

**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

DISSERTAÇÃO

***GLAMOUR DAS DIVAS: UMA REFLEXÃO SOBRE ESPAÇOS
DE SOCIABILIDADE, REDES DE AMIZADE E
SUBJETIVIDADES TRAVESTIS NA CIDADE DO RIO DE
JANEIRO, DÉCADA DE 1960.***

PAULO VITOR GUEDES DE SOUZA

2022



UFRRJ

**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**GLAMOUR DAS DIVAS: UMA REFLEXÃO SOBRE ESPAÇOS
DE SOCIABILIDADE, REDES DE AMIZADE E
SUBJETIVIDADES TRAVESTIS NA CIDADE DO RIO DE
JANEIRO, DÉCADA DE 1960.**

PAULO VITOR GUEDES DE SOUZA

Sob a orientação do professor Doutor
Fábio Henrique Lopes

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em História**, ao Programa de Pós-Graduação em História, Área de concentração: Relações de Poder e Cultura, Linha de Pesquisa: Relações de Poder, Linguagens e História Intelectual.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brazil (CAPES) – Finance Code 001.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro – Brasil – (FAPERJ).

This study was financed in part by the Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro – Brasil – (FAPERJ).

Seropédica, RJ
Maio, 2022

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S719g Souza, Paulo Vitor Guedes de, 1997-
Glamour das Divas: uma reflexão sobre espaços de sociabilidade, redes de amizade e subjetividades travestis na cidade do Rio de Janeiro, década de 1960. / Paulo Vitor Guedes de Souza. - Seropédica, 2022.
202 f.: il.

Orientador: Fábio Henrique Lopes.
Dissertação(Mestrado). -- Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em História, 2022.

1. Travestilidades. 2. Subjetividades. 3. Espaços de Sociabilidade. 4. Corpo. I. Lopes, Fábio Henrique, 1971-, orient. II Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em História III. Título.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



TERMO Nº 468 / 2022 - PPHR (12.28.01.00.00.49)

Nº do Protocolo: 23083.027917/2022-06

Seropédica-RJ, 06 de maio de 2022.

PAULO VITOR GUEDES DE SOUZA

DISSERTAÇÃO submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de MESTRE, no Programa de Pós Graduação em HISTÓRIA, Área de Concentração em RELAÇÕES DE PODER E CULTURA

DISSERTAÇÃO APROVADA EM 05 de maio de 2022

Conforme deliberação número 001/2020 da PROPPG, de 30/06/2020, tendo em vista a implementação de trabalho remoto e durante a vigência do período de suspensão das atividades acadêmicas presenciais, em virtude das medidas adotadas para reduzir a propagação da pandemia de Covid-19, nas versões finais das teses e dissertações as assinaturas originais dos membros da banca examinadora poderão ser substituídas por documento(s) com assinaturas eletrônicas. Estas devem ser feitas na própria folha de assinaturas, através do SIPAC, ou do Sistema Eletrônico de Informações (SEI) e neste caso a folha com a assinatura deve constar como anexo ao final da tese / dissertação.

Dra. MARINA SILVA DUARTE - PARIS VIII - Examinadora Externa à Instituição

Dr. RAFAEL FRANÇA GONÇALVES DOS SANTOS - SEE - Examinador Externo à Instituição

Dra. MARGARETH DE ALMEIDA GONCALVES - UFRRJ - Presidente

(Assinado digitalmente em 06/05/2022 14:03)
MARGARETH DE ALMEIDA GONCALVES
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
DeptHRI (12.28.01.00.00.86)
Matrícula: 386989

(Assinado digitalmente em 06/05/2022 14:54)
RAFAEL FRANÇA GONÇALVES DOS SANTOS
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 116.134.767-44

(Assinado digitalmente em 11/05/2022 19:16)
MARINA SILVA DUARTE
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 070.243.816-20

Para verificar a autenticidade deste documento entre em
<https://sipac.ufrj.br/public/documentos/index.jsp> informando seu número: **468**, ano:
2022, tipo: **TERMO**, data de emissão: **06/05/2022** e o código de verificação: **38afb9c730**

Em memória das milhões de vidas interrompidas pelo vírus da COVID-19.

AGRADECIMENTOS

Antes de citar qualquer um dos nomes das/dos agraciadas/os com meu humilde e modesto reconhecimento, seguirei os mesmos passos da cantora Anitta no *Rock In Rio* 2019 e irei, antes de tudo, agradecer a mim por não ter desistido no decorrer desta caminhada.

Desde o projeto e em vários momentos, pensei em agradecer aos meus amores da forma mais cafona do mundo, mas não. Não vou agradecer a nenhum dos amores românticos que passaram pelo meu caminho nesse tempo. Pensando bem, aproveitei esse momento para mandar todos para o quinto dos infernos...

Agora que descarreguei um pouco de minhas mais sinceras emoções, agradeço ao amigo e orientador Fábio Henrique Lopes pelos debates, indicações e todo o elemento X do laboratório do professor Utônio da animação “As meninas Super-Poderosas”. É ótimo poder compartilhar essa loucura caótica chamada vida com sua amizade.

Às/Ao psiquiatras/psiquiatra que me acompanharam nos últimos anos, e um carinho especial para minha psicóloga/terapeuta Suellen Mendes.

Ao meu pai, mãe e irmão, além de toda a família e parentes que não votaram no Jair Bolsonaro em 2018. Os que votaram não estão contemplados com meus sinceros agradecimentos e podem seguir os mesmos passos da galerinha do segundo parágrafo.

Às minhas fiéis escudeiras, minhas amigas. Sem elas não sou absolutamente nada. Destaco Débora Queiroz, Rebeca Gonçalves, Fernanda Faria, Fernanda Medeiros, Letícia Isadora, Cheila Chaves, Karen Soares, Carolina Bacellar, Karina Narciso, Gabriela Barcelos e outras maravilhosas da minha vida que não serão citadas por não estarem tão próximas quanto gostaria no período em que produzi este trabalho, mas amo todas igualmente. Amigos não tenho muitos, mas cito aqui o Robertinho, o Natam, o Natanael, o Daniel Sena, o Lattinho, o Antônio de Lion e o Rodolfinho.

Kaio Rodrigues, um agradecimento especial por todo cuidado e atenção na revisão de cada detalhe desse trabalho dissertativo.

Um grandíssimo muito obrigado a Marina Silva Duarte e a Rafael França Gonçalves dos Santos, por aceitarem participar da banca de defesa e pelas críticas. Ao Thiago Barcelos Soliva por colaborar em minha qualificação. Outra pessoa que preciso agradecer nesse mesmo parágrafo é a professora Margareth de Almeida Gonçalves que conduziu a presidência da banca da maneira mais afetuosa que pode ser.

A Suzy Parker, Yeda Brown e Aloma Divina foram fundamentais para que todo este trabalho pudesse ser produzido e organizado. A elas sou grato por cada linha escrita, além de todo apoio, preocupação e tempo partilhado para que muitos detalhes estivessem presentes no texto. Um agradecimento mais que especial pela acolhida em todos os sentidos. Obrigado por me permitirem em suas vidas na condição de amigo e parceiro.

À Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) pela bolsa concedida. Ao Programa de Pós-Graduação em História da UFRRJ e aos professores e funcionários que me ajudaram no decorrer da caminhada, em especial ao Paulo Longarinie ao Alain Pascal Kaly.

Para finalizar, agradeço a Deusa/Deus e ao sagrado e divino que habita neste e em todo/todos universo/universos.

RESUMO

A dissertação em questão é sobre produção das históricas subjetividades travestis na cidade do Rio de Janeiro, na década de 1960. A reflexão é feita a partir de análise de narrativas orais de algumas travestis da denominada "primeira geração" da cidade, de imagens fotográficas e de fontes oriundas da imprensa, entre jornais e revistas selecionados de forma que o trabalho se desenvolvesse com pertinência ao tema. O texto se divide em duas unidades, uma primeira destinada a referenciar a trajetória dos espetáculos de travestis e transformistas, além de evidenciar o papel das Boates enquanto espaços de grande importância para a constituição de sociabilidades e redes de amizade que, de certa maneira, colaboraram para invenções e reinvenções subjetivas da mencionada geração de travestis, essas que perpassam por ingestão de hormônios e mudanças estéticas-corporais. Será dada ênfase especial à "Boate Favela", ao "*Stop Club*" e à "Boate Alcatraz", todas localizadas no bairro de Copacabana. Já na segunda unidade, o foco estará nos Teatros, com destaque ao pioneirismo da companhia *Les Girls*, importante grupo de travestis e transformistas da época. Também evidenciarei os espetáculos ocorridos nos Teatros "Dulcina", "Brigitte Blair", "Carlos Gomes" e "Rival" como importantes espaços não só para criação de redes de amizades, mas também de disputas, conflitos e tensões, assim como as Boates. Não posso deixar de mencionar que a construção do trabalho só foi possível graças às colaborações de Suzy Parker, Yeda Brown e Aloma Divina, essas, artistas que atuaram em alguns dos mencionados espaços e espetáculos, o que possibilitou uma privilegiada análise dos processos de subjetivação, emergência de subjetividades e escritas de si.

Palavras-Chave: Travestilidades; Subjetividades; Espaços de Sociabilidade; Corpo.

ABSTRACT

The dissertation in question is about the historical transvestite subjectivities in the city of Rio de Janeiro, in the 1960s. The reflection is made from the analysis of oral narratives of some transvestites of the so-called "first generation" of the city, photographic images, and sources from the press, among selected newspapers and magazines so that the work was developed in a way that was relevant to the theme. The text is divided into two units, the first one that refers to the trajectory of transvestite and transvestite shows, in addition to highlighting the role of nightclubs as spaces of great importance for the constitution of sociability and friendship networks that, in a certain way, collaborated for inventions and subjective reinventions of the aforementioned generation of transvestites. Special emphasis will be given to "Favela nightclub", "Stop Club" and "Alcatraz nightclub", all located in the Copacabana neighborhood. In the second unit, the focus will be on theaters, highlighting the pioneering spirit of the company Les Girls, an important group of transvestites and transvestites at the time. I will also highlight the shows that took place in the theaters "Dulcina", "Brigitte Blair", "Carlos Gomes," and "Rival" as important spaces not only for creating networks of friendships, but also for disputes, conflicts and tensions as well as nightclubs. I cannot fail to mention that the construction of the work was only possible thanks to the collaborations of Suzy Parker, Yeda Brown and Aloma Divina, these artists who worked in some of the aforementioned spaces and shows, which allowed a privileged analysis of the processes of subjectivation, emergence of subjectivities and self-writing.

Key words: Transvestites; Subjectivities; Spaces of Sociability; Body.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Troféu Divas e Divinas 2004.....	6
Figura 2 – Troféu Divas e Divinas 2004. Da esquerda para direita: Suzy Parker, Fujika De Holliday, Rogéria, Cláudia Wonder, Divina Valéria, Claudia Celeste.....	6
Figura 3 – Troféu Divas e Divinas 2004. Da esquerda para direita: Ruddy Pinho, Rogéria, Suzy Parker, Eloína dos Leopardos, Jane Di Castro e Darla Mendes.....	7
Figura 4 – Capa do projeto <i>Glamour das Divas: 50 anos de espetáculos de travestis e transformistas no Brasil (1964-2014)</i>	8
Figura 5 – Cartaz da Revista Teatral “É Fogo na Jacá”, de Walter Pinto.....	17
Figura 6 – Ivaná, Capa da <i>Revista Manchete (RJ)</i> , 1953.....	17
Figura 7 – Aymond.....	20
Figura 8 – <i>Revista do Rádio (RJ)</i> , edição 216, p. 20, 1953.....	24
Figura 9 – <i>Revista do Rádio (RJ)</i> , edição 216, p. 21, 1953.....	24
Figura 10 – Gina Lollobrigida, na década de 1950.....	28
Figura 11 – Daloá, 1966.....	31
Figura 12 – Anúncio de divulgação do show realizado na Boate Favela, 1960.....	37
Figura 13 – <i>Revista do Rádio (RJ)</i> , edição 587, página 14, 1960.....	38
Figura 14 – <i>Revista do Rádio (RJ)</i> , edição 587, página 15, 1960.....	38
Figura 15 – <i>Revista do Rádio (RJ)</i> , edição 587, página 16, 1960.....	39
Figura 16 – <i>Revista do Rádio (RJ)</i> , edição 587, página 17, 1960.....	39
Figura 17 – Anúncio de divulgação da revista teatral “Rei Momo Em Travesti”, publicado no <i>Jornal dos Sports (RJ)</i> , edição 9613, p. 10, 1961.....	44
Figura 18 – <i>Coccinelle</i> no início dos anos 1960.....	44
Figura 19 – <i>Coccinelle</i> no início dos anos 1960.....	44
Figura 20 – <i>Les Coccinelles Brésiliennes</i> , 1961.....	45
Figura 21 – <i>Diário da Noite (RJ)</i> , edição 11745, 1961.....	46

Figura 22 – <i>Diário da Noite (RJ)</i> , edição 11745, 1961.....	46
Figura 23 – Sofia Loren, Capa da <i>Revista Manchete (RJ)</i> , 1961.....	46
Figura 24 – Anúncio publicado na página 4 da Segunda Seção do <i>Diário de Notícias (RJ)</i> no dia 14 de Abril de 1961.....	48
Figura 25 – <i>Revista do Rádio (RJ)</i> , edição 613, 1961, p. 6.....	50
Figura 26 – <i>Revista do Rádio (RJ)</i> , edição 613, 1961, p. 7.....	50
Figura 27 – <i>Diário da Noite (RJ)</i> , edição B15831, 13 de Setembro de 1961.....	55
Figura 28 – Rogéria em 1967.....	63
Figura 29 – Anúncio da Boate Ok, 1962.....	66
Figura 30 – Fotografias do Espetáculo <i>Intenational Set</i> na Boate Stop (1964).....	70
Figura 31 – Fotografias do Espetáculo <i>Intenational Set</i> na Boate Stop (1964).....	70
Figura 32 – Suzy Parker com amigos durante um dos carnavais da década de 1960 no Baile do Cine São José na cidade do Rio de Janeiro.....	81
Figura 33 – Vera Gray.....	82
Figura 34 – Ira Velásquez.....	82
Figura 35 – Suzy Parker em 1965.....	85
Figura 36 – Nota sobre Suzy Parker no Jornal <i>A Luta Democrática (RJ)</i> , 1965.....	87
Figura 37 – Vera Gray, Patrícia Elen e Suzy Parker, 1965.....	87
Figura 38 – Cartaz de Divulgação do Espetáculo <i>Les Girls</i> no Teatro Esplanada de Outubro de 1965.....	92
Figura 39 – Algumas artistas do primeiro elenco de <i>Les Girls</i> , esquerda: Brigitte, Carmem, Nadja.....	94
Figura 40 – Algumas artistas do primeiro elenco de <i>Les Girls</i> , direita: Rogéria, Valéria e Marquesa.....	94
Figura 41 – <i>Les Girls</i> e Montevideú, abril de 1967. Na frente encontra-se Carlos Gil e Jerry Di Marco.....	95
Figura 42 – Sophia em Montevideú, abril 1967.....	97
Figura 43 – Valéria em Montevideú, abril de 1967.....	97
Figura 44 – <i>Revista Manchete (RJ)</i> , Edição 729, publicada no ano de 1966.....	100
Figura 45 – <i>Revista Manchete (RJ)</i> , Edição 729, publicada no ano de 1966.....	100
Figura 46 – Anúncio publicado em <i>O Jornal (RJ)</i> , Edição 13753, 30 de Julho de 1966..	101
Figura 47 – Suzy Parker no Teatro Miguel Lemos, Copacabana 1966, <i>Les Boys</i>	103

Figura 48 – Simony, Mylene, Angela Blanche, Renata Crespo, Marisa Caveira, Renata Kendall, Rogéria Mulata e Suzy Parker, Teatro Carlos Gomes, 1967.....	107
Figura 49 – Vera Gray, Suzy Parker, Mariza Chaves, Jackeline Dubois, Gisela, Sarita Lamarque e Rogéria Mulata, Teatro Carlos Gomes, 1967.....	108
Figura 50 – Brigitte e Suzy Parker, Teatro Carlos Gomes, 1967.....	108
Figura 51 – Aloma Divina, por volta dos anos de 1970.....	112
Figura 52 – Yeda Brown, por volta dos anos de 1970.....	112
Figura 53 – Fotografia de Joca.....	114
Figura 54 – Suzy Parker e Ira Velasquez atuando como Dodó e Filó em 1967.....	121
Figura 55 – Cinelândia, década de 1960.....	123
Figura 56 – Artistas travestis e transformistas no palco do Teatro Rival em 1968.....	126
Figura 57 – Anúncio publicado em <i>O Jornal (RJ)</i> em 6 de Julho de 1967.....	127
Figura 58 – Contracapa do Programa de <i>Alô, Alô Bonecas</i> em 1968 no Teatro Rival..	128
Figura 59 – Capa do Programa de <i>Alô, Alô Bonecas</i> em 1968 no Teatro Rival.....	128
Figura 60 – Programa de <i>Alô, Alô Bonecas</i> . 1968, p. 2.....	129
Figura 61 – Textos apresentados no decorrer da apresentação do Programa de <i>Alô, Alô Bonecas</i>	131
Figura 62 – Textos apresentados no decorrer da apresentação do Programa de <i>Alô, Alô Bonecas</i>	131
Figura 63 – Yeda Brown na imagem de divulgação do Programa do espetáculo <i>Alô, Alô, Bonecas</i> de 1968.....	135
Figura 64 – Yeda Brown na ocasião de sua estreia no Teatro Rival.....	135
Figura 65 – Aloma Divina em com seus 17 anos em 1966, na época ainda Lili.....	143
Figura 66 – Aloma Divina durante sua juventude no ano de 1970.....	144
Figura 67 – Aloma Divina durante sua juventude no ano de 1970.....	144
Figura 68 – Mylene na imagem de Divulgação do programa do espetáculo <i>Alô, Alô Bonecas!</i> , 1968.....	146

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
UNIDADE 1 – Boates: Arte, Cultura e Desejo	14
CAPÍTULO 1 – Quem trouxe a Moda do Travesti para o Brasil?	16
1.1 – Corpos, Hormônios e Parafina	26
CAPÍTULO 2 – Boate Favela: uma Paris em Copacabana	36
CAPÍTULO 3 – Boate <i>Stop Club</i> e a Galeria Alaska Pós-1964	60
CAPÍTULO 4 – Boate Prisão: Suzy Parker e a Alcatraz.....	74
UNIDADE 2 – Teatros: de <i>Les Girls</i> aos bastidores do Rival.....	89
CAPÍTULO 5 – <i>Les Girls</i> : do <i>Stop Club</i> aos Teatros.....	91
CAPÍTULO 6 – Teatro Rival: Yeda Brown, Aloma Divina e Escritas de Si.....	123
6.1 – Yeda Brown: a vedete que fez o serviço militar.....	135
6.2 – Aloma Divina: camarins e o Navio Negreiro.....	143
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	154
FONTES.....	156
COLABORAÇÕES.....	158
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	159
ANEXO.....	167

INTRODUÇÃO

Estou em meu quarto, está uma bagunça, há livros e roupas jogadas por todos os lados, chove e o ventilador está ligado. Esse é o último parágrafo que escrevo para esta dissertação e creio que seja o primeiro que estão lendo. Peço desculpa por talvez esse não ser o primeiro contato que esperavam ter com o texto. Partilho meu cansaço e penso que nem tudo é do jeito que se espera.

Para falar sobre este texto, é necessário escrever sobre paixão. Longe de mim querer romantizar este trabalho; não quero que pensem que acho que a vida é apenas bela, linda e maravilhosa. Sei que ela tem seu lado bom, mas também tem suas outras faces... assim como a paixão. Paixão? Por que paixão? Sobre esse tema, gostaria de compartilhar aqui que sou uma pessoa apaixonada, e que, ao longo do meu processo de escrita, estive me apaixonando. Não apenas pelo tema e pelas narrativas aqui apresentadas, mas por homens que passaram por minha vida nesse tempo e que foram fundamentais para minha produção e para todo o processo construtivo deste trabalho dissertativo.

Sobre meus amantes, início com Matheus, minha primeira grande paixão. O guardo em um lugar especial de meus pensamentos. Estive com ele no segundo semestre do ano de 2019, e o conheci por meio de um aplicativo de encontros para *smartphone*. Nos apaixonamos, porém Matheus não estaria mais tão próximo fisicamente: partiu para concluir sua graduação em outra cidade. Ele era estudante de medicina em Petrópolis e estava em internato; eram suas férias quando estivemos juntos, e ele estava na casa de sua família no bairro de Campo Grande, na cidade do Rio de Janeiro, onde ainda resido.

Digo, me apaixonei por Matheus. Fui a Petrópolis ficar com ele durante uns poucos dias. Tenho lembranças daquele período em que tudo parecia azul. Sobre isso, irei retomar em alguns parágrafos mais à frente. Continuo: estava findando minha graduação em Licenciatura em História pelo Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

A respeito de minha graduação, destaco minhas atividades em sala de aula e com pesquisa, motivadas pela iniciação científica sob orientação do professor Fábio Henrique Lopes, o mesmo que me orientou em meu trabalho monográfico de 2016 até 2019, e que ainda me orienta enquanto escrevo essas palavras. Também estive envolvido no movimento estudantil, construí o movimento “RUA - Juventude Anticapitalista”. Participei de greves e ocupações no espaço estudantil... Até cheguei a viajar algumas

vezes para a cidade de Brasília, capital federal, para atos contra algumas medidas do governo golpista de Michel Temer. Viajei para outras regiões e estados do país com o intuito de organizar e rearticular o movimento estudantil de História no Brasil, o que culminou a construção XXXVI Encontro Nacional dos Estudantes de História, realizado na Universidade Federal da Paraíba, na cidade de João Pessoa, em abril de 2019. Quando percebi, estava a participar da Secretária Geral da FEMEH – Federação do Movimento Estudantil de História, além de colaborar na coordenação do Diretório Central dos Estudantes e no Diretório Acadêmico de História Tamires Surriel, ambos na UFRRJ.

Aproveito para expor que esse trabalho é fruto dos desdobramentos de minha monografia de conclusão do curso de Licenciatura em História do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, intitulada “*Divas e Divinas: uma reflexão sobre espaços de sociabilidade, redes de amizade e subjetividades travestis na cidade do Rio de Janeiro (Década de 1960)*”, defendida no segundo semestre do ano de 2019.

Não posso deixar de destacar que, no segundo semestre de 2019, encontrava-me com ansiedade e medo do futuro. Afinal, estava encerrando, aos 22 anos, um ciclo que para mim até então havia exercido um intenso e transformador impacto. Nesse ínterim, surgiram questões. Entre essas: o que iria fazer após a conclusão do curso? Deparei-me com um universo de incertezas. Emprego não está fácil, o país está em recessão. Realizar pesquisa está cada vez mais difícil, e o governo eleito de Jair Bolsonaro não parece estar ao lado dos cientistas e pesquisadores. Nos jornais, pesquisadores e professores são atacados das mais hostis e perversas maneiras. Bolsas de pesquisa cada vez mais escassas! Foi nesse turbilhão de emoções, insegurança e incerteza que passei no mestrado, em um primeiro momento, sem financiamento.

Olho para o dia a dia do país chamado Brasil e vejo que a inflação não para de subir. Pessoas passando fome! Pessoas morrendo! Um autêntico caos! Uma verdadeira necropolítica de governo e Estado instaurada. O noticiário mostra doença e morte! Tento ler e ver outras coisas e me deparo com massacres por parte da Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro em comunidades da cidade todos os dias. Me entristeço.

Não! Não quero tentar pensar nisso! Isso dói, isso machuca! Vou olhar para mim e pensar em minhas paixões, me perder em melancolia lembrando de um passado que já não existe mais. Assim vou falar de Matheus novamente. Foi lindo cada momento, foi divertido, foi incrível e prazeroso. Cheguei até a apresentá-lo aos meus pais no fim de 2019, entre o Natal e o réveillon, e fui mais uma vez para Petrópolis passar o fim de ano

ao seu lado. Fomos a uma cachoeira com seus amigos, e quando chegou a parte da noite, no dia 31 de dezembro de 2019, ele até chorou e disse que me amava. Foi mágico. No dia primeiro de janeiro, transamos em sua casa e estava completamente borbulhante, crendo ser para sempre, uma ingenuidade boba que os apaixonados inventam para si. Hoje acho gozado e dou gargalhadas.

No turbilhão de incertezas, apeguei-me demais àquilo que parecia ser, na minha cabeça, a experiência mais sólida que tivera até então: um “relacionamento” com um cara que pela primeira vez havia me passado determinada segurança no “amor”. Depois do réveillon, o namoro não durou muito, correu mais um mês e alguns diazinhos. Nos próximos dias, uma estranheza na comunicação me deixou ainda mais nervoso e ansioso.

Procurei ajuda de uma psicóloga nesse tempo, até a chegada do término. Descrevo minhas recordações: ele chorou muito enquanto não consegui derramar uma lágrima sequer. No dia seguinte caiu a ficha. Chorei, chorei e passei alguns meses chorando. Cheguei ao ponto de não ver mais sentido na vida; inclusive, pensei em acabar com tudo. O suicídio foi algo que passou por várias e várias vezes em minha cabeça. Como se não bastasse, chegou uma pandemia!

É, este trabalho foi desenvolvido em um dos momentos mais angustiantes de minha vida, e acredito que também dessa primeira parte do século XXI. Falo da pandemia da COVID-19, que assolou o mundo no ano de 2020, e que ainda está pelo planeta ceifando vidas. Dentre mães, pais, filhas, filhos, irmãs, irmãos, avós, avôs, tias, tios, amigas e amigos. Milhões e milhões de seres humanos. Enquanto escrevo, o noticiário fala de uma nova variante desse vírus, uma que é ainda mais contagiosa que as anteriores. Um susto diferente todos os dias.

A fome está cada vez mais presente na realidade das pessoas; carcaças são comercializadas nos mercados. A pobreza e a miséria tomam conta das ruas. Mais uma vez cito a pessoa do Presidente da República e digo que ele se mostra autoritário e despreparado.

Em meio a todo esse caos, conheci, novamente por aplicativo, outro rapaz. Mesmo com um coração partido e com muito medo de me envolver novamente, tentei seguir. Artie é o nome dele. Morava a alguns quarteirões da minha casa, e afirmou estar recém divorciado de seu ex-companheiro. Quando o conheci, em maio de 2020, contou-me que era ex-militar da aeronáutica, e que naquele momento trabalhava como professor de português e redação, sendo um grande admirador da obra de Aldir Blanc.

Após algumas semanas de conversa, decidi encontrá-lo; foi bom. Em meio ao mundo distante que estava vivendo e ainda vivo por conta da COVID-19. Aquelas escapadas de casa salvaram parte da minha saúde mental e me ajudaram em meu processo de superação do Matheus. Os meses seguiram e Artie precisou se mudar por questões financeiras, indo para um outro bairro. A distância não fez bem para nossa relação. Sou uma pessoa intensa, e Artie também me parecia intenso até o momento em que estávamos mais próximos fisicamente. Ligava-me com certa frequência e conversávamos como apaixonados. Mas a mudança e a distância física trouxeram também uma brusca mudança na intensidade. Ele passou a quase não entrar mais nas redes sociais e a demorar dias e mais dias para responder, o que me fazia ter crises de ansiedade. Suponho que talvez ele estivesse deprimido. Tentei entender e levar até onde pude, que foi até fevereiro de 2021. Estava difícil continuar com alguém que se fazia cada vez mais distante em minha vida. No fim, Artie tinha ficado de me ligar para conversarmos, porém não ligou, no dia seguinte quando mandei mensagem perguntado sobre a ligação e ele me enviou áudios pelo *WhatsApp*.

Segui. Em maio de 2021, conheci Rodolfo, uma das pessoas de coração mais lindo e leve que já conheci. Um rapaz muito bonito, por sinal. Ele era publicitário e ator, paraibano de João Pessoa, morava na zona sul da cidade do Rio de Janeiro, no bairro da Glória. Passar alguns meses me relacionando com Rodolfo me serviu de grande aprendizado para perceber que nem sempre a mais incrível das pessoas é nossa, e está tudo bem. Dele guardo os mais belos pensamentos e amizade.

Após findar com Rodolfo, algumas neuroses começaram a surgir e resolvi entrar em contato novamente com Artie para tentar resgatar “algo”. Nessa altura da vida, e após meses distanciado de mim, descobri que ele tinha voltado com seu ex-companheiro semanas após nosso término. Nessa retomada de contato, ele expôs sua situação me ofertando uma relação às escondidas. O que ele havia me ofertado era completamente distante do que pretendia, e com certeza insuficiente e destrutivo para o tipo de pessoa que sou ao me relacionar. Sou intenso, para mim ou é tudo ou nada. Não julgo nem moralizo quem embarca nesse tipo de relação, inclusive até invejo, pois como eu queria ter cabeça suficiente para... Sigo vivendo em meios minhas alegrias, tristezas e frustrações.

No ano de 2020 tive um encontro virtual com a atriz Dandara Vital¹ para realizar um projeto que infelizmente não foi para frente. Conteí para ela que seguia com coração partido e me tratando com auxílio psiquiátrico de medicamentos e sessões de psicoterapia. Ela disse na hora que “estava muito Diva”, pois tomar medicamentos e fazer psicoterapia por frustrações amorosas era coisa de Diva. Logo imagino que ela deve ter pensado em Judy Garland, Maysa, Dalva de Oliveira, Rita Hayworth, Dalida, Edith Piaf, Marilyn Monroe, dentre outras. Todas essas com uma coisa em comum: estrelas do meio artístico retratadas pela mídia como melodramáticas, dependentes de medicações e, claro, dominadas por frustrações amorosas. Enfim, nos filmes e revistas elas eram colocadas como mulheres fortes, glamourosas e divinas, chegando a serem mencionadas como Divas. Com a colocação de Dandara, refleti a respeito do que é ser uma Diva, e logo questiono quais processos de subjetivação forjariam uma Diva...

O título principal deste trabalho, que é sobre emergência das históricas subjetividades travestis na cidade do Rio de Janeiro a partir da década de 1960, é *Glamour das Divas*. O que seria esse glamour? Espero, no decorrer da escrita e a partir de análises de fontes e narrativas e impressas, conseguir captar processos de subjetivação que forjam subjetividades das artistas e estrelas aqui mencionadas.

Para desenvolver as questões mencionadas, destaco aqui as amigades. Este trabalho jamais teria saído do papel sem minhas amigas e meus amigos. Elas/Eles geram uma força bastante potente em mim. Em meio aos anos pandêmicos em que escrevi este trabalho, e graças à tecnologia disponível, pude ter minhas amigades próximas, apesar de não tão próximas. Destaco quatro grandes amigas e colaboradoras, pois sem elas o texto não teria sido escrito da forma como foi. Suas vozes potentes partilharam narrativas e escritas de si. Aloma Divina, Claudia Celeste, Yeda Brown e Suzy Parker. Elas foram fundamentais em quase todo o processo de realização da pesquisa, expondo detalhes e curiosidades minuciosas de suas vidas de acordo com suas percepções subjetivas.

Sobre as colaborações mencionadas, destaco que o nome desse primeiro trabalho, assim como desse segundo, devo a Suzy Parker. Divas e Divinas foi o nome de uma premiação idealizada e organizada por ela anos antes de voltar ao Brasil, em Barcelona, reunindo as artistas travestis e transformistas pioneiras da Europa. Aqui, quando chegou, resolveu fazer o mesmo, no ano de 2004, na Turma Ok, um importante e histórico clube de transformistas localizado na cidade do Rio de Janeiro. Suzy reuniu e premiou algumas

¹ É uma travesti atriz moradora da cidade do Rio de Janeiro.

travestis e transformistas pioneiras dos espetáculos realizados na década de 1960 e 1970 no Brasil.



Figura 1 – Troféu Divas e Divinas 2004.²



Figura 2 – Troféu Divas e Divinas 2004. Da esquerda para direita: Suzy Parker, Fujika De Holliday, Rogéria, Cláudia Wonder, Divina Valéria, Claudia Celeste.³

² Acervo Pessoal de Suzy Parker.

³ Ibidem.



Figura 3 – Troféu Divas e Divinas 2004. Da esquerda para direita: Ruddy Pinho, Rogéria, Suzy Parker, Eloína dos Leopardos, Jane Di Castro e Darla Mendes.⁴

Alguns meses após a premiação, Ângela Leal, então diretora do Teatro Rival, um famoso Teatro da cidade do Rio de Janeiro, localizado na região central, mais especificamente na Cinelândia, convida Jane Di Castro para realizar um espetáculo com algumas artistas travestis e transformistas em comemoração dos 70 anos da casa. Jane nomeia o show como *Divinas Divas*. Este fez um grande sucesso, permanecendo em cartaz por pelo menos 10 anos no Teatro Rival, e esporadicamente em outros Teatros pelo Brasil. O sucesso foi estrondoso e culminou em um documentário de mesmo nome, dirigido pela atriz Leandra Leal, filha de Ângela e herdeira do Rival.

Conto esse detalhe pois acredito ser importante expor algumas curiosidades e disputas de memória, apesar de não trabalhar com memória como referencial no decorrer do texto, pois optei por pensar a partir de Michel Foucault e a escritas de si.

Agora, a respeito desta dissertação, escolhi nomear com o título *Glamour das Divas* pois era o título de um projeto de livro que Claudia Celeste – uma grande amiga e artista travesti falecida em 2018 – e Suzy Parker planejavam lançar a respeito do universo e da história dos espetáculos de travestis no Brasil.

⁴ Ibidem.

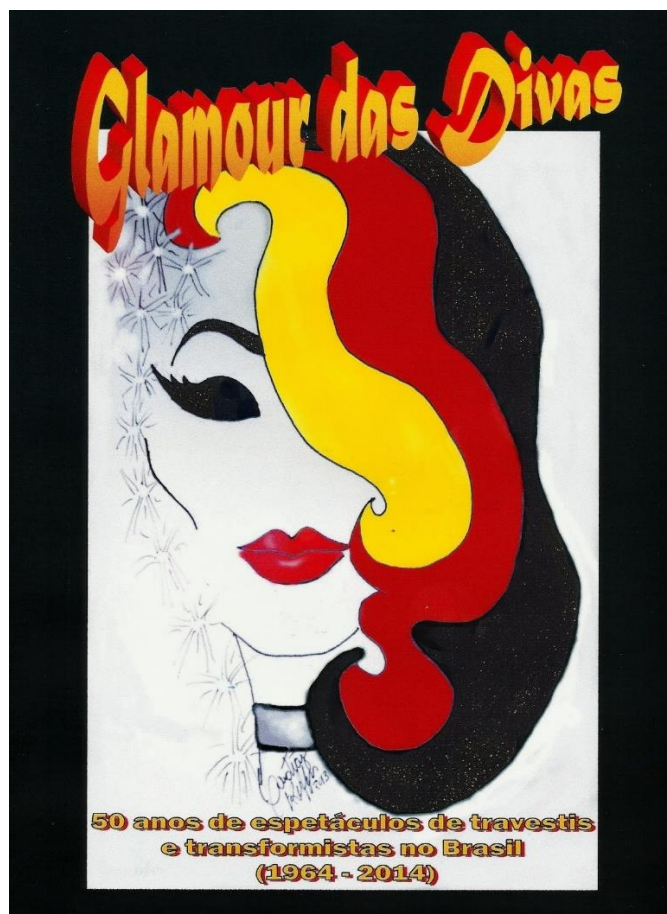


Figura 4 – Capa do projeto *Glamour das Divas: 50 anos de espetáculos de travestis e transformistas no Brasil (1964-2014)*.⁵

Com permissão e colaboração de Suzy Parker, deixo aqui uma homenagem ao tão sonhado projeto que, infelizmente, não chegou a sair do papel. Através do texto, espero poder contribuir um pouco com a construção de uma história e historiografia sobre a temática dos espetáculos de travestis e transformistas no Brasil. Cito Claudia Celeste e Suzy Parker, nas palavras escritas no release do projeto:

Uma publicação das memórias e biografias da época de ouro dos “Espetáculos de Travestis” no Brasil... de onde compreendeu-se as décadas de “60”, “70” e “80”.

Também se registrarão os nomes desses personagens das cenas dos shows de entretenimento que muito contribuíram para o sucesso deste fenômeno por tantas décadas. Releases contando da trajetória artística de algumas das grandes estrelas do show Business dos travestis. Contaremos alguns fatos de bastidores e alguns pessoais, mostrando assim todo glamour desses artistas e personalidades do gênero.

Falaremos dos grandes espetáculos e do sucesso de bilheteria; dos produtores corajosos, que enfrentaram os inúmeros preconceitos por investirem sem medo e acreditando no talento desses artistas. Dos diretores, coreógrafos, figurinistas, cenógrafos, cabeleireiros e

⁵ *Atriz Claudia Celeste*. Disponível em: <http://atrizclaudiaceleste.blogspot.com/2013/04/glamour-das-Divas-50-anos-dos.html>. Acessado em: 04 de janeiro de 2022.

maquiadores renomados, que emprestaram suas contribuições e nomes aos grandes feitos.

Esse livro não deixa de ser então, uma homenagem a todos esses artistas e personagens (transformistas, travestis e trans), que muito contribuíram para a aceitação dentro da nossa sociedade, levando a alegria, a beleza e seus dotes artísticos para o grande público, principalmente as mulheres, as famílias que compareciam em massa, e que as aplaudiam e as aceitavam dentro de um contexto social, visto que os Travestis são oriundos da Cultura... Portanto, não podemos deixar de relatar todos aqueles acontecimentos... E para que não caiam no ostracismo e seus feitos esquecidos, pois muitas já se foram, e outras continuam aí, resistindo bravamente, atuando e mostrando as pessoas que os espetáculos e a alegria continuam!...

E como nos dizem os autores: “-É o mínimo que podemos fazer por esses tão dedicados profissionais que fizeram da sua arte, o motivo de suas vidas”. Claudia Celeste e Suzy Parker⁶

Evidencio que não tenho qualquer pretensão de pôr em prática o projeto apresentado. O que faço é uma homenagem. Como historiador, meu objetivo é desconfiar das fontes levantadas e problematizar determinados discursos e argumentações que me sejam pertinentes.

Sobre o nome *Glamour das Divas*, questiono que glamour é esse que teria feito parte da vida delas. A vida dessas personagens eram glamourosas? E que ideia de “glamour” seria essa?

Sobre o “glamour”, em meu projeto apresentei e optei por me apropriar da noção apresentada pelo antropólogo Thiago Barcelos Soliva, afirma que:

O glamour é aqui entendido em sua íntima relação com o mercado de bens culturais e de entretenimento, tal como aquele formatado pela cultura de massas, espaço assentado nos sonhos e nas imagens (MORIN, 2007). Nos termos de Morin (2007), cultura de massas é definida como um fenômeno cujos inícios se encontram no processo de industrialização das 18 sociedades moderno-contemporâneas. Para o autor, esta nova forma de industrialização se realiza através das imagens e dos sonhos, levando a um duplo movimento, a que chama de “industrialização do espírito” e “colonização da alma”. Morin refere-se a um dos desdobramentos mais recentes da sociedade de consumo, a qual não está mais circunscrita a circulação e consumo de objetos, mas antes a um “consumo psíquico”, cujo objetivo é penetrar na alma humana através de uma reserva quase infinita de imagens e na projeção de sonhos, alguns realizáveis somente no plano da imaginação.⁷

⁶ *Atriz Claudia Celeste*. Disponível em: <http://atrizclaudiaceleste.blogspot.com/2013/04/glamour-das-Divas-50-anos-dos.html>. Acessado em: 04 de janeiro de 2022.

⁷ SOLIVA, Thiago Barcelos. Sob o símbolo do glamour: Um estudo sobre homossexualidades, resistência e mudança social. Tese (Doutorado em Ciências Humanas/ Antropologia Cultural), UFRJ, 2016, p. 17-18.

Essa noção vem demarcar o que historicamente pode ser interpretado e simbolizado como chique e luxuoso. Assim, compreendo como um referencial datado que ajuda a entender o jogo e as relações que historicamente articulam e matizam as subjetividades das travestis a serem trabalhadas nessa pesquisa. Logo, questiono: essas vidas, seus processos de subjetivação e subjetividades seriam em todo o seu tempo luxuosas e glamourosas? Creio que não. A partir da indagação, lembro e reflito a respeito de uma fala da personagem G.H., de Clarice Lispector, e cito:

Às vezes – às vezes nós mesmos manifestamos o inexpressivo – em arte se faz isso, em amor de corpo também – manifestar o inexpressivo é criar. No fundo somos tão, tão felizes! Pois não há forma única de entrar em contato com a vida, há inclusive as formas negativas! Inclusive as formas dolorosas, inclusive as quase impossíveis – e tudo isso, tudo isso antes de morrer, tudo isso mesmo enquanto estamos acordados! E há também às vezes a exasperação do atonal, que é de uma alegria profunda: o atonal exasperado, foi assim que os mundos se formaram: o atonal exasperou-se.⁸

Partindo das palavras de G.H., observo que na vida nem sempre há positividade, alegria e tonalidade. Existe, em contraposição, a negatividade, a tristeza e o atonal. Destaco lados complexos que não necessariamente se dividem em dois. Nesse sentido, recorro às narrativas das colaboradoras já mencionadas e ressalto as variadas experiências e sentidos que elas forjaram para si no decorrer de suas caminhadas.

Em relação à multiplicidade dos processos de subjetivação e constituição de subjetividades, evidencio o caminho atonal desta pesquisa pelo fato de não só trazer falas e narrativas de Aloma, Cláudia, Yeda e Suzy, entre outras, mas por entender que todas as aqui citadas têm suas próprias vozes e possuem total possibilidade de falar por si mesmas, sendo protagonistas de suas histórias. Por isso as nomeio como colaboradoras, pois entendo a partilha de tempo e conversas como uma relação muito mais profunda do que simples “entrevistas” ou apenas uma metodologia a ser aplicada como a história oral. Ainda digo que, inicialmente, tive pretensão de trabalhar com o que a historiografia nomeia por “história oral”. No entanto, à medida que fui trilhando o caminho da pesquisa, entendi que o que estava sendo produzido com elas, e a partir delas, era muito mais do que entrevistas: eram encontros que potencializavam minha reflexão sobre o tempo passado a respeito das histórias narradas.

⁸ LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2020, p. 142.

A partir da argumentação exposta acima foi que compreendi e me aliei ao transfeminismo, por reconhecer que o pensar-escrever acadêmico não necessariamente é gerado no espaço intelectual da universidade. Sobre essa questão, a pesquisadora transfeminista Jaqueline Gomes de Jesus afirma que:

É comum o pensamento – provavelmente em decorrência da força da tradição escolástica ainda incrustada nos métodos do pensar-escrever acadêmico brasileiro (força tão negada e repudiada quanto a afirmação de sua negativa se coloca como uma verdade subconsciente, ou implícita) – de que teorias somente podem ser geradas em provetas, nos ambientes assépticos dos laboratórios das universidades, pelas mãos de habilíssimos artesãos contemporâneos, os pesquisadores (...).⁹

Em diálogo, Letícia Carolina Pereira do Nascimento, também pesquisadora transfeminista, escreve que:

(...) o transfeminismo busca ter pessoas que engendrem esforços teóricos e políticos como aliados, em uma práxis revolucionária de combate ao sexismo, principalmente a ação estratégica contra a ideia de que só podem existir dois gêneros apoiados no dimorfismo sexual, na qual o CISTema colonial de gênero se alicerça.¹⁰

A partir das ideias partilhadas pelas pesquisadoras, aponto a importância de dar visibilidade e voz às narrativas que compõem a história das mulheres transexuais e travestis no Brasil e no mundo. De acordo com Nascimento¹¹, as disputas de gênero, rupturas e violências sofridas por esse grupo de pessoas, estão presentes no decorrer da história brasileira. No entanto, permanecem apagadas, esquecidas, com poucos registros históricos e escasso reconhecimento. A respeito das questões levantadas, Viviane Vergueiro¹², também expoente das pesquisas transfeministas, argumenta que a inserção acadêmica é viabilizada por privilégios interseccionais (de classe, raça-etnia, passibilidade e tipicidade corporal). Assim, devem ser lavadas em conta as exclusões de grande parte das diversidades corporais e de gênero do sistema educacional como um todo. Vergueiro ainda destaca que “é exercida uma pedagogia da sexualidade [e de gênero], legitimando determinadas identidades e práticas sexuais, reprimindo e

⁹ JESUS, Jaqueline Gomes de. Interloquções teóricas do pensamento transfeminista. In: JESUS, Jaqueline Gomes de & Colaboradores. *Transfeminismo: teorias e práticas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Metanoia, 2015, p. 17.

¹⁰ NASCIMENTO, Letícia Carolina Pereira do. *Transfeminismo*. São Paulo: Jandaíra, 2021, p. 90.

¹¹ *Ibidem*, p. 86.

¹² VERGUEIRO, Viviane. *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade*. Orientador: Prof. Dr. Djalma Thürler. 2016. 244. Dissertação (Mestrado) Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura, Sociedade, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

marginalizando outras”¹³. Assim, reconheço a possibilidade criada de construção de conhecimento *com e a partir* das colaboradoras já citadas desta pesquisa.

Ainda é pertinente mencionar que, a respeito das fontes produzidas no decorrer da década de 1960 oriundas da imprensa e de divulgação dos espetáculos, irão mencionar como “travestis” também os artistas transformistas. Para Neuza Maria de Oliveira, o transformista “é quem se encontra mais próximos do disfarce, da caricatura e da personificação.”¹⁴ Deste modo, ela destaca que “muitos transformistas se vestem de mulher apenas à noite, outros em ocasiões esporádicas como nos bailes (...)”. Já “os travestis”¹⁵, como mencionam algumas fontes, é um grupo que vai além dos artistas transformistas, devido à existência de investimento subjetivo por meio de hormônios, mudanças estáticas-corporais e auto-invenção no decorrer da década de 1960. Como afirma Hélio R.S. Silva, “(...) a década de 60 tornou o travesti público e cotidiano”¹⁶. Assim, destaco que as vezes as fontes apresentam os espetáculos e shows como de “travestis” estão fazendo referência a artistas travestis e a artistas transformistas.

O desafio é historicizar os processos de subjetivação, ou seja, a histórica constituição de novos modos de ser, novas relações de si para consigo, modos e relações que conformam a histórica possibilidade de se ver, de serem vistas, de se constituírem e de serem nomeadas como “travestis”. Para isso, indagarei qual a importância dos Teatros e das Boates cariocas do início da década de 1960 na formatação desses processos de subjetivação. Ao mesmo tempo, responderei se esses espaços facilitaram, favorecerem e/ou permitiram a formatação de novas subjetividades, como as travestis. Por fim, questionarei quais as principais e históricas referências de feminilidade para aquelas que, pela primeira vez, investiram em intervenções e mudanças corporais. A hipótese inicial é que a referência de feminilidade era moldada pelas glamorosas Divas da época. Essa inspiração vinha das estrelas do rádio, do Teatro de Revista e das estrelas de *Hollywood*,

¹³ Ibidem, p. 77.

¹⁴ OLIVEIRA, Neuza Maria de. *Damas de Paus: o jogo aberto dos travestis no espelho da mulher*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994, p. 43.

¹⁵ Aqui o termo travesti está referido no masculino, pois percebi que durante a década de 1960 talvez essa fosse uma possibilidade usual de se fazer referência a determinado grupo. Muitas travestis dessa geração referem-se algumas vezes a si no masculino, outras no feminino, mesmo que se reconheçam enquanto figuras femininas. Compreendo que, por meio de lutas e movimentos organizados pela população trans, a forma correta de se referir a uma pessoa travesti/trans e/ou que está em performance do feminino é utilizando o artigo feminino. Por conta de este trabalho ser de cunho historiográfico, cabe mencionar que o termo utilizado no masculino talvez seja a forma mais utilizada no período analisado. No entanto, por compreender e reconhecer a reivindicação citada, irei me referir às travestis no feminino. Ainda destacarei novamente a utilização da grafia no primeiro parágrafo da p. 16.

¹⁶ SILVA, Hélio R.S. *Certas Cariocas: travestis e vida de rua no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996, p. 22.

dentre as quais destaco: Marlene e Emilinha Borba, como importantes referências do rádio; Virgínia Lane e Mara Rúbia, como referências do Teatro de Revista; Marilyn Monroe, Carmen Miranda, Jayne Mansfield, Lauren Bacall, Bette Davis e Judy Garland, como referências de *Hollywood*. Dessa maneira, torna-se possível analisar a intersecção de gênero, raça, sexualidade, classe e nacionalidade na constituição de sentidos, imagens e referências para a “feminilidade-travesti” em formatação. Por fim, posso perguntar: até que ponto o glamour, o estilo de vida e de arte das cantoras, atrizes e Divas *hollywoodianas* projetaram e agenciaram específicas e históricas subjetividades? De que modo, e *como*, abalaram, subverteram e/ou fraturaram a norma cisgênera e heterossexual daquele período?

Sobre outra questão, evidencio que no decorrer do texto, em meio a análise das fontes oriundas de jornais e revistas, por vezes identifico o autor e outras não. Isso se dá, em alguns momentos, pela ausência de nomes em algumas matérias.

Em meio a todas as questões expostas é que apresento, com muitas lembranças, carinho e emoção, a estrutura desta dissertação. Está dividida em duas unidades, uma primeira que faz referência à trajetória dos espetáculos de travestis e transformistas, além de evidenciar o papel das Boates quanto espaços de grande importância para a constituição de sociabilidades e redes de amizade que, de certa maneira, colaboraram para invenções e reinvenções subjetivas da mencionada geração de travestis. Será dada ênfase especial à “Boate Favela”, “*Stop Club*” e “Boate Alcatraz”, todas localizadas no bairro de Copacabana.

Na segunda unidade, o foco será dado aos Teatros, com destaque ao pioneirismo da companhia *Les Girls*, importante grupo de travestis e transformistas da época. Também evidenciarei os espetáculos ocorridos nos Teatros “Dulcina”, “Brigitte Blair”, “Carlos Gomes” e “Rival” como importantes espaços não só para criação de redes de amizades, mas também de disputas, conflitos e tensões assim como nos espaços das Boates.

Para concluir esta introdução, agradeço a ti por ter chegado ao último parágrafo desta e ao início do primeiro capítulo. Como já falei, espero que, de alguma forma as próximas linhas te toquem..

UNIDADE 1

BOATES: ARTE, CULTURA E DESEJO

Surgir, no sistema eu vou surgir;
 Surgir, no sistema eu vou surgir;
 Tomar o meu lugar, quero te seduzir;
 Surgir, pra sair do anonimato;
 Surgir, pra sair do anonimato;
 Vencendo toda crise,
 Surgindo no pedaço.
 Claudia Celeste¹⁷

Nesta unidade focalizo algumas Boates cariocas que tiveram grande importância para a emergência das subjetividades travestis na cidade do Rio de Janeiro, sobretudo ao longo dos anos 1960. Aqui, elas serão tratadas como espaços culturais e de sociabilidade. Ao mesmo tempo, como meios, estratégias e condições de possibilidades para novas relações sociais; trocas de experiências; criação de redes (de laços de amizades, de rivalidades e hierarquias); investimento em novos modos de ser, imagens de si e em históricas subjetividades. Para dar conta desse objetivo, destaco as relações entre algumas personagens e certos espaços. No que diz respeito a esses últimos, focalizarei três Boates que se localizavam na zona sul da cidade do Rio de Janeiro, durante a década referida. Minha opção se justifica pelo fato de essas casas serem citadas nas e pelas fontes documentais de minha pesquisa, e sobretudo por receberem destaque nas trajetórias e nas narrativas das travestis da “primeira geração”¹⁸. De forma especial, trabalharei com a Boate Favela, a Boate Stop Club e a Boate Alcatraz, todas localizadas no bairro de

¹⁷ Revista Geni. Claudia Celeste e Paulo Wagner – Surgindo no Sistema. *Youtube*, 29 de Maio de 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Uf4pZ_e2XSw&t=45s. Acessado em:

¹⁸ De acordo com Fábio Henrique Lopes e Marina Silva Duarte é possível defender a nomenclatura dessa como uma geração, pois essas se conformam em um mesmo momento/espço, década de 1960, nas cidades do Rio de Janeiro ou de São Paulo, pela primeira vez, ousam evidenciar e externar uma “não adequação” com o corpo e com a imagem de gênero que têm de si. Naquele contexto, elas investiram em processos de autodeterminação, se apropriando de referências de feminilidade (como das atrizes do teatro de revista, das cantoras do rádio, das vedetes, das misses dos concursos de beleza ou das atrizes hollywoodianas), roupas, acessórios, tratamentos hormonais e, posteriormente, de procedimentos cirúrgicos. Em suma, a passagem de “estar” para “ser” travesti é efeito e produto de um processo histórico, geracional e subjetivo de identificação, o qual vai forjar e possibilitar novas subjetividades. Elas, pela primeira vez no Brasil, de uma mesma geração, romperam com o sentido pejorativo atribuído ao termo “travesti”, cristalizado como sinônimo de imitação, engano ou de fingir ser o que não se é. Elas passaram, assim, a viver no feminino, renunciando, também, subjetividades e interpretações de si delimitadas pelas figuras do homossexual efeminado e/ou dos transformistas. Essas travestis transbordam a vida para além do carnaval, criando novos fluxos, expandindo e fragmentando as diferenças, o que é possível ser, fazer, pensar, dizer e ver nas sexualidades e no gênero. Ver, a respeito: LOPES, Fábio Henrique; DUARTE, Marina Silva. A Primeira Geração de Travestis no Brasil: desvios e (re)invenções das sexualidades e do gênero na década de 1960. *Revista Territórios & Fronteiras*. Cuiabá, vol. 14, n. 1, jan-jun., 2021.

Copacabana. No que diz respeito às personagens citadas, elas serão cuidadosamente apresentadas no decorrer do texto. No entanto, adianto que destaco a relação subjetiva que cada uma desenvolve com e a partir dos espaços, que, por certo, foram importantes referências e facilitadores para que muitas delas, na década de 1960, pudessem potencializar suas projeções e projetos de feminilidade, fazendo-se sujeitas travestis.

Início com a Boate Favela, primeira casa a montar um espetáculo de travestis na cidade do Rio de Janeiro, na década de 1960. O show conseguiu destaque e sucesso devido à transgressão¹⁹ e da performance feminina das estrelas do espetáculo. A partir desse sucesso, confirmado pelos jornais, revistas e encontros até aqui analisados, outros lugares começaram a seguir a ideia de grande êxito, como a Boate *Stop Club* e a Boate Alcatraz. Minha hipótese é a de que foi nesses espaços, e a partir deles, que se possibilitaram históricos encontros, redes, investimentos subjetivos e escritas de si.

¹⁹ Reconheço que essa transgressão é datada em meio ao tempo e espaço analisado, assim, merece ser compreendida. Evidencio a existência de uma ordem binário de gênero normativa que conecta sexo e gênero, e assim compreendo que as performances femininas empreendidas por essas artistas eram percebidas, nomeadas e enquadradas enquanto "transgressoras" para a época.

CAPÍTULO 1 – “Quem Trouxe a Moda do Travesti para o Brasil?”

Para iniciar este tópico, destaco algumas importantes distinções que rodeiam as discussões presentes nesta seção. Essas se encontram ao redor do conceito “travesti”, mais especificamente no que se é entendido por “travestilidades”. De acordo com Fábio Henrique Lopes, a “travestilidade” no Brasil é definida por pesquisadores como tudo aquilo que forja o chamado “universo travesti”. Essas/es pesquisadoras/es²⁰, que em sua maioria não estão inseridas/os no campo da historiografia, buscam definir e classificar o que seria uma cultura/identidade travesti. Historicamente, o sujeito travesti foi pensado como parte de um grupo mais amplo, o das “homossexualidades”, esse último constituído por um número maior de indivíduos. Sobretudo a partir das duas últimas décadas do século XXI, eles passaram a fazer parte de outro grupo, o dos “transgêneros”. De acordo com a bibliografia analisada, ao longo do século XX, existiam várias possibilidades de nomear esse universo, como “travestismo”, “travestimento”, “travestitismo”. Nessa pesquisa, trabalharei com a noção de “travestilidade”, por considerar que o termo está em oposição ao “travestismo”, sendo o primeiro responsável por contemplar diferentes formas do ser travesti, e o segundo, por patologizar a categoria²¹.

Ainda a respeito das noções que constituem o universo das “travestilidades”, destaco que é importante demarcar as históricas diferenças entre duas subjetividades, a de transformista e a de travesti. Segundo Jaqueline Gomes de Jesus, o primeiro é um termo antigo no Brasil para tratar os artistas transformistas, os que vivenciam a inversão do gênero como diversão, entretenimento e espetáculo. Já o segundo, que nomeia a categoria travesti, define quem se constrói dentro de um dado feminino 24 horas por dia, 7 dias por semana. Pessoas que ao mesmo tempo não se reconhecem como homens e mulheres, mas como membras de um terceiro gênero ou então de um não gênero. De acordo com Jesus, são travestis as pessoas que vivenciam papéis de gênero feminino²², estilizando sua existência e seus modos de vida, não mais restrito aos momentos de show e/ou de espetáculos artísticos.

²⁰ Entre essa/es pesquisadoras/es destaco: João Silvério Trevisan (1985), Edward MacRae (1990), Neuza Maria de Oliveira (1994), Hélio R. S. Silva (1996), Marcos Benedetti (2005), Berenice Bento (2006), Carlos Figari (2007), Don Kulick (2008), Larissa Pelúcio (2009), Jorge Leite Júnior (2011), Tiago Duque (2011), Viviane Vergueiro (2015), Thiago Barcelos Soliva (2016).

²¹ Ver, a respeito: LOPES, 2016, p. 145-167.

²² Ver, a respeito: JESUS, Jaqueline Gomes de. *Homofobia: Identificar e prevenir*. 1. ed. Rio de Janeiro: Metanoia, 2015.

Logo, sublinho que ao longo dessa dissertação alguns termos serão usados às vezes no masculino e, em outras, no feminino, ora *o* travesti, ora *a* travesti. Aparecerá no feminino como estratégia política de visibilidade, autoexpressão e autorreconhecimento, já que as próprias travestis aqui citadas se reconhecem e se nomeiam no feminino. No entanto, em alguns discursos e saberes datados, transformados em fontes de pesquisa e análise, a grafia estará no masculino.

Assim, a questão capciosa presente no título deste tópico foi proposta em uma matéria publicada na edição 619 da *Revista do Rádio (RJ)*, no ano de 1961. O texto em questão tem por objetivo expor uma entrevista realizada com o então transformista Ivaná, como apresenta a revista, e que ficou muito conhecida e popular no Brasil da década de 1950, sobretudo por ter atuado na revista teatral, no ano de 1953, “É Fogo na Jacá”, de Walter Pinto²³, no Teatro Recreio, um importante espaço cultural que se localizava nos arredores da Praça Tiradentes, na cidade do Rio de Janeiro. Essa participação rendeu grande visibilidade a Ivaná:



Figuras 5 e 6 - Da esquerda para a direita: Cartaz da revista teatral “É Fogo na Jacá”, de Walter Pinto, e Ivaná, capa da *Revista Manchete (RJ)*, 1953.²⁴

²³ Walter Pinto (1913-1994) foi um importante produtor e autor de teatro brasileiro, responsável direto pela renovação no país do teatro de revista.

²⁴ VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2013, p. 99. / *Revista Manchete (RJ)*, Edição 75, 26 de Setembro de 1953, Capa. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/004120/4794>. Acesso em: 01 de Fevereiro de 2021.

Sobre as imagens acima, fazem-se necessárias algumas observações. À esquerda, trata-se de um cartaz da revista teatral “É Fogo na Jacá”, produzida por Walter Pinto e, à direita, uma edição da *Revista Manchete (RJ)*, publicada no dia 26 de setembro, de 1953, em que Ivaná acabou se tornando capa, talvez, devido a uma curiosidade²⁵ pública e midiática com sua presença no espetáculo. Ambas as imagens se tornam uma importante referência da trajetória de Ivaná, sendo a primeira o cartaz do espetáculo em que estreou como atração internacional. Assim, as imagens participaram e criaram um imaginário sobre Ivaná e o espetáculo, isso porque, de acordo com Georges Didi-Huberman, “(...) não há forma sem formação, não há imagem sem imaginação”²⁶. Seguindo essa linha de pensamento, entendo como de extrema importância a análise de imagens para melhor perceber a produção, proliferação e contextualização do que pode vir a ser percebido como o universo espetacular e performático de Ivaná. Sublinho, assim, a reprodução de uma glamourosa vedete sentada em cima do título da revista, além da silhueta sensual representada por ela, que se encontra com os seios à mostra e com as mãos levantadas para o alto, enquanto utiliza um salto alto. Através dessa análise, é possível perceber que tipo de performance feminina o espetáculo se propunha a realizar/divulgar, rodeada por glamour. Assim, emerge uma figura feminina inspirada nas grandes atrizes *hollywoodianas*, cantoras do rádio e vedetes do próprio Teatro de revista. Já na segunda imagem, é possível observar que Ivaná está maquiada, com sombra em suas pálpebras e batom nos lábios, e que aparentemente utiliza um vestido decotado, destacando parte de seu busto, com um xale e luvas nas mãos, joias exuberantes, entre essas um colar e um par de brincos, além de cabelo bem-penteado com ornamento de flores, dando certa graça à sua aparência.

Ainda sobre as imagens, e a partir delas, é possível criar e imaginar determinado universo. É visualmente que se pode tender a se sensibilizar com certas aparências e estéticas. Neste caso em específico, a ideia se sustenta a partir de imagens que ajudam a definir que tipo de espetáculo é esse que insere Ivaná em seu elenco, ou melhor, como ela

²⁵ Sobre a noção de curiosidade, reflito sobre essa como sendo uma curiosidade de gênero. Indago sobre o que era para época estar curiosa/so ou, ter curiosidade com este tipo de espetáculo? Quem produz essa curiosidade do público? Lembro que as emoções e o que é curioso se modifica com o tempo. Aponto nas fontes e narrativas algumas pistas que permitem observar como determinada curiosidade é forjada pela imprensa e Boates, sendo que esses veículos lucravam com o que era curioso através de um viés econômico, cultural de sentidos atribuídos ao espetáculo e as artistas. Essas últimas por serem sujeitas socializados como homens, mas que performam um outro gênero. Afirmando então que a curiosidade referida foi construída pelo fato de existir uma norma de corpo, sexualidade e papéis de gênero que podem sim provocar ódio, mas se trabalhada, como foi pela imprensa, pode promover uma curiosidade.

²⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real*. *Pós*: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, nov, 2012, p. 208.

se inventa e é inventada, como ela se percebe e se vê, como é vista e apresentada. A respeito de minha percepção sobre Ivaná, compartilho da ideia de Georges Didi-Huberman, para quem:

Inventar pode ser entendido em três acepções: Imaginar; imaginar a ponto de “criar”, como se costuma dizer. Depois, *fabricar*, isto é, abusar da imaginação, supercriar; em suma, mentir por engenhosidade, senão por talento. Usa-se “fabricar” [*controuver*], embora erroneamente, no dizer de Littré – mas assim mesmo se usa -, no sentido de *desmentir*. Inventar, enfim, é achar, topa em boa hora com o choque da coisa, da “própria coisa”, chegar até lá, *invenire* – desvelá-la, quem sabe?²⁷

Assim, se a invenção surge com a imaginação, as imagens sem dúvida são fontes para analisar sentidos forjados e divulgados. Evidencio aqui a comparação da imaginação com o poder da criação. De acordo com Didi-Huberman, esse abrangeria, “muito simplesmente, o criar, o imaginar, o abusar das imagens, o mentir e o desmentir – e o choque, enfim”²⁸. Seguindo essa linha de raciocínio, reflito sobre termos o hábito de inventar mesmo na presença dos acontecimentos mais comuns, inventando a maioria deles de forma que mal somos capazes de não observar na condição de “inventores” a um fenômeno qualquer. Significando que fundamentalmente e desde sempre estamos habituados a criar e enganar.

Em meio às invenções, sempre há algo ou alguém responsável por criar ou imaginar, sempre há alguém que apresenta, introduz ou então dá um pontapé inicial. Desta forma, destaco que talvez tenha sido Ivaná a responsável por inventar, ou então levar a moda do travesti para o Brasil, ou, de um outro ponto de vista, trazer, no entanto, reconheço que não há uma direta e imediata importação, mas reinvenções, reelaborações, negociações e matizações. Nesse sentido, destaco a edição 619 da *Revista do Rádio (RJ)*, publicada em 1961, como já citado. Essa publicação lançou uma matéria que sugere ser Ivaná a primeira a levar o gênero travesti para os palcos brasileiros. Sobre tal possibilidade, indago: o que é inventado e criado pela imprensa ao anunciá-la como “a responsável”? Quais os sentidos e as referências forjados? Esses que no próprio decorrer da entrevista seriam desmentidos pela própria Ivaná. Ela afirma que não trouxe o gênero

²⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Invenção da histeria*: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière; tradução: Vera Ribeiro. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015, p. 21-22.

²⁸ *Ibidem*, p. 22.

para o Brasil, declarando, assim, que antes de pisar nos palcos já havia outra transformista que performava feminilidade nos palcos cariocas, Aimo/Aymond.



Aymond

Figura 7 – Aymond.²⁹

Segue a matéria publicada pela *Revista do Rádio (RJ)*.

Quem trouxe a Moda do travesti para o Brasil

Filho de pai português e mãe russa, Ivaná nasceu em Paris no ano de 1933. Desde cedo mostrou forte inclinação pelo Teatro, tendo, ainda criança, iniciado seus estudos de balé. Ivaná, que percorreu quase toda Europa e a Ásia, como integrante do balé do Marquês de Cuevas (e trabalhou inclusive ao lado de Josephine Backer!) abandonou a dança clássica para tornar-se modelo da Casa Robert Piguet. Em 1953 iniciou fazendo travesti no “Le Carrousel”.

Imaginávamos que Ivaná tivesse sido o introdutor do travesti no Brasil. Entretanto, logo no início dessa reportagem, feita na Boate Favela, êle nos declarou:

- Antes de mim, os brasileiros tiveram Aimo, que apesar da idade avançada, ainda continua a trabalhar. Êle é o verdadeiro pioneiro.
- Quando chegou ao Brasil?
- Em 1953, trazido por Walter Pinto, que me contratou em Paris. Vim como atração da revista “É Fogo na Jaca”. Aqui, aparecí em vários espetáculos da revista por todo o País, trabalhei em cinco filmes e, no final, gostei tanto do Brasil, que no Govêrno JK consegui naturalizar-me brasileiro.³⁰

²⁹ Acervo Pessoal de Suzy Parker.

³⁰ *Revista do Rádio (RJ)*, Edição 619, 26 de Setembro de 1953, p. 12. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/144428/35537>. Acesso em: 01 de Fevereiro de 2021.

Sobre o trecho e a fonte acima, devo destacar a dimensão cisgênera e masculina da publicação. De acordo com Fábio Henrique Lopes:

Como normatividade sobre corpos e gêneros, a cisgeneridade é exercício institucional, social e cultural, como também, subjetivo. Pode ser encontrada em instituições, saberes, discursos, imagens, comportamentos, costumes e “tradições” que “operam contra as diversidades corporais e de gênero”. Se a cisgeneridade é uma norma social e datada, ela pode ser pensada como uma normatividade e, por isso, ajuda a identificar a “posição não marcada da normatividade do gênero”. Esse aspecto é relevante para este exercício de reflexão, pois desnuda a “neutralidade” do conhecimento histórico e da narrativa historiográfica.³¹

Assim, ressalto que a reportagem pode e deve ser problematizada. Em primeiro lugar, porque se refere a Ivaná no masculino. Em seguida, por indagar em seu título quem trouxe a moda “do travesti” para o Brasil. Desde o início, é evidente a problematização do gênero, a qual se desdobra no decorrer da reportagem. Sublinho, também, o sentido oferecido de que travesti seria apenas um gênero artístico e nada mais. Ainda sobre essa questão, retomo as palavras de Antonio Ricardo Calori de Lion:

Ivaná foi apontada como a “primeira travesti” a atuar nos palcos do Brasil de forma não caricata e reconhecida como uma vedete, mas ela não era uma travesti tal como se identifica atualmente. O trabalho artístico do ator Ivan Damião em compor uma persona feminina e viver profissionalmente disso caracteriza sua obra como um/a transformista.³²

O sucesso de Ivaná, em 1953, rendeu-lhe a capa da *Revista Manchete (RJ)*, como foi exposta na figura 6. Em reportagem, o jornalista Ivo Serra destaca:

O nome do rapaz é bem brasileiro: Ivan Monteiro Damião. Mas para todos os efeitos ele é somente Ivana (pronúncia a, à francesa) e seu nome masculino já está quase inteiramente esquecido. Francês de nascimento, 20 anos de idade, descendente de portugueses, Ivana é a grande sensação do Teatro musicado no Rio. Importado por Walter Pinto na última leva de artistas franceses que o empresário trouxe para sua peça “É Fogo na Jaca”, Ivana foi um sucesso completo cantando e dançando num dos últimos números da revista a canção “Cherchez Le Millionaire”

A publicidade foi formidável apresentando Ivana como a grande atração da revista. Metido em longos vestidos prêtos e capas estampadas, fumando em longas piteiras não foi dito nada sobre o seu sexo, se

³¹ LOPES, Fábio Henrique. Cisgeneridade e historiografia: um debate necessário. In: NETO, Miguel Rodrigues de Sousa; GOMES, Aguinaldo Rodrigues. (orgs). *História e Teoria Queer*. Salvador: Editora Devires, 2018, p. 87-88.

³² LION, Antonio Ricardo Calori. Ivaná: a grande dúvida no teatro de revista nos anos 1950. *Albuquerque* – Revista de História. vol. 7, n. 14. Jul.-dez. 2015, p. 115.

homem ou mulher. E quando chegou ao palco ninguém imaginou que na verdade fôsse um homem. Cantava como mulher, trajava-se como mulher e apresentava o “charme” e o “sexy” das grandes francêsas das “boites” cariocas. Depois o público descobriu que Ivana era apenas um homem desempenhando um papel de travesti. O “cartaz” aumentou. Aí além de trabalhar no Recreio êle foi para o Monte Carlo onde é a grande sensação do “show” da madrugada naquela casa.³³

Do trecho acima, ressalto que além de expor os trejeitos que Ivaná performava em meio ao palco do espetáculo “É Fogo na Jaca”, Ivo Serra destaca a performance feminina de mulher charmosa e sexy, carregada de glamour. Antonio Ricardo Calori de Lion escreve a respeito dessa mesma reportagem:

Anunciada como uma francesa, Ivaná foi mencionada nessa reportagem com diversos problemas de gênero, no sentido de que ora há um reforço linguístico pelo masculino, ora há dúvida se seria certo tratá-la no gênero feminino. Nota-se que não houve um cuidado em esconder ou revelar demais, apesar de se tratar de uma época em que identidade de gênero a partir de uma construção sociocultural era impensável.³⁴

Assim, um novo sentido é forjado quando o público descobre que a performance de Ivaná não era de uma vedete, mas, como menciona a fonte, de um transformista. O sucesso acabou sendo construído por conta não só de uma curiosidade das pessoas, mas talvez pelo talento e pelo carisma do então artista. Com isso, muitas pessoas, possivelmente, tenham ido ao show por querer ver um “homem” atuar com tanta maestria, desenvoltura e trejeitos de uma dada e histórica feminilidade nos palcos do Teatro Recreio. Em um outro trecho da mesma reportagem, o periódico destaca que o gênero travesti ficaria no Brasil. Ivo Serra, um homem cisgênero³⁵, sugere que:

VAI FICAR NO BRASIL

O gênero travesti sempre foi muito usado no Brasil como motivo cômico. Artistas de público, como Grande Otelo, Oscarito, Colé, sempre fazem travesti. Alguma fama em nossos palcos adquiriu Carlos Gil, que no Teatro de revista da Praça Tiradentes e nos teatrinhos de Copacabana fez imitações de Carmen Miranda e outras artistas famosas. Mas nenhum conseguiu o “cartaz” de Ivana, porque esse

³³ *Revista Manchete (RJ)*, Edição 75, 26 de Setembro de 1953, Capa. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/004120/4815> e <http://memoria.bn.br/DocReader/004120/4816>. Acesso em: 01 de Fevereiro de 2021.

³⁴ LION, Antonio Ricardo Calori. Ivaná: a grande dúvida no teatro de revista nos anos 1950. *Albuquerque* – Revista de História. vol. 7, n. 14. Jul.-dez. 2015, p. 116-117.

³⁵ Sobre esse fato, explícito que por Ivo Serra ser um homem cisgênero, essa realidade molda a forma de visualizar e narrar. Logo, o que é/foi narrado, assim o foi pela dimensão cisgênera da fonte. Se esse texto tivesse sido escrito por uma mulher transgênera possivelmente o conteúdo não seria o mesmo. Reflito sobre o conteúdo enquanto um espaço de exercício de poder da cisgeneridade masculina. Ver, a respeito: NASCIMENTO, Letícia Carolina Pereira do. Cisgeneridade, despatologização e autodeterminação: nós por nós mesmas. In: _____.(org.). *Transfeminismo*. São Paulo: Jandaíra, 2021, p. 92-122.

jovem (?) vive mesmo uma atriz famosa. Depois de vê-lo? e ouvi-lo (?) no Recreio, uma senhora que o (?) havia visto antes metido em trajes masculinos exclamou:
-Mas é uma beleza de moça, como homem ele é um feioso.³⁶

Nesse segundo trecho da reportagem é evidenciado que Ivaná sai de uma performance cômica da travestilidade, que muito se fazia nos Teatros, carregada de preconceitos de gênero, pois fazia humor através da ridicularização da inversão dos papéis masculino e feminino. Ainda a esse respeito, destaco novamente as palavras de Lion:

Todos esses pontos de interrogação presentes para frisar a dúvida se é correto referir-se a Ivaná no gênero masculino ou se caberia mencioná-la no gênero feminino, responde a este estranhamento da transformista sendo encarada já como uma atriz de sucesso e não o ator, Ivan, com nome em letras garrafais nos cartazes.³⁷

Assim, é nítido que Ivaná causou certa confusão, com sua excelente atuação. Ela não trazia consigo um tom cômico ou ridículo ao se travestir. Como destaca Lion, causava muitos pontos de interrogação com sua performance.³⁸ O discurso da fonte destaca, inclusive, que uma espectadora acompanhou a transição, refiro-me à caracterização do artista Ivan para a personagem Ivaná. Do antes para o depois, afirma que Ivaná “é uma beleza de moça”. De certo, a expectadora reconhece a performance como sendo de grande excelência, logo, destaco que não há um sentido primeiro e originário, como a feminilidade cisgênera heterossexual, a partir do qual todas/os as/os outras/ou seriam cópias ou imitações. O trecho também diz que “como homem ele é um feioso”. Ou seja, Ivaná causava confusão quando se travestia para os palcos pela grande qualidade que sua performance apresentava, sendo inacreditável um “homem” conseguir performar tamanha feminilidade para a época.

Nesse sentido, em meio a alguns pontos de interrogação, Ivaná ganha certa publicidade em algumas revistas e jornais. Entre esses, por exemplo, a edição 216 da *Revista do Rádio (RJ)*, publicada no ano de 1953. Lá, é apresentada em sua plena performance feminina; em contraponto, também é revelada uma imagem dela em sua aparência masculina e, uma terceira, em que ela está se montando. As interrogações e incógnitas que cercam Ivaná giram ao entorno da dualidade, do ser masculino e/ou

³⁶ *Revista Manchete (RJ)*, Edição 75, 26 de Setembro de 1953, Capa. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/004120/4815> e <http://memoria.bn.br/DocReader/004120/4816>. Acesso em: 01 de Fevereiro de 2021.

³⁷ LION, Antonio Ricardo Calori. Ivaná: a grande dúvida no teatro de revista nos anos 1950. *Albuquerque* – Revista de História. vol. 7, n. 14. Jul.-dez. 2015, p. 118.

³⁸ *Ibidem*, p. 102-120.

feminino, mesmo que nesse momento sua feminilidade seja apenas direcionada para a arte dos palcos. O título da reportagem é carregado de sentidos: “Veste-se de Mulher. Parece Mulher, Mas... ELA É HOMEM!”³⁹ O “mas” seguido de três pontos é um questionamento a respeito da performance de Ivaná que, apesar de ser aparentemente uma “mulher”, não era uma “de verdade”. Abaixo, as imagens da fonte:



Figuras 8 e 9 – *Revista do Rádio (RJ)*, edição 216, p. 20 e p. 21, 1953.⁴⁰

A respeito das imagens presentes na figura 8, devo ressaltar um trecho: “Quem aí está, nas duas pôses profundamente femininas, é nada mais que um homem em “travesti””: êle mesmo, Ivan Monteiro Dias, artista destacado em seu gênero... (...).” O uso do nome completo de batismo/registro de Ivaná não é fruto do acaso, mas de um jogo de sentidos, esse que se forja diante de sua performance de gênero. Na página seguinte, na figura 9, outras duas figuras são apresentadas. Na primeira, Ivaná está com sua aparência masculina ao lado do ator Grande Otelo e, na segunda, ela se veste para sua atuar nos palcos. Ainda sobre a primeira, o texto destaca que: “Ivana em sua condição real (masculino) deixa-se fotografar numa tentativa de conversão do assombrado e estupefato ‘colored’ Otelo.” Já na segunda imagem, a mensagem é a de que: “Antes do espetáculo,

³⁹ *Revista do Rádio (RJ)*, Edição 216, 27 de Outubro de 1953, p. 20-21. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/144428/10979> e <http://memoria.bn.br/DocReader/144428/10980>. Acesso em: 03 de Fevereiro de 2021.

⁴⁰ *Ibidem*.

Ivana ainda é homem, quase no momento da transformação.” Ambas as descrições buscam demarcar a masculinidade de Ivaná, afirmando sua condição de “homem”. Assim, mais uma vez, destaco o jogo de sentidos que buscou enraizar Ivaná em uma “natural” condição masculina. Como já mencionado anteriormente em nota de rodapé, sublinho mais uma vez a dimensão cisgênera e masculina da fonte, inclusive pelo fato de a reportagem ter sido pensada e escrita por um homem cisgênero, Henrique Campos.

A partir das matérias publicadas, é possível dimensionar o impacto provocado por Ivaná na cena teatral da década de 1950. Além das publicações estamparem fotografias de Ivaná, elas exaltam de certo modo o talento de sua performance em meio à sua espetacularização e performance de um feminino. De acordo com Henrique Campos, isso possibilitou que ela fosse considerada um dos mais perfeitos artistas em matéria de travesti. Por conta de sua atuação, o nome de Ivaná ganhou maior destaque no letrado do Teatro. Fruto de sua performance e talento, ela passou a ser alvo de maiores atenções. Por conta desse reconhecimento, foi contratada para trabalhar na Boate Monte Carlo, de Carlos Machado.⁴¹

Dessa trajetória inicial, e para os objetivos desse capítulo, sublinho que, ao longo da década de 1950, alguns shows em Boates cariocas começaram a receber destaque e a chamar a atenção, inclusive da imprensa. De acordo com Neyde Veneziano:

Na década de 1950, surgiu um gênero derivado do Teatro de Revista: o *show* de Boate. O maior produtor destes *shows* foi Carlos Machado, também conhecido como O Rei da Noite. Em suas famosas Boates – Monte Carlo, Casablanca e Nighth and Day – ele usou um palco menor, cuidou da sonorização, chamou as melhores e mais bonitas vedetes, os melhores músicos e, também, revistógrafos experientes para escrever esquetes. A este conjunto, considerado *outro modo de fazer Teatro de Revista*, chamaram Teatro da Madrugada.⁴²

De princípio, essa nova expressão artística ficou conhecida como “Teatro da Madrugada”, realizado em Boates. Nele, o gênero travesti foi inserido como esquetes de seus espetáculos. Imagino que a razão do nome “Teatro da Madrugada” se deva ao horário em que esses shows ocorriam. Mas preciso ampliar minhas considerações. Sugiro que os shows ocorriam em determinado horário, pelo turno em si permitir que o

⁴¹ Carlos Machado (1908-1992) foi um produtor e diretor de espetáculos musicais brasileiro, conhecido como "O Rei da Noite". Foi dono da Boate Monte Carlo, a mesma, localizava-se no bairro da Gávea.

⁴² VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2013, p. 114.

subversivo, nebuloso e transgressor – no que toca a ordem social e moral do gênero – pudesse ocorrer com menor censura, inclusive por parcela da sociedade.

Como é defendido pelo historiador Fábio Henrique Lopes e pela historiadora Marina Silva Duarte⁴³, a década de 1960 é o momento de popularização dos espetáculos de travestis na cidade do Rio de Janeiro. Nesse ponto, volto ao questionamento inicial feito no título desde subtópico: afinal, Ivaná trouxe a moda⁴⁴ do travesti para o Brasil? Penso que não, pelo fato de esta ter afirmado em fonte já mencionada que antes dela já existiam outras atuando na cena cultural. Devo indagar, inclusive, o que seria uma “moda do travesti” – como proposto por uma das revistas mencionadas acima. Algo passageiro? Seria esse o sentido oferecido pela imprensa? Talvez sim. Contudo, vale a pena destacar que Ivaná teve seu destaque na arte do transformismo. Mas ela mesma sugere que não foi a pioneira a fazer esse tipo de apresentação nos palcos brasileiros, sugerindo o nome e o pioneirismo de uma outra artista do gênero. Ao mesmo tempo, não posso deixar de reconhecer que Ivaná foi a primeira a causar grande curiosidade e destaque por parte da imprensa, talvez por ser uma artista internacional, ou por ter atuado na companhia de Walter Pinto, essa última uma das grandes companhias teatrais dos anos de 1940, 1950 e 1960 na cidade do Rio de Janeiro, dirigida por Walter Pinto, um empresário, autor, produtor e diretor de Teatro de Revista.

1.1 - Corpos, Hormônios e Parafina

Concomitantemente às experiências forjadas na e a partir dos palcos, destaco a questão dos hormônios e da parafina líquida durante a década de 1960. Sobre isso, vale a pena destacar uma entrevista de Ivaná, em 1961; o artista comenta sobre Sofia Loren, outra artista transformista que vinha fazendo grande sucesso no ano de publicação da matéria:

- Para mim, fazer travesti é uma arte. Não me visto de mulher para ir a festas ou comparecer a bailes de Carnaval. Só faço travesti no palco. Condono muito os colegas que fazem travesti pelas ruas. Êsses prejudicam nosso trabalho. Aquêles que me assistem encontram apenas arte e não vulgaridade.

- Qual a sua opinião sôbre Sophia Loren no travesti?

- Tem uma cara bonita para trabalhar como homem. Mas como artista é um desastre! Julgo que Coccinelle (Jacques Du Frenoir) em matéria de travesti é o melhor do mundo. (...)

⁴³ Ver, a respeito em: LOPES, Fábio Henrique; DUARTE, Marina Silva. A Primeira Geração de Travestis no Brasil: Desvios e (re)invenções das sexualidades e do gênero na década de 1960.

⁴⁴ A palavra “Moda” citada na reportagem sugere a mesma como uma noção de tendência ou gosto do momento. *Revista Territórios e Fronteiras*, Cuiabá, vol. 14, n. 1, jan.-jun., 2021, p. 151-177.

Ivaná, que é um verdadeiro artista, sem dúvidas muito superior a Sophia Loren, encerrou as suas declarações porque faltava pouco para entrar em cena, na Boate Favela. E, no final, explicou-nos que muitos artistas do travesti francês, tomam injeções de parafina quente, para ficarem um tanto “Lollobrígidos”...⁴⁵

Sofia Loren (o travesti) também tem viagem marcada para a Europa. Disse que vai tomar injeções de parafina líquida, para ficar tipo “lollô” e poder trabalhar melhor...⁴⁶

Tanto no primeiro trecho da entrevista de Ivaná, quanto na segunda nota, sobre Sofia Loren, encontramos os termos “lollobrígidos” e “lollô”, em referência ao corpo da atriz italiana Gina Lollobrigida. Sobre a referida parafina líquida, Anibal Guimarães destaca que:

Não obstante seu potencial feminilizante, o recurso dos hormônios não era o único meio de satisfazer as necessidades das travestis em terem sua aparência física mais congruente possível com sua identidade de gênero. Nesse sentido a utilização de parafina líquida e, posteriormente de silicone líquido, também injetável, constituíam alternativas mais rápidas para a consecução desse processo.⁴⁷

A respeito do significado dos hormônios e de um modelo de estética a ser seguido por essa geração de travestis, Lopes e Souza salientam que essas tiveram como modelo e padrão uma estética feminina, cisgênera e branca das atrizes, vedetes, misses e cantoras do rádio. Contudo, essa geração não se limitou a se submeter passivamente a esse modelo naturalizado e histórico de feminino. De acordo com os autores, elas:

Ousaram, pela primeira vez, investir na mudança corporal e subjetiva, permitida e facilitada por amigos/as, companheiros/as, colegas novas e recentes tecnologias do regime farmacopornográfico (PRECIADO, 2018), sobretudo pela autogestão de hormônios, sem protocolos médicos. Por meio de batalhas e desafios interseccionais, forjaram insubmissões, fundaram outras e novas possibilidades e performances de gênero.⁴⁸

Para explicar melhor essa questão, apresento a imagem da atriz italiana Gina Lollobrigida, em 1950:

⁴⁵ *Revista do Rádio (RJ)*, edição 619, 1961, p. 14. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/144428/35539>. Acesso em 12 de Fevereiro de 2021.

⁴⁶ *Revista do Rádio (RJ)*, edição 633, 1961, p. 19. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/144428/36272>. Acesso em: 12 de Fevereiro de 2021.

⁴⁷ GUIMARÃES, Anibal. Todas as Mulheres do Mundo: a construção do corpo travesti no Brasil das décadas de 1960 e 1970. BRASIL, Ministério da Saúde. Secretaria de Gestão Estratégica e Participativa. Departamento de Apoio à Gestão Participativa. *Transsexualidade e Travestilidade na Saúde*. Brasília: Ministério da Saúde, 2015, p. 53.

⁴⁸ LOPES, Fábio Henrique; SOUZA, Paulo Vitor Guedes de. Suzy Parker e Yeda Brown. Amizades, Modos de existência e invenções de Si. In: GOMES, Aguinaldo Rodrigues; LION, Antonio Ricardo Calori de. (Org.). *Corpos em Trânsito: Existências, subjetividades e representatividades*, 2020, p. 205.



Figura 10 – Gina Lollobrigida, na década de 1950.⁴⁹

Voltando ao uso da parafina, para se produzir um corpo considerado mais feminino, cabe perguntar: o que seria essa parafina quente ou líquida que algumas artistas consumiam para ficar com o corpo parecido com o de Gina Lollobrigida? A nota que faz referência a Sofia Loren sugere que ela vai tomar essa tal parafina na Europa, para poder trabalhar melhor, ou seja, caso tome, o corpo ficará parecido com o da atriz, ela deixará de estar em travesti apenas para o palco, passando a ter curvas, volume e um desenho corporal considerados femininos, desenvolvendo seios e a pele mais delicada. De acordo com Larissa Pelúcio, “é no corpo, enquanto território de significados sociais, que se materializa o gênero que uma travesti deseja para si.”⁵⁰ A autora⁵¹ ainda destaca que a escolha de um estilo de roupa, dos acessórios, passando pela sistemática eliminação dos pelos até as sessões de aplicação de parafina líquida, digo, no contexto da década de 1960, vão dando formas não somente ao corpo, mas promovem toda uma mudança moral. Moralidade essa que Ivaná vem criticar. No trecho acima apresentado, além de condenar as colegas que fazem travesti pelas ruas, afirma que elas prejudicam seu trabalho.

A partir das fontes acima, posso considerar que para alguns artistas transformistas a performance feminina deveria ser/estar apenas para e nos palcos, logo entendida exclusivamente como expressão artística. Contudo, para outras, como Yeda Brown,

⁴⁹ *Fineartamericana*. Disponível em: <https://fineartamerica.com/featured/miss-italia-gina-lollobrigida-1950-everett.html>. Acesso em: 12 de Fevereiro de 2021.

⁵⁰ PELÚCIO, Larissa. *Abjeção e desejo: uma etnografia travesti sobre o modelo preventivo de aids*. São Paulo: Annablume, 2009, p. 259.

⁵¹ *Ibidem*.

Aloma Divina e Suzy Parker⁵², o palco serviu como meio e estratégia de mudança subjetiva, de autoinvenção e autoinvestimento travesti.

O início da década de 1960 marca, portanto, a proliferação dos espetáculos de e com travestis e transformistas nos Teatros e nas Boates do Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo, inicia-se a migração dessas artistas para a Europa. Duarte e Ferreira constatarem “que a passagem dos anos 1960 para os anos de 1970 foi o momento de expansão desse modo de vida e também do grande fluxo migratório de travestis para Paris.”⁵³

Sobre esse contexto, entendido como condição de possibilidade, não poderia deixar de destacar o nome do bailarino Waldir Conceição, também conhecida como Daloá. De acordo com Anibal Guimarães:

Em 1963, chegou a Paris, Waldir da Conceição, o primeiro brasileiro que passou a viver ali, integralmente, como travesti. Bailarino profissional, dotado de refinada técnica, beleza exótica e porte elegante, Waldir já corra o mundo em diferentes turnês. Quando em 1962 esteve em Paris pela primeira vez, Waldir ficou perplexo com algumas coisas que ali viu: à noite, pelas ruas de Pigalle, homens maquiados e vestidos em elegantes trajes femininos eram cortejados por outros homens e tratados como mulheres. A repressão policial a que, na França, estavam sujeitas aquelas pessoas por conta da sua “afronta” à legislação que proibia “a um homem se vestir como mulher fora do período de carnaval” pareceu irrelevante para Waldir. Perceber as infinitas possibilidades subjacentes à inegável atração e atenção que, em geral, aqueles “afeminados” exerciam sobre homens de “verdade” foi crucial e suscitou em Waldir o desejo de investir na carreira de bailarino em Paris.⁵⁴

No Brasil, Waldir Conceição foi um dos bailarinos de Mercedes Batista, no início da década de 1960. Mercedes foi primeira mulher negra a integrar o corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Em algumas notas publicadas na *Revista do Rádio (RJ)* e *Jornal Correio da Manhã (RJ)*, encontrei pistas que sugerem que Waldir Conceição estava trabalhando como travesti em Paris e Nova Iorque:

Waldir Conceição, ex-bailarino de Mercedes Batista, está agradando em Paris, no Chez Mme. Arthur”. Travesti dos bons.⁵⁵

⁵² Destacado essa informação por conta de uma série de entrevistas realizadas como essas nos dias 10 de Outubro de 2016, 21 de Novembro de 2016, 24 de Abril de 2017, 25 de Julho de 2017 e 15 de Fevereiro de 2019.

⁵³ DUARTE, Marina; FERREIRA, Daniel Wanderson. Paradoxos discursivos na luta pela inserção social das brésiliennes em Paris. In: GOMES, Aguinaldo Rodrigues; LION, Antonio Ricardo Calori de. (Org.). *Corpos em Trânsito: existências, subjetividades e representatividades*, 2020, p. 311.

⁵⁴ GUIMARÃES, op. cit, p. 46.

⁵⁵ *Revista do Rádio (RJ)*, edição 712, 1963, p. 19. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/144428/40482>. Acesso em: 12 de Fevereiro de 2021.

Waldir Conceição (ex-bailarino da Mercedes Batista) é atração em Nova Iorque na base do travesti.⁵⁶

Pouca gente sabe que o bailarino Waldir Conceição, que durante muito tempo atuou no Balé de Mercedes Batista, é, hoje, o mais famoso travesti da Europa, viajando constantemente e recebendo o mais alto salário até hoje pago a um artista do gênero. Waldir é hoje Daloá, veste-se de mulher, vive normalmente como mulher, tem cabelos longos (naturais), operou o nariz e olhos – e tornou-se uma bonita môça, No momento é a grande atração da famosa buate **Le Kit-Kat**, em Beirute, Líbano.⁵⁷

Peçam a Attilio Cerino que mostre as fotos que recebeu do travesti brasileiro Daloá, do Chez Madame Arthur, de Paris. São... Impressionantes!⁵⁸

De acordo com essas notas, Waldir Conceição fazia e vivia de travesti com o nome Daloá. Essa, havia se forjado uma bonita moça, vestindo-se de mulher, com cabelos longos naturais e até nariz e olhos feitos com cirurgias. Isso tudo já no início e durante a década de 1960, enquanto na cidade Rio de Janeiro os shows de travestis ainda estavam ganhando força. Para Guimarães:

Não demorou para que Waldir logo entendesse que a magia permissiva de Pigalle e o clima sedutor dos cabarés de espetáculos de travestis Madame Arthur e Le Carrousel eram irresistíveis e falavam mais alto à sua sensibilidade do que prosseguir a sua carreira de bailarino. Paris, não apenas abriu as portas de um novo mundo para Waldir como, também mostrou os caminhos para sua transformação física em mulher. Foi assim que, em 1963 aos 27 anos de idade nascia Daloá.⁵⁹

A seguir, imagem de Daloá:

⁵⁶ *Revista do Rádio (RJ)*, edição 790, 1964, p. 19. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/144428/44429>. 12 de Fevereiro de 2021.

⁵⁷ *Correio da Manhã (RJ)*, edição 23171, 23 de Outubro de 1968, 3º Caderno, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/96647. Acesso em: 12 de Fevereiro de 2021.

⁵⁸ *Revista do Rádio (RJ)*, edição 830, 1965, p. 19. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/144428/46588>. 12 de Fevereiro de 2021.

⁵⁹ GUIMARÃES, op. cit., p. 46.



Figura 11 – Daloá, 1966.⁶⁰

Como pode ser observado na figura 11 publicada em *O Jornal (RJ)*, em 1966, ela investiu na produção de um corpo considerado escultural, com seios bem demarcados por um sutiã e cabelo longo na altura dos ombros, em uma pose sensual. Ainda de acordo Guimarães:

A efervescência do disputado ambiente noturno em que Daloá passou a viver logo a despertou para a possibilidade/necessidade de recorrer aos “milagrosos” hormônios e cirurgias plásticas que faziam “maravilhas” em corpos e rostos, e cujos nomes eram ciosamente partilhados apenas entre poucos travestis franceses “estabelecidos”.⁶¹

A partir da imagem que tem como principal foco Daloá, e da reflexão de Guimarães, destaco, ainda, um trecho de uma reportagem de autoria de Antônio Franco, publicada no jornal *A Luta Democrática (RJ)*, no ano de 1972. Nesta, há referência à trajetória de Daloá, durante a primeira metade da década de 1960, o título é: “E Deus fez o homem que se fez mulher... E Deus fez Waldir que se fez Daloa”:

(...) O BONECO ERA BONECA

Criança ainda, sonhava. Um sonho que ainda não podia suplantar as fronteiras da imaginação. Algo que tinha que guardar bem “enrustido”

⁶⁰ *O Jornal (RJ)*, edição 13765, 13 de Agosto de 1966, 2º Caderno, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/53143. Acesso em 12 de Fevereiro de 2021.

⁶¹ GUIMARÃES, op. cit. p. 46.

para não ser vilipendiado e chacoteado. Morava em São Cristóvão e viveu e brincou como garoto, igual a tantos. Aparentemente...

Cresceu e voltou-se para o ballet. Engatinhou, aprendeu a arte clássica, exercitou-se e tornou-se profissional, guiado pelas mãos e talentos de Mercedes Batista, “expert” em ritmos folclóricos. Todos os anos nos bailes de carnaval era sensação como travesti. Era o alvo das atenções pelo corpo de fêmea em alma plenamente delicada. E veio o Teatro de revista. Trabalhava e dançava. Sonhava e dançava. E tentava transformar o quase irreal em algo límpido como a água cristalina. Real e palpável. E um belo dia aconteceu...

E DEUS FEZ O HOMEM QUE SE FEZ MULHER...

Alguém lhe acenou com um convite há muito acalentado. Ir trabalhar em Paris como travesti profissional. E vieram as passagens. Criações e guarda-roupa para a metamorfose. Era o incrível botando as mangas de fora. E de que forma... E o sonho começava a se concretizar. E o rapaz dava vazão àquilo que por tanto tempo guardara no mais recôndito do seu sentimento. A luta do ser e do não se principiava tudo o que agitava mais alto. E a feminilidade despontava e a masculinidade sumia a olhos vistos. E a jogada internacional era uma realidade...

E O ARTISTA VIROU ARTISTA

E em alguns anos de atividade ininterrupta, Waldir, perdão, Daloa, somou uma série considerável de sucessos pelas terras em que se apresentou e exibiu tudo aquilo que a natureza não lhe tinha dado mas que teimosamente fizera brotar. E as agendas anotaram Lisboa, Espanha, França, Bélgica, Holanda, Suíça, África, Abidjon, Libéria, Casablanca, Londres, Dakar, Turquia, Grécia, Canadá, centros de diversão que viram, ouviram e aplaudiram a internacional Daloa, a brasileira sensacional. A esta altura dos acontecimentos seria contrariar o óbvio chamá-lo de O internacional. A mulher era toda dos pés à cabeça. Olhos de ver...

(...) E O QUE ONTEM ERA WALDIR HOJE É DALOÁ.

Sobre a fonte acima, relembro aqui que o texto é de autoria de Antônio Franco, logo evidencio a dimensão cisgênera e masculina, por essa ter sido escrita por um homem. No parágrafo que tem por título “O Boneco era Boneca”, sublinho a referência à infância do menino Waldir, que sonhava em colocar para além das fronteiras de sua imaginação um desejo até então bem enrustido em seu inconsciente.

Para o até então menino Waldir, a arte foi um divisor, com ele se interessando pelo balé clássico e pela dança. Isso fez com que o palco e o Teatro de revista fossem espaços de grande familiaridade para o então bailarino que se transformou em Daloá, por conta de um convite para trabalhar como travesti em Paris. Assim, a arte, o palco e a vida em Paris permitiram que ela pudesse realizar seus sonhos e sentimentos, potencializando investimento subjetivo. Ainda de acordo com Safatle:

Mesmo um desejo “narcisista” é um desejo pela imagem de si a partir da internalização do olhar de um Outro elevado a condição de ideal. Todo desejo pressupõe um campo partilhado de significação na qual o agir se inscreve. Pois todo desejo pressupõe destinatários, é desejo feito

para um Outro e inscrito em um campo que não é só meu, mas é também o campo de um Outro. Assim, perguntar-se sobre o ser do sujeito a partir do desejo é, como nos mostrou Hegel, partir necessariamente do sujeito como uma entidade relacional para a qual em termo butlerianos, há “uma relação radical e constitutiva à alteridade.”⁶²

Logo, o feminino em sua vida começa a ser forjado a partir das suas amizades, dos bastidores dos espetáculos e de seu investimento subjetivo, vindo a construir para si a imagem de uma jovem e considerada linda mulher. O caso de Daloá foi permitido e potencializado por e em Paris, e por outras cidades citadas ao redor do mundo. É importante dar destaque à história dessa artista, pois possivelmente ela foi a pioneira em cruzar o Atlântico e se fazer travesti em terras distantes de seu local de origem, o antigo bairro Imperial de São Cristóvão, na cidade do Rio de Janeiro. A respeito de Daloá, Anibal Guimarães comenta:

Após viver na Europa 12 anos sem ter se submetido à cirurgia de transgenitalização, mas, ainda assim, fazendo *strip-tease* e dançando, Daloá trocou de sexo em 1975, em Bruxelas. Não há dúvidas: o exitoso florescer pessoal e profissional de Daloá, sedimentou as bases de um importante movimento de emigração de artistas travestis brasileiras rumo à Europa a partir da década seguinte.⁶³

De certo modo, da mesma forma como o “*Cabaret Madame Arthur*” e o “*Le Carrousel*”, em Paris, foram históricas condições de possibilidade para a emergência subjetiva de Daloá, os palcos do Teatro Recreio e da Boate Favela, entre outros espaços na cidade do Rio de Janeiro, se fizeram fundamentais para muitas outras travestis brasileiras. A respeito da fonte acima e da busca por mudanças subjetivas estéticas corporais, Edward MacRae escreve que:

Intrinsecamente relacionada à questão de reprodução dos papéis sexuais tradicionais, está a do travesti e do transexual, indivíduos que, em alguns casos, chegam a submeter-se a dolorosas e caras cirurgias para adquirirem características externas do sexo oposto.⁶⁴

Assim, destaco que há investimento subjetivo diante do universo entendido e nomeado como “travestilidades”. Nesse, há subjetivações, essas que se forjam para algumas personagens, em um primeiro momento quando passam a estar “em travesti” e,

⁶² Ibidem, p. 179-180.

⁶³ GUIMARÃES, op. cit. p. 46.

⁶⁴ MACRAE, Edward. *A construção da Igualdade: Identidade Sexual e Política no Brasil da “Abertura”*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990, p. 54.

em um segundo, se realizam em “ser travesti” dentre as promoções e modificações corporais no decorrer da década de 1960. Para Jorge Leite Jr.:

Pessoas que provocam uma ideia de ‘transição’ entre os gêneros como travestis (...), não apenas questionam normas de gênero estabelecidas, mas ajudam a criar novos padrões de gêneros que podem vir a ser repetidos, pois é no interior da performatividade que as fissuras do gênero se revelam e moldam caminhos para novas vivências.⁶⁵

Sobre novas tecnologias, para Guimarães, a pílula anticoncepcional era de baixo custo e fácil de ser utilizada, além de ser de conhecimento de todos os “afeminados”. Para o autor, parte dessas tinham o sonho de:

Induzir em si o aparecimento de caracteres sexuais secundários femininos – como seios, arredondamento das formas, a maciez da pele – e deter os sinais da sua masculinidade – como, por exemplo, a diminuição da queda de cabelo e a natural agressividade.⁶⁶

Assim, é interessante perceber o quanto essa geração, seja nos palcos das Boates ou nos Teatros, investiu na possibilidade de “estar de travesti” ou então em “ser travesti”. Para a socióloga Berenice Bento, no contexto que se insere determinado investimento, “a estética pode ser interpretada como uma moeda para a inserção no campo do gênero identificado, podendo significar a possibilidade de agregar ‘capital de gênero’.”⁶⁷ Já para Tiago Duque⁶⁸, algumas modificações na esfera da sexualidade se associam a novas tecnologias corporais e a um aumento do debate para além das heterossexualidades. Ainda de acordo com o autor, “as possibilidades de construção do feminino têm trazido novas implicações identitárias para as travestis e tornando os corpos mais plásticos à construção e desconstrução do que deseja.”⁶⁹ Sobre o assunto, sublinho as palavras de Larissa Pelúcio quando explicita que “não é o corpo, ou só ele, que muda. Opera-se uma alteração em todos os planos: internos/psíquico/moral/quanto externo/corporal/físico.”⁷⁰

Para concluir, saliento mais uma vez que, para além dos hormônios, redes de amizade constituídas em espaços de sociabilidade como Boates e Teatros foram de grande importância para a constituição de desejos, trocas, sonhos, negociações que

⁶⁵ LEITE JR. Jorge. *Nossos corpos também mudam: a invenção das categorias “travesti” e “transexual” no discurso científico*. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2011, p. 131.

⁶⁶ GUIMARÃES, op. cit. p. 52.

⁶⁷ BENTO, Berenice. *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011, p. 179.

⁶⁸ DUQUE, Tiago. *Montagens e desmontagens: desejo, estigma e vergonha entre travestis adolescentes*. São Paulo: Annablumen, 2011.

⁶⁹ Ibidem, p. 26.

⁷⁰ PELÚCIO, op. cit. 232.

possibilitaram a emergência das históricas subjetividades travestis durante o decorrer da década de 1960.

CAPÍTULO 2 – Boate Favela: Uma Paris em Copacabana

Anos depois da triunfal passagem de Ivaná pelo Teatro Recreio, no início da década de 1960, a Boate Favela – localizada na Avenida Atlântica, próximo ao Posto 2, região da Praça do Lido, no bairro de Copacabana –, prepara e oferece um novo espetáculo, agora somente com travestis e transformistas em seu elenco. Por isso, esse pode ser considerado o pioneiro na década de 1960.

O espetáculo da Boate Favela tinha como objetivo apresentar um show inspirado no “*Carrousel de Paris*” e suas vedetes travestis. Esse último foi um famoso Cabaré localizado em Paris, França, conhecido por realizar grandes espetáculos de travestis, não só na capital francesa como em outras cidades ao redor de todo o mundo. De acordo com Marina Duarte, “é a partir dos anos 1960 que a sociedade brasileira assiste à formação desse novo modo de existência.”⁷¹ Para Duarte, isso foi um referencial:

(...) da cultura francesa que ressonou no Brasil foi a tradição cabaré. Se compararmos a cultura cabaré alemã, igualmente próspera na primeira metade do século XX, constatamos que a imagem do cabaré francês era muito mais difundida no Brasil.⁷²

A respeito da cultura francesa, os cabarés são importantes espaços artísticos e de sociabilidade localizados na cidade de Paris, colorindo e compondo a paisagem urbana. Nas palavras de Duarte, “após o sucesso internacional de grandes cabarés como *Le Chat Noir*, *Le Lido*, *Crazy Horse* ou *Le Moulin Rouge*, um novo tipo de cabaré apareceu na década de 1940, a saber, os cabarés-trans, cujos artistas principais eram transformistas e travestis.”⁷³ Em Paris, havia três cabarés de referência, que marcam grande impacto na história das travestis brasileiras: *O Carrousel de Paris*, inaugurado em 1947; *o Madame Arthur*, 1948; e *o Elle et Lui*, 1959. Os três cabarés pertenciam a Marcel Oudjman, mais conhecido como “Monsieur Marcel”; apenas o Madame Arthur era gerenciado por sua companheira, Germaine Cartan, conhecida como Madame Germaine. Segundo Duarte:

Os cabarés do Monsieur Marcel, marcados pelo elenco cosmopolita, fizeram um grande sucesso internacional, especialmente o *Carrousel*, que fazia regularmente turnês no Sul da França e também em outros países. A reputação do *Carrousel* teve grande impacto nas artistas trans

⁷¹ DUARTE, Marina. *Corpos Migrantes: a presença da primeira geração de travestis brasileiras em Paris*. In: NETO, Miguel Rodrigues de Sousa; GOMES, Aguinaldo Rodrigues. (orgs). *História e Teoria Queer*. Salvador: Editora Devires, 2018, p. 179.

⁷² *Ibidem*, p. 187.

⁷³ *Ibidem*, p. 187.

Figura 12 – Anúncio de divulgação do show realizado na Boate Favela, 1960.⁷⁶

Se na década de 1950 o Teatro Recreio foi um importante espaço que favoreceu e possibilitou visibilidade para Ivaná, criando e facilitando trabalho em outras casas, como a Boate Monte Carlo; na década de 1960, a Boate Favela teve protagonismo, pois foi responsável por colocar em evidência, e na mídia, outros nomes de artistas travestis e transformistas da época.

Sobre esses espetáculos e suas artistas, a *Revista do Rádio (RJ)* fez uma publicação com fotografias do show, no ano de 1960:



⁷⁶ *Jornal Correio da Manhã (RJ)*, edição 20706, 24 de Setembro de 1960, 1º Caderno, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/10158. Acesso em: 09 de Fevereiro de 2021.



Figuras 13, 14, 15 e 16 – *Revista do Rádio (RJ)*, edição 587, p. 14, p. 15⁷⁷, p. 16 e p. 17⁷⁸, 1960.

A respeito das fotografias acima, nas figuras 13 e 14, destaco as poses e indumentárias que reforçam e são permitidas por uma determinada performance feminina travesti. Nota-se a utilização de perucas, maquiagem, roupas, entre essas peças como vestidos, luvas e sapatos de salto alto, além das expressões faciais e corporais, como os sorrisos e os gestos das mãos. Destaco, ainda, elementos que marcam de certo modo a classe social que vem a ser performada pelas artistas, essa, inspirada em senhoras da alta sociedade carioca. Devo também sublinhar que todas são brancas, usam perucas de cabelo liso. Todas apresentam uma expressão jovial; logo, é possível notar inclusive, uma ideia de faixa etária ideal, a jovem. A respeito das expressões faciais, ressalto os olhares, sobretudo o sedutor, bem convidativo. O que permite identificar indícios do processo de sexualização e erotização dessas experiências. No que diz respeito às expressões

⁷⁷ *Revista do Rádio (RJ)*, edição 587, 1960, p. 14-15. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/144428/33881> e <http://memoria.bn.br/docreader/144428/33882>. Acesso em: 08 de Janeiro de 2021. Sobre a imagem da Figura 5 e 6, consta que: “Que elegância, que “charme”! Quem diria que estes modelos são eles vestidos igual a elas?”

⁷⁸ *Idem*, 16-17. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/144428/33883> e <http://memoria.bn.br/docreader/144428/33884>. Acesso em: 08 de Janeiro de 2021. Sobre a imagem da Figura 7 e 8, consta que: “Vejam como o travesti é perfeito. Os modelos sabem se apresentar com elegância.”

corporais, a gesticulação das mãos, através dos dedos colocados na boca e a pose das pernas ajudam a promover determinado tipo de “feminilidade frágil” e sensual.

Sobre as imagens 15 e 16, algumas características se repetem em relação às primeiras: a presença dos sapatos de salto alto, dos maiôs, vestidos, luvas, pernas retraídas, mãos bem gesticuladas e elegantes sorrisos. Esse jogo de imagens e sentidos favorece a invenção histórica e espetacular do feminino travesti, apresentado e performado no palco da Boate Favela, no ano de 1960. Ao mesmo tempo, pode ser interessante explorar e evidenciar os significados presentes nessas imagens. De acordo com Leopoldo Waizbort:

Em que medida essa ressignificação mantém elementos do sentido original? E em que medida se contrapõe aos sentidos antigos? O problema é precisamente discernir as transformações sofridas por certos modelos, ao serem apropriados e reutilizados, em maior ou menor medida, mais ou menos literalmente (...). Estamos falando, então, de processos de apropriação que são na mesma medida processos de ressemantização.⁷⁹

A questão proposta por Waizbort pode ser relevante para reflexão. Por isso, cruzo a ideia proposta para explorar as imagens de travestis e transformistas expostas acima. Naquele momento histórico, seria a travestilidade uma ressignificação do feminino? Uma contraposição de sentidos (passados e novos)? Uma nova possibilidade e modo de se autoconstruir subjetivamente? Os ornamentos, os vestuários, as performances e poses mostram e sugerem camadas de sentidos e de referências, alguns deles forjados no espaço da Boate Favela, inclusive pela espetacularização das travestilidades. Desta forma, outros sentidos são criados, novas subjetividades se escrevem e se constituem. Para Waizbort “(...) essas formas e linguagens se apresentam no domínio da exterioridade – vestidos esvoaçantes, cabelos ao vento -, remetem também ao domínio da interioridade, aos movimentos e as paixões da alma.”⁸⁰

Assim, os corpos analisados através das imagens são vislumbrados a partir da espetacularização de atos performáticos entorno e sobre uma dada feminilidade. São gestos e adereços que se apresentam nas imagens e ressignificam categorias de gênero, sejam elas de uma dada masculinidade ou feminilidade. De acordo com Judith Butler⁸¹,

⁷⁹ WAIZBORT, Leopoldo. Introdução. In: WARBURG, Aby. *Histórias de Fantasmas para Gente Grande*. Escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 7.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 7.

⁸¹ Ver, a respeito em: BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. *Caderno de Leituras*, n. 78. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2018.

dizer que o corpo de cada um é feito por nós ou, por um “eu”, como se uma espécie de agência desencarnada precedesse e governasse um exterior corporificado, é uma gramática infeliz. Ainda de acordo com a autora, esse “eu” que é seu corpo seria indispensavelmente um modo de corporificar, e “o que” ele corporifica são possibilidades. Assim, como uma materialidade intencionalmente organizada, o corpo é sempre uma corporificação de inúmeras possibilidades, tanto as condicionadas quanto as circunscritas por convenções históricas. Desta forma compreendo que o corpo é uma situação histórica, sendo esse, forjado, dramatizado e produzido um determinado tempo e espaço.

Em ressonância com Butler, percebo nas fontes imagéticas uma ruptura em relação à forma específica de performance de gênero, sobretudo nos espetáculos da Boate Favela. Espaço esse que favoreceu escritas e imagens de si, investimentos e processos subjetivos, pois afetou pessoas que passaram e que vivenciaram aquele espaço, seja nos palcos ou na plateia.

Em uma das notas encontradas durante minha pesquisa documental há referência ao show da Boate Favela, um dos espetáculos mais discutidos do Rio de Janeiro:

Aqui está o show que a TV não pôde mostrar

Um dos espetáculos mais discutidos no Rio, atualmente, é o chamado “show de travesti”, apresentado pela “Boate Favela”, na Avenida Atlântica. Ali, um grupo faz algo que, se não é novidade no mundo inteiro, pelo menos é sempre curioso no Brasil: eles se vestem, cantam e caminham como se fôssem simplesmente mulheres. E mulheres “glamourosas”. Vão ao requinte da imitação. E imitam senhoras famosas, artistas e damas da alta-sociedade. Quem são os imitadores? Seus nomes, no caso, não interessam. O que vale é o espetáculo, num exotismo que surpreende aos turistas e a gente da casa. E de tal forma o “show de travesti” se fez famoso que emissoras cariocas de televisão quiseram penetrar na Boate, levando até ali suas câmeras. Com isso mostrariam o espetáculo a milhares de espectadores. Não se pôde concretizar a idéia. A transmissão foi proibida pelos proprietários da Boate. Por isso surgiu essa reportagem. Veja as fotos, leitor amigo. E responda sinceramente, se elas são eles, ou se eles são elas...⁸²

A Boate Favela foi um importante espaço de espetáculos de travestis e transformistas no início da década de 1960. Não é forçoso imaginar que a Favela ganhou grande destaque por parte da imprensa por causa de suas artistas que performavam papéis, estilos e modos de ser socialmente considerados femininos. Outros pontos devem ser sublinhados, por exemplo, a necessidade de dar visibilidade ao espetáculo e as possíveis

⁸² *Revista do Rádio (RJ)*, edição 587, p. 14-17.

razões de ele ir ao ar na televisão. Não se sabe o motivo que levou os proprietários a não permitirem que as filmagens fossem realizadas. No entanto, foi por esse motivo que a matéria em questão foi publicada. Como em fontes já analisadas, para essa também devo destacar as dimensões cisgênera e masculina presentes no texto da matéria, pois o modo e a forma como o autor trata a temática em questão é fruto de seu lugar de fala e evidência uma tentativa de exotificação desse gênero de espetáculo. Ainda sobre a mesma reportagem, devo ressaltar a necessidade em dizer que eram rapazes que se vestem como mulheres glamourosas, “indo ao requinte da imitação”. O público era surpreendido pelo fato de todas parecerem muito com dada imagem feminina naturalizada como a de senhoras famosas, artistas e damas da alta-sociedade.

A respeito do público que frequentava os shows da Boate Favela, Suzy Parker, uma travesti que frequentava Copacabana durante a década de 1960, conta um pouco do que via pelas calçadas. Em suas palavras, ela não podia entrar na Boate Favela na época, pois era menor de idade, tendo por volta de 15 anos. Mesmo assim, ficava na porta porque gostava de ver a movimentação. Naquele momento, Suzy presenciava todo o entra e sai da Boate. A partir daquele contato, ela moldou projetos e sonhos de um dia e adentrar ao mundo dos espetáculos. De acordo com suas palavras, aquele show foi um importante marco em sua vida. Em um de nossos encontros partilhados no dia 24 de Abril de 2017, quando é questionada sobre quando e onde começaram os shows de travestis, ela afirma:

No princípio nos anos 60 aqui era um escândalo. Tinha a Boate Pigalle, Bolero, Holliday... Tinha Praça Mauá, Lapa... Tinha tudo aqui, era uma maravilha. (...) Começou no Rio. Fundamento [fundação] foi no Rio de Janeiro. A Boate Favela foi antes do Stop e já foi um sucesso, foi aqui no Rio na Avenida Atlântica, com a Sofia Loren, a alta sociedade toda, já foi um boom aqui no Rio. As mulheres chegavam menino, eu ia pra porta, eu era menor de idade, não podia entrar né, mas eu gostava de ver. Elas chegando aquelas mulheres... Chofer abrindo as portas dos carros, descendo. Elas usavam... Como que chama isso? Estola! Estola de cetim ou então de pele, se usava muito. Carmen Mayrink Veiga, Lourdes Catão, Maria Tereza Souza Campos, Marta Rocha... Aqueles perfumes...⁸³

Nas narrativas de Suzy, a década de 1960 foi um importante marco para o início dos espetáculos de travestis no Brasil. Para ela, o início desses espetáculos se deu na cidade do Rio de Janeiro, tendo sido a Boate Favela a primeira a oferecer esse formato. Ainda sobre a Boate, Suzy diz que toda a alta sociedade carioca por ali passava. Ela se lembra de ter visto ícones da época, como Carmen Mayrink Veiga, Lourdes Catão, Maria

⁸³ Entrevista concedida por Suzy Parker no dia 24 de Abril de 2017 na cidade do Rio de Janeiro.

Tereza Souza Campos e Marta Rocha, essa última Miss Brasil 1954, segundo lugar no Miss Universo, ícone de beleza nas décadas seguintes. Essas frequentadoras eram nomes recorrentes nas páginas das colunas sociais, ditavam a moda e as tendências de boa parte daquela geração. Suzy Parker destaca que elas chegavam em carros de luxo com motoristas particulares, recorrentes nas portas da Boate, as roupas de grife e aromas de seus perfumes. Desse modo, podemos perceber quem frequentava esses espaços e quem assistia a esses espetáculos, sobretudo uma classe elitizada, branca e cisgênera. A elite se fazia presente na plateia da Boate Favela, inclusive pelo fato de ela estar localizada na Avenida Atlântica, em Copacabana, zona sul e elitizada da cidade do Rio de Janeiro.

As contribuições de Suzy Parker para meu trabalho são inúmeras e múltiplas. Sobre o show da Boate Favela, ela sublinha a participação de Sofia Loren, naquele momento uma transformista que atuava no show. Sofia teve sua estreia na Boate Favela em 1960 e graça a sua atuação e a esse espaço, ganhou visibilidade na imprensa. A mesma Boate, segundo Suzy Parker, contribuiu diretamente na construção subjetiva não só de Sofia Loren, mas de outras da mesma geração, como Manon e Nadja Kendal, as quais chegaram a participar de um outro espetáculo, que ocorreu no Teatro Recreio. Esse espetáculo teve por título “Rei Momo em Travesti”, e foi produzido por Meira Guimarães⁸⁴, Walter Pinto e Gomes Leal⁸⁵, esses importantes empresários do “show business” carioca.

⁸⁴ Mario Meira Guimarães (1919-1983) foi um autor, redator, roteirista e produtor de teatro brasileiro.

⁸⁵ Gentidumar Gomes Leal foi um produtor de espetáculos teatrais durante a década de 1950 e 1960.



Figura 17 – Anúncio de divulgação da revista teatral “Rei Momo Em Travesti” publicado no *Jornal dos Sports (RJ)*, edição 9613, p. 10, 1961.⁸⁶

Nomear as artistas de “*Les Coccinelles Bresiliennes*” foi uma homenagem à famosa estrela francesa Coccinelle, essa, talvez naquela época, a travesti mais famosa do mundo, referência para qualquer artista que investisse no universo dos espetáculos de travestis e transformistas.



Figura 18 e 19 – *Coccinelle* no início dos anos 1960.⁸⁷

⁸⁶ *Jornal dos Sports (RJ)*, edição 9613, 6 de Janeiro de 1961, p. 10. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/112518_03/4474. Acesso em: 10 de Fevereiro de 2021.

⁸⁷ *O Cruzeiro: Revista (RJ)*, edição 48, 10 de Setembro de 1960. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/003581/132022>. Acesso em: 25 de Maio de 2021.

Seguem imagens das *Les Coccinelles Brésiliennes*:



Figura 20 – *Les Coccinelles Brésiliennes*, 1961.⁸⁸

Através da imagem é possível perceber como as artistas nomeadas por “*Les Coccinelles Bresiliennes*” se apresentavam. Vemos, também, como a cultura francesa impactava esse gênero de espetáculo, pois, como já explicado, trazia elementos dos cabarés franceses para suas chamadas. Nas palavras de Marina Duarte, “nos trilhos dos cabarés trans parisienses, o Brasil começou a produzir seus próprios espetáculos. A história da criação desses espetáculos tem duas vedetes francesas como personagens de referência: Ivaná e Coccinelle.”⁸⁹ Talvez “*Les Coccinelles Brésiliennes*” tenha sido muito mais do que uma homenagem ingênua à grande artista da época. Minha hipótese é que a presença de referências francesas ajudou a destacar e a trazer certa relevância para o show, pois agenciavam determinados signos de luxo e de qualidade dos espetáculos franceses.

Ainda sobre os anúncios na imprensa, dois deles merecem destaque, feitos na edição 11745 do *Diário da Noite (RJ)*, no dia 22 de fevereiro de 1961. Ambos oferecem visibilidade aos espetáculos de travestis realizados na cidade do Rio de Janeiro:

⁸⁸ *Jornal dos Sports (RJ)*, edição 9630, 27 de Janeiro de 1961, p. 10. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/112518_03/4778. Acesso em: 02 de Maio de 2021.

⁸⁹ DUARTE, op. cit, p. 188.

GOMES LEAL apresenta
SÔNIA MAMED
NA REVISTA
"REI MOMO EM TRAVESTI"
Com: MARGOT MOREL — SPINA — TIRIRICA e mais
Sofia Loren, Nadja e Manon
ELAS que são... **HOMENS!**
...
TEATRO RECREIO
HOJE, AS 20 E 22 HORAS — ÚLTIMOS DIAS

Favela
BAR
RESTAURANTE
Luxuoso ambiente panorâmico da Av. Atlântica,
1212 — Lido — Apresenta
WELLINGTON BOTELHO
TRAVESTI "A NOITE E DELAS"
Direção — Gilberto Pacheco — Diariamente as
atrações: JOSE GARCIA e LIGIA DRUMOND
Cozinha para gourmets e Gourmants — Aberto das 19 às 4
da madrugada — Sem couvert até as 24 horas

Figura 21 e 22 – *Diário da Noite (RJ)*, edição 11745, 1961.⁹⁰

Diante da repercussão das estrelas da Boate Favela e do Teatro Recreio, jornais e revistas começam a destacar em suas páginas e capas algumas dessas personalidades. Assim como Ivaná saiu na capa da *Revista Manchete (RJ)*, no ano de 1953, Sofia Loren também foi fotografada, mais especificamente na edição 473, publicada no dia 13 de Maio de 1961:



Figura 23 – Sofia Loren, Capa da *Revista Manchete (RJ)*, 1961.⁹¹

Na imagem da capa, Sofia usa uma peruca, com brincos em suas orelhas, maquiagem e unhas bem-feitas. Além do olhar sensual, centraliza a mão em seu peito, conferindo uma aparência mais suave e feminina. Sugiro que essa capa é fruto de seu sucesso inicial no espetáculo realizado na Boate Favela. De acordo com o texto:

⁹⁰ *Diário da Noite (RJ)*, edição 11745, 22 de Fevereiro de 1961, p. 12. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/221961_04/10754. Acesso em: 10 de Fevereiro de 2021.

⁹¹ *Revista Manchete (RJ)*, edição 473, Capa, 13 de Maio de 1961. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/004120/39009>. Acesso em: 10 de Fevereiro de 2021.

Sofia Loren Triunfa Novo Rei do Travesti Artístico

Há um movimento de surpresa na platéia quando, alta, esguia, sedutora, elegantíssima, surge no palco do Nigth and Day uma figura em tudo por tudo semelhante à atriz cinematográfica Sofia Loren, cantando seus números com uma voz quente e sensual como a da bela napolitana. É um dos pontos altos do “show”, essa imitação artística de alta categoria, através do qual se revela vitoriosamente um novo “entertainer”. Trata-se do jovem Irajá Hoffmeister, nascido há 21 anos, no Rio Grande do Sul, e radicado no Rio de Janeiro. Seu desejo era seguir a carreira de cantor. Um dia, por brincadeira, começou a imitar a voz e os gestos de Sofia Loren. Um sucesso de estarrecer todos os seus amigos. “Você enganaria o próprio Carlo Ponti!”, exclamou um deles. Foi encorajado a levar a imitação aos Teatros e Boates. Um deles falou à direção de uma das nossas casas noturnas, a Favela, de Copacabana. Na semana seguinte, depois dos ensaios com um pianista, estreava discretamente, quase sem nenhum reclame, temeroso, talvez, do insucesso. Mas os amigos tinham razão: Irajá abafava, como Sofia Loren. Corre a notícia, Carlos Machado foi vê-lo e ofereceu-lhe, logo, um contrato, para lançá-lo no primeiro “show” que organizasse. Foi assim que o mûço Hoffmeister, belo como um bom Dorian Gray, com uma vocação artística inequívoca, se transformou numa das figuras vitoriosas da noite carioca e ganhou a capa desta edição de MANCHETE. Sua interpretação e “allure” deixam a perder de vista todos os que, anteriormente, se especializaram na arte do travesti em nossos palcos.

O início da reportagem destaca a aparência de Sofia, reforçando um específico modo de ser socialmente reconhecido como feminino. Ela era alta, esguia, sedutora e elegantíssima, com uma voz quente e sensual. Além disso, há uma comparação com a atriz internacional italiana Sophia Loren, inspiração para seu nome. As referências iniciais não são ingênuas: em conjunto, forjam a ideia de construção de um “feminino glamouroso”. De acordo com Thiago Barcelos Soliva e João Gomes Junior:

É possível sugerir que as vedetes do Teatro de Revista contribuíram para construção de um imaginário acerca do “feminino glamouroso”, pois em nenhum outro espaço o *glamour* foi tão abertamente dramatizado quanto nesse mundo, e as figuras que o materializaram de forma mais bem-acabada foram certamente essas mulheres. Nenhum outro corpo ou performance também foram tão representativos do *savoir-faire* do Teatro de Revista quanto o dessas moças que, sobretudo na fase *féerie*, foram retratadas com trajes sensuais e acessórios que acentuariam ainda mais as curvas de seus corpos.⁹²

Para os autores citados, o espaço dos espetáculos ligado ao Teatro de Revista foi fundamental para a construção de uma ideia de “feminilidade glamourosa”. A relação

⁹² SOLIVA, Thiago Barcelos; JUNIOR, João Gomes. Entre vedetes e “homens em travesti”: um estudo sobre corpos e performances dissidentes no Rio de Janeiro na primeira metade do século XX (1900-1950). *Locus: Revista de História*, Juiz de Fora, v. 26, n.1, 2020, 141.

desse espaço não haveria de ser diferente com Sofia Loren. Ela apendeu a construir e a apresentar todos os atributos socialmente atribuídos às vedetes e/ou à mulher fatal.

Ainda sobre a matéria acima, importante destacar que o nome de registro civil masculino do ator intérprete de Sofia foi propositalmente lembrado: Irajá Hoffmeister. Provavelmente, a matéria em questão apresenta o nome de registro civil para causar um impacto nos leitores em relação ao gênero da personagem, sendo Irajá, naquele momento, um ator transformista. Além disso, no título e no fim da reportagem é nítida a exaltação ao trabalho performático de Sofia, apresentada como “o Novo Rei do Travesti”, fazendo uma referência indireta Ivaná, que anteriormente já havia sido capa da mesma revista.

Entre uma indireta e outra, a imprensa tenta produzir uma espécie de tensão, e talvez um conflito, entre as duas artistas. No entanto, Ivaná e Sofia Loren chegaram a dividir palco na Boate Favela, como evidencia o anúncio abaixo:



Figura 24 – Anúncio publicado na página 4 da Segunda Seção do *Diário de Notícias (RJ)* no dia 14 de Abril de 1961.⁹³

Além de sugerir a presença de suas estrelas da época em um mesmo espetáculo, o anúncio acima demonstra, mais uma vez, a influência francesa nesses espetáculos, afinal seria “a única que imita Paris”, em referência aos grandes shows de travestis e transformistas que ocorriam na capital francesa. A constante referência à capital francesa também foi sublinhada por Suzy Parker. Em uma de nossas ligações de telefone, ela narrou algumas esquetes que Manon fazia em sua apresentação na Boate Favela. Apesar de ainda não poder entrar para assistir aos shows, Suzy sabia de alguns detalhes dos espetáculos, possivelmente por já ter contato com algumas das estrelas em seu cotidiano. Ela chega a se lembrar de detalhes que a ele foram narrados, como o início da apresentação de Manon, que cantarolava:

⁹³ *Diário de Notícias (RJ)*, edição 11784, 14 de Abril de 1961, segunda seção, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_04/12719. Acesso em: 09 de Fevereiro de 2021.

Viajando todo ano eu passei
 E a volta ao mundo eu dei
 Conheci tantos lugares
 Mas nunca me enamorei
 Mas o homem que tanto quero
 Em Paris eu achei...⁹⁴

Em seguida, ainda de acordo com Suzy⁹⁵, Manon fazia um número com a música “Eu não Morro sem ver Paris”, de autoria Alcyr Pires Vermelho, Arlindo Marques Junior e Roberto Roberti, e gravada por Luiz Cláudio, em 1955, um famoso cantor da época. Nas palavras de Suzy, para o show a música ficava graciosa de acordo com o que lhe contaram. Segue a letra:

Eu não morro sem ver Paris
 É uma jura que a muito tempo eu fiz
 Paris, Paris, Paris
 Minha gente eu quero ver
 O que todo mundo diz
 O americano é colossal
 Inventou o telefone e a gillette
 Mas o francês é mais original
 Inventando o perfume e a Suzete
 Suzete é uma francesinha
 Que faz qualquer um feliz
 Por isso minha gente
 Eu não morro sem ver Paris
 Paris d’amour
 Paris toujours l’amour
 Eu não morro sem ver Paris
 É uma jura que a muito tempo eu fiz
 Paris, Paris, Paris
 Minha gente eu quero ver
 O que todo mundo diz
 Paris, Paris, Paris

Com a letra da canção acima, fica ainda mais evidente o impacto que a cultura francesa exercia sobre esse tipo de espetáculo. Além dessa influência, de acordo com a fonte da figura 24, destacado que Ivaná e Sofia Loren dividiram o estrelato na Boate Favela durante algum tempo.

Ainda em 1961, a *Revista do Rádio (RJ)* lança uma reportagem intitulada “Ivaná É Melhor que Sofia Loren”, na qual há um evidente objetivo, o de causar tensão entre as duas maiores estrelas dos espetáculos de travestis do Brasil. A objetivo serviria a necessidade de se criar uma tensão entre as estrelas? Talvez fosse uma tentativa de gerar

⁹⁴ Trecho cantado e confirmado por Suzy em várias de nossas conversas.

⁹⁵ Suzy canta essa canção em um encontro realizada no dia 24 de Abril de 2017.

lucro por conta da vendagem de revistas, além de ampliar o público de seus espetáculos, em uma tentativa de gerar mais lucro.



Figura 25 e 26 – *Revista do Rádio (RJ)*, edição 613, 1961, p. 6-7.⁹⁶

As imagens expostas na revista comparam fotografias de Ivaná com as de Sofia Loren. Em todas as fotos expostas elas se encontram em travesti atuando nos espetáculos. O título da reportagem afirma que a Ivaná é melhor do que a Sofia Loren, o texto em questão faz uma comparação, afirmando que Ivaná seria artisticamente muito superior a Sofia:

Ivaná é melhor que Sofia Loren

Há uns anos atrás Ivaná foi a grande sensação, de “travesti” no Teatro Recreio, no Rio. Era uma grande atração, trazida por Walter Pinto de Paris, onde fizera grande sucesso. Lembrem-se dêle?

Pois agora há outro travesti fazendo nome e estrelando (!) um grande espetáculo da noite.

Chamam-no de “Sofia Loren”, dada sua semelhança (no rosto apenas) com a famosa artista do cinema. Mas seu apelido, ou nome artístico, já vem de anos, desde que era muito jovem e já frequentava bares de Copacabana. Trata-se, inegavelmente, de um rosto bonito. Realmente

⁹⁶ *Revista do Rádio (RJ)*, edição 613, 1961, p. 6-7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/144428/35219> e <http://memoria.bn.br/DocReader/144428/35220>. Acesso em: 11 de Fevereiro de 2021.

semelhante ao da atriz italiana. Olhos idênticos. Mas, de corpo, é totalmente diverso...

Diga-se, a bem da verdade, que Ivaná fêz muito mais sucesso no Recreio tempos atrás. Não era apenas um “travesti” descendo ou subindo escadas coloridas. Sabia cantar, andar como as mulheres, vestir-se bem à feminina. E tinha igualmente, rosto delicado, de traços finos. Arrancava palmas tôdas às noites. E, se já fizera sucesso em Paris, é porque realmente possuía valor. Porque todos sabem que Paris tem “travesti” em quantidade, em seus espetáculos noturnos.

Quem vai à Boate Nigth and Day, no Rio, verá no “Sofia Loren”, um número diferente, apenas. E mais não pode o jovem sobressair, porque há em sua volta um grupo numeroso de beldades autênticas... de belos corpos femininos, muito bem despidos, por sinal. Contudo, “Sofia Loren” é atração, é nome. Embora desambientado ainda, com o traquejo da passarela.

Carlos Machado, o empresário do Nigth and Day viu “Sofia Loren” apresenta-se na Boate Favela, em Copacabana. Chamou-o para o seu “Vive Les Femmes”, fazendo-o “estrêla”, (uma delas) no espetáculo. Mandou fazer para êle vestidos caríssimos. Só um dêles custou quase 400 mil cruzeiros, como esta revista noticiou.

O curioso na carreira curta, mas já vitoriosa de “Sofia Loren” é que tudo começou em brincadeira. O dono da Boate Favela, quis fazer um “show” diferente e mandou confiar jovens que costumavam fazer “travesti” nos bailes de carnaval do João Caetano. Um desses moços era “Sofia Loren”. Agradou mais do que todos. Foi depois contratado por Carlos Machado.

Diz-se agora que êle irá ao Estados Unidos (!) levado por seu empresário. Não acreditamos em sucesso, porque os americanos não gostam desse gênero, preferindo o “travesti” cômico, tipo Bob Hope, Mickey Rooney, etc. Contudo, será uma grande chance para “Sofia Loren” que no Brasil já é um nome de atração.

E a repercussão do seu sucesso é tamanha que até Ivaná vai voltar! O empresário Walter Pinto vai reaparecer no Teatro Recreio, breve, cogitando de apresentar novamente “o travesti” Ivaná, por certo, ainda mais melhorado... Isso é evidentemente, se não surgirem outros, o que não será de admirar.

O jogo de comparação entre as duas estrelas se dá pela repercussão do sucesso de Ivaná, conseguido anos atrás, e pela possível semelhança de Sofia Loren com a atriz italiana de mesmo nome. No entanto, no que diz respeito às semelhanças físicas e seus atrativos e atributos, é sugerido que somente os olhos e o rosto da brasileira se assemelham à europeia, apontando, assim, que seus eram diferentes, e no caso da brasileira, deixaria a desejar. Sobre Ivaná, ela seria mais bonita e teria mais talento, pois sabia cantar, andar como as mulheres, vestir-se bem feminina, ou seja, uma performance que estaria de acordo com um histórico ideal de feminilidade, este seria a referência e o modelo a ser seguido e imitado. Para James Green, “a novidade da década de 1960, era a aparição de homens como mulheres belas e elegantes, e não como meras paródias cômicas

do sexo oposto.”⁹⁷ Dessa forma, é perceptível o destaque e a importância que dados a Ivaná. A respeito de Sofia, a reportagem sublinha a falta de traquejo na passarela, sendo a mesma desambientada. As comparações feitas entre ambas as artistas se cruzam em meio às performances realizadas em espetáculos. Quando a revista exalta Ivaná, o foco é sua capacidade e talento em cantar, andar e se vestir como as mulheres cisgêneras e heterossexuais. Dito de outra forma, quem sabe reproduzir melhor um estereótipo de feminilidade é avaliado e considerado uma melhor artista travesti.

Como anteriormente, lembro que a revista é escrita por pessoas cisgêneras, logo é fruto de uma ordem discursiva que parte e reforça a cisgeneridade como norma, mesmo ao fazer referência à travestilidade. Por isso, devo lembrar as proposições de Michel Foucault sobre os discursos e as vontades de verdade:

Ora, essa vontade de verdade, como os outros sistemas de exclusão, apóia-se sobre um suporte institucional: é ao mesmo tempo reforçada e reconduzida por todo um compacto conjunto de práticas como a pedagogia, é claro, como o sistema de livros, da edição, das bibliotecas, como as sociedades de sábios outrora, os laboratórios hoje. Mas ela também é reconduzida, mais profundamente sem dúvida, pelo modo como o saber é aplicado em uma sociedade.⁹⁸

A partir da reflexão de Foucault, exploro as reportagens e as imagens até aqui apresentadas como efeitos e como instituintes de vontades de verdade, inclusive sobre os gêneros. A ordem discursiva que constrói e dá sentido à reportagem parte de um lugar e identificar esse lugar ajuda a perceber os sentidos que podem significar determinados símbolos, práticas, referências e processos de subjetivação. A respeito da performance feminina de gênero, Judith Butler destaca que:

Se alguém “é” uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da “pessoa” transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constitui de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece intersecções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. Resulta que se tornou impossível separar a noção de

⁹⁷ GREEN, op. cit, p. 375.

⁹⁸ FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*: Aula Inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de Dezembro de 1970. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. Edições Loyola: São Paulo, 1996, p. 17.

“gênero” das intersecções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida.⁹⁹

A respeito das reflexões feitas por Foucault e Butler, posso indagar e refletir sobre as condições de possibilidade dos discursos, seus efeitos e desdobramentos. Para além da cisgeneridade como norma e condição dos discursos da imprensa, percebo o desejo de uma vontade de verdade, a que busca controlar, assujeitar e disciplinar quem busca e quem deseja se enquadrar em performances socialmente consideradas femininas. No caso acima, quem escreve a reportagem elege Ivaná como aquela que tem a melhor desenvoltura em sua performance. Ao mesmo tempo, o discurso ajuda a definir os critérios, modos e estratégias de avaliar, comparar e definir quem melhor desempenha um determinado tipo de feminilidade, este último sempre de acordo e em ressonância com uma histórica lógica cisheteronormativa.

Diante do exposto, sugiro que a partir da década de 1950, e mais precisamente com o início da década de 1960, no Rio de Janeiro, há efervescência do gênero artístico que se popularizou e ficou conhecido como “shows e espetáculos de travestis”. Primeiramente, Ivaná rompe com o modelo cômico de “fazer travesti” nos palcos, performando uma mulher sensual, glamourosa e divina, que se aproxima da aparência das estrelas dos Teatros, rádio e cinema da época, lembro que essas eram mulheres cisgêneras, em sua maioria brancas, bem-sucedidas e que reproduziam determinado padrão de beleza. Apesar da artista ter apontado Aimo como a pioneira, defendo que Ivaná teve projeção, visibilidade e repercussão maiores do que as de Aimo. A partir do pesquisado, posso considerar a importância dada ao fato de Ivaná ser uma estrela europeia trazida por uma das companhias teatrais mais importantes em atuação na década de 1950, a já mencionada Companhia de Walter Pinto. Como fica evidente nas fontes, ela foi referência de artista travesti para a década de 1950. Já no início de 1960, o espetáculo da Boate Favela, inspirado nas performances de travestis da noite parisiense, inova ao lançar um show protagonizado por travestis, que interpretavam musicais e performavam uma feminilidade inspirada em mulheres glamourosas que impressionava o público. A partir de então, temos um show completo, somente como performances travestis, transformadas em estrelas principais, não mais coadjuvantes, como outrora.

⁹⁹ BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. p. 21.

Para Sofia Loren, a Boate Favela permitiu e facilitou a projeção nacional. Contudo, reconheço que a Boate foi, também, estratégia, meio e condição que possibilitou e favoreceu a invenção de si, criação de uma imagem, uma subjetividade e uma outra percepção de Sofia para consigo mesma. Inspirado em Foucault, lembro que a escrita de si e a subjetividade podem ser percebidas através de gestos e construídas a partir de locais, relações, encontros e desencontros. De fato, as percepções de si se forjam a partir de jogos de verdade de si para consigo; a escrita é uma forma de se colocar e demarcar em determinados locais. Nesse sentido, nas palavras de Foucault:

A escrita como exercício pessoal feito por si e para si é uma arte da verdade díspar; ou mais precisamente uma maneira racional de combinar a autoridade tradicional da coisa já dita com a singularidade da verdade que nela se afirma e a particularidade das circunstâncias que determinam seu uso.¹⁰⁰

Por isso, a Boate Favela pode ser pensada como meio, estratégia, condição de possibilidade que facilitou, permitiu e favoreceu relações de amizade, processos de subjetivação, redes de afetos, tensões e hierarquias. Afinal, como nos lembra Margareth Rago, para Foucault:

O sujeito não é condição de possibilidade da experiência, não preexiste aos acontecimentos; ao contrário, constitui-se na ação e em redes de relações em que vivencia a experiência. Nessa perspectiva, Foucault entende por “modelos de subjetivação” os processos pelos quais se obtém a constituição de uma subjetividade, ao contrário dos “modos de sujeição” que supõem obediência e códigos normativos como ocorre desde a ascensão do cristianismo e com a emergência da sociedade disciplinar, na Modernidade.¹⁰¹

Assim, pensar a subjetividade é, também, pensar a histórica percepção de si, indagando como as relações, saberes, instituições e espaços participam dos processos de subjetivação. Por exemplo, a imprensa ao divulgar a trajetória de Sofia, ao selecionar imagens e referências participou e afetou, de alguma forma, sua percepção de si, sua imagem de si, moldando, de certo modo, sua subjetividade.

No caso de Sofia, em determinado momento ela virou estrela da revista “*Vive Les Femmes*”, produzida por Carlos Machado, na Boate *Night and Day*. Depois dessas experiências iniciais, outros shows foram organizados e produzidos, ainda no ano de 1961. Não por acaso, 4 meses depois, Walter Pinto relança Ivaná como atração de seu

¹⁰⁰ Ibidem, p. 151.

¹⁰¹ RAGO, Margareth. *A Aventura de Contar-se: feminismos, escritas de si e invenções da subjetividade*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2013, p. 42-43.

espetáculo. Esse último é intitulado “O Diabo que a Carregue Lá pra Casa”, que estreou no Teatro Recreio, no dia 27 de julho de 1961. No entanto, a principal estrela desse novo show foi a vedete Iris Bruzzi, esposa de Walter Pinto.



Figura 27 – *Diário da Noite (RJ)*, edição B15831, 13 de Setembro de 1961, p. 9.¹⁰²

No anúncio, é possível identificar o nome de Ivaná bem em cima da mão do diabinho; à esquerda, a imagem de Iris Bruzzi, estrela da Revista e, à direita, o rosto de Walter Pinto, produtor do espetáculo. Segue ainda, os nomes dos outros artistas que compunham o corpo do show e, em separado, o das atrações. No canto abaixo, à direita, entre a mão do diabinho e estrelas, destaque para a participação de 40 *girls*¹⁰³ no elenco. Como se vê, a grandiosidade do show é bem apresentada em um pequeno espaço do jornal. Para os meus objetivos, problematizo não apenas a presença de Ivaná, mas a forma como ela é exposta, como uma atração à parte do show. Ivaná surge quatro meses após a estreia de Sofia Loren no espetáculo de Carlos Machado. Lembro ainda que a rivalidade entre as estrelas citadas e produzidas pela imprensa possa ter favorecido ambas as artistas na divulgação de seus trabalhos. De certo, é perceptível o crescimento de artistas travestis nos palcos da cidade do Rio de Janeiro no início dos anos de 1960, seja em shows de

¹⁰² *Diário da Noite (RJ)*, edição B15831, 13 de Setembro de 1961, p. 9. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/348970_06/3262. Acesso em: 11 de Fevereiro de 2021.

¹⁰³ *Girls* era como se chamavam as coristas dos Teatro de Revista.

travestis e transformistas ou como atrações de shows que contavam com artistas cisgêneros em sua maioria no elenco.

Sobre a questão acima, lembro de algumas proposições de Judith Butler:

(...) Parece claro que, embora as representações teatrais possam se deparar com censuras políticas e críticas mordazes, as performances de gênero em contextos não teatrais são regidas por convenções sociais claramente mais punitivas e reguladoras. (...) No Teatro é possível dizer “isto é só atuação”, e assim desrealizar o ato, ou seja, separar completamente a atuação da realidade. Com essa distinção, reforça-se o sentido do que é real face a esse desafio temporário a nossas premissas ontológicas quanto a configurações de gênero; as várias convenções que anunciam que “isso é apenas uma peça” nos permitem traçar linhas rígidas entre a performance e a vida.¹⁰⁴

Nesse sentido, devo destacar que havia, naquele momento, certa curiosidade, alimentada pela imprensa. O impacto dos shows e das performances não se limitavam aos espaços físicos dos Teatros e das Boates, a imprensa ajudou a fomentar uma espécie de frisson. Em relação à curiosidade, cito algumas notas encontradas no *Jornal Correio da Manhã (RJ)*:

Correio da Manhã (RJ), 27 de Julho de 1961.

A volta de Ivaná, que Walter Pinto trouxe de Paris há anos, o mais espetacular e perfeito travesti de todos os tempos em nosso Teatro é sensação. Cantando, dançando e representando, elegantíssimo em roupas especialmente feitas para êle em Paris e no Rio. Ivaná vai dar uma lição de vedetismo.¹⁰⁵

Correio da Manhã (RJ), 30 de Julho de 1961.

Ivaná reaparece, muito parisiense, perturbando os da direita e os da esquerda com sua classe de sempre.¹⁰⁶

Correio da Manhã (RJ), 3 de Agosto de 1961.

Quanto as chamadas atrações dos espetáculos, não nos entusiasmos muito, com exceção de Ivaná que Walter Pinto importou de Paris há cerca de uma dezena de anos continua com sua classe e qualidade, marcando sempre êxito nas suas aparições envoltas de sedução e “charme”. Ivaná perturba, com sua elegância e comunicabilidade, tôdas as damas da plateia.¹⁰⁷

¹⁰⁴ BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. *Caderno de Leituras*, n. 78. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2018, p. 12.

¹⁰⁵ *Correio da Manhã (RJ)*, edição 20963, 2º Caderno 27 de Julho de 1961. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/20785. Acesso em 11 de Fevereiro de 2021.

¹⁰⁶ *Correio da Manhã (RJ)*, edição 20966, 4º Caderno, 30 de Julho de 1961. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/20907. Acesso em: 11 de Fevereiro de 2021.

¹⁰⁷ *Correio da Manhã (RJ)*, edição 20969, 3 de Agosto de 1961. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/20996. Acesso em 11 de Fevereiro de 2021.

As notas acima não são apenas reflexos do sucesso e da curiosidade. Elas criam sentidos, oferecem visibilidade, formas e modos de ver, perceber e reagir. Não por acaso, há uma forma específica de apresentar a artista Ivaná: suas características performáticas femininas no palco, seu corpo, classe e elegância. Assim, é possível perceber que a performance travesti de um específico feminino, o sensual e glamoroso cisgênero, deixava o público perturbado e curioso. A presença daquela personagem tão feminina, que se assemelhava tanto a uma vedete cisgênera do Teatro de revista, despertou curiosidade, logo transformada em estratégia para atrair mais público. Como feito anteriormente, devo mais uma vez ressaltar a dimensão cisgênera e masculina da imprensa, dessas fontes citadas. Cisgeneridade essa, e uma determinada masculinidade, que funcionam como condição de possibilidade de ver, de anunciar e de oferecer sentidos. Como bem observou Antonio de Lion:

O corpo montado perpassa pelo paradoxo de existir e não existir ao mesmo tempo. Porém, a/o artista parte de uma existência para criar outra(s) enquanto sua/seu sujeita/o sai de si para si tomando e sendo formas. A carne e osso presentes ali por debaixo da imagem que se vê não é menos real do que se vê em cena – ou durante a performance. “O que se evidencia aí é que nem todo o corpo foi pego no processo de alienação e que a saída da alienação implica o confronto com esse resíduo corporal, com a dimensão da carne.”¹⁰⁸

A partir da reflexão de Lion, considero que o modo como a imprensa vê, divulga e anuncia os espetáculos e as artistas, sobretudo evidenciando a figura elegante, divina e glamorosa, muito se assemelha a um verdadeiro “*freak show*”, ou seja, “circo de horrores”. Digo que se assemelha, pois o público é atraído pela curiosidade de enxergar aquela figura que, até então, era incomum na sociedade. Afinal, como pode um “homem” ser tão feminino e parecido com uma “mulher” (cisgênera)? Não acredito que Ivaná foi a única exotificada a ponto de despertar determinada “curiosidade de gênero” na plateia. A cisgeneridade e a heterossexualidade compulsória promovem recorrentes exotificações. Nesse sentido, Fábio Henrique Lopes argumenta que recorrentemente a cisgeneridade exotifica corpos que não se enquadram dentro de sua norma. Saberes, imagens e instituições participam de uma mesma ordem discursiva que exotifica aqueles/as que escapam, borram, confundem as históricas normas do gênero. No que diz respeito a tal prática no campo historiográfico, Lopes indaga:

¹⁰⁸ LION, Antonio. Corpo anacrônico (sucido por uma alegoria *queer* para as musas). In: NETO, Miguel Rodrigues de Sousa; GOMES, Aguinaldo Rodrigues. (orgs). *História e Teoria Queer*. Salvador: Editora Devires, 2018, p. 276.

Exotificamos? Sim, sobretudo quando transformamos a historiografia em um palco circense para a exposição de pessoas, experiências, corpos e subjetividades inconformes, aqueles transformados em anormais, infames, bizarros, não só no passado, como no presente.¹⁰⁹

Assim, destaco que muitas dessas artistas em seu início de carreira estavam em travesti somente para a atuação nos espetáculos, fazendo assim a arte do transformismo. Elas estavam “de travesti”, não “eram travesti”. Sobre essa diferenciação, forjada historicamente, Lopes argumenta que:

De um lado, aqueles que se atraíam afetivo-sexualmente por pessoas de gênero igual àquele com o qual se identificavam, os chamados homossexuais, e aqueles que se atraíam afetivo-sexualmente por pessoas de gênero diferente daquele com o qual se identificam, os heterossexuais. Ambos, por exemplo, “estavam de travesti” apenas durante o carnaval, se vestiam como mulher ou de mulher por um dia, para a folia e a festa. Do outro, aqueles que não se identificavam com o gênero a eles atribuídos no nascimento, e que, a partir de então, deixam o “estar de travesti” e investem no “ser travesti”. Esta diferenciação entre ser e estar marca e singulariza a primeira geração de travestis no Rio de Janeiro. Estar em travesti e ser travesti são, portanto, experiências e práticas históricas diferentes. Mas sobre essa diferenciação devo ressaltar que não renaturalizo o “ser travesti”. O que destaco é sua construção datada, histórica, específica, relativa a determinadas condições de possibilidade, ou seja, “ser travesti” é um processo histórico e subjetivo de devir sem fim.¹¹⁰

É nesse mesmo momento, a partir da década de 1960, que muitas deixaram de “estar de travesti” e, graças à experiência com os palcos (Boates e Teatros), passaram forjar e a estilizar novas subjetividades e modos de vida, passando a investir em “ser travesti” 24 horas por dia, 7 dias da semana. A partir das reflexões expostas acima, destaco duas notas publicadas na coluna Mexericos da Candinha, da *Revista do Rádio (RJ)*.

E aquele rapaz do “travesti”, chamado de “Sophia Loren”, levou uma bruta surra do seu amor...¹¹¹

Um dos que fazem travesti na Boate Favela foi, em roupas femininas, à Boate “Apache” e dançou (rosto colado) com um de seus amigos. Outros rapazes que lá estavam o convidaram para dançar e o “travesti”

¹⁰⁹ LOPES, Fábio Henrique. Efeitos de uma experimentação político-historiográfica com travestis da primeira geração. Rio de Janeiro. In: Martha Santos; Marcos Menezes; Robson Silva. (Org.). *História & Outras Eróticas*. 1ed. Curitiba: Appris, 2019, p. 274.

¹¹⁰ LOPES, Fábio Henrique. Subjetividades travestis no Rio de Janeiro, início da década de 1960. *Aloma Divina*. Transversos: Revista de História. Rio de Janeiro, n. 14, dez, 2018, p. 58.

¹¹¹ *Revista do Rádio (RJ)*, edição 608, 1960, p. 18. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/144428/34973>. Acesso em: 11 de Fevereiro de 2021.

recusou, na rua como vingança lhe arrancaram a roupa e o botaram pra correr.¹¹²

Essas duas notas acima foram publicadas na mesma coluna da *Revista do Rádio (RJ)*. A diferença está apenas nas edições: uma foi publicada na edição 608 e, a outra, na 609, do ano de 1961. A primeira nota informa que Sofia Loren levou uma bruta surra de seu amor; a segunda, não cita o nome, mas diz que um dos que fazem travesti na Boate Favela havia sido agredida, pois essa se recusou a dançar com rapazes na Boate Apache e, como vingança, eles arrancaram a roupa e botaram para correr. A partir do exposto, é possível supor que a travesti que tomou uma “bruta surra do seu amor” foi provavelmente Sofia Loren. Os dois textos reforçam e divulgam a agressão, demonstrando o impacto e o incomodo que a presença de corpos em travesti causava, pelo simples fato de existirem, de estarem visíveis nas ruas e em diversos estabelecimentos da cidade. Sobre essa questão Judith Butler sublinha que:

Na rua (...), o ato se torna perigoso, se realizado, porque simplesmente não há convenções teatrais delineando o caráter puramente imaginário do ato; não existe na rua (...), qualquer presunção de que o ato é diferente da realidade. O efeito perturbador do ato deriva da ausência de convenções que facilitem essa demarcação.¹¹³

Essas foram experiências que forjaram e matizaram os processos de subjetivação daquelas que compõem a “primeira geração” de travestis no Rio de Janeiro. Além do palco, em que elas atuavam em Boates e Teatros, surgem as primeiras experiências com os hormônios, responsáveis por realizar mudanças no corpo. Essas históricas possibilidades impulsionam algumas artistas a viajar para a Europa, já na década de 1960, fazendo carreira nos palcos e nos espetáculos de travestis em Paris, como no caso de Daloá.

¹¹² *Revista do Rádio (RJ)*, edição 609, 1960, p. 18. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/144428/35023>. Acesso em: 8 de Janeiro de 2021.

¹¹³ BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. *Caderno de Leituras*, n. 78. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2018, p. 12.

CAPÍTULO 3: Stop Club e Alcatraz: Copacabana 1964-1965

Na galeria do amor é assim
 Muita gente a procura de Gente
 A galeria do amor é assim
 Um lugar de emoções Diferentes
 Onde gente que é gente se entende
 Onde pode se amar
 Livrementemente.
 Agnaldo Timóteo

Para dar início a esse capítulo, destacarei a Galeria Alaska, localizada ainda hoje no bairro de Copacabana, Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, na Avenida Nossa Senhora de Copacabana, número 1241. Ela se situa no térreo, como descreve Marcio Paschoal¹¹⁴, embaixo de dois blocos de 12 andares, com 19 apartamentos por andar, atravessando o quarteirão, com saídas tanto para Avenida Atlântica, quanto para avenida Nossa Senhora de Copacabana. Em 1964, era vizinha dos restaurantes El Faro e Rio Jerez, do lado da praia, já do lado da cidade, dava para 13ª delegacia policial. Em seu interior, era possível encontrar bares, lanchonetes e entre esses, a Boate Stop Club.

A Stop Club ganha protagonismo por ser um espaço de emergência de novos encontros, amizades, afetos e subjetividades, a partir do ano de 1964. De acordo com entrevistas realizadas¹¹⁵, nesse local ocorreu o primeiro espetáculo de travestis pós-golpe militar, em 1964, e também ajudou a cristalizar esse gênero teatral como profissional. Os espetáculos da Stop são um marco. A partir e nesses espetáculos, muitos até então artistas transformistas, deixam de estar em travesti apenas para as apresentações artísticas e passam a ser travestis, investindo e forjando uma nova subjetividade, uma nova relação de si para consigo. Compreender esse espaço é entender o surgimento de uma chamada “primeira geração” de travestis da cidade do Rio de Janeiro, essas que investem em suas subjetividades e seus sonhos, criando a possibilidade de novos modos de ser.

A partir da ideia de Francisco Bouzas, os espetáculos que ocorreram na Boate Stop Club, o primeiro a ser produzido e a ganhar destaque foi o *International Set*, com estreia

¹¹⁴ Ver, a respeito em: PASCHOAL, Marcio. *Rogéria: uma mulher e mais um pouco*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2016.

¹¹⁵ Destacado essa informação por conta de uma série de entrevistas realizadas como essas nos dias 10 de Outubro de 2016, 21 de Novembro de 2016, 24 de Abril de 2017, 26 de Abril de 2017, 25 de Julho de 2017 e 15 de Fevereiro de 2019. As entrevistadas foram Suzy Parker, Yeda Brown, Claudia Celeste, Fujika De Holliday e Aloma Divina.

sexta-feira, dia 29 de maio de 1964. Marquesa, uma das artistas que atuou nesse primeiro show, conta:

Marquesa: O Stop na Galeria Alaska era uma Boate que o dono estava falido, ele tinha 15 dias pra pagar uma dívida séria ao governo senão ele... Falência. (...) Aí ele pensou, e disse assim, a única solução... (...). Ele resolveu montar um show de travesti. Ai foi que reunimos, Rogéria, Eu, Brigitte de Búzios, Bijou Blanche, Gigi Saint-Cyr, Jerry Di Marco e Manon. Éramos sete e montamos um show chamado *International Set*. (...) Em uma semana esse homem tinha pagado todas as dívidas e estava entrando em lucro, a fila na Avenida Atlântica saía da Galeria Alaska, foi parar na Avenida Atlântica, entrava na Souza Lima e seguia. Era madame fulana de tal, não sei o que, tudo esperando pra ver. O homem ficou louco, quando ele viu. Ele dormia com a família dentro do bar, ele só conseguia dormir direitinho quando fechavam e então todo mundo ocupava ali na sala, se não ficava tudo dentro das prateleiras dentro da cozinha, as crianças e a mulher dele. Quando eles começaram, a entrar dinheiro e tudo, o homem ficou louco. O que ele fez, nesse ponto pode-se dizer que ele foi extraordinário. Ele duplicou o nosso salário, que nós estávamos ganhando na época o salário que Dercy Gonçalves ganhava na Excelsior, era o mesmo, e a segunda-feira que era a nossa folga, ele fazia a gente trabalhar, e ganhávamos o dobro.¹¹⁶

Marquesa explica como se deu a montagem inicial do espetáculo *International Set* e algumas informações a respeito dos bastidores do show, das questões financeiras, do ambiente improvisado. Para Marcio Paschoal, “em pleno início da ditadura, o espetáculo representava, de certa forma, um tipo de provocação ao *Establishment*”¹¹⁷. Tinha direção de Bijou Blanche, uma artista travesti que atuara antes na Boate Favela, casa em Copacabana onde ocorria esse tipo de espetáculos antes da Stop.

Esses espetáculos eram divulgados e noticiados pela imprensa. Como exemplo dessa prática de divulgação e de instituição de sentidos, destaco um trecho da coluna *Acontece de Madrugada*, de Atilio Cerino, para o jornal *A Luta Democrática*, publicado na edição dos dias 31/05-1/06/1964:

Estréia, Finalmente!

Nervosamente, estreou a “revuette” intitulada “International Set”, no Stop, na Galeria Alaska. Sucesso, sucesso total Casa lotada e público entusiasta Muita gente conhecida – inclusive Reinaldo Loiq e quase todo o elenco do Teatro da Praça, em mesa grande; Consuelo Leandro, Castrinto, Teresa Costelo, Iolanda Just, Nick Dollar, maestro De Paula e Darlene Glória em outras mesas – e muitos aplausos. Embora nervosos, o que se justificava, todos os travestis se apresentaram muito bem: Rogéria com muito “sexy”; Jean Jacques

¹¹⁶ Agradeço ao Thiago Barcelos Soliva por me ceder a entrevista que realizou no decorrer dos últimos anos em sua pesquisa. Essa entrevista foi concedida por Marquesa no dia 23 de Março de 2015.

¹¹⁷ PASCHOAL, op. cit. p. 39.

(“Mamália Rodrigues”), com muita verve; Gigi, encantadora; Marquesa, caindo de tuché; Brigitte, muito simpática; Manon, trepidante e “cancheira”; Bijou cheia de classe. A apresentação de Jerry Di Marco – para quem pegara no papel 48 horas antes – foi boa Muito bom também o conjunto sob o comando do maestro Raimundo Lourenço Reginaldo (piano), Ari Gomes (bateria) e Baiano (contrabaixo).

Não há muito que falar do “show” pois cada travesti, à exceção do final – se apresenta isoladamente Cada um no seu gênero, todos foram bons, como já dissemos É um espetáculo que, mais afinado poderá permanecer uns 2 meses ou mais em cena O importante é não bagunçar a coisa O espetáculo marcará época nas madrugadas do Rio.

Ao final, um pequeno comentário sobre o guarda-roupa. A Rogéria com dois trajes (cena final), bonitos, de pernas de fora, espartilho, enfim “fechando”; Mamália, numa portuguesa caricata, muito bom; Gigi, numa saia verde, justa, bastante bom: a blusa está muito bordada: Brigitte, simples e convencional (blue-jeans), blusinha; e no final, sarong, mas de bom gosto: Marquesa, malha, blusa vermelha até os quadris, de grande efeito; Manon, caindo de paetês, num pretinho justo, muito badalado, mas de categoria; e Bijou, num Dior, “fechando”, muito “classuda” Todas a perucas muito bonitas e bem penteadas.¹¹⁸

Em *International Set* se apresentavam sete artistas transformistas como destaca a fonte mais o galã e apresentador Jerry Di Marco, além do conjunto musical. Com o tempo foram entrando outros artistas em futuras montagens de outros espetáculos como Les Girls. De acordo com Paschoal, “foram chamados, então, os melhores travestis da praça. Além de Brigitte, Valéria, Wanda, Manon, Marquesa, Jean-Jacques, Gigi Saint Cyr e Nádia Kendall. Os atores Carlos Gil (com uma imitação perfeita de Carmen Miranda), Jonas Mello e Jerry di Marco completariam o elenco”¹¹⁹. Sobre a forma artística, Carlos Figari sugere que “a estetização da figura feminina, a paródia e a caricatura, tudo contribuía para fazer um show que oscilava entre o luxo e o exotismo, do travestismo cênico e da brincadeira ao estilo da chanchada”¹²⁰. A respeito do *International Set* e de novos modos de vida, Thiago Barcelos Soliva afirma que:

O show *International Set* afetou profundamente a trajetória de vida de uma geração de indivíduos que passaram a vivenciar o “fazer travesti” como parte integrante de suas vidas, não mais uma prática lúdica associada ao carnaval, como nas décadas anteriores. Essa transição não foi apenas vivenciada do ponto de vista artístico-profissional, ela implicou no surgimento de uma identidade coletiva entre essas pessoas, que começaram a produzir uma reflexividade acerca do lugar ocupado pela prática de “fazer travesti” nas suas trajetórias. Esses shows constituíram um “divisor de águas” nas vidas desses indivíduos, que

¹¹⁸ *Luta Democrática* (RJ), 31/05-1/06/1964, 1º Caderno, p. 4, Coluna Rio de Noite. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030678/27464>.

¹¹⁹ Paschoal, op. cit. p. 40.

¹²⁰ FIGARI, Carlos. *@s @outras Cariocas: interpelações, experiências e identidades homoetóricas no Rio de Janeiro: séculos XVII ao XX*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2007, p. 403.

passariam gradativamente a não mais “fazer travesti”, mas “ser travesti”. O “ser travesti” tornou-se um elemento central na forma como interagiam com a sociedade e consigo. Construía-se uma identidade, a princípio artístico/profissional que com o passar dos anos se confundiria com uma identidade coletiva.¹²¹

Dentre essas, Rogéria¹²² foi a que mais se destacou profissionalmente, com mais de 50 anos de carreira. Ela começou atuando no *International Set*, em 1964, e teve notoriedade até seu falecimento, no ano de 2017.

Sobre as memórias, experiências e relações na Boate Stop Club, Rogéria afirma que:



Figura 28 – Rogéria em 1967.¹²³

Rogéria: Fiz um teste, passei cantando: Deixa que digam, Que pensem, Que falem, Deixa isso pra lá... E uma música da Marlene cantora que se foi: Quero sambar, E ninguém vai dizer que não, Quero sambar, O samba mora no meu coração, É no trabalho, Em casa, Ou em qualquer lugar, Eu canto samba, E danço sem querer sambar... (...) E quando eu comecei a me vestir de mulher, eu perguntei pra mamãe, eu tenho um trabalho, não sei se a senhora vai gostar.

Mãe de Rogéria: Que que é?

Rogéria: Eu vou trabalhar vestida de mulher.

Mãe de Rogéria: Vão pagar?

¹²¹ SOLIVA, Thiago Barcelos. Sobre o talento de ser fabulosa: os “shows de travesti” e a invenção da “travesti profissional”*. *Cadernos Pagu*. (53), 2018, p. 10.

¹²² Rogéria (1943-2017) foi uma artista travesti, maquiadora, cantora, vedete e *showwoman* brasileira. Sua estreia aconteceu na Boate Stop Club, no dia 29 de maio de 1964.

¹²³ *Revista O Cruzeiro (RJ)*, 26 de Agosto de 1967. p. 29. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/003581/163688>. Acesso em 16 de Fevereiro de 2022.

Rogéria: Vão.

Mãe de Rogéria: Traz a baiana que eu bordo.¹²⁴

No trecho acima, ressalto o apoio que Rogéria recebeu de sua mãe, diferente de muitas outras travestis, que eram expulsas de casa e não recebiam amparo de seus familiares. De acordo com Don Kulick, as jovens travestis, quando começam a apresentar um comportamento mais feminino, como exemplo, fazer sobrancelha, utilizar batom, deixar o cabelo crescer entre outros apetrechos considerados femininos: “nessa fase, a maioria das travestis abandona ou é expulsa de casa.”¹²⁵ Assim, práticas de abjeção, violência e preconceito forjam, desde o início as travestilidades. Ainda de acordo com Kulick, “muitas travestis, no entanto, não tiveram a chance de decidir. Quando muitas famílias descobriram a situação (homossexualidade, as relações com outros homens etc.), elas foram expulsas de casa de maneira violenta.”¹²⁶

Com o tempo e o apoio de sua mãe, o rapaz se tornaria Rogéria, uma das transformistas de maior destaque da *Stop Club*. Ainda transformista, na década de 1960, já estava fazendo investimentos subjetivos, visando sua transformação para travesti, que ocorreria somente em Paris, durante a década de 1970. Como ela, outras tiveram novas experiências subjetivas e interpessoais naquele espaço da Galeria Alaska. Valéria, uma das atrações do show, destaca:

Se eu não fosse artista, eu não sei se eu seria travesti na época. Eu não sei se eu ia agarrar outro caminho. Porque eu acho que eu também me tornei travesti por eu ser artista. Isso levou uma coisa à outra, entende? Eu acho que se eu não fosse artista, não tava no palco como artista, trabalhando, cantando. Eu não sei se eu teria sido travesti.¹²⁷

Os palcos permitiram a Valéria se fazer travesti, forjar sentidos e novas modalidades de ser. O palco da *Stop Club* serviu como um importante espaço e laboratório de experimentações pessoais e sociais. Essas que até pouco tempo antes ficavam a cargo dos variados bailes de carnaval na cidade. De acordo com o historiador James Green, “os bailes de travestis realizados nos Teatros e nos cinemas na Praça Tiradentes e nas imediações eram provavelmente os eventos carnavalescos mais socialmente integrados

¹²⁴ GloboPlay, 20 de fevereiro de 2016. Amor e Sexo. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/4829279/programa/>. Acesso em 2 de junho de 2019.

¹²⁵ KULICK, Don. *Travesti: prostituição, sexo, gênero e cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2008, p. 79.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 79.

¹²⁷ Divinas Divas. Direção: Leandra Leal. Produção: DAZA. Rio de Janeiro (RJ): Vitrine Filmes, 2016, 39m52s-40min20s.

do Rio de Janeiro (...).”¹²⁸ Em diálogo, Elias Ferreira Veras comenta a respeito do carnaval: “a festa tornou-se espaço de experimentação e de visibilidade das performances femininas praticadas por homossexuais e travestis, constituindo-se em espaço privilegiado para a emergência do sujeito travesti.”¹²⁹

Valéria: O primeiro vestido de mulher que eu botei para o baile de carnaval, foi emprestado por Darlene Glória. Darlene me emprestou esse vestido e uma peruca. Naquela época não existia muita peruca no Brasil, vinham todas de Paris, da América... E essa peruca ficou comigo algum tempo... Então quando eu tava em casa, lá no subúrbio em Piedade, quando não tinha ninguém em casa, minha mãe saía de compras, minha irmã ia pra escola... Que eu tava sozinha... Eu botava a peruca e ficava na janela onde passava todo o trânsito, pra que os ônibus e as pessoas que passassem me vissem e pensassem que eu era uma mulher. E eu só com a cara na janela e com a peruca da Darlene Glória, e o povo passando e achando que eu era uma mulher e aquilo me dava maior prazer, ou seja, eu queria ser mulher.¹³⁰

O palco para Valéria possibilita uma ampliação de sua performance artística e, conseqüentemente, de gênero. A cena como um espaço de expressão a direciona para seu ideal de mulher e feminilidade; esse, como já mencionado, inspirado nas estrelas de cinema, vedetes e cantoras do rádio, mulheres cisgêneras e brancas. Assim, o palco acaba sendo um local, meio e estratégia de (re)invenção de si. Experiências que mesclam e potencializam prazer e realização, sonhos e projetos, primeiramente a partir dos bailes de carnaval, festas privadas e encontros com amigos/as, não esquecendo a exibição, paquera e troca de olhares pelas janelas da casa, quando usava a peruca emprestada por Darlene Glória, com o objetivo de se passar por uma mulher. Sobre sua primeira vez no mundo do *show business*, ela conta:

Quando eu fui fazer o *International Set*, o *International Set* já tinha estreado, já fazia um mês que tinha estreado. Eu não estava. Eu entrei num espetáculo, chamava-se Boate Ok no Lido. E aí, fui fazer um espetáculo ali também de travestis, a onde o Hugo de Freitas foi assistir, me viu, eu cantando... E aí me levou pra *International Set* onde já tinha um mês de espetáculo.¹³¹

¹²⁸ GREEN, op. cit. p. 348.

¹²⁹ VERAS, Elias Ferreira. *Travestis: carne, tinta e papel*. 2. Ed. Curitiba: Appris, 2019, p. 59.

¹³⁰ Divinas Divas. Direção: Leandra Leal. Produção: DAZA. Rio de Janeiro (RJ): Vitrine Filmes, 2016, 7m8s-8min1s.

¹³¹ Rodrigo Faour Oficial. DIVINA VALÉRIA, UMAS DAS PRIONEIRAS TRAVESTIS-ARTISTAS DO BRASIL – ESPECIAL ÍCONES LGBTQ+. Youtube, 29 de Junho de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xcs9afy6MZs&t=1915s>. Acesso em: 16 de Fevereiro de 2022.



Figura 29 – Anúncio da Boate Ok, 1962.¹³²

Sobre a Boate Ok, localizava-se na Avenida Atlântica, 1424, na região conhecida como Lido. Para Valéria, foi o início de sua vida artística que se consolidaria algum tempo depois no *Stop Club*. Como é possível visualizar a partir do anúncio de 1962 recortado do jornal *A Noite (RJ)*, a Ok era um espaço no qual se realizavam apresentações e números de artistas transformistas, porém, percebo que não era o foco principal da casa, tendo outras atrações, diferente das Boates Favela e *Stop*.

Ainda sobre Valéria, o fato de ela se inventar como artista possibilitou novos investimentos, projetos e desejos, mesmo inicialmente como transformista. Tudo indica que a arte, os espetáculos e o palco a ajudaram a forjar sua subjetividade, favorecendo meios e estratégias para criar e inventar sua travestilidade. Ao mesmo tempo em que Valéria constituía sua subjetividade travesti, o Brasil iniciava um período bastante lembrado por conta das perseguições e repressões a quem se colocava contra o governo vigente. Assim, Neyde Veneziano destaca a década de 1960 como sendo um período de transformações:

Os anos 1960, entretanto, foram divisores de águas. Sem nos determos em acontecimento essencialmente políticos, teremos que nos lembrar de tudo que acontece na arte (modificações estéticas, novidades, modismos) é resultado de uma mudança social qualitativa. (...) Nas salas de espetáculos, chegava a vez do Teatro de Resistência. (...) E o charme e a beleza se apresentariam com outra cara.¹³³

Nesse momento de transformações políticas, sociais e culturais, duas estrelas do espetáculo se destacam em suas narrativas:

Rogéria: Era um momento horrroso do Brasil politicamente, mas nós tínhamos que ficar caladas. Porque se vestir de mulher, a gente tava ali né, na fronteira do precipício, eu ia ainda arrumar confusão como? Eu já era a confusão, meu amor. Eu tava vestida de mulher e nem o pau

¹³² *A Noite (RJ)*, Edição 16044, 30 de Maio de 1962, 16044. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/348970_06/5653. Acesso em 16 de Fevereiro de 2022.

¹³³ VENEZIANO, op. cit. p. 116.

tinha cortado, isso é muito emblemático. Não é não Brigitte? Que isso! Ninguém falava em política. A gente ficava horrorizada, calada, deixavam a gente trabalhar. Foi um *boom*. Brasileiro não tinha pra onde ir, todo mundo fugindo do tal golpe, a única coisa que podia divertir o brasileiro era quem?

Rogéria e Brigitte de Búzios: Nós!

Rogéria: Foi assim que tudo começou.¹³⁴

Apesar de não haver uma participação e inserção político partidária, estar vestida de mulher para esses até então rapazes significava romper com a norma heterossexual de comportamento já estabelecida. Talvez por isso, como ressalta Renan Honório Quinalha, havia repressão moral e política nas ruas por parte da polícia:

A repressão policial nas ruas foi a face mais visível que se abateu contra homossexuais, travestis e prostitutas nos grandes centros urbanos. No período da ditadura, pontos de sociabilidade e de diversão frequentados por homens que desejavam outros homens e mulheres que buscavam outras mulheres não sofreram apenas monitoramento intensificado. Essas pessoas eram constantemente assediadas por batidas policiais seguidas de prisões arbitrárias, pela prática das mais diversas formas de torturas física e psicológica, pela extorsão e outros métodos de violação de direitos humanos desta população já marginalizada. As polícias, que logo integraram o complexo de aparatos repressivos da ditadura militarizada contra os subversivos “políticos”, passaram a regular também o direito à rua para os segmentos LGBT.¹³⁵

Em diálogo com Quinalha, saliento a fala de Rogéria citada anteriormente: “(...) eu ia arrumar confusão como? Eu já era a confusão, meu amor.” Em sua memória, ela forja e destaca o tamanho de sua transgressão, definindo como algo muito emblemático. Seguem duas falas de Brigitte de Búzios, que complementam a de Rogéria:

Não tinha mais show de vedete, essas coisas... Ai resolveram criar esse show de travesti, e esse aqui foi o primeiro, o primeiro show que nós fizemos, *International Set*.¹³⁶

A Rogéria foi que Silvinha Teles emprestou uma estola de pele, tudo improvisado, não tinha cenário, não tinha nada, agora o grupo era talentoso. Queriam botar só gente que morasse em Copacabana, aí entrou a Marquesa, eu. Marquesa morava na Jangadeiros [Rua dos Jangadeiros, endereço localizado no bairro de Ipanema, vizinho de Copacabana], eu sempre morei em Copacabana.¹³⁷

¹³⁴ Divinas Divas. Direção: Leandra Leal. Produção: DAZA. Rio de Janeiro (RJ): Vitrine Filmes, 2016. 26m56s-27m50s.

¹³⁵ QUINALHA, Renan. *Contra a moral e os bons costumes: A ditadura e a repressão à comunidade LGBT*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021, p. 41.

¹³⁶ Divinas Divas. Direção: Leandra Leal. Produção: DAZA. Rio de Janeiro (RJ): Vitrine Filmes, 2016. 28m3s-28m13s.

¹³⁷ Rogéria, Senhor Astolfo Barroso Pinto. Pedro Gui. Produção: Roda Filmes; Brisa Filmes. Rio de Janeiro (RJ): Pagu Pictures, 2018.

De acordo com as entrevistas e falas de Brigitte, o *International Set* obteve um estrondoso sucesso de público e de crítica. Ele foi importante para projetar essas artistas para fora da Galeria Alaska. A *Revista do Rádio* (RJ) destaca:

Êles imitam Elas...

Atualmente é apresentado no Rio um dos mais curiosos espetáculos nas madrugadas. Trata-se do show intitulado “International Set”, com alguns dos mais famosos transformistas do País. A apresentação do show é feita na Boate Stop e conta com a presença dos seguintes artistas, chamados de Rogéria, Manon, Marquesa, Mamália Rodrigues (caricaturando a famosa fadista portuguesa), Gigi, Brigitte e Bijou.

O que chamam de Rogéria, revelou-se (já que esta é a sua estréia, no gênero) como dos melhores travestis do País. Seu número é o mais aplaudido. Fora da pista da Boate, é maquiador profissional. Manon, já é veterano, apesar de seus 25 anos. É comerciante. Marquesa é cabelereiro e tem 25 anos de idade. “Mamália” é o pseudônimo de Jean Jacques, conhecido ator e figurinista. Gigi também é comerciante e faz travesti porque adora o gênero, segundo diz. De Gigi, convém dizer que tem uma bela voz, comparável a das boas cantoras do Rádio e televisão. Brigitte, muito jovem (também têm cerca de 19 anos), é estudante e compõe um tipo muito bom, o da famosa Bardot, apresentando-se em cena descalço e de blue-Jean. Bijou, ou melhor Bijou Blanche, é o mais velho de todos: está com 35 anos e foi sucesso durante muito tempo na extinta Boate “Favela”, que também apresentava show de travesti. Bijou é vitrinista profissional e seu número encerra o show com um pupurri de melodias francesas. A apresentação é feita pelo mestre-de-cerimônias Jerry Di Marco.

Em palestra com os artistas, ficamos sabendo, por exemplo, que o vestido de Bijou ficou em mais de 80 mil cruzeiros. Só a blusa de Gigi, bordada com maestria, ficou em cerca de 50 mil. A “lusa” de Jean Jacques também é de muito bom gosto e custou acima de 40 mil. A baiana de “Rogéria” é de bonito efeito e ficou por 60 mil.

Todos são solteiros e o único que fala em casamento é o Jerry Di Marco. Diz ele que vai casar com a vedete Miriam de Paula, dentro de poucos meses.

Voltando a falar dos travestis, afirmaram eles que mais do que por dinheiro – trabalham no gênero porque gostam. Adoram fazer o travesti, que aliás, é um espetáculo comum, embora sempre exótico e aplaudido, em vários países.¹³⁸

Sobre o longo texto acima, destaco que, pelo menos até o momento em que a matéria foi escrita, as estrelas do espetáculo “*International Set*” tinham suas vidas como rapazes. Isso sugere que, em um primeiro momento, a grande maioria dessas artistas atuavam no show como transformistas. Com tempo e investimento subjetivo, algumas deixaram de atuar como transformistas e passaram a viver como travesti. Lembro, mais uma vez, a dimensão cisgênera da fonte. O texto foi escrito por Atílio Cerino; logo, trata-

¹³⁸ *Revista do Rádio* (RJ), edição 773, 1964, p. 12. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/144428/43504>. Acesso em: 01 de Maio de 2021.

se de um discurso construído a partir de uma perspectiva masculina e classista, visto que a *Revista do Rádio (RJ)* era, até então, uma publicação que tinha como foco a vida cotidiana de atrizes, cantoras e estrelas de cinema, todas mulheres cisgêneras. Lembro, assim, o título da reportagem em que evidência que “Êles imitam Elas...”, afinal, quem seriam “Elas...” seguido de três pontos? Com as reticências, após a palavra “Elas”, abrem-se algumas perguntas possíveis, dentre essas: quem seriam essas mulheres que eram imitadas pelos então rapazes? Nas pistas e respostas apresentadas, é dito que Jean Jacques interpreta uma caricatura de nome “Mamália Rodrigues”, em referência à fadista portuguesa Amália Rodrigues, uma das maiores estrelas e Diva portuguesa da época. Em seguida, o foco é direcionado para Brigitte, quem faria o tipo da Bardot, em referência à atriz francesa Brigitte Bardot, um ícone de beleza feminina cisgênera branca e de sensualidade dos anos de 1950 e 1960. Sobre Gigi, o destaque seria sua bela voz, tendo como referência as vozes das cantoras do rádio e televisão, todas mulheres cisgêneras. Logo, é perceptível que as mulheres aqui “imitadas” são grandes estrelas, carregadas de glamour e sensualidade. Esse seria o feminino que interessava, encantava e seduzia artistas e público: o branco, cisgênero e, por que não, heteronormativo. Para completar a matéria, não menos importante, há destaque aos valores de algumas peças utilizadas no show. O figurino foi também um importante elemento de sedução. No último parágrafo, é explicitado que “Eles” imitavam “Elas” por simples prazer, e não por necessidade de dinheiro, até porque a própria reportagem destaca os ofícios profissionais de cada uma das artistas.

Além do texto analisado, a reportagem divulga imagens das artistas:



Figuras 30 e 31 – Fotografias do Espetáculo *Intenational Set* na Boate Stop (1964).¹³⁹

De acordo com a descrição da página 12 (figura 30): “Microfone em punho, o artista chamado Marquês interpreta uma canção. Acima, o desfile de todas as figuras do show de travesti.” Já na página 13 (figura 31), sobre as primeiras três imagens no topo, é evidenciado que: “Três rapazes, travestidos no espetáculo curioso que também se vê agora na Guanabara. Eles fazem os papéis de Bijou, Rogéria e Manon. E compõem caprichosamente os tipos do travesti.” Para descrever o resto das imagens na página 13 (figura 31), é sublinhado: “Com outro vestido, eis Rogéria. E na outra foto Brigitte. Abaixo, Gigi, Brigitte (cantando) e Manon em Soarê. E’ tudo um show, assistido por uma plateia curiosa e sempre entusiasta.” Nas imagens, ainda que algumas escurecidas, é possível notar algumas performances e poses já mencionadas em análises anteriores. Indago, assim, por que essas poses se repetem? Quais sentidos elas forjam? O que essa repetição cria e/ou reproduz? Penso que seria uma estratégia para formatar um alvo a ser alcançado, o de uma específica e histórica feminilidade. Sobre os comentários feitos por Atílio Cerino, é significativo o fato de o espetáculo ser considerado “curioso”, sendo essa curiosidade carregada de exotismo.

¹³⁹ Ibidem, p. 12-13.

Assim como os espetáculos anteriores, o da Boate *Stop Club* projetou social e culturalmente algumas artistas, as quais ganharam visibilidade. Afinal seus nomes coloriram as páginas e colunas de jornais e revistas, fazendo, crescer a fama e os olhares curiosos direcionados ao espetáculo e às artistas. Ainda de acordo com as narrativas de Brigitte de Búzios:

Naquela época não havia nada de *playback*, não tô querendo falar mal de *playback*, mas tudo era ao vivo, você tinha que cantar, dançar, fazer tudo ao vivo.¹⁴⁰

Sobre a fala de Brigitte, percebo sua necessidade em mostrar que sua performance artística era “completa”, sendo composta por dança, canto e representação. Assim, ela busca deixar evidente que não fazia *playback* e/ou dublagem de canções. Em relação à questão da dublagem, Hélio R.S. Silva destaca que:

(...) à dublagem e o caráter cansativo dos espetáculos de travestis, talvez possam ser questionadas tanto pela aparência redundância de seus esforços de dublagem quanto a inicial impressão de subserviência contida na relação gravador-dublador.¹⁴¹

Ainda de acordo com o autor, refletir sobre a dublagem como característica futura dos espetáculos de travestis se faz necessário pela necessidade de observar e verificar propriedades e regularidades dessa linguagem de onde a plateia extraem seu interesse ou, nas palavras de Silva, “discutir a relação entre dublagem, mentira e travesti sem o *a priori* de que se travestir equivale a mentir ou dublar implica farsa ou burla.”¹⁴² Como argumenta Brigitte, “naquela época não havia nada de *playback*.”

Após o grande sucesso dessa primeira montagem de um espetáculo de travestis na *Stop Club*, o show ganha um formato ainda mais profissional, contando com artistas especializados para coreografar, articular os figurinos e cuidar da iluminação. De acordo com Marquesa:

(...) Passou um ano, o show durou um ano, um sucesso, um sucesso, um sucesso. Ai ele resolveu fazer um outro show, foi quando ele montou *Les Girls*. Aí *Les Girls* era um show, porque foi assim, Meira Guimarães e o Luiz Haroldo e o João Roberto Kely trabalhavam na extinta TV Rio aqui no posto 6, no antigo Cassino, e eles faziam show musicado, é... O *Times Square*, não sei o que... Eram shows musicados com as vedetes do Carlos Machado, com atrizes, com Norma Bengel,

¹⁴⁰ Rogéria, Senhor Astolfo Barroso Pinto. Pedro Gui. Produção: Roda Filmes; Brisa Filmes. Rio de Janeiro (RJ): Pagu Pictures, 2018.

¹⁴¹ SILVA, Hélio R. S. *Travestis: entre o espelho e a rua*. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2012. Edição Kindle, Posição, 1991.

¹⁴² *Ibidem*, Posição 2002-2014.

estrela, Elizabeth Gasper. Era um escândalo o show, e a Rogéria era maquiador na TV Rio, e um dia ela disse: [Segue trecho das palavras de Rogéria de acordo com a lembrança de Marquesa]

Rogéria: Ai, vocês não gostariam de fazer um show com travesti?

Marquesa: Ai a Rogéria vira e convida eles para ir assistir, eles ficaram loucos, loucos com a gente. Eles nunca imaginavam que tinha talento, que existia talento. E nós botávamos aquele público de pé. Eu não tô me gabando hein, eu tô falando a verdade. (...) Então ele ficou tão entusiasmado que montaram *Les Girls*, ficaram de dois a três meses indo todo dia no *Stop* pra estudar cada uma, assim, cada uma ganhou o seu papel que lhe caia bem. Ai estreamos *Les Girls*, ai foi um boom total, imprensa e era a época da ditadura né, nós conseguimos atender a polícia, o DOPS, fazer à abertura da TV Excelsior de noite de gala de espartilho que era a abertura de *Les Girls* na televisão, coisa que ninguém podia fazer, travesti mesmo, mulher então tinha que ser quase como freira e no entanto nós conseguimos, conseguimos tanto ao nível do show e ao nível que nós dávamos ao show.¹⁴³

Assim, no fim do ano, no dia 5 de dezembro de 1964, estreia, na Boate Stop Club, o espetáculo de travestis de maior proporção já realizado até aquele momento, o *Les Girls*. Este pôde ser encenado em outras cidades, estados e países, como São Paulo, Minas Gerais, Uruguai e Argentina. *Les Girls* serviu, também, como uma importante vitrine para projetar as estrelas do espetáculo para o exterior. Não foi por acaso que, depois dessa experiência, muitas partiram para os países vizinhos ao Brasil com a própria montagem e, outras, ainda para países mais distantes, do outro lado do Atlântico. Sobre o espetáculo, ressalto uma nota, publicada no dia 7 de janeiro de 1965, no jornal *Luta Democrática*:

“Les Girls” (I)

Francisco Bouzas convocou Meira Guimarães para escrever, Luis Haroldo para dirigir, Roberto Kelly para musicar, Djalma Brasil para coreografar, Viriato para desenhar os figurinos e Josemá para iluminar *show* denominado “Les Girls”, no Stop. Gastou ele cerca de 30 milhões, não só no guarda-roupa, perucas, plumas, strasses etc.... como também teve uma despesa bem grande na montagem de um palco semicircular com uma pequena extensão lateral. Com toda esta fabulosa equipe da TV Rio a comandar o espetáculo e o dinheiro correndo às pampas, a coisa tinha de funcionar E como! Como de hábito deste *Acontece*, vamos por partes, destacando cada um dos travestis.¹⁴⁴

Com investimento, o espetáculo cresce e o próprio gênero começa a ganhar uma outra forma, lembrando as antigas revistas de Walter Pinto, da Praça Tiradentes, pelo menos no que diz respeito ao investimento na produção do show. De acordo com Neyde Veneziano, elas acabavam: “pegando para si o papel sensual da mulher no Teatro de

¹⁴³ Agradeço ao Thiago Barcelos Soliva por me ceder a entrevista que realizou no decorrer dos últimos anos em sua pesquisa. Essa entrevista foi concedida por Marquesa no dia 23 de Março de 2015.

¹⁴⁴ *Luta Democrática (RJ)*, 07/01/1965, 1º Caderno, p. 4, Coluna Rio de Noite.

Revista, o grupo de travestis estreou em grande estilo da Boate stop, (...) atraindo, estranhamente, o público conservador da classe alta e recebendo amplo apoio da imprensa”¹⁴⁵. Como defende o historiador James Green:

Les Girls, o segundo espetáculo realizado no Stop no fim daquele ano, tornou-se uma sensação da noite carioca. O enredo de *Les Girls* era simples. A ação se passava no consultório de um psiquiatra, que ouvia os problemas das belas mulheres que eram, é óbvio, travestis. Entre uma cena e outra o público testemunhava a transformação do enfermeiro José Maria em Maria José. O elenco cantava, dançava e desfilava com fantasias elegantes. Os transformistas assumiam seus papéis de mulher com perfeição, e a metamorfose de José Maria declarava o desejo dos homens de se vestir como mulheres.¹⁴⁶

Nas palavras de Rogéria:

Rogéria: Nem em Paris, nós tivemos um espetáculo como *Les Girls*, não era um espetáculo de travesti que entra uma faz isso... Não! Erámos atrizes, coreógrafo, piano, bateria, contrabaixo. Ai sim, foi um grande teste para nós artistas do transformismo, porque eles queriam atrizes representando.¹⁴⁷

Para toda uma geração, a oportunidade de participar do elenco desses shows foi muito importante, favorecendo e potencializando a construção de redes de amizade, de novos modos de vida e de novas subjetividades. O espaço da Galeria Alaska, a Boate Stop, o bairro de Copacabana e outras regiões centrais da cidade do Rio de Janeiro, permitiram e facilitaram que esses até então rapazes socializados como homens, muitos deles transformistas, pudessem direcionar e buscar novas relações sociais e subjetivas, com os/as outros/as e consigo mesmo. Há, assim, investimentos, não só de tempo, em determinados espaços e a partir de novas relações de amizades, de afeto e profissionais. Agora, não precisavam mais esperar épocas/períodos do ano, como o carnaval, para colocar em prática suas performances, sonhos e desejos. É deste modo que o palco da Stop permitiu a emergência, e facilitou reinvenções de si e novas relações de amizade, nos bastidores e nos palcos, afetando e seduzindo a plateia, chegando, inclusive, às colunas de jornais e de revistas. Com e nesses espaços, deixaram de ser apenas personagens dos espetáculos carnavalescos e ou de festas privadas em casas de amigos/as, tornaram-se sujeitos sociais, com muita visibilidade, inclusive nas páginas da imprensa.

¹⁴⁵ VENEZIANO, 2013, Op. Cit. p. 117.

¹⁴⁶ GREEN, 2000, Op. Cit. P. 373.

¹⁴⁷ Divinas Divas. Direção: Leandra Leal. Produção: DAZA. Rio de Janeiro (RJ): Vitrine Filmes, 2016. 29m22s-29m47s.

CAPÍTULO 4 – Boate Prisão: Suzy Parker e a Alcatraz

Com prazer, apresentamos
 Para todos vocês
 Show diferente, com bebidas tem
 Coloridos tem
 E bonecas que são uma atração
 Fechação
 Nós temos charme para dar e vender
 Se nós fechamos é para agradar,
 Não desagradar, a todo vocês
 Com bebida de mil cores
 Para os senhores
 Tudo borbulhante
 Com glamour e touché
 Se nós fechamos, e agradamos
 Este é o nosso show, show de sensação
 De babado e fechação.
 - Suzy Parker¹⁴⁸

A Boate Alcatraz foi um espaço inaugurado no ano de 1964, localizava-se no número 51 da Rua Miguel Lemos, assim como as Boates Favela e Stop, também se situava no bairro de Copacabana. De acordo com alguns encontros partilhados¹⁴⁹, pode-se dizer que seguindo o exemplo dessas duas primeiras, foi um dos primeiros espaços a abrigar shows de travestis na cidade do Rio de Janeiro. Sua inauguração se destaca em uma das colunas de *O Jornal (RJ)*, em publicação do dia 5 de agosto de 1964:

Boate-prisão

E surgiu a Boate Alcatraz. Coisa assim na base da famosa penitenciária americana. Empregados e patrões, devidamente paramentados de detentos. A casa pela sua originalidade, já conta com a preferência dos “primários” e “reincidentes”.¹⁵⁰

Observando e analisando as publicações em jornais sobre a Boate Alcatraz, percebo como esse espaço se inseriu, primeiramente, dentro de um circuito homossexual e, logo em seguida, travesti. Como destaca o Jornal *Última Hora (RJ)*, em uma publicação alguns dias após sua inauguração:

¹⁴⁸ De acordo com Suzy Parker essa era a canção de introdução ao show da Boate Alcatraz.

¹⁴⁹ Destacado essa informação por conta de uma série de encontros partilhados nos dias 10 de Outubro de 2016, 21 de Novembro de 2016, 24 de Abril de 2017, 26 de Abril de 2017, 25 de Julho de 2017 e 15 de Fevereiro de 2019. As entrevistadas formam Suzy Parker, Yeda Brown, Claudia Celeste, Fujika De Holliday e Aloma Divina. Além de ligações telefônicas e convívio próximo.

¹⁵⁰ *O Jornal (RJ)*, 05 de Agosto de 1964, 2º Caderno, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/37583. Acesso em: 03 de Maio de 2021.

Moradores da Rua Miguel Lemos, em Copacabana, estiveram na mansão dos Ponte Pretas pedindo uma notinha de protesto. Reclamam eles contra um bar chamado “Alcatraz”, recentemente instalado naquela rua e que – dizem – é freqüentado pela fina flor da frescura. Afirma-se os moradores que a freqüência é tão efeminada que o mais masculino dos freqüentadores no mínimo dorme de “baby doll”. Como é que eles souberam disso não me perguntem por que eu ignoro.¹⁵¹

Essa Boate, assim como as outras, tornou-se um espaço de sociabilidade importante para o surgimento de novos comportamentos ligados a uma subcultura homossexual¹⁵² e de travestilidade. Por isso, pode ser compreendida a importância desses espaços na vida cotidiana de algumas sujeitas, por exemplo, no que diz respeito à criação de redes de apoio, em ambientes repletos não só de relações de amizades, como rivalidades, tensões e hierarquias. No caso de Suzy Parker, a Boate Alcatraz teve grande importância, facilitando e possibilitando processos de subjetivação. Nessa Boate, Suzy pôde ter seu primeiro contato mais direto com a arte e o mundo dos espetáculos, pois antes era espectadora. Sobre o show da Boate Alcatraz, o jornal *Luta Democrática (RJ)* publicou:

O lançador da ideia foi Francisco Bouzas, da Boate Stop, e isso não se pode negar. Entretanto, é mais que justo que outros procurem seguir uma ideia vitoriosa, como acontece com Ângelo Kostakis, da Boate Alcatraz, que após ensaiar algumas “bonecas” desconhecidas, lançou o mais novo espetáculo de travestis da noite carioca, subjugado ao título de “Rio-400 Anos Depois”, em cujo elenco sobressai a libélula Suzy Parker, entre outras, como Ira Velasquez, Vera Grey, Patrícia Elen. O “scrip” original é de Ziembinski, enquanto a direção é do veterano Miguel Carrano, o que vem garantir a categoria do espetáculo.¹⁵³

A própria Suzy Parker, umas das artistas atuantes na Boate Alcatraz, destaca:

A Boate Alcatraz não era uma Boate a altura de como foi famosa elas no Stop. Elas começaram em International Set e elas que foram aquele furor, aquele sucesso, a alta sociedade toda. A minha era um inferninho, uma Boatezinha sem muita pretensão, mas comecei ali é claro, mas não era em comparação com elas entende? Não era uma Boate maravilhosa, era um inferninho, uma Boatezinha pequenininha que eu comecei. No mesmo ano em 1964, com diferença de meses.¹⁵⁴

¹⁵¹ *Jornal Última Hora (RJ)*, Edição A01363, 18 de Agosto de 1964, 1º Caderno, p. 9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/386030/101623>. Acesso em: 17 de Fevereiro de 2022.

¹⁵² De acordo com James Green, a década de 1960 é marcado por uma subcultura homossexual. GREEN, JAMES. *Além do Carnaval: A homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Editora UNESP, 2000, p. 365.

¹⁵³ *Luta Democrática*, 11 e 12/06/1965, 2º Caderno, p. 1, Coluna Rio de Noite. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030678/30666>. Acesso em: 17 de Fevereiro de 2022.

¹⁵⁴ Encontro compartilhado com Suzy Parker no dia 10 de Outubro de 2016.

A narrativa de Parker sobre a Boate é enriquecida por histórias a respeito do bairro de Copacabana. Esse, pertencente a uma região da cidade que teve grande impacto em sua vida e em sua construção subjetiva. Devo lembrar que a própria Alcatraz estava localizada em uma das ruas do bairro. Os autores Lopes e Souza contam um pouco a respeito da trajetória da artista antes de sua estreia nos palcos:

Antes, do início da década de 1960, mesmo sem vislumbrar a possibilidade de uma vida artística, fora incentivada por seus amigos a ter um nome feminino. Em votação pela turma de amigos/as que se reunia em frente ao Copacabana Palace, o nome foi sacramentado. Em suas palavras: “Tinha Monique Renoult e Suzy Parker. Fizeram um jurado e ganhou Suzy Parker. Aí cobriram de areia e me jogaram dentro da água e me disseram: a partir de hoje você é Suzy Parker”. Foi jogada no mar de Copacabana como um ritual de iniciação, como um batismo, sempre na presença de amigos/as.¹⁵⁵

Assim, no ano de 1964, alguns poucos meses depois do lançamento de *Intenational Set* na Boate *Stop Club*, Suzy Parker estreia como artista na Boate Alcatraz, com o espetáculo “Rio à Noite”. Além de Suzy, outras transformistas e travestis também estrearam no mesmo palco e momento, estabelecendo, assim, novas redes de amizade. Entre essas, destaco Vera Gray, Ira Velásquez e Patrícia Ellen. Assim, nas narrativas de Suzy, a década de 1960 é lembrada como o início de investimento e modificações estéticas, corporais e subjetivas. Em uma de suas entrevistas, lembra a primeira vez que se travestiu de mulher, em 1963, como muitas outras da mesma geração. Conta que foi durante o baile de carnaval do Teatro São José, esse localizado na região da Praça Tiradentes. No mesmo ano, enquanto comprava um biquíni em uma loja localizada no bairro de Copacabana, conheceu Miguel Carrano, um dos produtores e diretor da Boate Alcatraz. Ele achou Suzy muito feminina e perguntou se ela já tinha se vestido de mulher alguma vez na vida. Após a resposta, ele indagou se ela poderia trazer uma fotografia para ele, visto que já tinha planos de montar um espetáculo de travestis em sua Boate. Nas palavras de Suzy:

Miguel Carrano: Você pode me trazer você vestida de mulher? Você foi no baile de carnaval vestida de mulher?

Suzy Parker: Sim com peruca e tudo, com vestido.

Miguel Carrano: Pode me trazer uma fotografia sua?

¹⁵⁵ LOPES, Fábio Henrique; SOUZA, Paulo Vitor Guedes de. Suzy Parker e Yeda Brown. Amizades, Modos de existência e invenções de Si. In: GOMES, Aguinaldo Rodrigues; LION, Antonio Ricardo Calori de. (Org.). *Corpos em Trânsito: Existências, subjetividades e representatividades*, 2020, p. 210

Suzy Parker: Eu tenho sim. Lá no São José de peruca castanho, tomara que caia bege, luvas e um sapatinho rosa.¹⁵⁶

Desse encontro, surge a oportunidade de Suzy percorrer um novo caminho, o dos shows e espetáculos, mas não circunscritos aos bailes de carnaval. Assim, Suzy conta e carrega de importância o fato de ter sido aprovada no teste. De acordo com ela, era necessário, e às vezes imprescindível, o domínio do canto, da arte de cantar. A primeira música que ela interpretou foi “Garota Moderna”, de Nara Leão. Nas palavras de Suzy:

(...) Eu era a cantora.... Aí me deu pra cantar “Garota Moderna”, uma música da Nara Leão... Estreei com isso: “Garota Moderna”. Um conjunto de garotos acompanhava a gente, com bateria, sax e tudo...¹⁵⁷

A respeito da estreia de Suzy, Lopes e Souza salientam que “em sua primeira noite, foi surpreendida com a presença, na primeira fila, da cantora Aracy de Almeida, conhecida por ser muito exigente e por destilar críticas.”¹⁵⁸ Ela estava muito nervosa, em suas palavras:

Suzy Parker: (...) No primeiro dia da estreia... Olha só a estrei! Na primeira fila, vieram dizer que estava na primeira fila, Aracy de Almeida, que era uma cantora exigente, que era uma coisa terrível, criticava tudo, passava a língua em tudo, pra ela nada prestava. Ah, Aracy de Almeida estava na primeira fila, eu comecei a me tremer toda e todo mundo, as bichas já começaram, ai meu Deus, Aracy tá sentada ali, um monte de bicha na primeira fila, ai tinha um conjunto musical que acompanhava a gente aqui, a cortina aqui e o camarim era pra cá, menina eu tava ali, chegando a hora de apresentar meu número eu tava assim na cortina, o conjunto musical aqui assim, atacou o meu número, a introdução do garota moderna, quem disse que eu entrava, me deu um branco na hora quando vi aquela sala, aquele público sentado me deu um negócio assim na hora e eu digo:¹⁵⁹

Sobre esse momento, em especial, ela ressalta sua reação e temor:

Suzy Parker: Eu não entro.
(Pessoal dos bastidores): Suzy tá tocando a orquestra, é você menina, a introdução da sua música, entra Suzy.¹⁶⁰

Ela continua:

E eu assim, fiquei petrificada, entra Suzy, todo mundo sem entender, entra Suzy, ai meu diretor veio de lá, Miguel Carrano, me deu um empurrão assim, menina, a cortina abriu e eu saí, uma vez que eu vi o

¹⁵⁶ Encontro compartilhado com Suzy Parker no dia 10 de Outubro de 2016.

¹⁵⁷ Encontro compartilhado com Suzy Parker no dia 10 de Outubro de 2016.

¹⁵⁸ LOPES; SOUZA, op. Cit, p. 210.

¹⁵⁹ Encontro compartilhado com Suzy Parker no dia 10 de Outubro de 2016.

¹⁶⁰ Ibidem.

público ai pronto, veio um espírito assim, ai na hora: Tão bonito que ela é, pronto já sai cantando, assim foi minha estreia, parecia uma coisa, um espírito que: Tão bonita que ela é! Não eu não vou entrar! Não! Não pelo amor de Deus!¹⁶¹

Assim, com muita coragem, Suzy enfrenta seus medos e parte para o palco com seus cílios de cartolina preta, que foram picotados e colados em suas pálpebras com a ajuda de suas amigas. Sobre a música “Garota Moderna”, destaca, com bastante entonação, que ficou graciosa, que sua performance foi original e harmoniosa, em ressonância com a letra da canção:

Tão Bonita que ela é
Cabelos lisos como eu nunca vi
Camisa esporte e calça Lee
Um ar esnobe de quem nada quer
Lá vai ela e pensa que é mulher
Cigarrinho aceso em sua mão
Toca moderninho um violão
Diz que o amor é coisa que não quer¹⁶²

Além do nervosismo da estreia, uma outra experiência, retrospectivamente por ela considerada mística e sobrenatural, teria ocorrido no camarim. Ao lembrar o acontecido, ela afirma que, ao entrar em cena, um espírito teria se apossado dela. Suzy conta que a própria pomba-gira apareceu enquanto se arrumava, fato que a assustou bastante, deixando-a muito nervosa. Em suas palavras:

Não, e vocês não sabem o que eu passei na estreia, antes no camarim, entrou uma bicha, uma travesti mulata, amiga de um deles lá, da menina que ia vestir a gente, sei lá de quem nem me lembro. Estava tranquila me pintando, a bicha em dado momento não recebeu a pomba-gira, antes do show começar, você olha bem, menina, a bicha começou a se rastejar pelo chão assim com a mão pra trás, parecia um diabo, a sobancelha, a bicha com a sobancelha assim, a cara endemoniada, a bicha começava:¹⁶³

Retrospectivamente, Suzy retoma o inesperado diálogo estabelecido no camarim:

Pomba-Gira: Hahaha, Hahahaha, bicoito, bicoito, tenho fome.
Pessoas que estavam no camarim: Ai diziam, é biscoito? É biscoito?¹⁶⁴

Ela continua:

¹⁶¹ Ibidem.

¹⁶² Música composta por Evaldo Gouveia e Jair Amorim.

¹⁶³ Encontro compartilhado com Suzy Parker no dia 10 de Outubro de 2016.

¹⁶⁴ Ibidem.

E a bicha dizendo que tinha fome, que estava com fome, menina eu vi a bicha na frente pegar um copo de vidro e trincar e não saiu sangue da boca, trincou e mastigava assim, os cacos de vidro assim, rec, você escutava o barulhinho direitinho, rac, rec, rec, menina aquilo, eu fiquei impressionada, eu nunca tinha visto isso na minha vida, não saiu uma gota de sangue, e assim o, depois ai deram um charuto pra ela, um charuto assim, acesso, depois ela meteu o charuto na boca acesso e não queimou, e mastigava assim o charuto, tragava tudo e comia, dizendo que estava com fome. Ai veio falando com as pessoas assim, parou em mim, parou em mim toda judiada com a mão pra traz e falou: Pomba-Gira: Hahaha, você também é, como é que ela falou, você também matou sete na encruzilhada, você gosta também dos homens, eu matei os sete na encruzilhada e eu vou levar você comigo!

Suzy Parker: Menina quando falou isso, todo mundo: “Não ela ainda não está preparada, a senhora tem que.” Não!

Pomba-Gira: Hahaha, ela puta que nem eu, ela gosta de homem, eu matei os sete na encruzilhada e ela vai comigo pro cemitério!

Suzy Parker: Pra onde ela queria me levar, e todo mundo, não, não. Menina olha, eu fiquei apavorada, nunca tinha visto isso na minha vida, olha pra acalmar essa bicha teve que vir uma pessoa que entendia, começaram a soprar no ouvido dela, o espírito saia né, e não queria, passado da meia noite, e não queria e lutava, fizeram aquelas coisas de quem entende e não entende, ai a bicha voltou sim, por sorte, olha eu estava, gente eu vou levantar daqui, eu vou sair correndo, não Suzy não faça isso, correndo vai ser pior. Eu digo pior porque, ela vai te dar uma rasteira, te jogar longe ela vai fazer alguma coisa, não faça isso, ah mas eu vou sair daqui, eu tô com medo, não Suzy, fica quieta que a gente vai solucionar isso, deixa aqui que essa menina que tá aqui entende dessas coisas e vai solucionar.¹⁶⁵

Hoje, no tempo presente, ela garante que essa experiência nos bastidores a deixou muito nervosa, teve um grande impacto em sua vida, tanto que anos depois ainda se lembra do acontecido com bastante nervosismo, inclusive em seu tom de voz. Para os objetivos de minha dissertação, saliento que, além das amizades, essa experiência considerada mística, nos bastidores da Boate, fez com que Suzy tivesse coragem para atuar, para se apresentar de forma quase que espiritual diante de uma plateia. Essa experiência, considerada mística, matiza a narrativa de Suzy, atribuindo uma importância ainda maior à estreia nos palcos da Boate e no universo das travestilidades.

Ainda sobre Suzy, destaco que sua autopercepção se dá, também, a partir de processos, os quais enriquecem sua trajetória. Por exemplo, quando Suzy sublinha: 1) a chamada pomba-gira se rastejar pelo chão com as mãos para trás e fisionomia perturbadora; 2) como o copo de vidro foi trincado e, em seguida, os cacos mastigados, sem nenhum sinal de sangue; 3) as palavras da entidade, dizendo que Suzy havia “matado sete na encruzilhada”, que também “gostava de homens”, que era “puta” e que iria “levá-

¹⁶⁵ Ibidem.

la para o cemitério”. Assim, em sua narrativa foi preciso se fazer forte, ter coragem e ousadia para enfrentar todos os desafios daquela noite de estreia.¹⁶⁶

Mais uma vez, no tempo presente, Suzy reforça sua autoconstrução e autopercepção, se fazendo ousada e corajosa. Não se deixou paralisar pelo inicial medo da plateia ou da experiência mística. A Boate foi um divisor de águas em sua vida, modificou as imagens de si, forjou novos modos de vida, outras relações interpessoais e redes de amizade. Sobre as amigades, o historiador Rafael França Gonçalves dos Santos sugere que:

Na concepção contemporânea de amizade, entende-se que o amigo ou amiga é aquele com quem se pode falar com menos pudores, alguém pronto e disposto a saber a verdade sobre si e partilhar dessa verdade sob o manto do segredo.¹⁶⁷

Ainda a respeito da amizade, Santos observa algumas diferenciações, efeitos da intersecção gênero e sexualidade. Para o autor:

(...) Diferente da heterossexualidade que é produzida sob códigos do que socialmente é aceitável, as homossexualidades e as experiências trans são tecidas sob o signo do abjeto, marginal, inominável e, portanto, não devem existir os eus a partir dessas experiências. É por isso que se há de supor que as relações de amizade são para estes sujeitos uma possibilidade real de criação de si, de invenção, efetivação e fortalecimento de projetos de subjetividades.¹⁶⁸

Ainda sobre suas primeiras experiências no mundo das travestilidades, Suzy Parker destaca a importância de algumas amigas e amigos: Lorena Torleaque, Bijou Blanche, Marquesa e Carlos Gil. Dessas, Bijou foi quem a ajudou em sua primeira experiência de se travestir, em 1963, cedendo um vestido de renda, um tomara que caia, luvas e sapatinhos cor de rosa para que ela pudesse utilizar no baile de Carnaval do Teatro São Carlos.

¹⁶⁶ Apesar do impacto causado pela experiência considerada mística, ocorrida nos bastidores, deixarei para outro momento está análise, mesmo reconhecendo que o fator místico em si foi um acontecimento memorável nas lembranças de Suzy.

¹⁶⁷ SANTOS, Rafael França Gonçalves dos. Amizades e invenções de si: As experiências trans em Campos dos Goytacazes. *Sociabilidades Urbanas: Revista de Antropologia e Sociologia*, v. 1, n. 3, 2017, p. 143.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 143.



Figura 32 – Suzy Parker com amigos durante um dos carnavais da década de 1960 no Baile do Cine São José na cidade do Rio de Janeiro. ¹⁶⁹

A respeito da imagem acima, do ano de 1966, é possível identificar Suzy Parker ao meio, cercada por mais quatro amigos, todos festejando o carnaval. É observável que, entre as companhias presentes na figura, Suzy era a única a estar em travesti entre o grupo de amigos. Nesse momento, não posso me esquecer de citar o historiador James Green:

A apropriação homossexual do espaço durante as comemorações do carnaval tem sido um processo longo e árduo. A sociedade dominante no Brasil acomodou-se de forma relutante e desigual à expansão de territórios homossexuais durante as festas carnavalescas. A reação das autoridades e do público tem oscilado entre a aceitação e a repressão, entre a curiosidade e a repulsa. Na virada do século, os homossexuais masculinos “invadiram” os bailes com seus trajes femininos. Eles também organizavam grupos de travestis que participavam do carnaval de rua. Nos anos 40, os bailes de travestis emergiram como o lugar privilegiado para *performances* públicas da inversão da representação de gêneros. Ao longo de toda a década de 1950, a projeção desses bailes aumentou, à medida que os eventos organizados exclusivamente para a subcultura homossexual cresciam em número, tamanho e visibilidade. Embora os adeptos do carnaval de rua também se travestissem, os bailes de travestis eram os principais locais onde a regra era o desregramento, onde se podiam transgredir normas de masculinidade e feminilidade sem preocupação com a hostilidade social ou punições. ¹⁷⁰

Além do carnaval e das amizades, Suzy Parker cita duas amigas mais importantes. Essas receberam maior destaque em suas narrativas, sendo muito lembradas: Vera Gray

¹⁶⁹ Acervo Pessoal de Suzy Parker.

¹⁷⁰ GREEN, op. cit. p. 331-332.

e Ira Velásquez. Entre elas havia não só cumplicidade, mas generosidade e ajuda mútua, favorecendo novas artes de viver.



Figuras 33 e 34 – Vera Gray e Ira Velásquez.¹⁷¹

Em relação a Ira Velásquez, com sorriso nos lábios e ternura no tom de voz, Suzy reconhece ter sido a responsável por incentivar e contribuir para a carreira artística da amiga. Sobre Ira, lembra que um dia estava na praia, quando de repente aparece Ira Velásquez “parecendo uma idiota com o picolé, pernas bonitas, mas cabeludas”. Em suas palavras, “olhei para as pernas e falei”:

O que! Essa bicha se passar gilete ali, essas pernas vão ser um escândalo.

Falei assim: É você! Ela, respondeu: o que? Eu o que? Eu argumentei: É você, é você que vai estrear comigo no “Rio à Noite”, de Miguel Carrano, aqui na Miguel Lemos, ele precisa de alguém para fazer uma aeromoça. A amiga respondeu: Não, eu não posso, eu moro com a minha família, eu não posso passar gilete na perna. Eu disse: vai passar gilete sim, vai se depilar embaixo do braço, tirar esse peito feito e vai estrear, vai fazer o papel de aeromoça... É você mesmo, olha a sua cara, você parece Ira de Fustemberg... Você de mulher vai ficar Ira de Fustemberg. Todo mundo achava que ela era parecida com Ira de Fustemberg, e o nome dela ficou de Ira Velásquez... Ela pensou bem, passou a gilete nas pernas, depilou toda. Ahh, quando botou o maiô, o

¹⁷¹ Acervo Pessoal de Suzy Parker.

homem ficou doido, não usava meia hein, não tinha uma batata da perna nem nada, uma veia, nada, sem meia...¹⁷²

A partir desse fato, Ira compartilhou o palco da Boate Alcatraz e estreou junto de Suzy. Desde então, surgiram histórias de sucesso, medos e muita confiança. Em uma das histórias de cumplicidade, Suzy lembra quando Ira fora atingida por uma bala de revólver, em plena Avenida Atlântica, em Copacabana, logo após a noite de estreia:

Suzy Parker: Jesus! Eu fiquei apavorada, essa foi minha estreia! E pra terminar, quando saímos pela avenida Atlântica, ela abraçada com o Marco Polo (Esse último o galã do show). (...) Na estreia, teve uma briga ali na Avenida Atlântica, o guarda deu um tiro, a bala quicou no chão e entrou no pescoço da Ira Velásquez pra completar.

Paulo Vitor: Ela morreu?

Suzy Parker: Não, tá viva lá na Espanha graças a Deus, ai depois de muito tempo ela falou.¹⁷³

Segue o diálogo, de acordo com as narrativas de Suzy:

Ira Velásquez: Suzy olha aqui no meu pescoço, eu tô sentindo um calorzinho, será que essa bala não entrou em mim?

Suzy Parker: Que isso menina? Tá doida? Se entrasse você estava morta, sem saber, inexperiência né, mas olha aqui, assim.¹⁷⁴

Ela continua:

Suzy Parker: Tava sangrando, saiu um pouquinho só de sangue, não era muito não, é que a bala entrou sem força, ela quicou no chão, quando entrou nela, entrou sem força. A sorte é que a bala quicou no chão, quando pegou ai veio sem força, ai ela veio pela avenida Atlântica comigo.

Segue o diálogo:

Suzy Parker: Não, vamos entrar em alguma farmácia, alguma coisa menina, você não pode ir assim pra casa.

Ira Velásquez: Eu não vou, eu não vou!

Suzy Parker: Ai começou a chorar no meu ombro.

Ira Velásquez: Tudo que é meu fica pra você, minhas perucas, minhas roupas.

Suzy Parker: Eu disse, ih bicha para.

Ira Velásquez: Tudo que é meu é seu, você é minha irmã querida, minha amiga de verdade. Eu vou morrer! Eu sinto.

Suzy Parker: Que vai morrer Ira? Não tem nada. A bala quicou ai, vai lá e vai tirar.

Suzy Parker: Menina entramos em uma farmácia, não quiseram atender, disseram que era caso de polícia. Que tinha que dar parte, eles não podiam tocar. Ahh e agora? Fomos parar na casa da prima Luisa, dela, Ira Velásquez: Maria Luisa. Minha mãe não pode saber! Se minha mãe e meu pai me virem assim vai ser um escândalo.

¹⁷² Encontro compartilhado com Suzy Parker no dia 10 de Outubro de 2016.

¹⁷³ Ibidem.

¹⁷⁴ Ibidem.

Suzy Parker: Foi na Maria Luisa, a Maria Luisa que atendeu, levou correndo, mas tudo bem que a bala tava aqui, tava logo aqui no princípio assim. No dia seguinte fui visitá-la no Hospital, na Casa de Saúde. A família dela toda assim, eu entro de bichinha, cabelo já compridinho, sobancelha um fio, Dalva de Oliveira e as unhas já grandes, uma macha assim. Quando coloquei a mão no peito dela, a família estava toda assim, apavorada. E eu, ela queria que eu ficasse ali, a família toda lá e eu perto dela com a mão no peito dela assim, e ela assim com a mão agarrada em mim. A família dela olhando, está pinta que é amiga do meu filho? Olha o caminho que vão? Olha a sobancelha, olha as unhas! Já imaginando... Levando meu filho pro mau caminho. Aquelas coisas de família né, que tá levando pro mal caminho.¹⁷⁵

A partir do relato de Suzy, a parceria e amizade entre elas ganha cor e contornos específicos, permitidos por conta do espetáculo “Rio à Noite”, na Boate Alcatraz. A amizade forjada na praia de Copacabana, por conta das belas pernas de Ira e pela necessidade de alguém para fazer a aeromoça do show, fez com que o caminho de ambas fosse traçado em paralelo e juntamente. Não por acaso, após a acidente do tiro, Ira reconhece e afirma que era a herdeira de Suzy. O mais interessante é perceber que uma não soltou a mão da outra, nem mesmo em relação aos familiares. Suzy foi visitá-la no dia seguinte, na Casa de Saúde, como ela mesma diz, “de bichinha”, ou seja, com unhas feitas, cabelo cumprido, sobancelha feita, causando um choque na família de Ira. Porém, ambas permaneceram juntas e unidas.

Sobre Vera Gray, Suzy conta que a conheceu também por conta do show da Boate Alcatraz, quando foi fazer o teste em 1964. De acordo com ela, Vera era a mais velha do elenco, por isso ela a define como sua “mãe artística”. Desta forma, a Boate Alcatraz e a nova vida artística, nos palcos, facilitaram, permitiram e potencializaram amizades, afetos, subjetividades e modos de vida. Quando Suzy é questionada sobre o valor que atribui aos espetáculos e à arte, a importância dessas experiências em sua vida, sua amiga, que estava presente, participando da entrevista, Cláudia Celeste¹⁷⁶, intervém:

Cláudia: Tudo. Para nós tudo. Se não fosse o Teatro eu acho que não estaria aqui, eu não estaria aqui. (...) A gente se sentir apoiada.

Suzy: Nós fomos afortunadas, nós viemos na época exata do travesti e transformismo, anos 60.

Entrevistador: Então vocês acham que os anos 60 e 70 é o ápice?

Suzy Parker: É, Foi. Acho não, tenho certeza absoluta, porque eu vivi aquela época (...). E mais, era o começo dos hormônios.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Ibidem.

¹⁷⁶ Cláudia Celeste (1952-2018) foi uma artista, diretora, coreógrafa e compositora travesti da segunda geração da cidade do Rio de Janeiro. Sua narrativa aparece na dissertação pelo fato de ela estar partilhando o momento de encontro juntamente com Suzy Parker.

¹⁷⁷ Encontro partilhado com Suzy Parker no dia 10 de Outubro de 2016.

O diálogo acima oferece pistas e vestígios para entendermos a importância e o valor atribuído aos Teatros, às Boates e ao mundo da arte, como eles potencializaram, permitiram e facilitaram redes, trocas e investimentos subjetivos, não só de Suzy Parker, mas outras dessa mesma geração. Isso fica ainda mais em evidência no discurso de Claudia Celeste, quando sugere que o Teatro foi uma estratégia e a maneira de se sentirem apoiadas para se liberar, usar roupas femininas, que ela sempre quis usar, além do apoio do público, que além de assistir aos espetáculos, incentivam as artistas. Suzy continua:

Antigamente você dizia. Ah vamos ver um show de travesti era uma coisa chique, era uma coisa fina em todo parte do mundo, não é só no Brasil não. Ah vamos ver um espetáculo de travesti? As senhoras se arrumavam e tudo, levavam os maridos, levava filho, sobrinho... Iam as famílias para o Teatro ver a gente.¹⁷⁸

Sobre o público que lotava os Teatros e as Boates, Suzy Parker se lembra dos espectadores, para ela pessoas de poder financeiro elevado. Além dessa estratégia para positivar o público de seus espetáculos, Suzy destaca que, naquele momento, era chique ir assistir ao espetáculo de travesti. Além disso, deixa claro ser o início de um novo período, não só para as Boates e Teatros, mas também de inéditos investimentos subjetivos, de novas modificações estéticas, agora por meio de hormônios.



Figura 35 – Suzy Parker em 1965.¹⁷⁹

¹⁷⁸ Encontro compartilhado com Suzy Parker no dia 10 de Outubro de 2016.

¹⁷⁹ Acervo Pessoal de Suzy Parker.

E a partir desse espaço que Suzy e até então outros artistas transformistas começam a partir de seus processos de subjetivação a investir em mudanças estéticas-corporais de forma a se reconhecer subjetivamente quanto travesti. Em diálogo Neuza Maria de Oliveira explica que travestis são diferentes dos transformistas, pois esses ampliam os limites da alteração corporal, modificando quadris, nádegas e o rosto através de hormônios em um processo de transformação contínuo e cotidiano.¹⁸⁰ Compreendo esse processo como político, ainda que na próxima fala de Suzy ela diga que não se metia com política.

A gente não se metia em política, a gente queria dar pinta. É a gente queria o glamour, a gente não estava metida em política, não interessava. A gente estava em um outro mundo.¹⁸¹

Obviamente, creio que Suzy salienta que não tinha interesse na política partidária, nas manifestações que se avolumavam. Seu foco era o cotidiano, a sexualidade e as performances de gênero, as quais hoje são entendidas como práticas e experiências políticas. Com esse posicionamento, é possível notar que ela investe nessas mudanças, mesmo sem atribuir a elas uma “politização”. Contudo, retrospectivamente, reconheço a importância que a “primeira geração de travestis” teve, não só para as gerações futuras. Sobre essa última questão, Francisco Ortega ajuda a compreender que sexualidade, performances de gênero e relações de si para consigo são experiências políticas, sendo, essa, entendida como uma recusa das formas impostas de subjetividade, como uma atitude crítica, nesse caso, ao gênero. Assim, em diálogo com Michel Foucault, Ortega escreve que o autor francês:

[...] desenvolve uma noção de política que permanece constante e constante em todos os seus trabalhos futuros: político entendida como recusa das formas impostas de subjetividade: ou seja, política como atitude crítica. Este tipo de revolta aparece na Reforma como renúncia a uma determinada forma de subjetivação.¹⁸²

Por conta do grande sucesso desses espetáculos, a imprensa e seus jornalistas não só divulgavam os shows e as artistas, como participavam da invenção de sentidos às Boates, aos Teatros, às performances e às novas subjetividades, atribuindo sentido e ajudando a criar o até então desejado sucesso. Vários nomes dessas artistas estão nas

¹⁸⁰ Ver, a respeito em: OLIVEIRA, Maria Neuza. *Damas de paus: o jogo aberto dos travestis no espelho da mulher*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994, p. 45.

¹⁸¹ Encontro compartilhado com Suzy Parker no dia 10 de Outubro de 2016.

¹⁸² ORTEGA, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Edições Graal LTDA, 1999, p. 40-41.

páginas dos jornais, bem como a programação detalhada dos espetáculos. Em meio a uma teia discursiva, aos poucos, novas subjetividades ganhavam destaque e certo prestígio. Como exemplo, cito as notas do Jornal *A Luta Democrática*, com destaque para Suzy Parker:

ras?... ♦ Suzi Parq/s, travesti da boate Alcatraz, vem sendo a mais aplaudida no "show" que traz a direção de Angelo Kostakis. ♦ Sérgio Pôrto, o po-

Figura 36 – Nota sobre Suzy Parker no Jornal *A Luta Democrática* (RJ), 1965.¹⁸³

Suzi Parques, travesti da Boate Alcatraz, vem sendo a mais aplaudida no "show" que traz a direção de Angelo Kostakis.



Figura 37 – Vera Gray, Patrícia Elen e Suzy Parker, 1965.¹⁸⁴

Aí estão três das "bonequinhas" que Angelo Costaquis está apresentando, todas as noites na Boate Alcatraz, num movimentado espetáculo de travesti, que começa quando o relógio marca zero hora: Vera Grai, Patrícia Elen, Suzi Parquer. (Foto exclusiva para "Rio de Noite")

¹⁸³ *Luta Democrática* (RJ), Edição 3504, 15 de Julho de 1965, 1º Caderno, p. 4, Coluna Rio de Noite. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030678/30677>. Acessado em: 21 de Junho de 2019.

¹⁸⁴ *Luta Democrática* (RJ), Edição 3503, 13 de Julho de 1965, 1º Caderno, p. 4, Coluna Rio de Noite. Acesso em: <http://memoria.bn.br/docreader/030678/30693>. Acessado em: 21 de Junho de 2019.

Para concluir, compreendo a arte e os espaços culturais como ferramentas fundamentais de ligação entre mudanças estéticas, inovações, costumes e estilos, facilitando, possibilitando e/ou permitindo transformações sociais e subjetivas. Atuar nos palcos da Boate Alcatraz permitiu a Suzy investir em sua autodeterminação. Imprensa, Boates e Teatros passaram a divulgar não só os espetáculos, como participaram de uma teia discursiva que favoreceu a visibilidade e a formatação histórica de outros modos de vida e de sociabilidade. Nesse primeiro capítulo foi possível abordar alguns espaços de sociabilidade e amizades travestis na cidade do Rio de Janeiro. Assim, nessa primeira parte pude evidenciar alguns espetáculos importantes para a emergência das subjetividades travestis durante as décadas de 1950 e 1960. Na próxima unidade destacarei alguns importantes Teatros, nos quais ocorriam alguns espetáculos. Entre esses, destacarei o Teatro Carlos Gomes, o Teatro Brigitte Blair e o Teatro Rival.

UNIDADE 2

TEATROS: DE *LES GIRLS* AOS BASTIDORES DO RIVAL

Teatros costumam ser espaços de atuação e de investimento artístico. Geralmente possuem bilheterias, para venda dos ingressos, esses que, depois de adquiridos pelo espectador, permitem o acesso à sala de espetáculos. Essa última possui corredores que permitem que o público chegue até as cadeiras que ficam posicionadas em direção ao palco. Sobre o tablado, seu tamanho varia de Teatro para Teatro. Logo atrás fica a coxia e o início dos bastidores, com seus camarins e apoio técnico para o desenrolar do show.

Com esta unidade, em específico, refletirei sobre o espaço teatral, para além de sua base estrutural e física, pois ele é aqui entendido como importante local de sociabilidade e potencializador/facilitador de novas subjetividades, as travestis, de experimentações de novos estilos de vida, na cidade do Rio de Janeiro, durante a década de 1960. Para a construção dos tópicos aqui apresentados, a proposta é focalizar e explorar os relatos e as trajetórias de duas artistas que, em suas narrativas, oferecem dados, informações e pistas para analisar o impacto e a importância dos Teatros nos processos de subjetivação, nas (re) invenções de si de algumas travestis da primeira geração. Em especial, Yeda Brown e Aloma Divina.

Yeda Brown é natural da cidade de Bagé, no estado do Rio Grande do Sul, nascida no seio de uma família tradicional, branca, cisheterocentrada e militar. Já Aloma Divina é da Bahia, negra, seteropolitana nascida no bairro da Lapinha. Uma gaúcha sulista, a outra baiana nordestina, uma branca e a outra negra, ambas possuem histórias distintas, constroem-se e se percebem a partir de diferentes lugares de fala e percepções de mundo. Apesar das especificidades, as quais serão destacadas, posso perguntar: o que cruza e aproxima a história dessas artistas? O Teatro é, sem dúvida, o ponto de aproximação, além de certos desejos e sonhos, como a necessidade de ser, de estar, de atuar nos palcos, de provocar emoções, receber aplausos e reconhecimento.

Ainda a título de introdução, não posso deixar de reconhecer que os relatos, as imagens e os encontros com Yeda e Aloma estão repletos de sonhos, lutas, projetos, ternura, enfrentamentos, dores e amores, sobretudo aquele direcionado à arte de atuar. Elas provocam nos outros, em mim, talvez em vocês leitoras/os/es, e em si mesmas, sentimentos e emoções, das mais variadas intensidades. Por exemplo, com muita emoção, Yeda lembra que fora obrigada pelo pai a se alistar no exército, no serviço militar. Já

Aloma, a partir de outras experiências constituintes de si, ressalta o tempo em que morou na rua com mendigos na cidade do Rio de Janeiro. No entanto, o Teatro, assim como as Boates, foram espaços heterotópicos.

CAPÍTULO 5 – *Les Girls: Do Stop Club aos Teatros*

“*Les Girls*, oh, *Les Girls*
 Ôôô, *Les Girls*
Les Girls é ter charme
 Touché
 Se pôr de bem todo dia
Les Girls é amar, é beber
 É ser *sexy*, *sexymania*
 Sou *Les Girls*
 Sou *Les Girls*.”¹⁸⁵

Dos espetáculos das Boates, o que alcançou maior sucesso durante a década de 1960 foi *Les Girls*¹⁸⁶, que, como já mencionado, teve sua estreia no dia 5 de Dezembro de 1964, na Boate *Stop Club* na Galeria Alaska, no Rio de Janeiro. Entre seu primeiro elenco estavam Rogéria, Valéria, Marquesa, Brigitte, Nadja, Manon, Wanda, Carmen, Carlos Gil, Jean Jacques, Jardel Mello e Jerry Di Marco, esses dois últimos, os galãs do show, com Jerry sendo o mestre de cerimônias.

No início do segundo semestre do ano 1965, o show partiu para a cidade de São Paulo devido ao estrondoso sucesso, já com contratos em Boates. De acordo com os pesquisadores Alberto Camarero e Alberto de Oliveira,¹⁸⁷ a estreia na noite paulistana ocorreu no dia 14 de julho de 1965 em duas Boates, “Ela, Cravo e Canela” e “Oásis”, ambas no centro. Essa última ficava localizada em uma cave na esquina da Rua Sete de Abril com a Avenida Ipiranga. Após a rápida passagem pela capital paulista, Francisco Bouzas retorna com o elenco para o Rio de Janeiro, visto que a Boate *Stop Club*, da qual era proprietário, ficara fechada durante a curta temporada fora do estado. Assim, *Les Girls* reestreiou na Boate da Galeria Alaska no dia 25 de agosto de 1965. No entanto, essa segunda temporada de volta a Copacabana não durou muito, por conta de novos contratantes paulistanos que queriam que o show permanecesse em São Paulo.

¹⁸⁵ De acordo com o pesquisador Luiz Morando, esses eram os versos que abriam o espetáculo *Les Girls* em 1964. Ver, a respeito: MORANDO, Luiz. *Les Girls* é ter charme, touché!. *Albuquerque*: revista de história. Vol. 13. n. 26. Jul. – dez. de 2021.

¹⁸⁶ Destacado pela imprensa como o show do IV Centenário. O texto era de Mário Meira Guimarães e João Roberto Kelly – Direção de Luiz Haroldo – Direção Musical do Maestro Bahia – Figurino de Viriato Ferreira – Cenografia Ricardo Mayer – Coreografia Djlama Brasil – Guarda-roupa de Afonso Guedes e Carlos Gil – Relações Públicas: Hugo de Freitas – Produção de Francisco Bouzas.

¹⁸⁷ CAMARERO, Alberto; OLIVEIRA, Alberto. *Divina Valéria*. São Paulo: Editora Campos (Selo Desacato), 2021, p. 34-35-37.

De acordo com o pesquisador Luiz Morando, a trupe esteve “em setembro no Teatro Paramount; em outubro, no Teatro Esplanada”¹⁸⁸, ambos na cidade de São Paulo. De volta a Sampa, mas agora em Teatros, o que significava poder se atuar para um maior e diferenciado público. Assim, destaco que, em durante a década de 1960, de acordo com Morando¹⁸⁹, pela primeira vez, um espetáculo de travestis foi apresentado no palco de um Teatro, o “Paramount”, na cidade de São Paulo.

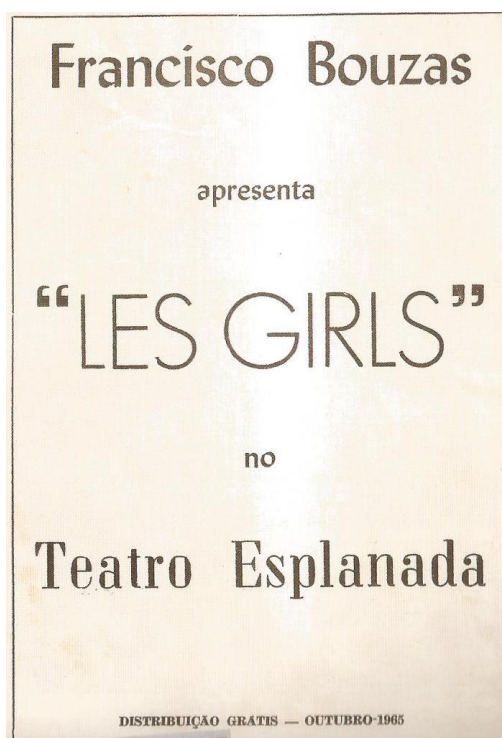


Figura 38 – Cartaz de Divulgação do Espetáculo “*Les Girls*” no Teatro Esplanada de Outubro de 1965.¹⁹⁰

A figura acima foi o cartaz de divulgação do espetáculo *Les Girls*, como dito, apresentado agora em um Teatro. Logo, com o intuito de levar o espetáculo ao maior número de cidades, após a temporada apresentada na cidade de São Paulo, o show parte para o Paraná. Ainda de acordo com Camarero e Oliveira¹⁹¹, em Londrina, em dezembro de 1965, não se sabe especificamente o motivo, o empresário Francisco Bouzas rompe com o elenco e volta para o Rio de Janeiro, levando consigo mais de quatro milhões de cruzeiros. Deixa para trás uma dívida de mais de um milhão e meio de cruzeiro e salários atrasados. Sobre esse momento, Marquesa, uma das integrantes do elenco, destaca:

¹⁸⁸ MORANDO, Luiz. *Les Girls é ter charme, touché!*. *Albuquerque*: revista de história. Vol. 13. n. 26. Jul. – dez. de 2021, p. 130.

¹⁸⁹ Ver, a respeito em: *Ibidem*.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 36.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 40.

Fizemos o Teatro Municipal, fizemos 15 dias. Ficamos no melhor hotel da cidade e tudo, no outro dia nós acordamos e o dono do hotel perguntando.

Dono do Hotel: Quem é que vai pagar a conta?

Elenco de *Les Girls*: Ué, o dono.

Dono do Hotel: O dono saiu ontem de noite e disse que a conta era entre vocês.

Elenco de *Les Girls*: Entre nós? Tá louca!¹⁹²

A respeito do ocorrido, Thiago Barcelos Soliva¹⁹³ conta que, do hotel luxuoso, elas tiveram que se hospedar em um outro, de beira de estrada, tendo o grupo que se dividir entre os diferentes bordéis na zona do meretrício da cidade para fazer show. Assim, de Londrina até São Paulo elas foram se apresentando até chegar ao destino. Com a partida do empresário, Carlos Gil, um dos artistas do elenco, por ser o mais velho do grupo, ficou à frente do espetáculo. De acordo com Camarero e Oliveira¹⁹⁴, quando conseguiram chegar à cidade de São Paulo, o Teatro Natal foi arrendado para uma temporada¹⁹⁵, além de se apresentarem em algumas Boates menores e posteriormente no Teatro da Nações, esse localizado no número 1737 da Avenida São João. Assim, ainda de acordo com os autores citados, “‘*Les Girls*’ deixou de ser o texto original de Meira Guimarães e se tornou o título de um espetáculo de variedades genérico, no qual cada travesti fazia o que sabia.”¹⁹⁶ Nas palavras de Marquesa, foi nesse contexto que o primeiro elenco de *Les Girls* começou a desmanchar. Em suas palavras:

Aí, nesse ínterim, *Les Girls* começou a desmanchar, Rogéria veio pro Rio, Valéria também largou, Brigitte largou na hora, Jean Jacques também. Aí ficou eu, Jerry Di Marco... Aí o Carlos Gil chamou umas outras pessoas pra substituir e assim fomos.¹⁹⁷

Sobre os desfalques no elenco, destaco a saída de Valéria, uma das estrelas do show, que se deu em meados de 1966, quando ela recebeu um convite para uma apresentação solo na Boate paulistana *La Vie en Rose*. Carlos Gil, o responsável pelo show após a partida de Francisco Bouzas, não gostou e não deu permissão. Sobre esse episódio, Camarero e Oliveira destacam as palavras de Valéria:

“Eu não tinha contrato com ele e disse que ia.”, conta Valéria. “Eu queria levar meus vestuários e ele não deixou. Nos atracamos no Teatro

¹⁹² Trecho de entrevista concedida por Marquesa ao Thiago Barcelos Soliva no dia 23 de Março de 2015.

¹⁹³ SOLIVA, Thiago Barcelos. Sobre o talento de ser fabulosa: os “shows de travesti” e a invenção do “travesti profissional”*. *Cadernos Pagu* (53), 2018, p. 13.

¹⁹⁴ CAMARERO; OLIVEIRA, op. cit, p. 40.

¹⁹⁵ Uma temporada pode variar de um mês a um semestre.

¹⁹⁶ CAMARERO; OLIVEIRA, op. cit, p. 40.

¹⁹⁷ Trecho de entrevista concedida por Marquesa ao Thiago Barcelos Soliva no dia 23 de Março de 2015.

das Nações. Carlos Gil resolvia tudo na porrada, sempre gritando. Levei o que pude e fui fazer o meu show sozinha. Nem peruca ele me deixou levar.”¹⁹⁸

Sobre a fala de Valéria, fica evidente que além das relações de possibilidade de amizade que foram criadas e construídas entre o elenco, também havia relações de poder, conflitos, tensões, hierarquias e inimizades. Ainda sobre o episódio, os autores relatam que: “Chorosa e desprovida de seus pertences de cena, ela chegou na Boate *La Vie en Rose* sem saber como faria seu show”¹⁹⁹. Sem os meios necessários, foi a vedete Judith Barbosa quem acabou emprestando a peruca para que ela pudesse realizar sua apresentação. Sobre os acontecimentos narrados, há inegáveis efeitos e desdobramentos de hierarquias e relações de poder entre o elenco. É possível que tais conflitos e desgastes internos tenham minado o grupo. Meses depois da saída de Valéria, o show perdeu outras estrelas. Quando o elenco de *Les Girls* viaja para Porto Alegre, Rogéria decide tomar outro rumo, voltando para o Rio de Janeiro, dessa vez para estrelar uma revista de Carlos Machado. Segue imagem de parte do primeiro elenco de *Les Girls*.



Figura 39 e 40 – Algumas artistas do primeiro elenco de *Les Girls*, da esquerda para direita: Brigitte, Carmem, Nadja, Rogéria, Valéria e Marquesa.²⁰⁰

¹⁹⁸ CAMARERO; OLIVEIRA, op. cit, p. 41.

¹⁹⁹ Ibidem, p. 41.

²⁰⁰ *Revista Manchete (RJ)*, Edição 670, 20 de Fevereiro de 1965, p. 56-57. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/004120/61630> e <http://memoria.bn.br/docreader/004120/61631>. Acesso em: 22 de Fevereiro de 2022.

Durante a turnê pelo Rio Grande do Sul, mais precisamente na cidade de Pelotas, no final de Junho de 1966, Carlos Gil assina um contrato para levar *Les Girls* para Montevideú e Buenos Aires. Segundo Camarero e Oliveira: “...a primeira parada foi em Punta Del Leste, onde se apresentaram no antigo hotel-casino Miguez, cujo a sala de jogos já estava desativada, e na Boate 007, na zona portuária.”²⁰¹ Já em Montevideú, “a trupe apresentava ‘*Les Girls*’ no Teatro Stella D’Itália e ‘*International Set*’ na Boate Bonanza.”²⁰²



Figura 41 – *Les Girls* e Montevideú, abril de 1967. Na frente encontra-se Carlos Gil e Jerry Di Marco.²⁰³

Na imagem acima, é possível notar a presença de doze artistas no palco de um Teatro, provavelmente esse é o Teatro Stella D’Itália. Destaco a presença de Carlos Gil em travesti a frente e, as demais artistas ao fundo atuando durante o show. O único que não se encontra em travesti é Jerry Di Marco, esse, mestre de cerimônias. É possível perceber também a presença de um elenco um pouco diferente do primeiro, com vestido armado. Ao fundo, bem no centro do palco, encontra-se Lorena, que se juntou ao elenco para substituir Rogéria. Ao lado direito da imagem é visível a presença de Valéria, que nessa altura havia voltado para integrar novamente o show, uma vez que o contratante

²⁰¹ CAMARERO; OLIVEIRA, op. cit, p. 42.

²⁰² Ibidem, p. 42.

²⁰³ Agradeço a pesquisadora Lucía Cytryn por ceder parte do acervo iconográfico da Biblioteca Nacional Mariano Moreno da Argentina. Departamento de Archivos, Fondo Editorial Sarmiento.

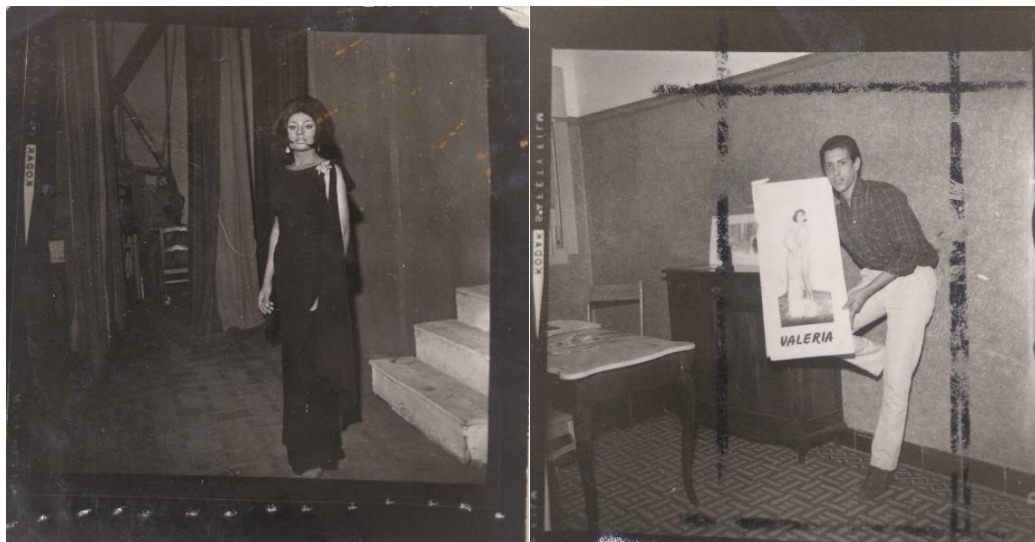
uruguaio ficou decepcionado por nem Valéria nem Rogéria estarem mais no elenco. Assim, Carlos Gil foi obrigado a fazer as pazes com ela, que aceitou com entusiasmo pela possibilidade de se tornar uma artista internacional. O que se percebe, também, é um jogo político de poder e troca de interesses entre as artistas e Carlos Gil, existindo entre o elenco relações que iam muito além da amizade, mas passavam por alianças, trocas, tensões e conflitos. Lembro que havia relações humanas, essas que envolvem sentimentos, emoções que partem ora da alegria, ora da tristeza.

Como já dito, o elenco que se se apresentou fora do Brasil contou com a presença de Lorena, substituta de Rogéria. Da mesma forma, Sophia La Petite, substituiu de Brigitte. Na obra de Camarero e Oliveira encontro falas atribuídas à Valéria:

“Sophia foi a primeira que tomou hormônio e o peito começou a crescer.”, relembra Valéria. “Então a gente evitava Sophia. Tínhamos vergonha, pois quando ela usava blusinha, aparecia o peitinho. Mas logo depois, todas nós começamos a tomar.”²⁰⁴

Valéria indica que, por volta de 1966, em um primeiro momento, os até então rapazes se envergonhavam da aparência andrógena que Sophia começava a apresentar, por conta da hormonização. De certa forma, o pioneirismo de Sophia possivelmente demonstre que dentro do grupo houvesse uma busca, um desejo por determinado tipo de feminilidade, como já mencionado, inspirado em estrelas de cinema, cantoras do rádio e vedetes do Teatro, sobretudo mulheres brancas e cisgêneras. A vergonha citada por Valéria não era a de compartilhar o palco, quando todas estavam em travesti, performando mulheres glamourosas. O estranhamento e a vergonha eram notados quando Sophia estava de blusinha, sem os ornamentos de cena.

²⁰⁴ CAMARERO; OLIVEIRA, op. cit, p. 43.



Figuras 42 e 43 – Na esquerda, Sophia, e na direita Valéria. Fotos de abril de 1967, Montevideú.²⁰⁵

Nas imagens acima, apresento Sophia, com seu figurino de show e, ao lado, Valéria, com vestuário masculino, segurando um cartaz de divulgação do espetáculo. Apresento a imagem de ambas para explorar um pouco mais o depoimento de Valéria. Na foto da esquerda, Sophia aparece com um vestido longo, detalhe em um dos lados, aparentando ser um broche, além de peruca e olhar sensual. Já na foto da direita, Valéria encontra-se de calças, camisa xadrez de manga longa, sapatos sociais masculinos e cabelo curto. Sabemos que Valéria sempre se apresentava nos palcos com magnífica “produção”, ou seja, maquilagem, peruca, salto alto e outros ornamentos, porém fora dele estava ainda performando determinado padrão de gênero masculino, mesmo se identificando, pelo menos até aquele momento, como um homem gay.

Desse modo, evidencio que o processo de subjetivação não é o mesmo para todos/as, mesmo em uma mesma sociedade e tempo. Se Valéria pudera viajar para o exterior com o elenco de *Les Girls*, outras artistas tiveram experiências diferentes por outros lugares e cidades. Assim, exponho como exemplo a cidade do Rio de Janeiro, essa, que além de *Les Girls*, recebeu outras montagens de espetáculos de travestis em Teatros, entre esses, o Teatro Carlos Gomes (Praça Tiradentes), o Teatro Brigitte Blair (Copacabana), o Teatro Dulcina e o Teatro Rival (Cinelândia).

Lembro que, por questões históricas, a cidade do Rio de Janeiro por muitos anos teve protagonismo cultural e político na cena brasileira. Com os espetáculos de travestis não foi diferente: o gênero, que surgiu primeiramente nas Boates durante o início da

²⁰⁵ Imagens cedidas pela pesquisadora Lucía Cytryn do acervo iconográfico da Biblioteca Nacional Mariano Moreno da Argentina. Departamento de Archivos, Fondo Editorial Sarmiento.

década de 1960, tornando-se sensação turística na cidade no decorrer dos anos, em seguida foi apresentado nos palcos dos Teatros da cidade.

Enquanto entre os anos de 1965 e 1966 a companhia *Les Girls* estava se apresentando em São Paulo e em cidades da região Sul do Brasil, no Rio de Janeiro estreou, em março de 1966, no Teatro Dulcina (Cinelândia), um outro espetáculo de mesmo título e mesmo texto. Esse segundo ficou conhecido como *Les Girls Op-Art*. As artistas dessa montagem não se firmaram como um grupo, diferenciando-se do primeiro. No entanto, o *Les Girls Op-Art* é a primeira montagem para um Teatro no Rio de Janeiro autorizado pela censura; este é um dos elementos que compõem sua originalidade e protagonismo. De acordo com Jane Di Castro, o show ficou oito meses em cartaz.²⁰⁶ Algumas das estrelas que é possível afirmar que compuseram o elenco desse espetáculo são Fanny, Geórgia, Bellah, Vanda, Kristy, Vera, Cassandra e Jane.

Sobre o show carioca destacado no parágrafo anterior, a *Revista Fatos e Fotos* publicou uma matéria com texto de Paulo Marçal, no ano de 1966, com o título: “Aplaudidos por uns e combatidos por outros, os shows de travestis ganham agora, finalmente, os palcos dos Teatros cariocas.” A matéria segue com o subtítulo “ELAS POR ELAS”:

Uma pancada na madeira. Duas, Três. Abre-se o pano. Luzes verde, amarela, azul, vermelha, branca e outras fazem o arco-íris sôbre Fany, Vanda, Bellah, Vera, Janne e Cassandra, durante o prólogo. A partir dêsse momento, sem se achar em Paris, no baile dos exutos ou em uma Boate em Copacabana, o público está diante de um espetáculo de travestis. Perucas gigantescas e bem penteadas, maquilagem moderna, rostos que impressionam e destacadas interpretações se completam com a finura e o bom gosto dos figurinos ideados em op-art. (Trecho Indefinido) não é apenas outro show de travestis, mas um espetáculo. E, por isso mesmo, foi bolado por João Roberto Kely, Meira Guimarães e Luís Haroldo. Como é esse espetáculo que iniciou temporada no Teatro Dulcina?²⁰⁷

Através do título mencionado no parágrafo anterior, fica evidente que o gênero teatral com elenco completamente composto por artistas travestis era um tipo de espetáculo ainda a se consolidar. No entanto, chegar aos palcos de um Teatro carioca era emblemático e importante, sobretudo para sua afirmação no meio artístico, ainda por cima

²⁰⁶Sobre a referência, ver: *Facebook*. Disponível em: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=658634534582799&id=100013087748637&rdc=1&_rdr. Acessado em 20 de Outubro de 2021.

²⁰⁷*Fatos e Fotos*, 1966. Disponível em: https://web.facebook.com/permalink.php?story_fbid=658634534582799&id=100013087748637. Acessado em: 20 de Outubro de 2021.

estreando em um importante Teatro da cidade, localizado em uma das regiões mais efervescentes do centro, a Cinelândia. Esse ponto da cidade possuía um quarteirão inteiramente dedicado à diversão e ao entretenimento, contando com muitos cinemas e casas teatrais. Como relata Fred Goés, “em toda área, havia pontos de encontro como confeitarias, casas de chá, bares e cafés que serviam para agitar a praça e promover a vida social.”²⁰⁸

Sobre o texto da reportagem publicado na *Revista Fatos e Fotos*, além do nome citado de algumas artistas e da descrição a respeito das luzes com as cores arco-íris que se projetavam sobre o elenco no memento do prólogo, fica nítida a menção de que o show não estaria acontecendo em Paris, em referência aos famosos espetáculos de travestis franceses, nem mesmo no baile dos enxutos, esse, um baile que ocorria no carnaval onde muitos homens apareciam em travesti, e muito menos em uma Boate em Copacabana, um bairro com muitas casas de show, onde se apresentavam travestis durante a década de 1960. Além de descrever os adereços como maquilagem e perucas, o texto ajuda a promover a peça, mencionando que “não é apenas um show de travestis, mas um espetáculo”. Com essa frase, Marçal exalta a qualidade da montagem. Ao mesmo tempo, como efeito de uma mesma ordem discursiva, identifico exotificação em seu texto. Como todo discurso, este também não é neutro. Há interesses, como o de despertar a curiosidade²⁰⁹ do público em relação às travestis.

Uma outra revista que publicou reportagem sobre o espetáculo apresentado no Teatro Dulcina foi a *Manchete (RJ)*. Seguem imagens da revista:

²⁰⁸ GOÉS, Fred. *Teatro Rival: resistência e sensibilidade*. 1. Ed. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2018. p. 14.

²⁰⁹ Sobre a noção de curiosidade, reflito sobre essa como sendo uma curiosidade de gênero. Indago sobre o que era para época estar curiosa/so ou, ter curiosidade com este tipo de espetáculo? Quem produz essa curiosidade do público? Lembro que as emoções e o que é curioso se modifica com o tempo. Aponto nas fontes e narrativas algumas pistas que permitem observar como determinada curiosidade é forjada pela imprensa e Boates, sendo que esses veículos lucravam com o que era curioso através de um viés econômico, cultural de sentidos atribuídos ao espetáculo e as artistas. Essas últimas por serem sujeitas socializados como homens, mas que performam um outro gênero. Afirmo então que a curiosidade referida foi construída pelo fato de existir uma norma de corpo, sexualidade e papéis de gênero que podem sim provocar ódio, mas se trabalhada, como foi pela imprensa, pode promover uma curiosidade.



Figura 44 e 45 – Revista Manchete (RJ), Edição 729, publicada no ano de 1966.²¹⁰

É possível identificar a presença de nove artistas no palco. Os figurinos e o cenário são inspirados em *Op-Art*, um movimento artístico que surgiu no início da década de 1960, nos Estados Unidos e Europa. Segundo Thiago Ribeiro: “Na *Op-art*, as cores têm a finalidade de passar ilusões ópticas ao observador. Visando atingir o dinamismo, os artistas usam tons vibrantes e círculos concêntricos, dando a ideia de movimento e interação entre os objetos e o fundo.”²¹¹

OP GIRLS

O espetáculo apresenta, logo de início, uma particularidade: pela primeira vez no Brasil um *show* conta com um cenário em *op-art*. Isto acontece com a reedição de *Les Girls*, o divertido *show* de travestis (que durante meses seguidos foi um sucesso na Guanabara e em São Paulo) e que volta agora ao palco do Teatro Dulcina do Rio. Para integrar-se na *op-art* e introduzir nos figurinos a linha Courrèges, foram gastos cerca de vinte milhões de cruzeiros. A duração do espetáculo também cresceu: são noventa minutos de representação, nos quais as *bonecas* Geórgia, Bellah, Vanda, Kristy, Vera, Jane e Cassandra mostram o que já sabiam e o que aprenderam nos últimos meses.²¹²

Primeiro, sobre o texto presente na revista, destaco o título “Op Girls”. Nele as

²¹⁰ Revista Manchete (RJ), Edição 729, 9 de Abril de 1966, p. 78-79. Disponível: <http://memoria.bn.br/docreader/004120/69155> e <http://memoria.bn.br/docreader/004120/69156>. Acessado em: 20 de Outubro de 2021.

²¹¹ Mundo Educação. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/artes/a-opart.htm>. Acessado em: 03 de Novembro de 2021.

²¹² Revista Manchete (RJ), Edição 729, 9 de Abril de 1966, p. 78-79. Disponível: <http://memoria.bn.br/docreader/004120/69155> e <http://memoria.bn.br/docreader/004120/69156>. Acessado em: 20 de Outubro de 2021.

artistas inseridas em uma obra que causa ilusão, sendo algo que não seria concreto e de fato. O espetáculo foi considerado “um jogo de ilusões”, no que diz respeito ao cenário e ao gênero performado pelo elenco, afinal, seriam eles/elas homens ou mulheres? A própria questão indicada não só um binarismo naturalizado como referência, como a busca por uma verdade original, a qual deveria ser encontrada, revelada e exposta.

Além de *Les Girls Op-art*, um outro espetáculo teatral seguindo os mesmos moldes também foi montado na cidade. Esse segundo tinha o título de *Les Boys* e foi apresentado no Teatro Miguel Lemos, em Copacabana. O texto era de Miguel Magalhães, e a produção, da vedete Brigitte Blair. A estreia desse segundo show se deu no dia 5 de agosto de 1966, meses após o início do espetáculo apresentado no Teatro Dulcina. Durante a pesquisa documental encontrei a imagem de divulgação, publicada no dia 30 de julho de 1966, em *O Jornal (RJ)*:



Figura 46 – Anúncio publicado em *O Jornal (RJ)*, Edição 13753, 30 de Julho de 1966.²¹³

A respeito do anúncio acima, há uma ilustração que remete uma vedete com arranjo de plumas na cabeça, cercada por algumas estrelas. No lado direito, o nome do show *Les Boys* está em destaque e acima, em letras grandes, o nome de Brigitte Blair, produtora do show e dona do Teatro Miguel Lemos. Ela apresenta “o show de travesti”, esse que divulgava ter “as mais desvairadas bonecas da madrugada”. A escolha do adjetivo “desvairadas”, penso que sugere o uso de sentidos específicos, como o desvario, delírio e insanidade.

Assim, o fato de a palavra “desvairada” constar na chamada do espetáculo *Les Boys* forja uma noção de que as artistas travestis ali presentes são pessoas fora de um padrão comportamental visto como “normal”, esse que se insere dentro de normas comportamentais de gênero e de sexualidade. Isso sem dúvidas cria estigmas e constrói

²¹³ *O Jornal (RJ)*, Edição 13753, 30 de Julho de 1966, 2º Caderno, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/110523_06/52858. Acessado em: 21 de Outubro de 2021.

preconceitos a respeito da “subcultura homossexual”²¹⁴ que se constituía no decorrer da década de 1960. Ainda sobre essa questão, devo ressaltar que Brigitte Blair apresentava as artistas travestis de forma exótica juntamente com a imprensa. Sobre a produtora citada, Helena, uma travesti entrevistada pelo antropólogo Hélio R.S. Silva em seus estudos, “afirma, amarga: ‘Brigitte Blair está rica, explorando os veados.’”²¹⁵ Em outro relato sobre Blair, no entanto, Claudia Celeste²¹⁶ diz:

(...) A Brigitte, ela pode ser o que ela for, mas ela foi a que mais defendeu a classe, ela chegou numa reunião daquelas e disse assim:²¹⁷

De acordo com Claudia, durante o decorrer das décadas de 1960 e 1970 Brigitte Blair lutou pelo reconhecimento dos artistas travestis e tranformistas quanto artistas reconhecidos. Ela evidencia uma fala de Blair em meio a essa briga com figurões do show *business*:

(...) Eu quero saber em que buraco vocês tomam pra que seja diferente? Que que vocês têm contra travestis? E vocês também tudo viado e são contra.²¹⁸

Atráves do relato de Claudia, nota-se que Brigitte defendia o gênero e a sexualidade das artistas que se apresentavam nos espetáculos de travestis, sendo figura importante para o reconhecimento dessas artistas enquanto artistas. Suzy Parker foi uma das estrelas que participaram da montagem de *Les Boys*, em 1966:

²¹⁴ Digo que as travestilidades se inserem dentro dessa determinada subcultura.

²¹⁵ SILVA, Hélio R. S. *Travestis* [recursos eletrônicos]: entre o espelho e a rua. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2012. Edição Kindle, Posição, 1665.

²¹⁶ Claudia Celeste (1952-2018) foi uma artista, diretora, coreógrafa e compositora travesti da segunda geração da cidade do Rio de Janeiro. Sua narrativa aparece na dissertação pelo fato de ela estar partilhando o momento de encontro juntamente com Suzy Parker e Yeda Brown.

²¹⁷ Entrevista concedida por Claudia Celeste no dia 10 de outubro de 2016.

²¹⁸ *Ibidem*.



Figura 47 – Suzy Parker no Teatro Miguel Lemos, Copacabana, 1966, *Les Boys*.

Suzy era uma artista que vinha se destacando na cena das Boates cariocas e que a partir daquele momento se apresentaria em um Teatro. Na imagem acima, ela está no auge dos seus 21 anos, nos bastidores do show, com vestido, peruca feminina, maquiagem e luvas, além de pose sensual, potencializada com a posição das mãos, dos dedos e do olhar. Suzy parece querer seduzir quem fosse observar a imagem.

Do Teatro Miguel Lemos, após o espetáculo *Les Boys*, em 1966, ela segue se apresentando em Boates, até estrear novamente em um outro Teatro, em 1967, dessa próxima vez não mais em Copacabana, mas em um dos pontos e Teatros mais importantes da cidade: a Praça Tiradentes. De acordo com James Green: “A localização estratégica da praça favorecia uma combinação eclética de Teatros (...).” Entre esses, o Teatro Carlos Gomes, local no qual Suzy estrearia no show “Bonecas em Mini-Saia”. Abaixo, a nota publicada no jornal *A Luta Democrática (RJ)*, de acordo com a qual o espetáculo estreou no dia 13 de março de 1967, em uma segunda-feira:

*Agora às segundas-feiras, no Teatro Carlos Gomes, para não interromper os espetáculos diários que Silva Filho e Colé²¹⁹ vêm apresentando, um espetáculo de travesti. Jean Jacques e Sarita Lamarque tomam parte e apresentam “Bonecas de Mini-Saia” com Eloína, Gisela, Suzy Parker, Vera Gray, Marisa Lapa, Lísia Beline, Rhadija e Charito, entre outras que ali estarão, já a partir da segunda-

²¹⁹ Silva Filho (1917-198?) e Colé (1919-2000) foram renomados e importantes artistas que atuaram no teatro de revista na cidade do Rio de Janeiro.

feira, dia 13.²²⁰

A partir da fonte acima, é possível verificar, que além de Suzy Parker, mais sete artistas foram citadas no jornal. Além desse, outros anúncios também promoveram visibilidade e divulgação do espetáculo, como o de Almir Azevedo:

Consagração das “Bonecas”

O TRAVESTI é uma modalidade artística ingrata e difícil. Ingrata porque pelo seu aspecto *suis-generis*, requer adeptos com tendências acentuadamente femininas, classe combatida pelos moralistas de tôdas as latitudes. É preciso, pois, coragem e audácia para praticá-lo. Difícil porque, como tal, requer, o máximo de requinte e perfeição, sem o que torna-se ridículo e grotesco. Não poucos negam-lhe qualidade artística e por tudo isto não foi fácil ser aceito entre nós.

Não foi fácil, mas a verdade é que venceu em tôda linha. Primeiramente fazendo incursões individuais em espetáculos de revista, até que, num verdadeiro rasgo de audácia e temeridade, passou a comandar espetáculos inteiros de Boates grã-finas, em apresentações de grupos onde a ausência feminina era uma imposição. Agora, depois de conquistar o público bastante limitado das Boates, aspira à conquista do chamado grande público, ocupando os Teatros da cidade. A experiência, no Teatro Dulcina, deu certo e estimulou dois novos produtores – Nei Tôrres e Juarez Serpes – a montar um grande espetáculo do gênero, tôdas as segundas-feiras, em três sessões contínuas e a preços populares, no Teatro Carlos Gomes. Aceitaria o tradicional público da Praça Tiradentes, adepto fervoroso dos encantos femininos a nova modalidade artística.

Assim, para tirar as minhas dúvidas compareci ao Carlos Gomes, onde pude constatar a boa receptividade ali encontrada pelas *bonecas* bastante aplaudidas pelo excelente público presente às três sessões. Nem poderia ser de outra forma, levando-se em conta a categoria artística de cada componente do espetáculo, muito bem encenado e luxuosamente vestido. Realmente, trata-se de um pequeno grupo (11 ao todo) de verdadeiros artistas.

A começar por Jean Jacques, ator subjacente conhecido do nosso público, responsável pelo *script* e direção de “Bonecas Em Mini-Saias.” Ele é o grande animador, que consegue com a sua bossa, prender a atenção do espectador, despertando-lhe a permanente hilariedade. Com a loiríssima Gisela, que tem uma bela presença e muito desembaraço cênico, forma uma excelente dupla de apresentadores do espetáculo.

A estrêla é Sarita Lamarque, uma autêntica atração, pois tem belíssima voz e grande presença interpretativa. Apresentando-se como soprano, confunde qualquer espectador menos avisado e ao tirar a peruca, passa a cantar com sua voz natural, arrebatando aplausos calorosos. Fabete Shueler (vedeta), jacqueline dubois (vedeta-sexy), Rogéria Morena e Milene escurinha (cantoras), Marisa e Vera Grei (caricatas), Suzi Parquer (ingênuas) e a sambista Eloína são realmente excelentes intérpretes. Tôdas elas, ou eles apresentam-se vestidas com requinte, luxo e bom-gosto.

Devido aos espetáculos da revista “De Costa a Coisa Vai”, de Colé e

²²⁰ *Luta Democrática (RJ)*, Edição 40009, 7 de Março de 1967, 1º Caderno, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030678/35432>. Acessado em: 18 de Outubro de 2021.

Silva Filho, que tôdas as noites, sobe à cena do Teatro Carlos Gomes, só as segundas-feiras êsse interessante espetáculo de travestis – “Bonecas em mini-Saias” – está sendo apresentado. O grupo também vem se exibindo com sucesso em vários clubes da cidade, provando que o gênero aos poucos e insensivelmente, tomou conta da cidade, através de clubes, Boates e Teatros.

Se levarmos em conta que o gênero *travesti* há muito tempo é atração turística nas mais adiantadas cidades do Mundo, chegaremos à conclusão de que o Rio... civiliza-se.²²¹

Antes de analisar a reportagem em si, ressalto a dimensão cisgênera da fonte, escrita por Almir Azevedo, como já mencionado. No mais, observo em primeiro lugar o título da matéria, que apresenta a “Consagração das ‘Bonecas’”. Observo que o autor reforça a ideia de que, para atuar nessa arte, é preciso ter trejeitos considerados “afeminados”, além de certa coragem e audácia na performance, para que não a torne ridícula ou grotesca. A partir dessa questão, é possível pensar qual tipo de feminino era, naquele momento, avaliado como aceitável para o palco? Esse seria o mais próximo possível de um estereotipo frágil, sensível e sensual, elementos constituintes de uma dada noção de feminilidade. Ainda no mesmo parágrafo, o autor destaca a histórica dificuldade de parcela do público teatral de considerar arte os espetáculos de travestis. Sobre esse ponto, retomo as palavras de Claudia Celeste²²², principalmente quando narra a dificuldade de ser reconhecida como uma artista pela própria classe artística, mesmo no auge dos espetáculos de travestis:

Claudia Celeste: E tinha, olha só ein. Eu tenho jornais, anunciando... Teatro Rival, show de travesti, Brigitte Blair, outro show de travesti diferente. Teatro Brigitte Blair, Rival... Qual era o outro que tinha show de travesti também? O Alaska! Teatro Alaska! Tudo no mesmo dia. São três shows, no mesmo jornal, com aqueles tijolinhos, anunciando os espetáculos todos. E três espetáculos de travestis, especialmente de travestis lotados. (...) Lotados! O do Teatro Alaska chegou até cambineiro pra ver o show de travestis. Ia Fernanda Montenegro, dona Marília Pêra. (...) Teve uma época que os Teatros, eu não me lembro em que ano foi que andaram com baixa, e elas não tinham público [Referência as atrizes Fernanda Montenegro e Marília Pêra]. (...) E os espetáculos de travestis, lotados! Dona Marília Pêra chegou a falar! Dona Marília Perã chegou a falar!²²³

De acordo Claudia Celeste, a atriz Marília Pêra teria dito:

Marília Pêra: Pô, o povo agora só quer ver viado?

Cladia Celeste: Foi. Ela teve que se retratar depois. (...) A comunidade

²²¹ *Luta Democrática (RJ)*, Edição 4025, 26 e 27 de Março de 1967, 2º Caderno, p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030678/35589>. Acessado em: 18 de Outubro de 2021.

²²² Entrevista concedida por Claudia Celeste no dia 10 de Outubro de 2016.

²²³ Entrevista concedida por Claudia Celeste no dia 10 de Outubro de 2016.

gay caiu em cima, Rogéria caiu em cima. (trecho inaudível). Não deixa acontecer um grande espetáculo! Por que que não deixa? Dá público, eles sabem que dá, os empresários, eles podiam. Sabem que dá, eles sabem que dá. Não fazem, por quê? Por que os atores não vão admitir, não nos consideram atores, entendeu? Esse atores globais, eles não nos consideram atores.²²⁴

Mesmo com o recorte temporal de análise sendo a década de 1960, as falas acima permitem perceber que, apesar do sucesso que a companhia *Les Girls* e os outros espetáculos de travestis e transformistas vinham tendo, não foi fácil o reconhecimento artístico dentro da classe teatral. Assim, em seu relato Claudia sublinha a recorrente dificuldade enfrentada pelas travestis artistas, comprovando dimensões de rejeição, hostilidades e preconceitos. Se ressaltar que a imprensa de maneira recorrente divulgou os shows e espetáculos travestis, se as próprias travestis e trans relatam que os espetáculos contaram com ampla e sofisticada plateia, devo, também, reconhecer os embates, enfrentamentos, violências e intolerâncias. Para Claudia Celeste, mesmo durante os anos áureos dos shows de travestis na cidade do Rio de Janeiro, alguns integrantes da classe artística respondeu com hostilidade, forjando hierarquias.

Ainda sobre o texto publicado no jornal *A Luta Democrática (RJ)*, o autor destaca a trajetória dos espetáculos que partiram das luxuosas Boates no bairro de Copacabana à chegada nos Teatros da cidade, do Dulcina e o Carlos Gomes. Esse último foi um dos mais importantes Teatros da cidade, localizado em uma região privilegiada pelo movimento cultural e teatral, frequentado por um maior público. Contudo, a grande questão proposta no discurso acima é: esse público aceitaria a feminilidade apresentada/performada por artistas travestis?

Ainda sobre a reportagem, Almir Azevedo descreve o papel desempenhado por algumas das então “bonecas” que se apresentariam. Ele faz referência a Jean Jacques, diretor responsável pelo *script* e “o grande animador” do show, responsável por levar um ar descontraído à apresentação, com número cômico. Em seguida, encontramos o nome de Gisela, uma das artistas do espetáculo, responsável por apresentar as demais ao lado de Jean Jacques. De acordo com o texto, ela seria loiríssima, desempenhando, de certo modo, um papel importante para o bom desempenho do espetáculo, por ser apresentadora. Sobre Sarita Lamarque, a grande estrela, o destaque foi direcionado à voz, que imitaria uma soprano, ou como dito: tão feminina ao cantar que deixa dúvida nos espectadores. O ponto alto de sua apresentação é a metamorfose: quando tira a peruca e passa a cantar

²²⁴ Ibidem.

com uma voz masculinizada, a qual é definida como sua “voz normal”. Como percebido acima, outras travestis artistas são citadas, entre parênteses as suas posições no espetáculo: vedeta, vedeta-sexy, cantoras, caricatas, ingênua e sambista. Interessante refletir a respeito dessas categorias apresentadas para pensar que tipo de feminino foi construído e atribuído por e para essas artistas. De modo geral, sentidos, papéis e expressões que ligam um determinado e histórico feminino àquilo visto e percebido como sensual, delicado e sedutor. Por fim, o Rio de Janeiro estaria se civilizando pelo fato de os espetáculos de travestis estarem se propagando e ganhando força nos Teatros da cidade, visto que esse gênero de show era atração turística nas cidades consideradas mais civilizadas do mundo, a exemplo de Paris.

Como já mencionado nesta dissertação e em determinadas fontes, Suzy Parker integrou o elenco de “Bonecas em Mini-Saias”. Com ela, consegui fotografias das artistas no Teatro Carlos Gomes, no ano de 1967:



Figura 48 – Simony, Mylene, Angela Blanche, Renata Crespo, Marisa Caveira, Renata Kendall, Rogéria Mulata e Suzy Parker, Teatro Carlos Gomes, 1967.²²⁵

²²⁵ Acervo Pessoal de Suzy Parker.



Figura 49 – Vera Gray, Suzy Parker, Mariza Chaves, Jackeline Dubois, Gisela, Sarita Lamarque e Rogéria Mulata, Teatro Carlos Gomes, 1967.²²⁶



Figura 50 – Brigitte e Suzy Parker, Teatro Carlos Gomes, 1967.²²⁷

²²⁶ Ibidem.

²²⁷ Ibidem.

Nas três imagens, é possível visualizar a presença de catorze artistas diferentes. Suzy é a única que se repete em todas, o que é compreensível pelo fato de as fotografias pertencerem a seu acervo pessoal. Todas investem e se dedicam ao luxo, ao glamour e à sensualidade, elementos que, aos poucos, tornam-se marca registrada dessa geração. Para além do visível, dos sorrisos e semblantes de alegria, indago-me sobre o momento e o contexto em que foram registradas. Aby Warburg, por meio de sua noção de “vida póstuma”, permite pensar como mudanças e transformações no decorrer do tempo são possíveis de serem identificadas com e a partir das imagens. As mesmas, se não forem destruídas, permanecem estáticas para observadores de tempos futuros, sendo o momento conservado. Penso nas transformações e ressignificações que essas artistas travestis estariam forjando e reproduzindo sobre feminino, pois ao mesmo tempo que reproduzem trejeitos e elementos, criam e constroem um novo modelo de feminilidade para si mesmas e para as novas gerações, sendo essa uma feminilidade não cisgênera.

Logo, perceber as perambulações do objeto analisado é relevante. Digo isso a respeito das imagens entendidas como documentos e, também, das próprias artistas ali reveladas. Observar me abre a possibilidade de imaginar, de criar e de indagar. Afinal, quais foram os caminhos percorridos por essas artistas até estarem ali registradas? Como elas tiveram seus primeiros contatos com as travestilidades? O que as fez seguir pelos caminhos dessa arte que agora ganhava os palcos dos Teatros? Os corpos ali presentes se destacam pela ousadia de constituírem suas novas e outras subjetividades e imagens de si?

Em relação à questão acima, Michel Foucault ajuda a pensar o corpo utópico. Assim, destaco a relação que algumas dessas artistas travestis desenvolvem com a maquiagem e com todo o processo de se maquiar, de criação e reinvenção. Sobre esse, Marco Benedetti escreve que:

(...) toda a maquiagem para o rosto – boca, pômulos, pálpebras, olhos e toda a tez – começa a ser utilizada pela (ainda) *bichinha* ou *bicha-boy*, que aos poucos vai ganhando intimidade e conhecimento de todo o processo de transformação.”²²⁸

Assim, para Benedetti²²⁹, há como possibilidade identificar uma “fase de transição” entre o garoto e a travesti, quando ele vai vivenciando experimentações e

²²⁸ BENEDETTI, Marcos. *Toda Feita: o corpo e o gênero das travestis*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005, p. 56.

²²⁹ Ver, a respeito em: *Ibidem*.

modificações no corpo, nesse primeiro momento facilmente reversível, mas que serve como identificação dos atributos femininos. De acordo com o autor, a maquiagem em si tem um papel importantíssimo, pois além de ser uma prática associada ao feminino, ela tem como função ocultar ou ressaltar determinados traços do rosto, como esconder os pelos da barba. A base e o pó compacto são aplicados na tentativa de forjar uma “pele de pêssego”, essa, uma pele com aparência lisa e macia. Benetti ainda explicita outros produtos, “como o *blush*, normalmente em tons vermelhos são usados para ressaltar a vivacidade dos pômulos.”²³⁰ O batom, normalmente um dos primeiros produtos de maquiagem experimentados no processo de transformação de gênero pelas travestis. Esse é aplicado com o intuito de “*fazer* a boca, isto é, imprimir um formato mais redondo ou mais alongado. Por vezes, esse efeito também é alcançado com o auxílio dos lápis para boca, que colabora na definição dos contornos dos lábios.”²³¹ Já para os olhos e pálpebras, são utilizados outros cosméticos, como rímel, sombra e lápis, sendo os olhos normalmente desenhados de forma a chamar atenção. Logo, de acordo com Benedetti, “a maquiagem, com todos os produtos, macetes e técnicas, é um fator importantíssimo no processo da construção de corporalidade e do gênero travesti.”²³²

Esse processo, em si, permite aproximar o corpo do sonho, reforço ainda, que os sonhos e os desejos são forjados e moldados culturalmente pelo tempo e no espaço. Assim, se possível adquirir um outro corpo, mais belo²³³ e mais bem decorado como afirma Foucault, mais próximo do que se pretende ser. A pintura deposita no corpo uma linguagem própria, enigmática e cifrada. Como escreve o próprio Foucault, “que evoca para este mesmo corpo a violência do deus, a potência surda do sagrado ou a vivacidade do desejo.”²³⁴ A partir desse lugar, a maquiagem possibilita que o corpo seja instalado em outro espaço, faz com que esse entre em um local que não tem local diretamente no mundo, fazendo esse, um fragmento de espaço imaginário que pode se comunicar com o universo divino ou com o universo do outro. Assim, como Foucault, digo que a maquiagem, entre outros recursos, são operações pelas quais o corpo é arrancado de seu próprio espaço, sendo projetado em um espaço outro. Assim, é interessante pensar nos processos de subjetivação e constituição das subjetividades travestis como reflexão.

²³⁰ Ibidem, p. 57.

²³¹ Ibidem, p. 57.

²³² Ibidem, p. 58.

²³³ Indago sobre a noção de beleza, reconheço que é histórica e muda de acordo com o tempo e espaço.

²³⁴ FOUCAULT, Michel. *O Corpo Utópico: as heterotopias*. Tradução: Salma Tanus Muchail. São Paulo: N-1 Edições, 2013, p. 12.

Dentre as invenções do corpo, existem planetas e universos que não são possíveis de acessar por meio de mapas, justamente por não pertencerem a lugar algum. Esses surgem a partir das cabeças inquietas da humanidade, ou, como escreve Foucault: “na verdade, no interstício de suas palavras, na espessura de suas narrativas, ou ainda, no lugar sem lugar de seus sonhos, no vazio de seus corações; numa palavra, é o doce gosto das utopias.”²³⁵ Nesse sentido, destaco que há um lugar preciso e real no qual todas as utopias se realizam, onde é possível situar em um mapa, em um tempo e em uma cronologia determinada. Assim, destaco que não é possível viver em espaço neutro e branco. Não existe viver, morrer e amar em um retângulo de uma folha de papel. Nas palavras de Foucault:

Vive-se, morre-se, ama-se em um espaço quadriculado, recortado, matizado, com zonas claras e sombras, diferenças de níveis, degraus de escada, vãos, relevos, regiões duras e outras quebradiças, penetráveis, porosas.²³⁶

Assim, imagino diversos e diferentes lugares, dentre esses, regiões de passagem, como, as ruas e os transportes públicos; regiões abertas de paradas transitória, como, cafés, cinemas, Teatros e Boates; até mesmo, as regiões fechadas como as residências. Digo, que entre todos esses lugares que se diferenciam uns dos outros, existem os que absolutamente são diferentes, os que são contrários a todos os outros. São como contraespaços. Penso que primeiramente o palco das Boates e, depois, dos Teatros, foram de grande meios e estratégias para forjar utopias localizadas.

Nos palcos era possível se inventar. A partir dele, novos modos de vida se tornaram possíveis. Nesse espaço não havia dor, preconceito nem sofrimento. Percebo o Teatro, assim como as Boates já mencionadas, como espaços heterotópicos de invenções de si, um lugar borbulhante de criação e constituição subjetiva. Criavam-se espaços reais fora de todos os lugares. Foucault diz que “(...) esses espaços, diferentes, esses outros lugares, essas contestações míticas e reais do espaço em que vivemos. (...) não as utopias, pois é preciso reservar esse nome para o que verdadeiramente não tem lugar algum.”²³⁷ A partir desse trecho, pode-se dizer que a palavra pensada para nomear esses espaços por Foucault é o das “hetero-topias, espaços absolutamente outros.”²³⁸

²³⁵ Ibidem, p. 19.

²³⁶ Ibidem, p. 19.

²³⁷ Ibidem, p. 21.

²³⁸ Ibidem, p. 21.

Desses lugares, são inventados outros lugares e modos de existência. Duas outras artistas tiveram suas experiências e histórias possibilitadas e potencializadas nos e pelos Teatros. Aloma Divina, mulher travesti, negra, nascida no dia 1º de janeiro de 1949. Yeda Brown, mulher trans, branca, nascida no dia 15 de dezembro de 1947.



Figuras 51 e 52 – Na imagem da esquerda, Aloma Divina; na da direita, Yeda Brown por volta dos anos de 1970.²³⁹

Aloma, inicialmente, por volta do final da década de 1950 e grande parte dos anos 1960 se reconhecia como Lili. Começou trabalhando como vestidora²⁴⁰ nos bastidores do espetáculo de travestis do Teatro Carlos Gomes, em 1967. Em encontro partilhado no dia 25 de julho de 2017, Aloma relata ser soteropolitana e diz ter vindo para a cidade do Rio de Janeiro com nove anos de idade, após fugir de casa. Ela assim conta:

Eu fugi de Salvador pro Rio. Eu pedi pra uma senhora na rodoviária que eu não tinha onde ficar. Ela tava vindo pra cá... E ela falou: “Mas como é que eu vou te levar?” Porque naquela época não é como hoje que você tem que ter documento, demonstrar nada. Ela falou que era um sobrinho dela e cabou... Viajei com ela, só que quando cheguei na rodoviária, achei que ela achou que eu ia pra casa dela pra ela se aproveitar de mim, eu meti o pé, sai correndo e fui ver a rua. Entendeu? Então, morei quatro anos na rua com os mendigos.²⁴¹

²³⁹ Acervo Pessoal de Aloma Divina e Yeda Brown.

²⁴⁰ Vestidor era o profissional que ajudavam as artistas a se trocarem entre um número e outro nos espetáculos do teatro de revista e, posteriormente, nos espetáculos de travestis e transformistas.

²⁴¹ Encontro partilhado com Aloma Divina no dia 25 de julho de 2017.

Dessa maneira direta, sem fazer muito drama, ela relata suas fugas. A primeira, possibilitou a mudança para outro estado brasileiro, enquanto a segunda fuga, se fez possível na rodoviária da cidade do Rio de Janeiro. Sobre o fato ocorrido com Aloma, Fábio Henrique Lopes escreve que ela:

(...) recusa para si o papel e o lugar de vítima por ter vivido nas ruas, o que poderia aprisionar sua criticidade e empobrecer suas atuações. No tempo presente, afirma percursos e valoriza a experiência da rua e os encontros possibilitados por aquele espaço.²⁴²

Talvez devido aos processos de subjetivação pelos quais passou, em sua narrativa, ela não explica os motivos que a teriam feito partir tão jovem da casa de sua mãe, indo morar em outro estado, na rua, com os mendigos. A partir de sua fala, no decorrer de nosso encontro questiono sobre sua infância, e ela responde:

Olha, se você quer saber, eu acho que eu não tive infância, eu tive dia a dia. Eu não tive infância, porque eu fui vivendo o dia a dia. Fui aprendendo, e fui aprendendo com a vida.²⁴³

A fala de Aloma tem o peso das emoções de uma vida. Ela me faz refletir sobre a fase da vida chamada de infância. Deparo-me com questões muito mais minhas, do que da própria. Pelo narrado, pelos sentidos que ela atribui ao passado, ela estaria vivendo seu “dia a dia”, estava buscando outras experiências, aprendendo a sobreviver, se (re)inventado. Logo, indago-a sobre sua vida em Salvador, antes da fuga, ao que ela responde:

Não, em Salvador não, em Salvador minha mãe. Até 9 anos eu tinha minha casa. Que eu com 9 anos, eu já tinha dado, já tinha dado... Nem sei se já tinha dado... Eu já tinha sentido que eu gostava de homem. E eu tinha coisa com meu vizinho, entendeu? E como eu escutava minha avó dizer naquela época que a mulher quando se perdia ela já era dona da vida dela, ela tinha que pirulitar, sair de casa... Eu escutando aquilo, eu fiz o mesmo. Eu digo, ah bom, já que eu sou mulher da vida, então eu vou também.²⁴⁴

Assim, penso na criança de nove anos de idade que viria anos depois se tornar Aloma. Volto meus olhos para esse relato e momento de vida. Em sua fala ela esboça leveza, fala sobre esse assunto com naturalidade e não parece guardar ressentimentos de seu passado. Talvez, como ela mesma disse, essa experiência tenha feito parte do que

²⁴² LOPES, Fábio Henrique. Subjetividades Travestis na cidade do Rio de Janeiro. Aloma Divina. *Transversos*: Revista de História. Rio de Janeiro, n. 14, dez. 2018, p. 61.

²⁴³ Encontro partilhado com Aloma Divina no dia 25 de julho de 2017.

²⁴⁴ Encontro partilhado com Aloma Divina no dia 25 de julho de 2017.

chama de “dia a dia”. E em um desses dias, ela decidiu partir, deixando a casa de sua mãe, “pirulitando”, pois em sua cabeça ela estava perdida e já era dona de sua própria vida, aos nove anos de idade, em meados do ano de 1958.

Aloma foge para longe de sua família. Em uma tentativa de se reorganizar, chega ao Rio de Janeiro e passa a morar nas ruas da então Capital Federal do Brasil. Pergunto em qual região dessa nova cidade ela teria morado, se foi a Praça Tiradentes, e ela confirma:

Morei ali [Referência à Praça Tiradentes], morei no Flamengo. Tanto que eu digo que meu primeiro apartamento foi uma caixa de geladeira Consul, o pessoal morre de rir quando falo isso. Que era meu apartamento, era a minha caixa de geladeira.²⁴⁵

Logo, fico curioso para saber como foi sua trajetória até chegar aos palcos dos Teatros, mesmo que de início tenha atuado como vestidora. Ela relata:

Eu dormia ali na Praça Carlos Gomes [Referência ao Teatro Carlos Gomes localizado na Praça Tiradentes], ali no banco. E todo dia passava uma bicha louca que se chamava Joca. Ela já tinha cabelo comprido. E ela ficava: “Ahhh” [Aloma reproduz o grito de Joca]. Eu achava aquilo um barato. Aí um dia ela disse, de tanto ela me vê ali, ela falou assim.²⁴⁶

Segue imagem de Joca:



²⁴⁵ Ibidem.

²⁴⁶ Ibidem.

Figura 53 – Fotografia de Joca.²⁴⁷

Na imagem acima, encontra-se Joca, ainda em uma aparência andrógena por volta da segunda metade da década de 1960. A seguir, Aloma relata um diálogo com Joca quando tinha uns 12/13 anos de idade, bem no início da década de 1960.

Joca: Vem cá, você não tem casa não, ein?

Criança: Não.

Joca: Você não gostaria de ter uma casa?

Criança: Gostar eu gostaria, mas não tenho. Eu prefiro ficar aqui mesmo.

Joca: Você não vai ficar aqui não, vamos pra minha casa.²⁴⁸

Nesse momento, a criança em situação de rua passa a ter uma casa. Em suas narrativas no tempo presente, ou seja, retrospectivamente, ela recorda sobre Joca, e afirma que ela lhe foi maravilhosa. Relata, inclusive, que Joca a nomeou de Lili. Sobre essa relação, comenta:

É, ela cuidou de mim. Tanto que ela botava o apelido, meu primeiro nome era Lili, que ela botou. Lili. Era Lili pra lá, Lili pra cá... Tanto que eu achava estranho quando me chamava de Lili. E foi ela que me botou o nome Lili.²⁴⁹

Com Joca, são criadas para Lili possibilidades de aprendizado, tendo sido possível aprender a costurar e a perceber a tão familiar Praça Tiradentes por outros ângulos. A partir daquele momento, não estava mais na rua, tinha um teto sobre sua cabeça e a companhia de uma pessoa, a qual, como demonstra seu relato, teve significativa importância em sua vida. Em suas palavras:

E ela morava ali perto da estudantina. Sabe a estudantina que é casa de gafeira que passa na novela? Ela morava ali do lado, no prédio, era bem ali, num prediozinho fuleiro que se chamava Pombal. Que eram vários quartos assim, sabe? Então ela me levou pra casa dela... Eu acho que eu gosto tanto de costurar, você pode ver, eu que faço minhas coisas, eu que monto minhas coisas... Então, eu gosto tanto de costurar, porque eu aprendi com ela. Ela começou a me ensinar fazer bainha, se chamava pé de galinha, que ela costurava pra fora e eu fazia as bainhas pra ela, ela me ensinou e eu fazia. Aí comecei a gostar de costura, sempre gostei.²⁵⁰

²⁴⁷ Acervo Pessoal de Aloma Divina.

²⁴⁸ Encontro compartilhado com Aloma Divina no dia 25 de julho de 2017.

²⁴⁹ Encontro compartilhado com Aloma Divina no dia 25 de julho de 2017.

²⁵⁰ Ibidem.

A estudante que Aloma menciona fica no número 79 da Praça Tiradentes. Logo, o “prédio fuleiro” que ela morou fica localizado ao lado, no número 83. Esse é o endereço no qual ficava localizado o “Pombal”²⁵¹, como era conhecido. É nesse lugar que Lili passa a costurar pra fora auxiliando Joca. Neste novo contexto, Lili, com 13 para 14 anos, começou a ingerir pela primeira vez com hormônios femininos. Aloma relata que:

A Joca por exemplo, ela começou a me dar o tal do Lindiol, que era hormônio feminino, ela me dava dois de manhã, dois de tarde e dois a noite, anticoncepcional. Sempre fui muito magrinha. Ai o que a Joca fez, depois que ela viu que o hormônio tava fazendo reação em mim, tava me botando formas femininas, o seio começou a sair, aí ela começou também a tomar. Ou seja, se tivesse que morrer, problema, danasse. Servi de cobaia, sem saber que estava servindo de cobaia. E quando ela me deu esses hormônios ela dizia que era vitamina pra me engordar... Como nem falo, dava muita fome... Ela falou que era vitamina, pra você ver a ingenuidade da gente, entendeu? E a maldade das pessoas que você não conhece. Quer era a que me cuidava e tudo, como quem diz assim, se ela morrer, problema. Como ela viu que a reação foi outra. Ih, quer dizer, apesar de ser na maldade, foi uma ajuda muito grande pra mim, pra minha estrutura feminina. (...) Nervosismo, depressão, dá tudo isso na gente.²⁵²

A fala de Aloma sobre o ocorrido com Lili é completamente impactante. A partir de sua percepção, é possível depreender que ela só notou que foi usada depois de um tempo. No momento em que começou a ingerir, não fazia ideia do que aquilo poderia ocasionar em sua saúde e estrutura. Ela relata que Joca a usou como “cobaia”. A década de 1960 foi o início dos hormônios e anticoncepcionais no Brasil. Sobre essa questão, o historiador Elias Ferreira Veras²⁵³ defende que existe uma “virada” denominada de “tempo das perucas” para “tempo dos hormônios-farmacopornográficos”, o que corresponderia à passagem da década de 1970 para 1980, sendo essa tomada como ponto de inflexão de uma nova temporalidade e subjetividade travesti.

Já Fábio Henrique Lopes e Marina Silva Duarte²⁵⁴ escrevem que, para algumas/alguns estudiosas/os da temática, somente a partir da década de 1970, e/ou sobretudo a partir de 1980, as travestis teriam surgido como grupo identitário e subjetivo, tendo condições de moldar, alterar e realizar modificações subjetivas somente a partir do

²⁵¹ De acordo com o *Dicio*: Dicionário Online de Português, Pombal significa: “Habitação preparada para os pombos domésticos.

²⁵² Encontro compartilhado com Aloma Divina no dia 25 de julho de 2017.

²⁵³ VERAS, Elias Ferreira. *Travestis: carne, tinta e papel*. 2. Ed. Curitiba: Appris, 2019, p. 42.

²⁵⁴ LOPES, Fábio Henrique; DUARTE, Marina Silva. A primeira geração de travestis no Brasil: desvios e (re)invenções das sexualidades e do gênero na década de 1960. *Revista Territórios & Fronteiras*, vol. 14, n. 1, jan.-jun., 2021, p. 155.

contexto mencionado. Ainda sobre, Lopes e Duarte destacam que muito provavelmente um fator que contribuiu para essa percepção foi a “explosão” da prostituição²⁵⁵ travesti nas ruas do Rio de Janeiro e de São Paulo, sendo recorrente encontrar vinculadas imagens e notícias de travestis de maneira negativa na imprensa, em especial nos cadernos policiais, o que fazia que elas se tornassem personagens reconhecidas fora do círculo social das festas e espetáculos do meio “gay”. Assim, para Lopes e Duarte, “considerar que a primeira geração de travestis data dos anos 1970 é amalgamar a emergência travesti com o surgimento e explosão da prostituição travesti de rua.”²⁵⁶

Assim, a partir das fontes e narrativas analisadas até aqui, concordo com Lopes e Duarte, visto que muitas travestis já haviam iniciado processos de emergência subjetiva através da utilização de hormônios ainda na década de 1960, a exemplo de Joca e Lili. Sobre esse fato, Joca faz um teste com Lili para observar como seriam os efeitos no corpo dela, essa, até então uma adolescente negra, moradora de rua, que se morresse, muito provavelmente ninguém daria falta. Aloma diz ter sido muito ingênua ao tomar as “vitaminas” e, que apesar da maldade de Joca, de não comunicar de fato o que Lili estava tomando, os hormônios foram ótimos para sua feminilidade. Ela cita como reações o nervosismo e a depressão, tendo plena consciência, no momento da entrevista, que aquilo poderia ter ido muito além dessas instabilidades e a levado à morte.

Sua relação com Joca não se abalou por inteiro, pois, como ela mesma disse, os hormônios foram importantes e a ajudaram em sua caminhada. Assim, da sala de costura, Lili conhece os bastidores do Teatro Carlos Gomes. Nesse turbilhão da vida e de seu “dia a dia”, ela começa a acompanhar Joca nos bastidores de um show que havia estreado no mencionado Teatro no ano de 1967, e do qual Joca compunha o elenco. Assim, novos rumos e projetos se tornam possíveis:

Aloma Divina: Aí ela [Referência à Joca] fazia uma peça no Teatro: “Eles são Elas” que era todas as segundas-feiras. Tinha a Leslie, tinha a Malu, tinha a Belinda, tinha a Cherie... Aí eu fui vestir elas.²⁵⁷

O show que Aloma comenta é o “Bonecas em Mini-Saias”, o mesmo que Suzy Parker atuou. Logo, é possível considerar que além do espetáculo mencionado ter sido o primeiro composto exclusivamente por um elenco de travestis e transformistas em um

²⁵⁵ Apesar de não ser o foco principal da análise desse trabalho, reconheço a existência de um já estabelecido mercado do sexo durante a década de 1960 na cidade do Rio de Janeiro.

²⁵⁶ Ibidem, p. 155.

²⁵⁷ Encontro compartilhado com Aloma Divina no dia 25 de julho de 2017.

Teatro da Praça Tiradentes, importante região cultural da cidade, foi, também, fundamental para a experiência do público que frequentava a praça, visto que atuar na região tinha grande importância e prestígio artístico.

Além de Lili e Suzy, Yeda Brown, uma outra artista a partilhar momentos de encontros e narrativas, também relata ter se encantado com o espetáculo apresentado no Carlos Gomes. Ela se lembra que já conhecia Suzy, esta última já tinha uma carreira consolidada e era muito conhecida no meio artístico carioca. Nas palavras de Yeda:

(...) Eu já conhecia ela, ela não me conhecia. Porque eu ia no Carlos Gomes, eu via, eu me lembro dela com um vestido vermelho fazendo “Sem Mãe Não Fique” [Referência ao número que Suzy apresentava]. E eu tava sempre com a Belinda, e como a gente não se conhecia, nem se olhava né, aquelas coisas, tímida. E ela não olhava, nem eu olhava pra ela. E elas já eram já, elas já eram Divas ali no Carlos Gomes, lógico. E eu tava pra começar, né.²⁵⁸

O espetáculo parece ter impactado a vida de Yeda, de forma a colaborar com seus desejos, sonhos, processo de subjetivação e autopercepção. A Praça Tiradentes foi um logradouro importante em sua vida. A própria Yeda havia morado com Joca e Lili durante a segunda metade da década de 1960, no “Pombal”. Sobre essas experiências:

Yeda Brown: Primeiro eu morei com a Joca, eu morei com a Joca, lá num quarto com a Joca. A Joca era maravilhosa. Ela mora lá em Fortaleza. Úrsula, hoje é Úrsula. E adorava o Joaquim [Um namorado da época], eu levava o Joaquim lá. Olha quero morar aqui na Joca pra ir vendo como é que tá, ali no centro e tudo isso né, os Teatros tudo ali. Já vendo os Teatros por ali, aquela época ali, o fervinho da Tiradentes e tudo. A Joca eu me lembro que a escada até balançava, pra ir lá pra cima, a escadinha dela, né. Tinha dias que tinha que abrir a porta porque as amigas todas ficavam sentadas (...). Umas mulher que tavam ali e faziam rua, e Joca costurava pra elas e cada vestido sereia nas mulheres, e as mulheres adoravam a gente, era aquele fervo e a Joca [Yeda faz o barulho da máquina de costura]. (...) E eu morei um tempão ali com ela.²⁵⁹

Assim, vivenciando a Praça Tiradentes e a região central da cidade do Rio de Janeiro, Yeda começa a se aproximar cada vez mais do universo dos Teatros e espetáculos. Em 1968, estreia no famoso Teatro Rival, na Cinelândia. Agora, não estaria como público espectador, mas como parte do elenco fixo de artistas. Lili também estaria no Rival, ao lado de Yeda: em um primeiro momento continuaria vestidora, mas com o tempo ganharia espaço e conseguiria uma vaga como artista no show.

²⁵⁸ Encontro partilhado com Yeda Brown no dia 15 de Fevereiro de 2019.

²⁵⁹ Ibidem.

Destaco que, nos anos finais da década de 1960, o Teatro Rival ganhou bastante espaço na cena teatral dos espetáculos de travestis e transformistas na cidade do Rio de Janeiro. Algumas estrelas do primeiro elenco de *Les Girls*, como Rogéria e outras, passaram a ocupar o palco e os bastidores do Rival. Enquanto isso, Lili e Yeda rumavam para os palcos do Teatro Rival por volta dos anos de 1967 e 1968.

No mesmo período, mais especificamente no final do ano de 1967, Suzy Parker é convidada a participar do elenco de *Les Girls*, esse que estava em São Paulo apresentando o espetáculo “*Les Girls Em Alta Tensão*”, no Teatro das Nações. De acordo com Thiago Barcelos Soliva²⁶⁰, Suzy entra em um momento de reestruturação da companhia e aceita ir para São Paulo devido ao prestígio e ao alcance do espetáculo. No entanto, ela entra de *stand-by*, tendo que decorar todos os números e esquetes do espetáculo para substituir alguma artista, caso houvesse algum problema. Mas isso não durou muito tempo, e Carlos Gil logo a colocou como parte do elenco principal devido a seu talento de desenvoltura. Para Suzy Parker:

(...) Em 67... Que quando eu cheguei, já tava montada a revista, não tinha como botar eu sozinha nem nada porque já estava os números completos. A revista já tava montada. Valéria, Marquesa. Todas elas, já tava montada. Ai então, pra ele não me perder né, então ele disse assim, bom então você fica na coxia aprendendo os números de todas né, você tem capacidade pra isso. E no dia que falta alguma, ou vá embora da companhia você pronto, já ocupa aquele lugar, né.²⁶¹

Dessa forma, Suzy consegue se estabelecer como parte do elenco da companhia de Teatro de travestis *Les Girls*. De acordo com ela, Carlos Gil teve grande influência em sua contratação:

Suzy Parker: O Pacheco era homem, era o sócio dele [Referência a Carlos Gil]. O Pacheco gostava muito daquelas que eram muito femininas, muito mulher, muito bonitas. E ele gostava das mais talentosas, o Carlos Gil. Ele dava mais valor.²⁶²

Em um momento específico de sua narrativa sobre si, ela relata o que teria sido uma fala de Carlos Gil sobre sua condição e performance:

Carlos Gil: A Suzy Parker não é bonita, nem maravilhosa como aquelas outras, nem corpo nem nada, mas eu gosto da voz dela, a dicção dela se escuta na última voz do Teatro sem microfone, isso é muito importante

²⁶⁰ SOLIVA, op. cit., p. 13.

²⁶¹ Encontro partilhado com Suzy Parker no dia 15 de Fevereiro de 2019.

²⁶² Ibidem.

pra quem trabalha no Teatro, a voz dela se escuta lá na última fila do Teatro.²⁶³

No tempo presente, Suzy destaca que seu talento artístico e musical facilitou seu ingresso no grupo de artistas travestis:

Ele viu que eu era boa pra esquete, pra ser atriz, pra representar, essas coisas... E o Teatro de revista, era mais pra isso mesmo. Era pra ser atriz, era pra representar. Porque tinha muito esquete, tinha números e mais números de conjunto do *Les Girls* dele. Então era importante. “Chapeuzinho vermelho”, “Intelectuais”, “Podres de chique”, eram tudo números assim... Como é? “Namorados não gostam de luz”. Tudo era esquete. Depois eu fiquei com a esquete, eu fiquei com um esquete maravilhoso que era Dodó e Filó, as irmãs, eu e a Ira Velasquez. Não, mas esse número foi escrito especialmente pra Marquesa e Manon, na Boate Stop lá quando elas começaram, né. Foi escrito especialmente pra elas. Mas aí quando eu cheguei em *Les Girls*, a Manon tava com a Marquesa fazendo esse número, Dodó e Filó, as irmãs, bom, tudo bem. A Manon brigou, foi embora pro Rio, pro Rival, estreou no Rival. Aí o papel passou pra mim, Carlos Gil me botou fazendo a Filó. A pau de arará. Eu chegava, eu tenho a foto com a Ira, com um periquito numa gaiola, toda escrachada, com a meia rasgada, a peruca desganhada com óculos [Trecho Inaudível]. Ah essa bichinha é cabra da peste! Aí, a Marquesa fazia a fina, Marquesa já era toda metida a nariz em pé mesmo, já era toda fina, ficava ótimo, o papel foi feito mesmo pra ela. Ai depois, mais tarde a Marquesa brigou com o Carlos Gil e foi embora também pro Rival, estreou no Rival. Aí o papel passou para a Ira Velasquez, aí ficou a Ira. Ai por isso que a gente ficou como irmãs, todo mundo tratava: As irmãs, era eu, o papel era eu com a Ira. Esse número era esquete, era mais pra Teatro, em Boate não funcionava muito não, o pessoal fazia barulho, bebia, era um número pra Teatro, era um número especialmente pra Teatro.²⁶⁴

Sobre esse momento de sua vida, encontrei uma imagem de Suzy atuando no número Dodó e Filó:

²⁶³ Ibidem.

²⁶⁴ Ibidem.



Figura 54 – Suzy Parker e Ira Velasquez atuando como Dodó e Filó em 1967.²⁶⁵

A imagem acima, do ato Dodó e Filó, é a síntese da narrativa de Suzy: um diálogo entre duas irmãs, uma do interior e outra da cidade grande. Em especial, destaco o estereótipo do retirante nordestino presente na personagem Filó, representado como alguém rude e sem boas maneiras. Dodó, – encenada por Marquesa de 1964 até sua saída do show, por volta de 1968 e, posteriormente por Ira – era chique e apresentava maneirismos elegantes, pois morava na área urbana, reforçando um outro binarismo. Em cena cômica, fica mais uma vez evidente qual tipo de feminilidade é colocada como “padrão” a ser alcançada, aquele efeito e condição de possibilidade ao glamour, à cena cultural.

A narrativa de Suzy é rica de significados e sentidos, inclusive sobre o Teatro Rival. Este se tornava um importante reduto de espetáculos de travestis, seduzindo parte das principais artistas do *Les Girls*. Isso se percebe, por exemplo, quando duas importantes estrelas do grupo abandonaram o show para atuar no Teatro. Em meio a desfalques no elenco, a companhia ficou sob a responsabilidade de Carlos Gil até 1969, quando este passou os direitos autorais de *Les Girls* para Jerry Di Marco. Sobre esse momento, sempre com muito carinho e respeito, revelados em seu tom de voz, Suzy reconhece a importância de Carlos Gil em sua trajetória artística dentro da companhia, do início à saída:

²⁶⁵ Acervo Pessoal de Suzy Parker.

Até o dia que ele terminou com a companhia em 69. Foi “*Les Girls em Alta Tensão*” em 67, “*Les Girls em Times Square*” em 68 e “*Les Girls em Tem Boneca na Folia*”²⁶⁶ em 69. Quando foi a última vez que a gente veio fazer o verão no Carlos Gomes e voltamos pra São Paulo, quando voltamos, ele fez a despedida e se desligou, saiu, entregou, não quis mais seguir com a companhia. Ai o Jerry Di Marco que era o nosso galã que trabalhava com a gente, o Jerry Di Marco pegou os direitos autorais, passou pro Jerry, ele ficou, o Jerry, com os direitos autorais.²⁶⁷

Com voz embargada, brilho no olhar e muito carinho em sua fala, ela compartilha a emoção do momento de despedida de Carlos Gil. Ele, uma das personalidades mais importantes da cena do transformismo brasileiro durante a década de 1960, e talvez da América Latina. Para Suzy:

Les Girls foi lindo o final, todas chorando em cena com um lenço na mão, um lenço branco assim, acenando num cenário, a gente cantando, acenando assim o público de pé. Ai eu não posso nem lembrar. Foi tão bonito. A gente chorava tanto porque a gente também tinha uma vida que a gente não sabia que ia acontecer. A vida da gente era assim, não sabia o que vinha, o amanhã...

Durante os próximos anos, início da nova década, dos anos 1970, a companhia *Les Girls* continuou atuando em outros estados (como Minas Gerais e São Paulo) e países (Uruguai e Argentina), onde foram um grande sucesso, de acordo com falas de Suzy Parker e Yeda Brown, que mencionam que o espetáculo ficou em cartaz por anos, circulando por várias cidades. Com a saída de Carlos Gil, findava-se uma era na companhia. Sob direção de Jerry Di Marco, as artistas alçariam outros voos e conquistariam outras plateias. Já no Rio de Janeiro, o público era cada vez mais cativo e animado com os espetáculos de travestis e transformistas.

No próximo capítulo será possível focalizar o Teatro Rival, como já dito, um importante espaço de emergência de novas subjetivações e reinvenções de si entre as transformistas e travestis na cidade do Rio de Janeiro. Para isso, centralizarei minha análise nas narrativas e histórias de Yeda Brown e Aloma Divina, duas artistas já apresentadas anteriormente, mas que, a partir das próximas linhas, ganharão maior destaque.

²⁶⁶ Sobre o texto do espetáculo “*Tem Bonecas na Folia*” apresentado pela companhia de travestis e transformistas *Les Girls*, tive a possibilidade de acessá-lo na íntegra devido a sua disponibilidade no *Arquivo Nacional* em Brasília no fundo da Divisão de Censura de Diversões Públicas – BR DFANBSB NS. CPR.TEA, PTE.714. O texto é a cópia do documento de requerimento para aprovação/autorização do show pela censura. Irei inserir o mesmo como anexo a esta dissertação. Agradeço aos funcionários do Arquivo Nacional que se disponibilizaram a digitalizar e me enviar por e-mail documento mencionado.

²⁶⁷ Encontro partilhado com Suzy Parker no dia 15 de Fevereiro de 2019.

CAPÍTULO 6 – Teatro Rival: Yeda Brown, Aloma Divina e Escritas de Si

No momento da ditadura quem salvou o Teatro Rival foram as travestis; que deram alegria, que deram movimento... Que era contracultura, mas na época existia o preconceito, então ninguém as tinha como contracultura, mas era, já era contracultura.
- Ângela Leal²⁶⁸

O Teatro Rival é uma casa de espetáculos inaugurada em 22 de março de 1934, na Rua Álvaro Alvim, números 34 a 37, no térreo e subsolo do edifício Rex, nos arredores da Praça da Cinelândia. Por muitos anos esteve localizado entre o Teatro Municipal do Rio de Janeiro e o Palácio Monroe, sendo esse segundo a antiga sede do Senado Federal.



Figura 55 – Cinelândia, década de 1960.²⁶⁹

No decorrer das décadas seguintes à sua fundação, o Rival se consolidou como um dos palcos mais importantes da cidade do Rio de Janeiro. Artistas de renome protagonizaram a cena teatral da casa, entre essas/es estão Dulcina de Moraes, Oscarito,

²⁶⁸ PREMIERE BRASIL - DIVINAS DIVAS / Festival do Rio 2016, 11 de Outubro de 2016. Vertentes do Cinema. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=We7LCmm_y-M. Acesso em 22 de junho de 2019.

²⁶⁹ Pinterest. Disponível em: <https://i.pinimg.com/originals/eb/d2/56/ebd25636f53bb8895f7d13329f1c3a31.jpg>. Acessado em 08 de Novembro de 2019.

Dercy Gonçalves e Grande Otelo. Como já dito, o gênero do Teatro de Revista²⁷⁰ é o que toma conta, esse muito popular nas primeiras cinco décadas do século XX, responsável por lançar as canções de carnaval e as famosas estrelas da época, conhecidas como vedetes. Essas mulheres, em sua maioria brancas, influenciavam diretamente os padrões de beleza e estética feminina da época.

O glamour e qualidade gênero da Revista foram se desgastando com o tempo. O que fora visto como luxo e cômico passou a ser considerado vulgar e obsceno. Entre o final da década de 1950 e o início de 1960 surgiu e se consolidou uma outra modalidade, o Teatro de rebolado. Como diz João Silvério Trevisan: “(...) o Teatro Rebolado tinha tudo para absorver o travesti – como fez. (...) o Teatro de rebolado teve seu sucedâneo natural no show de travestis que veio se impondo na cena teatral brasileira.”²⁷¹

É possível notar essa absorção das travestis no relato de Eloína dos Leopardos, uma das primeiras artistas travestis a pisar no palco do Teatro Rival, em 1965:

(...) Em 1963, eu fui pra um baile de carnaval no Teatro República. Que hoje... O estúdio... Canal Brasil, Rede Brasil, uma coisa assim, hoje. Era o Teatro República, que depois a Nélia Paula trabalhou ali de novo. Tinha baile de carnaval que se chamava baile dos Enxutos, e nesses bailes eu ia, eu conseguia entrar de menor, mas eu já conseguia entrar. Apareceu um diretor do Teatro Rival, vem ser o Teatro do avô da Leandra Leal, e me fez um convite, a mim e mais duas outras que trabalhava... Renata que faleceu e a Fabete que faleceu. E a estrela do espetáculo era Sônia Mamede e Luz Del Fuego. (...) E aí, trabalhando ali entrou a ditadura, 63 pra 64, aquela coisa toda, quebra, quebra, quebra, quebra... Ninguém saía pra vir ao Teatro, o Teatro ia muito mal, apesar do grande talento da Sônia Mamede. De trazer um grande público por curiosidade era a Luz Del Fuego, porque uma mulher em 64, nua no palco com as cobras dançando, mas não adiantou, aquilo ali não foi, aquilo ali deu uma parada.²⁷²

O espetáculo que Eloína menciona ter participado é o “*Boas em liquidação*”, de Luís Felipe, José Sampaio e Gomes Leal, produção desse último, em parceria com Walter Pinto, que esteve em cartaz no ano de 1965.²⁷³ Em questão, observo que a decadência da Revista como gênero teatral impulsiona o surgimento de um novo tipo de espetáculo no Rival, um show com o elenco inteiramente composto por travestis, como já vinha sendo

²⁷⁰ Foi um gênero teatral de grande sucesso na primeira década do século XX, é marcado pelos cenários e produção luxuosa.

²⁷¹ TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil da colônia à atualidade*. 4ª ed., rev., atual. e amp. – Rio de Janeiro: Objetiva, 2018. p. 234.

²⁷² Memórias da Diversidade Sexual - Eloína dos Leopardos Part. 1/6 (Museu da Diversidade Sexual), 26 de junho de 2018. Museu da Diversidade Sexual. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rJse9xhe5Po>. Acesso em 22 de junho de 2019.

²⁷³ GOÉS, op. cit., p. 121.

sucesso em outras casas. A ideia para a montagem do show partiu de Eloína, após a malsucedida temporada em que tinha participado como elenco secundário, em que Sônia Mamede e Luz Del Fuego atuaram como estrelas. Em suas palavras:

Eu encontrei o avô da Leandra em Copacabana, e falei pra ele, por que você não faz um show de travesti ali? E ele me disse:

Américo Leal: Tá maluca Eloína! Como é que eu vou botar travesti? A polícia não sai da Cinelândia, eles tão querendo, quem manda agora é o exército.

Eloína dos Leopardos: E era verdade né. Eu disse: Por que você não tenta? Dois dias depois ele me procurou.

Américo Leal: Você consegue reunir um grupo pra fazer isso?

Eloína dos Leopardos: Olha, as minhas amigas que andam na Cinelândia. Todas queriam se vestir de mulher, já se vestiam escondido. E tentamos fazer isso e deu muito certo, chamava-se “Pode vim quente que eu estou Fervendo”, essa música do Erasmo Carlos.²⁷⁴

O diálogo acima é referente a uma conversa que Eloína teve com Américo Leal, na época, proprietário do Teatro Rival, e que viria a se tornar um dos maiores produtores de espetáculos de travestis da década de 1960. A ideia viria a consolidar os espetáculos de travestis como uma das principais atrações da casa. Em um momento de decadência do Teatro de revista tradicional, pode-se dizer que o gênero com as travestis ganhou cada vez mais força nos palcos das Boates e, depois, consolidou-se nos Teatros da cidade do Rio de Janeiro.

Ângela Leal²⁷⁵, filha de Américo, afirma que:

Quando o Teatro de revista estava por baixo, em total decadência na época da ditadura e da censura, foram Rogéria e os travestis amigos que mantiveram e preservaram o Teatro Rival. O gênero da revista, com glamour, elegância e beleza, fazendo até parte da nossa contracultura.²⁷⁶

Para Ângela, as artistas travestis tiveram grande importância na preservação do Rival, em vista da sucessão de fracassos que o Teatro vinha enfrentando com suas últimas produções. Além do inegável aspecto econômico, montar um espetáculo de travestis no Teatro Rival chamou a atenção de olhares curiosos, que até então estavam em busca de entretenimento. Seguem os nomes de algumas estrelas travestis que passaram pelo palco do Rival durante a década de 1960: Rogéria, Marquesa, Shirley Montenegro, Gisela, Georgia Bengston, Suzy Wong, Fabette Shuiller, Manon, Helô, Cassandra, Veruska,

²⁷⁴ Memórias da Diversidade Sexual - Eloína dos Leopardos Part. 1/6 (Museu da Diversidade Sexual), 26 de junho de 2018. Museu da Diversidade Sexual. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rJse9xhe5Po>. Acesso em 22 de junho de 2019.

²⁷⁵ Ex-Diretora do Teatro Rival.

²⁷⁶ PASCHOAL, 2016, Op, Cit. p. 52.

Wanda, Jaqueline Dubois, Eloína, Rita Moreno, Darla, Jane, Guildá, Françoise, Monique, Ly Ribachea, Nádia, Natalie, Karina, Dorieanne, Elis, Danielle, Aloma e Yeda Brown. Abaixo, a imagem de algumas dessas estrelas, enquanto atuavam no palco do Teatro:



Figura 56 – Artistas travestis e transformistas no palco do Teatro Rival em 1968.²⁷⁷

Acima, temos doze artistas, entre elas, travestis e transformistas, posando para fotografia no palco do Teatro Rival, no ano de 1968. Da esquerda para a direita estão Yeda Brown, Darla Mendez, Eloína, Doris Duval, Veruska, Dorian, Rogéria, Karina, Nadja Kendal, Baby do Rio Grande do Sul, Aloma e Milene. Na imagem, observo os rostos sorridentes de quase todas, com exceção de Eloína. No entanto, apesar de não estar sorrindo, seu semblante é de felicidade. Do famoso “*Vem quente que estou fervendo*”, de 1967, outros espetáculos com o elenco completo de travestis se sucederam no decorrer da década de 1960, até meados de 1970. Sobre a divulgação do primeiro espetáculo, apresento uma das notas encontradas no *O Jornal (RJ)*:

²⁷⁷ Acervo Pessoal de Aloma Divina. Disponível em: <https://web.facebook.com/photo/?fbid=4137407629646192&set=a.251639814889679>. Acessado em: 26 de Novembro de 2021.



Figura 57 – Anúncio publicado em *O Jornal (RJ)* em 6 de Julho de 1967.²⁷⁸

A respeito do anúncio, fica evidente que Rogéria, nessa altura, antiga integrante da companhia *Les Girls*, já era um nome bastante conhecido do público, sendo apresentada como a “enxuterrima” e “o mais famoso travesti do Brasil”. Evidencio o termo travesti sendo referido como masculino na fonte, e destaco que, talvez, dirigir-se e/ou fazer referência a uma travesti com o artigo masculino seja uma possibilidade usual para a época, a década de 1960. Também, mais uma vez evidencio a dimensão cisgênera²⁷⁹ na qual determinadas publicações e anúncios eram formulados. Além desse destaque, consta que o elenco terá participação de vinte artistas travestis, essas referidas como as “mais badalativas ‘bonecas’ do Rio”. Talvez, o objetivo desse modo de apresentação seja o de cativar o público espectador, promovendo curiosidade, sobretudo pela “inversão” dos papéis de gênero desempenhado pelas artistas.

Cabe, aqui, apresentar alguns trechos presentes no espetáculo “*Alô, Alô Bonecas*”, esse apresentado em 1968, no Teatro Rival, com produção de Gomes Leal:

²⁷⁸ *O Jornal (RJ)*, Edição 14040, 6 de Julho de 1967, 2º Caderno, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/110523_06/59396. Acessado em: 19 de Outubro de 2021.

²⁷⁹ Sobre esse fato, explícito que essa realidade molda a forma de visualizar e narrar. Logo, o que é/foi narrado, assim o foi pela dimensão cisgênera da fonte. Se esse texto tivesse sido escrito por uma mulher transgênera possivelmente o conteúdo não seria o mesmo. Ver, a respeito: NASCIMENTO, Letícia Carolina Pereira do. Cisgeneridade, despatologização e autodeterminação: nós por nós mesmas. In: _____.(org.). *Transfeminismo*. São Paulo: Jandaíra, 2021, p. 92-122.

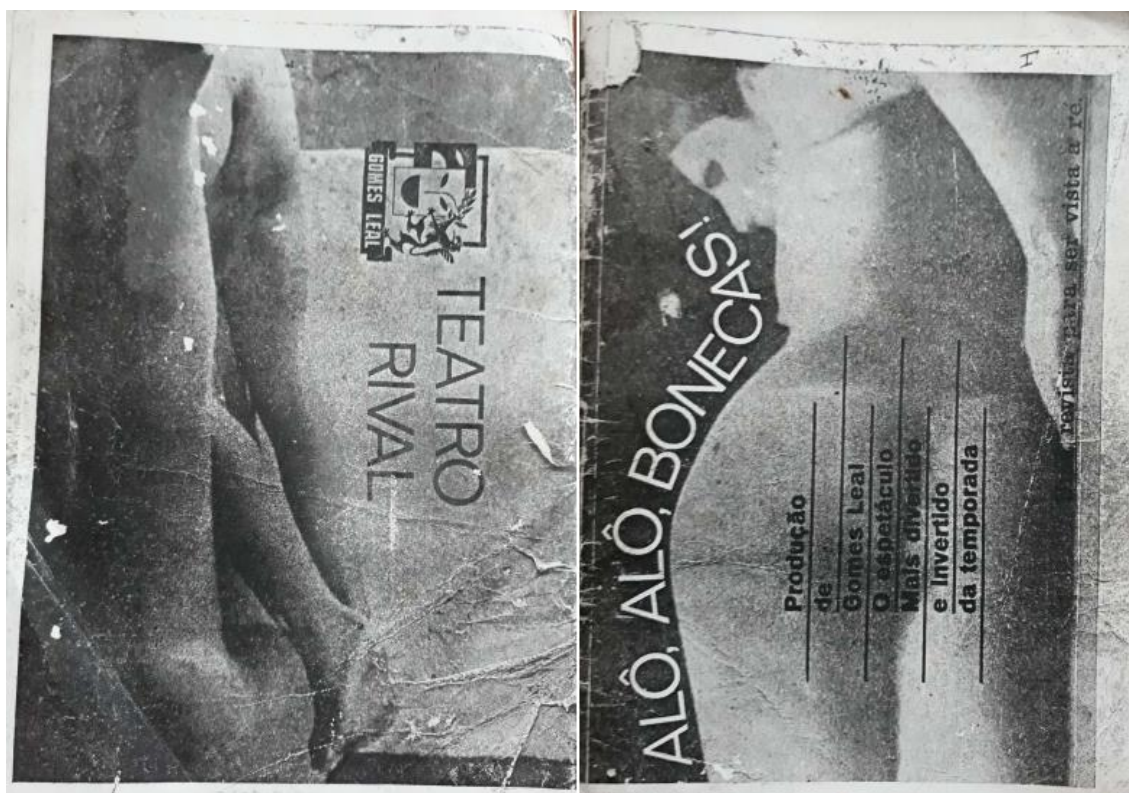


Figura 58 e 59 – Contracapa e Capa do Programa de “Alô, Alô Bonecas” em 1968 no Teatro Rival. Da esquerda para a direita, contracapa e capa.²⁸⁰

Sobre as imagens, tanto na capa, quanto na contracapa, há exposição de nádegas. Na primeira, a curvatura da cintura e dos glúteos fica bem marcante, evidenciado ainda mais pelo título do espetáculo, que se apresenta na vertical, seguindo a linha do corpo, carregado de elementos eróticos e sensuais. Além do título, destaque é dado ao nome de Gomes Leal como produtor. Mais uma vez a inversão de papéis homem/mulher é explicitada no anúncio, e o programa é apresentado como: “O espetáculo Mais divertido e Invertido da temporada”, sendo essa uma “Revista para ser vista a ré”. Sobre esse último trecho, penso que talvez o programa estivesse querendo fazer uma alusão à naturalizada passividade feminina. Já que a “inversão” ali era o grande chamariz, pensar por esse ponto de vista até que faz certo sentido. Essas artistas se apresentavam e eram apresentadas, quase sempre, como verdadeiros símbolos sexuais da época.

Nas páginas iniciais do livreto, como pode ser visualizado em imagem a seguir, é oferecido em destaque o desenho de um menino e, ao fundo, a figura do que parece ser uma mulher, seguido com o texto: “Poxa!... O filho da dona Margarida, costureira lá da Rua, virou Margô e hoje é modista. Isola... Mangalô vinte e poucas...”

²⁸⁰ Programa de “Alô, Alô Bonecas”, Teatro Rival, 1968. Acervo Pessoal de Yeda Brown.

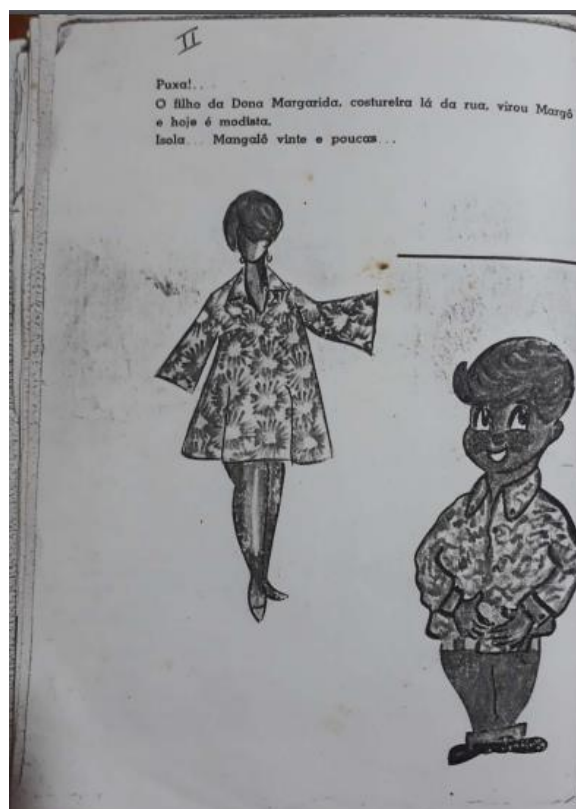


Figura 60 – Programa de “Alô, Alô Bonecas”. 1968, p. 2.²⁸¹

Provavelmente a ilustração representa o filho da dona Margarida se transformando na Margô, sobre o trecho que menciona “Isola... Mangalô vinte e poucas...” penso ser o horário em que o filho costuma dar vida a Margô, na parte da noite. Logo, penso ser uma referência à transformação vivida pelas artistas, sendo algumas transformistas e outras já travestis.

Na página seguinte, observamos o texto intitulado “Início de Conversa”, escrito por Antônio Franco, redator do espetáculo:

Início de conversa

Uma rosa é uma rosa. Uma estrêla é uma estrêla. E um show de travestís é um show de travestís. O poeta da canção em sua composição afirmou que o importante é a rosa. Certo. A sua inspiração dava-lhe o direito de sentir e viver desta forma a importância da rosa. Mas agora eu falo. Quanta rosa existe por aí. Quase tôdas iguais. Quanta estrêla no céu maior (sim, porque existe o céu menor, aquele que fica dentro da paz e do amor que em nós existe) brilha a imensidão. Estrêlas que receberam nomes, poucas. As que não receberam, milhões. E shows de travestís... muitos na praça? Claro que não. É uma arte difícil demais para ser quantidade. Mulher é o negócio mais bem bolado neste vale de lágrimas. Por tudo o que tem. Perdão, por quase tudo. Existem as exceções, claro. Imaginem agora, alguém do sexo oposto, imitá-la em cena aberta e receber aplausos pela cópia correta da imitação. Realmente, tem que ser um artista na plenitude do termo. Gestos,

²⁸¹ Ibidem, p. 2

maquilage, comportamento quase que totalmente feminino, e até aproximação física, com detalhes de carne que só a mulher pode ostentar. É um e um caso muito sério. Cantando, dançando e representando, fazem a platéia sair contente com o dinheiro que deixou nos cofres da bilheteria e com vontade de comentar com terceiros para que assistam um bom espetáculo de Teatro. Se dissessem à vovó em outros tempos que um dia, o homem seria capaz de tal transformismo, creio que vovó faria um esforço hercúleo para impedir a façanha. E hoje, seria difícil convidá-los neste início de conversa, para uma excelente pedida: vamos ao Teatro.²⁸²

O conteúdo acima romantiza e exotifica não somente a arte das travestis e transformistas, mas também a vida das artistas que atuam nesses espetáculos. Digo isso pois muitas dessas estrelas vivem também outros espaços além do Teatro, não apenas atuam para uma plateia, “imitando” o feminino. Assim, de acordo com as fontes, posso considerar que muitas utilizavam o show e o palco como espaços e meios de autopercepção e investimento subjetivo, seja essa transformista ou travesti. Obviamente várias artistas eram muito talentosas, mas sua feminilidade em si não era somente uma atuação espetacularizada, mas maneirismos, jeitos e trejeitos de expressar subjetivamente anseios e desejos de ser através da arte. Logo, destaco a qualidade do show somente e unicamente ao talento artístico do elenco, seja na arte da música, dança e representação teatral.

E nas páginas seguintes do programa, mais um texto me chama atenção, dessa vez um poema intitulado “À Margarida”:

definição bruta, e escolhia os delicados gestos.
Fugia delas, procurando identificação e definição, nêles
Era êle querendo ser ela? Era o quê? Era o que era...
E o poeta explica nas entrelinhas do seu modesto poema:

Quem nasce rosa flor,
aceita espinhos.
Quem não nasce.
escolhe outros caminhos...

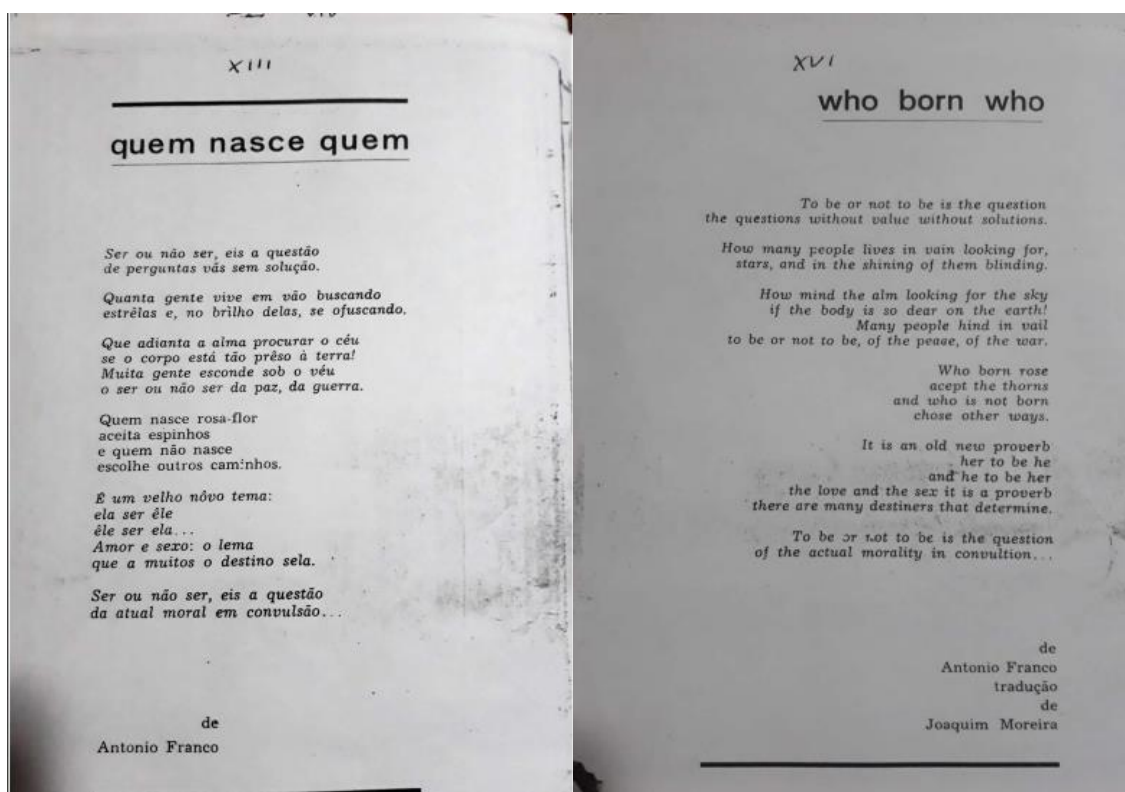
E a transformação amoldando ou enrustindo desejos, dá vida à uma transformação, marca registrada do século XX: o do ser e o do não ser. E êle de ontem, é hoje, quase ela. E as perguntas, as reticências e exclamações, que nunca foram, passam a ser.
E o poema, volta à baila:

É um velho, **novo** tema
Ela ser ele
Êle ser ela.
Amor e sexo o lema

²⁸² Programa de “Alô, Alô Bonecas”, Teatro Rival, 1968, p. 3. Acervo Pessoal de Yeda Brown.

Que a muitos o destino sela...²⁸³

Além desse poema, apresento outro que me chama atenção, esse disponibilizado em duas versões, uma em português e outra em inglês. Sobre estar disponibilizado em inglês, é interessante devido ao fato dos shows de travestis se tornarem parte do circuito turístico da cidade do Rio de Janeiro, sendo frequentado por turistas internacionais, entre esses estadunidenses e europeus. Também de autoria de Antonio Franco e tradução para o inglês de Joaquim Moreira:



Figuras 61 e 62 – Textos apresentados no decorrer da apresentação do Programa de “Alô, Alô Bonecas”. O da esquerda em português, o da direita traduzido para o inglês.²⁸⁴

Assim como o poema “À Margarida”, o “Quem nasce quem/Who born who” praticamente brinca com as mesmas noções de transição e transformação. A questão do *ele ser ela* e do *ela ser ele* é um exemplo disso, e são apresentados outros pequenos trechos com a mesma mensagem no decorrer do texto. Como os das páginas 21, 31, 33 e 38:

Depois que inventaram o TRAVESTI, e do jeito que as coisas estão, é necessário uma vistoria, boneca. Seguro morreu velho.²⁸⁵

²⁸³ Ibidem, p. 6.

²⁸⁴ Ibidem, p. 13 e 16.

²⁸⁵ Ibidem, p. 21.

Pau que nasce torto não tem jeito, cresce torto... Até o Joãozinho virou Joaninha... É o fim da picada.²⁸⁶

Êste mundo é uma perdição.
Ninguém é de ninguém...
... de bêbado, não tem dono.
... de travesti, tem demais.²⁸⁷

Por que os homens complicam tanto as coisas? Entre nós, os bichos, as coisas são o que são: As vacas são as vacas. Os bois são os bois...²⁸⁸

Os trechos acima permitem confirmar o jogo criado pela produção e direção do espetáculo para gerar uma determinada “curiosidade” ao entorno das artistas do show. Assim, fica explícita a exotificação com as noções de travestilidade das estrelas, essas que, no espetáculo em questão, contavam um número de 16 artistas. No primeiro parágrafo citado acima, é dito que seria “necessário uma vistoria”, ao meu entender, para confirmar a “mulheridade” das travestis e transformistas. Sobre essa noção, Jaqueline Gomes de Jesus e Hailey Alves escrevem que:

No que se refere às mulheres transexuais e às travestis, é patente que, em nossa sociedade, elas não recebem o mesmo tratamento dado às mulheres cisgênero, popularmente tidas como mulheres “de verdade”, tampouco as mesmas oportunidades, de modo que as mulheres transexuais e as travestis, além de serem vitimadas pelo machismo, também o são por uma forma de sexismo, de base legal-biologizante, que lhes nega o estatuto de feminilidade ou da “mulheridade”.²⁸⁹

Assim, observo que o programa em questão, apresentado pelo Teatro Rival, foi responsável por caçoar da condição de gênero das artistas. Enfim, o que queriam dizer com o trecho “o fim da picada” em relação a “Joãozinho” ter virado “Joaninha”? Ou então com “pau que nasce torto não tem jeito, cresce torto”, ainda no mesmo trecho? Enfim, continuo: se ninguém é de ninguém, como poderia “... de travesti, ter demais”? Além de questionar em forma de piada o porquê de os homens complicarem as coisas: “que as vacas são vacas” e que “os bois são os bois...” fazendo nitidamente mais uma referência à travestilidade do elenco.

²⁸⁶ Ibidem, p. 31.

²⁸⁷ Ibidem, p. 33.

²⁸⁸ Ibidem, p. 38.

²⁸⁹ JESUS, Jaqueline Gomes; ALVES, Hailey. Feminismo transgênero e movimento de mulheres transexuais. *Revista Cronos*, v. 11, n. 2, 28 nov. 2012, p. 13.

Entre as estrelas referidas nos trechos, constam como participantes do espetáculo²⁹⁰ Angela Blanche, Veruska, Malú, Georgia Bengston, Guildá, Shirley Montenegro, Wanda, Gisela, Jane, Lizia, Nédia, Eloína, Mylene, Suzy Wong, Darla Mendes e Yeda. Além das artistas mencionadas, havia, diretamente envolvidas no show, 34 pessoas, físicas e jurídicas, somente com essa montagem, ficando evidente o tamanho do espetáculo. O roteiro era dividido em duas partes, a saber.

Roteiro

1.ª PARTE

PRÓLOGO: **Venham distrair-se conosco**

DISTRAÇÃO: **Gisela. Pedro.**

BASFOND: **Suzy, Jane. Pedro. Jorge.**

BRANCA DE NEVE: **Geórgia Bengston. Veruska. Pedro.**

STRIP TEASE: **Mylene.**

MULHERES DE OURO: **Shirley Montenegro. Modelos.**

FOTÓGRAFO: **Gisele, Eloina, Pedro.**

BARBARELLA: **Veruska.**

CHICA DA SILVA: **Eloina. Malú. Darla.**

Final Bahia: **Todo o elenco.**

2.ª PARTE

UMA VOZ A MAIS: **Eloina.**

CASAMENTO NA TV: **Geórgia Bengston.**

AS INDIFERENTES: **Suzy. Pedro. Jorge e Modelos.**

COMO AGARRAR UM MARIDO: **Gisela.**

JOGUINHO DE BERIBA: **Wanda. Jane. Guilda. Veruska. Darla.**

DE GAL COSTA AO HIPPIES: **Geórgia Bengston e Modelos.**

VERTIGEM: **Mylene.**

AS MELODIAS DE HOJE: **Shirley Montenegro e Modelos.**

FINAL CARNAVAL 70: **Todo o elenco.**

Nas duas partes, seguem a organização do show: alguns nomes se repetem mais que outros, e os títulos dos números chamam bastante atenção e me despertam curiosidade. Entre todos, o “CHICA DA SILVA” é o que mais me intriga. Francisca da Silva de Oliveira, mais conhecida como Chica da Silva, foi uma negra escravizada e alforriada que viveu no arraial de Tijuco, atual Diamantina, entre os anos de 1732 e 1796. No entanto, mais de 150 anos depois de sua morte, um grupo de travestis estava apresentando um número com seu nome no meio do espetáculo em plena Cinelândia.

²⁹⁰ A direção e produção de *Alô, Alô Bonecas* (1968, Teatro Rival) era por conta de Gomes Leal, a administração, por Manoel Ginari, o Secretário era o Aldir Ribeiro, a direção musical e orquestrações era Edward Santos e a direção artística e coreografia de responsabilidade de Henrique Delf. Na parte técnica estavam Otavio Faria Chimango como contrarregista, Hélio Faria Chimaguinho e Claudio de Lima como os auxiliares de contrarregista, Antônio Rocha na maquinaria, como auxiliares de maquinaria estavam Manoel Joaquim e Amaro Rocha, como eletricista chefe o Victor Patola. No comando a Gráfica Mar LTDA na produção gráfica, Homero e Fred Alberto na fotografia, como retocador, Luiz Carlos Goulart, Agnaldo Freitas na arte e Antonio Franco na redação e realização.

Logo, reflito sobre como deveria ser essa tal apresentação e imagino como deveria ser o número. Entre os detalhes, penso em qual deveria ser a música e/ou o texto apresentado. Sigo em minha reflexão e destaco como tudo isso deveria ser estruturado nos bastidores entre as artistas e os números, pois percebo que umas possuem mais espaço que outras no roteiro. Para refletir a respeito, é preciso pensar a estrutura clássica de uma revista teatral. De acordo com Neyde Veneziano, em linha gerais, os eventos se davam da seguinte forma:

1º ato: prólogo ou número de abertura, que pode ser precedido por uma *overture* orquestrada. Nas cenas seguintes, há uma alternância de cortina, quadro de comédia, quadro de fantasia e assim por diante, até a apoteose do primeiro ato.

2º ato: sem prólogo, é repetida a fórmula do primeiro ato, porém, de maneira mais ligeira.²⁹¹

Reparo, ainda, que a estrutura descrita por Veneziano é bem semelhante à apresentada no roteiro do programa de *Alô, Alô, Bonecas*. Sobre o espaço partilhado pelas artistas no show, Veneziano apresenta o sistema geralmente utilizado entre artistas do Teatro de revista para as distinguir hierarquicamente. De acordo com a autora, a ordem era:

1 *girls* (bailarinas que dançavam nas filas, como um coro);

2 *Vedetinhas* são aquelas seis ou oito que acompanham a vedete maior, em seus quadros. (...) Elas eram como um séquito que acompanhava a grande vedete;

3 *Vedete de quadro*. Na revista havia mais de uma vedete. Mesmo não sendo a maior estrela da companhia, as outras (já por conquista e por profissão) faziam com suas vedetinhas, número só delas.

4 *Vedete do espetáculo*. Esse era o posto de desejo. A maior vedete do espetáculo que, ao lado do cômico, formava a dupla de suporte da revista. Eram as grandes atrações. Seus nomes deveriam estar no alto dos cartazes. Nem sempre isso acontecia;

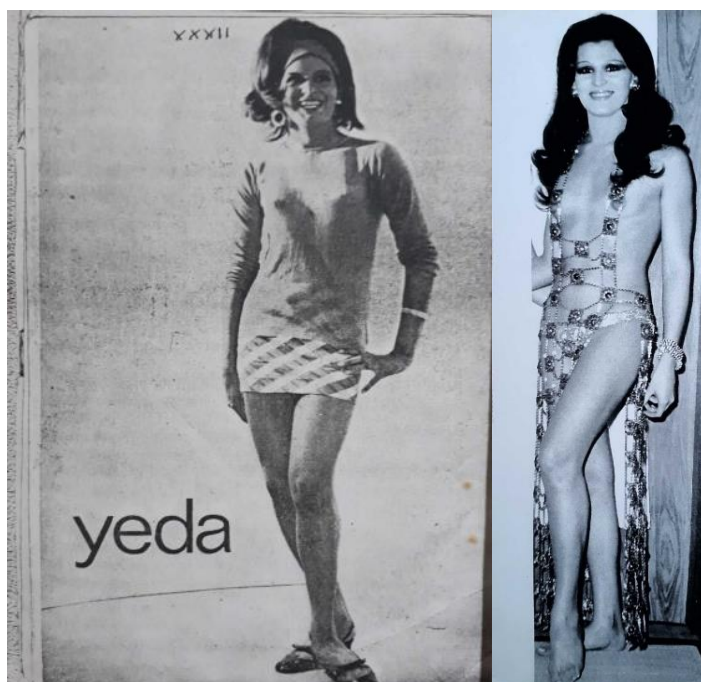
5 *Estrela*. A vedete, ao alcançar o reconhecimento e a notoriedade, era apresentada como Estrela da Companhia. Essa tinha direito de ter seu nome no cartaz;²⁹²

Entre as *girls*, vedetes e estrela do espetáculo que tinham como responsabilidade levar “diversão” aos espectadores, destacarei novamente, Yeda Brown, uma personagem que cruza sua história de vida com o Teatro Rival, fazendo desse um espaço de estratégia/condição de possibilidade que facilita seu investimento subjetivo.

²⁹¹ VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. São Paulo: SESI-SP editora, 2013, p. 135.

²⁹² _____. *As grandes vedetes do Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010, p. 60.

6.1 – Yeda Brown: A vedete que fez o serviço militar



Figuras 63 e 64 - Yeda Brown na imagem de divulgação do Programa do espetáculo “Alô, Alô, Bonecas” de 1968 e a direita, fotografia na ocasião de sua estreia no Teatro Rival.²⁹³

Recapitulando sua história, Yeda era filha de pai militar e nasceu em Bagé, no Rio Grande do Sul. Relembro que ela veio para o Rio de Janeiro aos 18 anos de idade. Em sua memória, cita o ano de 1967; viajou para a cidade do Rio durante sua juventude por conta do serviço militar, esse que sua família a obrigara a fazer na tentativa de uma possível “cura” homossexual. Seu jeito afeminado a destacava dos demais meninos de sua idade. Em suas palavras: “Quando era incubadinha, não se notava... Que dava pra esconder a sua pertencia sexual ai era mais fácil. Mas quando notassem uma pluminha já começavam a olhar de lado.”

De acordo com a entrevista realizada com Yeda, para sua família, ela possuía desde a infância essa tal “pluminha”, não sendo possível esconder seus trejeitos afeminados. Esses que acabaram lhe levando ao serviço militar, chegando ao ponto de seu pai a obrigar e impor o serviço para correção de seu gestual, considerado pouco “masculino”. Como ela conta: “Meu pai me obrigou a fazer o serviço militar, pensando que era a última tentativa de aquele filho... A baixar o homem.”²⁹⁴

Por esse motivo, vem residir na cidade do Rio de Janeiro. Como relata:

²⁹³ Acervo Pessoal de Yeda Brown.

²⁹⁴ Encontro partilhado com Yeda Brown no dia 21 de Novembro de 2016.

Yeda Brown: Como ele [pai de Yeda] tava metido em política foi mandado... Ou ia pra Ponta Porã [MS], olha que filhos da puta... Como faltava dois anos [refere-se ao tempo que faltava para a reserva do pai], ou ia pra Ponta Porã lá na PQP. Ponta Porã! Sabe onde é que isso? Vixe Maria... Ou Rio de Janeiro, lógico que ele escolheu Rio de Janeiro. Eu tive a sorte que eu ia entrar justo no serviço militar e vim parar onde pra fazer o serviço militar? No Rio de Janeiro! Linda e maravilhosa, na avenida Brasil no primeiro BCC, no Primeiro Batalhão de Carros de Combate, ali na avenida, hoje não é mais não, mas era bem aqui na avenida Brasil, bem aqui no início.²⁹⁵

A transferência de seu pai a trouxe para um dos principais centros do país, lugar onde já havia uma estabelecida “subcultura homossexual”. A partir de suas narrativas, relata seus primeiros contatos com outros homossexuais na cidade do Rio de Janeiro, logo após sua transferência do BCC²⁹⁶ para o Ministério da Guerra, que na época se localizava na Avenida Presidente Vargas, no Palácio Duque de Caxias, próximo à Praça Tiradentes, um famoso *point* de encontros homoeróticos da região.

Yeda Brown: Aí depois eu vim aqui pro Ministério da Guerra, no Duque de Caxias. Ai eu vim pra ai, ai foi onde comecei a conhecer o pessoal babadeiro na Praça Tiradentes. Ai cai um dia sem querer na Cinelândia, sem querer, eu vinha da Rádio Mauá. (...) Vindo caminhando assim, vim caminhando ali da rádio Mauá, vim caminhando, caminhando... De repente, eu vejo luzes, luzes... Acendendo e apagando... Uma coisinha lá no fundo assim, Teatro Rival, Gomes Leal apresenta Boas em Liquidação, as vedetes maravilhosas e três travestis, que era Eloína a Jaqueline e a Renata, parece. Ai, e as bichas passando, uma pra lá, outra pra cá, todas pintosas, ai eu digo, meu Deus! Isso aqui é o que eu quero, isso que eu quero, é isso que eu quero! Essa vida.²⁹⁷

Essa lembrança da Cinelândia, do Teatro Rival e do cartaz em que apresentava o show intitulado *Boas em Liquidação*, que contava com a presença de três travestis no elenco, mudaria sua trajetória. Yeda, que naquele momento era um recruta do exército, viria estreiar no palco do mesmo Teatro anos depois. Após o fim do serviço militar, pode colocar em prática seus sonhos, desejos e ir atrás da vida que queria, como ela mesma relata.

Em outro momento de sua narrativa, ressalta como foi fazer um teste para compor o elenco de travestis do Rival, em 1968.

Yeda: Quando cheguei eu fui fazer teste no Rival, fui fazer teste no Rival. Ai tudo bem, a Consuelá foi no Carlos Gomes [Teatro onde Yeda já havia estreado] que tinha o Teatro só as segundas-feiras. E tinha

²⁹⁵ Ibidem.

²⁹⁶ Sigla para Batalhão de Carros de Combate.

²⁹⁷ Encontro compartilhado com Yeda Brown no dia 21 de Novembro de 2016.

muito mais bichas feias que bichas bonitas. Ai a Consuelá que era vestidora do Rival veio ver o show aqui no Carlos Gomes e falou:
 Consuelá: Gaúcha, que que você faz? Vai lá no Rival que a Milene vai embora, vai fazer teste no Rival! A Milene vai pra Alemanha, e aquele número pra você...²⁹⁸

Nas palavras de Yeda:

Magrinha com o cabelinho aqui assim, com os hormoninho, maravilhosa, estava uma garota [Referindo-se a sua aparência]. (...) Já com peitinho. Ai eu fui lá e o Delf [Henrique Delf, famoso coreografo da época], o Delf era um coreografo que tremia ao falar com ele. Ao falar com ele você tremia, que eu já sabia a fama dele.²⁹⁹

Desta forma, ela rememora como foi esse primeiro contato com o Teatro Rival e seu teste. Em sua fala, narra como foi selecionada para fazer parte do elenco de travestis da casa:

Yeda: Ah, eu vim aqui que a Consuelá me trouxe.
 Consuelá: Ah essa é a gaúcha que eu falei pra você, de mulher vai ser um escândalo! Isso de mulher é um verdadeiro escândalo!
 Delf: Então, tem o mambo de maio de perna de fora e tem um mambo de perna coberta, o que você pode fazer?
 Ai eu Tchan assim!
 Yeda: Ah, mambo de perna de fora.
 E a Rogéria...
 Rogéria: Lógico! As pernas de gaúcha que escândalo!³⁰⁰

No tempo presente, em sua narrativa sobre o período em que passou pelo Rival, ela dá muita ênfase a quanto era inocente, em comparação as outras artistas que atuavam no Rival. Em suas palavras: “Eu pura como um lírio. E elas já eram tudo anacondas! (...) Veruska, a dona Marquesa, a Rogéria foi malíssima, a Rogéria foi malíssima. (...) Na época de novinha ela era babado.”³⁰¹ Logo, Yeda atribui que sua ingenuidade foi vista pelas outras como uma espécie de chacota, motivo para hostilizações.

Ainda sobre a ingenuidade, relata que na noite de sua estreia como parte do elenco do Teatro Rival, inocentemente se colocou à disposição para ser a última a entrar no palco, sem saber que a última a entrar era sempre a estrela do espetáculo, causando, com isso, grande indignação por parte das outras, principalmente da maior estrela, Rogéria. Nas palavras de Yeda:

Aí no final, eu digo:

²⁹⁸ Ibidem.

²⁹⁹ Ibidem.

³⁰⁰ Ibidem.

³⁰¹ Ibidem.

Yeda: Ah não se preocupe no final que eu sou a última aqui.
 Pra que? Eu não sabia que a última era a estrela né. A Rogéria:
 Rogéria: O que é viado!? O que é viado!? A última? Tá chegando! É a
 última merda e tá chegando! E quer ser a última a baixar as escadas?
 Ai todo mundo... kakakakaka (risos)³⁰²

Por começar a viver em um meio de disputas, hierarquias e vaidades, ou seja, o Teatro Rival, Yeda considera ter sido muito importante o apoio de algumas pessoas para sua permanência no espaço e no elenco do espetáculo. Entre essas, encontra-se Delf, o coreógrafo que gostou dela desde o início. Em suas palavras:

Yeda: Ai pra que? Pra elas, aquilo pra elas... Eu fui uma chacota. Foi uma chacota, foi uma chacota... Uma rizaiada... uma humilhação... me deu vontade de ir embora na hora. Ai o Delf:
 Delf: Venha pra cá, venha pra cá!
 Ai eu digo:
 Yeda: Não, não, eu não quero ir, eu não quero isso não.³⁰³

Em alguns encontros partilhados, o professor Fábio Henrique Lopes³⁰⁴ esteve presente. Em uma dessas ocasiões, Fábio questiona Yeda sobre sua relação com Delf:

Fábio Henrique Lopes: Então o Delf te ajudou também, né?
 Yeda: Lógico! O Delf me adorou. Me deu um número [em referência ao espetáculo], debutando já com um número, com um número é muito difícil uma pessoa que não sabe fazer nada, te deixar você estrear. (...) Homenagem a Isadora Duncan, então eu entrava com aquilo né, com a echarpe, tudo coreografado, muito bonito, com coreógrafo, tudo muito bonito, maravilhoso, e as escadas assim... Acendia a luz com as cortinas transparentes no final do *strip-tease*, ai eu me e jogava nas escadas assim, e o rapaz lá, desses de hoje em dia assim né. Era muito bonito, e a música da Isadora Duncan [cantarola a música], e o corpo, tinha que ter cara e corpo para aquilo. Entende? Então elas ficaram...³⁰⁵

Yeda continua:

[Colegas do Rival]: Como Delf? Se ela está começando? Ela já tem um número? Ela já é solista? Ela já tem um número?
 Delf: Mas depois ela vai entrar de recheinho... De soldado. [Em resposta às colegas do Rival]
 Yeda: Eu entrava depois de soldado no número da Shirley Montenegro, na traviata, mas a gente maquiada com peruca, e aqui com os *gallon* e o *pantalon* lilás e preto, com uns dourados aqui. Então a gente fazia com ela [cantarola a música], ai eu dançava com a Shirley Montenegro,

³⁰² Ibidem.

³⁰³ Ibidem.

³⁰⁴ Orientador dessa dissertação. Pós-Doutorado em História pela Université de Paris (2021) e Unicamp (2017). Doutorado em História Cultural pela UNICAMP (2003). Professor Associado I do Departamento de História da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ – Seropédica). Membro Permanente do Corpo Docente do Programa de Pós-Graduação em História – UFRRJ. Pesquisador e líder do LabQueer – Laboratório de estudos das relações de gênero, masculinidade e transgêneros/UFRRJ.

³⁰⁵ Encontro partilhado com Yeda Brown no dia 15 de Fevereiro de 2019.

depois a Doriana. Depois tinha também um número de mambo que tinha as que já estavam tomando, as que já tinham hormônio, tinha umas que já eram com os peitos de fora e a saia de volante muito colar, muito colar. Então tinha as que tinham o peito e podia mostrar, as que não tinham peito de sutiã.

Fábio Henrique Lopes: E você mostrava?

Yeda: Lógico, as coisinhas, meus peitinhos de 14 aninhos. Aquela morena maravilhosa, e as pernas. [Em referência a si mesma]³⁰⁶

Sua aparência mais feminina por conta dos hormônios incomodava algumas outras artistas do show. Além do Delf, ela lembra como foi importante a ajuda de outras colegas nos bastidores em seus processos de subjetivação. Em meio às rivalidades que ocorriam ali, ela sublinha que era a única que podia deixar seu cabelo crescer entre as outras. Em um trecho da entrevista, é indagada novamente por Fábio Henrique Lopes:

Fábio Henrique Lopes: Uma outra coisa, em uma das entrevistas... Em uma das entrevistas você fala muito que quando você começou no Rival em 68 tinha muita rivalidade né?

Yeda: Tinha.

Entrevistador: Elas te chamavam de bichinha?

Yeda: Eu fui falar com a Marquesa, que eu era a única que podia ter o cabelo aqui [referindo-se ao comprimento de seu cabelo] era eu porque eu tinha o meu coronel [Esse era um namorado endinheirado que tinha na época]. Elas não podiam ter o cabelo grande, elas tinham tudo... Que a maioria era cabeleireiro de salão e tudo né... E eu pá! Com meu cabelo de henê maravilhoso.

Entrevistador: Cabelo seu mesmo?

Yeda: É. Meu mesmo, *largo*. *Largo* e com henê, ficava mais estirando ainda. Morena maravilhosa, gaúcha. Incomodava.

Entrevistador: Mas muito ingênua? Você falou que chegou muito ingênua.

Yeda: Era, muito pura, muito pura, muito pura, muito pura. E aqueles *bichon*, aquelas *bichon*, uma comendo a outra. Então a parte de cá do Rival, lá trás era as bailarinas, as últimas merdas erámos nós, lá trás.

Dessa última fala, evidencio que havia hierarquia e hostilizações entre as artistas nos bastidores. Contudo, hoje, Yeda positiva essa experiência, transformada em estratégia e meio para reinvenção de si. Em suas palavras, sugere que havia uma configuração que as dividia entre as que eram mais importantes das que seriam menos conhecidas, ou seja, as que ficavam na parte de trás do camarim do Teatro eram as que deveriam ter menos destaque no show.

Em uma outra entrevista, dessa vez com Aloma Divina – também travesti da “primeira geração” da cidade do Rio de Janeiro, e colega de elenco de Yeda -, ela [Aloma Divina] sublinha a configuração que predominava no camarim/bastidor do Teatro Rival

³⁰⁶ Encontro partilhado com Yeda Brown no dia 15 de Fevereiro de 2019.

durante os espetáculos da década de 1960. Em diálogo, conta: “(...) dentro do Rival tinha o Navio Negreiro [nome dado ao camarim das negras]... Nosso Camarim era lá atrás, no fundo do Teatro, não com as brancas... Eram eu, Mylene, Rita Moreno, Darla e Eloína dos Leopardos (...)”³⁰⁷. Segundo Fábio Henrique Lopes:

Assim, com coragem, Aloma denuncia esse espaço outro, marcado pelo viés da raça. Espaço ocultado ou esquecido pelas outras narrativas - pelo menos aquelas até este momento registradas - e fontes. Contudo, Aloma não fica presa nas teias das lamentações, não cristaliza, como ela mesma diz, azedume ou “despeito”. Se o chamado “Navio Negreiro” foi de certa forma usado para desvalorizar, hierarquizar e discriminar, se provocou preterimento e dor, retrospectivamente reconhece que ele não conseguiu bloquear capacidades, possibilidades de vida e de escolhas. Funcionou para afirmar e positivar sua diferença, no passado, como no presente, potencializando sua crítica.³⁰⁸

A nível de reflexão sobre a racialização do espaço do Teatro Rival, evidencio as palavras do historiador Marcus Radiker a respeito do que teria sido um “Navio Negreiro”³⁰⁹. De acordo com o autor, “o navio negreiro é um navio-fantasma que navega nas fímbrias da consciência moderna.”³¹⁰ Essa que de certo modo foi estruturada em meio a “gritos, lamúrias de um lado”³¹¹ e, a “cantos lamentosos de outro”³¹², além das relações entre os marujos e pessoas escravizadas, essas que eram caracterizadas pela imposição de “rações estragadas, por sessões de açoites, violências de todo o tipo e estupro de escravas.”³¹³ Ainda assim, o navio negreiro simboliza uma infinita capacidade criativa de resistência da população negra escravizada, “que ia de greves de fome ao suicídio e a insurreição aberta, mas também passava pela apropriação seletiva da cultura de seus

³⁰⁷ Encontro partilhado com Aloma Divina no dia 25 de julho de 2017.

³⁰⁸ LOPES, Fábio Henrique. *Subjetividades Travestis na cidade do Rio de Janeiro*. Aloma Divina. *Transversos: Revista de História*. Rio de Janeiro, n. 14, dez. 2018, p. 63.

³⁰⁹ O Navio Negreiro foi um drama épico que se desenrolou em inúmeros cenários, num longo espaço de tempo, tendo como protagonista não um indivíduo, mas antes um elenco de milhões. No decurso de quase quatrocentos anos de tráfico de escravos, entre o fim do século XV e o fim do XIX, 12,4 milhões de pessoas foram embarcadas em navios negreiros e transportadas pela chamada Passagem do Meio, cruzando o Atlântico rumo a centenas de pontos de distribuição espalhados ao longo de milhares de quilômetros. Durante o terrível trajeto, 1,8 milhão delas morreram e tiveram seus corpos alçados ao mar, para proveitos dos tubarões que seguiam os navios. A maior parte dos 10,6 milhões que sobreviveram foi despejada nas entranhas sangrentas de um sistema de *plantation* assassino, ao qual esses cativos resistiram de todas as formas imagináveis. Ainda assim, nem mesmo esses números extraordinários nos revelam a magnitude do drama. Muitas pessoas capturadas na África morreram a caminho do navio negreiro, quando andavam em grupos e comboios, embora a falta de registros nos torne impossível estabelecer os dados com precisão. Ver, a respeito: RADIKER, Marcus. *O Navio Negreiro: uma história humana*. Tradução: Luciano Vieira Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

³¹⁰ *Ibidem*, p. 21.

³¹¹ *Ibidem*, p. 10.

³¹² *Ibidem*, p. 10.

³¹³ *Ibidem*, p. 15.

captore, principalmente no que se refere à língua e a conhecimentos técnicos”³¹⁴, a exemplo os ofícios náuticos. Lembro que tudo isso se constituía entre os conflitos e cooperação, visto que no mesmo espaço eram encarceradas pessoas de diferentes classes, etnias e gêneros. Todas jogadas indiscriminadamente aos horrores do convés de tais embarcações. A partir da reflexão é que problematizo o espaço nomeado como “Navio Negreiro” em meio aos bastidores de tal Teatro.

A partir da fala de Aloma, Yeda é questionada sobre essa configuração do camarim/bastidor, confirmando:

Fábio Henrique Lopes: Sabe o que a Aloma fala, que tinha assim, o camarim das brancas e das negras, que as negras ficavam lá no final.
Yeda: É. Lá no último cantinho assim, mas dava pra entrar pelas duas partes assim. Mas as divinas maravilhosas, que era a Marquesa, Bengston, Wanda, (...) A outra como é que é o nome dela? Karina. As grandes, grandes... Todas... Shirley Montenegro. Mas era um ti-ti-ti, era um ti-ti-ti...³¹⁵

Nas palavras de Yeda:

[Colegas do Rival]: Hahahaha... Olha! Provinciana! Provinciana! (...)
Provinciana! De Bagé! Meu Deus! Tem isso lá também?
Yeda: Eu ficava apavorada.³¹⁶

O ambiente do Teatro Rival foi um lugar de grandes brigas de ego, hierarquias e disputas pelos holofotes. Porém, não deixou de ser um espaço de formação de laços afetivos, redes de amizade e constituição de subjetividades dessas estrelas que nele se apresentavam. Ao mesmo tempo em que foi palco e condição de embates, foi lugar de trocas, aprendizados e ensinamentos. Como já mencionado, as amizades constituídas foram de extrema importância naquele momento e contexto artístico. Quando Yeda chegou ao Rival, não sabia se maquiar sozinha. Com isso, precisou contar com a ajuda de amigas em sua produção para entrar em cena. Para ela:

Yeda: Eu não sei me maquiar Rogéria, eu vou trazer maquiador.
Rogéria: Um dia. Um dia eu admito, Delf!
Yeda: O coreografo que era babadeiro.
Rogéria: Delf! O maquiador vai maquiá-la viu? Um dia viu?
Ai eu:
Yeda: Lógico. Um dia, eu não vou aprender. [Pensamento de Yeda]
Yeda: Aí veio a Belinda, outra vez comigo, que era o Paulo Sérgio. Ai a Rogéria:

³¹⁴ Ibidem, p. 15.

³¹⁵ Encontro compartilhado com Yeda Brown no dia 15 de Fevereiro de 2019.

³¹⁶ Ibidem.

Rogéria: Epaaa! Epaaa! Aonde vai?
 Yeda: Vou maquiagem. Eu ainda não sei Rogéria.
 Rogéria: Hoje ein. Mas amanhã, saia como sair, faça um risco, faça um risco. Mas você a partir de amanhã vai começar a se maquiagem.
 Yeda: Ai as meninas do camarim me ajudavam né. Ali Ribancheira, tinha setenta e poucos anos, quase oitenta, a outra, a Dorian também que já se maquiava bem. Então me ajudavam e tudo isso né.³¹⁷

O cabelo naturalmente longo e bem cuidado, os hormônios, a maquiagem, assim como as amigas e o Teatro Rival, foram de grande importância em seu investimento subjetivo e em seus processos de autopercepção. Intervenções corporais, autodefinição, a subjetividade de artista e os enfrentamentos e tensões do Rival impulsionaram a projeção de seus sonhos, um deles, como ela mesma deixa notar em suas falas, o de se fazer travesti, o de se inventar como Yeda.

Em relação às amigas, lembra-se de Jane Di Castro, que deu grande apoio, positivo, sobretudo por ser encontrado em meio ao ambiente de disputas do Rival. Segundo Yeda:

A Jane sempre gostou de mim, a que sempre me deu quartelzinho, a que sempre me apoiou a que sempre me deu coisa, foi a Jane Di Castro.
 Jane Di Castro: Gauchinha! Nós parecemos em gauchinha.
 Ela ia lá trás:
 Jane Di Castro: Gauchinha, sabe que várias pessoas falaram que nós parecemos.
 Eu falava:
 Yeda: É verdade.³¹⁸

Para Yeda, estar no palco do Teatro Rival foi uma experiência que deu muita força para seguir seu processo de autoconstrução. Para além das amigas e rivalidades, destaca o contato com a plateia:

Yeda: Foi uma maneira da gente se liberar, de fazer aquilo que a gente queria poder usar nossas roupas femininas, a gente usar o cenário e o público apoiando a gente, aplaudindo, as casas lotadas de senhoras e senhoras maravilhosos, então aquilo foi dando, porque faculdade a gente não conseguia.³¹⁹

Pelo exposto, é possível analisar o protagonismo do Teatro Rival na cidade do Rio de Janeiro em relação aos espetáculos de travestis. A casa, naquele momento, foi um importante espaço de emergência das subjetividades de travestis e transformistas, não sendo fundamental apenas para Yeda, mas para muitas outras, com histórias e trajetórias

³¹⁷ Ibidem.

³¹⁸ Ibidem.

³¹⁹ Ibidem.

diferentes, que em um momento passam a compartilhar o mesmo espaço em dado momento de suas vidas, criando redes de amizades e novas possibilidades de ser/estar.

A seguir, apresentarei alguns relatos de Aloma Divina a respeito dessas hierarquias, redes de amizade e conflitos nos bastidores do Teatro Rival no período em que esteve atuando na década de 1960.

6.2 – Aloma Divina: Camarins e o Navio Negroiro



Figura 65 – Aloma Divina em com seus 17 anos em 1966, na época ainda Lili.³²⁰

Relembro que Aloma Divina é nordestina da cidade de Salvador, como já dito. Sobre seu primeiro contato com o Teatro Rival, atuou nos bastidores, vestindo as artistas travestis que ali se apresentavam. De acordo com Aloma, após a temporada do espetáculo “Bonecas em Mini-Saias”, em 1967, no Teatro Carlos Gomes, ela foi para o Rival em 1968, ainda como Lili. Em suas palavras:

Ai eu vestindo elas, depois que terminou a peça. Aí o que eu fiz, eu me joguei no Rival. Fui vestir no Rival que era o sucesso, que era o boom. Aí aconteceu o seguinte, que eu fui vestir no Rival, mas eu começava a fazer micagem nos camarins imitando elas, porque eu sabia de tudo, eu vestia elas. Ai corria pra plateia ficava vendo o número e voltava pra vestir mais três. Eu vestia de três em três. E eu via sempre o show, né. Eu gostava de ver.³²¹

³²⁰ Acervo Pessoal de Aloma Divina.

³²¹ Encontro partilhado com Aloma Divina no dia 25 de julho de 2017.

Na fala de Aloma, o espaço do Teatro Rival tem grande importância. Além de se referir ao espetáculo como “sucesso” e “boom”, dando a entender a qualidade do show, ela conta suas idas e vindas do camarim para a plateia na tentativa de assistir aos números das artistas que ali se apresentavam. Para Aloma, ter a possibilidade de ver o show, mesmo tendo que voltar entre um ato e outro, era uma oportunidade de aprender e imitar trejeitos, performances encenadas pelas transformistas e travestis que atuavam no palco.

Em uma dessas idas e vindas da plateia para os bastidores, Rogéria, estrela do espetáculo, depara-se com Lili completamente sem roupa, fazendo, como ela mesma diz, uma dessas “micagens”, ou seja, imitações dos números que eram apresentados no palco do Rival. Ao vê-la quase sem roupa, Rogéria tomou um susto com seu corpo, que nessa altura já era um muito feminino, por conta da ingestão de hormônios desde muito cedo, como já explicado.



Figuras 66 e 67 – Aloma Divina durante sua juventude, no ano de 1970.³²²

Mesmo com as imagens expostas terem como data o ano de 1970, é perceptível, através da fala de Aloma, que desde cedo, como Lili, ela já havia adquirido certas mudanças estéticas e corporais, por conta da ingestão dos hormônios. Muito nova, já tinha seios, pele e corpo delicados, e uma aparência enquadrada em certo estereótipo e ideal de

³²² Acervo Pessoal de Aloma Divina.

feminilidade e beleza feminina. Como já dito, a ponto da estrela Rogéria indagar: “Como bicha! Esse corpo é teu, bicha? Olha o corpo do viado, Delf!”. Prosseguindo, Aloma afirma que Rogéria pensava que ela usava enchimento como as outras. Em suas palavras: “Ela [referência à Rogéria] pensava que eu usava pirelli como as outras. Por que naquela época elas usavam pirelli, que era um corpo feito de espuma pra poder dar formato de mulher.” Essa espuma ajudava as artistas na construção da indumentária e de formas consideradas femininas, ajudando a “imitar” os corpos de mulheres “esbeltas” e “glamourosas”, tais como os das vedetes e estrelas de Hollywood. Ela continua:

Aloma Divina: Ai gritou o Delf [Referência à Rogéria]. Que o Delf era diretor que por ela fazia qualquer coisa. Mas por ironia da vida, olha só como são as coisas... Era pra mim desbancar a Mylene. Milene era também uma negra linda. Só que a Milene veio da zona pela Soares, só que a Milene fazia *strip-tease* no show delas de noiva. O público vinha abaixo, ela não fazia nada, ela ficava o tempo todo sentada só tirando as peças. E na hora só que ela levantava o véu, que ela fazia assim oh. Pronto, a beleza dela. Era uma negra linda. Então pra mim, a Rogéria fez isso pra desbancar a Mylene.³²³

Pela narrativa e experiência de Aloma, podemos considerar o Teatro Rival como um local de disputas, hierarquias e conflitos, sobretudo por ser negra e já muito feminina. De acordo com Aloma, quando Rogéria viu seu corpo, surgiu a possibilidade de “desbancar” e jogar Mylene para escanteio, sendo essa última uma das artistas do elenco que já fazia ingestão de hormônios e, por isso, causava certa inveja nas demais devido às formas femininas bastante marcada em seu corpo, tanto que havia possibilidade de fazer um número de *strip-tease*, esse que a permitia ficar quase sem roupa no palco. Assim, Rogéria vê a possibilidade de criar um conflito, pois agora passaria a se apresentar também uma outra travesti negra que faria quase que os mesmos números, não sendo Mylene mais uma exclusividade.

³²³ Encontro compartilhado com Aloma Divina no dia 25 de julho de 2017.



Figura 68 – Mylene na imagem de Divulgação do programa do espetáculo “*Alô, Alô Bonecas!*”, 1968.³²⁴

Acima, a artista e o motivo de Rogéria querer “desbancar” Mylene. Ela era muito bonita e sensual; além disso, como já dito, a imagem evidencia as formas e características femininas presentes no corpo de Mylene, como curvas e especialmente os seios avantajados por conta da ingestão de hormônios. Rogéria só viria a fazer ingestão e aplicação de hormônios anos depois, durante a década de 1970, em Paris. Antes disso, atuava somente como artista transformista. Ainda sobre a rivalidade entre Rogéria e Mylene, Aloma conta ter ouvido Rogéria especular pelos bastidores sobre Mylene: “Ae, ela pensa que é, né? Agora ela vai ver, essa neguinha.”

Sobre a fala de Rogéria, destaco novamente o racismo presente nos bastidores dos shows de travestis realizados no Teatro Rival. Aloma conta que era um hábito não só de Rogéria, mas de outras artistas a chamarem de “neguinha, bichinha, viadinho” na tentativa de menosprezá-la. Mylene, Aloma e outras travestis negras da casa sofreram e suportaram hostilidades e diversas modalidades de violência enquanto estiveram trabalhando ali. Destaco mais uma vez, como exemplo, o camarim das artistas negras, intitulado de “Navio Negroiro”, que demarca o ambiente hostil e racista que certas artistas construíam

³²⁴ Programa do espetáculo “*Alô, Alô Bonecas!*” apresentado entre 1967 e 1968 no Teatro Rival, p. 23.

para separar e segregar outras, baseando-se na cor da pele. Sobre esse ambiente, Aloma conta:

Elas me chamavam muito de neguinha, de bichinha, de viadinho... A maioria delas. Só que na minha cabeça eu dizia, um dia eu vou ser igual a vocês ou melhor que vocês. E aí como eu quis ir pro palco, que eu fazia um número que quem tinha era a Suzie Wong que era o Apache, e era... O cenário tinha uma cachoeira no fundo, e eu ficava nua dançando só com uma trança assim, pelada, pelada dançando debaixo da cachoeira, pronto começou meu sucesso. Aí eu fui indo, trabalhando no número da Rogéria, da Bahia... No final que tinha a roleta. E aí tinha uma outra bicha que fazia manequim, que eu entrava só de calcinha e sutiã e ia montando os vestidos no meu corpo e eu ia desfilando... Muito bom esse número, que ninguém nunca mais fez, era um bocado de tecido e você ia assim pro público, e ela dizia, dá um nó aqui, aí você dava um nó. Com esse nó ela vinha, botava aqui, fazia uma manga bufante, já ia trançando o vestido, daqui a pouco fazia um vestido longo maravilhoso no corpo. Tudo montado, tudo tecido montado, muito bom.³²⁵

No relato acima, é possível notar que, apesar das hostilidades e preconceitos sofridos, ela não se deixou abater, conseguindo, aos poucos, cada vez mais espaço no espetáculo. Fica bastante marcada em sua fala a ideia de querer atingir o mesmo nível artístico daquelas que a zombavam e a diminuíam. Aloma tinha vontade de mostrar para elas seu potencial. Sobre essa questão, Frantz Fanon escreve que enfrentar o olhar do branco é um peso inusitado que oprimi negras/negros. Nas palavras do autor:

No mundo branco o homem³²⁶ de cor, encontra dificuldades da elaboração de seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação. É um conhecimento em terceira pessoa. Em torno do corpo reina uma atmosfera de incertezas.³²⁷

Em diálogo, cito algumas reflexões de Neusa Santos Souza³²⁸, sobretudo no que diz respeito ao sustentáculo da estrutura das relações raciais no Brasil. De acordo com ela, esse sustentáculo permite pensar condições que produzem as possibilidades de ascensão do negro, constituído pelo tripé contínuo de cor, ideologia do embranquecimento e democracia racial. Assim, Souza afirma que a desigualdade racial no Brasil do pós-abolição é uma herança de uma sociedade escravocrata que colocava o negro a reboque das populações nacionais, preservando e reforçando determinados

³²⁵ Encontro partilhado com Aloma Divina no dia 25 de julho de 2017.

³²⁶ Compreendo a palavra homem utilizada por Frantz Fanon aqui como referência a ser humano.

³²⁷ FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008, p. 104.

³²⁸ SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se Negro: As Vicissitudes da Identidade do Negro Brasileiro em Ascensão Social*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

preconceitos de cor que funcionavam como mantenedor da hegemonia branca nas relações interraciais. Para Souza:

Um certo modo de reação apática, fruto da introjeção da imagem do negro constituída pelo branco, onde o negro reconhece tacitamente sua inferioridade, e a postura evitativa da confrontação ombro-a-ombro com o branco eram tipos de respostas do negro ao preconceito de cor que se figurava não só em obstáculos à ascensão, como redundavam em verdadeiros danos à sua imagem, conduzindo-o a avaliações autodepreciativas.³²⁹

Assim, chamo atenção para o lugar de inferioridade a que relegam Aloma no espaço do Rival e a forma como esse é categorizado e disciplinado. Para Souza, são construída duas possibilidades para Aloma: conformar-se com a “vida de negro” ou então ousar e romper com o determinado paralelismo negro/miséria. Assim, Aloma estaria passando de vestidora para artista e, aos poucos conseguindo disputar/atuar apenas no palco, rompendo com tal paralelismo. Sobre suas amizades e relações nos bastidores, ela comenta:

Não tinha, nunca tive amiga. Ninguém nunca foi minha amiga. Ninguém, ninguém, ninguém. Todas elas se pudessem me matavam. Por quê? Porque eu sempre tive a imagem da mulherzinha, da garotinha. E eu era muito querida pelas pessoas. Isso incomodou sempre elas. (...) Elas dizem que não sou Diva, que eu era vestidorazinha delas. Eu não sou Diva. Diva são elas. E não estou falando por despeito, estou falando pelo que eu sei. Pelo que eu passei, pelo que eu vivi. (...) A maioria das pessoas que me fazem entrevista me perguntam: Aloma, quem é a sua amiga? Eu não tenho, nunca tive, nunca tive. Colegas sim, mas amiga não.³³⁰

Além do fator racial, por se enquadrar em determinado estereótipo e ideal de corpo feminino, Aloma incomodava outras artistas. Souza potencializa minha reflexão, pois analisa a história da ascensão social do negro brasileiro, na qual penso estar enquadrada a personagem mencionada pelo fato de figurar entre um ambiente majoritariamente branco e elitizado. Não esqueço qual era o padrão feminino a ser atingido pela maior parte das artistas travestis e transformistas: o das Divas glamourosas do rádio, cinema e Teatro. Para Souza:

Enquanto exceção, “confirmava a regra”, já que seu êxito não trazia como consequência uma reavaliação das condições de possibilidade do negro enquanto grupo, nem uma mudança de sua posição na ordem social vigente. Com exceção, perdia a cor: “deixa de ser ‘preto’ ou

³²⁹ Ibidem, p. 22.

³³⁰ Encontro compartilhado com Aloma Divina no dia 25 de julho de 2017.

‘mulato’ para muitos efeitos sócias, sendo encarado como ‘uma figura importante’, ou ‘um grande homem’... Vê se, assim, compelido a desfigurar-se material e moralmente. Tem de submeter-se, previamente, ao ‘figurino do branco’. E, se isso não bastasse, precisa conformar-se aos papéis ambíguos do ‘cavalheiro por exceção’, em todas as circunstâncias sujeito a dar provas ultra-convincentes de sua capacidade de ser, de pensar e de agir como equivalente moral do ‘branco’. Em suma, condena-se a negar-se duplamente, como indivíduo e como parte de um estoque racial, para poder afirmar-se socialmente”.³³¹

A partir do texto, reflito sobre a fala de Aloma quando diz querer ser igual ou melhor que as outras artistas do elenco do Teatro Rival. Destaco possíveis traumas, medos e inseguranças de Aloma em não ser reconhecida como as outras artistas do show. Pergunto-me o que a fez pensar que deveria se esforçar para ser igual ou melhor que as outras. Naquele momento ela já era uma artista dos espetáculos, integrando o mesmo elenco e atuando no mesmo palco. Obviamente, as questões raciais de segregação vivenciada por ela naquele Teatro pesavam. Mais uma vez saliento que não só Aloma, mas também Mylene, Rita Moreno, Darla e Eloína. Essas, as cinco negras do camarim dos fundos do Teatro Rival, deixaram suas marcas naquele local, essas que circunscrevem suas histórias de vida, tristeza, choro, alegria, sorriso, raiva, dor, perplexidade e esperança.

A respeito da hierarquia racializada presente no espaço do Teatro, dialogo com Michel Foucault, que debate sobre disciplina. Essa, para o autor, possui elementos que são intercambiáveis, pois se definem pelo lugar que ocupam e se distanciam. No entanto, a unidade não está ligada a um território de dominação ou local de ocupação, mas à posição que alguém ocupa em uma mesma classificação. Cito as palavras de Foucault sobre disciplina: “Ela individualiza os corpos por uma localização que não os implanta, mas os distribui e os faz circular numa rede de relações.” Ainda de acordo com a ideia de Foucault, dependendo de como o ambiente disciplinar é organizado, criam-se espaços complexos, ao mesmo tempo arquiteturais, funcionais e hierárquicos. Nas palavras do autor:

São espaços que realizam a fixação e permitem a circulação; recortam segmentos individuais e estabelecem ligações operatórias, marcam lugares e indicam valores; garantem a obediência dos indivíduos, mas também uma melhor economia do tempo e dos gestos.³³²

³³¹ SOUZA, op. cit. p. 23.

³³² FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*; tradução de Raquel Ramallete. 42. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014, p. 145.

Assim, esses são espaços mistos: reais, pois regem as disposições dos edifícios, das salas, dos móveis e de ideais, pois se traçam sobre determinadas caracterizações, estimativas e hierarquias. Dessas, destaco a organização dos bastidores do Teatro Rival como um perfeito exemplo de espaço disciplinar; através da divisão dos camarins fica nitidamente demarcado que tipo de ideal se estruturou em determinado ambiente.

É nesse espaço de tensões que Lili forja-se Aloma. Em suas palavras:

Aí surgiu como Lili... Disse, Lili, Lili... Parece coisa de bichinha e não sei o que. (...) Aí a Darla falou assim, Eloína vamos batizar ela, vamos dar um nome. Aí começaram: Aloha, Aloma, Paloma... Ai foi quando a Darla falou: Não, Aloma, chega!³³³

Assim, Aloma vai se construindo, (re)inventando-se no e com o espaço do Teatro, com as redes de amizade e as hostilizações. Sobre estar no palco:

Aloma Divina: Nossa, eu vou te contar, foi assim uma empolgação muito grande na minha vida. Porque eu não esperava tão rápido, eu não esperava que fosse acontecer tão rápido isso pra mim. E outra coisa, naquela época era difícil. Porque era a época da repressão e você tinha que ter o documento, a carteira da censura federal, e eu não tinha, mesmo assim depois eu consegui a minha carteira da censura de transformista. Porque você tinha que ter a carteira, se não, você não trabalhava em lugar nenhum. (...) Era obrigatório ter, e você tinha que ser artista pra estar no palco. (...) Eu acho que eu já tinha alma de artista. Eu já tinha a alma do artista, e eu queria aquilo. E eu me via naquilo, então pra mim aquilo ali foi uma coisa que abriu meus caminhos.³³⁴

Mesmo atuando em um espaço hostil e segregacionista, Aloma não se deixa abater, e se forja artista-negra-travesti. Para ela, atuar no palco era quase como uma missão em sua vida. Ela diz querer estar no palco e ter “alma de artista”, sendo uma grande empolgação poder lidar com o público e ser vista, apesar de em um primeiro momento ainda não possuir a carteira da censura de artista transformista³³⁵. Sobre esse período, recorda-se que:

(...) Mesmo assim, eu ia trabalhando e continuava como vestidora. Ia me inspirando naquilo, um dia eu ainda... Por exemplo, eu gostava muito da Georgia Bengston que se foi... Pra mim era uma grande artista. Grande, grande, grande, grande... Tudo que ela fazia era

³³³ *Noturnas*. Direção de Alan Ribeiro. Produção: Acalante Filmes, 2016.

³³⁴ Encontro compartilhado com Aloma Divina no dia 25 de julho de 2017.

³³⁵ A carteira de artista transformista era um documento emitido pela Divisão de Censura e Diversões Públicas vinculada a Polícia Federal e ao Ministério da Justiça.

perfeito. Esse lance das mãos, me fascinava, ela sabia mover as mãos como ninguém.³³⁶

Nos bastidores, Aloma seguia vestindo as outras artistas para o palco. Para além disso, ela externa sua relação com público, como explica: “Eu sempre fui bem com a plateia, sempre agradei muito.” Parte desse público era muitas vezes composto por homens, alguns deles que, após o espetáculo, esperavam as artistas na expectativa de um flerte. Sobre isso:

Aloma Divina: Lógico. É sim, esperava a gente na saída, tinha, fazia questão de levar a gente pra um restaurante, hoje quem é que faz isso? Era a relação da conquista, porque era novidade. Não tinha travesti na rua, não tinha essas coisas que tem hoje. Então sair com travesti, tanto que eu digo sempre nome show, eu sou de uma época que travesti é luxo. O homem sabia que pra sair com travesti ele tinha que pagar, tinha que gastar, não é como hoje. Tinha disputa entre os homens quem ia conseguir sair com um travesti, e eles assumiam, hoje em dia qual homem quer assumir um travesti?³³⁷

Assim, mais uma vez, demonstro o *status* de glamour dessas artistas durante a década de 1960. A travestilidade era então ligada a um lugar de ostentação, luxo e riqueza, beleza e sedução erotificada. Estar e sair com uma travesti para um determinado grupo de homens na cidade do Rio de Janeiro era uma demonstração de poder masculino viril. Algo que, de princípio, parece não se contradizer com a repressão que se instaurava no período com o golpe de 1964 e a instituição do Ato Institucional Número Cinco, em 1969. Para Aloma:

Eu arrumava muito namorado, eu arrumava muito. Era namoradeira, e tirava onda de cabaço. Quer dizer, ele não podia me tocar. Na minha época, se tocasse uma garota virgem, ele sabia que era a prisão. (...) Uma, eu tinha que entrar muito na linha por causa da repressão.³³⁸

A respeito da repressão sofrida por ela e por outras artistas que atuavam no Teatro Rival, ela se lembra que nunca foi presa, por possuir um perfil bastante feminino. Porém, diz que outras foram encarceradas, sendo um dos motivos que levaram algumas a realizar ingestão/aplicação de hormônios, essa uma estratégia para enfrentar e lidar com a norma cisgênera enfrentada no dia a dia, pois a passibilidade, ou seja, a condição de ser percebida como uma mulher cisgênera, às vezes, poderia impedir a prisão. Sobre perseguição, ela confirma que muitas travestis chegaram a ser repreendidas na rua:

³³⁶ Encontro compartilhado com Aloma Divina no dia 25 de julho de 2017.

³³⁷ Ibidem.

³³⁸ Ibidem.

Aloma Divina: Elas foram. Quando eu saía do Teatro, tinha que sair com a peruca na mão. Mas mesmo assim ficava com cara de mulher, era bem feminina. Mas muitas vezes era porque eu estava junto com elas que eu chamava atenção. Eu sozinha não. Tanto que muitas vezes, as mulheres perguntavam, que que essa menina, essa vedetinha fracassada tá fazendo no meio dos travestis. Me chamavam de vedete fracassada, que na época tinham as mulheres, as vedetes. (...) Eu sonhava em ser uma delas com aqueles corpos que elas tinham.³³⁹

Em seguida, continua:

(...) Quando a coisa tava pegando ele mandava eu ir embora pra casa. “Oh, menina, sai da rua, vai pra casa, vamo embora que o negócio hoje tá pegando, vai embora, sai da rua”. E eu usava minissaia, miniblusa, usava duas marias-chiquinhas no cabelo, eu usava duas marias-chiquinhas [risos], então era muito engraçado.³⁴⁰

Desse modo, a estrutura feminina produzida e adquirida por Aloma desde cedo, seu comportamento, socialmente percebido em correspondência ao gênero feminino, garantiram a possibilidade de não ser vista pela cisgeneridade como uma travesti ou transformista. Assim ela não relata ter sofrido nenhuma tentativa de prisão, ou nada parecido, por conta de sua aparência, mas confirma que era comum a repressão vinda da polícia em cima de algumas travestis e transformistas nas ruas.

Para concluir, insisto que nas e pelas ruas, bastidores e palco dos Teatros que a menina Lili se constitui Aloma Divina. As experiências históricas forjaram, permitiram e possibilitaram processos de subjetivação, subjetividades, modos de vida e muitas histórias. Sempre com sorriso nos olhos e nos lábios, Aloma conquistou seu espaço na cena cultural e teatral da década de 1960 e dos anos e décadas seguintes. Que sua cor, marcada em sua pele, seu lugar de origem, o Nordeste, seu jeito de menina brincalhona e seu corpo moldado por hormônios, suas histórias no tempo passado e no presente, e principalmente sua alegria de viver inspirem, de alguma forma, muitas outras Alomas, meninas, mulheres e homens, cis ou transgêneros. Que as histórias de Yeda, uma das pessoas mais doces, meigas e carinhosas que conheço, possam potencializar resiliência e esperança, o que ela exalou no passado e em nosso presente. A história contada aqui é um pequeníssimo fragmento da trajetória de sua vida, essa que tem seus altos e baixos, como qualquer vida, como qualquer pessoa. Entre muitas conversas, tanto com Yeda quanto com Aloma, descobri que amizade significa muito mais do que chamar de amiga, é querer a companhia do outro somente por ser o outro.

³³⁹ Ibidem.

³⁴⁰ Ibidem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enfim, é chegada a hora de concluir este trabalho e realizar minhas considerações finais para esta dissertação de mestrado. Então, para finalizar, irei evidenciar o quão rico foi partilhar experiências com professoras/es, amigas/os, colegas e todas/os que cruzaram meu caminho no decorrer dos últimos anos e que, de alguma forma, puderam me ajudar um cadinho com o desenvolvimento desta pesquisa.

Glamour das Divas é um trabalho dissertativo originado e partilhado da amizade e da admiração. Não posso deixar de mencionar minha relação construída a partir de afeto e carinho com minhas colaboradoras, o que de certo modo deve garantir um olhar diferenciado para essa pesquisa.

Sobre Suzy Parker, rememoro nossas ligações de horas quase que diárias nesses últimos anos. Nós dividimos gargalhadas, conselhos, experiências de vida, histórias de amores e aflições. Sua voz, sempre muito alegre, assertiva e incisiva ao falar, é um apoio que tenho em meu dia a dia. Andanças, saídas e espetáculos também foram/são nossos passatempos prediletos.

Yeda Brown é muito doce. Como sempre digo para ela, é uma das pessoas mais “fofas” que conheço. Ela me liga para dizer que sempre me coloca em suas orações do final da tarde. Admiro Yeda por sua classe, luta, sensibilidade e personalidade. Uma delícia os almoços e cafezinhos da tarde feitos por ela com o maior carinho do mundo para me recepcionar em meio a nossas partilhas.

Aloma Divina é vitalidade; essa é a melhor maneira de me referir a ela. Perdi a conta de quantas vezes na semana fui para sua casa com o objetivo específico de ouvir suas histórias e remexer os arquivos que iam de fotografias e troféus até recortes de jornais. Em muitos desses momentos, via-me deitado vendo filmes, novelas e séries enquanto conversávamos sobre estrelas como Diana Ross, Elza Soares e Whitney Houston; tudo muito me fascinava.

Já Claudia Celeste, além de linda, talentosa e divertida, era “demais”. Sempre que a via, vinha com: “Quando você vai vir fazer show com a gente?” ou “Você é uma gracinha, vai botar a Roberta Close no chinelo!” Ríamos e nos divertíamos com os assuntos de shows, cantoras do rádio e outras histórias das próprias travestis do grupo. Foi um prazer e honra partilhar momentos de amizade com essa tão consagrada artista. Como disse, *Glamour das Divas* era uma ideia e grande sonho.

Tive o prazer de conviver alguns outros momentos, seja em espetáculos e/ou bastidores, com outras estrelas como Rogéria, Camille K, Brigitte de Búzios, Jane Di Castro, Divina Valéria e Fujika De Holliday. Essas, participantes do documentário *Divinas Divas*, dirigido por Leandra Leal. Filme de grande relevância para contar as trajetórias de oito artistas históricas da letra T³⁴¹ a partir da perspectiva da diretora. Contudo, nesta dissertação tive como objetivo lançar luz a alguns outros nomes para além das estrelas retratadas no respectivo documentário.

No mais, não posso terminar esse texto sem antes dizer que espero ter conseguido, de alguma maneira, tocar, de forma a criar possibilidades para novas reflexões sobre e a partir da emergência das históricas subjetividades travestis na cidade do Rio de Janeiro durante a década de 1960 e seus respectivos espaços de sociabilidade e redes de amizade.

A partir da Unidade 1, foi possível analisar e observar como o bairro de Copacabana e as Boates foram de extrema importância para a denominada primeira geração de travestis da cidade do Rio de Janeiro. Boates como Favela, Stop e Alcatraz foram importantes referências e facilitadores para que muitas artistas que atuaram nesses espaços deixassem de estar em travesti e pudessem ser travesti.

Com o Capítulo 1, refleti sobre a trajetória e inserção dos artistas transformistas na cidade do Rio de Janeiro até que chegassem nos shows das Boates na década de 1960. A abordagem se inicia com os espetáculos de Teatro de revista da década de 1950 e vai até questões que se cruzam com novas tecnologias que permitem o surgimento de uma nova subjetividade na década seguinte.

Nos Capítulos 2, 3 e 4, aprofundei-me sobre importantes espaços de sociabilidade, de constituição de redes de amizade e de reinvenções de si. A partir das fontes da imprensa, das colaborações e das interlocuções, foi possível abordar três Boates localizadas no bairro de Copacabana e que certamente tiveram grande impacto na cena cultural da cidade e nas vidas das artistas que por ali passaram.

A Unidade 2 introduz a passagem dos espetáculos das Boates para os Teatros. Nos capítulos 5 e 6 foi apresentado o desenvolvimento desses espetáculos tanto na cidade do Rio de Janeiro como suas passagens por outras cidades do Brasil e da América Latina durante a década de 1960. Relações de amizade e conflitos nos bastidores são o ponto-chave da análise, com destaque para as interlocuções de Yeda Brown e Aloma Divina.

³⁴¹ Referência a sigla LGBTQIA+.

Olhando para tudo o que foi escrito, da forma mais furiosa possível é que encerro por aqui esta produção. Saliento a importância em concluir um trabalho como esse em um momento histórico tão caótico para a sociedade brasileira, esse de alta inflação, sucessivos cortes de verbas na educação e ataque à produção científica e aos direitos das populações LGBTQIA+, das mulheres, da população negra e de todos os que são excluídos. Encerro com grande preocupação e ansiedade para os próximos meses. Escrevo este final no mês de março de 2022, ano de eleições presidenciais, e não posso deixar externar toda a minha indignação com tudo o que vem ocorrendo no Brasil. Assim, deixo marcado aqui o meu sonho de um novo amanhã para todes/todas/todos!

FONTES

1 - Audiovisual

Divinas Divas. Direção: Leandra Leal. Produção: DAZA. Rio de Janeiro (RJ): Vitrine Filmes, 2016.

GloboPlay, 20 de fevereiro de 2016. Amor e Sexo. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/4829279/programa/>.

Museu da Diversidade Sexual. Memórias da Diversidade Sexual - Eloína dos Leopardos Part. 1/6 (Museu da Diversidade Sexual), 26 de junho de 2018. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rJse9xhe5Po>.

Noturnas. Direção de Alan Ribeiro. Produção: Acalante Filmes, 2016.

Rogéria, Senhor Astolfo Barroso Pinto. Pedro Gui. Produção: Roda Filmes; Brisa Filmes. Rio de Janeiro (RJ): Pagu Pictures, 2018.

Rodrigo Faour Oficial. DIVINA VALÉRIA, UMAS DAS PRIONEIRAS TRAVESTIS-ARTISTAS DO BRASIL – ESPECIAL ÍCONES LGBTQ+. Youtube, 29 de Junho de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xcs9afy6MZs&t=1915s>.

2 - Áudio

Entrevista concedida por Marquesa à Thiago Barcelos Soliva no dia 23 de Março de 2015.

3 - Biografias

CAMARERO, Alberto; OLIVEIRA, Alberto. *Divina Valéria*. São Paulo: Editora Campos (Selo Desacato), 2021.

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

4 - Biblioteca Nacional (Acervo Digital da Hemeroteca Digital)

Correio da Manhã (RJ)

Diário de Notícias (RJ)

Diário da Noite (RJ)

Jornal dos Sports (RJ)

Luta Democrática (RJ)

O Jornal (RJ)

O Cruzeiro: Revista (RJ)

Revista Manchete (RJ)

Revista do Rádio (RJ)

5 - Biblioteca Nacional Mariano Moreno da Argentina.

Departamento de Archivos, Fondo Editorial Sarmiento.

6 - Acervos Pessoais

Aloma Divina

Jane Di Castro

Yeda Brown

Suzy Parker

COLABORAÇÕES

Aloma Divina

Claudia Celeste

Yeda Brown

Suzy Parker

Referências Bibliográficas

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. O historiador naif ou a análise historiográfica como prática de excomunhão. In: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado (org.). *Estudos sobre a escrita da história*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 192-215.

_____. *História: a arte de inventar o passado*. Baurú: Edfusc, 2007.

AMARAL, Marília dos. *Essa boneca tem manual: prática de si, discursos e legitimidades na experiência de travestis iniciantes*, 2012. Dissertação (Mestrado em Psicologia), Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2012.

ARAÚJO JÚNIOR, José Carlos de. *A metamorfose encarnada: travestismo em Londrina (1970-1980)*. 2006. Dissertação (Mestrado em História), Departamento de História, Universidade de Campinas. Campinas, 2006.

ARNEY, L; FERNANDES, M.; GREEN, James N. *Homossexualidade no Brasil: uma bibliografia anotada*. Cad. AEL, v. 10, n. 18/19, 2003.

ASSIS, Eduardo Moreira. *O homossexual respeitável*. 2011. Tese (Doutorado em História), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2011.

ÁVILA, S. *Transmaculindades: a emergência de novas identidades políticas e sociais*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.

ANDRADE, L. N. *Travestis na escola: assujeitamento e resistência à ordem normativa*. Rio de Janeiro: Metanoia, 2015.

ANTUNES, P. P. S. *Travestis envelhecem?*. São Paulo: Annablume, 2013.

ARARUNA, M. L. *Nós trans: escrituras de resistência*. Grupo Transcritas Coletivas. Belo Horizonte: Litera Trans, 2017.

ARILHA, M., LAPA, T. S. & PISANESCHI, T. C. *Transsexualidade, travestilidade e direito à saúde*. São Paulo: Oficina Editorial, 2010.

ÁVILA, S. *Transmasculinidades: a emergência de novas identidades políticas e sociais*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.

BENTO, Berenice. Da transexualidade oficial às transexualidades. In: PISCITELLI, Adriana; GREGORI, Maria Filomena; CARRARA, Sérgio (orgs.). *Sexualidade e Saberes: convenções e fronteiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

_____. *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

_____. *O que é transexualidade*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2008.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

_____. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. *Caderno de Leituras*, n. 78. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2018, 1-16.

BORTOLOZZI, Remon Matheus. A Arte Transformista Brasileira: Rotas para uma genealogia decolonial. *Quadernos de Psicologia*, vol. 17, n. 3, 2015, p. 123-134.

BENEDETTI, Marcos. *Toda Feita: o corpo e o gênero das travestis*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo sexo: a experiência vivida*. v. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

CARDOSO JÚNIOR, Hélio Rebello. Para que serve uma subjetividade? Foucault, Tempo e Corpo. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, v. 18, n. 3, p.343-349. 2005.

CAMARERO, Alberto; OLIVEIRA, Alberto. *Divina Valéria*. São Paulo: Editora Campos (Selo Desacato), 2021.

CERTEAU, Michel. *A Fábula Mística: séculos XVI e XVII*. Tradução: Abner Chiquieri; Revisão: Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense, 2015.

DUQUE, Tiago. *Montagens e desmontagens: desejo, estigma e vergonha entre travestis adolescentes*. São Paulo: Annablumen, 2011.

DUARTE, Marina. Corpos Migrantes: a presença da primeira geração de travestis brasileiras em Paris. In: NETO, Miguel Rodrigues de Sousa; GOMES, Aguinaldo

Rodrigues. (orgs). *História e Teoria Queer*. Salvador: Editora Devires, 2018, 177-206.

DUARTE, Marina; FERREIRA, Daniel Wanderson. Paradoxos discursivos na luta pela inserção social das brésiliennes em Paris. In: GOMES, Aguinaldo Rodrigues; LION, Antonio Ricardo Calori de. *Corpos em Trânsito: existências, subjetividades e representatividades*. 1ª ed. Salvador: Editora Devires, 2020, p. 311-329.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real*. *Pós*: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, nov, 2012, p. 206-219.

_____. *A Invenção da Histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*; tradução: Vera Ribeiro. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso: Aula Inaugural no Collège de France*, pronunciada em 2 de Dezembro de 1970. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. Edições Loyola: São Paulo, 1996.

_____. *Ditos e Escritos: Ética, Sexualidade e Política*. Org. Manoel Barros da Motta. Tradução: Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____. *O Corpo Utópico: as heterotopias*. Tradução: Salma Tanus Muchail. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

_____. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*; tradução de Raquel Ramalhete. 42. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

FERREIRA, G. G. *Travestis e prisões: experiência social e mecanismos particulares de encarceramento no Brasil*. Curitiba: Multideia, 2015.

FIGARI, Carlos. *@s @outras Cariocas: interpelações, experiências e identidades homoetóricas no Rio de Janeiro: séculos XVII ao XX*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2007.

FRY, Peter; MACRAE, Edward. *O que é homossexualidade*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GREEN, James. *Além do Carnaval: A homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. Tradução: Cristiana Fino e Cássio Arantes. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

GREEN, James; QUINALHA, Renan. *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Paulo: EdUFScar, 2015.

GREEN, Jamens N; QUINALHA, Renan; CAETANO, Marcio; FERNANDES, Marisa. *História do Movimento LGBT no Brasil*. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2018.

GUIMARÃES, Anibal. Todas as Mulheres do Mundo: a construção do corpo travesti no Brasil das décadas de 1960 e 1970. BRASIL, Ministério da Saúde. Secretaria de Gestão Estratégica e Participativa. Departamento de Apoio à Gestão Participativa. *Transexualidade e Travestilidade na Saúde*. Brasília: Ministério da Saúde, 2015, 39-64.

_____. *Meu nome é Amanda*. Rio de Janeiro: Fábrica231, 2016.

MATOS, Maria Izilda S. Estudos de gênero: percursos e possibilidades na historiografia contemporânea. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 11, p. 67-75, 1998.

JESUS, Jaqueline Gome de; ALVES, Hailey. #Feminismo transgênero e movimentos de mulheres transexuais. *Cronos*, Natal, v. 11, nº 02, 2010.

JESUS, Jaqueline Gomes de & Colaboradores. *Transfeminismo: teorias e práticas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Metanoia, 2015.

JESUS, Jaqueline Gomes de. *Homofobia: Identificar e prevenir*. 1. ed. Rio de Janeiro: Metanoia, 2015.

_____. *Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos*. Goiânia: SerTão/UFG, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/2hcmf8D>

_____. Femicídio de mulheres trans e travestis: o caso de Laura Vermont. Em: PRADO, Débora; SANEMATSU, Marisa (Orgs.), *Femicídio #InvisibilidadeMata* (pp. 72-82). São Paulo: Instituto Patrícia Galvão/Fundação Rosa Luxemburgo, 2017. Disponível em <https://bit.ly/2BNvg1e>

KULICK, Don. *Travesti: prostituição, sexo, gênero e cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2008

LION, Antonio. Corpo anacrônico (sucedido por uma alegoria *queer* para as musas). In: NETO, Miguel Rodrigues de Sousa; GOMES, Aguinaldo Rodrigues. (orgs). *História e Teoria Queer*. Salvador: Editora Devires, 2018, 255-288.

_____. (Org.). *Corpos em Trânsito: Existências, subjetividades e representatividades*, 2020, 311-329.

LOPES, Fábio Henrique. Efeitos de uma experimentação político-historiográfica com travestis da primeira geração. Rio de Janeiro. In: Martha Santos; Marcos Menezes; Robson Silva. (Org.). *História & Outras Eróticas*. 1ed. Curitiba: Appris, 2019, 267-282.

_____. Subjetividades travestis no Rio de Janeiro, início da década de 1960. Aloma Divina. *Transversos: Revista de História*. Rio de Janeiro, n. 14, dez, 2018, p. 52-69.

_____. Travestilidades e ditadura civil-militar.: Apontamentos de uma pesquisa. *Revista Esboços*, v. 23, n. 35, p. 145-167, set. 2016.

_____. “Sempre com um toque de glamour e humor”. Travestilidades e artes de viver. In. *XXVII Simpósio Nacional de História: conhecimento histórico e diálogo social*. In Natal, UFRN, 2013. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371333774_ARQUIVO_ANPUH.2013.TextoFinal.junho.2013.pdf

LOPES, Fábio Henrique; SOUZA, Paulo Vitor Guedes de. Suzy Parker e Yeda Brown. Amizades, Modos de existência e invenções de Si. In: GOMES, Aguinaldo Rodrigues; LION, Antonio Ricardo Calori de. (Org.). *Corpos em Trânsito: Existências, subjetividades e representatividades*, 2020, p. 205-227.

LOPES, Fábio Henrique; DUARTE, Marina Silva. A primeira geração de travestis no Brasil: desvios e (re)invenções das sexualidades e do gênero na década de 1960. *Revista Territórios & Fronteiras*, vol. 14, n. 1, jan.-jun., 2021.

LEITE JR. Jorge. *Nossos corpos também mudam: a invenção das categorias “travesti” e “transexual” no discurso científico*. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2011.

NASCIMENTO, Letícia Carolina Pereira do. *Transfeminismo*. São Paulo Jandaíra, 2021.

NERY, J. W. *Viagem solitária: memórias de um transexual trinta anos depois*. São Paulo: Leya, 2011.

MISKOLCI, Richard. *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. São Paulo: Autêntica, 2012. MOUNTAIN, Ilana. Aspectos sobre travestilidade e envelhecimento: história, corpo e imigração. *Quaderns de Psicologia*, vol. 17, nº 3, p. 31-44, 2015.

MACRAE, Edward. *A construção da Igualdade: Identidade Sexual e Política no Brasil da "Abertura"*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

OLIVEIRA, Maria Neuza. *Damas de paus: o jogo aberto dos travestis no espelho da mulher*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994.

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

PEDRO, Joana Maria. Relações de gênero como categoria transversal na historiografia contemporânea. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 12. n. 22, p. 270-283. 2011.

PERES, W. S. *Travestis brasileiras: dos estigmas à cidadania*. Curitiba: Juruá, 2015.

PELÚCIO, Larissa Maués. Travestis, a (re)construção do feminino: gênero, corpo em um espaço ambíguo. *Revista Antropológicas*. Ano 8, vol. 15, n. 1. Recife: Editora da UFPE, 2004.

_____. Na noite nem todos os gatos são pardos: notas sobre a prostituição travesti. *Cadernos Pagu*, v. 25, p. 217-248, 2005.

_____. *Abjeção e desejo: uma etnografia travesti sobre o modelo preventivo de aids*. São Paulo: Annablume, 2009.

QUINALHA, Renan. *Contra a moral e os bons costumes: A ditadura e a repressão à comunidade LGBT*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

RADIKER, Marcus. *O Navio Negreiro: uma história humana*. Tradução: Luciano Vieira Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

RAGO, Margareth. *A Aventura de Contar-se: feminismos, escritas de si e invenções da subjetividade*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2013.

_____. Descobrir historicamente o gênero. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 11, p. 89-94, 1998.

rafaeRODRIGUES, 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, set. 2016.

SANTOS, Rafael França Gonçalves dos. *As aparências enganam?: a arte do fazer-se travesti*. Curitiba: Appris, 2015.

_____. “Elas ensinam a gente”: como e porque pensar a amizade nas experiências travestis. *Equatorial*, Natal, v 02, nº 03, p. 36-54, 2015.

_____. Amizades e invenções de si: As experiências trans em Campos dos Goytacazes. *Sociabilidades Urbanas: Revista de Antropologia e Sociologia*, v. 1, n. 3, 2017, p. 136-148.

SAFATLE, Vladimir. Posfácio. Dos problemas de gênero a uma teoria da despossessão necessária: ética, política e reconhecimento em Judith Butler. In: BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo*. Crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, p. 173-196.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. Tradução: Plínio Dentzien. Revisão: Richard Miskolci e Júlio Assis Simões. *Cadernos Pagu*, n. 28, 2007, p. 19-54.

SILVA, Hélio R.S. *Certas Cariocas: travestis e vida de rua no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996.

_____. *Travestis* [recursos eletrônicos]: entre o espelho e a rua. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2012. Edição Kindle, Posição, 1991.

SOLIVA, Thiago Barcelos. Sobre o talento de ser fabulosa: os “shows de travesti” e a invenção da “travesti profissional”**. *Cadernos Pagu*. (53), 2018, p. 1-40.

SOLIVA, Thiago Barcelos; JUNIOR, João Gomes. Entre vedetes e “homens em travesti”:

um estudo sobre corpos e performances dissidentes no Rio de Janeiro na primeira metade do século XX (1900-1950). *Locus: Revista de História*, Juiz de Fora, v. 26, n.1, 2020, p. 123-148.

SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, 20 (2), p.71-99. 1995.

SOIHET, Rachel. PEDRO, Joana Maria. A emergência da pesquisa da História das mulheres e das relações de gênero. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, nº 54, p. 281-300. 2007.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso: A Homossexualidade no Brasil, da colônia a atualidade*. 4ª. Ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

VASCONCELOS, P. *Transresistência: histórias de pessoas trans no mercado formal de trabalho*. São Paulo, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2RAMuql>

VERAS, Elias Ferreira. *Travestis: carne, tinta e papel*. 2. Ed. Curitiba: Appris, 2019.

VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2013, p. 114.

VERGUEIRO, Viviane. *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade*. Orientador: Prof. Dr. Djalma Thürler. 2016. 244. Dissertação (Mestrado) Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura, Sociedade, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

WAIZBORT, Leopoldo. Introdução. In: WARBURG, Aby. *Histórias de Fantasmas para Gente Grande*. Escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WONDER, C. *Olhares de Cláudia Wonder: crônicas e outras histórias*. São Paulo: Edições GLS, 2008.

ANEXO – Transcrição do texto enviado para aprovação/autorização pela censura do espetáculo intitulado “*Tem Bonecas na Folia*” apresentado pela companhia *Les Girls*. Data da primeira autorização: 07 janeiro de 1968; Segunda autorização: 06 de março de 1969. *Arquivo Nacional*, Fundo da Divisão de Censura de Diversões Públicas, Brasília, Brasil – BR DFANBSB NS. CPR.TEA, PTE.714.

REVISTA CARNAVALESCA

“TEM BONECAS NA FOLIA”

Autoria de SILVA FILHO, CARLOS GIL E MEIRA GUIMARÃES

Musicas de autores diversos.

TIMES SQUARE – PROLOGO

Original de Meira Guimarães e J.Roberto Kelly

Toda a companhia

Cena de Rua**Coro**

Time Square

Time Square

CANTOR GALÃ

Everybody in love

With stars above

Love is everywhere

CANTORA

Todo beijo e kiss

Todo broto e miss

Love in time square

CANTOR

I love you

CANTORA

I love you

CANTOR

Hum! Wonderfull

CANTORA

Marvellous

OS DOIS

É o amor!

3 MULATAS

(CANTAM)

Só vou de samba

Todo mundo vai

O samba é bom

Balança... balança, mas não cai

Cai... Cai... (BIS)

Se a batucada

É boa

A gente vai sambando sem parar

Entra na roda

Não sai

Porque o samba

Balança... balança, mas não cai

Cai... Cai...

Coro

Everybody in love

With stars everywhere

Todo beijo e kiss

Todo broto e miss

Love in time square

Elas

I love you

Eles

I love you

Coro

Wonderfull

Marvellous

É o amor!

1ºTURISTA – FRANCESA

Je sai que vous voles

Da Route de Paris

OS TURISTAS

oui... oui... oui!

2ª.TURISTA -FRANCESA

Jai tuir ma reverance

Et jai remerci

TURISTAS

oui... oui... oui...

2ª.TURISTA – AMERICANA

You going to see the Queen

And another Queen I guest

OS TURISTAS

Yes... yes... yes...

3ºTURISTA – ALEMÃO

Deusthland ist bin halt

Joham Sebastian Bach

OS TURISTAS

Yes... yes... yes...

3ºTURISTA – ALEMÃO

Wolkswagen benz

Daken gutten uatcht

OS TURISTAS

Ya... Ya... Ya...

MILIONÁRIA

(ENTRA ACOMPANHADA DO NOIVO)

No tempo que eu não tinhatutu

Lá em Bangu

Ninguém dizia I love you

Agora, gaita chegou de montão

Ai, como é bom

Noivar com um bonitão

O NOIVO

Agora, o negócio é noivar

É noivar sem casar no papel

MILIONÁRIA

Dizendo se alguém perguntar

São noivos em lua de mel

Agora eu tenho um noivo também

Um bom rapaz

Porque casar?

O NOIVO

Porque casar? (casar)

OS DOIS

Casar já não se usa mais

TODA A COMPANHIA

Love is wonderful

Love is marvellous

Love is marvellous

Tanto time

Tanto time Square!

(TODA COMPANHIA AGUARDA O PÚBLICO
APLAUDIR)

3MULATAS, GAROTA BOSSA NOVA E PLAYBOY

(Entram acompanhados)

PLAY BOY

Sabadabadabada!

GAROTA BOSSA NOVA

Sabadabadabada!

AS 3 MULATAS

Sabadabadabada!

PLAY BOY E GAROTA BOSSA NOVA

Sabasacundindindondon!

Play Boy

Garotinha vai de samba

Garotinha vai de samba

Vai... vai... vai...

Você mora no balançá

do papai!

GAROTA BOSSA NOVA

O seu sabadadabada é muito bom

Mas só vou no sacundindindondon

AS TRÊS MULATAS

Savada badabada!

O PLAY BOY E A GAROTA

Sabasacundindondondon

O PLAY BOY

Um sambista bossa nova genial

Escutando com respeito o marechal

A GAROTA

Inventou um esquema novo

Eis por que o nosso samba agora é

Voche...Voche

Sai do passo.

TODOS VÃO SAINDO CANTANDO ATÉ DEIXAREM O

PALCO

Sabadabadabada

Sacacundindondon!

FINAL DO PRLÓGO

“O REPORTER” original de Silva Filho

REPORTER

(PARA UMA SENHORA QUE PASSA) Bom dia, senhorita. Eu sou repórter e meu jornal está interessado em fazer uma reportagem sobre o homem. Isto é: Queremos saber exatamente qual é o tipo de homem preferido pelas mulheres. A senhorita, por exemplo, poderia dizer qual seu tipo de homem preferido?

1ª. MULHER

O meu tipo de homem, cavalheiro, é: nem alto, nem baixo. Moreno de bigode que não use cabelo muito comprido e que não seja nem feio nem bonito.

REPORTER

Muito obrigado, senhorita e disponha deste seu repórter amigo(A MULHER SAI)(ENTRA A SEGUNDA MULHER) Senhorita, bom dia. Eu sou repórter e estou interessada em saber qual é o verdadeiro tipo de homem preferido pelas mulheres.

2ª. MULHER

Ah, cavalheiro. O meu tipo de homem é baixo, gordinho, de cabelo ondedado e especialmente que use bigode.

REPORTER

Já vi que os bigodes são os preferidos. O obrigado, senhorita.(PARA OUTRA SENHORITA QUE VAI ENTRANDO) Senhorita, perdoe o atrevimento, mas acontece que sou repórter e meu jornal quer fazer uma série de reportagens, sobre a opinião das mulheres com o sexo oposto. Isto é: queremos saber qual é o verdadeiro tipo de homem preferido pelas mulheres.

3ª. MULHER

Cavalheiro: O meu tipo de homem é alto, tipo atlético, bem musculoso que seja louro e simpático.

REPORTER

Ah, meu Deus! É exatamente o meu tipo!

(ESCURO)

Fim

ATRACÃO

CORTINA MUSICAL – CANTORA: SARITA
A CANTORA DEVERÁ CANTAR AO MICROFONE

PIERROT, ARLEQUIM E COLOMBINA de Meira Guimarães**MUSICA****ARLEQUIM E PIERROT**

(Estão em cena esperando por Colombina)

Colombina

(Entra)

ARLEQUIM E PIERROT

(ABRE OS BRAÇOS ALEGRE PARA RECEBER
COLOMBINA)

COLOMBINA

(PASSA PELO PIERROT E VAI ABRAÇAR O
ALERQUIM) (COM UM GESTO CHAMA PIERROT)

PIERROT

(SE DIRIGE A ELA)

COLOMBINA

Arlequim!.. Pierrot!...

ARLEQUIM

(CANTA) Arlequim te chama!

PIERROT

E Pierrot te ama!

COLOMBINA

Qual do dois me quer?

ARLEQUIM

Eu sou aventura!

PIERROT

Eu sou a ternura!

COLOMBINA

E eu sou mulher!

ARLEQUIM

Ai, I love you!

PIERROT

Y love you too!

OS TRÊS

Wonderful! Marvellous! É o amor!

MUTACÃO: Tema para entrada dos palhaços. Colombina dança com Arlequim e o Pierrot fica parado, triste, braços caídos. Termina a dança. Voltam os três para declamarem o trecho de “AS MASCARAS”

ARLEQUIM

(DECLAMANDO)á vida é singular! Bem ridícula, em suma: uma só, ama dois... e dois amam uma só!

COLOMBINA

(TOMANDO AMBOSPELAS MÃO, SORRI) Não, não me compreendeis!Ouvi-me atentos, pois meu amor se compõe do amor de todos os dois... hesitante entre vos, o coração baçança...(À ARLEQUIM) O tei beijo é tão quente (À PIERROT) O teu sonho é tão manso... Pudesse eu repartir-me e encontrar minha calma dando a Arlequim [INDEFINIDO] corpo... e aPierrot minh'alma! Penso que moraria o desejo da gente se Arlequim e Pierrot fossem um ser somente, porque a estória de amor pode escrever-se assim...

PIERROT

Um sonho de Pierrot!

ARLEQUIM

E um beijo de Arlequim!

(CANTA) Um Pierrot apaixonado

Que vivia só cantando

Por causa de uma Colombina

Acabou chorando

Acabou chorando!

COLOMBINA

Sou Colombina

Entrei num botequim

Bebi... Bebi depois saí assim

Por causa de um Pierrot cacete

Vou tomar sorvete com amendoim

PIERROT

Quando ainda bem guardado a serpentina

Que ela jogou

Ela era uma linda Colombina

E eu... um pobre Pierrot

Quardei a serpentina

Que ela me atirou

Briguei com a Colombina

Até as sete da manhã

Chorei quando ela disse

Até, amanhã, Pierrot

Até amanhã!

ARLEQUIM E COLOMBINA

Ri de palhaço

Qua...Qua...Qua... (BIS)

PIERROT

Eu sou o teu Pierrot

Colombina! Colombina!

Reparte este amor

Metade prá mim

Metade pró teu Arlequim

COLOMBINA, PIERROT E ARLEQUIM

Choveu confeti no Baile, Pierrot

Quando a colombina (Indefinido) no baile entrou (BIS)

Confeti pedacinho colorido de saudade

Ai...Ai...Ai...

Ao te ver na fantasia que eu dei

Confesso... confesso que chorei!

Fim

“AS DUAS VIÚVAS” original de Silva Filho

(ENTRAM AS DUAS VIÚVAS, UMA DE CADA LADO)

1ª.VIÚVA

Que desgraça, dona Paraíba. Que desgraça!

2ª.VIÚVA

Eu também estou desgraçada. Acabei de enterrar o sétimo marido.

1ª.VIÚVA

E eu enterrei o primeiro.

2ª.VIÚVA

É triste perder logo o primeiro marido. Eu já perdi sete e ainda choro.

1ª.VIÚVA

Meu marido era tão bom. era fabricante de fósforo.

2ª.VIÚVA

E o meu era bombeiro.

1ª.VIÚVA

E o meu fazia fogo.

2ª.VIÚVA

E o meu apagava...

1ª.VIÚVA

O falecido só tinha um vício. Gostava de jogo. Era louco por Pif-Paf.

2ª.VIÚVA

E o meu era pelo jogo de buraco.

1ª.VIÚVA

falecido era um tipo do verdadeiro homem. Valente. Corajoso. O que ele tinha de fazer, fazia logo.

2ª.VIÚVA

O meu era covarde. fazia tudo a traição.

1ª.VIÚVA

O meu marido não dormia sem ler um jornal. Ele pegava “A NOITE” virava a NOITE toda até cansar e depois dormia feliz.

2ª.VIÚVA

O meu também tinha essa mania. Mas não era A NOITE, Era a Última hora.

1ª.VIÚVA

Meu marido era argentino.

2ª.VIÚVA

O meu era português.

1ª.VIÚVA

O meu quando chegava em casa era tango... tango... tango...

2ª.VIÚVA

E o meu quando chegava era vira... vira...vira...

1ª.VIÚVA

Meu marido adorava corridas de cavalos.

2ª.VIÚVA

Meu marido era do foot-ball e eu sou louca por cinema. eu com vontade de entrar no Metro e ele ia prô Maracanã...

1ª.VIÚVA

Eu só tenho uma queixa de falecido: era muito ciumento. por qualquer coisa fazia um escândalo...Um dia ele encontrou no alto da Tijuca, Fez uma barulheira por uma coisa atôa. Eu tinha ido ver o aparelho de televisão do amigo dele. Fui ver se

2ª.VIÚVA

Pegou?

1ª.VIÚVA

Na Tijuca custa muito a sintonizar.

2ª.VIÚVA

Depende da colocação da antena...Pois olhe, eu na cidade pego muito bem.

1ª.VIÚVA

Nós duas somos infelizes. eu viúva com sete filhos.

2ª.VIÚVA

E eu viúva com sete maridos enterrados. Não sei o que havia de ser da minha vida. eu preferí ter morrido no lugar dele.

Não diga isto, dona Paraíba.

2ª.VIÚVA

Para fala porque não sabe o que è enterrar sete maridos. A senhora só enterrou.

1ª.VIÚVA

A Senhora não desespera. A vida é assim mesmo. Eu jamais me casare de novo. Já basta o que sofri com o primeiro marido. Mas a Senhora que já tem prática, pode se casar outra vez. E quem sabe se daqui a seis meses a senhora não estará com um novo marido?

2ª.VIÚVA

Seis meses?!

1ª.VIÚVA

A senhora acha pouco

2ª.VIÚVA

Escute aqui. E o que é que eu vou fazer esta noite?

(ESCURECE)

Final

A MENINA DA SANFONA

ESTRIBILHO

Toco tantos instrumentos
 Só sanfona é que eu não sei...(BIS)
 Eu estico uma sanfona
 Eu encolho uma sanfona
 Mas não gosto das sanfonas
 que já experimentei (BIS)

1º VERSO

A sanfona do Mané
 Fiu...fiu...
 Oh, sanfona de amargar.
 Era fina e compridinha
 Dava gosto de tocar
 Era uma sanfona tão pequenina
 Mas tão jeitosinha
 Que tocando a melodia
 Garrava de desafina
 E já na segunda parte
 Começava a se fecha
 a sanfona do Mané
 Fiu...fiu...
 Oh, sanfona de amargar

ESTRIBILHO

Toco tantos instrumento s
 Só sanfona é que eu não sei...(BIS)
 Etc...etc...etc...

2º VERSO

A sanfona do Jeronimo
 Fiu...fiu...
 Era grande como o quê
 Como eu sou muito magrinha
 Não podia nem pegar

Cadê fôlego para aguentar

Aquela bicha

Quando a bicha se esticava

Parecia um manguará

Me sacrificava muito

Nem podia respirar

A sanfona do Jeronimo

Fiu...fiu...

Oh, sanfona de amargar

ESTRIBILHO

Toco tantos instrumentos

Só sanfona é que não sei... (BIS)

Etc...etc...etc...

3º VERSO

Chico velho sanfoneiro

Fiu...fiu...

Trouxe a dele prá mostrar

Ela só saiu do saco

Prá depois tocar prá mim

Era uma sanfona velha

Toda pinicada de cupim

E o velho estica, estica

E ela nada de esticar

E a sanfona enferrujada

Não vou desenferrujar

Sanfona do Chico Velho

Fiu...fiu...

Oh, sanfona de amargar.

Fim

CORTINA MUSICAL

NÚMERO DE MIMICA

CENA: O artista faz a dublagem de um disco já divulgado pela gravadora.

2º DISTRITO – Original de Silva Filho

(QUADRO COMICO)

CENARIO: Interior de uma delegacia

PERSONAGENS: Delegado, Escrivão, mulher bôa

DELEGADO

Seu prontidão!

PRONTIDÃO

Pronto, seu delgado.

DELEGADO

Faça entrar os queixosos e depressa, que hoje eu não estou prá muita conversa... Sonhei com a Brigitte Bardot, e quando acordei, ví a minha mulher... já estragou seu dia...

PRONTIDÃO

Que azar, doutor...

DELEGADO

E outra coisa que eu vou lhe dizer: o senhor está terminantemente Proibido de falar nessa palavra aqui dentro... um homem culto não fala assim... um homem de bem não acredita nesta bobagens... um homem como eu pensa em azar!

PRONTIDÃO

Porque, seu doutor?

DELEGADO

Porque dá um azar danado! Solte as almas infelizes...

PRONTIDÃO

Perfeitamente, seu delegado...(PARA FURÁ) Entre o primeiro que está na frente do seguinte!

MULHER BOA

Com licença, doutor...

DELEGADO

(SEM OLHAR) Vai entrando e vamos deixar de muita conversa aqui dentro... que deseja a ilustre dama?

MULHER BOA

Seu doutor... Eu fui roubada!

PRONTIDÃO

Coitadinha!

MULHER BOA

Roubaram meu colar de diamantes!ah, seu doutor...

DELEGADO

E de que era o colar?

MULHER BOA

Diamantes.....

DELEGADO

Puxa... se ainda fosse do seu marido, não tinhaimportancia...
seu prontidão!

PRONTIDÃO

Pronto, seu delegado...

DELEGADO

Toma nota daocorrência...como se deu o caso, minha
senhora?

MULHER BOA

Senhorita, doutor...

DELEGADO

Ah, num brinca...

MULHER BOA

Eu juro, doutor...

DELEGADO

Olha... quem jura falso, recebe um castigo...

MULHER BOA

De quem?

DELEGADO

Da pessoa que estiver mais próxima...(RISADINHA) O papai
é grande! Arrematei de bate pronto...

PRONTIDÃO

Gostei doutor... essa balançou a rede do seu pulo!

DELEGADO

Cala a boca... num dá palpite quetú não entende nada de jogo!

MULHER BOA

Bem, doutor.... na verdade eu sou casada.

DELEGADO

Mas voltando a vaca fria, como se deu o caso, quero dizer o roubo?

MULHER BOA

Eu vou contar....como eu não tinha que fazer em casa resolvi ir ao cinema

PRONTIDÃO

Sozinha?!

MULHER BOA

Sozinha.

DELEGADO

E seu marido?

MULHER BOA

Estavano trabalho.

DELEGADO

Aí seu prontidão... tá vendo só? Deus dá asas prá quem não sabe voar! Se eu tenho uma muljer dessa eu só trabalhava em casa!

PRONTIDÃO

Eu também!

DELEGADO

Na minha casa não... o que é que há! Tá me estranhando?

Qual é a profissão de seu marido?

MULHER BOA

Ele compra chifres de touros para fazer objetos de arte!

DELEGADO

Eita, profissão mais besta! Ele já trabalhava com isso antes do casamento?

MULHER BOA

Não senhor... Antes do casamento, ele vendia terrenos!

DELEGADO

Seu prontidão... toma nota: começou a trabalhar com chifres depois que se casou! (RISADA) Edu sou ótimo!

PRONTIDÃO

Se é... o doutor delegado se rebola legal no balacobaco!

DELEGADO

(INDIGNADO) Oh, seu prontidão... que falta de respeito é essa? Eu não admito esses termos de baixo [Indefinido] nível cultural diante de uma senhora... isso aqui é uma delegacia de respeito... nós estamos no 24º distrito e nesse distrito eu exijo moral e disciplina rígida!

PRONTIDÃO

Perdão, senhor doutor delegado!

DELEGADO

Por essa vez passa... mas, não fale assim aqui. Esqueça a giria aqui dentro! Siga o meu exemplo! Manera o rebolado! Vamos prosseguir... onde é que nós estávamos?

MULHER BOA

No cine, doutor!

DELEGADO

Já vi que vou gostar dessa fita... continua...

MULHER BOA

Quando as luzes se apagaram, eu senti alguém sentar-se ao meu lado..

DELEGADO

Que sociabilidade.

MULHER BOA

Era um homem... Ai entrou um complemento nacional e senti a mão do homem em meu pescoço.

DELEGADO

Entendi... seu prontidão.

PRONTIDÃO

Pronto, doutor.

DELEGADO

Toma nota: estavam complemento na tela e o suplemento no pescoço dela!

PRONTIDÃO

Rimou, doutor... rimou!

DELEGADO

Rimou... ah, eu sou poeta até com mão boba! Continue, minha filha...

MULHER BOA

Aí entrou o filme...

DELEGADO

Qual era?

MULHER BÔA

O massagista da madame!

DELEGADO

E o cara?

MULHER BOA

Com a mão no meu pescoço...

DELEGADO

Tome nota, prontidão... Na tela, estava o massagista de Madame... e na plateia, o cara massagista da madame...

PRONTIDÃO

Esse foi o máximo, doutor...

DELEGADO

Eu hoje estou com a corda toda... ata garota fofa! E depois minha filha?

MULHER BOA

Na metade do filme, ele levantou e saiu...

DELEGADO

Terminou o primeiro tempo...

PRONTIDÃO

Zero à zero!

MULHER BOA

E até o final do filme, ele não voltou mais... quando a luz do cinema se acendeu, eu dei por falta de meu colar!

DELEGADO

Me diga uma coisa, madame: porque a senhora não gritou quando ele começou a passar a mão no seu pescoço!

MULHER BOA

Eu pensei que ele estivesse com boas intenções, doutor!

DELEGADO

Hein? (SE LEVANTA) Bem prontidão... Tome conta da delegacia... Hoje eu não volto mais!

PRONTIDÃO

Onde é que o senhor vai, doutor?

(PEGANDO MULHER PELO BRAÇO) Vou terminar a massagem que o cara começou a fazer no cinema!

ESCURO**F I M**

CORTINA DE ATRACÃO

NÚMERO MUSICAL

“ABOLA DE FUTEBOL” original de Silva Filho

(CORTINA PARA VEDETE)

Ação: Entram as gírlas, cada uma segurando uma bola de futebol e vestidas de futebolistas. Fazem ligeira coreografia de musica sugestiva e cantem para a apresentação da vedete.

GIRLS

(CANTAM) Salve o futebol das emoções

Esporte das multidões

A torcida grita pulae rebola

Mas quem sofre mais com o jogo é a bola!

VEDETE

(CANTA) Este mundo é uma bola

Bem redonda e divertida

E no jogo deste mundo

Eu sou a bola da partida!

(FALA) Eis aí uma grande verdade, porque de bola deste mundo, quem leva uma vida insípida sou eu, a BOLA DE FUTEBOL! Pra inicio de conversa, eles só me fazem entrar em campo depois que eu estou bem cheia!Ai,o bandeirinha me pega nas mãos e começa a me e apertar! Depois que já me examinou bastante, passa para as mãos do juiz, que por sua vez, me dá para os capitães da equipe...e assim, de não em mão, eu vou tomando aperto!

E de apalpadela em apalpadela, eles chegam a conclusão que eu sou perfeita, com o meu peso normal e que meu "bingolin" não está vasando! Então,

o juiz me bota do centro do campo e trilha o apito...é a hora de meu sacrificio! O centro avante me ajeita para o meia, o meia de passa para e beque que me manda de bico para a area do adversário... Sabem lá o que

é levar um bico de um beque reforçado, assim do tipo do Belini? É de matar... Mas o pior, é quando eu pego um atacante que é bom de cabeça, desses que gostam de jogar na boca de espera! E o tal ponta delança...Os outros, constroem a jogada, me ajeitam, me controlam, mas quem arremata é sempre

ele!E faz cada gol...não tem preferencia...vai de todo o jeio: de calcanhar, de “sem pulo e até de bicicleta! Isso sem contar quando ele resolve entrar de bola e tudo! Me mata no peito, me baixa na terra e tome gol...e vai com tanta força que não sei como a rede não arrebenta!

Quando se passam 45 minutos, então eles param para descansar...Pois sim..

nessa altura, quem está precisando descansar sou eu...na hora em que se

inicia o segundo tempo, o jogo endurece...e eu amoleço! Eu corro, corro mas eles sempre conseguem me alcançar! Porém minha maior humilhação e quando a partida termina e eles me deixam sozinha...Jogaram, se divertiram comigo e depois me deixam abandonada! Eu que entrei em campo novinha com o couro brilhante, saio toda gasta. Também, pudera: Sabem lá o que durante 90 minutos, ter de aturar 22 jogadores, um juiz e dois bandeirinhas?!

VEDETE

(CANTA PARA SAIR)

Salve o futebol das emoções

Esporte das multidões

A torcida grita, pula e rebola

Mas quem sofre com o jogo é a bola!

FIM DO NÚMERO

MADAME SATÃ**DIABO**

(ENTRA E COM GESTOS FALA
SARCASTICAMENTE) Deus fez a mulher e
o Diabo a fez satanoca!

1ª. DIABOLINA

Inspiro maus pensamentos
E levo O homem a penúria
E mostro-lhe a todo o momentos
As delicias da luxuria

2ª. DIABOLINA

E com os meus lábios sensuais
Eu levo à perdição
Sempre...sempre e peço mais
Pois eu sou a ambição

3ª. DIABOLINA

Pois é bem fácil a inveja
Fazer ao homem o que bom que
Basta que ele me veja
Sob a forma de mulher

4ª. DIABOLINA

E na disputa mais acerba
com astúcia tão felina
Vence sempre a soberba
E a graça feminina

TODAS

Se a mulher é sedução
Foi o demo quem criou.
E se ao homem vem tentar
Foi o diabo quem mandou

DIABO

Mas se alguém perguntar

Para o homem o que ele quer
Todos gritam de uma voz
Nós só queremos mulher
Mulher! Mulher! Mulher!
Mais mulher
Mulher! Mulher! Mulher!
E mulher
Mulher! Mulher! Mulher!
Mas só queremos mulher!

OS DOIS BAILARINOS

(CANTAM) Diabo que a carregue
leve lá pra casa
O destino de toda mulher
É fazer todo homem sofrer
Basta um olhar
Um sorriso
E toda mulher
Faz o que bem quer
Mas é bom
Amar a mulher
Faz o que bem quer
Mas é bom
Amar a mulher

(ABRE A CORTINA) (O DIABO, MADAME SATÃ E AS 6
DIABOLINAS ENTRAM EM CENA)

É este um hino à mulher
A Deusa da criação
Que com ardor impoe
A sua atração
Do seu poder infernal
Nem mesmo o diabo escapou
É caprichosa, maliciosa

**Mas é um amor
Se um anjo não sei
Se é um demonio talvez
É este um hyno ao mulher
criação divina
Mulher queo diabo adotou
Prá o homem martirizar
Mas sendo mulher
O homem há de amar**

TODOS

**Vai terminar o nosso quadro
Com muita luz e sensação
Vamos cantar com frenesi assim
Vamos dançar também
E vamosrir
O diabo quer ver a mulher
Tentar o homem com o amor
E se o diabo assim o quer
Tem na graça da mulher
Arma pra dominar também
E se o diabo assim o quer
Tan na graça da mulher
Arma pra dominar!**

F I M

SINUCA Original de Geysa Boscoli

Não; não ponham maldade no que eu estou contando. Eu sou colegial, no duro. Sou um broto com todos os éfes e érres... Éfes e érres não: érres e ós – B.R.O.TO Sim, broto no duro. Estou com este taco por que foi o primo manduca que me ensinou a jogar sinuca.

Eu não gostava disso, não. Nem sabia o que era isso. Mas no outro dia, ele me tentou "pera fazer gazeta" e em vez de eu ir para o colégio fui parar na Barra da Tijuca. Eu não queria, não..

Tinha medo: [Indefinido] achava aquele jogo muito esquisito. Eu nem tinha jeito de pegar no taco. Mas isso foi na primeira vez. Na primeira vez tudo é difícil. Agora, não. Agora eu gosto. Gostei tanto desse jogo que o priminho me ensinou que agora não há dia que eu não queira pegar num taco para jogar sinuca. Ah, como é bom rebolar!

(CANTA)

**Foi com meu primo Manduca
Que aprendi a jogar sinuca
Gostei tanto do brinquedo
Vou treinar todo este mês
Hoje eu jogo já sem mesmo
percebi que tenho dedo
prá fazer...pra fazer o que ele fez
Eu só jogava
Era maluca
Por canastra e por buraco
Hoje sou seca
Fíco sonhando toda noite
com o taco
Se a sinuca hoje é meu fraco
Dou um conselho e quem estrear**

Pois quem começa

Pega no taco, logo quer carambolar

(FALA) Pois é. Por isso é que eu fiquei viciada na sinuca. O diabo é que eu não posso jogar sinuca a toda hora...Só nos dias de gazeta e assim mesmo as escondidas. Imaginem que escandalo seria se mamãe soubesse que, nesta idade, eu já ando de taco na mão, a procura de quem queira carambolar comigo. O sr. Quer carambolar comigo? O sr. não quer topar? Não quer vir fazer uma partida comigo? O sr. tem pinta...tem cara de saber jogar isso muito bem. Não, não. O senhor, não. O Sr., vê-se logo pela cara, não aguenta uma partida. Vê-se logo pela cara, não aguenta uma partida. Vê-se logo que o senhor não sabe carambolar. O Sr. tem cara de quem espirra o taco a toda hora... Sim, porque não basta querer jogar, é preciso saber jogar! Precisa saber colocar o taco precisa saber passar giz para não espirrar; precisa não se afobar na hora de carambolar; precisa conhecer o valor das bolas e precisa também saber colocar as bolas na caçapa. O sr. quer topar uma partida? Hein? Ah. é casado? Tem hora certa para chegar em casa? Bréque da esposa ciumenta? Não faz mal...quando se quer jogar, sempre se arranja uma horinhas escondidas... E você quer jogar comigo? Mas não pode ser uma partida de correria, nao. Tem que ser tudo com calma, Três partidas no minimo. Não...não. Você está muito indócil! Já vi que você é desses jogadores perigosos: você tem cara de ser muito afobado...tem cara de ser daqueles que até rasgam o pano de bilhar!..

(CANTA PARA SAIDA FINAL A MESMA MUSICA DO INICIO)

F I M

“CADILLAC” original de Carlos Gil

VEDETE

(ENTRA DE MAILLOT SIMBOLIZANDO UM CADILAC)

(CANTA) Sou a cadilac

Maquina bacana

Sensação das praias de Copacabana

Todos ficam loucos

Vendo-me passar

Mas só muitos poucos

Podem me comprar

Qualquer pretendente

Ao Ter minha linha

Propõe sorridente

Dar uma voltinha

Não posso parar

Na praia ou na esquina

Ver tocar

Na minha busina

Quem quer comprar esta possante Cadillac? Ultimo tipo... rabo de peixe. (PARA UM ESPECTADOR) Cavalheiro, o sr. quer comprar esta Cadillac? Naturalmente o sr. vai querer experimentar, vai querer dar uma voltinha para ver se as molas estão em condições. Uma coisa ai lhe garanto: está tudo em perfeito estado. Os faróis estão perfeitos. os assentos, estofamentos é de la. qualidade. Pode parecer sintetico mas não é pura Vulca espumaO parabrisa em perfeito alinhamento para que você tenha a sua visão em ordem. Agora esta Cadillac é cara, mas, como eu me simpatizei com você eu posso facilitar em três prestações: a 1ª. um casaco de vison salvage, a 2ª. prestação um colar de brilhantes da Krauser e a 3ª. prestação um apartamento triplex de

cobertura na Avenida Atlantica, mas, pelo seu olhar já vi que você não pode comprar esta Cadillac. Oh! Alí está o tipo ideal para comprar a minha cadillac. Um homem de 40 anos, autero, elegante...(PARA O ESPECTADOR) Cavalleiro: será que o sr. quer comprar esta Cadillac? Ah! O sr. Quer ir nos fins de semana à Petropolis? E será que o sr. aguenta subir a serra 3 ou 4 vezes por semana? Olha e acho um pouco puxado para a sua idade. Aguenta mesmo? Que ótimo! Vejam distinto público o valente comprador desta cadillac

(CANTA)

Não posso parar

Na praia ou na esquina

Vem todos tocar

Na minha busina!

(FIM DO NUMERO DE PLATÉIA)

CORTINA MUSICAL

Mimica da atriz MARILYN MONROE

Executada pela contratada IRA VELASQUEZ

FINAL DO ESPETÁCULO

POUT-POURRI

Das musica de carnavais antigo

a dos maios sucessos das musicas carnavalescas para o ano de 1967

FIM