses e fotos da revista *Vogue*, vendo quem melhor se adequava ao visual, com referências do militarismo e estéticas da antiguidade, por exemplo, as egípcias. Paris Dupree trouxe este jogo de *Riker's Island* para os bailes, onde se tornou uma forma de dança celebrada internacionalmente. Willi Ninja, primeiro *father* da *House of Ninja* é considerado um dos padrinhos da dança e sua reinvenção.

Ao ouvir “*Vogue*”, é comum remeter à revista ou à música. Ambas influenciaram e foram influenciadas pela cultura. O caso de Madonna é paradigmático aqui. O palco da performer sempre exibiu um senso de diversidade cultural, tendo raça, etnia e gênero como um eixo criativo estável em torno do qual gira sua persona. Sua história com culturas urbanas está constantemente em debate, sendo que apropriação e empréstimo são as noções mais contestadas entre os que debatem Madonna. A artista saiu da cena para produzir a música e o vídeo de “*Vogue*”, mas, também, ela contratou figuras proeminentes do salão de baile, como Jose e Luis Xtravaganza, para coreografá-la e auxiliá-la em sua turnê mundial *Blond Ambition* de 1990 como evidenciado no documentário *Truth or Dare*. Contudo, após essa revolução

midiática em cima da *Ballroom*, *Vogue* ficou conhecido com a imagem de uma mulher cisgênera branca e perdeu suas características.

A notória crítica a Madonna é que ela se ausentou para explicar mais sobre as origens da cultura ainda que algumas pessoas da cena a clamem. Mas, foi a partir dela, que outros artistas, com influência circense e técnicas modernas de dança, influenciou para renovação da dança e dividiu esta entre *Old Way* e *New Way*. Caso parecido de dilema, ocorre com o documentário, lançado também nos anos 1990, “*Paris is Burning*”, da cineasta Jennie Livingston, uma mulher cisgênera lésbica que retrata as *balls* nova-iorquinas no final dos anos 80 e início de 90. Ainda que tenha levado notoriedade a vivência, foi omissa enquanto retorno financeiro para as pessoas gravadas. O debate da apropriação estende aos dias atuais, visto que com a série *Pose* (2018), da Netflix, do criador de *Glee* e *American Horror Story*, Ryan Murphy, e o *reality show* *Legendary* (2020), da HBO que reúne casas *mainstream* em batalhas e um júri da cultura pop, como Leiomý Maldonado, atriz transexual referência da *Ballroom* que estreou, inclusive, em *Pose*.

No Brasil, a *Ballroom* vêm se destacando sutilmente pelos passos de *vogue* em cerimônias de abertura, a responsável pela composição coreográfica das Olimpíadas de 2016, a coreógrafa Deborah Colker foi apresentada aos passos por seus dançarinos e na seção da cerimônia chamada “*box city*” e incluiu as referências, e na escolha de artistas e histórico de nomes famosos, como, por exemplo, Gloria Groove, cantora *Drag Queen* mais ouvida do mundo, a música “A Caminhada” é inspirada na *Ballroom*; Pablo Vittar, primeira cantora *Drag* a receber imenso destaque no Brasil e se apresentar no *Coachella*, famoso festival de música dos Estados Unidos, que busca compor entre as coreografias características do movimento; Linn da Quebrada, primeira artista trans a entrar no *reality show* *Big Brother Brasil*, exibido em rede nacional e, inclusive, realizar toda uma festa temática da *Ballroom* em sua gratificação por ser líder do programa; Liniker, primeira cantora transexual brasileira a ganhar um *Grammy Latino*; Érika Hilton, primeira deputada federal transexual eleita no país.

2.2 Cultura *Ballroom* no Brasil e a cena goiana

Existem algumas versões de como a *Ballroom* chegou ao Brasil. Elementos da cultura andam nos holofotes do centro-oeste desde os anos 1990 com o ‘*voguing*’. Segundo o autor (ano), a dança *vogue/voguing* antecedeu as *balls* de maneira inusitada no Brasil. Após uma análise de vídeos disponíveis no YouTube, nos anos 1990¹, grupos de danças em Goiânia foram os primeiros a trazer os movimentos ao Brasil. Contudo, não se pensava na dança com o viés social que a ela pertence. Desse modo, resultou o *vogue* goiano apenas numa pintura branca e

cis, desenvolvendo a sua história somente entre os bailarinos de estúdios de dança localizados na região central da cidade. (RODRIGUES, 2021).

Paralelo a isso, em 2013 surge o movimento *vogue* em Belo Horizonte, Minas Gerais. Quando o trio Lipstick, participou de um concurso de “dança no salto” no programa TV Xuxa, em 2012², com diversas características do *vogue* e das categorias da cena *Ballroom*. Durante essa passagem, elas conheceram o nova-iorquino Archie Burnett, professor e dançarino que vivenciou a explosão do estilo na cena *underground* da cidade, e era jurado da competição. Segundo relatos presentes em entrevistas do trio, ele se revoltou com o fato de elas não terem vencido, e começaram ali uma parceria.

Em 2013, o diretor e coreógrafo mineiro Guilherme Moraes, após vivenciar o movimento em 2011, na Argentina, criou a festa Dengue e, em busca de artistas com referências de *voguing*, encontrou as meninas do trio lipstick para configurarem as atrações. Desde então, promovem duelos de *vogue* com frequência desde, além de *workshops* para o desenvolvimento da técnica. No início de 2015, as três artistas viajaram à Nova York para uma residência artística e vivenciando a “*ballroom scene*”, como é chamado o conjunto de festas no qual as disputas da dança acontecem. Na ocasião, foram hospedadas pelo por Archie. No mesmo ano, foi criado o BH *Vogue Fever*, organizado pelo trio, que além de trazer Archie Burnett pela primeira vez à capital, atraiu dançarinos de várias partes do Brasil e América Latina, a cidade se tornou assim a “Capital latina do *Vogue*”.

Contudo, mesmo com o crescente movimento, ainda não havia registro da inserção do que é uma ‘*house*’ na cena nacional. A primeira ‘*house*’ do Brasil foi fundada no centro-oeste, precisamente em Brasília, também em 2015. A *House of Hands Up* foi aberta inicialmente pela *mother pioneer* Eduarda Kona Zion para funcionar como um grupo de estudo e acolhimento da comunidade *Ballroom*. Foi uma das primeiras a romper com a apropriação exclusivamente branca e de academias de danças na região. A capital do Brasil é referência na estrutura de ‘*houses*’ e o que estas significando, com um espelhamento entre os integrantes. Como exemplo, a *House of Onijá* agrupa pessoas com origens indígenas. A *House of Mamba Negra* é majoritariamente de mulheres transexuais pretas, *House of Laroyê* recebe transexuais soropositivas, entre outras.

O avanço da *Ballroom* foi se deslocando ao longo dos anos 2010, por todo o país, com *balls e houses* no sul, norte, nordeste e sudeste. Nome de destaque, inclusive, é Félix Pimenta, artista visual, dançarino, pioneiro da cena da cultura *Ballroom* em São Paulo, *Father da House* nova iorquina Zion, capítulo Brasil, e da *Kiki House of Pimenta*, da cena local paulista. O segundo contato da capital goianiense, após os anos 90, com o movimento, teve origem também nas academias de dança entre 2011 e 2015. O grupo de dança *Fancy Crew*³ é um dos

precursores de restituir o significado *Ballroom* para além da estética de dança *vogue* e começaram a trocar seus primeiros contatos dentro da comunidade dos *balls* em outras localidades do país, fazendo aproximações principalmente com os nomes de Brasília. (RODRIGUES, 2021).

Em Goiânia, a comunidade chegou com mais força em 2017, quando o crescente interesse pelo *vogue* se transmutou em uma busca para perdurar o contato com a estética, os outros modelos culturais da cena e as definições de encontros de batalha desses conhecimentos técnicos em praças, parques e bares, e com a presença afetuosa, histórica e cresceu durante a pandemia do Covid-19, com início em 2020. A *House of A'trois* é a primeira, em 2018, fundada por Flávys Guimarães AtrOis, (*mother*), Gleyde Lopes AtrOis (*princess*), Lucas Syuga AtrOis (*father*). Em 2019 surgiu a segunda, *House of Witch* e fundada por Roh Drag Witch, (*mother*).

No ano seguinte, foi fundada a antiga Casa Dionisi. que se despediu em 2022 da cena, por Carlos Carpa e Stella Eros (RODRIGUES, 2021). A última citada foi uma forte agente da inserção *Ballroom* em outros espaços culturais goianos, como o festival Vaca Amarela. Surge, em 2020 também, a *House of Laroyê*, com o intuito de levar a cena de volta às pessoas transexuais pretas. Atualmente, já existem diversas '*houses*' e '*casas*' na capital goiana. O fortalecimento da *Ballroom* abre novas portas de emprego internamente para produção dos bailes, conecta pessoas da cena nacionalmente e localmente, projeta nomes brasileiros para a cena internacional e garante um grupo de apoio e reconhecimento social e artístico, além de '*abrasileirar*', com recursos da cultura regional a fim de promover ainda mais o sentimento de representatividade.

CAPÍTULO II

MEMORIAL

Manoella Bittencourt Mendes Silva

Não é possível falar sobre o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) sem adentrar nas nuances mentais e emocionais que a chegada da graduação influencia no bem-estar de alguém, sobretudo quando já se é uma pessoa naturalmente sensível, melancólica e que lida com altos e baixos da saúde mental há pouco mais de cinco anos. Meu histórico de terapia me permite ter algumas visões diferentes de ambientes e comportamentos, mas na mesma proporção reflete nas inúmeras fraquezas e inseguranças que possuo. Me dediquei e me dedico muito a tudo que faço, quando considero que aquele contexto conversa com meu propósito de vida, no entanto, é sempre uma batalha dobrada chegar à conclusão de materiais, em um viés de compreender as necessidades técnicas do que será preciso para finalização e, ao mesmo tempo, administrar meu psicológico ansioso, de autossabotagem, perfeccionista e com índice melancólico, mas tento. Isso para mim é o mais importante.

Em meados da produção deste filme documentário, no dia que uma entrevista estava marcada, inclusive, perdi meu tio e padrinho para as rodovias. Um acidente de carro o levou, e precisei dar apoio a minha família por semanas, sem conseguir pensar na produção do filme documentário. Também, meu pai precisou trocar de emprego e, com isso, mudar de cidade duas vezes. Apesar de já ter mudado de cidade sete vezes, o processo desta vez foi mais conturbado, inseguro financeiramente, incerto e estressante. Emoções que não combinam com trabalhar sob pressão, mas segui tentando. Tudo que entrego aqui, enquanto pesquisa, documentário e relato, é carregado de sensibilidade. Porque é o que sou e tenho para oferecer. O olhar reflexivo e poético sobre as pessoas que aparecem no filme não surge do escuro. É intrínseco ao que consigo produzir.

Ainda que eu possua a tendência de me isolar quando as coisas ficam difíceis precisei desbravar o universo *Ballroom*, que consiste, em partes, nos festivais, festas, espaços de entretenimento e reúne muitas pessoas. Todas as vezes em que pisava nestes locais me sentia mais tranquila, vendo o quão importante é estarmos em um ambiente de acolhimento. Muitas vezes, quando precisei, foi a *Ballroom* que me acolheu, me ajudou e me aconselhou. É uma via de mão dupla o que temos aqui. Ao longo de um ano que conheço o movimento artístico na prática em Goiânia, me senti na obrigação de fazer jus à cultura. Contudo, nem tudo saiu como planejei. Por gravar e editar sozinha, tive muitas noites de insônia apagando e refazendo tudo

do zero, com o prazo apertado para tal feito. É mais do que uma nota de TCC, é a eternização de vozes e histórias únicas. É responsabilidade social e afetiva. É empatia com o que estava se apresentando diante de mim. Entendi mais sobre meus privilégios e como usá-los em benefício do próximo.

Combinar a produção com o estágio não-obrigatório também não foi uma tarefa fácil, pela quantidade de horas extras que foram dedicadas na minha jornada de estagiária, não consegui comparecer a algumas orientações e tive o tempo reduzido para editar e roteirizar a produção. Somada as queixas emocionais, luto, insegurança, saudade, coração partido, ansiedade, insônias, e precisar me desdobrar para dar conta de tudo, foi um processo mais árduo. O propósito nunca me fez parar. Em um final de semana, no sábado, fui de ônibus a Brasília realizar as entrevistas de lá, o horário combinado era somente a noite e, por isso, fiquei nas ruas sozinha aguardando. Fui ao espaço, filmei, sai de lá direto para rodoviária e retornei de madrugada para Goiânia. Troquei de roupa e fui gravar mais entrevistas, em um domingo, sai da entrevista e fui cobrir uma pauta para o jornal em que faço estágio, pouco depois das oito horas da noite. Acordei segunda de manhã e segui para outra entrevista do documentário.

O período de eleição foi outro agravante, um país dividido, falta de credibilidade e preconceitos dificultam a confiança e vontade de que o mundo pode evoluir. O cansaço mental coletivo foi um fator de atraso, quando uma de minhas fontes pediu duas semanas para se cuidar mentalmente antes de gravar uma entrevista. Esperei. Em paralelo, por ter transferido de universidade no meio do curso em razão da pandemia do Covid-19, minha grade curricular reuniu as matérias mais metodológicas justamente no último semestre. Com provas e pesquisas extensas, que não combinam com o ritmo de quem já está realizando o TCC.

Uma grande questão, quanto à montagem do filme, foi a constante busca por uma perfeição, a mesma maneira que sei que minhas habilidades ainda não chegaram aonde eu gostaria. Aliás, perdi meu filme duas vezes, por atualização do programa, o que atrasou minha entrega prevista. Persisti. No geral, a produção do filme me ensinou, me desafiou e fez eu amadurecer muito além de uma nota para graduação. Conheci pessoas, artistas maravilhosos, que se eu pudesse, criaria espaços com minhas próprias mãos e movimentaria a cidade inteira para celebrá-los. Estou emocionada, contente, aliviada e com um histórico de lágrimas derramadas ao longo da criação – também relacionadas as histórias que ouvi, e também entusiasmada para apresentar o que corre nas veias LGBTQIA+ goianienses e brasilienses. Vou me realizar mais ainda se esse filme construir um público disposto a inclusão. É o principal, sempre será.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Documentar uma comunidade e uma cultura tão diversa internamente e ressaltante a comparar com o padrão tradicional da sociedade, é desafiante pelos vários caminhos que podem ser percorridos para contar a história de resistência e celebração da Ballroom. A produção permite criar uma visão localizada, *kiki*, que leva ao entendimento do público a perceber que o movimento, que vêm ganhando cada vez mais destaque na cultura pop e nas mídias de alta audiência possui histórico – internacional e nacional – que deve ser falado sobre, valorizado, celebrado, respeitado e cada vez mais conhecido. Para que estes artistas locais possam conquistar mais espaços e oportunidades, para além de entregar entretenimento, garantir a eternização da cultura de um modo que retifica as pessoas que a criaram e a mantêm.

É sempre importante lembrar que as mulheres transexuais estiveram na linha de frente para proteção, avanço e conquista de direitos de todas as pessoas LGBTQIA+, e isso lhes deve ser devolvido. Apesar de possuir um recorte expressivo no que diz respeito da cultura, ou seja, não ser possível explorar profundamente todos os aspectos dela dentro do tempo limite, o documentário é um porta de entrada para que os espectadores despertem a curiosidade e interesse de conhecer cada vez mais, procurar a *Ballroom* na própria cidade, lutar para que ela conquiste espaços e conhecer, ao mesmo, tempo um pouco da história de perfis do movimento em Goiânia e Brasília.

REFERÊNCIAS

BERNARD, Sheila Curran. *Documentário: técnicas para uma produção de alto impacto*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2008.

CORREIA, Guilherme. *Centro de Cultura Ballroom: a perspectiva lgbtqi+ nas discussões das cidades contemporâneas*, Repositório Aniuma Educação, 2022. Disponível em: https://repositorio.animaeducacao.com.br/bitstream/ANIMA/23678/1/AlissonCorreia_Artigo.pdf Acesso em: 27 nov. 2022.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

GERALDS; ESTEVAN, *Vogue, logo, existo: a comunicação política-corporificada da Ballroom*. Revista Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação, Universidade de São Paulo (USP), 2021. Disponível em: <file:///C:/Users/Computador/Downloads/186046-Texto%20do%20artigo-499809-1-10-20210628.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2022.

GONÇALVES, Gustavo Soranz. *Panorama do documentário no Brasil*. Centro Universitário do Norte – Uninorte/Amazonas, p. 79 a 91, 2006.

JORGE, Luiz Eduardo. *Cinema Documental e Realidade Social*. Iluminuras, V. 11, N. 26, 2011. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/18328>.

MAIA, Helder Thiago; SILVA, Samuel Lima. *Devires Negros das Dissidências Sexuais e de Gênero*. Salvador, Bahia: Devires, 2018.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

PENAFRIA, Manuela, *O filme documentário. História, Identidade, Tecnologia*. Lisboa: Edições Cosmos, 2003.

PUCCINI, Sérgio. *O roteiro de cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

PORTLAND MERCURY, *Ballroom Glossary*, matéria de jornal em Portland. Disponível em: <https://www.portlandmercury.com/Arts/2017/12/06/19526383/ballroom-glossary> . Acesso em: 22 ago. 2022.

RANCIÈRE, Jacques *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.

RED BULL, *Here's everything you need to know about the ballroom scene*. Disponível em: <https://www.redbull.com/za-en/guide-to-ballroom-vogue-scene>. Acesso em: 20 ago. 2022.

RODRIGUES, Chris. *O cinema e a produção*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, FAPERJ, 2002.

RODRIGUES, Flávia Lima. *Uma breve história sobre o cinema documentário brasileiro*. CES Revista, v. 24, Juiz de Fora - MG, 2010.

RODRIGUES, Pietra Pedrosa Silva. *História da Dança Vogue em Goiânia: gênero, arte e sociabilidades urbanas (1990-2020)*. Anais do 6º Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança – 2ª Edição Virtual. Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – Editora ANDA, 2021. p. 1995-2001. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2021/papers/histo--ria-da-danc--a-vogue-em-goia--nia--ge--nero--arte-e-sociabilidades-urbanas--1990---2020-?lang=pt-br>. Acesso em: 22 maio 2022.

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 nov. 2022.

SOUZA, M.L. *Método de projeto de pavimentos flexíveis*. 3 ed. rev. e atual. Rio de Janeiro, IPR, 1981.

VIEIRA, Allison Marcos. “Apresentação do Grupo Move Your Body no colégio Dom Bosco”, 1995. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=w_Lbwa8nghU&t=80s . Acesso em: 05 ago. 2022.

ZION, F. *A categoria de desfile runway figura feminina na comunidade afro-latina e lgbt americana ballroom: uma passarela contracultural*. Cadernos cênicos, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 26, 2020. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/CadCenicos/article/view/10585>. Acesso em: 05 jun. 2022.

APÊNDICE II

GLOSSÁRIO BALLROOM

Vocabulário para entendimento de termos, denominações, gírias e definições utilizadas pela comunidade *Ballroom*, como é formado uma Ball, e um panorama nas principais categorias destes encontros. Esta seleção foi realizada com base no que é comumente utilizado na fala de pessoas da comunidade brasileira. Vale lembrar que a sigla LGBTQIA+ é definida por lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros, queers, intersexuais, assexuais e o '+' para reconhecer outras orientações sexuais e identidades de gênero usadas pelos membros dessa comunidade.

Femme Queen

Mulher transexual. Categorias com esta descrição são apenas para mulheres trans.

Butch Queen

Homens cisgêneros gays, bissexuais ou outras orientações sexuais.

Transmasculinos

Homens transexuais. Categorias com esta descrição são apenas para homens trans.

Não-binária

Pessoa cuja identidade de gênero não pertence na binariedade de gênero, ou seja, não é 100% masculino ou feminino dentro dos vieses sociais.

OTA (Open To All)

Todas as orientações sexuais e identidades de gênero. Categorias com esta descrição são para todo mundo, por exemplo, mulheres cis.

House

Uma organização dentro da comunidade que serve como um sistema de apoio, fornece recursos, entra em e lança bailes. Uma casa tradicionalmente é chefiada por uma mother ou father da casa.

Mother/Father

Dois líderes de uma casa que são conhecidos e celebrados na cena do baile. Uma mãe ou pai de uma casa assume um papel de liderança no fornecimento de apoio, conhecimento e companherismo aos "filhos" da casa. Essa troca, no início da comunidade, era bastante estreita como uma família, os integrantes moravam juntos, ajudavam em trabalhos e demais composições. Hoje em dia, isso é variado.

Princess/ Prince

Filhos notórios das houses, que algumas vezes ajudaram a fundar, e contribuir em ajudar as mothers e fathers na manutenção do grupo.

Legendary

Membros em ascensão na cena, nomeados depois de anos e a depender da atuação na comunidade. Amplamente respeitados.

Pioneer/Pioneiros

Nomes que contribuíram para o início da movimentação Ballroom – nacional, regional ou local.

Ball/Baile

Espaços onde podem competir entre si, as ‘battles’, em categorias, diante de um júri por troféus, dinheiro e status em diferentes categorias. São utilizados também como atração de performances para atrair público fora da cena Ballroom.

Categorias/Categories

Seleção definida do que uma ball vai conter. As categorias são diversas, podem ter prêmio em dinheiro ou outras bonificações e também serem fechadas para determinada participação de competidores.

Judges/Jurí

Pessoas, usualmente de grande relevância na cena e conhecimento sobre as categorias, que julgam com base em técnica de dança, figurino, maquiagem, entre outros.

10s

Quando alguém conquista nota 10 de todos da mesa de jurados, o termo “10s across the board” é utilizado.

Chop

Ser cortado de uma categoria e não avançar para a próxima rodada. Normalmente, as categorias iniciam com muitas pessoas e vão sendo selecionadas pelo júri até a final.

‘Serve’

Apresentar um elemento. Por exemplo, “serve face (rosto)” significa que está mostrando todos os elementos do rosto. ‘Serve’ um look significa que não está apenas vestindo a roupa, mas também dando um salto e trazendo atitude.

Grand Prize

Prêmio entregue ao vencedor(a), que também é direcionado a sua house

Host

Pode ser uma house ou apenas um indivíduo que realiza a ball e se compromete a apresentá-la durante.

Chanter

Kiki

Uma cena kiki é mais local ou regional, às vezes incluindo dança e competição amigável. Sempre divertido, nunca sério. A cena do salão de baile kiki é fortemente focada na comunidade, e os eventos geralmente são organizados por membros promissores da cena.

Mainstream

Mais visibilidade midiática, maior refinamento sobre as categorias, e, em sua maioria, mais regras de funcionamento e tempo de cena.

2.2.1 Categorias mais comuns

1. Vogue

1.1 Old Way

É o primeiro estilo de moda. Originalmente chamado de “apresentação”, o método antigo enfatiza a criação de linhas retas e ângulos.

1.2 New Way

Enfatiza os movimentos com contorções e flexibilidade.

1.3 Vogue Femme

Enfatiza os movimentos de mulheres transexuais. Existem cinco elementos para este estilo: cat walk, duck walk, hand performance, dips and spins, and floor performance.

1.4 Baby Vogue/Beginner

Reservada para iniciantes.

2. Face

Os juízes examinarão mais de perto a estrutura facial, dentes, lábios, olhos e nariz. Normalmente, o performer incorpora certos gestos, movimentos e poses que destacam o rosto. Não é sobre padrão de beleza e, sim, atitude.

3. Pose

Estilo inspirado em ensaios de moda onde o performer imita uma modelo mudando de pose como se estivesse sendo fotografada no ritmo da música, criada por uma competidora – que não se sabe ao certo quem – por não gostar de perder. Não era permitido fazer poses no ritmo da música antes. É uma categoria que permite ao artista acentuar sua graça, inteligência e beleza.

4. Runway

Desfiles temáticos como em passarelas e que entregam ‘realness’, ou seja, convencimento no tema, nas quais acontecem os ‘walks’, por sua vez, as caminhadas.

5. Hands performance

6. Body

Nesta categoria, os competidores vão chamar a atenção para a forma do corpo. Existem certas subcategorias que se concentram em tipos de corpo específicos. É importante destacar a inserção de corpos gordos, como forma de combater a gordofobia. Um parente próximo a esta categoria é chamado de “Sex Sirens” que é igualmente físico, mas menos sobre a forma do corpo, e, sim, flerte. Durante essa categoria, o público geralmente é solicitado a não filmar ou fotografar os concorrentes.

7. Batekoo

Usar técnicas disponíveis para destacar dançando funk, passinho, twerk. Samba e outros gêneros nessa categoria.

Observação: Realness

A ilusão de se misturar com os estereótipos de gênero heteronormativos. Por exemplo, uma mulher trans se apresentando como uma mulher cisgênero ou um homem gay se apresentando como um homem heterossexual. Esta categoria tem uma grande importância histórica para a comunidade do Ballroom, pois a capacidade de “passar” por heterossexual na sociedade dominante das décadas anteriores era um importante mecanismo de sobrevivência para se manter seguro em ambientes menos tolerantes. Por exemplo, se uma categoria exige “realidade executiva”, espera-se que os concorrentes apresentem sua melhor aparência de CEO rico. É uma categoria antiga e intrínseca em todas as outras atualmente.

APÊNDICE II**AUTORIZAÇÃO PARA PRODUÇÃO**

A aluna Manoella Bitencourt Mendes Silva, concluinte do curso de Jornalismo da Escola de Direito, Negócios e Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Goiás no ano de 2022, autoriza a Universidade a reproduzir a obra feita para o trabalho de conclusão de curso.



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE
GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE DESENVOLVIMENTO
INSTITUCIONAL
Av. Universitária, 1069 | Setor Universitário
Caixa Postal 86 | CEP 74605-010
Goiânia | Goiás | Brasil
Fone: (62) 3946.3081 ou 3089 | Fax: (62)
3946.3080
www.pucgoias.edu.br | prodin@pucgoias.edu.br

RESOLUÇÃO n° 038/2020 – CEPE

Termo de autorização de publicação de produção acadêmica

A estudante Manoella Bittencourt Mendes Silva, do curso de Jornalismo, matrícula 2021.10127.0030-1, telefone: (19) 99481-9430, e-mail mano_bittencourt@hotmail.com, na qualidade de titular dos direitos autorais, em consonância com a Lei nº 9.610/98 (Lei dos Direitos do autor), autoriza a Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC Goiás) a disponibilizar o Trabalho de Conclusão de Curso intitulado “O Outro Lado do Arco-Íris”, gratuitamente, sem ressarcimento dos direitos autorais, por 5 (cinco) anos, conforme permissões do documento, em meio eletrônico, na rede mundial de computadores, no formato especificado (Texto (PDF); Imagem (GIF ou JPEG); Som (WAVE, MPEG, AIFF, SND); Vídeo (MPEG, MWV, AVI, QT); outros, específicos da área; para fins de leitura e/ou impressão pela internet, a título de divulgação da produção científica gerada nos cursos de graduação da PUC Goiás.

Goiânia, 24 de novembro de 2022.

Assinatura do autor:

Manoella Bittencourt.

Nome completo do autor: Manoella Bittencourt Mendes Silva

Assinatura do professor-orientador:

Eliani de S. Costa Araújo