

PRESENÇA
TRAVESTI E
MEDIAÇÃO
SOCIOCULTURAL
NOS PALCOS
BRASILEIROS:
UMA
PERIODIZAÇÃO
HISTÓRICA

[ARTIGO]

Emerson Silva Meneses

*Universidade de São Paulo.
Escola de Artes, Ciências e Humanidades*

Martin Jayo

*Universidade de São Paulo.
Escola de Artes, Ciências e Humanidades*

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Os palcos brasileiros testemunharam diferentes momentos da trajetória cultural da transgeneridade. Com foco em artistas travestis do passado e do presente, este ensaio coloca em perspectiva a histórica relação entre transgeneridade e artes cênicas. Desenvolve uma periodização histórica para a presença travesti nos palcos brasileiros e, ao fazer isso, discute o papel que artistas travestis podem desempenhar como mediadoras socioculturais no processo de aceitação social da transgeneridade.

Palavras-chave: Gênero. Transgeneridade. Travestis. Mediação. Artes Cênicas.

Brazilian stages have witnessed different moments of the cultural trajectory of transgeneriness. Focusing on transvestite artists of the past and the present, this essay puts into perspective the historical relationship between transgeneriness and performing arts. It develops a historic periodization for the transvestite presence on Brazilian stages, and by doing so discusses the role that transvestite artists can play as socio-cultural mediators in the process of social acceptance of transgeneriness.

Keywords: Gender. Transgeneriness. Transvestites. Mediation. Performing Arts.

Los escenarios brasileños han testimoniado distintos momentos de la trayectoria cultural de la transgeneridad. Con foco en artistas travestis del pasado y del presente, este ensayo pone en perspectiva la histórica relación entre transgeneridad y artes escénicas. Desarrolla una periodización histórica para la presencia travesti en los escenarios brasileños, y al hacerlo discute el rol que artistas travestis pueden desempeñar como mediadoras socioculturales en el proceso de aceptación social de la transgeneridad.

Palabras clave: Género. Transgeneridad. Travestis. Mediación. Artes Escénicas.

Introdução

No teatro e mais recentemente no cinema e na TV, as artes cênicas dialogam há muito tempo com o travestimento e a transgeneridade. No Brasil, esse diálogo existe pelo menos desde o século 18.

No Brasil colonial, em que o ambiente teatral era quase exclusivamente masculino, o travestimento em cena era um recurso comum para suprir a ausência de atrizes. Como explica Trevisan (2000, p. 232), “geralmente relegadas à reclusão do lar, as mulheres do período colonial poderiam, *ipso facto*, gozar de má fama ao se exporem à curiosidade pública, do alto de um palco”. Quando havia mulheres atuando, estas não eram merecedoras de boa reputação, como observa o viajante francês Auguste de Saint-Hilaire em sua *Viagem à Província de São Paulo*, de 1819: “Os atores eram todos operários, a maior parte mulatos; as atrizes, mulheres públicas. O talento destas últimas corria paradas com a sua moralidade” (apud PRADO, 1999, p. 27).

Desde então, a prática do travestimento veio se transformando com o tempo: de simples artifício para compensar a escassez de atrizes, chegou-se à representação de personagens femininas construídas para serem desempenhadas por homens cisgênero (como na cultura *drag*, por exemplo), bem como aos shows protagonizados por travestis no teatro de revista ou, ainda, à representação de personagens transgênero no palco e nas telas.

O presente ensaio tem por objetivo refletir sobre essa longa trajetória, colo-

cando em perspectiva histórica exemplos representativos de diferentes épocas. Como recurso para tanto, desenvolvemos uma periodização para a presença travesti nos palcos brasileiros, apontando uma ‘pré-história’ e quatro fases para esse fenômeno. O percurso percorrido pelo trabalho contribui para refletir sobre a relação entre artes cênicas, travestilidades e identidades de gênero, e permite ver como artistas travestis podem assumir importante papel de mediação no processo de aprendizagem social sobre a transgeneridade.

1. Nota metodológica: “não podemos não periodizar”

Do ponto de vista metodológico, este ensaio se apoia em uma revisão bibliográfica e documental. Explorou-se um variado espectro de fontes, incluindo bibliografia acadêmica (LION, 2016, 2015; GARCIA, 2007; KULICK, 1998; DELGADO, 2013; RODRIGUES, 2016 e SIMÕES; FACCHINI, 2009; entre outras) e não acadêmica (NUNES, 2015; PASCHOAL, 2016; WONDER, 2008; etc.), além de material jornalístico e outros documentos, que permitiram reunir elementos para produzir uma periodização.

Periodizações são um recurso frequentemente empregado para compreender ou representar a mudança histórica: consistem em dividir o passado em fases sucessivas e bem delimitadas, diferentes entre si mas suficientemente homogêneas em seu interior, por meio das quais se esquematizam processos de mudança (JAYO; RODRIGUES; MENDES, 2015).

Naturalmente, toda periodização reduz ou simplifica a realidade. Historiadores costumam reconhecer essa limitação: a prática da periodização é muitas vezes considerada um recurso discutível, influenciado pelos interesses, ideologia e lugar social de quem periodiza (ANDERSON, 2002 e CAMPOS; CANDIDO, 2013). Ainda assim, a História é sempre contada por meio de periodizações, das quais é difícil fugir pelas vantagens operacionais e facilidades didáticas que o recurso oferece. Nos termos do historiador Perry Anderson, a recusa à periodização é “algo mais difícil de ser dito do que de ser feito” (ANDERSON, 2002, p. 6).

A análise proposta neste ensaio se rende a essa constatação, bem como à máxima do teórico e crítico literário Fredric Jameson (2002), para quem “não podemos não periodizar” (JAMESON, 2002, p. 29). Isso posto, apresentamos na seção seguinte a periodização proposta, que esquematiza a evolução da presença travesti em palcos brasileiros em uma ‘pré-história’ seguida de quatro fases.

2. Uma pré-história e quatro fases para a presença travesti nos palcos brasileiros

2.1 Pré-história

No Brasil colonial, como apontado, por ser uma atividade extremamente marginal, o teatro foi território majoritariamente masculino e, assim, interdito a mulheres – ao menos as de ‘boa fama’. Somente com a chegada da família real portuguesa, em 1808,

a cena teatral começa lentamente a ganhar valor sociocultural e passa a receber alguns poucos atores e atrizes de companhias estrangeiras, embora ainda carregasse em grande parte o estigma da marginalidade. Trevisan (2000, p. 232) menciona as primeiras “atrizes francesas que chegaram ao Brasil para trabalhar em operetas, a partir de 1860, nos teatros das grandes cidades – especialmente no Rio de Janeiro”. Nesse período, segundo o autor, espetáculos com homens fazendo personagens de mulheres seguiam sendo numerosos, sobretudo quando se tratava de papéis cômicos.

Nesta que podemos chamar de ‘pré-história’ da presença travesti nos palcos, o homem travestido interpretava papéis de mulher, fosse para compensar a ausência de atrizes ou mesmo para produzir efeito humorístico. Aqui, assim como na cultura *drag* que veremos surgir muito depois, não cabe falar propriamente de artistas travestis. Na verdade, o que se vê no palco são fundamentalmente homens personificando personagens femininas.

2.2. Primeira fase: do transformismo da primeira metade do século 20 ao teatro de revista

Apesar de o travestimento cênico brasileiro contar com esses antecedentes que remontam ao período colonial, é só no século 20 que passamos a reconhecer com alguma segurança a presença de artistas travestis nos palcos do país.

Nos primeiros anos desse século, como documenta Nunes (2015), o ator transformista norte-americano John Bridges (ou João Bridges, como costumava ser creditado) se apresentava no Rio de

Janeiro imitando a atriz portuguesa Pepa Ruiz, de grande sucesso na época. Nas décadas de 1920 e 1930, houve ainda Aymond, nome artístico de Norberto Americo Aymonio, artista argentino atuante no Rio que apresentava pequenos espetáculos antes de exhibições cinematográficas, imitando atrizes da época.

Mas, em meio a estes e outros exemplos de transformismo, mais ou menos corriqueiros ao longo de toda a primeira metade do século, uma personagem à parte surgiu pouco depois de 1950, quando a Companhia Walter Pinto anunciou a chegada “da Europa” de Ivaná, uma voluptuosa artista de nome afrancesado que atuaria como vedete em sua nova montagem, denominada *É Fogo na Jaca*¹.

[Figura 1]

Ivaná no espetáculo *É Fogo na Jaca*, de 1953



Fonte: Lion (2016)

[1] É FOGO na jaca. Montagem: Walter Pinto. Intérpretes: Ivaná; Mesquitinha; Natara Ney e outros. Rio de Janeiro: Teatro Recreio, 1953.

[Figura 2]

Anúncio de outra montagem com Ivaná: *Não Aperta que eu Grito*, de 1963



Fonte: Folha de S. Paulo (1963)

A cena artística de 1950 era o auge dos chamados espetáculos de revista, que contavam com extensa equipe técnica e vedetes famosas. Walter Pinto revolucionou o gênero entre as décadas de 1940 e 1950, com luzes e coreografias grandiosas, coros numerosos e grandes orquestras. Coristas estrangeiras – principalmente francesas, argentinas e russas – eram contratadas para as produções, estreladas por atrizes e atores conhecidos, como Dercy Gonçalves, Grande Otelo, Mara Rubia e Virginia Lane (LION, 2016). Em 1953 juntou-se a eles Ivaná, uma jovem vedete cujo nome de batismo era Ivan Monteiro Damião. Embora vendida ao público como uma artista francesa recém-desembarcada no Brasil, Ivaná/Ivan era na verdade de nacionalidade portuguesa. Tinha 20 anos de idade e já residia havia bastante tempo no Rio de Janeiro (NUNES, 2015).

Ivaná é frequentemente citada como a primeira travesti famosa do teatro brasileiro, crédito que ela por vezes corrigiu, nomeando o próprio Aymond como seu antecessor, conforme explica Nunes

(2015). Sua figura não era calcada na caricatura, mas sim no *glamour* típico das divas cinematográficas do período, e era construída com a clara intenção de ‘passar por’ mulher.

Na publicidade de seus primeiros espetáculos, a artista era apresentada como uma *vedette* francesa. Seu sexo era omitido, dando-se a entender que fosse mais uma artista mulher, ainda que a informação tenha chegado a aparecer em reportagens na mídia ainda em 1953, como as assinadas pelo crítico Paschoal Carlos Magno, no *Correio da Manhã*, e pelo repórter Ivo Serra, na revista *Manchete* (LION, 2016).

Apenas mais tarde esse dado começaria a ser valorizado pelos produtores de seus espetáculos, ao que parece como estratégia de marketing voltada a atizar curiosidade no público. “*Ivaná – homem ou mulher? – na sua última temporada no Brasil*” é o que se anunciou a respeito de *Não Aperta que Eu Grito*², espetáculo encenado em São Paulo em 1963, como se vê na figura 2. Aqui Ivaná continua sendo vendida como estrangeira de passagem pelo país, mas sua condição de gênero já passara a ser propagandeada como curiosidade. A essa altura, ela não fazia mais parte da Companhia Walter Pinto.

A curiosidade sobre o sexo de Ivaná era incentivada pela crítica, como, por exemplo, na já mencionada reportagem

de Ivo Serra na revista *Manchete*³, em que a *passabilidade* feminina da artista é ressaltada:

A publicidade foi formidável apresentando Ivan como a grande atração da revista. Metido em longos vestidos pretos e capas estampadas, fumando em longas piteiras, não foi dito nada sobre seu sexo, se homem ou mulher. E quando chegou ao palco ninguém imaginou que na verdade fosse um homem. Cantava como mulher, trajava-se como mulher e apresentava o ‘charme’ e o ‘sexy’ das grandes francesas das ‘boites’ cariocas. Depois o público descobriu que Ivana era apenas um homem desempenhando o papel travesti. O ‘cartaz’ aumentou. Aí além de trabalhar no Recreio ele foi para o Monte Carlo onde é grande sensação do ‘show’ da madrugada naquela casa (SERRA, 1953 apud LION, 2016, p. 12).

O fenômeno Ivaná sugere que nos anos 1950 já surgiam formas de transpor barreiras binárias de gênero e sexualidade. É sabido que Ivaná, ao menos durante boa parte de sua vida, viveu como homem e adotava vestuário masculino quando não estava em cena. É possível, porém, que ela tenha sido o que hoje se classifica como uma pessoa trans, levando-se em consideração a informação, dada por Nunes (2015, p. 166), de uma declaração que Ivaná teria dado à imprensa em 1961: o seu desejo de submeter-se a uma cirurgia para “mudança de sexo”.

[2] NÃO APERTA que eu grito. Montagem: Janette Bezerra. Intérpretes: Raquel Soraya, Terezinha Tapajós, Ivaná e outros. São Paulo: Teatro das Bandeiras, 1963.

[3] SERRA, Ivo. Ivaná, a grande dúvida. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, p. 22, set. 1953.

Seja como for – vedete trans, travesti ou artista transformista –, Ivaná foi uma performer que se apresentou a um público bastante popular e massificado. Chegou a estrear papéis femininos em diferentes filmes nas décadas de 1950 e 1960 – como, por exemplo, no longa *Mulher de Verdade*⁴ (Alberto Cavalcanti, 1954), em que contracenou com artistas populares como Inezita Barroso, Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini – o que significava transpor barreiras inimagináveis para a época.

Ivaná pode ser considerada uma artista precursora do questionamento dos valores cisnormativos enraizados na sociedade. Pode-se dizer que ela representa uma primeira e restrita geração de artistas transgênero – da qual também fez parte a cubana, radicada em São Paulo, Phedra de Córdoba – pioneira, no Brasil, de uma arte que encontraria seu maior impulso nas décadas de 1960 e 1970.

2.2. Segunda fase: o show business dos anos 1960 e 1970 e a travesti da família brasileira

Em meados de 2017, *Divinas Divas*⁵, documentário dirigido por Leandra Leal, ganhou espaço nos cinemas brasileiros. Nele seguimos a reunião de um grupo de artis-

[4] MULHER de verdade. Direção: Alberto Cavalcanti. Intérpretes: Inezita Barroso; Adoniran Barbosa; Paulo Vanzolini; Ivaná e outros. Roteiro: Galeão Coutinho. [S.l.: s.n.], 1953. (1h40min), son., p.b.

[5] DIVINAS divas. Direção: Leandra Leal. Produção: Leandra Leal; Rita Toledo; Natara Ney; Carol Benjamin. Intérpretes: Leandra Leal; Rogéria; Marquesa; Jane Di Castro; Eloína dos Leopards e outros. Roteiro: Leandra Leal; Lucas Paraizo; Natara Ney; Carol Benjamin. São Paulo: Vitrine Filmes, 2016. (1h50min), son., color.

tas travestis de geração posterior a Ivaná, que se tornaram populares nas décadas de 1960 e 1970. Ali estão Marquesa, Divina Valéria, Jane Di Castro, Camille K., Fujica de Holliday, Eloína dos Leopards, além de Rogéria (figura 3), a mais famosa de todas.

[Figura 3]
Rogéria na década de 1970



Fonte: Paschoal (2016)

Rogéria (1943-2017), née Astolfo Barroso Pinto, começou sua trajetória profissional no final dos anos 1950, como maquiador de artistas em um canal de televisão. Em 1964 inicia carreira como atriz no teatro de revista, compondo, juntamente com outras artistas, aquele que é tido como um dos mais importantes espetáculos estrelados por travestis na história teatral brasileira: o *Les Girls*⁶, dirigido por Carlos Machado (PASCHOAL, 2016; RODRIGUES, 2016). Uma década depois do papel pioneiro exercido por Ivaná, agora o teatro de revista ganhava novo impulso com espetáculos como este, em que o

[6] LES GIRLS. Montagem: João Roberto Kelly. Intérpretes: Rogéria; Divina Valéria; Brigitte de Búzios e outros. Rio de Janeiro: Boate Stop, 1964.

principal atrativo eram as artistas travestis. Como ressalta Delgado (2013, p. 49), “o público agora ia ao teatro não mais para ver um teatro de revista representado por corpos masculinos e femininos, mas sim, para ver corpos de travestis”.

Graças à sua participação nesse show, ainda nos anos 1960 Rogéria viaja à Europa, onde conhece uma prática que se tornava comum entre travestis à época, mas que ainda não chegara ao Brasil. Ela se torna uma das primeiras brasileiras, senão a primeira, a fazer uso da hormonização como recurso para alteração corporal (PASCHOAL, 2016). “Com a injeção de hormônios, meus peitos começaram a pular. Parei na terceira dose”, ela conta em depoimento a Paschoal (2016, p. 77).

Rogéria e as demais travestis artistas de sua geração alimentaram uma imagem carregada de *glamour* e sensualidade, ajustando-se às normas tradicionais de feminilidade e reproduzindo o ideal estético feminino. A imagem que construíram para si em cena, e também para suas figuras públicas na vida real, era a de mulher sedutora, *sex symbol*, *femme fatale*. Para tanto, como relata Paschoal (2016), fazia-se indispensável o uso de um figurino luxuoso, “com muitas joias, perucas e vestidos caros” (PASCHOAL, 2016, p. 51), que cumprisse o papel de valorizar e realçar as características femininas alcançadas graças à hormonização.

Com a década de 1970, veio a moda da androginia, influenciada, a partir dos palcos, por grupos como Dzi Croquettes e Secos & Molhados, que em sua composição visual e postura cênica também desafiavam os estereótipos de gênero, ex-

pressando uma tendência batizada nos Estados Unidos de *genderfucker* (SIMÕES; FACCHINI, 2009). Em meio a esse ambiente, artistas travestis brasileiras continuavam causando impacto em boates europeias e nos palcos e telas brasileiros. Após sua volta ao Brasil nos anos 1970, Rogéria tornou-se ícone popular no país, atuando não apenas no teatro, mas também em cinema e televisão. Embora não tenha sido a primeira travesti a tornar-se atriz de TV, papel que coube, em 1977, a Cláudia Celeste (SILVA JUNIOR, 2017), certamente foi a mais popular e a de carreira televisiva mais longa, estendendo-se dos anos 1980 até sua morte em 2017. Sua popularidade rendeu-lhe um conhecido apodo que a acompanhou até o final da vida: “a travesti da família brasileira” (PASCHOAL, 2016).

Primeira artista travesti do Brasil a ser aceita como tal na cultura *mainstream*, elevada da condição de travesti dos palcos ou das telas à de travesti “da família brasileira”, Rogéria conseguiu, em grande medida, assumir um papel de mediadora cultural – ou sociocultural – para a questão da transgeneridade.

A noção de mediação cultural pode ser definida, por exemplo a partir de Abouddar e Mairesse (2016), como sendo o processo pelo qual, graças à ação de um intermediário (o mediador), indivíduos ou grupos sociais assimilam determinada proposição – seja ela cultural, política, etc. – com a qual, de outra forma, não tomariam contato. O mediador, que muitas vezes age espontaneamente, atua como um agente formativo, facilitador do contato e da aprendizagem com relação a determinado tópico ou proposição.

É nesse sentido que Rogéria pode ser vista em boa medida como mediadora, ao oferecer, por intermédio de sua figura pública e de sua presença em novelas e programas televisivos, referências ao grande público brasileiro, consumidor da cultura de massa, sobre questões relacionadas à identidade de gênero. Rogéria certamente acelerou o processo – sem dúvida ainda incompleto – de aceitação social da transgeneridade. Reflexo disso foi a cobertura jornalística do seu falecimento, em setembro de 2017. “Morre a atriz Rogéria”⁷, estamparam as manchetes dos principais veículos noticiosos do país: quem morria era a atriz, a mulher famosa e querida do público, com pouco ou mesmo nenhum destaque à sua transgeneridade. Significativo sinal de aceitação social, algo difícil de se imaginar antes dela em uma sociedade em que, historicamente, travestis e transexuais têm sua condição tão marcada pelo estigma e pela marginalização.

2.3. Terceira fase: O Vômito do Mito e a geração underground da década de 1980

“Eu sempre quis ser artista, e a Rogéria me serviu de referência desde a infância” (WONDER, 2008, p. 23). Assim se refere à diva-mediadora Rogéria aquela que costuma ser apontada como principal representante de uma geração imediatamente posterior de artistas travestis: Claudia Wonder (1955-2010).

[7] “Morre a atriz Rogéria aos 74 anos, no Rio de Janeiro” foi o título veiculado pelo jornal *O Globo* em 5 de setembro de 2017, tratamento semelhante ao dado pelos demais veículos de mídia do país.

Trata-se de uma geração nascida em geral nas décadas de 1950 e 1960 e que alcançou fama nos anos 1980. Diferentemente da geração anterior, que viveu o auge do período autoritário pós-1964 e manteve pouca ou nenhuma atuação política, vários nomes da geração de Claudia Wonder ganharam visibilidade como ativistas políticas e militantes por direitos LGBT. Além de Claudia, que fundiu a atividade artística (como cantora, compositora, escritora e atriz) à de militante, outras ativistas, todas ligadas à vida underground dos anos 1980, foram Brenda Lee (1948-1996), Andréa de Mayo (1950-2000), Janaína Dutra (1961-2004), entre outras. Nem todas tiveram atuação artística; todas, no entanto, tiveram marcada atuação política.

Outra diferença em relação às travestis da geração anterior é que, enquanto aquelas em geral tiveram carreiras longevas (muitas estando até hoje em atividade), as representantes desta nova geração tiveram em geral suas carreiras (e vidas) interrompidas de forma precoce, como costuma ocorrer à população travesti e trans do país. Além dos nomes já citados, foi este o caso da atriz e modelo Thelma Lipp (1962-2004), artista que alcançou notoriedade na mídia nos anos 1980 e 1990.

No que diz respeito à produção artística, no entanto, a diferença mais marcante refere-se à inauguração de uma estética *underground* que se contrapôs ao *glamour* da geração anterior, herdado do teatro de revista.

O espetáculo mais conhecido de Claudia Wonder, intitulado *O Vômito do*

*Mito*⁸, encenado em 1985 na célebre casa noturna paulistana Madame Satã, serve de exemplo para caracterizar esta mudança. No lugar do figurino caro e das joias vistosas, Claudia atuava nua. E na contramão do glamour hollywoodiano e da estética de *femme fatale*, o espetáculo fazia cruas referências ao estigma social que então recaía sobre homossexuais e travestis, com o surgimento da epidemia de aids.

A própria Claudia Wonder (2008) comenta essa transformação, tanto estética como política, em relação aos shows tradicionais de travestis. Diz ela, sobre a nova estética:

Eu queira vomitar todo aquele mito, aquela coisa que existia em cima do travesti e que era só aquilo. O que eram as plumas e paetês? Eu quis mostrar que o travesti pode fazer outra coisa, um artista não pode se limitar a um gênero de trabalho” (WONDER, 2008, p. 52).

E sobre o conteúdo político do espetáculo, a artista acrescenta:

Tinha aquela cena da banheira com groselha, que representava o sangue, numa época em que a Aids aterrorizava todo mundo. Eu ficava completamente nua, matava a cobra e mostrava o pau na banheira de sangue. E jogava esse sangue em todo mundo. Eu acho que foi isso, a ousadia e o momento certo de fazer a coisa. Era o rock, era o rock (WONDER, 2008, p. 52).

Era justamente ao rock e à contracultura dos anos 1980 que esta nova geração se filiava esteticamente (figura 4), fugindo aos estereótipos que marcaram a geração anterior. As artistas travestis surgidas nos anos 1980 já não perseguem uma imagem glamorosa, nem tampouco são divas no sentido usual da palavra. Claudia Wonder é uma diva underground, ao passo que Thelma Lipp, outra artista icônica da geração, se celebriza como jurada em programas populares de auditório, em paralelo à atuação em shows e em produções no teatro e cinema (RAMOS, 2000; BARREIROS; SÓ, 2005). Do ponto de vista estético, a única coisa que permanece inalterada não diz respeito ao que ocorre nos palcos, mas sim no corpo: a adesão às técnicas de transformação corporal para modelar formas femininas, seja com o uso de hormônios que caracterizou a geração anterior, seja com as cada vez mais modernas próteses cirúrgicas de silicone que surgem por esta época.

Hormônios e próteses que, façasse o parêntese, estavam fora do alcance de grande parte da população travesti e trans. Nenhuma das artistas aqui citadas, ao que se sabe, fez uso do silicone industrial que, como mencionado por Kulick (1998) e por Garcia (2007), vinha se disseminando a partir da década de 1970 entre travestis marginalizadas – em geral profissionais do sexo. As travestis das ruas, da mesma forma que as dos palcos, também viam como primordial a necessidade de transformação corporal, mas, sem acesso às técnicas mais caras, faziam uso de expedientes bem mais ineficazes e arriscados.

[8] O VÔMITO do mito. São Paulo: Madame Satã, 1985.

[Figura 4]
Claudia Wonder, vocalista de rock



Fonte: O Caralho do Rock (2015)

O declínio desta geração de artistas veio nas décadas de 1990 e 2000. Há quem o atribua – como faz a própria Claudia Wonder (2008) – à explosão da cultura *drag* nas boates e casas noturnas LGBT, a partir dos anos 1990. A popularidade e a concorrência das *drag queens* – que em regra geral não são travestis, mas homens cisgênero que se vestem de mulher apenas no palco – teriam exercido forte influência, expulsando do mercado muitas das artistas travestis.

Claudia Wonder (2008) atribui explicitamente à concorrência *drag* o ocaso profissional e o declínio pessoal de muitas artistas travestis de sua geração. A exemplo de Thelma Lipp, morta aos 42 anos de idade em 2004:

Mas como tudo na vida sempre acaba,
o boom dos travestis também acabou. A

década de 1990 trouxe consigo o fenômeno *drag queen*, e os convites para as 'bonitas' foram diminuindo. Thelma, sem trabalho e acostumada com o glamour, foi se prostituir. Não demorou muito, começou a sofrer de síndrome do pânico, doença que a fez ficar, durante cinco anos, confinada em seu apartamento a maior parte do tempo. Para fugir da síndrome, Thelma se refugiou nas drogas, agravando ainda mais o problema. Podemos entender a fragilidade de Thelma se pensarmos que, para se manter no mundo artístico, segundo um ditado da classe, é necessário 'matar um leão por dia'. Imagine então uma trans como Thelma, quantas feras não tem de vencer diariamente... A troca da fama e do glamour pela necessidade da prostituição foi um enorme baque. Uma pessoa que está acostumada à badalação e à fama que a

mídia proporciona, e, de repente, se vê obrigada a se prostituir, precisa ser muito forte para suportar essa mudança de 'cara' (WONDER, 2008, p. 120-121).

Era o início de um interregno na presença de travestis nos palcos brasileiros, que duraria até o início da fase atual, já na década de 2010.

2.4. Quarta fase (atual): depois do interregno drag, novas travestilidades

Para um novo século, novas travestilidades. Neste início do século 21 surge uma nova geração de artistas travestis, portadora de um novo discurso relacionado à corporalidade. Não existe mais a necessidade primordial de procedimentos biotecnológicos – tais como hormônios e próteses – para moldar o corpo. É apenas ao uso de

moda, por meio das escolhas vestimentares, que cabe o papel anteriormente depositado neles.

Raquel Virgínia e Assucena Assucena são dois dos exemplos mais conhecidos de travestis artistas desta geração. Elas são vocalistas do grupo musical paulista *As Bahias e a Cozinha Mineira*, formado em 2011 (figura 5), cujo repertório combate o machismo, a homofobia e, o que é mais claramente percebido em seus shows, a transfobia.

Assucena declara não se interessar em submeter-se a procedimentos de transformação corporal, sejam eles hormonais, cirúrgicos ou de qualquer outra ordem. Em entrevista concedida em 2016, ela diz que isso “seria transferir a natureza da minha identidade para o cirurgião. A necessidade é outra, é minha identidade como ser social” (apud FERRAZ, 2016).

[Figura 5]

As Bahias e a Cozinha Mineira: Raquel Virgínia no centro, Assucena Assucena em primeiro plano à direita



Fonte: Geledés (2016)

Esta nova geração de travestis afirma não necessitar de corporalidades protéticas para normalizar-se frente à sociedade que espera um corpo feminino. Para além de uma estética feminina tradicional, essas artistas contribuem para a proposição de uma estética travesti contra-hegemônica, não mais preocupada em reproduzir a aparência feminina cis-normativa. Algo muito próximo do que reivindica Letícia Lanz (2015):

Não podemos continuar aceitando, sem nenhuma problematização, a patologizada e ultrapassada hipótese de que a única saída da transgeneridade é o desenvolvimento de corpos capazes de preencher os requisitos e exigências das roupas que a sociedade já tem prontas e classificadas para vesti-los. O corpo transgênero deve ser legitimado como ele é (LANZ, 2015, p. 185).

No palco, não se trata mais de explorar a imagem de mulher em corpos transformados. Ao invés disso, surgem atrizes identificadas como cidadãs trans e inseridas na nova sociedade contrassexual de que fala Preciado (2014), na qual se dá a “desconstrução sistemática da naturalização de práticas sexuais e do sistema de gênero” (PRECIADO, 2014, p. 22). Essas artistas assumem papéis políticos dentro e fora de cena, com uma pauta simultaneamente estética e política que as diferencia das gerações anteriores.

Se permanecerão na contracultura ou se, a exemplo de Rogéria, conseguirão operar um processo de mediação cultural, ganhando espaço e reconhecimento para si e suas pautas na cultura hegemônica, é algo a ser respondido em um futuro próximo.

3. Reflexões finais: Deve-se parecer o quê? Deve-se mediar o quê?

A trajetória que procuramos descrever e esquematizar por meio de uma periodização sugere que artistas travestis, a partir do palco e das telas, podem promover e/ou mediar o debate social sobre gênero e transgeneridade.

Os exemplos analisados são certamente diferentes entre si e contribuem de formas distintas para essa constatação. Ivaná, artista cuja identidade de gênero fora de cena só é possível conhecer por especulações, mas que construiu para o palco uma identidade feminina, tem importância como precursora ou inauguradora, ainda na década de 1950, da presença travesti nos palcos brasileiros. Rogéria, por sua vez, foi uma glamorosa diva travesti dos anos 1960 e 1970 que, ao ser aceita na cultura dita *mainstream*, deu importante contribuição como mediadora para o processo de aceitação social da transgeneridade. Claudia Wonder é um ícone contracultural dos anos 1980 e uma pioneira da militância política LGBT. Raquel Virgínia e Assucena Assucena, por fim, lutam atualmente por visibilidade trans, produção de singularidades e fortalecimento de subjetividades – um repertório de valores em que a *passabilidade* feminina, tão cara para as gerações anteriores, deixou de ser prioridade.

O que mais claramente pode ser observado é que a construção identitária desses corpos travestis, ao longo das quatro gerações apontadas na nossa periodização, seguiu padrões de beleza – e de feminilidade – distintos: *glamour* e feminilidade exacer-

bada nas duas primeiras gerações, feminilidade *underground* na terceira, contestação da cisnormatividade na quarta e última.

Neste sentido, a travestilidade contestadora das artistas da quarta e atual geração é um fenômeno recente, que promete contribuir para que a sociedade cisnormativa compreenda que há femi-

nilidades variadas, não necessariamente cisnormativas, a serem respeitadas. Não é necessário “parecer” mulher cis para reconhecer-se ou fazer-se reconhecer como travesti ou mulher trans. Fazer avançar esta discussão a partir do palco, operando um processo de mediação sociocultural, é algo que se apresenta a esta geração como oportunidade. ■

[EMERSON SILVA MENESES]

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda da EACH-USP.

E-mail: emer.meneses@gmail.com

[MARTIN JAYO]

Professor da EACH-USP, doutor em Administração pela FGV-SP.

E-mail: martin.jayo@usp.br

Referências

ABOUDRAR, Bruno Nassim; MAIRESSE, Françoise. **La médiation culturelle**. Paris: Presses Universitaires de France, 2016.

ANDERSON, Perry. Internationalism: a breviary. **New Left Review**, London, v. 2, n. 14, p. 5-25, Mar./ Apr.2002.

BARREIROS, Edmundo; SÓ, Pedro. **1985**: o ano em que o Brasil recomeçou. São Paulo: Ediouro, 2005.

CAMPOS, Carlos Eduardo Costa; CANDIDO, Maria Regina. Dossiê: periodização histórica: debates e questionamentos. **Nearco**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 7-12, 2013.

DELGADO, Pedro Omar Lacerda. **Moldar a carne**: a queerização do corpo no teatro de João Carlos Castanha. 2013. 215 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

DIVINAS divas. Direção: Leandra Leal. Produção: Leandra Leal; Rita Toledo; Natara Ney; Carol Benjamim. Intérpretes: Leandra Leal; Rogéria; Marquesa; Jane Di Castro; Eloína dos Leopardos e outros. Roteiro: Leandra Leal; Lucas Paraizo; Natara Ney; Carol Benjamin. São Paulo: Vitrine Filmes, 2016. (1h50min), son., color.

É FOGO na jaca. Montagem: Walter Pinto. Interpretes: Ivaná; Mesquitinha; Natara Ney e outros. Rio de Janeiro: Teatro Recreio, 1953.

FERRAZ, Ana. O feminino mora aqui. **Carta Capital**, São Paulo, nov. 2016. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/revista/924/o-feminino-mora-aqui>>. Acesso em: 14 jul. 2017.

GARCIA, Marcos Roberto Vieira. O cuidado do corpo entre travestis de baixa renda. **Sexualidades**, New York, n. 2, Apr. 2007. Disponível em: <<http://www.usp.br/nepaidsabia/images/BIBLIOTECA/PDF/artigos/o%20cuidado%20do%20corpo.pdf>>. Acesso em: 15 jul. 2017.

JAMESON, Fredric. **A singular modernity**: essay on the ontology of the present. New York: Verso, 2002.

JAYO, Martin; RODRIGUES, Andrea Leite; MENDES, Silma Ramos Coimbra. De oprimido a bon vivant: trajetória do administrador brasileiro segundo a publicidade. **Revista Psicologia Política**, São Paulo, v. 15, n. 24, p. 617-645, set. / dez. 2015.

KULICK, Don. **Travesti**: sex, gender and culture among Brazilian transgendered prostitutes. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

LANZ, Letícia. **O corpo da roupa**. São Paulo: Editora Transgente, 2015.

LES GIRLS. Montagem: João Roberto Kelly. Intérpretes: Rogéria; Divina Valéria; Brigitte de Búzios e outros. Rio de Janeiro: Boate Stop, 1964.

LION, Antonio Ricardo Calori de. É fogo na jaca: performance drag queen no teatro de revista dos anos 1950. In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, 23., 2016, Assis. **Anais eletrônicos**... Assis: UNESP, 2016. Disponível em: <http://www.encontro2016.sp.anpuh.org/resources/anais/48/1467769323_ARQUIVO_EFogonaJaca-AnaisversaoREVISADA.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2017.

LION, Antonio Ricardo Calori de. Ivaná: a grande dúvida no teatro de revista dos anos 1950. **Albuquerque**: Revista de História, São Paulo, v. 7, n. 14, p. 102-120, 2015.

MULHER de verdade. Direção: Alberto Cavalcanti. Intérpretes: Inezita Barroso; Adoniran Barbosa; Paulo Vanzolini; Ivaná e outros. Roteiro: Galeão Coutinho. [S.l.: s.n.], 1953. (1h40min), son., p.b.

NÃO APERTA que eu grito. Montagem: Janette Bezerra, Intérpretes: Raquel Soraya, Terezinha Tapajós, Ivaná e outros. São Paulo: Teatro das Bandeiras, 1963.

NUNES, Diego. **Cá e Lá**: o intercâmbio cinematográfico entre Brasil e Portugal. São Paulo: Editora Matarazzo, 2015.

O VÔMITO do mito. São Paulo: Madame Satã, 1985.

PASCHOAL, Marcio. **Rogéria**: uma mulher e mais um pouco. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2016.

PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro**. São Paulo: EDUSP, 1999.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: N-1 Edições, 2014.

RAMOS, Carlos Henrique. Um mito que volta. **IstoÉ Gente**, São Paulo, n. 54, 2000. Disponível em: <https://www.terra.com.br/istoegente/54/reportagem/rep_mito.htm> Acesso em: 21 ago. 2017.

RODRIGUES, Rita de Cássia Colaço. Artes de acontecer: viados e travestis na cidade do Rio de Janeiro, do século XIX a 1980. **Revista Esboços**, Florianópolis, v. 23, n. 35, p. 90-116, 2016.

SERRA, Ivo. Ivaná, a grande dúvida. **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, p. 22, set. 1953.

SILVA JUNIOR, Aureliano Lopes da. Para uma história dos concursos de beleza trans: a criação de memórias e tradição para um certame voltado para travestis e mulheres transexuais. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 50, set., 2017.

SIMÕES, Julio Assis; FACCHINI, Regina. **Na trilha do arco-iris**: do movimento homossexual ao LGBT. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2009.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. Rio de Janeiro: Record, 2000.

WONDER, Claudia. **Olhares de Claudia Wonder**. São Paulo: Edições GLS, 2008.