

VESTINDO O ARCO-ÍRIS

CORPO, ROUPA E EXPRESSÃO DE GÊNERO NO MEMORIAL DE ARTE TRANSFORMISTA

por

Daniel Alcântara de Sá

*Aluno(a) do Curso de Doutorado em Museologia e Patrimônio
Linha 01 – Museu e Museologia*

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio –
PPG-PMUS (UNIRIO/MAST).

Orientador: Professora Doutora Teresa Cristina
Moletta Scheiner

Esta Tese foi realizada com apoio da
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de
Nível Superior - Brasil (CAPES), Código de
Financiamento 001

PPG-PMUS, UNIRIO/MAST - RJ, 21 de março de 2025

FOLHA DE APROVAÇÃO

VESTINDO O ARCO-ÍRIS

Corpo, Roupas e Expressão de Gênero no Memorial da Arte Transformista

Tese de Doutorado de Daniel Alcântara de Sá submetida ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCTI, como requisito final para a obtenção do grau de Doutor em Museologia e Patrimônio.

Aprovada por



Profa. Dra. Teresa Cristina Scheiner
(Orientador - PPG-PMUS UNIRIO/MAST)



Profa. Dra. Diana Farjalla Correia Lima
(Membro Interno - PPG-PMUS, UNIRIO/MAST)



Profa. Dra. Maria Amelia Gomes de Souza Reis
(Membro Interno - PPG-PMUS, UNIRIO/MAST)



Profa. Dra. Silvilene de Barros Ribeiro de Moraes
(Membro externo – Secretaria Municipal de Educação / SME)



Prof. Dr. Flávio Oscar Nunes Bragança
(Membro externo – Universidade Veiga de Almeida / UVA)

Rio de Janeiro, 21 de março de 2025.

Catalogação informatizada pelo(a) autor(a)

S111 Sá, Daniel Alcântara de
Vestindo o arco-íris: corpo, roupa e expressão de gênero
no Memorial de Arte Transformista / Daniel Alcântara de Sá.
-- Rio de Janeiro : UNIRIO, 2025.
234 f.

Orientadora: Tereza Cristina Moletta Scheiner.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do
Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Museologia e
Patrimônio, 2025.

1. Museologia. 2. Expressão de Gênero. 3. Traje de
Cena. I. Scheiner, Tereza Cristina Moletta , orient. II.
Título.

Aos artistas de todo o mundo, que brilham conforme suas potências.

Agradeço a todos do Grupo Arco-Íris pelo acolhimento, respeito e carinho. Em especial, destaco Cláudio Nascimento, pela confiança em meu trabalho. Impossível não citar Almir França que, além de confiar em minhas potências, proporcionou uma atmosfera de total liberdade de criação em funções desempenhadas para a construção do Memorial de Arte Transformista. A Silvilene de Moraes, sou grato pela parceria profissional e amizade consolidada desde a concepção da exposição.

À minha orientadora, Teresa Scheiner, deixo agradecimento por vibrar tão positivamente a cada palavra desta tese.

Sou agradecido a toda a minha família, que acompanha cada conquista minha desde sempre. Refiro-me aqui também a amigos e companheiros de trajetória, indispensáveis para a construção do que sou hoje.

Ao doce Fabrício, meu companheiro de vida, agradeço pelo amor, amizade e carinho.

RESUMO

SÁ, Daniel Alcântara de. **Vestindo o Arco-Íris: Corpo, Roupas e Expressão de Gênero no Memorial de Arte Transformista**

Orientador: Teresa Cristina Moletta Scheiner. UNIRIO/MAST. 2025. Tese.

A Tese tem como objetivo analisar as questões de expressão de gênero materializadas na relação entre corpo e traje; e as diferentes formas de apropriação dessas questões pela Museologia, tendo como caso de estudo o Memorial de Arte Transformista - parte da exposição “Amor e Luta - Trajetórias do Movimento LGBTI+ Carioca e 30 anos do Grupo Arco-Íris” de novembro a dezembro de 2023. No Memorial foram expostos treze trajes-instalação que homenageiam treze artistas transformistas (Drag Queens e mulheres trans) consideradas importantes para a comunidade LGBTI+ carioca. Pretende-se compreender tais questões a partir do processo de pesquisa e preparação dos figurinos para a mostra. Sobre o manejo dos trajes, identifica-se metodologias baseadas na emoção, no sensorial e no pertencimento dos colaboradores (comunidade LGBTI+) envolvidos. Considera-se que as roupas expostas materializam uma visão específica do feminino, criada pela arte transformista; e que há possibilidades metodológicas de apropriação que priorizam o desenvolvimento artístico e o ato criativo para composição de exposição.

Palavras-chave: Museu; Museologia; Traje de Cena; Expressão de Gênero; Arte Transformista; LGBTI+

ABSTRACT

SÁ, Daniel Alcântara de. **Dressing the Rainbow: Body, Clothing and Gender Expression at the Memorial de Arte Transformista**

Supervisor: Teresa Cristina Moletta Scheiner. UNIRIO/MAST. 2025. Thesis.

The Thesis aims to analyze issues of gender expression materialized in the relationship between body and costume; and the different forms of appropriation of these issues by Museology, taking as a case study the *Memorial de Arte Transformista* - part of the exhibition “Love and Struggle - Trajectories of the LGBTI+ Carioca Movement and 30 years of the Arco-Íris Group”, on display from November to December 2023. At the Memorial, thirteen installation-costumes were exhibited that pay homage to thirteen “transformist artists” (Drag Queens and trans women) considered important for the LGBTI+ community of Rio de Janeiro. The aim is to understand these issues through the process of research and preparation of costumes for the exhibition. Regarding the costumes, methodologies based on emotion, sensitivity and the sense of belonging of the employees (LGBTI+ community) involved are identified. It is considered that the clothes on the exhibition materialize a specific vision of the feminine, created by “transformative art” - and that there are methodological possibilities for appropriation that prioritize artistic development and the creative act in the composition of the exhibition.

Keywords: Museum; Museology; Costume Design; Gender Expression; *Arte Transformista*; LGBTI+

SIGLAS E ABREVIATURAS UTILIZADAS:

ABRAFH	Associação Brasileira de Famílias Homotransafetivas
ASTRA Rio	Associação de Travestis e Transexuais do Rio de Janeiro
FIOCRUZ	Fundação Oswaldo Cruz
EAV	Escola de Artes Visuais do Parque Lage
GAI	Grupo Arco-Íris de Cidadania LGBTI+
GLAAD	Gay & Lesbian Alliance Against Defamation
IBRAM	Instituto Brasileiro de Museus
ICOM	Conselho Internacional de Museus
ISTs	Infecções Sexualmente Transmissíveis
LESBI	Lésbicas e Bissexuais
LGBTI+	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgênero, Intersexo e mais
LGBTQIAPN+	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgênero, <i>Queer</i> , Intersexo, Assexual, Pansexual, Não-binária e mais.
MEI	Museologia Experimental e Imagem
MUMO LGBTI+	Museu Movimento LGBTI+
MAM Rio	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
PCD	Pessoas Com Deficiência
UNIRIO	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

		Pág.
Figura 01	Memorial de Arte Transformista	09
Figura 02	Escultura representando Laura de Vison, em carro alegórico da Escola de Samba Mangueira. Carnaval 2018.	18
Figura 03	Close do figurino-instalação de Rogéria no Memorial de Arte Transformista.	20
Figura 04	Deputado Federal Nikolas Ferreira na Câmara dos Deputados, no Dia Internacional da Mulher.	27
Figura 05	“Criança viada conceitual fashionista”.	28
Figura 06	Sem título.	32
Figura 07	Drag Queen Pablo Vittar.	34
Figura 08	Lorna Washington.	44
Figura 09	Figurino-instalação de Cláudia Celeste, homenageada no Memorial de Arte Transformista, 2023.	51
Figura 10	Figurino-instalação em homenagem a Laura de Vison no Memorial de Arte Transformista, 2023.	52
Figura 11	Chardin, Jean Baptiste. Autorretrato com abajur e óculos, 1775.	55
Figura 12	Adereço de cabeça do figurino-instalação da artista Jane di Castro.	63
Figura 13	Figurino-instalação de Suzy Brasil.	68
Figura 14	Mãe e filha no Memorial de Arte Transformista.	70
Figura 15	Foto da entrada da exposição.	74
Figura 16	Imagem de um caleidoscópio por dentro	78
Figura 17	Memorial dos Sapatos em Budapeste.	82
Figura 18	Quepe de Maria Quitéria exposto em Atos de Revolta, MAM Rio.	87
Figura 19	Legenda que acompanha o vestido de Cláudia Celeste no Memorial de Arte Transformista.	93
Figura 20	Rogéria fotografada por Luiz Garrido.	94
Figura 21	Ilustração do livro Salomé em exposição virtual Cintilando e causando Frisson -140 anos de João do Rio.	97
Figura 22	Peça Adornante de Retinto Fêrcar na exposição Cosmologias Ballroom – Solar dos Abacaxis.	102
Figura 23	Foto da “Parada das Máscaras” no Rio de Janeiro em 1995.	105
Figura 24	Traje referenciando o orixá Exu em exposição no Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro.	107
Figura 25	Vestido da artista transformista Eloina sendo preparado pela bordadeira Gisa no ateliê de Almir França.	110
Figura 26	Primeira parte da exposição Amor E Luta, fotografada em seu interior	114
Figura 27	Planta baixa da Exposição Amor e Luta.	115
Figura 28	A artista transformista Luiza Gasparelly em apresentação na exposição Amor & Luta.	118
Figura 29	Oficina Costurando Antigas Ideias e Reciclando Antigos Conceitos.	122
Figura 30	Lorna Whashington na Parada de Nova Iorque trajando o vestido exposto no Memorial de Arte Transformista (à esquerda).	127
Figura 31	Vestido de Lorna Whashington no Memorial de Arte Transformista.	128
Figura 32	Jane di Castro e Ney Latorraca, s.d.	133
Figura 33	Vestido de Jane di Castro no Memorial de Arte Transformista.	135
Figura 34	Laura de Vison descendo as famosas escadarias do Bar Boêmio.	137
Figura 35	Isabelita dos Patins.	140
Figura 36	Traje de Isabelita dos Patins no Memorial de Arte Transformista.	142
Figura 37	Versão atualizada da bandeira do arco-íris.	144
Figura 38	Traje de Luana Muniz no Memorial de Arte Transformista.	147
Figura 39	Luana Muniz.	149
Figura 40	Eloina e os Leopardos, s.d.	150
Figura 41	Traje de Eloina no Memorial de Arte Transformista.	152
Figura 42	Divina Valéria em 1973.	155

Figura 43	Traje-instalação de Valéria no Memorial de Arte Transformista.	156
Figura 44	Boneca-escultura baseada no traje de Valéria - parte do projeto de acessibilidade do Memorial de Arte Transformista	157
Figura 45	Aloma com a reportagem da Revista Cruzeiro.	161
Figura 46	Traje de Aloma no Memorial de Arte Transformista.	162
Figura 47	<i>Frame</i> de Cláudia Celeste de Marilyn Monroe na novela Olho por Olho em 1988.	164
Figura 48	Elaine Parker em apresentação na Turma Ok.	167
Figura 49	Traje de Elaine Parker no Memorial de Arte Transformista	168
Figura 50	Meime dos Brilhos em um raro momento “sem brilhos”, s.d.	169
Figura 51	Traje de Meime dos Brilhos no Memorial de Arte Transformista	171
Figura 52	Rogéria	174
Figura 53	Traje de Rogéria no Memorial de Arte Transformista.	175
Figura 54	Rose Bombom, Bombom, um fã e Suzy Brasil na Parada do Orgulho LGBTI+ Rio, 2003.	177

SUMÁRIO

	Pág.
INTRODUÇÃO	1
Cap. 1 “UM ARCO-ÍRIS NOS MEUS OLHOS”: MUSEOLOGIA, EXPRESSÃO DE GÊNERO, CORPO E TRAJE	17
1.1 - Expressão de Gênero: luz.	20
1.2 - Corpo e Traje – “espelhos” e apropriação de si	40
1.3 - Relação Caleidoscópica: exposição, corpo e traje	55
Cap. 2 DA HOMENAGEM AO TRAJE: EXPRESSÃO DE GÊNERO, CORPO E VESTUÁRIO EM EXPOSIÇÕES	79
2.1 – Expressão de gênero e um estranho “jogo de supor” em exposições	90
2.2 - “Sapatos de sapato.”	100
Cap. 3 A BANDEIRA EM TRAJE - MEMORIAL DE ARTE TRANSFORMISTA	110
3.1 - Um dizer, não dizendo	111
3.2 - Franqueza	124
3.2.1 – Tombo	125
3.2.2 – Clown	136
3.2.3 – Pele	145
3.2.4 – Som	153
3.2.5 – Aliança	165
3.2.6 – Tela	172
CONSIDERAÇÕES	180
REFERÊNCIAS	190
ANEXOS:	202
ANEXO 01 – Modelo de formatação da primeira parte da exposição que une texto a fotografias de objetos do acervo MUMO LGBTI+.	202
ANEXO 02 – Modelo de formatação da Linha do Tempo (primeira parte da exposição) que une texto a fotografias de objetos do acervo MUMO LGBTI+.	203
ANEXO 03 – Modelo que mostra os quatro lados de um dos totens inseridos na primeira parte perto da entrada da exposição Amor & Luta.	203
ANEXO 04 – Detalhe da cabeça de pavão formada pelo bordado do vestido de Lorna Washington em processo de preparação para o Memorial de Arte Transformista - 30 de julho de 2023.	204
ANEXO 05 – Detalhe do vestido de Lorna Washington em processo de preparação para o Memorial de Arte Transformista - 30 de julho de 2023.	204
ANEXO 06 – Resultado final do bordado do vestido de Lorna Washington – 13 de dezembro de 2023.	205
ANEXO 07 – Processo de preparação de bordado vestido de Jane di Castro – 26 de junho de 2023.	206
ANEXO 08 – Recorte de bordado vestido de Jane di Castro em exposição.	207
ANEXO 09 – Performance de Laura de Vison dublando a música Vaca Profana	208
ANEXO 10 – Faixa no traje de Isabelita dos Patins no Memorial de Arte Transformista	208
ANEXO 11 – Isabelita dos Patins e Fernando Henrique Cardoso	209
ANEXO 12 – Explicação sobre a bandeira do Arco-Íris	209

ANEXO 13 – Vestido Eloina antes da preparação para a exposição	210
ANEXO 14 – Traje de Valéria antes do processo de preparação	211
ANEXO 15 – Detalhe: pedrarias adicionadas à renda	211
ANEXO 16 – Traje de Aloma (costas) no Memorial de Arte Transformista	212
ANEXO 17 – Alongamento dos manequins do Memorial de Arte Transformista.	212
ANEXO 18 – Vestido de Cláudia Celeste sem os tules aplicado à fenda	213
ANEXO 19 – Detalhe bordado decote vestido Cláudia Celeste	213
ANEXO 20 – Detalhe traje de Meime dos Brilhos	214
ANEXO 21 – Adereço de cabeça da instalação de Meime dos Brilhos	214
ANEXO 22 – Traje de Rogéria já tingido e em processo de preparação para o Memorial de Arte Transformista.	215
ANEXO 23 – Termo de Autorização para Utilização de Imagem Nome e Som da Voz para Fins de Pesquisa	216

INTRODUÇÃO

Acredito que exposições de museus têm o poder de encantar. Disserto, neste breve momento em primeira pessoa, por essa convicção ser baseada em meus sentidos – estes, de caráter individual, íntimo e único. Muito do que provoca/sensibiliza se deve à percepção de meu corpo físico dentro dos espaços de exposição. Sensificado, encontro-me no museu em definitivo.

Sensibilidade diz respeito aos sentidos: sentir o corpo, sentir a vida que se tem, pulsante, por meio da provocação do corpo – uma exposição pode ser um convite ao sentir. A roupa, membrana social e física sobre o corpo, esconde ou revela. É artifício para comunicar o que se deseja, é proteção de intimidade ou do que se deseja ocultar. Quando trajada, está conectada ao corpo e aos sentidos.

A “alma” do traje é o movimento, principalmente quando esse movimento é *performance*. Trajes para espetáculo – ou trajes de cena – são concebidos para valorizar o movimento do corpo, entreter, comunicar um personagem, favorecer uma atuação, contextualizar socialmente... O figurino revela as circunstâncias do papel e ganha espírito sobre o corpo do artista. Trata-se de comunhão entre âmbitos sociais e expressão do corpo. Em exposição sobre um manequim, inerte, oco de alma, pode estar no museu: seria possível conferir-lhe esse espírito?

Por meio do figurino é viável contextualizar e sentir – mesmo que em plano imaginário. É possível conferir uma espécie de vida ao traje ao imaginá-lo sobre o próprio corpo, em outros múltiplos corpos e circunstâncias. Não há limites para o plano mental. O traje em exposição é suporte e conduz ao imaginário. A própria exposição, em si, é convite para uma viagem espaço-temporal: o figurino clama por alma e, prontamente, é atendido.

O vestuário para shows pode simbolizar uma comunidade unida por questões de gênero de maneira ímpar – vide a relação íntima e física com o corpo. Somados os aspectos sociais aos sentidos, o figurino apresenta e expõe por excelência: é ferramenta de comunicação e expressão. A roupa cotidiana tem o poder de manipular e dar forma ao corpo e comunica como primeira saudação. Por esse motivo o vestuário é tão importante quando não há identificação com o gênero conferido ao nascer; ou quando a orientação sexual não é a determinada socialmente. O traje é uma das primeiras ferramentas materiais para subverter, pois altera a forma física. O traje – em espetáculo e fora – é ponte, promove ligação do corpo com o que pode se compreender como essência. Torna material complexas relações entre o ser e o mundo. Traz para o plano físico uma tessitura entre o corpo e o mundo, entre o eu e o outro, entre o mental e sensações, entre a vontade e a imposição, entre a intimidade e o público.

Shows de arte transformista têm origem em redutos da comunidade LGBTI+¹: os espetáculos utilizam linguagem familiar a esse público. As dublagens de divas *pop*, os espetáculos de *stand-up comedy*, as performances de dança e teatro - de teor político, além de característicos pelo repertório, possuem modo próprio de comunicar. Essa peculiaridade confere às apresentações uma identidade forte, que se estende ao figurino - artifício para comunicação.

Entende-se a arte transformista também como *performance* que desafia gênero e orientação sexual impostos ao nascimento e pelos ditames sociais hegemônicos. Entretanto, essa questão, séria e de extrema importância na atualidade, afirma-se de maneira lúdica. Convida a 'performar' um personagem de gênero diferente ao imposto - um complexo exercício de compreensão de si no mundo. Celebra-se a liberdade, negada (contestada) socialmente. Corpo, roupa e alma alinham-se. A luta cotidiana vale pela oportunidade de ser. De maneira caleidoscópica, ativismo político, sensibilidade e espírito centram-se no corpo vestido para o show. O pulsar, a potência e a força vital que são a "alma", se estabelecem no palco.

A arte transformista sempre esteve sob proibição e ataque. Jane di Castro, Rogéria e Valéria foram exemplos. Começaram ainda na década de 1960 no Rio de Janeiro, em um momento em que vedetes do teatro de revista e o *glam* hollywoodiano inspiravam. Era comum que essas artistas dominassem atuação, dança e canto, como em musicais e no teatro de revista²: Jane e Valéria, por exemplo, destacavam-se pela voz. O sucesso do espetáculo *Les Girls*, em 1964 - ano em que começava a ditadura militar no Brasil, foi um marco importante para a arte transformista no cenário carioca. O mesmo corpo que "performava" vivia uma realidade violenta. Essa dualidade entre realidade e uma certa fantasia pode ser percebida também nos palcos - abordada direta, indiretamente ou pela simples existência desse palco. Talvez por isso Jane di Castro tenha falado com frequência que utilizava o "palco como palanque": uma arena construída para que alguma expressão se tornasse possível.

A partir da década de 1980 podemos citar as artistas Lorna Washington, Laura de Vison, Meime dos Brilhos e Luana Muniz como importantes personalidades da arte transformista carioca. Foi uma época turbulenta devido à epidemia da HIV/AIDS. Lorna era conhecida por informar sobre o tema de forma debochada e bem-humorada, em esquetes. Já Laura de Vison usou de uma estética *kitsh* e do absurdo ao abordar o

¹ Sigla que faz referência a lésbicas, gays, bissexuais, pessoas trans e intersexo. O "+" significa outras orientações sexuais ou identidades de gêneros diferentes dos cisgêneros e/ou heterossexuais ou que podem ser compreendidos como diferentes do que é socialmente imposto.

² *Performance* onde habitualmente há números musicais e esquetes. São espetáculos que primam pelo humor mesmo quando existe crítica social. A utilização de figurinos extravagantes é uma característica desse tipo de apresentação.

tema. Meime dos Brilhos, ao apresentar shows no conhecido Cabaret Casanova, viabilizou oportunidades para novos artistas transformistas e a presença de mulheres *trans* e travestis na boate. Luana Muniz tornou-se agente de saúde e criou um abrigo voltado para para mulheres *trans* localizado na Lapa, no Rio de Janeiro. Tais artistas, de modo individual, tornaram-se símbolos da história LGBTI+ carioca. Ativismo e militância fundem-se a partir do palco e provocam incontáveis ressonâncias impulsionadas pelo exercício de sensibilidade, amor à *performance* e à luta para mantê-la.

A arte transformista sobrevive a partir de vivências contrastantes. O mesmo corpo que está no show convive socialmente. Desafia gênero de maneira criativa e sensível em *performance*, exerce cidadania na vida cotidiana e para cada circunstância. Vivências contrastantes, trajes contrastantes a comunicar diferentemente sobre o mesmo corpo. Nesse universo característico é que a fusão entre corpo e política, corpo e traje e corpo e gênero se estabelece. Portanto, esses figurinos merecem atenção e o “lugar-palco”, celebração: uma festa de cores e sensibilidade, mas não vazia de história e propósito.

A arte transformista é parte relevante da história e da construção de identidades LGBTI+: une arte, coragem e paixão. Por esses e outros motivos, a exposição Amor e Luta - Trajetórias do Movimento LGBTI+ Carioca e 30 anos do Grupo Arco-Íris dedica um memorial em homenagem a essas artistas. A mostra foi realizada pelo Grupo Arco-Íris Cidadania LGBTI+ na estação do metrô da Carioca, na cidade do Rio de Janeiro, de novembro a dezembro de 2023.

O Memorial de Arte Transformista foi um espaço circular, rodeado com vestidos e participante da narrativa da exposição. Os figurinos utilizados foram inspirados ou utilizados em shows transformistas. Os personagens/artistas das transformistas homenageados foram: Aloma, Cláudia Celeste, Elaine Parker, Eloina, Isabelita dos Patins, Jane di Castro, Laura de Vison, Lorna Washington, Luana Muniz, Meime dos Brilhos, Rogéria, Suzy Brasil e Valéria.

Já na década de 1960 muitos desses artistas se apresentavam como transformistas, o que torna a exposição importante para a história carioca, para além da história da Organização Não Governamental Grupo Arco-Íris Cidadania LGBTI+ (GAI).

Em 21 de maio de 1993 começa a história da organização. Iniciou as atividades na cidade do Rio de Janeiro e hoje tem o objetivo de:

...desenvolver projetos na área da cidadania, direitos humanos e acesso a justiça; saúde; educação; empoderamento juvenil; cultura; esporte e lazer; trabalho e renda, entre outros. Uma de suas atividades com maior destaque e visibilidade é a realização da Parada do Orgulho LGBTI+ - Rio, pioneira do gênero e segunda maior do país e

organizada pelo Grupo Arco-Íris desde 1995. (GRUPO ARCO-ÍRIS, s.d.).

A epidemia do HIV/AIDS a partir dos anos 1980 foi um dos principais motivos para a criação do grupo a partir de reunião de amigos homossexuais em um apartamento no bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro, para discussão de temáticas relativas à sexualidade e gênero. Luiz Carlos Freitas e Augusto Andrade, inspirados em visita ao bairro Castro, em São Francisco (E.U.A.), tomaram essa iniciativa (GRUPO ARCO-ÍRIS, s.d.). Naquela vizinhança fora do Brasil, homossexuais tinham mais oportunidades no mercado de trabalho e participavam da vida social e coletiva de maneira mais aberta, independente da orientação sexual e identidade de gênero. Logo as reuniões começaram a ficar numerosas - o que resultou na criação da organização. De início, os dois objetivos principais eram a promoção da autoestima e a difusão de informação para os homossexuais sobre o HIV/Aids.

O foco em prevenção de infecções sexualmente transmissíveis (ISTs) se perpetua. O Grupo Arco-Íris foi a primeira ONG LGBTI+ brasileira a disponibilizar testes rápidos de HIV (2010) em parceria com o Laboratório de Análise Clínicas, do Instituto Nacional de Infectologia Evandro Chagas, da Fundação Oswaldo Cruz - FIOCRUZ (GRUPO ARCO-ÍRIS, s.d.). Desenvolve projetos como o Conexão Rio, que pesquisa sobre empregabilidade LGBTI+ e pratica ações de políticas públicas com o objetivo de unir empresas, governo e sociedade civil organizada para inserção de LGBTI+ no mercado de trabalho (TV ALERJ, 2023). Em plena pandemia do Coronavírus, a distribuição de alimentos para a população LGBTI+ em vulnerabilidade foi uma das ações mais importantes (PHEENO TV, 2020a). O direito a saúde, cidadania e os direitos humanos continuam sendo promovidos pela instituição desde sua fundação.

A organização também proporciona a manutenção do palco para artistas transformistas e promoção da autoestima LGBTI+ por meio de atividades culturais. Conta com projetos como o Coral Arco-Íris por Prazer e o Projeto Laura de Vison (artista homenageada no Memorial), que reúne artistas transformistas para *performances* desde 2007. Em 2019, foram criados o Centro de Memória e formação LGBTI+ do Rio de Janeiro e Museu Movimento LGBTI+ - MUMO LGBTI+ - realizado em parceria com o Grupo Museologia Experimental e Imagem (MEI), da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO (Pinheiro; Zanesi, 2020, p. 10). Mantém reserva técnica com itens documentados e acondicionados que registram a história do ativismo LGBTI+. O projeto recebeu certificado pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) como Ponto de Memória Social em 2023. O momento atual é importante para a estruturação da instituição em âmbito cultural e dos museus.

Na citada exposição, o Memorial de Arte Transformista exibiu trajes que fazem parte de composição de personalidades distintas, ainda que unidas pela arte transformista. Os personagens são mulheres interpretadas por homens cisgêneros ou mulheres trans. Ao olhar as treze roupas expostas, entende-se imediatamente que são concebidas considerando uma compreensão de feminino, por associar-se a essas características de senso comum – expressão de gênero feminino. Compreende-se também que são figurinos para show, com estética exagerada e de improvável uso em outras circunstâncias cotidianas.

Por princípio, o gênero é abordado de maneira evidente por meio da temática do Memorial e da exposição como um todo. Os figurinos e a narrativa conferida pautam o modo como a questão de gênero foi tratada na mostra. Recursos expográficos, a informação sobre as treze homenageadas, a inserção do Memorial na exposição - de maneira física e/ou a localização na narrativa - constituem uma forma de discurso. Ao homenagear as personalidades de forma direta, esse discurso conecta os figurinos não só com os LGBTI+, mas com pessoas singulares de grande representatividade. As roupas ganham contornos bastante individuais: para cada traje uma espécie de essência é conferida pela narrativa e, ao mesmo tempo, formas individuais de vivenciar o gênero por meio da arte transformista são apresentadas.

A roupa é ferramenta que confere forma ao corpo. Seja pelo poder de comunicar, seja pela intimidade, as roupas, quando em exposição, sensibilizam pela relação com aspectos individuais e sociais. Como dispositivo de transformação da forma corpórea, a roupa é com frequência a primeira ferramenta pensada. É constante que o desejo de vestir algo específico e de expressar algo por meio do corpo seja um alerta para si sobre gênero e orientação sexual.

Relações de tamanha força como essa fazem parte de inquietações que impulsionaram a escolha da temática desta tese. Entre vestir, sentir e expressar gênero estão frestas vivenciadas de forma complexa, mas não necessariamente observadas e analisadas.

Talvez por isso seja necessário o deslocamento do traje para outro espaço onde seja provocada a sensibilidade, a favorecer outros olhares e percepções: museu. Não só a roupa - mas o corpo, deslocado da roupa apresentada no espaço de exposição, a estabelecerem relações outras. Essa movimentação física e simbólica é estímulo para voltar-se para o que se poderia nomear “expressão”. Em tese e sob novos ângulos, abordagens sobre questões vinculadas a expressão de gênero, roupa e corpo em exposição convidam de modo sensível a compreensão e posicionamento sobre o que se é no coletivo e dentro de si.

No Memorial, esse deslocamento convida a novos panoramas sobre expressão de gênero pela temática LGBTI+, abordada na mostra como um todo. É oportunidade de compreender elos existentes entre traje e corpo, a partir do uso dos trajes das artistas na exposição. A conexão simbólica e física entre corpos e trajes das artistas pauta a produção do figurino para o show; a apresentação dos figurinos na mostra comunica novos entendimentos sobre e corpo e gênero.

Por esses e outros motivos, a tese tem como **objetivo geral** analisar as questões de expressão de gênero materializadas na relação entre corpo e traje; e as diferentes formas de apropriação dessas questões pela Museologia, tendo como caso de estudo o Memorial de Arte Transformista - parte da exposição “Amor e Luta - Trajetórias do Movimento LGBTI+ Carioca e 30 anos do Grupo Arco-Íris”.

O objetivo geral desdobrou-se em **objetivos específicos**: um deles foi identificar, a partir dos fundamentos teóricos relacionados, como expressão de gênero, museologia e figurino se articulam com a narrativa museológica utilizada no Memorial de Arte Transformista - especialmente no discurso dos artistas, a partir dos figurinos selecionados para o Memorial.

Para compreensão do objetivo principal foi também necessário descrever a concepção e execução do Memorial de Arte Transformista e a exposição dos 30 anos do Grupo Arco-Íris; e ainda identificar e relacionar os figurinos participantes com a história do Grupo Arco-Íris, com as personagens homenageadas e com a moda nas épocas referidas. Por fim, foi fundamental analisar como as expressões de gênero são materializadas no traje; e analisar o processo de apresentação em exposição como narrativa plena (e sensorial) da experiência desses personagens (pessoa e *persona*).

Considera-se de suma importância desenvolver, de maneira sensível e respeitosa, o tema “expressão de gênero”. Trata-se, precisamente, de abordar de modo pleno essa temática cotidiana, de autoidentificação e consequentemente do lugar que se ocupa na sociedade. A identificação de gênero pode legitimar um lugar que se ocupa, a maneira como se vive, pode ser um grito por liberdade e direitos, um peso ou um alívio. Mesmo sem “dar-lhe um nome”, o gênero é cotidianamente presente. Vestuário e gênero encontram-se entrelaçados e têm o corpo como centro. A expressão de gênero pode ser comunicada por meio do vestir: é apreendida pelo outro a partir de memórias e vivências, apesar de não necessariamente ter uma relação direta e contínua com a identidade de gênero.

Nem sempre se tem oportunidade de analisar e observar essas questões, por serem práticas diárias. Em contexto urbano, veste-se (expressão de gênero) e se tem uma identidade de gênero - mesmo não a declarando explicitamente. Por esse motivo, compreender como se materializa (ou não) o gênero na relação entre traje e corpo é

fundamental. A oportunidade de fazê-lo a partir da análise de figurinos de artistas transformistas - que desafiam o gênero imposto socialmente ao nascer - em exposição, viabiliza novas perspectivas sobre o tema.

Apresentados no Memorial de Arte Transformista - exposição “Amor e Luta - Trajetórias do Movimento LGBTI+ e 30 anos do Grupo Arco-Íris”, os figurinos de show foram deslocados física e simbolicamente, a contribuir, assim, para novos entendimentos sobre questões relacionadas ao gênero. Ainda nesse âmbito, foi possível identificar a história dos artistas transformistas que abordam a temática em *performances* na cidade do Rio de Janeiro. A mostra foi um marco importante para a história do município e para a comunidade LGBTI+ carioca e brasileira.

O Memorial é parte da narrativa de exposição que teve como tema principal o Grupo Arco-Íris, mas baseou-se na vida das homenageadas. Para além do figurino exposto, o Memorial valoriza a arte e a trajetória dessas artistas e transcende o enfoque teórico da exposição. A temática da tese tem também relação com essas treze pessoas e suas individualidades, para além do objeto exposto. Trata da valorização dos comportamentos, questionamentos e vivências, procura ir além de uma abordagem somente teórica.

Para o campo da Museologia, é uma oportunidade de questionar e compreender como questões de gênero são abordadas em exposições que apresentam (ou não) trajes. A abordagem proposta nesta Tese é impulsionada pela exposição ser marco histórico da cidade do Rio de Janeiro, pela materialização de questões de gênero no vestuário nesse contexto, pela homenagem a personalidades importantes por meio do traje e, por fim, pela oportunidade de compreender como se materializa a expressão de gênero na relação entre corpo e vestuário, e o modo como tais práticas são utilizadas pela Museologia.

Pelo explicitado, o projeto tem afinidade com a **Linha de pesquisa 1** do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO: **Museu e Museologia**. Como a temática principal do trabalho é associada com a análise de exposições, vincula-se ao projeto de pesquisa docente *Museologia como Ato Criativo: linguagens da exposição*, coordenado pela Profa. Dra. Teresa Scheiner, orientadora desta Tese. A associação da tese como o projeto deve-se ao fato de *Museologia como Ato Criativo* compreender a exposição como obra aberta; e abordar a análise de processos teóricos e práticos relativos à comunicação em museus, com o objetivo de compreender a Museologia na esfera do simbólico.

O desenvolvimento da tese provou ser viável por haver tempo disponível para escrita e pesquisa documental (registros das mostras). O autor contou com

disponibilidade de tempo e de agenda suficiente para a escrita da tese, para reuniões com a orientadora e para a coleta de dados relativos às instituições referentes à exposição em questão.

Quanto à fundamentação teórica, a existência de fontes sobre Museologia, expressão de gênero e sobre comunicação em exposições possibilitou a tese. O acesso às fontes bibliográficas se concretizou por meio de publicações (artigos, teses e livros) disponíveis em meio digital e em livros onde se encontram as principais referências pesquisadas. Sobre os dados de entrevistas, foram obtidos mediante contato com o Grupo Arco-Íris.

O estudo de caso no Grupo Arco-Íris mostrou-se possível pelo fato de o autor ter exercido voluntariado e trabalhado junto à instituição e, além de participar ativamente da concepção do Memorial de Arte Transformista, teve acesso autorizado aos registros documentais necessários à confecção da tese, no Museu Movimento LGBTI+; contribuiu, ainda, como curador e pesquisador para a confecção de textos que acompanharam os figurinos expostos; e coordenou a exposição quando em funcionamento.

As informações derivadas de fontes diversas - as já citadas, e ainda periódicos de época, publicações acadêmicas e dados oriundos das instituições - foram articuladas, analisadas e interpretadas, constituindo o substrato teórico e informacional sobre o qual se construiu o texto da Tese viabilizando desta forma o cumprimento dos objetivos da pesquisa.

A identidade de gênero é vivida de forma cotidiana e pode pautar fortemente um modo de ser. Tanto com o objetivo de camuflar como com a finalidade de evidenciar, há posicionamento individual levando em consideração o gênero. Ao conviver em comunidade, há senso comum sobre características associadas a cada identidade. A identidade de gênero localiza, permite ou nega acesso a espaços de convivência social. O gênero está intimamente conectado ao corpo, ao manejo do corpo, ao que se sente, à identificação. A uma dada identidade está conectado o entendimento de si e, por conseguinte, se objetiva ser no mundo. Ser: não se é sem um corpo físico, não se é sem identidade de gênero. Mesmo sem se posicionar explicitamente, o tratamento será bastante influenciado pelo que se supõe sobre essa identidade - de qualquer forma, ela é conferida ao sujeito por suposição.

Figura 01 Memorial de Arte Transformista.



Fonte: Target Assessoria, 2023.

A escolha do gênero feminino ao referenciar as artistas transformistas deve-se à expressão de gênero feminino, pungente na composição das personagens; e pelo fato de o Memorial de Arte Transformista render homenagens às *personas* femininas. Ainda assim, alguns aspectos devem ser abordados. As “personas” Elaine Parker, Isabelita dos Patins, Laura de Vison, Meime dos Brilhos, Lorna Washington e Suzy Brasil foram interpretadas, respectivamente, por César Amâncio, Jorge Iglesias, Norberto David, Tadeu Luiz, Celso Maciel e Marcelo Souza. Nesse caso podem ser categorizadas por muitos como *Drag Queens*, já que se identificam ou se identificaram como homens cisgêneros fora do palco. As homenageadas Aloma, Cláudia Celeste, Eloina dos Leopardos, Jane di Castro, Luana Muniz e Valéria são mulheres trans ou travestis. Estão listadas ao todo doze das treze homenageadas, de modo que seis seriam homens cisgêneros e seis são mulheres trans/travestis. Resta, nesse quesito, uma homenageada que possui uma abordagem específica de autoidentificação com relação ao gênero, expressão de gênero e personagem: Rogéria.

Rogéria identificava-se como a “travesti da família brasileira” e, de forma concomitante, como homem – homem cisgênero, de nome Astolfo Pinto. A expressão de gênero feminina de Rogéria, como é amplamente conhecida, era adotada em *performance*

no palco e na vida social. Apesar de não se identificar como mulher, era referenciada com o nome relacionado ao feminino. É possível que a expressão de gênero tenha tido bastante força nesse sentido: era conhecida e tratada como mulher e parecia não haver incômodo com isso. A “persona” Rogéria transcende o palco e toma - de certo modo - a vida social de Astolfo. Não se objetiva aqui colocar a artista em uma determinada posição ou categorização de gênero específica. Entretanto é indispensável apontar que essas categorizações de gênero, de indiscutível importância para a contemporaneidade, podem não ter sido relevantes ou suficientes para autoidentificação de Rogéria.

É sempre complexo pensar relações entre gênero (identificação), expressão de gênero (comunicação do corpo) e orientação sexual (desejo sexual e afetividade) apesar das categorizações derivadas de uma compreensão de mundo relativamente recente. Rogéria é um exemplo disso. De modo quase irônico, a grande estrela apresenta nesta tese “um quesito desempate” para a escolha de como referenciar as homenageadas do Memorial nesse trabalho. É como se chegasse ao autor um bilhete assinado com seu nome, a lembrar a profundidade humana; e que é possível deixar de lado a matemática das relações, em muitos momentos.

O Memorial, como parte integrante da exposição Amor & Luta, agrega uma ideia espontânea, artística e lúdica na luta por direitos LGBTI+, que é uma das temáticas. Essa expressão do gênero feminino, ao ser dramatizada, torna mais latente a questão do que é entendido como feminino e as suas possíveis representações. Seja de forma escrachada como Laura, debochada como Lorna, ou estelar, como Rogéria e Jane, essas questões são apresentadas de forma imediata e não precisam sequer ser citadas especificamente no conteúdo textual. A preparação que dramatiza a roupa por meio da adição de elementos torna ainda mais evidentes essas questões relativas à expressão do gênero feminino pelas artistas transformistas, no espaço de exposição.

A relação entre corpo e traje presente no Memorial de Arte Transformista é apresentada por meio de um estilo de vestir bastante específico e característico da arte transformista. Para preparação dos figurinos para a exposição considerou-se o reuso de materiais, o universo da costura e do fazer à mão, e ainda a dramaticidade. A ultrafeminilidade que realça características compreendidas como femininas parece ser um dos aspectos que mais se destacam - o que é o cerne da expressão de gênero.

Além da concepção do personagem para o palco, o traje baliza a apresentação desse corpo para o show. O modo de vestir de cada artista homenageada é individual e a destaca das demais. É notável também a inspiração nas *divas pop* de diferentes épocas. Mesmo que negando totalmente essa estética para composição do personagem, o perfil da diva é considerado como referência para escolhas na

concepção dos figurinos. Trata-se (também) de identificar cada artista transformista como diva na concepção do Memorial. Seja para não deixar os figurinos das artistas menos chamativo que outras, seja para fazer com que cada roupa representasse uma cor do arco-íris, houve dramaticidade e exagero típicos das grandes estrelas.

Além da feminilidade, são roupas com muitos elementos. Fizeram parte de momentos de consagração das artistas no espaço emblemático do palco. Mais que essa consagração artística, era um ambiente em que mulheres *trans* e travestis podiam ser elas mesmas. E esse sentimento transborda o corpo e se materializa por meio da roupa. Daí a grande importância do Memorial para comunicar essa memória e história do Rio de Janeiro. Comunica por meio da sensorialidade da roupa e apresenta um panorama do vestir transformista feminino na cidade. E como utiliza o figurino, a relação com o corpo se estabelece de maneira imediata. Expressam “alguns femininos”: o que cada uma das homenageadas compreende como feminino, o feminino na composição do personagem e referências do que se entende como feminino na coletividade.

Esta Tese visa compreender o traje e a expressão de gênero por uma perspectiva sensorial e suas implicações no Memorial de Arte Transformista, fundamentando-se no pensamento de um conjunto de autores. As “esconjurações” da autora Matilde Bellaigue, a “provocação dos sentidos do corpo” abordada por Michel Serres e o “museu interior” de Teresa Scheiner fazem parte da viagem-exposição que tem como um dos suportes os objetos-traje expostos no Memorial. A expressão de gênero ou os “estilos da carne” de Judith Butler e a participação ativa da comunidade nos acervos de natureza contestatória (acervos indizíveis) de Bruno Brulon Soares são aspectos teóricos considerados

A exposição “Amor & Luta”, de modo geral, visou celebrar conquistas de direitos em 30 anos - luta pelos direitos humanos para os LGBTI+. O Memorial de Arte Transformista, inserido na narrativa, por expor figurinos de maneira dramática, chamou essa luta para o corpo e contribuiu para o entendimento de diversas formas de batalha pela liberdade, a partir da arte e de insistências do sensível (Caio Fernando Abreu).

O museu interior, as sensações do corpo, o marco histórico de uma comunidade: tudo acessado ou apreendido pelo aumento das características que fazem parte do universo transformista contemplado pelo Memorial. A relação complexa que mistura de maneiras distintas esses aspectos no indivíduo balizam a experiência na mostra. O encantamento do objeto puro e simples fica por conta das crianças que, de bom grado, aceitam o convite da viagem espaço-temporal de modo mais sensorial que os adultos. Em meio ao colorido vibrante seguem na vida pela construção de seu próprio museu interior (figura 5). É esperançoso pensar que um pouco à frente possam lembrar esse

encantamento e, com a participação da mãe atenciosa, possam acontecer conversas sobre museu, sobre artistas e sobre modos de ser.

A relação entre traje, expressão de gênero e corpo é de imensa complexidade. O corpo entra em contato físico direto com o figurino, a provocar os sentidos e sensorialidade. Veste-se também para comunicar esse corpo para o mundo. Um dos aspectos a serem comunicados é a expressão de gênero (masculina, feminina ou andrógina), que se baseia em referenciais individuais de grupo.

A hipótese aqui previamente considerada é de que o objeto (traje) é capaz de suscitar tal encantamento no primeiro contato, que de certa forma as informações no campo do “saber”, difundidas por meio da comunicação museológica, ficam mais presentes em segundo momento. No Memorial de Arte Transformista, foi notável observar esse tipo de reação, que veio a colaborar de forma expressiva para o interesse em saber em que circunstâncias o traje foi produzido, em que ocasião foi usado e, principalmente, por quem. Os figurinos de shows transformistas, concebidos para valorizar a atuação do corpo em espetáculo, são apropriados na exposição de maneira a multiplicar essa intenção e promover o encantamento por meio do despertar do imaginário e dos sentidos do corpo.

Sobre expressão de gênero: a roupa comunica, sim, o corpo. A escolha do vestir tem uma intenção que se traduz a partir da estética. A expressão de gênero é facilmente identificável nos trajes. Esses figurinos, com expressão de gênero feminina, foram usados por homens cisgêneros e mulheres *trans* e travestis, o que suscita boas discussões e indagações por parte das pessoas que estabelecem uma relação com o objeto no espaço de exposição. O que é ser homem? O que é ser mulher? Tais questionamentos tão presentes, embora na maioria das vezes implícitos nas práticas cotidianas, têm muito potencial para serem abordados a partir da relação dos figurinos com a Museologia. Essa possibilidade se desdobra com facilidade pela relação que se tem com o vestir; e pelo fato de o ato de vestir estar conectado de forma física e direta com a pele, cotidianamente.

A complexidade da relação de cada um com o exposto a partir das referências individuais (museu interior) e de grupos se faz presente também nesse espaço; e foge do controle, tem a possibilidade de ir mais além do espaço e da temática da mostra. Na exposição, não raro a conexão com as roupas era tão envolvente e potente que dava a impressão de que todo o resto se anulava. Todas as legendas, textos introdutórios, educadores e monitores, iluminação, expografia... Tudo parecia “sumir” diante da potência sensorial dos figurinos. O traje tem força para provocar esse tipo de reação sensorial - vide o contato físico com o corpo e a tridimensionalidade: ali habitou um corpo, pensam. Quando isso acontece - e aconteceu - não é invalidado todo o trabalho

em torno da temática pré-estabelecida. Pelo contrário: a oportunidade tão rara de acessar essas camadas internas (museu interior, imaginário, essência) de todas as pessoas valida de forma inegável a existência da exposição e do Memorial.

Por fim: a grande capacidade dos museus em sensibilizar o ser humano por meio de exposições de figurinos transcende pela relação com o corpo. Pode até ter transcendido a temática expressão de gênero, gênero e movimento LGBTI+ na exposição, considerando a relação de muitas pessoas com os trajes expostos no Memorial.

Um adendo: considerar a sensibilidade e a sensorialidade não significa alienação. O Memorial é exemplo por tratar de temática importante e atual por meio desses trajes tão convidativos aos sentidos. A oportunidade de acesso a camadas sensíveis é importante para o desenvolvimento do ser - e o museu possui grande capacidade de promovê-la.

Entre as questões trabalhadas ao longo da Tese inclui-se o fato de que a criação do Memorial de Arte Transformista, ao separar os trajes das artistas transformistas, comunicou uma relação específica dessas roupas com o corpo. Essa junção lhes conferiu sentido: são roupas com características estéticas compreendidas como femininas, apresentadas em lugar de destaque, do modo como são utilizadas por homens cisgênero e mulheres *trans* e travestis. Esse destaque para personagens da comunidade LGBTI+ ainda é incomum. Portanto, é viável afirmar que o Memorial promove a indagação sobre expressão de gênero, corpo e identidade de gênero. Ao desvelar relações com o museu interior de cada um, a proposta apresentada pode não ter fomentado uma associação confortável para muitos.

Ainda sobre expressão de gênero: dentro de um panorama sobre a moda das artistas transformistas, a mostra expôs várias formas de tornar o corpo feminino. As maneiras variadas têm conexão com a construção de personagem para o palco e com a vida de cada homenageada individualmente. Sobre a utilização e a preparação dos trajes para a exposição: aumentam o drama, a feminilidade para, de maneira intencional, conferir impacto - tanto por meio do objeto em si como na relação do visitante com o objeto. Quanto mais dramático o traje, mais “violenta” a relação com o imaginário a partir do objeto. São trajes que gritam. O que quer que falassem para cada um, foi-lhes proporcionado um megafone a partir do uso na exposição.

Inquietações ou deslumbramento pelo figurino foram dilatados a partir da preparação do objeto. Ao aumentar a sensorialidade, o despertar dos sentidos é proporcionado em maior escala por meio da dramaticidade. E, por meio dos sentidos, a amplificação da força da relação com o objeto.

Para analisar a materialização de questões relativas à expressão de gênero entre corpo e traje pela Museologia, foi necessário aprofundar as bases teóricas sobre Museologia, expressão de gênero e traje, por meio de pesquisa bibliográfica e iconográfica. A pesquisa bibliográfica tomou como base publicações acadêmicas sobre expressão de gênero, museologia e traje - tendo incluído ideias apresentadas por vários teóricos da Museologia.

Quanto aos autores cujo pensamento fundamenta nossas reflexões, no que se refere à Museologia a principal referência é o Museu Interior, conforme mencionado por Teresa Scheiner; e o conceito de expressão de gênero de Jaqueline de Jesus e Letícia Lanz. O entrecruzamento desses dois conceitos baliza a expressão de gênero e a referência aos corpos no Memorial de Arte Transformista. Com referência aos dados e ferramentas teóricas adquiridas, a pesquisa se desdobra na análise das questões de expressão de gênero estabelecidas pelo uso da Museologia.

O autor desta Tese além de ter atuado na equipe da exposição Amor & Luta como pesquisador, curador e coordenador, fez registros próprios, participou da concepção da mostra, fez entrevistas, ofereceu seminário no treinamento da equipe e elaborou pesquisa sobre as treze homenageadas para o setor educativo da mostra. Participou da elaboração dos textos e legendas com foco no Memorial LesBi e no Memorial de Arte Transformista. Um rico material advindo dessas relações foi agregado à Tese e analisado ao longo do texto.

Foram também utilizadas como fonte essas entrevistas feitas para a produção da exposição, existentes no acervo do Grupo Arco-Íris.

Os procedimentos metodológicos conectam principalmente experiências cotidianas desenvolvidas no espaço de exposição à pesquisa documental.

Quanto a sua estrutura, a tese se organiza em três capítulos. O primeiro trata essencialmente da fundamentação teórica e sua implicação no âmbito da Museologia e da expressão de gênero. Neste capítulo, a teoria é aliada à parte da exposição escolhida como caso de estudo: Memorial de Arte Transformista, inserido na exposição Amor & Luta: Trajetórias do Movimento LGBTI+ e 30 anos do Grupo Arco-Íris de Cidadania LGBTI+; e define a perspectiva adotada para analisar questões de expressão de gênero materializadas na relação entre corpo e traje, bem como as diferentes formas de apropriação dessas questões pela Museologia. O segundo capítulo aborda informações provenientes da instituição que abrigou a mostra: Grupo Arco-Íris Cidadania LGBTI+, fazendo uso da fundamentação teórica para analisar o modo como os trajes foram apropriados na mostra e a dinâmica do processo de apropriação no Memorial de Arte Transformista. Identifica maneiras de uso de trajes e de abordagens sobre temas relacionados ao gênero e sexualidade adotados com foco em exposições. No terceiro

capítulo, aplica-se a fundamentação teórica à análise de questões de expressão de gênero, por meio da apropriação dos trajes na mostra (Museologia). O conteúdo da Tese se apresenta como segue:

Introdução

Cap. 01 – “Um arco-íris nos meus olhos”: Museologia, expressão de gênero, corpo e traje

Identifica os fundamentos teóricos da tese e aborda conceitos correlatos a traje e corpo, expressão de gênero e Museologia. Analisa a teoria e, por meio de pesquisa interdisciplinar, procura estabelecer conexões relativas às temáticas citadas. Feito um panorama coerente com a proposta da tese, o texto identifica também possíveis implicações teóricas das temáticas abordadas, no âmbito da Museologia. Por fim, busca articular conexões teóricas entre traje, corpo e expressão de gênero em exposições.

Cap. 02 – Da homenagem ao traje: expressão de gênero, corpo e vestuário em exposições

Analisa como a expressão de gênero é abordada em exposições de contexto similar à do Memorial de Arte Transformista. A compreensão dos símiles se dá também a partir das ferramentas teóricas utilizadas no primeiro capítulo - expressão de gênero, corpo e traje na Museologia. O texto busca analisar e comparar essas mostras com o Memorial de Arte Transformista, desenvolvendo as análises e comparações a partir de apropriações de objetos dentro dos espaços de exposição. Relaciona o Memorial de Arte Transformista com o todo da exposição Amor & Luta: Trajetórias do Movimento LGBTI+ e 30 anos do Grupo Arco-Íris de Cidadania LGBTI+.

Cap. 03 – A bandeira em traje - Memorial de Arte Transformista

O último capítulo aborda os modos e formas como questões relacionadas à expressão de gênero foram materializados no Memorial e Arte Transformista, por meio da relação entre corpo e traje. Para tanto, relaciona cada homenagem ao figurino correspondente, a expressão de gênero, e apropriação dos trajes no Memorial de Arte Transformista. Trata da expografia, do conteúdo informativo e dos elementos contidos no espaço, em si mesmos e em correspondência com cada traje - processos de concepção e prática que resultaram na mostra.

Considerações Finais

Os resultados apresentados conectam expressão de gênero, corpo e traje. Transformar o corpo é uma prática recorrente seja por meio das roupas ou outras ferramentas. Quando esse processo de transformação pelo vestir altera a expressão de gênero em direção contrária a regras hegemônicas, configura-se um problema. O traje

exposto, modificado no simbólico, apresentado e valorizado na exposição, potencializa o deslumbre ou o medo de identificação com o objeto.

O sensorial despertado pelo traje que foi exposto, na mostra, de forma sedutora – utilização pelo museu – muitas vezes conduz a uma viagem espaço temporal e encantamento pelo brilho, cores vibrantes, volume, proporção entre outros fatores. Os sentidos chegam a “falar mais alto”, sobrepõem-se a conhecimentos prévios e informações sobre o exposto por alguns momentos. Intitula-se, aqui, objetos expostos que em primeiro momento causam essa reação, como uma espécie de **patrimônio sensorial** – conceito criado nesta tese – que confere força a narrativa da exposição.

Tal encantamento e deslumbre se relaciona com gênero de maneira complexa no Memorial de Arte Transformista. As reações são extremas: o objeto preparado e dramatizado confunde e ao mesmo tempo causa fascínio e atração que podem chegar facilmente à negação. O vestir é corriqueiro e há regras. A quebra desses padrões toca forte as reações do corpo quanto ao saber prévio; o questionamento de convicções é feito por meio da carne tanto quanto o deslumbre total.

Quanto à relação com o traje e temáticas de gênero, considera-se que a partir da relação com o vestir é possível a abordagem de assuntos complexos em mostras. O traje “comunica” a partir de usos habituais no cotidiano. O vestir possui linguagem própria, que é compreendida facilmente, por meio do sensorial e do social, pela maioria das pessoas. Os trajes em exposição, por conseguinte, podem ser uma poderosa ferramenta de comunicação, principalmente em abordagens de temas como gênero que talvez demandem alguma informação prévia sobre o assunto. O traje, a partir dessa especificidade, é capaz de contribuir com a abordagens de temáticas de difícil compreensão por meio da linguagem escrita e falada. Conclui-se com base nas questões propostas pela tese que a roupa é ferramenta a ser fortemente considerada pela Museologia para o desenvolvimento de qualquer assunto, pela conexão entre os sentidos e o social – aspecto que transcende o tema expressão de gênero, tema desta tese.

CAPÍTULO 1

“UM ARCO-ÍRIS NOS MEUS OLHOS”: MUSEOLOGIA, EXPRESSÃO DE GÊNERO, CORPO E TRAJE

1 “Um arco-íris nos meus olhos”: Museologia, expressão de gênero, corpo e traje

*“Só por amar, querer sambar
Meu peito é um clarim de poesia
Um arco-íris nos meus olhos
Brilha a noite como o dia”³*

O carnaval – sobretudo o carnaval carioca – é uma festa onde há uma subversão dos padrões morais hegemônicos. Um modo de ser diferente “do que se é” se estabelece por meio do uso do corpo e da fantasia - tanto fantasia no sentido da imaginação e do lúdico quanto o ato de vestir. O que torna uma roupa uma fantasia é o hábito de não ser utilizada no cotidiano, pela inconformidade com os ditames vigentes ou pela inadequação física ou simbólica a atividades como o trabalho e a vida social trivial.

Um aspecto indispensável na fantasia que se veste é subverter o cotidiano, é a brincadeira com o estabelecido. Esse “preestabelecimento”, vivido periodicamente de maneira automática, torna-se evidente pelo agir e vestir combinados. Essa conjunção desafia também os sentidos do corpo: é um convite para a percepção do corpo e do social pela diferença circunstancial e sensorial. Pelo mesmo motivo também convida ao entendimento da sensorialidade do corpo. No caso do traje conhecido como fantasia, trata-se de um breve afastamento que proporciona maior contato com sensações não permitidas no cotidiano.

³ Trata-se de um trecho do samba enredo do Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro do ano de 1984 – enredo “Skindô” (OBSERVATÓRIO DO SAMBA..., 2018). Rogéria, artista homenageada no Memorial de Arte Transformista, desfilou em um carro alegórico naquele ano.

Figura 02. Escultura representando Laura de Vison, em carro alegórico da Escola de Samba Mangueira. Carnaval 2018.



Fonte: Scruff GayBlog, 2020

O uso do próprio corpo para desafiar regras relacionadas ao gênero instituído faz parte do universo das artistas transformistas. Essa intenção vai ao encontro da afinidade com o carnaval. Mas não só isso: o carnaval é oportunidade de sair do reduto com maior liberdade. Liberdade de ser, de se mostrar para o mundo e de agir conforme o desejo. A própria ideia de brincar o carnaval lembra a criança. O desejo sexual e afetivo também tem maior “permissão” durante a festa. É uma ocasião que evoca prazer e delírio e quando as sensações do corpo podem ser “ouvidas” em um volume mais alto. Não raro, artistas transformistas são associadas à festa, como se pode ver na figura 2. A fantasia (traje, ou ausência de traje) tem função primordial nesse processo de expressão do corpo.

Para as pessoas que querem desafiar o gênero o carnaval é uma grande oportunidade consentida. O “Bloco das Piranhas” e o bloco “Carmelitas”⁴, no Rio de Janeiro, são exemplos. Personalidades LGBTI+ tornaram-se ícones dessa festa e utilizaram o traje para desafiar regras do vestir de maneira mais criativa e artística. Madame Satã e Clóvis Bornay são grandes exemplos.

O nome “Madame Satã” (1900-1976) surgiu a partir do carnaval e da fantasia. Madame Satã venceu o concurso de fantasias no baile de carnaval no Teatro República

⁴ A proposta do “Bloco das Piranhas” é que homens se vistam de “piranhas”, que significa trajar-se como mulheres sensuais e aberta para o sexo. Em “Carmelitas”, a proposta é vestir-se como freiras.

em 1938, localizado perto da Praça Tiradentes, Rio de Janeiro⁵. O traje foi inspirado em um morcego do Nordeste e decorado com lantejoulas. Ao ser detido com outras “bichas”, foi perguntado seu apelido. Disse que não tinha nenhum. O policial, ao reconhecer Madame Satã por meio da foto que havia saído no jornal, deu-lhe o nome a partir da associação entre a fantasia de carnaval e um filme americano que tinha visto, com título traduzido para o português, de “Madame Satã” (Green, 2024, p. 531).

Outro ícone do carnaval foi Clóvis Bornay (1916-2005), famoso pela beleza e requinte de suas fantasias de luxo que deslumbraram em desfiles de escolas de samba e concursos de trajes carnavalescos, em clubes fechados. Era carnavalesco e, como museólogo, utilizava-se da pesquisa de trajes de época para criar suas fantasias, muitas delas premiadas, e algumas desfiladas “*hors-concours*”. Foi campeão pela Escola de Samba Portela em 1970, com o enredo “Lendas e Mistérios da Amazônia”. Trabalhou no Museu da República e no Museu Histórico Nacional e afirmou: “Ser museólogo não é nada; mais difícil é ser Clóvis Bornay todos os anos nas passarelas” (MUSEU DA REPÚBLICA, 2016). Esses concursos eram amplamente noticiados pela mídia e acompanhados por todas as classes sociais.

Em que aspectos o carnaval tem conexão com o Memorial de Arte Transformista e a exposição Amor & Luta? O carnaval não deixa de ser um palco para as homenageadas – um palco sem os muros do reduto onde habitualmente esses corpos se mostram, expressam-se, brincam com o gênero. A expressão de feminilidade por meio do figurino atinge, no carnaval, a maior força. A Parada de Orgulho LGBTI+ do Rio também proporciona momentos semelhantes. De dia, os corpos que podem estar neste ato político também fazem “brilhar a noite como o dia”, como no samba enredo. Saem de um ambiente recluso para a rua de maneira sensorial, lúdica e (portanto) artística, a despeito de muitos.

A exposição é um modo de colocar esses figurinos sob a “luz do sol”. O Memorial, a partir da temática arte transformista, valoriza e referencia as artistas homenageadas por meio da apresentação de figurinos-instalações. De forma mais específica, evoca esses corpos por meio de trajes de cena com expressão de gênero feminina. Os figurinos-instalações chamam para a sensorialidade: o desafiar de padrões de gênero está presente na mostra por meio da temática.

Além de abordar questões de expressão de gênero e seus usos na Museologia e de apresentar trajes que evocam o corpo das artistas, o Memorial, em camada mais

⁵ A Praça Tiradentes, localizada no centro da cidade do Rio de Janeiro, foi um lugar de encontro de homens homossexuais, *drag queens* e travestis. Madame Satã e a homenageada pelo Memorial, Jane di Castro, se apresentaram em teatros no local nas décadas de 1920 e 1970, respectivamente. A região marginal era conhecida pela ocupação de “bichas”, principalmente no período da noite.

profunda, desperta fantasia por meio dos objetos. A partir dos sentidos provocados a fantasia do imaginário se consagra. A maneira com que todos esses aspectos são articulados pela concepção e execução do Memorial é de importância extrema.

As roupas homenageiam artistas que lutam para dar vazão à paixão – pelo palco, ou pela liberdade, “Só por amar” alguém ou pela arte em si. No traje, está materializada a emoção, assim como no processo de apropriação dos figurinos. Pelo caminho da emoção são conduzidas as questões de expressão de gênero e Museologia apresentadas na mostra. Desvela-se um “arco-íris aos nossos olhos”: forte, ardente, atraente, mas não vazio de intenção e propósito.

É sob o prisma das cores e sensações que esta Tese objetiva apresentar a teoria.

1.1 Expressão de Gênero: luz.

Figura 03. Close do figurino-instalação de Rogéria no Memorial de Arte Transformista.



Fonte: De autoria própria, 2023.

Em Doutrina das Cores, Johann Von Goethe afirma que “Na escuridão podemos evocar, com esforço da imaginação, as mais claras imagens. No sonho, os objetos aparecem como em pleno dia.” (Goethe, 2011, p. 45). O autor extrapola a configuração biológica do globo ocular e, já de maneira inicial, conecta a percepção de luz e cores ao subconsciente e ao imaginário. Afirma que há luz exterior e uma outra “luz latente”, que

vive no olho e “pode ser estimulada ao menor efeito interno ou externo” (Idem, Ibidem). Goethe também diz que o “olho deve sua existência à luz” (Idem, p. 44) e que “Na luz, surge para nós, em primeiro lugar, uma cor que chamamos amarelo...” (Idem, p. 45).

É possível direcionar, ajustar foco e intensidade e modificar a luz de diversas formas. De maneira mais dramática é possível fazer “desaparecer” coisas ou torná-las presentes, impossíveis de ignorar. Cada um tem o poder de “iluminar” a si próprio e ocultar ou revelar partes de si. No processo de comunicação com o mundo essa intenção sempre está em jogo. O manejo do corpo é expressão em si. O traje sob o corpo é a materialização dessa intenção do que se quer revelar. Trata-se de uma ferramenta para viabilizar a expressão do que se quer.

Letícia Lanz afirma que “A roupa afeta e reflete a percepção que cada um tem de si mesmo atuando como um filtro e fazendo conexão com o nosso interno e o nosso eu social...” (Lanz, 2015, p. 171). De fato, o traje pode funcionar como um filtro, pode focar luz em um ponto que se deseja revelar. Essa relação é bastante complexa por tratar da interface entre camadas internas do ser e sua expressão no mundo – ou da relação com outros seres. Ao compreender o uso do traje como linguagem, também é viável o estabelecimento de (perigosas) regras. Regras muito fixas de conduta sobre apropriação do traje por meio do corpo totem o ser no mundo, cerceiam a complexidade do mundo interno de cada indivíduo.

Tais regras disciplinadoras estão em total conexão com o que se espera de determinado gênero. Inserido nessa demanda social e de comportamento, está o vestir: conectado à expressão de gênero, que é definida como masculina, feminina ou andrógina. Expressão do ser, identificação de expressão de gênero: o aspecto masculino, andrógino ou feminino é uma parte da expressão do ser. Tais categorias podem soar bem estruturantes quando apresentadas dessa forma. Parece tratar-se de um jogo simples, como o preenchimento de lacunas em pesquisas, onde se marca um X na posição correta. A temática é recente e os avanços nas pesquisas também. Trata-se de seres, de corpos, de identificação, de lutas, de práticas afetivo/sexuais, de comunidades engajadas, de comportamentos, de expressão e de ativismo – é complexa a convergência de todos esses aspectos em denominações. Analisar, portanto, torna-se uma tarefa que requer muito cuidado e atenção.

Em contrapartida, essa assertividade dos termos colabora com a luta por direitos de cidadania para pessoas que subvertem a binaridade hegemônica, ou subvertem o que a autora viviane ⁶ intitula *cistema* (V, 2014, p. 40) – “cis” referenciando o caráter “cis-supremacista” em que “...perspectivas não cisgêneras são excluídas, minimizadas

⁶ O nome e sobrenome em letras minúsculas segue o padrão descrito pela própria autora.

ou silenciadas” (Idem, ibidem). A relação entre orientação sexual e gênero com o sexo biológico/genitália é contestada por meio da apropriação dos termos. Por meio da objetividade, é possibilitada a identificação de si no mundo social, o que ocasiona a união entre iguais e a constatação de existir. Jaqueline de Jesus aponta que “A compreensão das diferenças entre sexo e gênero ainda é demasiadamente teórico-acadêmica, significando isso que não foi apropriadamente absorvida e adaptada pela sociedade nos seus instrumentos legais e burocráticos.” (Jesus, 2014, p. 8). A falta do uso e compreensão no jurídico e a falta de compreensão do senso comum se retroalimentam e dificultam o “descolamento” entre gênero e órgão sexual na prática cotidiana.

A nomeação do que se é/se sente e a inclinação afetivo-sexual possuem potência. A existência dos conceitos pode ser luz, pode orientar como uma bússola por sua aplicabilidade. Sobre identificação de si e uso desses conceitos, define Lanz:

Quem quiser me inscrever numa matriz cultural de inteligibilidade pode dizer que sou uma pessoa transgênera, com a identidade mais próxima de uma travesti ou transexual e orientação sexual lésbica. Meu aviso aos navegantes é que não me sinto nem um pouco responsável por eventuais contradições e desconfortos conceituais, lembrando que eu, pessoalmente, não tenho o menor interesse em me inscrever em nenhuma matriz cultural de inteligibilidade de gênero (Lanz, 2021, p. 47).

Ao explicitar esse posicionamento sobre si, a autora afirma: “Às vezes as pessoas dizem que com essa minha posição eu pretendo destruir as lutas – e as conquistas identitárias.” (Lanz, 2022, p. 6); e enfatiza que o que realmente importa sobre identidade de gênero é que não seja definida pelas genitais dos indivíduos (Idem, ibidem). De maneira implícita, torna notável um certo desentusiasmo por esses termos, mesmo sabendo que a caminhada para a construção do que se tem é válida.

A Teoria *Queer*⁷ tem importância por abranger as estruturas e possibilitar novos rumos nas instituições e na vida social e por desassociar mais a concepção de gênero da biologia mesmo que, ao fazê-lo, uma nova estrutura definidora tenha sido criada. O “+” ao final da sigla LGBTQIAPN+ ou LGBTI+ pretende ou pode ser uma solução para essa questão. Inclui indizíveis orientações sexuais e identidades de gênero e, portanto, identifica (in)existências e abre precedentes para a complexidade e/ou do que ainda não se nomeia.

⁷ Postura intelectual nascida do pós-estruturalismo, que ganhou força a partir do final da década de 1980 nas universidades americanas e de lá se difundiu para o resto do mundo. A Teoria *Queer* representa antes de tudo um posicionamento claro contra todas as classificações e hierarquias sexuais e de gênero. Ela está fundada em um conjunto de ideias e conceitos construídos a partir da ideia central de que as identidades, sexuais e de gênero, não são instituições fixas e nem determinam quem nós somos (Lanz, 2015, p.423).

O termo *queer* tem sua gênese na língua inglesa e foi amplamente utilizado na segunda metade do século XIX. Era um xingamento, significava estranheza, mais precisamente alguém estranho. Depois foi utilizado como adjetivo para pessoas que transgrediam as regras vigentes de gênero (Oliveira, 2021). Era um xingamento similar a “bicha” ou “sapatão”, destinado a expressões de gênero insubmissas ao “cistema”. Como estes dois termos, é atualmente ressignificado pelas pessoas LGBTI+ por meio de uma apropriação que revela o orgulho de ser quem se é e de se apresentar para o mundo conforme a vontade.

Entende-se aqui o começo da Teoria *Queer* como um posicionamento acadêmico que se realiza de maneira mais direta sobre a separação entre sexo biológico – ou órgão genital – e gênero. Kris Oliveira identifica um momento pontual nesse processo:

...o queer foi pensado com propósito teórico em uma conferência realizada por Teresa De Lauretis, na Universidade da Califórnia, Santa Cruz (EUA), em fevereiro de 1990. Na conferência, De Lauretis (1991) buscou distanciar-se do sentido queer utilizado pelo grupo político Queer Nation. A sua proposta ali era pensar as sexualidades consideradas dissidentes e patológicas, não como minoria e opostas à heterossexualidade (reprodutiva e institucionalizada, portanto, naturalizada), mas estudar a sua relação cruzada com outras categorias analíticas, como gênero, raça, geração e nacionalidade. (Oliveira, 2021, p. 3).

De Lauretis, em 1987, por meio do texto *Tecnologia de Gênero*, pontuou a urgência em parar de alicerçar estudos de gênero na binaridade. A autora “segue em frente” com a tecnologia do sexo de Foucault e utiliza o termo “tecnologia de gênero”. Na década de 1980, identifica que questões de gênero devem ser compreendidas, pensadas e analisadas conjuntamente com raça e classe. Butler (2018a, p. 37) critica a falta de abordagens de gênero em situações em que são criadas maneiras insubmissas às regras e repressões hegemônicas de vivenciar o gênero em *História da Sexualidade I* de Foucault, embora reconheça a importância da pesquisa. Teresa de Lauretis e Judith Butler consideram-se feministas.

No Brasil, destacam-se pesquisas de Guacira Lopes Louro a partir da década de 1990 com relação a estudos de gênero. A autora refere-se na parte introdutória do texto *Gênero, História e Educação* às feministas anglo-saxãs das décadas de 1960 e 1970; e ao utilizar o conceito gênero, afirma que estas “...têm como alvo os partidários das interpretações biologistas, aqueles que atribuem às diferenças biológicas as distinções sociais (...) que ancoram na biologia os arranjos sociais desiguais e hierarquizados de homens e mulheres.” (Louro, 1995, p. 103). Aponta ainda que a luta das feministas por direitos civis proporcionou um aumento da atuação das mulheres como sujeitos - no mundo e, particularmente, nos estudos acadêmicos.

O questionamento da hierarquia baseada no binarismo e na biologia como matriz de um estabelecimento de hierarquia social foi relevante para os estudos de gênero que se fariam no futuro. Lembramos a célebre frase de *O Segundo Sexo*, onde Simone de Beauvoir afirma que não se “nasce mulher” e sim “torna-se”. O livro, lançado pela feminista em 1949, já apresentava uma compreensão de gênero deslocada do binarismo e da biologia; e é apontado - e criticado - por Butler como um marco importante para os desdobramentos dos estudos de gênero (Butler, 2018, p. 23).

A expressão de gênero, quando associada ao uso do traje, acaba por conduzir as questões de gênero para o corpo e para a sensorialidade. Confere certa materialidade por meio da apropriação do recurso material roupa. Estão presentes nessa relação o corpo, o traje, o ser e o que se pretende comunicar. Não só expressa gênero, mas a personalidade como um todo. A materialização dessa mensagem/roupa acontece por meio da relação entre materialidade e imaterialidade do corpo – da carne ao social, do sensorial à estrutura classificatória “expressão de gênero”. Sabe-se que entre o físico e o mental, entre o sentir e o agir, entre a intenção e um pretensão “fazer-se entender” social há fronteiras que são impossíveis de definir com régua e compasso.

Há no Memorial de Arte Transformista uma possibilidade maior de compreensão do traje das homenageadas, já que há mudança de contexto e, pelo distanciamento da função habitual do objeto, estabelecem-se comparações de maneira quase automática. Nesse momento é viável perceber que a transgressão das regras hegemônicas de gênero resultou em uma estética própria. A força desse modo de apresentação é pungente, mesmo ao presenciar a roupa sem o corpo - em manequins. Esse aspecto é comentado e muito reconhecível quando se pensa no universo das transformistas. Mas, surpreendentemente, o que é pouco abordado e comentado é a dívida que a indústria da moda possui com homens cis homossexuais e mulheres *trans* e travestis do universo transformista.

Rogéria foi maquiadora de atores; Eloina foi estilista e chegou a possuir uma marca; Tadeu (Meime dos Brilhos) é maquiador e Jane di Castro foi proprietária de um salão de beleza. O universo da beleza está conectado a esse “expressar gênero” e, de certa maneira e com as devidas limitações, empresta um “exagero de feminilidade” dessa estética a todos os que bem quiserem. Por meio desse “emprestar” acaba por difundir também a força transgressora, uma coragem para exercer o próprio brilho. A luz interna é projetada para o mundo.

Por mais que a estética das atrizes transformistas seja perceptível pelas características específicas de imagem, ela não parece ser reconhecida em senso comum como uma atividade artística por excelência, ou como excelência no *Design*. Na moda, há maior reconhecimento de estilistas que possuem marcas próprias e/ou fazem

desfiles que são grandes consagrações e que ocasionam uma respeitabilidade e impulsionam o comércio de roupas. Aos figurinistas, não é creditado esse prestígio, por mais que determinem o sucesso de apresentações. Isso se estende em maior proporção aos estilistas dos espetáculos transformistas com expressão de gênero feminino, quando a temática é roupa. Em contrapartida, no meio transformista conseguem reconhecimento notável como artistas e como profissionais.

A maioria dos artistas transformistas surge em seu meio e com falta de recursos para aplicar em apresentações. Não raro, artistas transformistas de expressão de gênero feminina vêm a se identificar como mulheres *trans* ou travestis. O contato com um universo com padrão estético feminino nesses casos proporcionou um olhar para dentro - por meio da maquiagem, da roupa, etc. A materialidade da roupa afeta os sentidos e, sob a ótica do social, a proporção torna-se mais feminina. Proporciona nesses casos um entendimento de si que tem relação com sentimentos e o ser, mas também com padrões de comportamento difundidos e estabelecidos na esfera social.

Estabelece-se aqui uma questão - talvez a mais importante e complexa - com relação à expressão de gênero por meio do traje: a apropriação de padrões binários e a complexidade do ser materializados na roupa. As classificações identitárias de expressão de gênero são baseadas no sistema binário, ao mesmo tempo em que desafiam esse sistema. Trata-se de uma questão delicada: o padrão é tão consolidado que mesmo o transgredir é tido como referência. Uma percepção viável é que as classificações são uma ressignificação a partir de apropriações desses padrões.

Para melhor compreender a gênese do que é consolidado hoje como expressão de gênero é fundamental apontar a separação de gênero biológico, em uma perspectiva de gênero de caráter social. Nesse processo de construção e consolidação, destaca-se o interesse pelo estudo e pela compreensão de gênero sob a perspectiva feminista. As pesquisas em que mulheres começam a estudar a si próprias com relação a gênero durante o século passado resultam em desconectar sexo biológico e identidade de gênero.

Foucault, em *História da Sexualidade I*, trata da temática, principalmente a partir do século XVIII. De forma concomitante, apresenta um panorama histórico e analisa o uso da sexualidade como dispositivo disciplinarizador e como ferramenta de controle e manutenção do poder hegemônico. A partir da disseminação de regras de conduta sexual pelo Estado, com destaque para o século XIX, o autor aponta que uma “teoria da repressão” tem origem ao final dos oitocentos (Foucault, 1999, p.120).

Ainda sobre repressão, Foucault afirma que “Entre o Estado e o indivíduo o sexo tornou-se objeto de disputa, e disputa pública; toda uma teia de discursos, de saberes, de análise e de injunções o investiram.” (Foucault, 1999, p. 28). Essa teia de discursos

desenvolve-se e se adequa ao século XX por meio de uma “tecnologia do sexo” que vai além do poder do Estado, da proibição da lei e se estende por inúmeros e complexos mecanismos: “...todo o corpo social e quase cada um de seus indivíduos eram convocados a porem-se em vigilância” (Foucault, 1999, p. 109). A importância dessa obra está em abordar sexualidade como uma construção em âmbito cultural. Assim, desloca a temática sexualidade do sexo biológico pura e simplesmente. Sobre Foucault, aponta Butler:

Para Foucault, a gramática substantiva do sexo impõe uma relação binária artificial entre os sexos, bem como uma coerência interna artificial em cada termo desse sistema binário. A regulação binária da sexualidade suprime a multiplicidade subversiva de uma sexualidade que rompe as hegemonias heterossexual, reprodutiva e médico jurídica (Butler, 2018a, p. 37).

Essa “multiplicidade subversiva” torna notável a crítica de Butler. Há, de fato, insubmissões que independem do caráter regulatório e disciplinador difundido por estruturas sociais do poder hegemônico.

História da sexualidade I seria passível de crítica por conferir demasiada atenção à força do poder hegemônico, em detrimento da capacidade de quebra desses padrões por pessoas como as artistas homenageadas. Nessa obra, as observações acabam por transcender temáticas relacionadas a esferas de poder, da lei, dos discursos e do pensamento estritamente racional, a fomentar regras de comportamento sexual. Na parte inicial do capítulo III (*Scientia Sexualis*) é afirmado que no século XIX uma Ciência Sexual foi uma compensação para uma Arte Erótica (*Ars Erótica*) (FOUCAULT, 1999, p. 57). Embora a temática ainda seja a ordenação proveniente de uma ciência que doutrina o sexo, é onde se apresenta com maior força o enfoque na sensorialidade e no prazer por meio do corpo. Uma ciência sobre a “verdade” e “universalidade” com relação ao sexo inclui a referência imagética sobre o corpo e os prazeres.

O tema corpo passa a ter uma abordagem científica que veicula diretamente identidade de gênero e orientação sexual a aspectos biológicos. Esse aparato científico – inclusive na psicanálise – vem a favorecer ideais burgueses dos oitocentos. Cada vez mais, questões de gênero passaram a ser submetidas à Lei e a uma temática abordada pelo Estado, presente no cotidiano ocidental. Hoje, nas mídias, é assunto que demanda um posicionamento que será julgado para além da Lei.

Na certidão de nascimento é conferida ao bebê uma identidade de gênero (mulher ou homem) com base na biologia – registro geral (RG). Esse padrão conduz a um comportamento que se entende, em senso comum, como coerente com a identidade ou a obrigatoriedade de “performar esse gênero”, como afirma Butler. Hoje já se pode reverter a identidade na documentação, porém será sempre um ato posterior à força de

uma identificação prévia, já condutora de comportamentos e práticas desde o nascimento.

Figura 04. Deputado Federal Nikolas Ferreira na Câmara dos Deputados, no Dia Internacional da Mulher.



Fonte: Metrôpoles, 2023.

No dia 8 de março de 2023, o deputado federal Nikolas Ferreira (Partido Liberal) discursou sobre o Dia Internacional da Mulher. “Hoje eu me sinto mulher (...) Hoje eu me sinto mulher: deputada Nicole. (...) As mulheres estão perdendo espaço para homens que se sentem mulheres.” (O GLOBO, 2023). De forma nítida, houve intenção de depreciar mulheres *trans* e travestis em plena Câmara dos Deputados - transfobia. Foi movido um processo de cassação destinado a Nikolas pelos partidos PSOL, PDT, PSB, PT e PCdoB. O relator do processo, deputado Alexandre Leite, decidiu pelo arquivamento em agosto de 2023, alegando a falta de legislação específica a ser aplicada no caso⁸ (Pimentel, 2023). Em abril de 2025 o deputado foi condenado a pagar 200.000 reais por “...atacar pessoas *trans* na Câmara dos Deputados...” (UOL, 2025). A ação judicial foi de autoria da Aliança Nacional LGBTI+ e da Associação Brasileira de Famílias Homotransafetivas (ABRAFH).

A peruca amarela reforça o discurso transfóbico do deputado. Já era esperada a compreensão do público de que mulheres usam cabelos compridos e um certo tipo de corte de cabelo, ou que a expressão de gênero feminina deve ser somente utilizada por

⁸ “O que aconteceu naquele dia, embora tenha boas intenções, foi grave, diante do cenário de violência que vivemos, da falta de legislação específica e nós estarmos sendo legislados pelo Supremo. Levando tudo isso em consideração, acredito eu que não seja oportuno levar isso adiante no Conselho de Ética” (Pimentel, 2023).

mulheres cisgêneras. Há nítida intenção de reforço implícito na crença na binaridade com relação ao gênero e dos desdobramentos comportamentais vigentes na mesma direção – ser mulher cisgênero (ou correspondente ao sexo biológico), orientação sexual heterossexual, expressão de gênero feminina. A intenção da fala seria a mesma sem a peruca amarela – seria ainda transfóbica, de fato. Mas a peruca desgrehada e de cor amarelo berrante confere maior força, faz o discurso virar notícia e viralizar. Os cabelos conduzem o discurso para o corpo e contribuem para a produção de uma imagem impactante pelo contexto. O ato potencializa o conteúdo da mensagem e confere o mais agudo tom pejorativo, que é o deboche. A pungência da luz, aqui, é direcionada pelo deputado (ver figura 4).

Figura 05 “Criança viada conceitual fashionixta”.



Fonte: Jornal Extra, 2012.

Em 2012, Iran Giusti postou por meio da plataforma Tumblr – mídia social de *blogs* de formato curto – fotos de si e de amigos em poses que denominava “bem pintosas” (Giusti, 2017). As postagens eram seguidas de legendas como na figura 5. Em duas semanas as postagens tiveram dois milhões de acessos. Iran começou a receber fotos de desconhecidos para que postasse e criasse legendas. As frases que acompanharam as fotografias faziam referência a uma expressão corporal e/ou roupa compreendidos como característicos do universo homossexual.

As pessoas que enviaram fotos para as postagens não necessariamente eram homossexuais na idade adulta. Isso também era perceptível em muitas legendas como

essa: “@biabonduki, hoje hétero, se mostrava uma bela mini sapatão caminhoneira” (Verdier, 2012). A expressão de gênero (masculina, feminina ou andrógina) é associada à infância. Essa “ousadia”, essa apropriação de trajés que são “designados” ao sexo (biológico) oposto ao da criança, era por vezes consentido na infância dependendo do contexto e da situação – vide o Tumblr. O momento da “brincadeira” era registrado por adultos, a coisa toda era compreendida e – em alguns casos – aceita como um jogo ou brincadeira, onde um certo ar de humor inocente era permitido.

A imagem da figura 5 mostra uma criança com óculos em amarelo e vermelho, de formato inusitado. É (bastante) viável não associar qualquer expressão de gênero à criança. Não há nenhum comportamento fora dos padrões heteronormativos – a princípio. É considerável que a logomarca do *McDonald’s* que compõe o formato dos óculos seja primeiro aspecto a ser notado. A publicação dessa imagem na plataforma é indício de quão fortes são a cobrança e a atenção com relação a comportamentos que comunicam/expressam gênero desde cedo.

Nem sempre tais comportamentos são aceitos, mesmo na infância. Em muitos casos – possivelmente, a maioria – o uso da roupa que vai de encontro ao sistema binário de sexo-gênero é fortemente repreendido, e chegando à violência física. Essa repressão contribui para que as primeiras expressões de gênero por meio da roupa sejam escondidas e vividas de modo solitário. Jaqueline de Jesus, em pesquisa⁹, perguntou a mulheres trans, homens trans e *crossdressers* sobre o primeiro momento em que se sentiram identificados com o gênero diferente ao atribuído no nascimento. Dos dez relatos selecionados aleatoriamente para apresentação do artigo, quatro citam diretamente a roupa como elemento da experiência (Jesus, 2013, p. 4). Ainda sobre esse processo, identifica a autora:

Nesse sentido, questões de gênero se evidenciam: se para as mulheres transexuais, as travestis e o *crossdresser* (que vivenciam feminilidade em diferentes níveis, tanto quantitativos quanto qualitativos) a aparência se torna um elemento central na constituição da própria identidade... (Jesus, 2013, p. 11).

A artista Valéria (Memorial de Arte Transformista) relata que, ainda jovem, vestia peruca sozinha em casa e ia para a janela. Aqui a identidade de gênero se fazia por meio da materialidade trajada. Estar em contato com o sentir, com o se identificar, são insubmissões que acontecem na solidão. Mesmo com repressão, esses momentos podem ser considerados “frestas” por onde a luz começa timidamente a romper

⁹ “Dos 48 (quarenta e oito) respondentes, da qual [sic] todos conseguem se lembrar da primeira vez em que sentiram que se identificavam com um gênero diferente do que lhe atribuíram quando socialmente, foi selecionada aleatoriamente, para fins de desenvolvimento do presente estudo, uma amostra de 10 (dez) sujeitos, correspondente a 21% do total, composta por 3 travestis, 3 mulheres transexuais, 3 homens transexuais e um *crossdresser*.” (Jesus, 2013, p. 4).

barreiras impostas e chega à consciência. Dá-se início a um processo de aceitação ou de negação do que se é, como efeito da conjunção entre a materialidade do corpo e a imaterialidade do sentir por meio do vestir. Jane di Castro (Memorial) ressalta sobre o ano de 1964 e ditadura no Brasil: “Era uma coisa muito incoerente porque ao mesmo tempo tinha uma repressão, e ao mesmo tempo tinha aquela revolução. Elas se vestindo de mulher dentro de uma boate (...) era uma censura muito forte.”¹⁰ (MUKA, 2018). Era vivida uma maior liberdade no reduto em Copacabana, a ocasião e o lugar eram uma fresta de luz em meio ao escuro. Jane identifica a relevância do “ponto de encontro” Cinelândia na década de 1960. Aponta a importância de ter encontrado “iguais”, de fazer parte de um grupo e de descobrir que não estava só. Atenta aos estudos e classificações de gênero atuais, e afirma: “Nunca fui homossexual. Sou transexual.” Diz ainda que “Na minha época todo mundo era igual: era veado. Não tinha esse negócio de gay. Todo mundo era veado. (...) tudo no pejorativo, era uma loucura.” (Idem, ibidem).

Ouvir relatos dessas artistas sobre as vivências relacionadas ao gênero, além de conferir panorama histórico sobre o tema no Rio de Janeiro, oferece a possibilidade de compreensão individual sobre identidade de gênero, expressão de gênero e orientação sexual.

Jane relata que saía de casa maquiada para ir à Cinelândia - na época, um “homem maquiado”, algo que se pode entender hoje como expressão de gênero andrógina. Para não sofrer agressões no ônibus durante o trajeto, colocava óculos escuros grandes para esconder a maquiagem dos olhos. Diz que, a partir de então, sempre teve hábito de usar esse modelo de óculos, mesmo depois de ter tomado hormônios e de ter expressão de gênero feminina e se apresentar como mulher. O vestir os óculos se perpetuou e tem conexão com experiências prévias, histórias individuais e coletivas, lembranças... Como uma espécie de “máscara” que esconde, o objeto e suas características físicas são materialidade que parece remontar a um passado de juventude, coragem e “efervescência”, mas ao mesmo tempo esconde o olhar e a expressão.

A partir da década de 1960 as artistas homenageadas no Memorial questionavam o gênero de forma não violenta em espetáculo, de maneira orgânica. Trata-se de um caminho muito conectado ao corpo, à sensibilidade e às vontades de cada artista. Valéria (Memorial), ao falar sobre ser travesti¹¹, determina: “Eu acho que,

¹⁰ A entrevistada refere-se à estreia do espetáculo *Les Girls* na boate *Stop*, localizada em Copacabana, no ano de 1964.

¹¹ Segundo Letícia Lanz, o termo travesti começou a ser utilizado no Brasil a partir da década de 1930 para designar a pessoas que na época eram consideradas homens que “...se apresentavam publicamente vestidas de mulher. O uso disseminou-se em nossa cultura, de modo que o termo passou a estar irremediavelmente associado à prostituição (...) de pessoas de baixa renda e baixa escolaridade...” (Lanz, 2015, p. 430). Associado à marginalidade, a palavra travesti é comumente utilizada atualmente como

se eu não fosse artista, não estava no palco como artista, trabalhando, cantando... Eu não sei se eu teria sido travesti.” (DIVINAS..., 2016). Como a paixão pelo palco e pela *persona* encarnada no palco estão de forma tão conectados, é complexo definir uma relação quando o assunto é gênero - e consequentemente, expressão de gênero, já que o traje é recurso material indispensável para essas apresentações. Talvez analisar e observar o traje na exposição torne possível compreender Valéria, já que é palpável, é matéria com fronteiras definidas e de estética escolhida; e pode certamente indicar uma intenção - a expressão de gênero.

Há mulheres *trans* e *Drag Queens* no Memorial de Arte Transformista e isso significa que também há diferenças nas intenções de cada artista e no figurino. Há o estilo chamado “caricato” de performance - Suzy Brasil era adepta. A concepção da roupa era toda baseada no humor. Suzy encarna a mulher suburbana carioca, de modo escrachado, em apresentações. Igualmente escrachada é Laura, com maquiagem de estética similar ao *clown*¹²: flertava sempre com a estética do cômico absurdo. Isabelita dos Patins também usava maquiagem *clown* e saias semelhantes a tutu de bailarina. É notável que, de modo geral, o exagero que passa pelo no cômico ou no “ilusório feminino” seja uma característica comum a essas artistas.

A apropriação desse figurino pela exposição desafia também de maneira lúdica a questão de expressão de gênero? Qual a relação entre essa forma de apropriação específica e a utilização do figurino pelas artistas? Como esses artistas são relacionados, no Memorial de Arte Transformista, aos trinta anos do Grupo Arco-Íris? Qual o processo de preparação dos figurinos para a exposição?

Para iniciar, é fundamental ter conhecimento elementar do universo de possibilidades de sexualidade e gênero - sigla LGBTQIAPN+. Primeiramente, Lésbica: mulher que é atraída afetiva e/ou sexualmente por pessoas do mesmo sexo/gênero (cis ou trans). Gay: pessoa do gênero masculino (cis ou trans) que tem desejos, práticas sexuais e/ou relacionamento afetivo-sexual com outras pessoas do gênero masculino. Bissexual: É a pessoa que se relaciona afetiva e sexualmente com pessoas de ambos os sexos/gêneros. Trans: Pessoa que possui uma identidade de gênero diferente do sexo designado no nascimento. Queer: Um adjetivo utilizado por algumas pessoas (...) cuja orientação sexual não é exclusivamente heterossexual/binária. Intersexo: é um termo guarda-chuva, que descreve pessoas que nascem com anatomia reprodutiva ou sexual e/ou um padrão de cromossomos que não podem ser classificados como sendo tipicamente masculinos ou femininos. Assexual, agênero ou aromântico: é um indivíduo

autoidentificação para honrar a história e as vivências dessas pessoas. Trata-se de ressignificar a expressão e usá-la com orgulho.

¹² Maquiagem que torna a pele branca e opaca, amplamente utilizada pelos palhaços.

que não sente nenhuma atração sexual, seja pelo sexo/gênero oposto ou pelo sexo/gênero igual entre outros. Pansexual: ...pessoas pansexuais podem desenvolver atração física, amor e desejo sexual por outras pessoas, independente de sua identidade de gênero ou sexo biológico. Não-binário: identidade que se define para além ou sem qualquer referência ao sistema binário de gênero (homem e mulher) (Reis, 2018). O “+” representa as possíveis orientações sexuais e identidades de gênero não contempladas por meio das letras e que não fazem parte da lógica heteronormativa.

A separação entre biologia (órgãos, cromossomos, hormônios), orientação sexual (prazer, desejo e afetividade), identidade de gênero (reconhecimento de si no meio social) e expressão de gênero (expressão do corpo no mundo, linguagem) é apresentada de forma explícita pela sigla LGBTI+. O que se é biologicamente não determina como a pessoa se relaciona sexualmente/afetivamente, se reconhece e se sente; e como se comunica por meio do corpo. Essas categorizações, embora estruturantes, colaboram para promover a consciência necessária e para liberdade de ser.

Figura 06. Sem título.



Fonte: Laerte¹³, 2021.

Laerte (1951), mulher *trans* e cartunista consagrada, relata em documentário sua experiência na compra de um vestido. Inicia dizendo que “Pra comprar aquilo foi uma coisa muito do fundo da obsessão” - talvez por descrever o “microvestido” de lantejoulas douradas, de tecido elástico e de tamanho único como “absolutamente putanesco”. (Laerte, 2017). Ao contar essa história, acrescenta:

Eu passei em frente da loja, olhei aquele negócio, aqueles manequins horrorosos que ficam ali. Olhei aquilo e falei: Puta, como eu quero isso. Continuei andando no mesmo pique, nem ralentei assim. Fui andando. Quando eu cheguei na porta do metrô eu falei: “Nossa eu quero tanto aquele vestido que eu preciso voltar.” E voltei. (Ibid.)

¹³ Essa tira faz parte do Livro “Manual do Minotauro” com produções entre 2004 e 2015. Em 2010 a autora passou a se identificar como mulher trans.

É notável que a escolha da roupa não tenha passado pelo racional. Tratava-se de uma certeza: eu quero. A imagem do vestido ficou na mente da autora, mesmo tempos depois da caminhada. A descrição indica que essa vontade insistente e pulsante é da ordem dos sentidos. O vestido é curto, justo, dourado e brilhante. Tais características são conhecidas como sendo de trajes femininos para Laerte (expressão de gênero feminina). Mas, o quê no vestido tanto marcou a cartunista? A expressão de gênero feminina ou as características físicas do objeto? A resposta tem o tamanho da complexidade da mente e do imaginário humanos. Mesmo assim, é possível inferir que um aspecto certamente dá força ao outro. A pista mais segura foi que Laerte ficou “profundamente obsessiva” pelo objeto e essa pulsão tem grandes chances de sair do campo sensorial e imaginário: eu quero, eu sou, eu posso ser dentro daquele vestido, quero senti-lo rente ao meu corpo. Laerte usou o vestido com botas pretas e meia arrastão em um vídeo, dançando a música “Um Beijo pras Travestis” de Mc Xuxú, junto a um grupo de dançarinos (Idem).

Analisar a soma desses vários femininos talvez seja a relação mais interessante apresentada no Memorial. O fato de a apropriação das roupas ter sido executada por pessoas LGBTI+ - na maioria, mulheres trans - inseridas no contexto da arte transformista, confere ao figurino mais uma “pátina” de feminilidade atual e contemporânea. Na figura 6 a *drag queen* Pablllo Vittar faz referência à cantora Joelma, que teve influência na formação musical e no estilo de vestir de Pablllo. A relação do transformismo com as cantoras se perpetua.

Figura 07. Drag Queen Pablo Vittar.



Fonte: Instagram pablovittar, 2024.

Pablo cria sua própria versão de Joelma, editando o estilo da cantora ao seu gosto. Os figurinos de Joelma têm muito mais elementos decorativos, mais bordados, mais brilhos e mais volume que o apresentado por Vittar. Na imagem estas características são diminuídas com a finalidade de tornar o visual mais delicado. A pose do corpo completa a ideia de delicadeza, que contrasta com a dança cheia de movimentos bruscos da cantora homenageada. A referência a Joelma é evidente, mesmo editada por Pablo. A suavização das características e a pose resultam em uma Vittar mais delicada até que a própria Joelma. O feminino é expresso por meio da delicadeza e torna possível questionar a identidade de gênero do artista. O objetivo de criar essa ilusão tem relação com a forma de se apresentar de artistas transformistas do passado, como Rogéria e Aloma, homenageadas no Memorial.

As artistas participantes são de gerações diferentes, o que pauta também o entendimento sobre gênero conforme a passagem do tempo. Esse posicionamento sobre a temática parece também pautar a composição dos personagens e apresentações. Celso Maciel, que interpretava Lorna Washington, identifica o que entende como ser bicha: “As saunas estão cheias de rapazes musculosos, que não se julgam gays. A bicha, na verdade, sou eu”. (Rocha, 2016). Essa perspectiva determina que, quanto mais o corpo se aproxima das características masculinas padrão

(músculos) menos alguns homens homossexuais se consideram homossexuais. Por associação, quanto mais as características físicas, os trejeitos, a forma de vestir forem próximos ao que se considera como expressão do feminino padrão, mais “bicha” seria esse homem cisgênero. Trata-se de uma compreensão de gênero individual e da geração de Lorna.

O entendimento coletivo e individual do que é ser feminino e masculino parece ser uma questão que fundamenta a *performance* na arte transformista. A partir dessa compreensão, personagens são criados nesse universo e, conseqüentemente, criam figurinos para as *performances*. Feminino e masculino têm conexão com o que a autora Jaqueline de Jesus identifica como expressão de gênero: “Forma como a pessoa se apresenta, sua aparência e seu comportamento, de acordo com expectativas sociais de aparência e comportamento de um determinado gênero. Depende da cultura em que a pessoa vive.” (Jesus, 2012, p. 24). A expressão tem conexão maior com o corpo pelo que expressa, maior ligação com o vestir e com o modo como o corpo se comunica.

A expressão de gênero é relacionada à identidade de gênero. Porém diferenciam-se por ser, uma, da ordem da comunicação; e outra, do pensamento - de como a pessoa se percebe e se sente. Identidade de gênero, segundo Jesus, é o “Gênero com o qual uma pessoa se identifica, que pode ou não concordar com o gênero que lhe foi atribuído quando de seu nascimento. (...) Identidade de gênero e orientação sexual são dimensões diferentes e que não se confundem” (Jesus, 2012, p. 24). Expressão e identidade de gênero são diferentes e podem caminhar para direções distintas. Expressão de gênero trata de masculino, feminino ou andrógino; e identidade de gênero, de cisgênero, transgênero (mais comumente referenciados como “cis” e “trans”), pessoas não-binárias e agênero.

No caso das artistas mulheres *trans* homenageadas, a expressão de gênero caminha na mesma direção. Há o objetivo notório da expressão de gênero ser feminina e de ser uma mulher *trans*. Cabelos compridos, unhas pintadas, maquiagem... Todos esses aspectos são associados ao feminino ou expressam algo entendido como feminilidade. Em espetáculo, são exagerados por meio do figurino. Rogéria, por exemplo: batom vermelho, unhas vermelhas, sombra preta e cabelos louros ondulantes fazem parte do visual, dentro e fora dos palcos. Em espetáculo a maquiagem pode ser considerada a mesma e o figurino tem maior exagero nos brilhos e formas, a valorizar os movimentos. A expressão de gênero feminina é potencializada no show por meio do traje.

Atores transformistas mudam a expressão de gênero conforme a personagem interpretada. No show transformista, a personagem mulher é apresentada por meio da utilização do traje. Esse exagero do que se entende como feminino é uma característica

das apresentações transformistas tanto nos espetáculos de comédia como de “divas”. Elaine Parker (Memorial) pontua com relação ao universo feminino e os figurinos:

Nós não somos mulheres. Nós queremos fazer uma homenagem à mulher. Então a gente completa cada uma em coisas que elas não conseguem alcançar. Por isso que a gente exagera. Tem roupa que pesa de tanta pedraria. Tenho um vestido que tem trinta quilos. Só de canutilhos. Então para você saber carregar, saber andar, dificilmente uma mulher conseguiria porque ela não tem a força do homem. Então a gente completa o que falta. (RODRIGO FAOUR..., 2021b)

O ator identifica que o figurino tem elementos decorativos tão exagerados que se torna inviável para uma mulher cisgênero utilizá-lo, em termos físicos e materiais. O excesso promove entendimento do universo feminino por meio do drama; e o movimento expressa feminilidade, a despeito do peso do vestido. O contraste entre o visual dramático e a delicadeza dos movimentos do corpo faz parte do show transformista: o figurino e os movimentos do corpo provocam os sentidos de maneira dramática, exagerada, característica dos shows transformistas.

Todo esse “drama sensorial” conduz a uma percepção específica do corpo do artista, a ludibriar o próprio entendimento do que é feminino. Cada ator tem um entendimento do que é feminilidade e, mais ainda, do que é compreendido como feminilidade pelo outro. Essa compreensão é perceptível ao identificar a relação com as divas/musas que inspiram o figurino. As músicas dubladas nos shows transformistas são de cantoras que, ao fazerem sucesso, são aclamadas e tornam-se ícones do mundo *pop*. Aloma, uma das homenageadas pelo Memorial de Arte Transformista, era confundida com Diana Ross - tamanha a semelhança no palco. Rogéria frequentemente citava artistas como Marilyn Monroe e Brigitte Bardot como suas inspirações de estilo¹⁴ (ACERVOROGERIA, 2023).

As divas influenciam também a vida fora dos palcos, principalmente no caso de travestis como Rogéria e Aloma. A indumentária e estética perseguidas pelas artistas, o exercício da feminilidade a partir da estética (expressão de gênero) são também perceptíveis no cotidiano. Essas divas acabam por ser matrizes utilizadas para a manutenção do corpo das artistas. De certa forma, a membrana-social “roupa” parece permanecer e penetrar nesses corpos. A expressão de gênero, conectada ao ato de vestir, ganha contornos de comportamento no cotidiano e tem relação com a identidade de gênero. O figurino, como poderosa ferramenta de manipulação do corpo, “permanece” sobre a pele - a partir da veste o corpo se posiciona no mundo. O momento do show é de tamanha importância que conduz a vida dessas artistas. Sobre a relação entre gênero e corpos, identifica Butler:

¹⁴ Nesse vídeo (*reels* do Instagram) Rogéria desprende os cabelos presos em coque e diz: “Marilyn! Bardot!” Sinaliza, assim, a semelhança dos cabelos com os das atrizes.

...os corpos marcados pelo gênero são “estilos da carne”. Esses estilos nunca são plenamente originais, pois os estilos têm uma história, e suas histórias condicionam delimitam suas possibilidades. Consideremos o gênero, por exemplo, como um estilo corporal, um “ato”, por assim dizer, que tanto é intencional como performativo, onde “performativo” sugere uma construção dramática e contingente do sentido.¹⁵ (Butler, 2018, p. 185)

A autora critica a linearidade entre identidade de gênero e expressão de gênero. Considera que o performativo tem relação com a história, a ambiência e a memória individuais. A partir desse parâmetro pessoal, expressão de gênero e identidade de gênero podem ou não seguir a mesma direção. Butler afirma que o gênero é uma performance dinâmica e que pessoas não deveriam ser cobradas para ter comportamentos que são esperados socialmente por ter essa identidade. Aloma e Rogéria foram designados homens ao nascer e, no decorrer do tempo, se designaram travestis. Ao serem travestis a expressão de gênero era feminina nos dois casos. Nos palcos, a feminilidade - o que se espera coletivamente sobre o feminino - é exacerbada a ponto de criar uma feminilidade dramatizada e esperada. A expressão de mulheres *trans*, o exagero do estilo das divas, a beleza padrão das mulheres cisgênero convergem para um “estilo da carne” esperado nos espetáculos de algumas transformistas que misturam ilusão e drama.

Essa dramaticidade, aclamada e já consagrada pelo público formado por homens cisgêneros homossexuais, possibilita outras interpretações. Mulheres – cis ou trans – podem se sentir incomodadas por esse exagero. É passível de soar como uma caricatura de mau gosto e não haver identificação positiva. Como, há anos, as mulheres lutam para não precisar de recursos estéticos estabelecidos como femininos pelo senso comum, o exagero desses mesmos recursos pode causar repulsa. Isso é ser mulher? Essa é a fantasia que criaram sobre nós? Esses questionamentos são legítimos e fazem sentido, mas muitas vezes são abonados pela *performance* transformista, que em sua gênese desafia o *cistema*.

Outro aspecto presente na *performance* transformista é uma passabilidade¹⁶, quando a ilusão – como refere Aloma – “funciona”. Mais uma vez Pablo Vittar é exemplo. É amplamente conhecida como a *drag queen* de maior sucesso do Brasil, possui grande número de seguidores nas mídias sociais e se apresenta para multidões dentro e fora do país. Até que ponto há sucesso por perseguir uma imagem de mulher padrão? Apesar de não colocar enchimentos nos seios, é notável que faz exercícios para

¹⁵ Essa afirmação é feita a partir da leitura de *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir.

¹⁶ Passabilidade: é a capacidade de uma pessoa ser considerada membro de um grupo ou categoria identitária diferente da sua, que pode incluir identidade racial, etnia, casta, classe social, orientação sexual, gênero, religião, idade e/ou status de deficiência. (Portela, 2024). No caso específico trata-se de uma mulher trans se parecer com uma mulher cisgênero e “passar despercebida”.

aumentar as curvas do quadril e coxas. A maquiagem foge do exagero das purpurinas e poderia ser facilmente utilizada por qualquer mulher em uma festa sem causar estranheza. A *drag queen* foi tema de uma pequena matéria que apontava e identificava semelhança com a atriz Grazi Massafera. Um dos comentários nas mídias é destacado pelo autor, Brenner: “Deve ser horrível te odiar e não poder te chamar de feia.” (Brenner, 2019).

O alcance da beleza feminina padrão é fator que ainda impulsiona as carreiras das artistas transformistas que fazem sucesso proporcional ao de Vittar. De certa forma, o alcance dessa estética justifica o fato de ser *drag queen*, de ser homossexual para muitos. É como se houvesse um aval para tal comportamento que desafia a concepção de gênero hegemônica e esse desafiar fosse permitido, já que é feito sob as regras estéticas vigentes. Já que é para “ser mulher”, seja linda aos “nossos padrões”, “jogue conforme as regras” e por fim “afirme nossos padrões estéticos”. A expressão de gênero tem função fundamental nesse jogo. É dual. Não se pretende aqui estabelecer certo ou errado a partir de linhas definidas.

O que Pablo alcançou é impressionante e seu talento como artista é inegável. O objetivo aqui é identificar que tudo o que aborda expressão de gênero e maneiras de se apresentar para o mundo por meio da apropriação do próprio corpo, envolve complexidade e dualidade, por utilizar a materialidade do corpo, da roupa e dos sentidos para enviar uma mensagem para o mundo. Ainda sobre o corpo, Paul Preciado analisa o que intitula “próteses incorporadas” no século XXI:

Complementos, dildos, implantes, drogas, hormônios etc.: outras tantas próteses, outras tantas zonas de produção do gênero. A prótese é o acontecimento da incorporação. Historicamente, é o único modo de “ser corpo” em nossas sociedades pós-industriais. A prótese não é abstrata, não existe senão aqui e agora, para este corpo e neste contexto. Eu ainda não vi nada, mas sei que, no século XXI, todos os gêneros serão prostéticos: a masculinidade e a feminilidade serão termos que designam estruturas históricas (e talvez caducas) de incorporação (Preciado, 2014, p. 210).

Tal incorporação da prótese que culmina em um “ser corpo” na atualidade seria uma fusão entre corpo e “complementos”. Destaca-se uma grande inclinação para o que a tecnologia de ponta pode oferecer e recursos materiais amplamente conhecidos, como os dildos¹⁷. Revela-se aqui a importância do “ato”, da escolha do que será apropriado para uso do próprio corpo; e da intenção nesse processo de invenção do próprio corpo por meio de aparatos tecnológicos recentes. Preciado ainda enfatiza a importância para

¹⁷ Dildos são objetos utilizados durante o ato sexual e de formato de um pênis ereto. Geralmente são de material plástico.

o capitalismo e compreende o desenvolvimento de tais tecnologias fundamentais para uma indústria com foco no corpo.

Embora a ciência e a tecnologia produzam tais aparatos, tal “ato” ou “performance” em si não é nova. Por meio da roupa, por séculos utilizada, manipula-se o corpo - e nesse processo são produzidas mensagens e intenções. Atualmente e por meio de tecnologia e pesquisa, esses aparatos adentram a carne por meio do “ato”. É possível esculpir o corpo “de dentro para fora” embora o acesso ainda seja limitado para muitos, como também foram certos tipos de traje, em determinadas ocasiões históricas. A busca por novos recursos para “esculpir” o corpo se perpetua por meio da incessante busca pelo novo, relacionada à empreitada capitalista.

O próprio gênero seria uma prótese; e a ideia de masculino e feminino tem uma multiplicidade de apropriações. A feminilidade exacerbada em apresentações das artistas homenageadas é um modo de ser feminino que pode não fazer sentido para muitas mulheres. O “ato”, a “performance”, a prótese-roupa há muito utilizada configuram uma compreensão de treze femininos – um feminino para cada artista homenageada. Se no futuro do século XXI masculinidade e feminilidade caducarem – ou se tornarem meras categorizações históricas – o que podemos dizer da expressão de gênero (hoje) categorizada em masculina, feminina ou andrógina? E mais: da relação entre roupa, corpo e expressão de gênero? Uma hipótese seria que, além outros aspectos do traje, sejam mais valorizados a sensorialidade e os demais significados simbólicos. Se a peruca loira de Pablo Vittar não mais for significativa de feminilidade padrão, já que não existe e caducou, sua textura, cor, brilho, balanço, caimento serão evidenciados tanto quanto o custo, quem produziu, onde pode ser usada, se está adequada à apresentação – entre outros aspectos simbólicos que situam o objeto no mundo social.

É positivo pensar que se pode estar indo rumo a uma multiplicidade tamanha do que seja ser feminino ou masculino e que, portanto, caminha-se para um certo distanciamento de consideração do aspecto como balizador de lugares onde se pode estar. Talvez seja isso o que Butler menciona quando se refere a “...transformar o gênero e suas normas num palco...” onde a arte e sensorialidade ocupam lugar de destaque. É promissor acreditar que seja viável estabelecer uma relação entre o corpo e os espaços mais saudável e com maior liberdade para ser.

Suzy Brasil afirma que foi “assumidamente, o primeiro gay da família” (TV BRASIL, 2024). Em entrevista, disse que a primeira vez que se maquiou quando criança, a avó o levou para o portão para que a vizinhança visse. Tinha avô detetive da polícia civil que o via dançar as reboativas músicas da cantora Gretchen, com normalidade. Ao ouvir algum comentário de cunho preconceituoso sobre o fato, dizia para “deixar o

garoto” porque “era criança” e como criança estava se divertindo. Muito provavelmente, essa pulsão de vida não coibida pela família favoreceu o surgimento da artista em Suzy. A criança, ainda em fase de construção e de entender certas regras sociais e culturais impostas, age de maneira fluida, conforme os desejos.

Toca-se a música, e de imediato, coloca-se a dançar sem pensar racionalmente o que significa aquilo ou no que implicará. É o corpo que fala mais alto e que, ao longo do tempo, é calado. As artistas homenageadas possuem, consideradas as complexidades e vivências individuais, corpos que não se calaram. Há fonte de vida nesse pulsar dos sentidos materializado, como no vestido amarelo vibrante de Rogéria – figura 3. Esses trajes foram frestas de luz: feixes que emprestaram brilho e amor à luta celebrada na exposição.

1.2 Corpo e Traje – “espelhos” e apropriação de si

Machado de Assis, no conto O Espelho, propõe uma nova abordagem sobre a alma humana. Em narrativa e por meio de um personagem, afirma que o ser humano traz duas almas consigo: “...uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro...” (Assis, [1882], 1994, p. 6). O objetivo dessa alma exterior seria “transmitir vida” e poderia estar representada em coisas banais como um botão de camisa. A alma interior e exterior se complementariam sendo uma interna e outra externa ao corpo. A falta de uma delas significaria a morte.

De forma alguma o autor identificou que a alma exterior era algo material. Poderia ser acessada por meio do contato com o material, seria algo indispensável para se viver, uma espécie de pulsão de vida conduzida pelo objeto. A alma externa do principal personagem era acessada por meio de vestir uma farda e de atuar/performar para um espelho. A alma externa estava no traje, que em determinado contexto social, conferia prestígio indispensável para viver. Tal importância só era sentida e vivida a partir do vestir a farda - e “atuar” e ver a própria imagem no espelho por horas, mesmo que sozinho.

O entrar em contato com a pulsão de vida, com o que se chama de alma, ou que se percebe como algo sem o que não se pode viver, pode ser iniciado pela relação com o traje. É uma pergunta fundamental: o que, em hipótese nenhuma, pode faltar? O que motiva, impulsiona o viver além da materialidade? A resposta individual e íntima cabe a cada ser e é difícil de responder. O fato é que o traje é ferramenta que, ao unir a materialidade do corpo com a imaterialidade das intenções e paixões, viabiliza ou inicia a consciência de uma vontade (da alma?).

Não é preciso compreender tudo. O desejo pode surgir e imediatamente é possível satisfazê-lo sem entender, tentar codificar ou colocar em estruturas para finalmente dizer para si com assertividade o que impulsiona a vontade. Laerte, ao comprar o vestido de lantejoulas, comportou-se de maneira inversa ao personagem do conto. A vontade surgiu e, após alguns momentos, o vestido de lantejoulas douradas foi comprado, como explicitado. O personagem fardado criado por Machado de Assis passa por uma decodificação, tenta compreender, estabelece um caminho racional ao relatar sua experiência. Elabora uma “fórmula”, tenta conferir um sentido cronológico ao acontecido e uma possível aplicação a todos.

A relação entre o corpo e o traje tem seus mistérios. Há confusão, embriaguez. A sensorialidade é despertada a ponto de esquecer-se um pouco a razão. É consentida uma breve pausa na racionalidade. É permitido um querer de cores, formas e texturas para si. O consumo é, sim, orientado pela mídia; e o uso de roupas, socialmente autorizado. Faz parte da indústria e gera milhões. A despeito de todas as tendências de moda que ditam o comércio, o vestir é um exercício cotidiano e consentido, que envolve prazer e sensorialidade - talvez o que mais seja. Estar vestido é necessário, escolher o que se veste, a partir de critérios e desejos individuais, também. Butler¹⁸, sobre corpo e alma, aponta:

Se o corpo é certo como *res extensa*, o que distingue o corpo humano como *res extensa* de outras instâncias semelhantes de substância? Se deve, por definição, ser separável da alma, o que garantirá a sua humanidade? Aparentemente, nada pode ou faz. (Butler, 2015, p. 27, grifo da autora, tradução nossa).

O corpo¹⁹ não é uma simples extensão da alma ou do que se pode chamar de alma: lugar de onde vem uma pulsão de vida e de agir não racionais, que não se pode classificar e nomear *sentido*. Tudo passa pelo corpo e pode vir também do corpo, a partir da sensorialidade que o configura. As sensações do corpo permeiam o indizível como a alma, mas ao contrário desta, são frequentemente demonizadas. O corpo é rele extensão. A alma é nobre e é matriz a ser seguida. A materialidade é carne. A “alma” é imaterial e imortal. Muito do que vem da sensorialidade do corpo é creditado à alma quando se compreende como algo positivo. Essa concepção é comum quando o tema é vestir.

A primeira falácia ao se creditar algo à alma é a concepção de que há uma linha definida entre alma e corpo. Seja a definição de alma escolhida - nesta tese, alma como

¹⁸ *If the body is certain as res extensa, what is to distinguish the human body as a res extensa from other such instances of substance? If it must, by definition, be separable from the soul, what is to guarantee its humanity? Apparently, nothing can or does.* Butler analisa obras de descartes nessa publicação.

¹⁹ O termo *Res Extensa*, criado por René Descartes, possui relação com uma compreensão dualista entre mente e corpo: “...há dois tipos de substância, mente (ou “substância pensante”) e corpo (ou “substância extensa”), cujas naturezas são radicalmente opostas.” (Cottingham, [1943], 1995, p. 55).

pulsão de vida e força vital - é recorrente dizer que a partir de uma fronteira está o lado carnal e “do outro lado” o lado espiritual. Quando se afirma que alguém tem estilo próprio com conotação positiva, afirma-se de forma concomitante que a pessoa se conhece e, portanto, apresenta-se bem; e que possui uma assinatura estabelecida e perene que define as roupas que escolhe. Racionalidade, controle e constância são congratulados. Quando não há estilo pessoal - conotação negativa - é implícita a noção de que se segue à deriva na hora da escolha do que vestir, que é altamente influenciável pelo que o mercado apresenta; em suma, não se constrói com solidez o visual através do tempo. “Ter estilo” demanda controle. “Não ter estilo” é sucumbir à vontade imediata e ao impulso recorrente, de misturar desordenadamente e pode ser considerado incoerente e descontextualizado com a vida que se tem.

Talvez por esse motivo a estética *drag* e transformista não seja tão valorizada como expressão. Ela cede aos sentidos, apela sem freio para a sensorialidade, é sensual em todos os aspectos - ela “acorda” o corpo. Há muitas estéticas transformistas e diversos tipos de transformistas, porque há múltiplos tipos de artistas e pessoas. Aqui, refiro-me àquelas que vêm do reduto, que geralmente são produzidas no início de carreira, que abusam do reuso, pois muitas vezes há falta de recursos. As roupas nessa ocasião despertam muito os sentidos por sua potência. O impulso do começo é forte; e a decisão de começar vem junto a dificuldades e muda radicalmente o rumo da vida da artista. Essa potência materializa-se no traje - que, vestido, comunica força, coragem e latente pulsão de vida. A relação do corpo com o traje nesse momento acontece de forma mais pulsante. A falta de recursos para compor o traje impulsiona a compreensão do que se pretende apresentar pela síntese e improvisação. Há combinação de pureza e potência no início da vida profissional das artistas transformistas, e isto se materializa no traje - em especial por produzirem o próprio figurino.

O universo do reuso, do fazer à mão foi também considerado para preparo das roupas para a exposição. A higienização, o restauro, os adornos de cabeça, os manequins coloridos e enchimentos para as roupas foram elaborados e executados pela Escola de *Divines*, localizada na cidade do Rio de Janeiro e criada por Almir França. O nome *Divines* é em homenagem às Divinas Divas – muitas delas homenageadas no memorial:

A Escola de Divines é uma iniciativa do professor, ativista e estilista Almir França, nascido no conjunto de favelas da Maré. Almir aprendeu a costurar com a tia, é formado em pedagogia e belas artes. Lecionou história da arte quando percebeu a importância da roupa para a criação da identidade travesti. Se define como **“uma colcha de retalhos por juntar as histórias e dividi-las com as manas”** (Feitoza, 2022, grifo do autor).

A escola é uma subdivisão do projeto Eco Moda, que produz figurinos e acessórios a partir do reaproveitamento de matérias-primas têxteis descartadas por empresas. Essa organização criada em 2019 (Nascimento, p. 34, 2023) emprega e capacita mulheres *trans* e travestis no ofício da costura e do estilismo. A produção de roupas e figurinos, portanto, une a causa LGBTI+ com a pauta ambiental – reuso e capacitação profissional voltada para essa comunidade.

Não se pretende romantizar a falta de recursos. Há muito, artistas transformistas alcançaram o *mainstream* - Rogéria é um dos primeiros exemplos. Isso não significa também a perda da potência artística nem de expressão de qualquer ordem. O que se objetiva é salientar a força do irromper da barragem, sem desacreditar nas posteriores conduções das águas. É relevante também apontar em qual aspecto normalmente o desenrolar da carreira dessas artistas modifica o figurino e a sua relação com o traje. Por meio de maiores possibilidades ao produzir o figurino e com a maturidade pessoal e artística é viável compreender com objetividade qual imagem cada artista homenageada gostaria de ver no espelho do camarim. A relação com o traje foi importante para Valéria (Memorial), tanto que questiona se, sem o palco, se identificaria como travesti.

O traje como ferramenta que dá forma desejada ao corpo sempre foi associado às artistas transformistas dentro da comunidade LGBTI+ e em senso comum. De modo inteligente, algumas das artistas canalizaram esse talento para se profissionalizar em áreas afins à moda, principalmente maquiagem e *design* de roupas, como foi o caso das homenageadas Meime dos Brilhos (maquiadora da cantora Alcione) e Eloina dos Leopardos - que além de produtora é figurinista, teve uma grife de moda e foi responsável pela criação do vestido de Jane di Castro exposto no Memorial.

Figura 08. Lorna Washington.



Fonte: Revista Trip, 2016.

Tornar um corpo com formas consideradas masculinas em uma vedete ou uma diva certamente foi um fator que contribuiu para o sucesso em carreiras relacionadas a moda por simples associação. Se conseguem ser assim maravilhosas, podem tornar maravilhosas outras pessoas também. Há vários tipos de performances e de artistas transformistas. Porém a manipulação do visual que pode ir da delicadeza extrema a uma suposta brutalidade fazia parte da relação entre corpo e roupa da personagem, mesmo que implicitamente. No movimentar e no palco não havia sempre a preocupação com delicadeza, pelo contrário: era perfeitamente possível que a artista apontasse com a mão e colocasse o corpo em posição direcionada a alguém a debochar de si e do público. Gilda Souza, sobre movimento e roupa, explicita:

Enquanto um quadro só pode ser visto de frente e a estátua nos oferece sempre a sua face parada, a vestimenta vive na plenitude não só do colorido, mas do movimento. Este acrescenta ao repouso qualquer coisa que nele já estava contido, mas que, apenas agora, subitamente irrompe. E a emoção que a ruptura provoca em nós é semelhante à surpresa do riso repentino em um rosto imóvel... (Souza, 1987, p. 40)

Assim, a roupa é cognoscível em âmbito social, sempre suscetível ao movimento do corpo e ao improviso, no palco e fora dele. E como o improviso é frequente nas apresentações das artistas homenageadas, esse aspecto é determinante. Suzy Brasil (Memorial) tem o hábito de responder a perguntas de espectadores em plataformas como Instagram, de maneira imediata. Nos seus shows, e nos de Lorna Washington, é comum a interação com o público no formato *stand-up comedy*. Ambas trabalham com o elemento surpresa; e o irromper dos movimentos do corpo acontece de maneira espontânea nesses momentos. Na figura 7, vê-se que Lorna mantém os pelos do corpo aparentes de modo proposital; e veste-se como diva para o palco. Nesse momento pode-se questionar as regras de gênero, impostas não por meio da compreensão da sigla LGBTI+, mas pela expressão de gênero andrógina, escancarada. Mesmo quando não evidente e de caráter “ilusório” (expressão feminina) o gênero é desafiado por meio da imagem. O movimento e a pulsão de vida “fazem” o traje, o corpo “dentro” do traje lhe dá forma e sentido.

Determinadas artistas consideravam importante se parecer ao máximo com uma figura feminina entendida como mulher cisgênero. A delicadeza era levada em consideração ao extremo, a ilusão era grande parte do show. Parecer com o que se compreende - ou se compreendia - ser uma mulher bonita e padrão seria determinante para uma carreira de sucesso. A imitação de *divas pop* no visual e na hora do show é comum para a artista que trilha esse caminho.

Em todos os estilos de apresentação, o figurino é determinante para comunicar: promove a brincadeira, o contraste, o deboche e o absurdo, ou viabiliza um jogo entre

esconder e revelar que instiga o espectador por meio da ilusão quando o assunto é gênero. Dentre os figurinos expostos nem sempre é possível perceber de que tipo de *performance* se trata, se ilusória ou debochada, já que a artista é quem dá sentido à *performance*. A relação entre as medidas de busto, cintura e quadril é um dos fatores mais evidentes nos objetos do Memorial: a silhueta do corpo em forma de ampulheta é uma das características de feminilidade. É corriqueiro o uso de uma espuma densa (conhecida no meio como “Pirelli”) utilizada por baixo das roupas, com a finalidade de dar essa forma ao corpo. As legendas e o complemento educativo colaboram para o entendimento das *performances*, assim como de algumas características de cada artista transformista. A foto de rosto apresentada por meio das legendas da exposição viabilizou uma associação entre figurino e o rosto das artistas. Esse associar promovia uma facilidade maior na compreensão do tipo de *performance* de cada homenageada.

David Le Breton afirma que “O significante “corpo” é uma ficção...”. Considera o corpo como um significante, algo que carrega um significado. Essa característica vai ao encontro das nomenclaturas LGBTQIAPN+ que disseminam a ideia de que o caráter biológico (matéria) não deveria definir identidade de gênero. Ao identificar o corpo como ficção, esse conceito ainda é mais reforçado. De maneira mais específica, o autor explicita:

...mas, ficção culturalmente eficiente e viva (se ela não estiver dissociada do ator e assim se este for visto como corporeidade) da mesma forma que a comunidade de sentido e valor que planejou o lugar, os constituintes, os desempenhos, os imaginários, de maneira mutante e contraditória de um lugar e tempo para outro das sociedades humanas. (Le Breton, 2007, p. 33).

O corpo (biológico) e o ator são indissociáveis, de forma complexa. É ficção cultural viva, eficiente, contraditória e mutante nos espaços que ocupa. Encarnada a persona em espetáculo, vestida para a luz e para entreter o público, a “ficção” transborda os limites físicos do palco. A roupa é uma membrana social utilizada para modificação do corpo. Se o corpo é uma ficção, pelo traje é possível compreender as intenções do ator, dentro e fora dos palcos. O corpo inserido nas regras hegemônicas de gênero é ficção, mas nem sempre no que se refere às sensações e pulsão de vida.

Michel Serres, ao tentar descrever sensações provenientes do corpo e suas implicações nas relações com o outro, identifica: “Se algum acordo advém entre nosso corpo e as coisas, entre as pessoas que formam um grupo, ou em meu corpo prestes a se romper, a sensação condiciona-lhe a vinda: o acordo exige uma mudança de escala.” (Serres, 2001, p.126). O corpo é colocado como matriz de sensações e como limite material entre o eu e o mundo.

Se o corpo pode ser compreendido como ficção eficiente, ou algo sempre condutor de “alma” (?), de intenções, desejos, inclinações que vêm de outro lugar - de aspectos culturais e sociais - cabe ao corpo ser somente um fio condutor de algo? O corpo, por meio das sensações, não poderia por si só ser responsável por paixões, loucuras, fugas e quaisquer ações? Cabe ao corpo somente a penalização de atos ditos irracionais?

Subestima-se o corpo, ao afirmar repetidamente que ele somente conduz. À alma frequentemente são creditadas as atitudes que beiram o indizível e que não se pode decifrar. É como se fosse necessária uma gaveta onde colocar o que não se pode explicar. É compreensível. A pretensa segurança é confortável, e a consciência da falta de controle sobre a vida é assustadora. O que o corpo nos diz? Por meio de qual linguagem? A da alma (!!!)? Das sensações? Há espaço para o corpo “falar” no cotidiano? É na falta que mais se “ouve”. Quando há doença e quando se é obrigado a parar. Há pouco espaço para o sentir do corpo. Preciado afirma que “A prótese não é essência. É trânsito.” (Preciado, 2014, p. 207). A prótese e o traje, sim. O corpo, não.

Além da viabilidade de dar forma ao corpo, o traje traz uma aparência que condiz ou não com o que se espera. Presume-se o poder aquisitivo, o lugar a que se vai, de onde se vem, onde se mora e o gênero. Mais detalhadamente, a escolha do que se veste está também ligada a um senso comum coletivo - a desafiá-lo, ou a obedecer aos ditames sociais. O exercício de vestir é diário e pode ser automático, mas sempre estará conectado a informações subliminares a passar para o outro. O corpo confere movimento ao traje; e o traje comunica esse corpo nos espaços. Juntos, colocam-se no mundo e são compreendidos a partir de referências coletivas, inclusive sobre identidade e expressão de gênero.

A estética do traje leva a conclusões sobre gênero, por meio de referências estabelecidas a partir de experiências individuais e coletivas. Além da esfera simbólica que o indumento carrega, há a materialidade: a roupa está em contato físico com a pele, com o corpo. Valoriza-se muito a visualidade ao considerar o vestir. Mas o figurino produz som com o movimento, tem odor, possui textura, aquece ou ventila o corpo, por meio da composição e aproximação com a pele, provoca transpiração por meio da matéria-prima de composição.

Joanne Eicher identifica conexões entre os sentidos e a atividade cotidiana do vestir: “Na verdade, o vestir-se compreende todos os cinco sentidos do corpo porque envolve o perfume que usamos e pode envolver também o som. Muitas das texturas que vestimos produzem som ao caminharmos. As joias que usamos produzem som.” (MODA..., 1999) Os aspectos físicos são conectados aos sentidos do corpo e, somados ao simbólico, são considerados no momento da escolha do que vestir.

Em exposição, o traje é apresentado de outra maneira. Já de início, por estar sendo exposto, há uma mudança no sentido simbólico associado ao objeto. Pode estar inerte, sobre um manequim, como no Memorial de Arte Transformista. A relação que se estabelece com o figurino é modificada, agregada ou ambos. Na mostra, de imediato, a roupa é deslocada do movimento do corpo. Sem a mobilidade e sem comunicar as intenções da pessoa a vesti-la, está agora em outro contexto: é feito um convite a uma nova percepção.

Pode ser difícil dissociar a roupa da ideia de um corpo: uma roupa sem um corpo pode parecer sem propósito. Devido à atividade diária de vestir, a conexão entre corpo e roupa é construída de maneira frequente. O traje na exposição é um objeto apresentado e apropriado pelo museu. Matilde Bellaigue provoca, ao abordar museologia e identidade: “Quem olha agora para as estátuas góticas? Nós o fazemos; os outros as invocavam.” (Bellaigue, p. 36, 1986). Sobre o corpo, as roupas adquirem vida, movimento e personalidade. De certa maneira há uma invocação ao vestir. “Invocar” no museu, “invocar” no próprio corpo: modos diferentes de apropriação do objeto conferem novas e diferentes vidas. Sobre o corpo, comunicam e se movimentam; e no museu podem ser gárgulas à espera de uma invocação de espírito. A partir da apreensão individual é estimulada a invocação, que considera o simbólico e o imaginário. A maldição ou redenção podem acontecer no espaço de exposição, a partir dessa relação.

Nada impede que trajes sejam concebidos e executados unicamente para uma exposição de arte. Muito frequentemente cópias e réplicas são executadas para este fim. Porém, pela silhueta que remonta ao corpo, pelo material utilizado e pela maneira com que são expostas, associa-se ao hábito de vestir um corpo humano. Ao compreender que o objeto exposto é uma roupa, pela materialidade - conectada aos sentidos - é possível associá-la a um contexto social específico e à utilização por um corpo, dentre muitos.

A apropriação do objeto e a sua inserção em uma narrativa convida a uma percepção específica do objeto, como no Memorial de Arte Transformista, onde é parte da exposição “Amor e Luta - Trajetórias do Movimento LGBTI+ Carioca e 30 anos do Grupo Arco-Íris”. De início, o lugar - físico e simbólico - que o Memorial ocupa dentro da mostra pauta a apreensão desses objetos em plano mental, a partir das esferas simbólicas anteriormente existentes no imaginário do observador. A partir disso, são criadas representações mentais por meio de uma relação descontínua entre o simbólico e o imaginário, uma relação “...alógica - do imaginário, seja ele o sonho, o onírico, o mito, ou a narrativa da imaginação” (Durand, 1998, p. 82). Em contrapartida, os trajes

são parte de uma narrativa definida, que conta a história do grupo por meio da conquista de direitos e de eventos cívicos.

Os shows de arte transformista acontecem em redutos da comunidade LGBTI+. Essas artistas podem começar em saunas, casas noturnas e atualmente em plataformas digitais como Youtube e Instagram. A linguagem é bastante direcionada para o público LGBTI+ e muitas dessas artistas não possuem apoio familiar e nem os recursos financeiros para a produção dos figurinos, pelo menos no começo.

Jane di Castro - no documentário *Divinas Divas* – disse, sobre a atuação no palco: “Tinha dias que eu tomava um café com leite de manhã, café com leite à tarde e café com leite à noite. E perguntavam: você está magrinha... E eu: É... Fecharam a minha boca.” (DIVINAS..., 2016). É impressionante pensar, mesmo em condições de carência de oportunidades e violência de diversas ordens, na capacidade artística e de transformação e superação, mesmo em circunstâncias tão extremas. Jane, em apresentação, termina a fala com a seguinte frase: “Mas eu adorei porque eu passei por tudo isso, mas eu venci.” (DIVINAS..., 2016).

Um dos artifícios para se vestirem para o show foi o reaproveitamento de roupas e a customização de peças. Transformar “lixo em luxo” com o que se tem sempre fez parte do universo das transformistas. Essa metodologia, materializada por meio da criação do figurino, se assemelha às práticas desenvolvidas na própria vida dessas artistas para driblar as adversidades. O reuso certamente foi um dos motivos que proporcionaram a existência dos trajes do Memorial, hoje. Mesmo as transformistas que não mais se apresentavam guardaram vestidos que pudessem ser utilizados, ou reaproveitados por outras artistas. Tais figurinos, que têm origem considerada marginal por muitos e estão fora dos padrões hegemônicos, foram apropriados pelo Museu Movimento LGBTI+ na exposição.

É irônico pensar que a falta de recursos possa ter, de certa maneira, “salvaguardado” esses objetos para a posterior musealização. O reuso, que tem origem na dificuldade, torna possível o Memorial - além de uma afetividade que se expressa por meio de memórias individuais das próprias artistas. É um universo complexo, que se reafirma no trato e na pesquisa desses trajes: afetividade, memórias de consagração no palco; reuso, contexto social da vida das transformistas.

Trata-se de um exercício de ser lúdico em meio a violências, e pagar alto preço por ser quem se é. Por meio de narrativa literária, Caio Fernando Abreu expõe as agonias da personagem Liège: “Tenho pensado se não guardarei indisfarçáveis remendos das muitas quedas, dos muitos toques, embora sempre tenha-os evitado; aprendi que minhas delicadezas nem sempre são suficientes para despertar a suavidade alheia, e mesmo assim insisto...” (Abreu, p. 380, 2018). É complexo pensar

nos remendos - resquício material e simbólico - e nas lutas insistentes que tornam os trajes do Memorial tão representativos.

As sensações são imateriais, sentidas no corpo físico material. Serres evidencia a dificuldade de descrever sensações provenientes do corpo por meio da linguagem regrada, falada e escrita “A sensação tem o estatuto da música.” (Serres, 2000, p. 127). Para o autor, a dureza das palavras não dá conta de expressar o que intitula a doçura do universo dos sentidos e sensações. Essa dualidade tem conexão também com o uso da roupa. O traje é uma saudação para o outro, e é também uma membrana física sobre o corpo: a saudação-roupa pode ser facilmente descrita, é viável supor o que o sujeito “quer dizer” para o mundo; e é possível exteriorizar por meio da linguagem o que se pretende ao utilizar sobre o corpo. Já a sensação é mais dificilmente descrita, faz parte de um outro plano. O vício em uma linguagem estruturada viabiliza o esquecimento das sensações e dos sentidos que o corpo proporciona, uma espécie de aniquilamento da capacidade de perceber sentidos e sensações.

Escrita, movimentos e som são algumas das ferramentas de comunicação que o corpo produz para se fazer entender no mundo por meio da materialidade do corpo se posiciona e utiliza da linguagem - tipo de recurso imaterial. A princípio, a separação entre um aspecto e outro parece fácil, por poder ser identificada pela materialidade do corpo e a imaterialidade da linguagem. Sobre essa relação, Butler aponta:

...o corpo é dado através linguagem, mas não é, por essa razão, redutível à linguagem. A linguagem através da qual o corpo emerge ajuda a formar e estabelecer esse corpo em sua cognoscibilidade, mas a linguagem que forma o corpo não o constitui total ou exclusivamente.²⁰ (Butler, 2015, p. 21, tradução nossa).

É possível considerar o vestir como uma linguagem que conta com o movimento. Ao comparar com texto e língua falada, a linguagem que envolve o trajar seja a mais viva, no sentido da expressividade com que se apropria do corpo: movimento e estética unidos. Talvez também seja uma das linguagens mais dúbias, por depender tanto da interpretação individual. A escrita e a fala têm regras, por mais que sejam atravessadas por questões também individuais - como o sotaque e as gírias, por exemplo. A saudação-roupa que confere ao corpo uma membrana social não pressupõe regras tão definidas, depende do movimento e da escolha individual ou coletiva do que usar e a que dar ritmo, balanço e compasso. A musicalidade (Serres) é conferida à roupa pelo corpo, a provocação dos sentidos pontua a relação entre corpo e traje.

²⁰ ...the body is given through language, but is not, for that reason, reducible to language. The language through which the body emerges helps to form and establish that body in its knowability, but the language that forms the body does not fully or exclusively form it.

A complexidade vem de como cada homenageada no Memorial de Arte Transformista apreendeu essas experiências individuais ou em grupo; e como quiseram expressar, abordar, debochar, comunicar a expressão do gênero feminino no palco.

Compreendidas a multiplicidade e intensidade do entrelaçamento entre todos esses aspectos, o Memorial de Arte Transformista apresenta os treze figurinos-instalações. Imagética e sensorialmente e a partir de pesquisa prévia sobre as homenageadas, é perceptível a referência a características individuais de cada artista na concepção e execução dos figurinos-instalações. O modo como se expressa a feminilidade no palco por meio da roupa é reinterpretado de forma dramática e exagerada. Os trajes de Cláudia Celeste e Laura de Vison são exemplos: enquanto o vestido de Cláudia é acinturado o de Laura possui silhueta ampla e uma anágua de tule retorcida que dá forma arredondada ao traje.

Figura 09. Figurino-instalação de Cláudia Celeste, homenageada no Memorial de Arte Transformista, 2023.



Fonte: De autoria própria, 2023.

Figura 10. Figurino-instalação em homenagem a Laura de Vison no Memorial de Arte Transformista, 2023.



Fonte: De autoria própria, 2023.

A expressão do gênero feminino, ou do que se entende por aspectos já estabelecidos do corpo feminino, é exagerada a partir da característica de cada persona: são roupas que “gritam”. A apropriação dos objetos dramatiza e conecta com a breve legenda individual que apresenta cada artista. Ao lado do texto da legenda está impressa a foto de cada homenageada, o que auxilia e promove o imaginar dos figurinos no palco.

Os vestidos de Cláudia Celeste - homenageada no memorial - possuíam fendas na parte frontal para que o movimento das pernas ao dançar fosse evidenciado. Em sua maioria não tinham alças, para criar uma ilusão de corpo feminino padrão, facilitada pela pequena estrutura óssea. A fenda a evidenciar melhor apresentação dos movimentos do corpo; e o decote para comunicar uma ilusão, mexer com a noção do que é considerado feminino, já que se trata de uma mulher *trans*. Na escolha do figurino são considerados a dança (movimento) e o que se entende como mulher (cognoscibilidade de corpo). Mesmo de maneira não proposital, o entendimento do que é gênero é abordado/expressado: do que é gênero para cada um a assistir ao show transformista.

O vestir é ferramenta para que o corpo se torne cognoscível, entendível e interpretável. Essa cognoscibilidade não acontece de forma linear, já que frequentemente há imprevistos. Acontecimentos não esperados produzem uma alteração no comportamento. De maneira sequencial, o corpo pode responder com movimento e, em alguns casos, ausência de movimentos. A emoção é um fator determinante para o movimento do corpo; e no caso da *performance* de shows de arte transformista, é utilizada de forma a provocar. O ritmo dado ao espetáculo é determinante para fazer sorrir, chorar, instigar, chocar. O improviso é característico do show transformista e frequentemente causa alteração no movimento do artista vestido.

Por meio do improviso comum nos espetáculos transformistas, nota-se a personalidade de cada artista. O manejo do corpo e, por conseguinte, a escolha do figurino são aspectos que indicam expressão e conferem significação cultural. Butler identifica:

A distinção entre expressão e performatividade é crucial. Se os atributos e atos do gênero, as várias maneiras como o corpo mostra ou produz sua significação cultural, são performativos, então não há identidade preexistente pela qual um ato ou atributo possa ser medido; não haveria atos de gênero verdadeiros ou falsos, reais ou distorcidos, e a postulação de uma identidade de gênero verdadeira se revelaria uma ficção reguladora. (Butler, 2018, p. 188)

Como repetidas *performances* sociais, o gênero se estabelece e se torna identificável quando se segue os padrões estabelecidos. Como papéis a serem desempenhados e uma série de comportamentos esperados ainda se entende o gênero como algo fixo, uma “repetição estilizada de atos” (Butler, 2018, p.187). A autora afirma que expressão é diferente de performatividade: esta última se traduz em aspecto cultural; e a expressão como algo outro, que trata de sentimentos, ideias, manifestações, exteriorizações que podem não ser impostas / fomentadas pelo binarismo de gênero. A expressão do artista e a expressão de gênero estão centradas no corpo e no traje da artista, embora não sejam o mesmo.

Ao tentar analisar de modo mais amplo, há uma lacuna sobre o que motiva comportamentos e ações que não tem origem nessa imposição cultural. De onde vem esse desafiar o que já está estabelecido? Talvez alguma pista esteja no que Nietzsche designa como “ideais ascéticos” - “O que significam ideais ascéticos? - Para os artistas nada, ou coisas demais; para os filósofos e eruditos, algo como instinto e faro para as condições propícias a uma elevada espiritualidade...” (Nietzsche, 1998, p. 67). No decorrer da narrativa, o autor analisa vida e obra de artistas de sua época e afirma que muitos deles seriam “sacerdotes ascéticos” que devotam o controle de emoções à

“...tentativa de usar a força para estancar a fonte da força...” e “contra o florescimento de si”²¹ (Nietzsche, 1998, p. 83), por meio de auto sacrifício regulamentador.

Para os artistas, coisas demais: é o ouvir do corpo em inadequação total, a coragem, a ação pautada na paixão. E tudo proveniente desse lugar tende a ser muito, inadequado, desagradável e, pelo mesmo motivo, sensual e altamente atraente. Considera-se aqui os figurinos apresentados no Memorial de Arte Transformista como a materialização de muitas paixões, de atropelos, de grande vontade de viver: é registro do que Nietzsche considera fonte da força e pulsão de vida. E onde estará essa pulsão?

É fato que fala fortemente ao corpo: é evidente que está no lugar do indizível e - obviamente - não se pode mensurar nem mesmo com palavras, como afirma Serres. Desafia o racional. Desafia esta tese. Talvez, o recomendado fosse valorizar mais sua existência sem necessitar descrever, explicar, determinar, identificar e deixar essa pulsão em lugar do indizível humano que todos experimentam e sabem - um lugar que está À Flor da Pele, “...que não tem vergonha, nem nunca terá...”, “...que não tem governo, nem nunca terá...”, “...que não tem juízo...” (CHICOBUARQUEVEVO, 2019).

²¹ “...aqui se faz a tentativa de usar a força para estancar a fonte da força; aqui o olhar se volta, rancoroso e pérfido, contra o florescimento fisiológico mesmo, em especial contra a sua expressão, a beleza, a alegria; enquanto se experimenta e se busca satisfação no malogro, na desventura, no fenecimento, no feio, na perda voluntária, na negação de si, autoflagelação e autossacrifício...” (Nietzsche, 1998, p. 83).

1.3 Relação Caleidoscópica: exposição, corpo e traje

Figura 11. Chardin, Jean Baptiste. Autorretrato com abajur e óculos, 1775.



Fonte: Museu do Louvre, 2024.

Jean Baptiste Simeón Chardin (1699 - 1779) expôs seu Autorretrato - figura 11 - no Salão do Louvre em 25 de agosto de 1775 (LOUVRE, 2024). Na mesma ocasião apresentou também o retrato de sua esposa – provavelmente um ao lado do outro. Chardin era conhecido por representar naturezas mortas e cenas burguesas a óleo e, ao final de vida, começou a produzir telas em pastel, como o autorretrato. A imagem possui o que hoje se intitula expressão de gênero andrógina: combina elementos associados ao feminino e ao masculino. De maneira concomitante desafia o gênero, mas defende-se de qualquer represália ao expor também o retrato da Sra. Chardin. O artista não traja roupas caras e consideradas elegantes para a época.

O quadro possibilita uma grande oportunidade para discussão de gênero e história do gênero. A representação de si, a trajetória do objeto, a história do produtor, a reação das pessoas ao observar, as vestes... – uma abissalidade de aspectos a serem debatidos apresenta-se de modo imediato. É por meio do traje que tais aspectos se tornam latentes. O objeto está inserido na Coleção Departamento de Artes Gráficas do Museu do Louvre. Não há referência específica direcionada ao gênero ou expressão de gênero no descritivo no site do museu. O artista se auto representa como em um espelho, de maneira proposital. Em exposição, há relação com a imagem balizada pelas

experiências prévias individuais e coletivas e os sentidos. Mais recentemente, a imagem foi exposta em uma mostra no Grand Palais em 1979 que foi reeditada em 1999 – em comemoração aos 300 anos do nascimento do artista (Sereza, 1999).

Como em um caleidoscópio que muda a orientação dos espelhos conforme quem gira está o objeto significativo a proporcionar significados múltiplos. Tais significados proporcionam novos olhares, compreensões conforme a passagem do tempo e visões de mundo. O girar do caleidoscópio não cessa.

Na mostra Amor e Luta, os figurinos são apresentados pelo Grupo Arco-Íris e são entendidos como parte fundamental para a história do grupo. Essa modificação do simbólico está conectada à maneira com que o traje será apropriado pela narrativa da exposição. O processo de preparação das roupas para a exposição foi executado de maneira experimental. Mais especificamente, os trajes não estavam “prontos” para serem expostos e se encontravam na Escola de *Divines*. As treze artistas transformistas eram amigas de Almir, que coordena as atividades do ateliê. Dentre os treze figurinos, os de Suzy Brasil, de Elaine Parker, de Isabelita dos Patins e de Laura de Vison não estavam em posse de Almir. As peças de Suzy Brasil, Elaine Parker e Isabelita foram enviadas posteriormente para preparação; e o vestido de Laura de Vison foi uma interpretação de um dos figurinos, concebida e executada especialmente para a exposição.

Almir, a partir da relação pessoal com as artistas, está intimamente conectado com o universo da arte transformista de expressão de gênero feminino. Muitas dessas conexões aconteceram por meio da moda: produção de figurinos para os shows. A maioria das pessoas que trabalham na Escola de *Divines* são mulheres *trans* e/ou fazem parte da comunidade LGBTI+. Isso significa que as bordadeiras, costureiras e aderecistas também são conectados com a estética e moda transformistas. Essa conexão legitima o desdobramento experimental. Almir, de modo inicial, sinalizava suas intenções para a equipe. Ao coordenar as atividades, deixava margem para espontaneidade na execução das tarefas. Em muitas ocasiões, saía do espaço para que houvesse fluência no desencadear das atividades.

Todo esse desenrolar de execuções com envolvimento comunitário LGBTI+ resultou nos figurinos-instalações com todos os adereços que foram direto da Escola de *Divines* para a exposição. Esse processo sai de todo o curso mais usual das coleções permanentes de museus, que é composto por etapas iniciais de documentação da coleção, inserção no acervo do museu, classificação / numeração / catalogação do objeto (atribuição de um número de registro), pesquisa sobre o objeto, controle de movimentação interna e externa, entre outras atividades.

Na execução do Memorial de Arte Transformista, estabeleceu-se uma relação de confiança mútua - de Almir para com sua equipe, e do próprio Grupo Arco-íris para com Almir França. Isso se deve também à metodologia de pesquisa sobre os trajes e às sucessivas reuniões de França com a equipe de coordenação da exposição, para edição dos textos a serem apresentados nas mostras - texto introdutório e textos das legendas. Os procedimentos de pesquisa sobre os trajes e criação e edição dos textos foram executados de forma concomitante à produção no ateliê. Além de pesquisa a partir de fontes - como entrevistas, oriundas de periódicos, de filmes em que as artistas participaram -, boa parte do que se apresentou nos textos do Memorial advém de entrevistas feitas por colaboradores do Grupo Arco-íris com Almir, sobre as homenageadas em visita no Ateliê. Almir foi entrevistado sobre cada homenageada - entrevistas com temática individual -, sobre o universo transformista e sobre metodologias e procedimentos de preparação dos trajes-instalação para o Memorial. O fato da comunidade estar inserida e conhecer o universo dessas artistas transformistas fez com que surgissem novas metodologias, dando curso à apropriação dos objetos pelo museu.

A organização de acervos LGBTI+ por instituições também de cunho LGBTI+ tem crescido expressivamente no Brasil, principalmente na última década (Soares, 2021). Como exemplo podemos citar também o MUMO LGBTI+ – Museu Movimento LGBTI+. A metodologia necessária para abordar esses objetos no museu - seleção, classificação, documentação e comunicação - é específica e delicada. Soares comenta que ela “...é fundamental para a compreensão da construção de narrativas coletivas a partir das narrativas individuais como aquelas produzidas por grupos LGBTI+ no presente, mobilizados em torno de uma *reconquista da memória e da história*.” (Idem, ibidem, grifos do autor). O autor enfatiza também que é necessário “Identificar tais silêncios” que estão relacionados à memória que tem ainda a “boca fechada”, conforme o que disse no palco Jane di Castro. Ler as entrelinhas do indizível e investigar os remendos requer bastante delicadeza e sensibilidade na manipulação desse tipo de acervo e neste trabalho. O MUMO LGBTI+ é uma instituição que visa valorizar memórias, lutas e conquistas da comunidade LGBTI+ em perspectiva comunitária e dos próprios LGBTI+. Há na criação desse museu um “destampar” de muitas bocas e de romper de muitas vozes silenciadas.

O museu, como lugar de produção de discursos, viabiliza a construção de narrativas representativas. A forma de apropriação de trajes (Memorial) inclui entrevistas feitas com pessoas que possuem vínculo afetivo com os objetos. A preparação dos figurinos para exposição foi executada por pessoas LGBTI+ que possuem entendimento sobre as personagens homenageadas. O traje, antes da entrada física e documental no

museu, foi levado direto para a exposição. Trata-se aqui de processos de apropriação que, mais que priorizar, contam e confiam na comunidade.

O desdobramento das entrevistas, da composição dos textos, da produção/preparação dos trajes, ao acontecer de modo simultâneo, influenciou de forma espontânea as práticas relacionadas à exposição. Todos esses procedimentos fazem com que o Memorial de Arte Transformista tenha um caráter mais artístico que museográfico na concepção e execução. De forma aberta e fluida, com participação da comunidade, que se vê conectada com o tema do Memorial e com os objetos expostos, o Memorial foi construído por meio experimental e de maneira criativa. Essa parte da exposição pode ser encarada como uma obra aberta, como identifica Scheiner no Projeto de Pesquisa Museologia Como Ato Criativo²²: “Neste universo, a exposição é identificada como campo simbólico e representacional específico e também como obra aberta – instância capaz de gerar narrativas que mobilizam todos os sentidos humanos.” (Scheiner, s.d.). É resultado do ato criativo em si. É emoção, criação e paixão.

Sobre musealização, identifica Soares: “Musealizar é mudar algo de lugar; às vezes no sentido físico, mas sempre no sentido simbólico. É recolocar, ou dispor para revalorizar. Reordenar, sem a perda de sentidos, mas visando a aquisição de informação ou a sua potencialidade (Soares, 2018, p. 190).” Tal mudança de “lugar” associa os trajes de maneira explícita à instituição.

A exposição da roupa faz com que ganhe novos contornos e, portanto, novas formas de despertar os sentidos. No memorial, a roupa está inerte sobre o manequim, o que permite a visualização de detalhes que, em movimento, são mais difíceis de perceber - estão disponíveis para visão em 360 graus. Cada veste exposta representa uma cor do arco-íris, de modo a ser associada com a bandeira símbolo dos LGBTI+. Cada manequim/instalação é de uma cor, a ressaltar a tonalidade da roupa. O traje de Lorna Washington (personagem homenageada) é predominantemente verde e apresentado em um manequim-instalação verde, por exemplo. Tal modo de expor é conectado à narrativa e aguça os sentidos: a roupa apresentada sobre manequim da mesma cor tem outros aspectos valorizados, como textura e forma.

Os treze trajes expostos foram vestidos por treze artistas transformistas que fazem (ou fizeram) parte da exposição durante os trinta anos do Grupo Arco-Íris. O Memorial também é uma homenagem às artistas e um reconhecimento pelo legado para a comunidade LGBTI+. Legendas informaram sobre a relação das personagens com o Grupo Arco-Íris, sobre o estilo das artistas e características individuais. Por meio desse recurso, a narrativa da exposição conecta o figurino a um corpo individual. Ao lado do

²² Projeto ao qual se vincula a presente Tese.

texto está impressa a foto de rosto das homenageadas nas legendas. Somados, escrita, imagem do rosto e objeto exposto são um convite à imaginação. Em plano mental e favorecido pela narrativa, o traje pode ganhar um corpo, a se movimentar no imaginário.

A arte transformista trata, dentre outros aspectos, de desafiar o gênero pré-estabelecido socialmente. As homenageadas no Memorial são mulheres *trans*, travestis ou homens cisgêneros que encarnam personagens mulheres. Os homens cisgêneros que interpretam um personagem - que pode ser chamado de *drag queen* - vestem-se para o espetáculo, a comunicar o feminino para o público. Com esse objetivo, são escolhidos recursos estéticos associados ao que o senso comum ou aquela comunidade que assiste entende como “expressão do feminino”. A personagem Suzy Brasil, por exemplo, usa frequentemente perucas desgrehadas, batom vermelho circundado de lápis preto, saltos altos, sutiã e vestidos curtos. Não há intenção de criar uma ilusão com o que se entende de uma mulher - ou de uma mulher cisgênero -, mas sim de comunicar uma personagem, deixando perceptível que se trata de um homem cisgênero a interpretar.

O lúdico e essa metodologia podem facilmente ser interpretados como alienação, da mesma forma que o artista pode ser considerado como alguém “fora da realidade”, com conotação negativa. As apresentações transformistas são, sim, uma reação não violenta à violência. Segundo Judith Butler, raiva difere de violência: “Eu acho que a raiva pode ser compartilhada, pode ser refletida, e pode ser cultivada. Então a questão é: qual a forma de arte que a minha raiva deveria assumir?” (CANAL BRASIL, 2022). A raiva gerada pelas adversidades vividas por pessoas que tem uma expressão de gênero, identidade de gênero e orientação sexual diferentes de normas heteronormativas consolidadas é extravasada por meio da arte. Arte e gênero podem perfeitamente ser conectados, conforme identifica Butler:

...Nós nunca vamos viver em um mundo sem gênero. Mas nós vamos transformar o gênero e suas normas num palco, um campo de guerra, uma forma de vivermos sem violência, com desejo e com conexão com os outros de uma forma viva e cheia de paixão (CANAL BRASIL..., 2022).

Como aponta a autora, no palco a raiva pode ser transmutada em paixão. O figurino materializa essa paixão pelo espaço do palco - talvez uma válvula de escape da raiva, citada por Butler. Os trajes como materialização dessa paixão do artista explicam sensorialmente a “insistência” (Abreu, 2018, p. 380) em ser o que se é. Uma paixão transmutada em matéria e vestida sobre o corpo; não é possível ser sem um corpo. O figurino, para essas artistas, grita a paixão pelo palco. E na mostra, pela apropriação, essa paixão vestível grita aos sentidos de quem se aproxima.

Sobre corpo, Serres explicita:

Não importa a fadiga ou a dor que o corpo tenha que sofrer, atacado de mil males, abatido pelo ou pelos sofrimentos, ele sempre consegue erguer uma parede para proteger um espaço sadio onde se salva a instância que estremece de alegria e de esperança, continuamente, no perigo ou na proximidade mortal por mais extensos e profundos que sejam os golpes. (Serres, 2000, p. 148)

Uma potência de alegria; uma armadura brilhante e protetora: a parede-traje está entre o corpo e o mundo. Na exposição essa paixão e alegria materializadas no figurino contagiam, convidam à viagem sensorial. Esse convite, com o brilho da armadura e colorido da paixão, se faz potente. Mesmo os figurinos com expressão de gênero mais feminina - que poderiam ser associados a delicadeza - se impõem com força, sem precisar de muita explicação. Trata-se de espetáculo, de paixão, de exagero, de potências. A apropriação das peças contribuiu para aumentar ainda mais essa força na mostra. Sobre acervos LGBTI+ e participação comunitária, identifica Soares:

...é relevante observar que estes acervos se constituem na passagem sensível de bens da esfera privada, individual e pessoal (por vezes secreta) à esfera comunitária, do patrimônio partilhado e acessível, tendo, portanto, como finalidade um “sair do armário” coletivo e intencional (Soares, 2012, p. 12).

O desvelo dessas peças, guardadas na esfera individual das artistas e preservado por afetividade ou para reaproveitamento, foi apropriado pelo MUMO LGBTI+. O processo de preparação, no que diz respeito a restauração e produção dos manequins e adornos, foi feito pela comunidade LGBTI+. O restauro foi feito basicamente por mulheres *trans* que sabiam quem eram essas artistas. Esse trabalho, supervisionado por Almir em seu ateliê, foi feito de maneira orgânica. Um exemplo prático²³ foi a restauração dos bordados: Almir, de forma inicial, explicou o que deveria ser feito; após isso, deixava que as bordadeiras escolhessem por si os materiais e modos de fazer. Ao supervisionar a preparação das roupas para a mostra, foi perceptível que a equipe era envolvida com o universo da Arte Transformista.

Para este tipo de acervo, o processo de preparo já cria uma relação diferente da comunidade com o objeto. Há pertencimento. Orgulho e beleza também. Em grupo, o tão aclamado “Orgulho LGBTI+” é materializado, sem que seja dita uma só palavra. E de várias mãos para outras muitas, essa satisfação é transmitida e dividida. O sentimento e o pertencimento fazem com que novas metodologias sejam implementadas, de maneira mais espontânea e combinada com o tipo de acervo, com a comunidade e com a instituição cultural. Quanto mais representativo for o objeto, mais mobiliza as memórias coletivas consolidadas pela comunidade; maior é a criatividade nas metodologias que comandam as ações.

²³ O autor pôde vivenciar presencialmente momentos em que esses trajes foram preparados.

Ainda sobre acervos LGBTI+, é correto afirmar que são “contra-patrimônio, por sua natureza contestatória” (Soares, 2012, p. 11). Essa natureza contestatória, desde a seleção até diversas apropriações institucionais, de fato vem também contribuindo para gerar novas metodologias oriundas de pesquisa, mas principalmente de participação comunitária. No caso dos trajes do Memorial a natureza contestatória se aplica, por se tratar o tema gênero de uma forma não heteronormativa.

Ao observar e considerar as paixões, os silêncios, os remendos e violências do universo das roupas que compõem o Memorial (âmbito simbólico) é possível apostar que esse universo é mais que contestatório. A dimensão de pertencimento e sensorial que essas peças abrangem ultrapassa a lógica dos pensamentos - por serem objetos vestíveis (corpo), por serem brilhantes, coloridas, sedutoras aos sentidos. São aspectos que vão além do caráter social/histórico. Talvez sejam também uma paixão-patrimônio, um seduzir-patrimônio ou sensorial-patrimônio ou pulsão-patrimônio. Tais aspectos não são o oposto do caráter contestatório. Pelo contrário: dão-lhe força, intensidade, de maneira pulsante.

Cria-se nesta tese o conceito de Patrimônio Sensorial: aquele que, em contato com os sentidos do corpo, grita para além de contextualização social, de ditames normativos, caráter político e por isso tem a capacidade de lhes conferir força e sentido, com potência avassaladora. Pode ser individual e coletivo – sentido por muitos ou por um só. É como se o aspecto sensorial, num primeiro momento em contato com o exposto, tocasse a percepção e superasse todos os outros. Friedrich Hegel comenta, sobre os universos de sensibilidade e saber:

Na certeza sensível, um momento é posto como o essente simples e imediato, ou como a essência: o objeto. O outro momento, porém, é posto como o inessencial e o mediatizado, momento que nisso não é em-si, mas por meio de um Outro: o Eu, um saber, que sabe o objeto só porque ele é; saber que pode ser ou não. Mas o objeto é o verdadeiro e a essência: ele é, tanto faz que seja conhecido ou não. Permanece mesmo não sendo conhecido - enquanto o saber não é, se o objeto não é (Hegel, p. 74, 1988).

O sensível, despertado no primeiro momento do contato com os trajes do Memorial, não carece do saber. O que vem por meio do outro (saber), o contato com o material escrito/informativo da mostra vem num segundo momento. A sensibilidade ou essência é de imediato acessada, o potencial de sedução desses trajes foi amplificado pela apropriação do que está em apresentação.

Há também um outro lado: pessoas da comunidade LGBTI+, tão inteiradas sobre o estilo de vestir de cada artista, podem facilmente apontar: essa roupa é de Luana Muniz. O saber pela vivência no meio tem a possibilidade de, num primeiro momento, colocar o “saber” (inessência) em primeiro plano, em detrimento do que o autor entende

como essência. É fato que no Memorial há muitos momentos em que o essencial provoca deslumbramento, uma viagem sensorial imediata para muitos.

A preparação se deu conforme os debates/pesquisa se sucederam sobre a apresentação das roupas; o objetivo foi evidenciar o “drama” visual típico dos figurinos de artistas transformistas. O exagero tornou-se ainda mais evidenciado pelas cabeças, que conferiram altura maior aos manequins, por capas e saias - que proporcionaram aumento horizontal - e pelo brilho adicionado às peças. Os manequins são instalações desenvolvidas, que levam em consideração as características de cada artista. Mesmo os figurinos de artistas que não pretendem criar uma ilusão feminina possuem o impacto visual necessário para o show. Com o aumento da carga dramática, do brilho, cores, volumes e texturas, os sentidos são ainda mais despertados. O convite sensorial provocado pela apresentação dos objetos torna-se intenso. Como no figurino já há uma aproximação com a expressão do gênero feminino, esse fator torna-se propositalmente mais evidente.

Um recurso muito utilizado no show transformista é a maquiagem. Os contornos que são conferidos ao rosto emprestam muita particularidade aos personagens interpretados. Como forma de “feminilização” ou de “humorização”, o rosto é pintado a esconder sobrancelhas, simular ângulos, criar uma ilusão de boca carnuda, ou simplesmente utilizado para conferir drama e maior alcance visual para a plateia. A maquiagem dá também identidade por variar pouco, ao contrário das roupas: a cada dia de espetáculo, uma roupa; a pintura varia pouco e é ferramenta para reconhecimento dos personagens de forma individual, pelos contornos do rosto.

No Memorial, os manequins não tinham face. Eram manequins-instalações com alto pescoço, ultrapassando a altura da cabeça, que termina em um elemento simulando um chapéu/adereço. De maneira concomitante, sem rosto, cabeça e proporções modificadas, contribuindo para que haja um deslocamento simbólico do traje na mostra de maneira assumida - e exagerada - na narrativa.

Figura 12. Adereço de cabeça do figurino-instalação da artista Jane di Castro.



Fonte: De autoria própria, 2023.

A mostra relacionava, por meio de legendas, os figurinos às homenageadas. Sabe-se que são artistas homens, mulheres *trans* ou travestis que se apresentaram vestidas para o palco. Não houve, na exposição, esses corpos em movimento e de aparência individual, que por si já desafiam o gênero pré-estabelecido socialmente. Cada traje-instalação é de um tom, com a finalidade de conectar o conjunto à bandeira do arco-íris, símbolo visual da comunidade LGBTI+. Estavam inseridos em uma parte da exposição que comemorava os trinta anos de uma instituição voltada para essa comunidade. É um memorial que no título possui “arte transformista”.

Mesmo sem ler legendas, pelo título do memorial era visível a conexão da roupa com a arte transformista: era imediatamente perceptível o caráter de figurino para show. Esse caráter extravagante une também visualmente os trajes expostos. O brilho, por exemplo, está muito presente, em maior ou menor escala. São características comuns aos trajes que, reunidos em grupo, reforçam a comunicação. O universo lúdico dos espetáculos é apresentado com uma estética bastante específica, frequentemente associada aos artistas transformistas pelo senso comum.

A identidade de gênero das homenageadas era descrita pela legenda e levava em consideração o modo como as próprias artistas se designavam. As treze

personagens abordam (direta e indiretamente) gênero em apresentações e utilizam o figurino como ferramenta de comunicação de entendimento de seu próprio gênero, desdobrando uma série de questões.

As vivências não estão descoladas da relação entre roupa e corpo. As mulheres *trans* ou travestis enfrentam grandes problemas ao se assumirem. Têm muito menos oportunidades devido ao preconceito; e são sujeitas diariamente a violências em diversos níveis. Isso se estende à comunidade LGBTI+ como um todo, em maior ou menor proporção, dependendo do caso. É mais difícil conseguir recursos, principalmente para artistas em começo de carreira. Daí o universo do reuso, da bricolagem e do “faça você mesmo” com o que possui ou o que é de fácil acesso. Fio de lã, contas e plumária na composição da instalação referente a cada figurino são inspirados nesse aspecto.

A apropriação das roupas para o Memorial de Arte Transformista esteve conectada ao todo da exposição por meio de recursos estéticos. Cada homenageada tinha uma cor de traje e, unidas, formavam um arco-íris. A referência estética conectou-se ao grupo e à expografia como um todo e inseriu os objetos esteticamente na história do grupo. As treze artistas homenageadas, no que tange à exposição como um todo, foram consideradas importantes para o movimento LGBTI+ carioca, que vai além da roupa, emprestando ao conjunto um sentido muito especial.

Sobre lugares produtores de sentido, aponta Borges:

... se se considera que tanto os sentidos como os lugares (produtores e/ou ordenadores) de sentido são assim instituídos porque exprimem e remetem ao ser do/no mundo, isto é, a uma dada sociabilidade e historicidade e, portanto, que sua existência é correlata à existência organizada das coisas no/do mundo, ver-se-á que tantos os objetos, como os valores e os seus significados são instituídos por uma relação histórico-social entre sujeitos históricos e suas condições de existência. (Borges, 2011, p. 49)

O Memorial afirma a importância das homenageadas para a comunidade LGBTI+ como militância e ativismo, por meio da arte. O reconhecimento vem também da luta para existir, simplesmente. A existência do corpo em circunstâncias violentas e a capacidade de fazer essa arte tão característica são temas louvados nessa exposição. Legitima-se, assim, o corpo na esfera política. Ao chegar ao Memorial, percebe-se que o que ficou em maior evidência foram as roupas e a dramaticidade estética. Por instantes é possível esquecer o tema da mostra como um todo: quem usou essa roupa? Quando? Como o traje é feito? São questionamentos sobre a trajetória dos objetos, que conecta cada um ao seu museu interior. Isso se deve à criação de um Memorial para colocar os trajes das homenageadas reunidos, conferindo-lhes força e sentido dentro da narrativa da exposição.

O universo dramático da arte transformista parece ter sido incorporado no momento da concepção dos figurinos-instalações. Os trajes foram transformados em instalações-traje por Almir França, com total apoio do Grupo Arco-Íris. Essa confiança permitiu ao *designer* a liberdade de fazer algo incomum em acervos de museus: alterar de forma significativa o objeto. Aos vestidos foram adicionados (costurados/fixados) babados, bordados, camadas de tecidos, de maneira a modificar completamente a percepção sobre esses objetos.

Os trajes foram doações de Almir para o acervo do Grupo Arco-Íris. Ainda assim, a preparação dessas roupas foi executada para a exposição especificamente. É possível que, tratando-se somente de doação para o grupo sem expor, as roupas recebessem outro tratamento ou apenas restauração. O traje, a partir dessa adição de complementos, não seria mais somente o objeto que pertenceu à artista e que tem importância histórica para uma comunidade. Somados esses complementos, a exposição deixa nessas peças vestígios materiais de intenção - a intenção de construir uma narrativa específica, a partir de curadoria e de pesquisa.

Um objeto exposto em uma mostra, mesmo sem adição material, já é percebido de outra forma no espaço de exposição. Portanto, já que há essa mudança no sentido simbólico do objeto, mesmo sem adição de materiais, no que essa prática diferencia esse objeto na mostra? De maneira ainda mais assertiva: em que medida essa adição interfere na comunicação visual e sensorial do objeto? E a expressão de gênero, no que pode influenciar a apreensão do objeto no Memorial de Arte Transformista?

A dramaticidade e o reuso característicos do universo transformista parecem ter sido levadas em consideração. Tais aspectos legitimam essa apropriação dos objetos, já que fazem parte de um Memorial sobre o tema. São reforçados pelo processo de restauro e customização, por terem sido feitos por pessoas da comunidade na Escola de *Divines* - em grande maioria, mulheres *trans* e travestis.

A apropriação dos trajes das treze homenageadas foi praticada em meio ao universo do reuso e da fabricação de um corpo e de uma silhueta específica. Em conjunto a isso, está outra característica fundamental para essas artistas transformistas e para a comunidade representada: a dramaticidade. Esse é o aspecto mais latente quando se trata das adições feitas às peças; e acaba por provocar mais os sentidos. A sensorialidade é despertada por meio da adição de bordados que dão textura aos trajes. A adição de capas e sobrevestes aumenta também a silhueta e dá amplitude.

A ferramenta “roupa”, aplicada à intenção de modificar um corpo ou, mais especificamente, o entendimento sobre o corpo; e a possibilidade de moldá-lo por meio do vestir faz com que a moda seja um assunto de grande interesse para a mulheres *trans* e travestis. O sistema moda propõe maneiras de trajar conectadas com o momento

presente. O universo das artistas transformistas é inspirado em artistas da cultura pop que consagram maneiras de ser e consequentemente de vestir. O show de muitas é baseado na dublagem de canções de cantoras famosas; outros se baseiam na negação de uma feminilidade padrão. A moda do universo pop contribui e está conectada ao universo dessas artistas. É pertinente - e até muito esperado - que esse universo seja abordado, ainda que de maneira imagética (roupa exposta), no referido Memorial.

A apropriação das roupas no processo da exposição tem conexão com as práticas cotidianas e com o universo das mulheres *trans* e travestis. A utilização dos trajes, principalmente na adição de costura às peças para a mostra, vai contra certas práticas adotadas para conservação e apresentação desses objetos na mostra. Um estilo curatorial é praticado aqui de maneira a elevar à máxima potência a relação entre o corpo e a roupa, e a representação de uma comunidade que colocou em segundo plano algumas práticas museológicas consolidadas. Muitas dessas artistas são *designers*, fazem criações para o próprio corpo. O fato de todo o processo estar intimamente conectado a essa comunidade faz com que essa ligação entre corpo e roupa apareça, em detrimento de outras.

Uma das referências de curadoria de trajes em exposições de moda é Diana Vreeland²⁴. Como editora de moda, possuía fluência no manejo do traje no corpo para a produção de imagens. Quando começa a trajetória em museus, Diana chama atenção pelo modo de utilizar a indumentária para exposições a partir da década de 1970. Sobre esse aspecto da carreira de Vreeland, comenta Gabrielle Monti:

Irei distanciar o estilo curatorial de Vreeland do papel mais tradicional do conservador no museu, aquele que aborda a história do vestuário através de uma abordagem baseada no objeto. Ao fazê-lo, conectarei a curadoria de moda com a tradição apresentada como prática performativa. Considero a curadoria de moda uma gramática pessoal porque o que é destacado em qualquer exposição de moda é o resultado de um processo fluido de seleção que depende mais da intuição do que da pesquisa acadêmica formal (Monti, 2013, p. 67, tradução nossa)²⁵

Talvez o que a autora nomeie processo intuitivo seja um processo criativo que considera a provocação dos sentidos do corpo por meio da apropriação do objeto. Em

²⁴ Diana Vreeland (1903-1989) era editora de moda e trabalhou nas revistas *Harper's Bazaar* (1936-1962) e *Vogue Americana* (1963-1971). Como *Special Consultant* no Instituto de Indumentária, atuou no *Metropolitan Museum of Arts* em Nova Iorque de 1972 a 1989. Participou da curadoria de exposições de moda voltadas para vestuário de uma determinada época, ou retrospectivas de carreira de renomados estilistas. Foi criadora do *Met Gala* - importante evento anual que inaugura exposições de moda neste Museu até os dias atuais.

²⁵ *I will distance Vreeland's curatorial style from the more traditional role of the conservator in the museum, the one which approaches the history of dress through an object-based approach. In doing so, I will connect the curating of fashion with the tradition is presented as a performative practice. I consider fashion curating to be personal grammar because what is highlighted in any fashion exhibition is the result of a fluid process of selection that relies on intuition more than formal academic research.*

curadorias de que Vreeland participou, esse modo particular de apropriação tornou-se sua assinatura própria. Adicionava capas, plumas e grandes perucas nos manequins trajados para exposição: fazia uma composição com o traje exposto. As habilidades previamente consolidadas na produção de imagens para revistas de moda eram aplicadas ao modo de apresentação do traje. As sensações eram prioridade, em detrimento de aspectos históricos, por exemplo. É correto dizer que o Memorial de Arte Transformista vai na mesma direção de Vreeland no trato com os trajes expostos. Mas a apropriação na mostra vai além: ela interfere diretamente na materialidade do objeto, por meio da costura e da aplicação de elementos fixos.

Sobre a expressão de gênero e o Memorial: como o processo foi executado pela comunidade, essa apropriação aproxima o público do universo das artistas transformistas. A partir dela uma dramaticidade visual característica da arte transformista se fez presente. Os trajes localizam mudanças estéticas da arte transformista com o passar do tempo. Consequentemente, a partir do Memorial é possível compreender como as mudanças na relação entre corpo e roupa informam tendências de moda e comportamento da comunidade homenageada e resultam num panorama sobre a expressão de gênero das mulheres *trans* e travestis.

Uma das tendências mais perceptíveis é a passagem de uma época em que se almejava uma beleza padrão e criar uma ilusão para uma outra, em que essa busca não era determinante para a carreira da artista transformista. A forma de vestir das chamadas “caricatas” era concebida sem luxo, com roupas simples do cotidiano. Esses trajes foram complementados na exposição para compor um todo coeso; e para que nenhuma artista ficasse com um traje visualmente mais simples em detrimento de outras.

Figura 13. Figurino-instalação de Suzy Brasil.



Fonte: De autoria própria, 2023.

O figurino de Suzy foi complementado na parte de baixo por uma veste que acrescentou uma saia “rabo de peixe” de tule e mangas compridas de renda à roupa. A estampa de bocas a sorrir manteve o humor característico da personagem, tanto quanto o adereço de cabeça - que simulava “marias-chiquinhas”.

Um dos pontos passíveis de discussão é que o Memorial apresentou figurinos de artistas transformistas homens e mulheres. Em legendas (no título) referentes aos vestidos de mulheres *trans* ou travestis, o nome da artista é também o nome utilizado no cotidiano, já que são mulheres. No caso de serem artistas homens que interpretam mulheres, o nome citado é o nome da personagem no título da legenda. O texto abaixo do título contém essas informações.

Não é possível fazer a diferenciação de identidade de gênero a partir da estética das roupas e de como são apresentadas. O visual das roupas é coeso apesar de cada personagem ter estilo único. A apropriação dos figurinos contribui para um conjunto que

não está conectado somente com as homenageadas - como um memorial transformista, propõe uma estética própria dessa comunidade. Mesmo com as roupas em cada tom do arco-íris é notável a presença do reuso, do drama, da inspiração nas divas pop e vedetes; e o fato de serem roupas concebidas para o palco - para a noite.

O Memorial de Arte transformista expõe conjuntamente trajes, texto, fotos das homenageadas e uma pequena instalação abaixo das legendas - feita de aviamentos, que remetem à costura e ao fazer à mão. Ao mesmo tempo em que homenageia treze artistas é possível compreender o Memorial como uma parte, uma unidade inserida em um contexto maior que é a exposição Amor & Luta.

A mostra como um todo apresenta razoável quantidade de material escrito, em totens e bases impressas. A exposição foi dividida em três partes: inicial, com maior espaço - com fotos, textos e linha do tempo relacionados aos trinta anos do Grupo Arco-Íris e do movimento LGBTI+; o Memorial de Arte Transformista, com figurinos de artistas e texto; e o Memorial LesBi, que homenageou cantoras lésbicas e bissexuais que tiveram alguma participação na trajetória do grupo - representadas por meio de texto e instalações artísticas produzidas com peças de roupa (calças jeans decoradas).

Inserido na narrativa da mostra, o Memorial de Arte Transformista se destacou pela estética do figurino. Desde a saída da estação do metrô era possível ver de longe o brilho e as cores dos trajes e, com frequência, crianças corriam diretamente para perto desses trajes²⁶ obrigando os pais a entrarem.

²⁶ O autor atuou como um dos coordenadores da exposição e pode vivenciar muitos desses momentos diariamente.

Figura 14. Mãe e filha no Memorial de Arte Transformista.



Fonte: De autoria própria, 2023.

Na figura 14, a mãe lê uma das legendas, enquanto a filha - a despeito da leitura - está encantada pelo vestido lilás de Elaine Parker. O aspecto lúdico e sensorial do Memorial atrai a atenção e acabou por funcionar como uma “isca”. Por meio desse despertar dos sentidos, o visitante entrava em contato com as legendas e textos e se informava sobre as homenageadas, como registrado na imagem.

Matilde Bellaigue lembra que “A exposição é uma composição. Tal sistema de signos e interpretações é um meio de expressar e indicar”.²⁷ (Bellaigue, 1991, p. 30, tradução nossa). O Memorial indica e comunica por meio dos objetos a história das homenageadas de maneira a valorizar a dramaticidade estética. Para a criança, são vestidos. Para a mãe, que leu algumas das legendas, os trajes já possuem uma história veiculada às homenageadas. A mãe era guiada pelo interesse da filha, que se posicionava defronte aos trajes escolhidos. Era nítida a relação estabelecida entre a criança e o traje. Imaginava-se vestida em plano mental e em frente ao vestido de Eloina²⁸ disse: “Mamãe, eu quero esse rosa!”.

²⁷ *The exposition is composition. Such system of signs and interpretations is a mean to express and indicate.*

²⁸ O vestido rosa de Eloina estava na outra extremidade do Memorial. A menina correu até o traje impactada pela cor.

Neste caso, o aspecto lúdico e sensorial levou ao interesse maior sobre a informação nas legendas e consequentemente sobre a proposta do Memorial. O traje é localizado no tempo e contexto social por meio da informação. Para a filha era um vestido; para a mãe, um vestido utilizado por uma artista transformista com uma vivência particular. Para a filha, era mais que um vestido: era uma roupa de princesa, um traje de conto de fadas, que ela via em pessoa. O traje exposto era o sonho materializado a surpreendê-la na ocasião de uma corriqueira viagem de metrô. É consentida a viagem no espaço de exposição – mais que presenciada e consentida: é sentida. Nas histórias infantis, a moça torna-se princesa a partir da troca do traje; o rapaz torna-se herói ao vestir a capa ou a armadura – trajes singulares, maravilhosos, deslumbrantes, ricos e brilhantes. O momento dessa transformação é pautado pelo vestir: o corpo continua o mesmo, ou parecido. O figurino marca essa ocasião como um passaporte para a felicidade no imaginário infantil. Sonho e realidade encontram-se. O sensorial torna-se aspecto principal na relação com o objeto – patrimônio sensorial. Introjetado em cada sujeito está uma espécie de transformismo desde tenra idade, sem que se dê conta.

Transformar o corpo, vestir para se transformar: há delírio e medo nesses dois verbos combinados. Ser homem, ser mulher, ser princesa ou herói... A roupa pauta tais performances? Qualquer corpo pode se transformar no que se deseja por meio do vestir? É tão simples se transformar no que se deseja? O Memorial suscita muitas questões, que parecem ser mais simples para as crianças.

Walter Benjamin, por meio de memórias de infância, descreve o fascínio por uma joia da mãe:

...consistia de uma grande pedra amarela e brilhante no centro e de um número de outras de tamanho moderado e de várias cores – verde, azul, amarelo, rosa, púrpura – à sua volta. Era meu encanto sempre que podia observá-la. Pois, nos milhares de pequenos lumes lançados por suas orlas, percebia-se nitidamente uma música de baile (Benjamin, 1987b, p. 102)

As memórias e percepções da infância de Benjamin identificam aspectos sensoriais na relação com o colar trajado pela mãe. A relação com o objeto desperta a audição do autor, por meio da imaginação o brilho do objeto torna-se música no plano mental. É uma música de baile, da noite, de festa. A pedra indica a ida ao baile. A imaginação de Benjamin conectada ao desejo de ir à festa é despertada. O menino entende que aquele colar é para eventos especiais - que ele, como criança, não poderia ainda frequentar e conhecer, apesar da curiosidade. A roupa especial para eventos e o trajar conforme as ocasiões são hábitos aprendidos desde a infância. O brilho no figurino remete ao universo das festas, da noite e da dança, em muitos momentos. Nos contos

infantis, o momento da transformação, o instante desse “brilho” está conectado com momentos de lazer, de deslumbre e de prazer.

Essas histórias são geralmente conectadas ao universo feminino e se apropriam da expressão de gênero feminina estabelecida pelo *cistema*. O aspecto lúdico infantil é despertado e fomentado e de maneira concomitante: uma mensagem e uma lição são passadas por meio dos contos e filmes infantis. Um modo de comportamento é fortemente determinado: mulheres agem de determinada maneira, vestem-se de determinada maneira. Walter Benjamin identifica que “...a educação começa com as admoestações problemáticas, assim também o livro infantil em suas primeiras décadas é edificante e moralista, e constitui uma simples variante deísta do catecismo e da exegese.” (Benjamin, 1987a, p. 236). O conto infantil aguça os sentidos e ao mesmo tempo é disciplinador; e ajuda a moldar padrões que se acumulam de maneira pungente. Molda o adulto por meio da sensorialidade.

Entre o ditar comportamental e o aguçar a sensibilidade está o conto infantil. O conjunto de aspectos sociais e sensoriais são centrados no corpo. Mas ser centrado não significa serem antítese um do outro – estão conectados, não há um muro definido entre razão e emoção, ou entre “mente” e “coração”. Nas citações anteriores, Benjamin aborda a infância sob perspectivas distintas: a da memória pessoal e a da crítica da arte e da história. No museu é recorrente a escolha de abordagens ao conceber uma exposição: narrativa pautada pela história, narrativa pautada pela arte. O Memorial de Arte Transformista confere um momento lúdico e poético à exposição Amor e Luta, que conta sua história por meio da conquista de direitos civis para a comunidade LGBTI+.

O museu, espaço em que os objetos têm o simbólico modificado, promove uma relação específica com o objeto. Suscita e propõe uma interação por meio das exposições. E, ao promover interações e criar narrativas, faz uso do sensorial para contribuir com o discurso promovido pela exposição. Há possibilidade de conduzir a sensorialidade do corpo nesta intenção e direcionar onde e como a interação com o exposto se estabelecerá. A sensibilidade conduzida pelo discurso pode tornar o museu disciplinador e “moralista”, como afirma Benjamin. A apresentação de trajes nessa intenção é muito eficaz nesse sentido: conecta ao corpo de maneira imediata, conduz a uma prática diária - e pode deslumbrar no pior dos sentidos.

Em contrapartida, o museu pode proporcionar momentos de contato com o sensível da forma mais pura e simples, e, portanto, com o que há de mais humano. A exposição quase sempre está entre esses dois universos: pretende “dizer algo” e conduz a uma viagem, a partir desse mesmo “algo” que pretende comunicar. Lourdes Horta aponta que “A linguagem de museu é, assim, muito parecida com o sistema musical de expressão, um sistema básico de valores positivos e negativos, de intervalos

e notas que compõem as cordas da melodia.”²⁹ (1992, p. 48 [trad. Nossa]). Ao mesmo tempo em que a música é manifestação de sensibilidade pura é também métrica, técnica, é sistema, expressa e trabalha com polos opostos. A exposição sempre está entre a grande “pedra brilhante” a promover melodias mentais e a intenção racional e “catequização” dos sentidos conforme identifica Benjamin.

A apreensão do exposto pelo visitante acontece a partir de experiências vividas no espaço de exposição. Sobre a abstração dessa relação “Se consideramos a exposição como obra (e a considero), a experiência do público ocorre pela apreciação que ele faz a partir do seu universo referencial, criando uma síntese subjetiva.” (CURY, 2005, p. 38). Essa relação promovida pelo museu acontece de forma complexa, une esferas diversas do ser. A apreensão acontece subjetivamente conforme sensações, emoções e vivências vêm à tona a partir do estímulo que foi viabilizado a partir do exposto. O encantamento, o deslumbre, a negação total... São várias as reações provocadas pelo modo de apresentação dos trajes.

A temática LGBTI+ é notável pelas cores do arco-íris muito presentes e por muitas imagens referentes à cultura gay; e a mostra era localizada na estação do Metrô Carioca. Ao passar pelo meio da exposição era possível encurtar o caminho para uma academia de ginástica que funciona no subsolo do Metrô. Diariamente, pessoas que não visitariam a exposição passaram literalmente por dentro da mostra. Muitas delas, ao saber do que se tratava o Memorial, viravam o rosto em direção contrária para não olhar, não entrar em contato, não estabelecer relação de maneira alguma. Estavam naquele momento a “esconjuram e exorcizam gárgulas”, conforme identifica Bellaigue (ver página 48 desta Tese). Soares, sobre experiência museológica, aponta:

...a percepção do real pelo indivíduo humano implica na percepção de si mesmo, inserido nesse real percebido. Essa relação, que constitui a experiência, é determinada pelo próprio agente que experimenta. Quando usamos um museu, portanto, estamos usando a nós mesmos no Museu que nos envolve e com o qual nos relacionamos. (SOARES, 2012, p. 66)³⁰

Como a experiência é determinada pelo agente? O Memorial que expõe trajes de artistas transformistas proporciona o quê, na relação? Ao compreender a roupa como uma membrana social que materializa uma primeira saudação utilizada no cotidiano, a que saúda no espaço de exposição? O estilo dos artistas transformistas carregado de dramaticidade é bem definido. É semelhante a um estilo das divas *pop* mas ainda mais exagerado em elementos decorativos - seja no humor, seja no luxo, no volume e nos

²⁹ *The museum language is thus, much like the musical system of expression, a basic system of positive and negative values, of intervals and notes which make up the melody strings.*

³⁰ Nesta parte da narrativa textual o autor referencia a publicação *Fenomenologia do Espírito*, de Georg Wilhelm Friedrich Hegel.

brilhos, conforme disse Elaine Parker anteriormente. O modo de trajar é identificável de longe.

Figura 15. Foto da entrada da exposição.



Fonte: Target Assessoria, 2023.

A exposição como um todo utiliza as cores do arco-íris como um dos principais recursos expográficos - portanto, no seu todo, a temática LGBTI+ foi presente e facilmente identificável. No Memorial, além das cores do arco-íris terem sido um recurso imagético, há a roupa (na figura 6 é possível identificar a entrada da exposição e o Memorial de Arte Transformista ao fundo). A escolha do que vestir é uma atividade cotidiana e que envolve o corpo. Ao apresentar roupas, a relação que se estabelece de intimidade com a própria pele é estimulada em plano mental e por meio das sensações, como identifica Nízia Villaça:

Pensar o corpo como matéria ou pensá-lo como virtual são apenas alguns dos desafios contemporâneos diante dos quais a estratégia mais adequada parece ser o jogo, a abertura, o controle do risco, a experimentação, a composição que integre a alteridade e a semelhança com o outro e com o mundo (Villaça, 2002, p.116).

A experiência vivida na mostra a partir dos trajes apresentados no Memorial põe “em jogo” a possível semelhança ou diferença com esse outro. A experimentação a partir da relação com as roupas pode tornar evidentes vontades, inclinações e aspectos emocionais adormecidos. A roupa, sem o corpo em movimento no Memorial, ganha vida no imaginário (virtual) de cada um. O jogo se estabelece pelo risco de parecer

semelhante com o outro, ou com o universo específico abordado do Memorial de Artistas Transformistas.

Seja pela estética ou pelos textos do memorial, a expressão de gênero feminino é apresentada e é facilmente cognoscível. Mais que expressão do feminino, as roupas em conjunto são vestígios materiais de homens cisgêneros ou mulheres transgênero, que expressam o feminino no meio da estação do Metrô. Mesmo que no contexto dos palcos e dos personagens, a concepção desses trajes pode ser considerada insubordinada e a parte de uma sociedade hegemônica. Os figurinos chocam algumas pessoas por terem sido usados nas apresentações por homens homossexuais ou mulheres *trans* e travestis. O desafio dos padrões de ser e de comportamento estabelecidos estão materializados no Memorial. São objetos concebidos para o show, para chamar atenção à distância e valorizar/modificar o corpo. E ainda: os objetos foram preparados para a mostra com a finalidade de realçar/exagerar o aspecto dramático. Trata-se de uma ultrafeminilidade difícil de ser ignorada.

Como é improvável passar o perto dos trajes e não perceber a presença, as reações do visitante combinam com o dramático nos trajes: de deslumbre e de atração total ou de negação absoluta. O que, na “percepção de si” (Soares), interrompe a relação com o exposto? E ao contrário: o que determina a relação de maneira fluida e o deixar-se levar pela sensorialidade por meio da estética dos trajes? Sobre a relação estabelecida entre visitante e museu, Scheiner comenta que esta

...se inicia na identificação de um “museu interior”, de uma memória afetiva que nos configura no mundo e para o mundo, e que interfere permanentemente em nossa forma de ver, selecionar, reter e interpretar os fatos. Reconhecer que o dispositivo narrativo não opera entre história e discurso, mas entre a singularidade do desejo e sua ocorrência no tempo e no espaço (Scheiner, 2000, p. 51)

A exposição como suporte ou como instância provocadora dos sentidos e sensorialidade traz à consciência referências próprias e individuais. De alguma maneira, estar naquele espaço concebido para entreter convida a uma viagem espaço-temporal, já que por meio da apropriação do exposto produzem-se novos sentidos, associados a objetos muitas vezes corriqueiros, do cotidiano. Esse fator pode ser amplificado quando o objeto exposto é o traje, pela atividade cotidiana do vestir e pela relação de proximidade física com o corpo. O acesso ao museu interior é possível a todos, cada um com sua percepção.

O Memorial oferece um panorama sobre um estilo das artistas transformistas. A perspectiva trata de um período anterior aos 30 anos do Grupo Arco-Íris, por ter artistas consagradas desde a década de 1960, como Rogéria. A mostra aborda o estilo de vestir de cada homenageada de forma direta, em legendas individuais; mas a história do vestir

não é contemplada de maneira identificável. Esse estilo das artistas em alguns casos é perceptível somente pelo visual e pelo sensorial, antes do contato com a legenda.

Talvez seja esse o maior legado dessa parte da exposição: oferecer um panorama que informa sobre modos de ser das artistas transformistas no Rio de Janeiro, por meio da roupa. Como o memorial, aborda a história da comunidade e é concebido e executado por ela. É parte da história da cidade do Rio de Janeiro, ultrapassa os limites da comunidade e comunica para pessoas de fora. Como expressão de gênero, indica possibilidades de manipulação do corpo por meio da roupa. Perturba ao confrontar o *glamour* dos trajes com a história de cada homenageada, de maneira dual. Como traje na mostra, aguça os sentidos por meio da dramaticidade. Por meio da informação nas legendas, contextualiza os corpos sobre os quais os trajes ganharam vida. De frente para trajes do Memorial, é bem possível que o visitante se imagine vestido. Todo o conjunto funciona como um espelho: de forma automática, acessa os desejos, medos e agruras de cada observador. E como cada um tem uma percepção, é como se girássemos um caleidoscópio: um objeto e infinitas ressonâncias a partir do girar de cada um.

Quando o convite da viagem “exposição” é feito e aceito sem culpa, o visitante deixa-se conduzir pela emoção e pelos sentidos. Há abertura para apreender o exposto, de maneira informativa, emocional ou sensorial, como o fez a menina da figura 14. Sem medo de seguir a viagem-exposição, com a tendência de ter menos conceitos pré-concebidos, viaja na trama e nos abundantes brilhos do vestido lilás. A criança ainda não sabe o que as homenageadas enfrentaram, nem imagina o caminho percorrido até que essas artistas vestissem os figurinos no palco.

Uma relação dual se estabelece nesse Memorial. De um lado a feminilidade apresentada; e de outro a trajetória de sofrimento das homenageadas. Será possível deixar-se seduzir por meio do sensorial, mesmo sabendo que os objetos expostos pertenceram a essas artistas - mesmo em momentos de glória? A complexidade das possíveis interações provoca a fala do corpo, que resulta das memórias individuais e coletivas e da sensorialidade.

Há complexidade também no que a roupa “expressa”. O exagero e dramaticidade elevados pela apropriação e expografia conferem ainda mais emoção à interação com os objetos do Memorial. De certa maneira, emprestam um certo drama a essa relação, já que fortalecem uma estética feminina bastante específica das artistas transformistas. Esse artifício e intenção são condizentes com a exposição como um todo. São objetos (roupas) que não se escondem, e para ser celebrados fora do reduto. A expressão desse feminino hiperbólico encanta, seduz. A contextualização e a

confrontação do objeto com os textos ou com a própria foto nas legendas (informação) podem chocar e dar à roupa aspectos duais.

Para a comunidade LGBTI+, o Memorial pode ser símbolo de um marco histórico e de conquistas por inúmeras razões. O conjunto de trajes é um panorama estético da trajetória de artistas transformistas; e a própria exposição é um marco por estar no Metrô – para além dos espaços LGBTI+. A comunidade conhece essas artistas, olha no chão se há mais nomes de outras artistas, impressos neste cenário. Com frequência, há o questionamento direcionado para a equipe de educação, comunicando que no chão - onde há um impresso que homenageia mais artistas - faltou o nome de algum artista importante para o cenário da arte transformista carioca. Há orgulho também, simplesmente pelo fato de as roupas estarem expostas de maneira bonita e de serem legitimadas pelo lugar de importância e pela apresentação.

A expressão do gênero feminino por meio da estética específica das artistas transformistas é apropriada e exagerada. Para a comunidade, a alegria da festa é facilmente cognoscível. Conduz a uma ideia de celebração e de orgulho, mais que qualquer informação de texto. A foto nas legendas conectou os figurinos às homenageadas que, ao serem identificadas, provocaram uma sensação de pertencimento (museu interior).

De distintas maneiras o caleidoscópio gira. Para a comunidade LGBTI+, que lê a legenda e sabe sobre as artistas homenageadas, é um girar. Para quem não as conhece, outro. Talvez para quem não as conhece previamente os trajes despertem mais a imaginação e os sentidos. À comunidade está reservado também o sentimento de se ver representada em um espaço público, a saudade das que já se foram, as lembranças previamente vivenciadas e o sentimento de não estar só.

No filme Quando o Carnaval Chegar, a cantora Maria Bethânia relata:

Xangô é o orixá da vida. E a única coisa que podia acabar com ele eram os Eguns – os espíritos dos mortos. Um dia os Eguns cercaram a casa dele. Aí, Dona Iansã, que era uma das mulheres dele, uma das três mulheres de Xangô, ela mandou fazer um vestido todo de espelho e foi dançar na frente da casa dele. Aí, os Eguns se viram refletidos e fugiram. E Xangô se viu também mil vezes refletido no vestido dela e a força dele aumentou, assim, mil vezes. Você entende? O negócio é viver a vida mesmo. Viver mil vezes e de mil maneiras diferentes. (QUANDO..., 1972)

O brilho do traje, a dança, o girar do vestido-caleidoscópico, a morte, a força da vida. O bailado de Iansã valorizado pelos espelhos aumenta a pulsão de vida de Xangô que vê seu reflexo mil vezes diferentes – viver a vida mil vezes por meio do reflexo do espelho e da imagem projetada de relance. Os vestidos do Memorial a brilhar tem essa capacidade de promover essa força e essa pulsão de vida. São, antes de questionadores de gênero, materialização de muita coragem: uma força que espanta algo que nos faz

mais fracos, contamina, acorda os sentidos. São trajes para corpos fortes que se mostram, exibem inúmeras maneiras de viver. E justamente por essa força latente talvez espantem alguns. A relação das pessoas com o objeto acontece de maneira potente no Memorial. E vendo-se - sentindo(-se), girando(-se), invocando(-se), brilhando(-se) – mil vezes mais fortes.

Figura 16 Imagem de um caleidoscópio por dentro.



Fonte: Lomography, s.d.

Esses “vestidos de luz”, esse espaço de amostragem, referências a corpos “fortes” existem mundo afora dentro e fora dos Museus. Em meio a tantas questões de ordem emocional, sensorial e simbólica é importante analisar e identificar como expressão de gênero e traje relacionam-se em outros lugares e circunstâncias, em outras exposições e instituições culturais para além do Memorial de Arte Transformista.

A partir daqui, seguem outros giros do caleidoscópio.

CAPÍTULO 2

HOMENAGEM AO TRAJE: EXPRESSÃO DE GÊNERO, CORPO E VESTUÁRIO EM EXPOSIÇÕES

2 Da Homenagem ao Traje: expressão de gênero, corpo e vestuário em exposições.

O Memorial de Arte Transformista apresenta trajes e é também homenagem. Faz parte de uma narrativa de intenção explícita: é um Memorial. Em outras exposições o traje geralmente é associado ao produtor (autoria) ou a quem o usou, por meio da legenda.

Na mostra como um todo, o objeto está inserido em um discurso. Por meio de identificação individual está veiculado a uma pessoa ou representa um coletivo: faz parte de memória de um “corpo coletivo” ou particular, de um só corpo e/ou de muitos corpos. A expressão de gênero une corpo, referências individuais e coletivas do sujeito e intenção para comunicar. Resulta em uma membrana-social-roupa, que simultaneamente representa a materialidade do corpo e a imaterialidade do simbólico. Em exposições, os trajes também comunicam e expressam gênero, mesmo quando a temática não é diretamente relacionada ao tema gênero. Quando direcionada ao gênero, a comunicação confere força por meio da especificidade do assunto.

A discussão sobre gênero e sexualidade atualmente é apropriada por políticos, é conduta definida por religiões, é temática de estudos acadêmicos recentes - com enfoques emergentes, é identificada na jurisprudência, na coletividade e na vida particular de cada sujeito. É muito presente no cotidiano: tão presente que é abordada de maneira automática e de forma corriqueira como o ato de vestir-se. Por essas e outras razões, pretende-se analisar neste capítulo as apropriações de questões relativas à expressão de gênero na museologia, por meio de exposições de conteúdo similar ao do Memorial de Arte Transformista: mais especificamente, exposições que tratam de expressão de gênero de maneira explícita, com temática “traje”, ou que possuam conexão com o universo das artistas homenageadas no Memorial de Arte Transformista.

2.1 - Expressão de gênero, memorial e exposição

A associação entre memoriais e homenagens a pessoas falecidas é muito comum. A palavra memorial pode ser relacionada à construção de memória por meio de honraria concedida. Seja pelos feitos, seja pela importância institucional ou de comunidade, em todo o mundo há memoriais que criam ou perpetuam memórias.

Em senso comum, o termo é frequentemente associado a monumento. Segundo o dicionário Michaelis, memorial é um “Monumento erigido em comemoração à pessoa ou coisa digna de ser lembrada.” (MEMORIAL, 2015). O Dicionário de Museologia define

memorial como “Museu ou centro de exposições destinado a comemorar um acontecimento, na maioria das vezes de natureza trágica (...). Neste sentido, a missão do memorial estaria essencialmente vinculada à ideia de patrimônio. Falamos também de um museu comemorativo.”³¹ (Mairesse, 2022, p. 368, tradução nossa). As definições dão entendimento sobre a existência de um lugar físico onde se comemora ou se lembra de algo importante.

Como o termo já enuncia, “memorial” faz referência por associação à palavra memória. De maneira mais específica, o Dicionário de Museologia define memória coletiva como “...a capacidade individual de preservar e lembrar estados de consciência passados, nos domínios sensorial, emocional, conceitual e cognitivo. Falamos de memória coletiva para designar memórias ou experiências compartilhadas por uma comunidade.”³² (Mairesse, 2022, p. 367, tradução nossa). Memorial seria um lugar de memória, onde se celebra e se lembra personagens e fatos em várias instâncias individuais e coletivas, que transcendem o aspecto meramente histórico. O historiador Pierre Nora, que considera memoriais e museus como lugares de memória, identifica que:

...lugares de memória não têm referentes na realidade. Ou melhor, eles são eles mesmos, sinais em estado puro. Não que não tenham conteúdo, presença física ou história; ao contrário. Mas o que os faz lugares de memória é aquilo pelo que, exatamente, eles escapam da história. *Templum*: recorte no indeterminado do profano – espaço ou tempo – de um círculo no interior do qual tudo conta, tudo simboliza, tudo significa. (Nora, 1993, p. 27, grifo do autor)

Lugares de memória podem ser como um “templo”, podem ser um espaço físico que promove conexão com uma espécie de sagrado, mas também com o profano - o movimento é de celebração, homenagem, orgulho em sua forma positiva. O memorial conecta a partir da importância de algo que aconteceu. Se é algo trágico, é sempre algo que orgulha, é uma grande honraria concedida a uma comunidade. Mesmo lembrando de algo triste, é possível sentir orgulho de pertencer a um grupo. Há um senso dubio entre tristeza, cerimônia, honradez, amor-próprio, exaltação, nesse caso. Esse tipo de memorial é amplamente utilizado pelo Estado e tem origem de intenções distintas. Uma vitória em uma guerra e/ou uma homenagem aos mortos em batalha são comuns em monumentos e memoriais. Perda das vidas *versus* vitória na batalha: o fato de estar vivo para quem visita já é passível de comemoração, pois alguém no passado morreu para

³¹ *Musée ou centre d'exposition destiné à commémorer un événement, de nature le plus souvent tragique Yad Vashem, officiellement désigné comme "Mémorial de L'Holocauste et des Héros" à Jérusalem (1953), memoriaux de la Shoah, memoriaux de la Paix à Caen). La mission du mémorial est en ce sens essentiellement patrimoniale. On parle aussi de musée commémoratif.*

³² *La mémoire est la faculté individuelle permettant de conserver et de se souvenir d'états de conscience passés, dans les domaines sensitif, émotifs conceptuel, cognitif. On parle de mémoire collective pour désigner des souvenirs ou expériences partagés par une collectivité.*

tanto. Assim, é possível honrar o passado e estar feliz pela graça concedida. É um estranho jogo entre morbidez e regozijo, que promove de maneira eficaz uma sensação de pertencimento.

Lorna Washington - uma das homenageadas do Memorial de Arte Transformista - faleceu semanas antes da abertura da exposição. Celso Maciel se foi em 30 de outubro de 2023 e a exposição Amor e Luta foi aberta em 17 de novembro do mesmo ano. Por estar envolvida com a demanda de trabalho, a notícia naquele momento soou estranha para a equipe. Meses antes, e por diversas vezes, colaboradores de pesquisa e curadoria (incluindo o autor desta tese) tentaram marcar uma entrevista com Lorna, que acabou por não acontecer. Exposição pronta, Memorial feito, programação e eventos em andamento - não houve comentários sobre luto, e sim muito trabalho. Mas sem dúvida, não houve uma só pessoa que a conheceu que, ao ver seu vestido exposto, não a tenha lembrado, em pensamento e sensação: era muito próxima ao Grupo Arco-Íris. Isso se estende ao autor desta tese, embora não a tivesse conhecido e tivesse visto em homenagem recente, em uma boate em Copacabana. Está aí deflagrada a estranha sensação: alegria da construção do Memorial em si, uma tristeza melancólica por quem já se foi. Estão também evidentes as memórias que se tem, que não se tem e as possíveis memórias criadas a partir da mostra. São sensações e compreensões que “escapam” ao contexto meramente histórico e interferem nos “domínios sensorial, cognitivo e conceitual” dos sujeitos: de dentro para fora, de fora para dentro.

O Memorial da América Latina, fundado em 1989 na cidade de São Paulo, em gênese não é conectado à morte. Trata-se de um espaço cultural “dedicado à integração e difusão da cultura dos diversos países latino-americanos.” (MEMORIAL..., s.d.). Dentre as nove edificações deste vasto espaço³³, o Pavilhão da Criatividade Darcy Ribeiro referencia a criatividade de Darcy, homenageado ainda em vida - propondo, no seu todo, uma exaltação da cultura latino-americana.

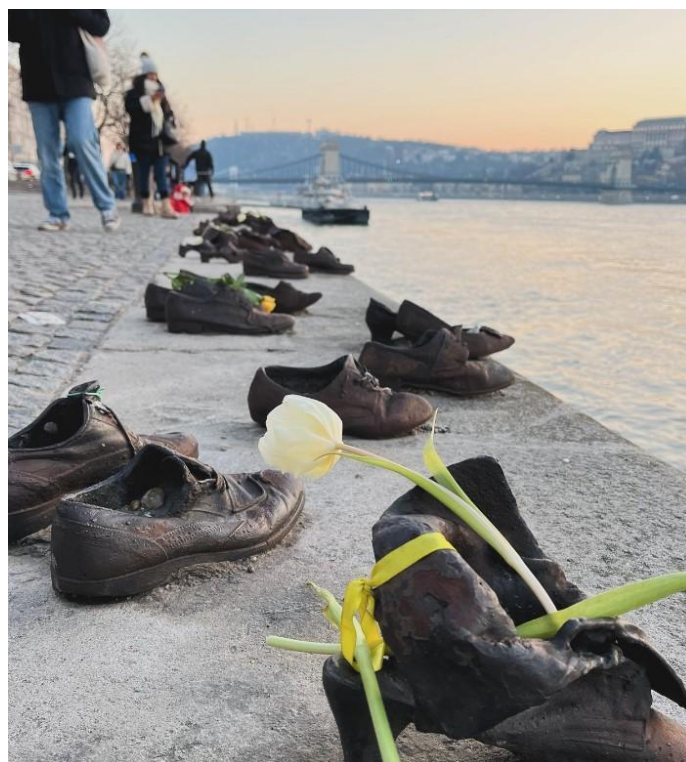
Em outra perspectiva, A Fonte Memorial de Diana homenageia a princesa de Gales, conhecida como Lady Di e falecida em 1997. Localizada no Hyde Park, em Londres, a fonte é oval, rasa e circunda um espaço gramado com acesso para visitantes. Não há estátuas ou representações da princesa. O *site* do Parque sugere: “Fique à vontade para sentar à beira do Memorial e refrescar os pés.”³⁴ (ROYAL PARKS, s.d., tradução nossa). Neste caso, a fonte foi fundada posteriormente à morte da princesa, em 2004. O mausoléu de Diana não se encontra inserido e nem próximo ao monumento.

³³ “O projeto arquitetônico, de caráter monumental e modernista, foi concebido por Oscar Niemeyer em uma área de mais de 84 mil m², sendo 12 mil m² de área verde.” (MEMORIAL..., s.d.)

³⁴ “Please feel free to sit on the edge of the Memorial and refresh your feet.”

Memoriais são instrumentos amplamente utilizados pelo Estado. Em geral tratam de referenciar personagens, datas e/ou fatos memoráveis por meio de alguma intervenção artística (estátuas, instalações entre outras). Constrói-se materialidade a partir de uma memória, “conta-se” uma história sensorial a partir de quem idealiza. Há certa semelhança entre museu e memorial, presente em memoriais que são centros culturais, como o da América Latina. Para Jorge Barcellos, “No meio campo entre museu e centro cultural, o memorial não tem uma identidade definida conceitualmente, aparecendo e diluindo suas funções ao sabor das administrações.” (Barcellos, 1999, p. 6) Para o historiador é difícil definir o que é, de fato, um Memorial. Seja com caráter artístico e interativo, seja como espaço onde se difunde cultura e conhecimento, memoriais possuem muitas variantes.

Figura 17 Memorial dos Sapatos em Budapeste.



Fonte: Instagram Armavox, 2024.

Por meio da representação de calçados, o Memorial dos Sapatos em Budapeste faz menção a um evento histórico marcante para a cidade. Zeny Miranda e Tassila Ramos apontam:

...o Memorial dos Sapatos, localizado às margens do Rio Danúbio, em Budapeste, Hungria, mostra isso. O monumento com 60 pares de sapatos, fundidos em ferro e enferrujados, virou um memorial para lembrar as vítimas do Holocausto, que, antes de serem fuziladas, tinham de tirar os sapatos, considerados artigo de luxo à época. (Miranda; Ramos, 2021 p. 77).

O monumento húngaro difere bastante do Memorial de Arte Transformista, embora ambos tenham um aspecto em comum: a comunicação é lograda por meio de objetos que remetem ao ato de vestir. A contagem dos pares de sapato dimensiona a cena de fuzilamento em plano mental. Há sapatos de expressão de gênero feminino e masculino e de tamanhos variados, que despertam a imaginação sobre o acontecido. A instalação foi concebida pelo cineasta Can Togay³⁵ em 2005. A familiaridade com artes dramáticas é perceptível na composição, que emociona. Os visitantes interagem com o memorial: deixam flores, bandeiras de seus países, moedas, velas, entre outros objetos.

O Memorial de Arte Transformista não homenageia somente as transformistas, mas sua arte - como espaço importante para a comunidade LGBTI+. Como no Memorial dos Sapatos, apresenta trajes; e como no Pavilhão da Criatividade de Darcy Ribeiro, faz menção à arte e às pessoas. Possui semelhança com a Fonte Memorial de Diana pelo formato circular, que deixa um espaço interior livre para o visitante. E mesmo assim difere de todos esses memoriais citados - pela intenção e contexto, por estar inserido na narrativa de uma exposição, pelo modo como apresenta as homenageadas, pela temática em si e pelo modo com que provoca o visitante.

Em 13 de setembro de 2013 foi inaugurada a exposição “*A Queer History of Fashion: From the Closet to the Catwalk*”, ou “A História da Moda Queer: Do Armário para a Passarela” (tradução nossa). A mostra, sediada no *The Museum at FIT (Fashion Institute of Technology)* e encerrada em 4 de janeiro de 2013, apresentava trajes ou representações de trajes num período de mais de 300 anos, relacionando-os com a trajetória LGBTI+. Mais precisamente, identificava a comunidade como importante para a moda, tanto na produção de roupas quanto na construção de comportamentos que desafiam o estabelecido e mudam os rumos da sociedade. Valerie Steele³⁶, curadora da mostra, aponta:

A Queer History of Fashion: From the Closet to the Catwalk busca explorar a “gaycidade” ou “queernecidade” da moda, concentrando-se em vários temas relacionados. Em primeiro lugar, chamamos a atenção para a presença histórica de gays, lésbicas, bissexuais e transgêneros no sistema da moda, não apenas como *designers* de moda, mas também como jornalistas, fotógrafos, cabeleireiros, maquiadores, estilistas, varejistas e modelos. Em segundo lugar, sublinhamos a criatividade e a resistência à opressão expressa pelos

³⁵ A instalação artística (de 2005) foi idealizada pelo cineasta Can Togay e projetada pelo escultor Gyula Pauer; e integra um roteiro turístico da capital húngara sugerido para não esquecer das atrocidades do holocausto na Segunda Guerra Mundial. (Gadini, 2024)

³⁶ *A Queer History of Fashion: From the Closet to the Catwalk* seeks to explore the “gayness” or “queerness” of fashion by focusing on several related themes. Firstly, we draw attention to the historic presence of gay men, lesbians, bisexuals, and transgender people in the fashion system, not only as fashion designers, but also as journalists, photographers, hairdressers, make-up artists, stylists, retailers, and models. Secondly, we stress the creativity and resistance to oppression expressed by LGBTQ subcultural and street styles, which have often transgressed sex and gender roles.

estilos subculturais e de rua LGBTQ, que muitas vezes transgrediram os papéis sexuais e de gênero. (Steele, 2013, tradução nossa).

Na construção e execução da narrativa da exposição há referência cronológica a personalidades como o escritor Oscar Wilde, o estilista Yves Saint Laurent e a atriz Marlene Dietrich, que utilizaram o traje como ferramenta para desafiar regras de gênero dominantes. Por meio da apresentação de trajes, a exposição também fazia menção à cultura *drag*, a Stonewall, à epidemia da AIDS e à conquista do casamento entre pessoas do mesmo sexo. *Pretty Gentleman* (Fraternidade *Pretty Gentleman*), no século XVIII; *Dandies and Aesthetes* (Dandies e Estetas), no século XIX; *Les Garçonnes*, na década de 1920; Marlene Dietrich *Lesbian Elegance* (Elegância Lésbica), em 1954; *Rise of Gay Designers* (Ascensão de *Designers* Gays), no século XX; *Before Stonewall* (Antes de Stonewall); *After Stonewall* (Depois de Stonewall); *Aids*; *Gay Icons* (Ícones Gays); *Sexuality and Style* (Sexualidade e Estilo); *Sex and Suits* (Sexo e Ternos); *High Fashion and Gay Culture* (Alta Moda e Cultura Gay); e *Marriage Equality* (Igualdade no casamento) são exemplo de grupos referidos³⁷.

Ainda que seções com tema “Sexualidade e Estilo” não referenciem de forma direta o tempo, é nítido que um dos principais objetivos da exposição é contar, valorizar, difundir, identificar a contribuição LGBTQI+ para/na moda, em um período da história ocidental. Nisso, a exposição parece ter sido bem-sucedida. Reconhecida a importância da mostra, é importante apontar que os termos *Queer* e *Gay* - na citação anterior, “*Queerness*” (queerness) ou “*Gayness*” (gayness) - são referidos pela curadora como símile.

Os debates sobre o uso do termo *Queer* ainda são relativamente recentes. Segundo Jaqueline de Jesus, “*queer*” seria o “Termo ainda não consensual com o qual se denomina a pessoa que não se enquadra em nenhuma identidade ou expressão de gênero.” (Jesus, 2012, p. 28). A autora apresenta um termo que de certa forma extrapola qualquer definição e aponta que sua compreensão e uso é “não consensual”: não há ainda uma definição concreta sobre o termo. A definição que Toni Reis apresenta se diferencia da autora: “*Queer*: Um adjetivo utilizado por algumas pessoas (...) cuja orientação sexual não é exclusivamente heterossexual/binária.” (Reis, 2018). *Queer*, para o autor, é um termo que pode “abraçar” várias letras da sigla LGBTQIAPN+: todos estes representados por cada letra seriam, portanto, *queer*. Seguindo essa premissa, *queer* poderia ser utilizado no lugar de LGBTQIAPN+ em muitos momentos. Comunidade *Queer* e comunidade LGBTI+ ou LGBTQIAPN+ seriam símile.

³⁷ Todas as traduções entre parênteses deste parágrafo foram feitas pelo autor.

Gay é um termo já bastante utilizado. Ela é *gay*, ele é *gay*: no senso comum é compreendido que são homens ou mulheres que se relacionam afetiva e sexualmente com pessoas do mesmo gênero – no caso particular do senso comum, homens com homens e mulheres com mulheres. E se antes existiam a boate *gay*, o bar *gay*, a rua *gay* e a praia *gay*, atualmente começam a aparecer os lugares *queer*. Os lugares *queer* atraem um público que possui mínima instrução sobre a sigla LGBTI+. São pessoas instruídas e/ou interessadas no tema e já com uma compreensão sobre orientação sexual e identidade de gênero. Trata-se de um público específico. É viável apontar que Steele utiliza esses dois termos no texto da exposição para atrair ambos os públicos.

Ainda que no texto sejam citados “*gay* e *queer*”, no título da exposição “*Queer*” é a palavra escolhida para caracterizar. O *queer* - como termo que abrange todos da sigla LGBTI+ - é associado também a algo mais contemporâneo. Como uma palavra que significa algo “estranho” (Oliveira, 2021) e “fora dos ditames sociais hegemônicos”, propõe uma certa rebeldia, que agrega “charme” ao contexto. Muito possivelmente, atrai um público específico que pode pagar por isso - letrado e especificamente segmentado. É diferente de utilizar LGBTI+ no título. Soa mais politizado, panfletário para alguns e confuso para muitos.

No Rio de Janeiro, a mostra *Queermuseu* foi inaugurada em 18 de agosto e permaneceu até a 16 de setembro de 2018 no espaço Cavalariças da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV), com objetivo abordar a diversidade, por intermédio de uma “cartografia da diferença”. Antes de ser realizada no Rio, foi apresentada na Instituição Santander Cultural (Porto Alegre, Rio Grande do Sul) de 15 de agosto a 10 de setembro de 2017. Foi encerrada devido a protestos em redes sociais, por ser acusada de “...apologia à pedofilia, pornografia e zoofilia, além de vilipêndio a símbolos religiosos”³⁸ (Szwarcwald, 2018, p. 8). A inauguração da mostra na EAV foi viável por meio de financiamento coletivo na plataforma Benfeitoria; o valor das doações somou R\$ 1.081.151,00 (BENFEITORIA..., 2018). Foi organizado um show para arrecadação, com participação de renomados cantores como Caetano Veloso e Marisa Monte (MEMORIALAGE, 2017-2019). O ingresso do show “Caetano Contra a Censura”, realizado em 15 de março de 2018, custou R\$ 500,00 – com possibilidade de meia-entrada (VEJA RIO, 2018).

É fato que o termo *queer* se destaca no título da exposição. O que seria um *Queermuseu*? Um museu produzido por essa comunidade? Um museu temático, que aborda essa categoria? Sobre a apropriação do termo na mostra, aponta o curador de *Queermuseu*, Gaudêncio Fidelis:

³⁸ Fábio Szwarcwald era Diretor Presidente da Escola de Artes Visuais do Parque Lage na ocasião.

É importante salientar que o termo *queer* possibilita a inclusão de comportamentos e referências *queer*/homossexuais, mas igualmente *queer*/heterossexuais, assim como outras categorias localizadas entre eles. É um engano pensar que seja tão restritivo a ponto de incluir somente comportamentos e inclinações dentro da sigla LGBTQI+, pois foi justamente a necessidade de uma terminologia mais ampla que fez com que este fosse apropriado, pela sua capacidade de abrigar comportamentos não passíveis de inclusão dentro da referida sombrinha. (Fidelis, 2018, p. 18)

Fidelis estende o termo *queer* para o âmbito do comportamento considerado fora das normas canônicas ou hegemônicas. Quando associa o termo à heterossexualidade, é retirado o caráter de vulnerabilidade social dos *queer* e dos LGBTQI+. Cita o *queer* também como alguém “estranho”, de modo geral. De modo ainda mais específico, identifica que “Para a plataforma da exposição, foi considerada inclusive a polissemia da palavra *queer* e a compreensão de que o que hoje conhecemos como *queer* data do século 19, embora tenha surgido inicialmente com conotações depreciativas.” (Fidelis, 2018, p. 17). No site da Organização Não-Governamental estadunidense GLAAD (*Gay & Lesbian Alliance Against Defamation*) com tradução (nossa) para Aliança Gay e Lésbica Contra a Difamação, o termo *queer*³⁹ é associado à palavra “*questioning*” – ou “questionamento” (GLAAD, 2024, tradução nossa). No site há ressalvas para o uso desse termo dentro e fora da comunidade LGBTQI+, em contextos específicos; e sugere-se sempre perguntar à pessoa como ela gostaria de ser referida.

Jaqueline de Jesus (2012, p. 28) afirma que a definição do termo *queer* ainda não é consensual, como também em GLAAD. O *queer* é amplamente utilizado como um termo geral em que cabem pessoas que não são cisgêneras e/ou heterossexuais. A partir dessa abrangência é também apropriado nas exposições, para atrair um público de característica própria, conforme os interesses institucionais e individuais dos envolvidos no processo de concepção. É fato que eventos *queer* atraem um público pagante, que interessa a muitos.

³⁹ *An adjective used by some people, particularly younger people, whose sexual orientation is not exclusively heterosexual (e.g. queer person, queer woman). Typically, for those who identify as queer, the terms lesbian, gay, and bisexual are perceived to be too limiting and/or fraught with cultural connotations they feel do not apply to them. Once considered a pejorative term, queer has been reclaimed by some LGBTQ people to describe themselves. However, it is not a universally accepted term even within the LGBTQ community, so use caution when using it outside of describing the way someone self-identifies or in a direct quote. When Q is seen at the end of LGBT, it typically means queer. In a setting for support, particularly for youth, it may mean questioning. Ask people how they describe themselves before labeling their sexual orientation.* [Tradução nossa: Adjetivo usado por algumas pessoas, principalmente pessoas mais jovens, cuja orientação sexual não é exclusivamente heterossexual (por exemplo, pessoa queer, mulher queer). Normalmente, para aqueles que se identificam como queer, os termos lésbica, gay e bissexual são considerados demasiado limitantes e/ou repletos de conotações culturais que consideram não se aplicar a eles. Antes considerado um termo pejorativo, queer foi reivindicado por algumas pessoas LGBTQ para se descreverem. No entanto, não é um termo universalmente aceito, mesmo dentro da comunidade LGBTQ, portanto, tenha cuidado ao usá-lo fora da descrição da forma como alguém se identifica ou em uma citação direta. Quando Q é visto no final de LGBT, normalmente significa queer. **Num ambiente de apoio, especialmente para jovens, pode significar questionamento.** Pergunte às pessoas como elas se descrevem antes de rotular sua orientação sexual]. (grifo do autor).

O Memorial de Arte Transformista não possui letras da sigla LGBTIQIAPN+ no título. Está inserido na mostra Amor e Luta - Trajetórias do Movimento LGBTI+ Carioca e 30 anos do Grupo Arco-Íris. A opção de utilizar “LGBTI+” no título deve-se ao caráter político e às lutas a favor dos direitos humanos para essa comunidade. A sigla atraiu o público interessado em direitos humanos LGBTI+. Dentro dessa narrativa, o memorial possuiu um caráter surpreendente, representa uma forma de luta por direitos conectada a arte e a moda. O próprio termo “Arte Transformista” remete a um passado onde havia shows transformistas, coerente com a época em que maioria das homenageadas se apresentou. Atualmente é possível ver o termo *drag* nos títulos de apresentações similares ao que era entendido como transformista.

Figura 18 Quepe de Maria Quitéria exposto em Atos de Revolta, MAM Rio.



Fonte: De autoria própria, 2022.

A exposição “Atos de Revolta: outros imaginários sobre independência” foi inaugurada em 17 de setembro de 2022 e Permaneceu aberta até 28 de maio 2023, no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro (MAM Rio). Segundo texto curatorial, “...a exposição revela as contradições da historiografia brasileira, que produziu apagamentos de personagens determinantes, sobretudo de populações negras, indígenas e mulheres.” (Eleison, 2022). Inserida na mostra esteve a instalação Museu da Revolta

Baihense⁴⁰, desenvolvida por Thiago Martins de Melo, em que o quepe de Maria Quitéria foi apresentado. O artista brinca com a ideia de museu e suas narrativas: constrói objetos e os conecta a personagens históricos, só que os objetos são praticamente “novos em folha” ou de produção muito recente. Desse modo, confunde o visitante propositalmente.

Maria Quitéria é conhecida por ter sido uma mulher militar no século XIX, o que era impensável para a época. Esse aspecto é bastante evidenciado na legenda⁴¹ inserida na vitrine que dispõe o quepe. A temática de gênero é presente na concepção e apresentação da instalação, que - como o Memorial de Arte Transformista - estava inserida em uma outra narrativa, que foi a exposição como um todo. Há um estranhamento inicial ao ver um quepe militar em uma exposição que trata de insubmissões. Ao aproximar e ler a legenda, compreende-se o lugar do objeto dentro do discurso.

Isso aconteceu também no Memorial. Os figurinos-instalações, por serem sedutores - essente simples (Hegel, p. 74, 1988) - provocam aproximação: o contato com a contextualização do objeto provoca certa surpresa. Tanto o quepe quanto os figurinos-instalações do Memorial têm razão de ser na narrativa das respectivas mostras, por desafiar regras de gênero. É no momento de contextualização que a sensorialidade ganha sentido e força, e o objeto é associado ao valor de patrimônio sensorial.

Em ambos os casos, a sensorialidade ganha força a partir de um contexto que desafia possíveis compreensões prévias sobre o objeto: a contextualização, nesse momento, fica em segundo plano. O despertar dos sentidos fomenta um interesse posterior a esse encantamento. Esse provocar ocasiona o querer saber mais sobre o exposto, o ler as legendas, o conversar ou ouvir as pessoas que trabalham no educativo da exposição. O objeto, assim, torna-se marcante para a pessoa por acessar uma emoção muito particular e íntima, viabilizada pelos sentidos do corpo. O objeto é patrimônio sensorial para aquela pessoa - e muito possivelmente será associado a algo maior que o contexto e informações, transcende aspectos sociais informados.

⁴⁰ Museu da Revolta Bahiense, 2022. Instalação com objetos produzidos e apropriados. Peça de áudio, mobiliário e sinalização, dedicados à Revolta dos Búzios, Independência da Bahia e Revolta dos Malês. Área na exposição: 350 x 1150 x 560 cm. (La Fuente, 2022, p. 183)

⁴¹ Segue o texto da Legenda: Quepe de Maria Quitéria. Objeto. Sem data identificada. Maria Quitéria (1792-1853) foi uma guerreira nas lutas de independência da Bahia (1822-23). Ela utilizou roupas convencionadas como masculinas para infiltrar-se no exército, instituição reservada somente para homens no Brasil. Após o reconhecimento de sua bravura e destreza, mesmo sendo denunciada por seu pai, não foi expulsa da corporação, fundando posteriormente uma ala feminina dentro do exército, que participou de lutas cruciais para a expulsão dos portugueses da Bahia e para consolidação da independência do Brasil. O registro foi feito pelo autor desta Tese, em visita à exposição.

A expressão de gênero pode ser classificada como masculina, feminina e andrógina, quando direcionada ao uso do traje. Onde está o vestir no desenrolar e ressonâncias da Teoria *Queer* e estudos e proliferação de categorias que referenciam de gênero e sexualidade? É possível haver uma expressão de gênero lésbica, queer, gay ou bissexual? É um tema delicado, que exige sempre uma contextualização - que pode vir do(s) outro(s) e de si a partir do museu interior, no momento da exposição.

Ao compreender-se museu interior como um produto de vivências, experiências e memórias de cada sujeito, é duvidoso apontar que há uma resposta assertiva. Tudo depende da vida prévia de cada um: há uma imensidão de respostas e casos isolados. Há quem ache possível supor uma pessoa como sendo lésbica - se tiver expressão de gênero masculina, por exemplo. É uma questão cultural, que pode vir de quem observa ou da própria pessoa, que se veste de uma determinada maneira “masculina”. Em exposições são nítidas essas “bases culturais”, tanto no exposto quanto na apreensão individual e coletiva do exposto. Há, nas memórias de cada um, aspectos que transcendem toda essa tessitura construída de maneira massificada.

Quando Walter Benjamin descreve o aspecto sensorial e material da joia usada pela mãe para sair para uma festa, aspectos sobre gênero parecem estar em segundo plano (Benjamin, 1987b, p. 102). O “brilho e o colorido” tomam espaço na narrativa, e muito possivelmente nas memórias individuais. Em cada caso, o museu interior poderia “falar mais alto”: na contextualização, a partir do gênero, do valor da joia e nos aspectos sensoriais. É um conjunto, uma costura complexa da tessitura do museu interior de cada um. Ou pode se tratar de potente sensorialidade, de puro sentir, daquilo que não se consegue apontar, que é difícil de descrever em linguagem: a joia é puro patrimônio sensorial no museu interior de Benjamin, patrimônio este que poderia ser acessado a partir da relação criada pela exposição.

A centralidade do corpo, ao compreender a expressão de gênero, torna a classificação dessa categoria algo bastante complexo. O corpo carrega sobre a pele (sensorialidade) o traje, e o comunica para o mundo (contextualização). Esse corpo detém memórias a partir de experiências íntimas e coletivas vivenciadas.

O traje em si é uma ferramenta que extrapola o físico; e compreender expressão de gênero por meio dessa materialidade é desafiador. Identidade de gênero e orientação sexual são critérios, são inclinações comportamentais e afetivas que se dão por meio da materialidade do corpo. Sexo biológico é centrado em um entendimento específico do corpo. A expressão de gênero - por meio do traje - acrescenta um novo dispositivo que materializa ou esconde diversas inclinações e orientações, quando o assunto é gênero e sexualidade. De modo mais específico, acrescenta ainda mais materialidade e sensorialidade ao jogo.

Preciado evidencia a complexidade da relação entre roupa e corpo por meio da descrição dos trajes utilizados pelas *Butch*⁴²:

Em primeiro lugar, a camiseta branca, as calças chino, o cinto de couro, as faixas para achatar o peito, o gel para fixar o cabelo para trás... Mas também os aparelhos que multiplicam o movimento e a comunicação: primeiro a moto, depois a máquina de escrever, a câmera, o computador... Primeiro o dildo, depois os hormônios, a própria carne. (Preciado, 2014, p. 206).

A expressão de gênero masculina adotada extrapola o comunicar. A apropriação do traje, conectado ao íntimo e à contextualização social, se mistura com a carne. E se há fusão com o corpo a partir da utilização, certamente há incontáveis ressonâncias quando o assunto é gênero e/ou relações afetivo-sexuais. De maneira mais assertiva, “A prótese é o acontecimento da incorporação. Historicamente, é o único modo de “ser corpo” em nossas sociedades pós-industriais.” (Preciado, 2014, p. 210). A “incorporação” da prótese - ou do traje - conecta com o corpo, com uma ideia de espírito (pulsão de vida, Assis) para além dos aspectos sociais e intenções de comunicação. E no caso das *butch*, a produção de uma “masculinidade” que não é passível de ser reproduzida por homens *cis*. Trata-se de algo novo, insubmisso às regras de gênero e criativo: algo que de certa maneira vai além do corpo e utiliza de sensorialidade.

Dita a relação complexa com o corpo quando o tema é expressão de gênero, o modo de apropriação da roupa e apresentação em exposição é de suma importância quando esta não está vestida em um corpo vivo. A forma de expor e comunicar o traje “substitui” o corpo. Induz, conduz a percepção do objeto que pertenceu e “ganhou vida” sobre corpos - como aqueles homenageados no Memorial de Arte Transformista.

2.2 Expressão de gênero e um estranho “jogo de supor” em exposições

A comunicação museológica do objeto “traje” é feita de forma recorrente nos museus. Nesse momento do expor, a apropriação do traje é de extrema importância: de modo sensorial e de modo a contextualizar o objeto com informações sobre a trajetória, história, propriedades físicas, relatos e modos de fazer o museu. De fato, esse processo acontece com qualquer tipo de objeto exposto. O traje entendido como pertencente a alguém - foi usado, escolhido pela pessoa.

Não é possível afirmar a orientação sexual e identidade de gênero de uma pessoa por meio do vestir. Ainda assim, é possível afirmar com assertividade a expressão de gênero. A partir do traje se estabelece um estranho jogo de supor, por meio de experiências individuais. Além de estranho, é um perigoso jogo. O perigo está

⁴² *Butch* - Mulher Lésbica que apresenta expressão de gênero lida como masculina, mas que não se reconhece como pertencente ao gênero masculino, tampouco como sendo homem.” (Benevides, s.d.).

em reafirmar certos conceitos nos museus. Em contrapartida, é igualmente viável quebrá-los e criar novos. Há muita responsabilidade na concepção de exposições e apropriação de objetos, principalmente quando o tema é gênero e sexualidade. Quando não há o corpo a conferir identidade e movimento ao objeto-traje este jogo torna-se ainda mais complexo, possui diferentes regras e demanda grande responsabilidade por parte dos museus.

O corpo insere o traje no cotidiano de modo complexo, porém compreensível, de forma a enviar mensagens que serão apreendidas por outro ser. O entendimento conjunto roupa-corpo está à mercê do conjunto de referências de outro sujeito, que apreenderá conforme a vida que tem, e de acordo com seu estado de espírito na visita à exposição. Trata-se de um jogo corriqueiro e automático no cotidiano. Por esse motivo, muitos associam diretamente expressão de gênero e orientação sexual. A pessoas com expressão de gênero feminina é associado o desejo afetivo-sexual por homens, por exemplo. A apropriação do traje, nesse momento, é vista por muitos como um código para chamar a atenção de homens - outro perigoso supor. O senso comum funciona como uma base, uma “matriz cultural de inteligibilidade de gênero” (Lanz, 2021, p. 47) que tem sido questionada, aclamada, demonizada, mas sempre muito abordada em seu funcionamento e implicações na vida cotidiana.

O corpo tem papel fundamental quando o tema é expressão de gênero e o vestir. É quem dá o tom, quem insere a roupa no mundo e a comunica. O traje isolado do corpo comunica de maneira diferente. Um traje com expressão de gênero compreendida como feminina, em senso comum, “muda” totalmente de sentido ao ser vestido por um homem cisgênero. Quando as regras de gênero vigentes - ou o *císterma* - são transgredidos por meio do vestir, como apresentar esse objeto, para que não perca essa característica?

A roupa isolada sempre suscita uma hipótese perigosa. O contexto de produção e utilização do traje são comunicados com certa facilidade por meio de legendas ou textos que acompanham o traje nessa ocasião. Essa contextualização é aguardada pelo visitante da exposição. É inegável que o conteúdo apresentado corresponde aos interesses e intenções da instituição que concebeu a exposição. A partir da narrativa o museu se mostra, se define. Sobre a parte sensorial do objeto o processo se torna mais complexo. Enquanto textos geralmente tratam do contexto social de modo compreensível, como substituir o corpo no manejo do traje na exposição?

Esse é um jogo perdido antes mesmo de começar. O conjunto roupa-corpo é de complexidade, sensorialidade e identificação tamanhas que não há vias de aproximação quando o objetivo é expor somente a roupa, sem o corpo. Isto posto, é possível promover uma sensorialidade, outra por meio do modo de apresentação - que irá gerar múltiplas camadas de apropriação. Esse processo pode levar, ou não, em consideração

o corpo que vestiu. Reside aí o perigo quando o tema é expressão de gênero e traje no museu: a hipótese de uma apresentação hiper focada em contextos sociais, de produção, históricos e cronológicos, de maneira (também) hiper racional - deixando em segundo plano o fato de que, dentro de cada traje, há/houve um sujeito, um ser humano cheio de complexidades que escolhe/escolheu o que veste.

A expressão de gênero é classificada como feminina, masculina ou andrógina a partir do senso comum, ou compreensão individual (cap. 1). A aparente simplicidade e aplicabilidade dessas categorias não dá conta da complexidade do conjunto corpo-roupa. De certa forma, tal aplicação até suscita “estranhos supores” e certas repostas prontas, quando o tema é traje e expressão de gênero. A partir das classificações pode-se considerar que o “jogo” encerrou e que há um placar definido. Quando isso acontece o jogo de supor não dá conta da individualidade e das especificidades de cada um, a limitá-los em três categorias. Dentro e fora do museu lidamos com essas classificações, que são utilizadas - consciente ou inconscientemente - no relacionar com as pessoas.

A exposição virtual “Dando Pinta no Brasil Colônia” do Museu da Diversidade Sexual de São Paulo apresenta documentos desde o século XVI, com temática LGBTI+. Como o exposto trata basicamente de relatos, a mostra é centrada apenas em textos. O caráter histórico é notável e o objetivo parece ser informar não só sobre os personagens que ilustram as narrativas, mas também sobre a relação entre LGBTfobia e a empreitada colonial no Brasil. Xica Manicongo, considerada a primeira travesti do Brasil, está descrita em um dos documentos, redigido à mão e datado do ano de 1591:

E que nesta cidade está um negro per nome Francisco de Congo, cativo de Antônio Pires, sapateiro, morador abaixo da Misericórdia do qual Francisco, ele denunciante haverá quatro anos pouco mais ou menos ouviu nesta cidade fama entre os negros que ele era somítico. E neste mesmo tempo depois de ouvir essa fama, viu ele denunciante ao dito Francisco trazer um pano cingido assim como na sua terra, em Congo, trazem os somíticos pacientes... (Moirá, 2023).

Xica Manicongo vestia um tipo específico de “pano cingido” que era associado a “somítico pacientes” – que podem ser entendidos como passivos no ato sexual. Mesmo sem saber como era esse traje de Xica, compreende-se totalmente o contexto por meio do documento. Segue o texto que acompanha o documento citado na exposição:

Mesmo entre escravizadas [sic], havia quem desafiasse as regras impostas pela moral colonizadora, às vezes até colocando em questão a rigidez dos gêneros. No documento de 1591, temos a denúncia sobre aquela que se considera a primeira travesti da história do Brasil: Xica Manicongo. No documento ela aparece com o nome dado pelos escravizadores, mas, após o resgate da sua história pelo pesquisador Luiz Mott, ela foi renomeada Xica Manicongo por Marjorie Marchi, liderança histórica do movimento trans.” Não há informações mais precisas sobre a origem do documento (Moirá, 2023).

É similar ao que acontece cotidianamente com relação ao traje: jogos de supor. A referência à roupa é feita a partir do texto e conectada à narrativa sobre alguém (documento). É por não parar de usar o traje que Xica é julgada, pois “...além de ter fama entre os negros de ser somitigo, mesmo repreendido continuou por certo tempo a usar traje típico...” (Mott, 1992, p. 181), segundo o antropólogo Luiz Mott, ativista e fundador do Grupo Gay da Bahia.

A considerada travesti é um dos símbolos importantes para a comunidade LGBTI+ no Brasil por ter resistido às regras de gênero dominantes, por meio do traje. A exposição apresenta o documento, conta a história, honra Xica e deixa uma lacuna, uma oportunidade de imaginar Xica andando por Salvador a vestir o que pode ser compreendido como um traje de expressão de gênero feminino, na Salvador do século XVI. O legado de Xica produziu e produz ressonâncias na comunidade Trans.

Figura 19. Legenda que acompanha o vestido de Cláudia Celeste no Memorial de Arte Transformista.



Fonte: E-book Exposição Amor & Luta, 2023.

O vestido de Cláudia Celeste exposto no Memorial de Arte Transformista foi utilizado na premiação Troféu Xica Manicongo - prêmio criado por meio da ASTRA Rio (Associação de Travestis e Transexuais do Rio de Janeiro), em 2010. Marjorie Marchi, militante e mulher trans negra que presidia a instituição, atribuiu postumamente o nome Xica Manicongo a Francisco (Jesus, 2019, p. 253). O texto da legenda que acompanha o vestido do Memorial de Arte Transformista apresenta esta informação (Nascimento, 2023) conforme figura 19.

Em 7 de novembro de 2007, a exposição “Heróis”, com fotografias produzidas por Fernando Garrido, foi inaugurada no espaço Salão do Rio Negro, na Câmara dos

Deputados em Brasília (G1, 2007). As 24 fotos representavam personalidades famosas como Fernanda Montenegro, Lula, Gabeira, Oscar Niemeyer, entre outras. A mostra fez parte de um evento maior, o “Foto Arte 2007 - Brasília: Capital da Fotografia”. Dentre as representadas nas fotos estava Rogéria (homenageada no Memorial de Arte Transformista).

Figura 20. Rogéria fotografada por Luiz Garrido.



Fonte: Lilian Pacce, 2017.

A exposição foi cancelada por conta da “nudez” de Rogéria (Figura 20). Antes mesmo da abertura, os organizadores colocaram dois biombos nas extremidades da imagem, com o aviso: “Por determinação da Câmara dos Deputados, esta cabine acolhe a fotografia de Rogéria, cuja exibição aberta ao público não foi permitida” (Souza, 2007). Mesmo assim, a mostra foi cancelada em sua totalidade pela Diretoria da Câmara dos Deputados. O motivo do cancelamento, segundo a diretoria da Câmara, foi que a exposição da fotografia ia de encontro ao Estatuto da Criança e do Adolescente, em específico os artigos 17 e 18⁴³. A exposição foi reinaugurada no Espaço Cultural

⁴³ Art. 17. O direito ao respeito consiste na inviolabilidade da integridade física, psíquica e moral da criança e do adolescente, abrangendo a preservação da imagem, da identidade, da autonomia, dos valores, ideias e crenças, dos espaços e objetos pessoais. / Art. 18. É dever de todos velar pela dignidade da criança e do adolescente, pondo-os a salvo de qualquer tratamento desumano, violento, aterrorizante, vexatório ou constrangedor (BRASIL, 1990).

Contemporâneo no Centro de Brasília, no mesmo mês - dia 20 de novembro de 2007 -, ficando em cartaz até 4 de dezembro daquele ano. Acima da foto, o fotógrafo Luiz Garrido escreveu em um papel e à caneta vermelha a frase “Sem Censura”.

Na fotografia Rogéria trajava camisa social, gravata, tênis e meias. O dorso estava coberto, mas a parte de baixo estava desnuda. A foto apresenta de forma sinuosa a genitália. A foto sai do padrão das imagens da atriz que circulavam amplamente - nas quais Rogéria se apresentava como uma diva com trajes brilhantes a valorizar o corpo: desde os cabelos até a maquiagem eram sensuais. O visual era de uma estrela, ou o que se pode chamar de uma vedete. Na foto censurada, há humor. Um sorriso gaiato, uma pose confortável. Rogéria usa sapatos baixos e roupa folgada. É justamente aí que está o diferencial desse ensaio. Mas é no pequeno triângulo formado pelos pelos pubianos que se aponta como se ali toda a sexualidade residisse, “...a porem-se em vigilância” (Foucault, 1999, p. 109) incessantemente: define-se toda conduta a partir dessa pequena parte do corpo representada na foto. Fala-se em moral, em terror, em integridade psíquica, em desumanidade; e refere-se ao Estatuto do Adolescente para regular comportamentos normativos. Reduziram a foto ao órgão de Rogéria.

Depois de todo o acontecido, a referida fotografia adquire uma pátina dura de racionalidade. A expressão, a roupa trajada, o sorriso da atriz não mais aparecem tanto e de certa maneira perdem o brilho. A sensorialidade é achatada, os caminhos que conduzem ao museu interior de cada um são interrompidos. Há a lembrança pungente da censura, há a quebra do encanto na percepção da imagem. Em exposição, estive entre biombos - com um aviso de proibição. Essa “cena” provocada indica que ali há algo que se tem que olhar. E apreende-se, por meio de indicação e associação, a partir do que é “proibido”: é aquela partícula da foto.

Sobre sensações e sentidos, identifica Serres:

Antes de reconstruir o pensamento sobre a sensação, estranha empreitada, decerto queriam que meditássemos sobre uma espécie de recíproca: ao desprezar a sensação, ao substituí-la por artifícios, por discursos ortopédicos, voltamos correndo para animalidade. O bicho come depressa, o homem saboreia. Desfruta os odores, não caça mais. A crueldade só fareja o sangue (Serres, 2001, p. 155).

Ao museu como difusor de informação sempre cabe uma delicada tarefa: o equilíbrio/desequilíbrio do plano sensorial e da informação sobre o objeto. Quando a informação sobre o objeto se torna maior que o objeto, a exposição não fala ao corpo. O essencial simples (Hegel, p. 74, 1988) é fundamental na narrativa para que a exposição emocione. É o que se apreende sem nenhuma explicação, nenhuma informação e geralmente logo no primeiro contato com o objeto dentro da narrativa. Essa emoção/atração é o primeiro contato. É um convite necessário para que se informe

sobre o objeto. E quando acontece o contrário, se estabelece uma relação fria de predeterminação do que o objeto é. O caleidoscópio cessa o giro, e em seu lugar há sempre um dizer, uma frase, uma concepção prévia do que é o exposto. O espelho dá lugar a uma legenda. No caso da exposição “Heróis” isso acabou por acontecer por meio da censura. Mas de maneira corriqueira, há mostras que a partir da concepção e execução promovem um tipo de abordagem reducionista. Este é um grande desafio para os museus. Desafia as instituições pela considerável possibilidade de perda de público e de mídia ruim. O medo se impõe à possibilidade do sensível.

Sobre expressão de gênero: por meio do traje Rogéria desafia as regras do *cistema*. A artista quase zomba de toda a considerada seriedade do traje. A camisaria utilizada com a gravata no guarda-roupa masculino (expressão de gênero masculina) representa seriedade e é amplamente utilizada no trabalho de políticos no Senado e Câmara. Isso reforça muito o caráter contestatório da imagem que foi apresentada na “casa” dos deputados. Há, portanto, censura ou um dito “cuidado” na apropriação, pelos museus, de imagens que representam mulheres trans, especialmente quando há nudez de genitália.

O nu associado à transgressão de regras hegemônicas de gênero e sexualidade pode ser como uma bomba para as instituições. Neste sentido difere muito do Memorial de Arte Transformista, onde é apresentado o traje que esconde o sexo (genitália) de quem veste. A exposição das roupas em um suporte, neste caso, ocasiona maior sensorialidade na relação, num primeiro momento. Mesmo suspeitando que há relação com a temática LGBTI+, por estarem inseridas na exposição Amor e Luta, o contextualizar a partir do conteúdo de texto apresentado muitas vezes pôde ser feito em um segundo momento. Não há o mesmo choque provocado pela foto de Rogéria, que, fora de um contexto LGBTI+, provocou repulsa.

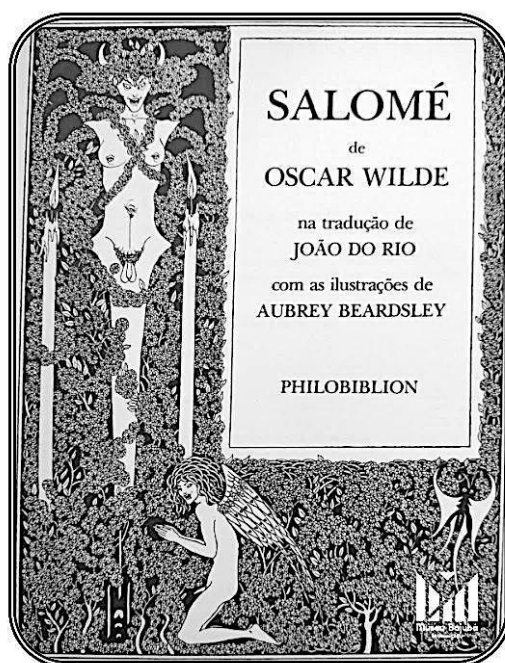
Em 2021 foi inaugurada a exposição virtual “Cintilando e causando Frisson -140 anos de João do Rio”, no Museu Bajubá Territórios LGBTI+. A mostra homenageia João do Rio (1881-1921), escritor que atuou em jornais, foi tradutor de livros e pertenceu à Academia Brasileira de Letras. A homenagem é centrada na importância do autor para a história da comunidade LGBTI+ carioca por meio de contribuição literária – conforme o texto de introdução:

É com muito orgulho que abrimos nossas atividades homenageando João do Rio – o “mulato gordo e afeminado” (sic) que sambou na cara das (pessoas) despeitadas, colocou o jornalismo num patamar profissional, fez o repórter sair às ruas e trouxe à crônica tons de pura etnografia. Ele que denunciou a violência policial contra o povo, a exploração sexual de crianças e mulheres, as péssimas condições laborais, defendeu os direitos trabalhistas e os direitos civis às mulheres. Ele que soube como ninguém registrar tipos, práticas e lugares da cidade, nos serve de inspiração em nossa proposta de

musealização dos territórios conquistados à moral heterossexual. (Colaço; Morando, 2021.)

A mostra conta sobre a vida de João do Rio e identifica as dificuldades enfrentadas por ter comportamento e produção literária fora dos padrões. Enfatiza o caráter contestatório do autor. Dentre as imagens apresentadas está uma ilustração de livro da peça Salomé, escrita por Oscar Wilde e traduzida por João (figura 21).

Figura 21. Ilustração do livro Salomé em exposição virtual Cintilando e causando Frisson - 140 anos de João do Rio.



Fonte: Museu Bajubá Territórios LGBTI+, 2021.

Na imagem está representada o que se pode entender como a protagonista da história. Salomé está envolta por flores, possui chifres, seios e pênis. Tem fisionomia assustadora, como de alguém que ataca e que confabula planos malignos. Na curta peça de Oscar Wilde, a personagem é uma linda princesa que dança a dança dos sete véus para seu padrasto que a deseja, com o objetivo de ordenar a morte do profeta lokanaan. O pedido se deve à rejeição que Salomé sofreu ao se declarar ardentemente apaixonada; contrariada, pede a cabeça do amado em uma bandeja de prata. Toda a peça acontece em um contexto da época em que Jesus está adulto (primeiras décadas D.C.) e foi publicada no Brasil em 1905 (Wilde, [1905] 2017), com tradução de João do Rio - tema central da exposição.

No texto de Wilde não há indicação alguma sobre Salomé possuir pênis, como na imagem. Abaixo da figura não há referência de fonte, de procedência, técnica de execução, ou alguma contextualização. Está legitimada a presença na narrativa

(tradução de João do Rio), mas de forma tal que destoia das outras imagens apresentadas que representam João do Rio, as temáticas de seu interesse e sua história. Esse destoar não é de todo mau. Pelo contrário: acaba por destacar a imagem produzida pelo ousado artista Aubrey Beardsley. Pelo contexto da exposição que descreve acontecimentos dos últimos anos do século XIX e primeiros do século XX, deduz-se a época de produção. É bastante possível que a temática sobre os corpos que desafiam o gênero fizesse parte do universo de Beardsley. Ainda assim a imagem, que pode ser Salomé ou uma alegoria que confere dramaticidade ao texto de Wilde, associa um corpo fora dos padrões hegemônicos a uma tragédia proporcionada pelo desejo e vingança de uma mulher contrariada.

Luiz Garrido (figura 20), Aubrey Beardsley (figura 21) e Jean Baptiste Chardin (figura 11) são artistas que desafiaram regras de gênero vigentes. O tema inquieta; e por meio da arte é abordado e apresentado em exposições. E mesmo quando a mostra contempla a temática LGBTI+, há nessas imagens uma força ainda latente. Essa potência deve-se ao fato de esses corpos representados desafiarem. São sempre uma pausa, uma quebra de ritmo na narrativa que pode ser intencional, ou não - que pode ser maravilhosa ou nem tanto, dependendo do contexto. Trata-se (ainda) de um tema delicado, que merece respeito e muita atenção.

Na exposição Amor e Luta foram apresentadas fotos de artistas transformistas e da comunidade LGBTI+, reivindicando direitos nas Paradas do Orgulho LGBTI+ Rio. Houve demonstração de afeto e *Drag Queens* mostrando-se de forma livre nas imagens. Há mais rejeição no fato de ser livre das regras do *cistema* do que na nudez pura e simples. A combinação desses dois aspectos parece incomodar mais que os vestidos do Memorial de Arte Transformista. Há na apresentação desses trajes uma oportunidade de contextualização posterior, o que permite que o aspecto sensorial ganhe força em um primeiro momento.

Quando o nu é apresentado, o jogo de supor cessa para as pessoas que associam o gênero à genitália. O corpo é dado como um fato concreto (Biologia), de indiscutível identidade de gênero. Talvez a partir da exposição de trajes do Memorial de Arte Transformista tenha sido possível, por meio sensorialidade, conferir mais humanidade a cada pessoa que os vestiu. Como patrimônio sensorial há o deleite dos sentidos, há o estilo de cada roupa, e tudo o que está relacionado a esse universo para depois contextualizar sobre gênero. O conjunto confere certa emoção a quem usou o traje. O jogo de supor acontece de forma mais fluida e passa pelo imaginário. Conseguiu-se conferir humanidade e emoção a corpos que desafiaram regras de gênero.

Não há intenção, aqui, de identificar imagens que chocaram - como a de Rogéria - como uma forma ineficaz de apresentar o tema gênero e sexualidade. Muitas vezes o que se precisa é do choque puro e simples, do impacto e de uma emoção que acontece pela contundência do contraste.

A atenção está no que se pretende apresentar e na narrativa para fazer uso nos museus. O choque ou o encantamento podem ser fomentados, é possível conduzir a essas percepções de maneira coerente e honesta, conforme a temática abordada. Quanto ao jogo de supor: pela roupa supõe-se, pela imagem também. A estranheza do jogo não reside no supor em si - o que é quase inevitável, já que faz parte das vivências que formam matrizes comportamentais em cada ser. A estranheza salta do peito ao se dar conta de referências não sabidas, ou não permitidas por meio do contato com uma imagem. E, quando o tema é gênero e sexualidade, é necessário tomar uma “posição”. Posição esta não só cobrada, mas esperada: não há sequer espaço para dúvida, para um “eu não sei”.

Conforme aponta Foucault, a necessidade de regular assuntos relacionados à sexualidade atualmente se impõe; e demanda uma resposta assertiva - sim ou não, contra ou a favor. E ao invés do supor, há afiadas certezas que param o giro do caleidoscópio, na exposição e na vida. Para a complexidade humana o supor pode ser muito bem-vindo. Para a validação de certezas - a partir do museu interior e do museu fora de nós - é bem problemática. Trata-se de um jogo complexo como o ser humano, por depender do entorno e da maturidade de cada um. As posições balizadas pela concretude de certezas materializam-se em ações que ferem a complexidade dos sujeitos, reduzem a possibilidade de caminhos e não dão conta da complexidade humana. Configura-se uma redução da vida a serviço de uma sensação falsa de segurança individual e coletiva.

O traje, como um objeto que possui contato físico com o corpo, é ferramenta utilizada para comunicar corpos fora do *cistema*. Quando essa relação é apresentada no museu há sempre regulação - que ocasiona, no mínimo, desconforto (ainda). A exposição, como mecanismo de apropriação dentro de instituições, confere grau de considerável importância a essa relação: escolhe-se expor por excelência, e essa escolha sempre tem razão de ser. A partir de então o objeto não é mais “só” um objeto.

2.3 “Sapatos de sapato.”

O ator e cantor David Bowie (1947-2016) era amplamente conhecido por se vestir de maneira criativa e por contestar normas de gênero por meio dos figurinos. Em polêmica entrevista no famoso programa *Top of the Pops* da emissora BBC, em 1972 (Do Valle, 2022), falou sobre individualidade: “Mas agora as pessoas querem um papel

na sociedade. Querem sentir que têm uma posição, querem ser um indivíduo. E eu acho que há muita busca para encontrar o indivíduo dentro de si mesmo.”⁴⁴ (MOONAGE..., 2022, tradução nossa). Nesse momento foi interrompido e questionado sobre as sandálias tipo plataforma que usava na ocasião. O entrevistador perguntou se os sapatos eram sapatos de homem (*men's shoes*), sapatos de mulher (*women's shoes*) ou sapatos de bissexuais (*bisexual's shoes*). Bowie prontamente respondeu: “São sapatos de sapato, seu bobo.”⁴⁵ (MOONAGE..., 2022, tradução nossa). Os sapatos altos eram explosivamente coloridos e usados com meias brilhantes de lurex por baixo.

Roberta Close foi símbolo de beleza feminina na década de 1980 e pode ser considerada por muitos uma mulher trans. Em entrevista ao apresentador Amaury Jr. se posicionou ao responder sobre identidade de gênero e assumiu-se leiga a respeito do tema. O entrevistador perguntou o que é transexual. Roberta respondeu que “Eu acho que o transexual é a pessoa que se sente... Está ali no trânsito, pode ser?”. Em seguida foi perguntada se ela própria é transexual: “Não. Porque eu não estou mais em nenhuma parte... Eu apenas me resignei à sexualidade que eu já tinha (...) Eu sempre fui o que eu fui. Eu apenas me adequei à minha essência.” (PROGRAMA..., 2019). Ao longo da entrevista, Roberta faz questão de não usar a palavra operação quando se refere à cirurgia de mudança de genitália. Utiliza a palavra resignação. Ao longo da conversa com o entrevistador diz que é uma “mulher resignada” e que “Eu acho que a natureza é sempre mais forte. A minha natureza era essa mesmo. Você não consegue lutar contra a natureza.” Roberta não se refere a natureza como biologia, mas uma natureza do ser e da essência.

A busca pelo eu, o abismal, fazer do conhecimento sobre si um caminho para vida, o silenciar para se escutar e o esforço para se ouvir. A resignação, o aceite em conformidade com uma força que não se pode esconder e que fala alto, toma o corpo e é impossível de ignorar. Entre a força de inegável presença e a procura pelo que há velado em si está o corpo. Esse constante movimento de contração e expansão reverbera em sensações, indica inclinações e vontades. A força pungente e a sutileza do desconhecido tremem a carne e têm um estatuto de um tambor que toca como a batida do coração. No museu (como na vida), o exposto sempre é um espelho do que se é. Oferece a possibilidade da busca pelo desconhecido ou rompe com barreiras há muito consolidadas - como aconteceu com a imagem de Rogéria (figura 20). É sempre a partir da apreensão do vivido que se vê o mundo, e o corpo - bússola de sensações -

⁴⁴ “But now people want a role in society. They want to feel that they have a position, they want to be an individual. And I think there is a lot of searching to find the individual within oneself.” (MOONAGE..., 2002).

⁴⁵ “They are shoe-shoes, silly!” (MOONAGE..., 2002)

indica caminhos por meio de desconforto e êxtase, agonia e prazer, um após o outro - até a morte.

Um sapato pode ser só um sapato - Bowie. Sempre saber o que se é - Roberta Close. Quando o corpo “fala”, há uma compreensão que é simples e se traduz num desejo de uma forma direta - como Laerte quis ardentemente um vestido (Laerte, 2017). É direto. Prático. Rápido. Chama instantaneamente para a ação. Aponta Joan Scott: “Resistência e atuação são representadas como dirigidas por desejo incontável; emancipação é uma história teleológica na qual o desejo, por fim, vence o controle social e se torna visível” (Scott, 1998, p. 303). A historiadora, que aborda história e homossexualidade, indica como essas pessoas seguem o seu desejo que parece incontável, potente e impossível de ignorar.

Mas há o outro lado, que se refere ao que parece vir de fora e por meio da experiência com o outro. Essa interferência adiciona uma dúvida sobre os próprios desejos. A utilização dos objetos no museu está sempre entre esses dois universos e pode provocar certa confusão. Um sapato “pode ser só um sapato” no cotidiano, mas em exposição no museu há possibilidade de ser somente isso? Certamente o acessório pode ser “só” um sapato para Bowie em entrevista, mas as representações de sapatos no Memorial dos Sapatos (figura 17), não. Há sempre uma charada a ser decifrada para saber por que motivo aquele traje está exposto. Esse caminho sempre conecta à experiência coletiva, por suscitar o que significa para um conjunto de pessoas: aspectos sociais. O objeto em si conduz para a sensorialidade. Provoca-se, então, o ir e voltar entre pensamentos e sensações, como acontece quando colocamos um espelho em frente a outro. Custa aos olhos acompanhar os infinitos reflexos, é incomodo, confuso, e, portanto, pode ser uma grande oportunidade de deixar-se levar pela mente e pelos sentidos (des)combinados.

Tirar as roupas “do armário” em exposições ou desafiar regras do *cistema* por meio de expressão de gênero conferem ainda mais complexidade a essa questão. O que Foucault define como ato de “regulação” da sexualidade aparece de forma potente e pode conduzir a uma certa negação. Esse “negar” pode vir como um breve incômodo ou até fazer com que o visitante vá embora do local. Dificilmente mostras com essa temática passam despercebidas. Geralmente causam percepções extremas: deslumbre e identificação total ou absoluta ou negação e horror.

Figura 22. Peça Adornante de Retinto Fêrcar na exposição Cosmologias *Ballroom* – Solar dos Abacaxis.



Fonte: De autoria própria, 2024.

A exposição Cosmologia Ballroom foi inaugurada a 20 de abril e ficou em cartaz até 20 de julho de 2024 no Solar dos Abacaxis, no Centro da cidade do Rio de Janeiro. A mostra aborda a cultura *Ballroom* carioca (principalmente) que trata de grupos que se organizam como famílias e se apresentam nos *Balls* - shows de dança organizados por essas famílias. Essas famílias são grupos de pessoas principalmente⁴⁶ homens cisgêneros gays, mulheres trans e homens *trans*, que formam os grupos com objetivo além das apresentações. São espaços criados de acolhimento, convivência e proteção, como uma família. A cultura *Ballroom* foi criada pela comunidade negra em bairros como o Harlem, em Nova Iorque e tornou-se amplamente conhecida no mundo na década de 1990 por meio de apresentações da cantora Madonna, embora tenha sido criada décadas antes. A estética própria da dança - voguing - e do visual nessas apresentações é facilmente reconhecível: há um estilo de se apresentar muito autoral. Segundo os curadores Diego Pereira e Flip Couto:

...na Ballroom o voguing é mais do que uma dança, é a manifestação de uma cultura viva e em constante transformação, ancorada em ancestralidade, memória, ritual, oralidade e performance. A

⁴⁶ Atualmente há famílias compostas por pessoas de outras as orientações sexuais e identidades de gênero. Em senso comum, a cultura Ballroom é ainda associada à cultura negra, gays e mulheres *trans*.

ancestralidade se presentifica no LSS/LIPSS, momento inicial de toda ball, em que são evocadas as pessoas proeminentes e que contribuíram ou ainda contribuem ativamente para a comunidade. Celebra-se quem chegou antes e pavimentou o terreno para quem chegou depois. (Couto; Pereira, 2024)

A foto da figura 22 mostra uma Peça Adornante para a cabeça produzida pelo artista Retinto Fêcar. As peças estiveram expostas no segundo andar e dividiam espaço com instalações e vídeos de outros artistas participantes de Cosmologia Ballroom. Ao observar a peça há conexão imediata a religiões de matriz africana a partir dos fios de contas. Há, também, conexão com o carnaval, pelo mesmo motivo. As contas são arrumadas em formato de máscara, e vestidas escondem o rosto como em alguns rituais de religiões de origem africana. O artista propõe conexão entre passado, presente e futuro⁴⁷.

Para além das características apontadas pela exposição, há convite à sensorialidade. Ao conectar com a peça é possível se imaginar vestido, sentir a partir do imaginário o peso sobre a face, o contato dos diferentes formatos de contas com a pele, o balançar das miçangas ao andar... É uma peça que suscita movimento. É rica em cores, tem um certo ar de divindade e nobreza. Parece uma máscara, mas também tem formato semelhante a uma coroa no topo da cabeça.

Há nesta peça uma lacuna. É um objeto tão colorido, tão ardente e provocante aos sentidos que ao vê-lo de forma isolada é viável a dúvida sobre que expressão de gênero possa ser associada. Extrapola a informação: neste caso o essencial simples (Hegel, p. 74, 1988) tem mais força que o contexto e o que se aprende pelo outro. É Patrimônio Sensorial por sobrepor em potência ao tema da própria exposição. Se a temática da mostra é a cultura *Ballroom* e, portanto, a transgressão de normas consolidadas, o objeto de dúvida expressão contribui para a compreensão do fato. As Peças Adornantes não possuíam legendas individuais, o que aumenta a apreensão do objeto “por si só”: não há desvio de foco de atenção e na relação com o exposto. O olhar se perde entre as contas e as cores, o adereço agrega alegria ao espaço, que é o cerne da cultura Ballroom. A festa, a dança, a alegria dos *Balls* estão materializadas no objeto em exposição.

Um aspecto é notório na peça adornante e nos figurinos-instalação: são objetos ultra coloridos e ultra brilhantes. Materializam a transgressão com estética própria, são pura manifestação artística oriunda de uma potência ligada à essência. E existe algo

⁴⁷ Segue parte do texto da exposição sobre as peças do artista: “Investigando a riqueza iconográfica de divindades egípcias e orixás, a coleção de peças em exposição propõe vislumbrar as intersecções entre espiritualidade e a experiência. Experimentando visualmente com significados em torno da vida e da continuidade, Retinto maneja símbolos a princípios manifestos pelas tradições religiosas Afro-Brasileiras com o desejo de aprofundar e celebrar conexões espirituais que transcendem o tempo.” O autor da tese visitou a exposição em 21 de junho de 2024.

“natural” para quem vestiu - refere-se neste momento à natureza ligada à essência, uma voz potente, uma coisa que não se consegue ignorar e contra a qual não se consegue lutar, como disse Roberta Close em entrevista (PROGRAMA..., 2019). De forma concomitante, é algo que se materializa de forma tão simples que faz um sapato ser “só um sapato” como foi para David Bowie (MOONAGE..., 2022, tradução nossa). A essência “passa” pelo corpo e se materializa no traje, que nesse momento está em conformidade com o que se é. E já que a roupa vestida está em tamanha conformidade com a pessoa e é resultado material que combina essência e corpo, irradia potência. E é forte, porém simples: apenas o traje, na exposição e sem o corpo, irradia essa vontade de vida e essa potência, como no Memorial de Arte Transformista.

Ainda sobre a Peça Adornante produzida por Retinto Fêcar, há algo que merece ser observado. O objeto esconde o rosto de quem veste. Pode ser uma máscara a dificultar o reconhecimento ou a identificação da pessoa que a usa. Esse aspecto conduz a uma ideia de carnaval, do baile de máscaras e do extravasar extremo - atos que possuem conexão com a cultura LGBTI+. Atualmente há pessoas que se relacionam afetivamente e sexualmente fora da cisheteronormatividade, de maneira escondida: são chamadas de enrustidas ou estão “dentro do armário”. Muitos chamam erroneamente orientação sexual de “opção”. Mas a verdadeira opção é decidir o que se faz na hora da descoberta do seu desejo “proibido”. É decidir vivê-lo ou negá-lo para si e para os outros - essa é a grande e importante escolha. Nesse caminho a negação de si pode ser extrema a ponto de agredir aqueles que vivem a sexualidade de forma mais livre, ou até acabar com a própria vida. O momento da máscara é uma chance, uma oportunidade de exercer seus desejos mesmo que de maneira velada.

Figura 23. Foto⁴⁸ da “Parada das Máscaras” no Rio de Janeiro, em 1995.



Fonte: Acervo Museu Movimento LGBTI+, 2024.

No dia 24 de janeiro de 1995 aconteceu a Marcha pela Cidadania Plena de Gays e Lésbicas na Avenida Atlântica (Praia de Copacabana), na cidade do Rio de Janeiro. Este evento é considerado pelo Grupo Arco-Íris como a primeira Parada do Orgulho - a primeira do Brasil nesse formato. Essa parada é conhecida como a “Parada das Máscaras”. Os organizadores propuseram para as pessoas LGBTI+ que não quiseram se identificar que participassem da marcha usando uma máscara (figura 23).

A sensação, ao entrar em contato com certas apropriações de questões de gênero e sexualidade nos museus, é de que a instituição usa uma máscara. Além de vesti-la, oferece-a ao visitante, para que se relacionem ambos sem se encostarem. Faz voltar no tempo de uma maneira desconfortável, faz vivenciar coisas ruins já passadas. É estar junto não estando, é um falso toque mútuo, é um falso, consentido e frio beijo de amor. Já o desvelo da máscara é um alívio para quem “sai do armário”. É ver e ser visto. É misto de emoções, como tirar um curativo de um machucado: trata-se de uma dor que alivia a pele, que passa a respirar.

O Memorial de Arte Transformista inserido em uma exposição que comemora os trinta anos do Grupo Arco-Íris Cidadania LGBTI+ e de luta por conquistas para essa comunidade, não se esconde de maneira alguma. A mostra é concebida por uma ONG de promoção de Cidadania e Direitos Humanos que possui um Museu LGBTI+. Na exposição em si e no Memorial, a questão de gênero e sexualidade é abordada de

⁴⁸ Foto do Jornal Folha de São Paulo, parte integrante da reportagem de título “Passeata reúne 2.000 em Copacabana: Manifestantes carregam bandeira de 124 metros na ‘Marcha pela cidadania plena de gays e lésbicas’”. O título abaixo da foto é “Mauro (à esq.) e Flávio se beijam na Avenida Atlântica” (FOLHA..., 1995).

maneira aberta, mesmo sendo sediada em uma das estações do Metrô mais movimentadas da cidade. Não houve máscaras nesse sentido. Ao entrar, o visitante já sabe o que o espera, enunciado em letras garrafais. O “sim e o não” estão explícitos na porta de entrada. É decidir: entrar ou não.

Em muitos museus que não sejam tão direcionados para esta temática isso se configura um problema grave. Museus dificilmente vão assumir que não promovem a diversidade sexual e de gênero. A mais recente definição⁴⁹ de Museu segundo o Conselho Internacional de Museus (ICOM) diz que:

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para a educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento. (ICOM BRASIL, 2022)

Diversidade foi um dos termos que passou a fazer parte da mais atualizada definição de museu do ICOM em 2022. A palavra não foi sugestionada pela instituição de modo inicial e sim sugerida a partir da disponibilização de formulários online destinados a profissionais de museus mostra - ainda que negociada com a instituição - a preocupação com o tema em maior escala (Bruno; Julião; Sarmento, 2024), Eduardo. Mesmo com comprovada preocupação entre os museólogos, os museus ainda estão em busca de um equilíbrio funcional entre defender o que acreditam ser a função social do museu e praticá-la, quando o tema é gênero e sexualidade.

⁴⁹ Definição aprovada em 24 de agosto de 2022 durante a Conferência Geral do ICOM em Praga. (ICOM BRASIL, 2022)

Figura 24. Traje referenciando o orixá Exu, em exposição no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro.



Fonte: De autoria própria, 2024.

Nos últimos anos, houve avanço considerável no trato da temática racial. Instituições culturais de porte considerável têm apostado em exposições que trabalham o tema de forma direta e contemporânea. É o caso de exposições como “Encruzilhadas da Arte Afro-Brasileira”, realizada de 16 de novembro de 2024 a 17 de fevereiro de 2025, no Centro Cultural Banco do Brasil. Uma das salas da mostra termina com um traje afro-religioso - chapéu preto e capa vermelha pendurados na parede - com referência ao orixá Exu, de forma direta na legenda⁵⁰. A exposição apresenta a veste e especifica que

⁵⁰ Segue a legenda de título: “Intervenção com Objetos Afro-Religiosos. As indumentárias aqui presentes (chapéu e capa) fazem referência ao orixá Exu. Em específico, trata-se de uma representação ao Esú Bára Ijikíti, que é da casa ásè álákétu ilé ógún áláda méji (Ásé Sete Curvas). Nas religiões de matriz africana, Exu é uma energia primordial, é o início e a base de tudo. Além de ser o senhor das encruzilhadas, que faz referência direta ao título da exposição. Essa intervenção foi realizada por Mãe Gê, lalorixá (mãe de santo) do terreiro ásè álákétu ilé ógún áláda méji (Ásé Sete Curvas), durante a montagem da exposição, para fortalecer espiritualmente o espaço através da energia mágica.” O autor da tese visitou a exposição 6 de dezembro de 2024.

a intervenção foi feita no momento da montagem para fortalecer espiritualmente o espaço. Além da apresentação pura e simples o exposto é parte de ritual de religião de matriz africana apresentado dentro do museu - ato impensável a poucas décadas atrás em instituições desse perfil.

Configura-se aqui o que é passível de julgar entre retração e expansão sobre gênero e sexualidade nos museus. Trata-se de uma fase importante, de um momento em que as instituições ainda passam uma certa insegurança em tratar a temática de forma mais direta. Já se vê alguns avanços, como na exposição “10 objetos: outras histórias” – em cartaz de 1 de dezembro de 2023 a 30 de julho de 2023 no Museu Histórico Nacional, onde se aborda gênero de maneira mais contemporânea. O gênero é inegavelmente presente na narrativa o que pôde ser exemplificado por meio da apresentação da camisa comemorativa ao Dia do Orgulho LGBTQIA+ do time de futebol Vasco da Gama, lançada em 2021. O fato é que, diferente da mostra “Encruzilhadas”, é mais difícil encontrar exposições em que a temática principal seja sexualidade e gênero LGBTI+. Os LGBTI+ estão inseridos na mostra, mas dificilmente são tema principal das narrativas. E sempre se percebe uma certa tensão na abordagem do assunto: é de bom tom ter algo LGBTI+ na exposição, mas há uma certa cerimônia e receio na hora de trabalhar o tema.

O interesse acadêmico sobre gênero e sexualidade na Museologia se faz presente, e possivelmente irá impulsionar abordagens de maneira mais aberta, franca e direta. É o caso da dissertação⁵¹ “Tensões e Intenções no Centenário do Museu Histórico Nacional: A exposição “Rio - 1922 sob a Perspectiva de Gênero”, de Ana Beatriz Araújo, defendida em 2024 junto ao Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - PPG-PMUS, UNIRIO/MAST (Araújo, 2024). É igualmente perceptível a movimentação e criação recente de Museus direcionados a essas temáticas, como é o MUMO LGBTI+. Tal movimento impulsiona os museus e a museologia para abordagem mais plural. Ao produzir informações, podem ser úteis para outras instituições na apropriação do tema. Talvez, por meio de intercâmbios ou referências, possa findar esse desconforto notável ao abordar o tema em outros espaços e criar ressonâncias positivas para os museus e para a Museologia.

Ao se referir a “cultura do estupro” e feminicídio, no Brasil, a historiadora Lilia Schwarcz identifica que a “Cultura funciona como uma segunda natureza; gruda tal qual tatuagem. Sua inclusão no cotidiano é tão “natural” que esquecemos que ela é feita de

⁵¹ Em 30 de abril de 2024, o autor da tese compareceu à defesa da dissertação e teve oportunidade de apreender conteúdo sobre a temática gênero na exposição citada (Araújo, 2024). Dissertação defendida por Ana Beatriz Araújo e orientada por Bruno Brulon Soares.

muita construção política, social e humana.” (Schwarcz, 2009, p. 158). A filósofa Márcia Tiburi afirma que “O ódio pode produzir agressões físicas, feridas e cicatrizes em corpos humanos. Ele pode produzir violência linguística. O amor pode produzir gestos de solidariedade ou obras de arte.” (Tiburi, 2021, p. 71). Ambas se referem ao colonialismo como matriz de regras que conduzem a violências contra as pessoas que não aceitam esses padrões. As duas autoras explicitam as premissas sobre a violência citando as feridas que causam no corpo físico.

Considera-se que os museus (ainda) estão no momento de tirar um curativo desse machucado. É um processo doloroso que já começou e que precisa de certa dose de coragem, para que a pele possa respirar e a ferida possa cicatrizar - tirar o curativo de forma rápida e sem medo. Mas antes é indispensável que se olhe, se observe essas feridas para cuidá-las, que se entre em contato com sua feiura, desconforto e odor ruim. É importante também que se lhes dedique tempo e atenção. Talvez um dia elas se tornem cicatrizes de um tempo e possam ser exibidas com orgulho do que ficou no passado e de todo processo vivido. Ainda mais adiante, que cada cicatriz seja uma tatuagem no modo mais positivo: uma cicatriz, agora pintada com arte, escolhida por quem a carrega e exibida em adequação da essência. E que os museus, como agentes da cultura que se impregna na pele, possam mais fortemente participar como mola mestra de toda essa caminhada. Por enquanto, fica esse sentimento de estar tudo “em processo”.

Nesse desenrolar é impossível não lembrar do falecimento de Lorna Washington e do Memorial de Arte Transformista, e na importância dessas artistas para o MUMO LGBTI+ e para o Grupo Arco-Íris. É como se, em meio ao Memorial de vestidos radiantes, a grande artista tivesse a oportunidade de se despedir no palco e, antes de fechar as cortinas, dizer: “Eu já fiz. Agora, é com vocês”.

CAPÍTULO 3

A BANDEIRA EM TRAJE - MEMORIAL DE ARTE TRANSFORMISTA

3. A Bandeira em Traje – Memorial de Arte Transformista

Figura 25. Vestido da artista transformista Eloina sendo preparado pela bordadeira Gisa no ateliê de Almir França.



Fonte: De autoria própria, 2023⁵².

Se a exposição Amor e Luta é uma trama de batalhas, conquistas, marcos, celebração, força, história, percursos fluidos e encruzilhadas, vitórias e retrocessos, orgulho, ativismo, preconceito, injustiça e liberdade, é possível afirmar que o Memorial de Arte Transformista é um bordado aplicado nesse tecido: é parte integrante que complementa e traz brilho e volume, é colado ou costurado e, portanto, parte indivisível desse todo de percepção. Torna o tecido um pouco joalheria, um pouco escama, um pouco espelho, meio luz e meio sombra, conforme o movimento, o toque e o olhar.

A arte transformista - tema principal do Memorial - não é apenas um elemento decorativo que resulta em espetáculo visual entre as histórias de lutas. É luta em um dos aspectos mais viscerais, é arte que vem de dentro, é pulsação. A presença do Memorial na mostra define um lugar de importância no percurso histórico das conquistas celebradas. Ainda assim, a especificidade dessa participação (ou desse “bordado”)

⁵² O autor da tese teve oportunidade de documentar a preparação dos trajes para a exposição. Esta foto é datada de 23 de agosto de 2023.

merece atenção. O enlace que prende o brilho à trama e a maneira com a qual se luta possuem conexão com o lugar ocupado nessa batalha e na narrativa da exposição. Um dos elos que unem a arte à luta celebrada na mostra pode ser a transgressão de regras normativas de gênero, por meio do manejo do corpo. Isso inclui o vestir e todas as suas implicações.

Os processos que têm como resultado a apresentação desses figurinos são os elos que bordam e adicionam os trajes à mostra e, portanto, são parte indivisível desse mostrar. Como parte, indicam e conduzem percepções específicas sobre desafiar regras de gênero por meio do vestir - expressão de gênero. E como será que se costurou essa temática? Essa é uma das muitas questões a se desdobrarem a partir de agora.

3.1 Um dizer, não dizendo

*Eu te amo calado
Como quem ouve uma sinfonia
De silêncios e de luz
Nós somos medo e desejo
Somos feitos de silêncio e som
Tem certas coisas que eu não sei dizer⁵³*

Na festa de confraternização de fim de ano de 2024 (mês de dezembro) apresentaram-se na sede do Grupo Arco-Íris as artistas transformistas Regine de Mônaco, Danny D'Avalon, Andrea Gasparelli e Tamara Taylor. Ao final de uma das apresentações Cláudio Nascimento, presidente da organização, disse para todos os presentes que essas artistas “Falavam sobre esse assunto quando ninguém estava falando.” Cláudio, a partir desta frase, valorizou a trajetória dessas artistas, e mais: valorizou a arte transformista em si para um público LGBTI+ mais jovem, que não vivenciou uma época em que o tema gênero e sexualidade fora dos padrões hegemônicos era assunto na mídia. Era um tempo em que se “dizia não dizendo”: por meio da simples existência, “falava-se” com o movimento do corpo trajado para o show.

Toda exposição é um dizer sobre algo, mas é um dizer e expressar com linguagem própria. Como aponta Bellaigue, (1991, p. 30, apud Gabus, 1965, p. 3 [tradução nossa]), é uma composição; e, como lembra Horta, o museu possui uma linguagem parecida com o sistema musical de intervalos e notas que compõem melodia (Horta, 1992, p. 48 [trad. Nossa]). Como na música, há letra e estrutura, mas há ritmo. É melodia que conduz por meio do indizível e das sensações - como era conduzido também o assunto gênero, há relativamente pouco tempo atrás. O simples existir das artistas transformistas era um dizer, e continua sendo.

⁵³ Trecho da canção *Certas Coisas*, interpretada por Lulu Santos e de composição do cantor e de Nelson Motta. Faz parte do álbum *Último Romântico*, lançado em 1987.

Jean Gabus compreende a exposição como uma música, que possui regras que resultam em arte (Gabus, 1965, p. 3)⁵⁴; e conecta essas regras com a técnica e com o modo de fazer exposições. O autor dá ênfase ao processo de escolhas, sempre a relacionar emoção com práticas técnicas determinantes para o resultado dessa composição, como quando aborda o tema cores:

É geralmente aceito que a extremidade vermelha do espectro, as cores são quentes e estimulantes, enquanto nas extremidades azul e verde são frescas e repousantes. Devido a seu aparente efeito físico, diz-se também que os tons quentes “avançam” e os tons frios “recuam”. Goethe falava de cores “positivas” ou “negativas”, enquanto Fechner as considerava como “ativas” ou “restritivas” (Gabus, 1965, p. 8)⁵⁵.

O autor considera as sensações na seleção do que utilizar. Une escolhas técnicas a sensorialidade, a favor de uma inteligibilidade. A decisão sobre as cores dos vestidos do Memorial de Arte Transformista pode ser exemplo. Almir França teve a ideia de referenciar a bandeira do arco-íris por meio da seleção das cores dos vestidos. Essa concepção, que teve o objetivo de se conectar com o tema, fez com que o artista escolhesse os trajes e neles interferisse para cada um representar uma cor. A exposição permitiu uma apropriação intensa do objeto por parte do visitante - o que tem relação com criatividade e arte e com o ato de dizer, não dizendo: olhar para todos aqueles vestidos, cada um de uma cor e dispostos em círculo, conectava imediatamente ao tema movimento LGBTI+. Repete-se aqui o movimento de Diana Vreeland, que inovou por meio das famosas exposições de moda que assinou na década de 1970.

Com o desenrolar acadêmico sobre a temática “gênero e sexualidade” - que se configura nas letras da sigla LGBTI+ - o discurso tomou uma forma direcionada. Muito se apropria, é um assunto presente. A sigla é questionada, aplaudida e referenciada, demonizada e descartada por meio de diferentes usos. É possível sentir uma tensão no ar quando o assunto tangencia o gênero.

Há no momento uma demanda por um grau de informação específico sobre o tema, que abafa a possibilidade de ele ser abordado de outras maneiras, de transgredir de outras múltiplas formas, como na arte transformista. Falar sobre o Memorial de Arte Transformista é identificar esse descompasso ou essa dureza, exigida ao se referir a algo tão complexo. Isso também influencia o lugar que os trajes ocupam na narrativa da

⁵⁴ *Exhibiting is an art, the rules of which are little different from those governing architecture, painting, town-planning and, I should be inclined to add, music. It is a question of composition.* “Expor é uma arte cujas regras pouco diferem daquelas que regem a arquitetura, a pintura, o urbanismo e, devo acrescentar, a música. É uma questão de composição...” (Tradução nossa)

⁵⁵ *It is generally accepted that the red end of the spectrum, colours are warm and at stimulating whereas, at the blue and green end, they are cool and restful. Owing to their apparent physical effect, it is also said that warm tones “advance” and cool tones “retreat”. Goethe spoke of “positive” or “negative” colours, while Fechner saw them as “active” or “restrictive”.*

mostra, ou no modo como o tema esteve apresentado como parte do movimento LGBTI+.

Para “começar do começo”: a gênese da exposição como um todo tem conexão com as roupas das artistas transformistas. Almir França criou uma ambiência que unia fotografias e trajes das artistas transformistas – a maioria de Jane di Castro – na sede do Grupo Arco-Íris. A proposta era símile a uma instalação que unia esses trajes com objetos do universo transformista. Bruno Brulon Soares⁵⁶, ao ver o espaço, disse a Almir que ali poderia estar uma ideia de exposição, ou que já existia ali uma exposição. A partir desse início, o desenvolvimento do processo de debate teve como consequência a exposição *Amor e Luta*. A mostra iniciou-se de maneira espontânea e sensorial. Nada precisava ser dito, planejado ou concebido: a mostra já existia - já nasceu consagrada. O que era necessário dizer? Zbynek Stránský indica que “Como certa relação específica do homem com a realidade é objetivada no teatro, uma situação semelhante existe também nos assuntos do museu - é uma expressão de algo.” (Stránský, 1983, p.127, tradução nossa). Essa “realidade objetivada” e apropriada muitas vezes vem mais do sentir que do saber. Pode promover e ser produzida por via das sensibilidades e do acaso; e provocar percepções e ressonâncias surpreendentes.

No decorrer desse desenvolvimento temático houve outros desdobramentos referentes aos 30 anos do movimento, devido à data em que a exposição seria inaugurada e à intenção institucional do Grupo Arco-Íris de comemorar. Destaca-se a importância da parceria entre a UNIRIO e a instituição em todo esse caminhar. O Grupo de Pesquisa Museologia Experimental e Imagem (MEI/CCH) é parceiro desde 2018 do Grupo Arco-Íris. O início do que atualmente é o acervo do Museu Movimento LGBTI+ muito se deve aos momentos iniciais de abertura de caixas e higienização de itens, que foram executados pelos colaboradores do MEI. As primeiras reuniões com Cláudio Nascimento foram articuladas principalmente por Silvilene de Moraes⁵⁷ e Bruno Brulon Soares que, devido ao interesse pela temática LGBTI+, chegaram ao nome de Cláudio Nascimento e da instituição.

Figura 26. Primeira parte da exposição *Amor E Luta*, fotografada em seu interior.

⁵⁶ Bruno César Brulon Soares é museólogo, Mestre em Museologia e Patrimônio pelo Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPGPMUS-UNIRIO/MAST) e Doutor em Antropologia pela UERJ. É professor do Curso da Graduação em Museologia da UNIRIO e do PPG-PMUS; coordena o Grupo de Pesquisa Museologia Experimental e Imagem. Também é professor em Museologia e Estudos do Patrimônio na University of St Andrews,

⁵⁷ Silvilene de Moraes é museóloga e colaboradora do Grupo MEI. É graduada em Museologia pela UNIRIO, mestre em Educação pela UFRJ e Doutora em Museologia e Patrimônio pelo Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPGPMUS-UNIRIO/MAST).

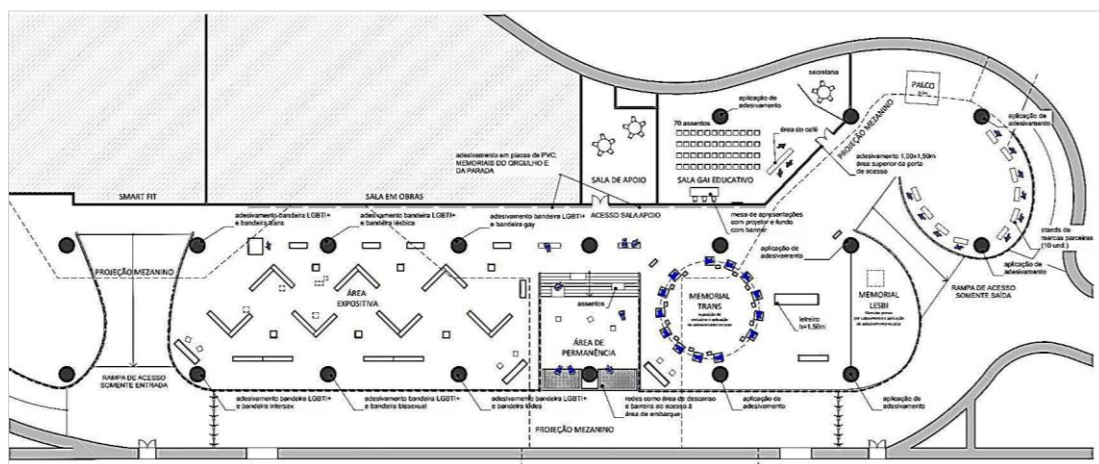


Fonte: Target Assessoria, 2023.

A exposição Amor e Luta: Trajetórias do Movimento LGBTI+ foi viabilizada pela Secretaria de Cultura da Prefeitura do Rio de Janeiro por meio do Edital de Fomento à Cultura Carioca (FOCA), no ano de 2022. O edital tinha como objetivo “...fomentar e ativar a cena artístico-cultural carioca, colaborando para seu restabelecimento e reaquecimento do ponto de vista econômico, simbólico e inventivo, atenuando os impactos causados pela pandemia da Covid-19.” (EDITAL..., 2022). O campo artístico e cultural era subdividido, no Edital, em treze categorias, sendo uma delas LGBTI+. Por esta via, foi submetido o projeto da exposição. A sigla, termo amplamente utilizado, é também nicho de atuação e captação de recursos já consolidado nos âmbitos público e privado.

Figura 27. Planta baixa da Exposição Amor e Luta.⁵⁸

⁵⁸ Na parte inferior horizontal nota-se as duas saídas de desembarque da plataforma do metrô. O círculo formado pelos quadrados azuis transmite a noção de espaço e disposição dos manequins do Memorial de



Fonte: Grupo Arco-Íris, 2023.

A exposição poderia ser compreendida por meio de cinco formatos, ou vias de apresentação. Localizado na entrada estava o núcleo que ocupava o maior espaço, com textos sobre a trajetória do movimento LGBTI+ (Ver Figura 26). A impressão foi adesivada em placas de MDF de 1,81m/h de altura e x 2,10m de largura, com textos e imagens. Cinco mesas brancas com tampo de acrílico e iluminação interna (0,60m x 1,60m x 0,20 m) expuseram 77 itens do acervo do MUMO LGBTI+. Dois televisores reproduziram vídeos de depoimentos sobre ativismo. Seis totens com quatro lados de 0,80m x 2,75m/h mostravam fotos dos 30 anos do movimento. Cada um possuía uma cor de fundo e informava o recorte temporal das fotografias na parte superior como se fosse um título (Figura 26). Dividiram os 30 anos em seis recortes temporais: 1993 a 1997; 1998 a 2002; 2003 a 2007; 2008 a 2012; 2013 a 2017; 2018 a 2021; e 2022 a 2023. O quinto formato seria referente às instalações como o Memorial LesBi e Memorial de Arte Transformista.

O escrito possuía um formato de diagramação semelhante a uma revista com texto em colunas, citações com tamanho de fonte maior no centro e imagens. Era facilmente associável com reportagens impressas em paredes. Contava também com uma linha do tempo que ocupava quatro painéis (Nascimento, 2023, p. 31-34). A abordagem era cronológica e dividida com recorte temporal bastante definido: anos 1970; anos 1980; 1990 a 1993; 1993 a 1997; 1998 a 2002; 2003 a 2007; 2008 a 2012; 2013 a 2017 e 2018 a 2023. O acervo ilustrava o texto e possuía legendas a conectá-los à história do movimento LGBTI+ carioca.

Arte Transformista vistos de cima. Conforme foi executada a montagem da exposição houve algumas mudanças na disposição geral do projeto expográfico.

As artistas transformistas foram referenciadas por meio de imagens nesse momento, como a referência feita ao Projeto Laura Di Vison em 2013 - inclusive com as homenageadas no Memorial⁵⁹ (Nascimento, 2023, p. 21, grifo do autor). A mostra apresentava a Criação do Centro de Memória LGBTI+ do Rio de Janeiro⁶⁰ e a Escola de *Divines*⁶¹ como importantes para a história do Movimento (Nascimento, 2023, p. 26). A narrativa do texto prioriza as conquistas relativas às políticas públicas, tanto no texto como nas imagens. Há muita referência a eventos de organizações que defendem a pauta LGBTI+, ao acesso e direito à saúde principalmente com relação à epidemia HIV/Aids e Covid-19, ao combate à violência e a personalidades da política e militância. É uma exposição sobre conquistas referentes aos Direitos Humanos e Cidadania LGBTI+. Dessa forma, por meio do conteúdo apresentado, a instituição faz jus ao seu nome - Grupo Arco-Íris de Cidadania LGBTI+ - e legitima sua existência.

Como o formato era semelhante ao de revista e tratava de conteúdo sobre militância, política e cidadania, o texto concebido pela exposição demandava certo grau de instrução e/ou de iniciação ao tema cidadania. É viável, portanto, afirmar que essa (primeira) parte da exposição era destinada - intencionalmente ou não - aos militantes, às pessoas que atuam na esfera política, aos que possuem interesse pessoal no tema ou alguma conexão com o Grupo Arco-Íris.

Por mais que o conteúdo escrito estivesse ao lado de representações do acervo e cercado por totens com imagens, essa sensação era predominante. Uma divisão era notável na exposição como um todo: a parte mais próxima à entrada - que apresentava muito conteúdo informativo sobre o movimento; e a segunda, em que estavam os Memoriais de Arte Transformista, LEsBi e o palco onde se realizaram as performances. Conforme o interesse, o visitante pôde, ao longo do percurso, escolher o que mais lhe atraía dentro da narrativa. Além dos memoriais (LEsBi e de Arte Transformista), alguns eventos puderam descontrair e conectar essa militância ao sensorial, à arte e ao lúdico. A mostra, portanto, poderia ser considerada ou apreendida em dois blocos: um de ordem mais artística e sensorial, onde estava o Memorial de Arte Transformista; e outro, de caráter mais informativo.

⁵⁹ Segue a legenda da imagem: título: **Autorretrato Laura Di Vison**. Fotografia das Drag Queens da esquerda para direita: Juju Palito, Lorna Washington, Luana Muniz, Lidia Franklin e Andreia Gasparelly no projeto Laura Di Vison promovido pelo Grupo Arco-Íris de Cidadania LGBTI+ do Rio de Janeiro, 2013. Acervo: Museu Movimento LGBTI+ do Rio de Janeiro.

⁶⁰ Segue a Legenda da imagem: Criação do Centro de Memória e Formação LGBTI+ do Rio de Janeiro Fotografia de parte da primeira equipe do Centro de Memória e Formação LGBTI+ do Rio de Janeiro, atual Museu. Movimento LGBTI+, 2019. Acervo: Museu Movimento LGBTI+ do Rio de Janeiro

⁶¹ Segue a Legenda da imagem: Escola de Divines. Folder digital sobre inscrições no curso Escola de *Divines* - Formação profissional na área de moda, sustentabilidade, identidades LGBTI+ e direitos humanos, 2019. Acervo Museu Movimento LGBTI+ do Rio de Janeiro.

Ao caminhar da parte mais “escrita/informativa” para a parte mais lúdica e sensorial e já visualizar o Memorial de Arte Transformista, a sensação de quebra de ritmo era facilmente identificável. Foi como acontece nos desfiles das escolas de samba: a bateria e o intérprete param, e assim contam com a voz dos desfilantes para levar adiante a canção. A quebra proporciona um quase susto que desperta o corpo, acorda a voz interior que se exterioriza a partir desse mesmo corpo.

Ao continuar o percurso na “segunda” parte, em direção à saída da mostra, estavam o Memorial de Arte Transformista, o Memorial LesBi - dedicado às cantoras lésbicas e bissexuais - e o palco com cadeiras coloridas em frente, bem como uma sala cedida pelo Metrô Rio para eventos como seminários, rodas de conversa e leitura, exibição de filmes e lançamento de livros. Nesse palco apresentaram-se artistas transformistas, cantores e cantoras e músicos e foram realizadas performances em geral. Todas essas apresentações possuíam foco na temática LGBTI+, seja no repertório ou na própria orientação sexual e identidade de gênero das/os artistas.

O universo da arte transformista era mais afim ao programa Vozes da Diversidade⁶², Show das Clássicas⁶³ e Projeto Autorretrato Laura Di Vison. O repertório de músicas dançantes contagiou as pessoas que passavam para pegar o metrô. O palco era aberto e o som era alto, de modo que ecoava por boa parte da estação do metrô, que é composta por mezaninos. Os passantes assistiam ao show das sacadas e parapeitos e em outros pisos. Dançavam, balançavam os braços para o alto e cantavam sem precisar necessariamente entrar na exposição já que, atraídos pela música, iam para os parapeitos. A partir da música, então, olhavam para os artistas que eram nitidamente LGBTI+, pela estética e pelo repertório. Compreendiam a proposta do show que, a despeito de todas as regras hegemônicas de gênero, era apreciado - ou pelo menos notado, impossível de ignorar.

⁶² O autor desta tese pôde presenciar os shows do Vozes da Diversidade nos dias 8 e 15 de dezembro de 2023.

⁶³ O autor desta tese pôde presenciar o Show das Clássicas em 29 de novembro de 2023.

Figura 28. A artista transformista Luiza Gasparelly em apresentação na exposição Amor & Luta.



Fonte: De autoria própria, 2023⁶⁴.

Ao som de músicas dançantes, agitadas e em alto volume Luiza Gasparelly tremulava sua capa de arco-íris (Ver Figura 28). O comprimento da capa multicolor era maior que os braços de forma que, a partir do balançar, ocupasse um espaço maior que o próprio corpo da artista, nas laterais. Gostando ou não, querendo ou não, foi impossível não notar a *performance* na estação do metrô. Alguns pararam para assistir, outros seguiram adiante seus percursos - opção a partir desse notar. É simples e imediato como ouvir uma música que se gosta e dançar, mexer o corpo. E por esse mesmo motivo, é potente. Essa simplicidade dá acesso aos que não são da comunidade e têm o poder de tocar pelos sentidos e sensibilidade, já que não há a dureza do escrito: “A música canta antes da língua, antes do sentido, condicionalmente ao que sempre

⁶⁴ O autor da tese teve oportunidade de documentar a apresentação em 21 de novembro de 2023.

permanece doce” (Serres, 2000, p. 127). Ao mesmo tempo, ficaram da sacada e não entraram no espaço do show para aproveitá-lo. É um pertencer não pertencendo, a partir de um dizer não dizendo diretamente: um jogo complexo entre sentidos do corpo, memória e razão. Permeia a constante (des)regulação desses corpos. É também notável esse “dizer não dizendo”, a partir dos vestidos do Memorial.

Um estar, não estando: estabelece-se aí o perigo e a potência do lúdico, da arte e das sensações. Ao final de tudo, se está ou não a favor das pautas e da promoção da cidadania e das conquistas dos trinta anos de movimento LGBTI+? É bastante provável que pessoas que assistiram a esses shows ao passar pela estação do metrô não estejam. É igualmente plausível que pessoas visitem o Memorial de Arte Transformista e, ao final das contas, não sejam pró LGBTI+. São questões complexas, que dependem das vivências individuais e coletivas de cada um. Dependem também de como a apresentação é costurada com o conteúdo proposto na exposição. De qualquer forma, não há garantias concretas. É fato que, sem tocar na sensibilidade de pessoas não “iniciadas”, o interesse pela temática tem possibilidade muito remota. Serres relaciona sentidos e cultura para além da informação:

Não há nada nos sentidos que não vá, portanto, para cultura. Não para o conhecimento, mas para cultura. Não para o discurso, mas para quê? Eis que estamos na aurora do tempo. A sensibilidade data da Antiguidade, define uma Antiguidade. Quem tem o dom dos sentidos fala línguas antigas, canta os mitos mortos nos ritmos ou nos dialetos esquecidos (Serres, 2000, p. 186).

Atingir camadas mais profundas e fazer parte não somente do conhecimento, mas da cultura, dos hábitos, das vivências, do pertencimento - tudo vai além dos limites do saber cartesiano e instituído, de âmbito do conhecimento formal e de contextualização; e do “coleccionismo” cultural e informacional. E se há pertencimento, se há conexão com a vida (âmbito cultural e não meramente informacional) - ou entende-se que a relação é possível a partir do corpo e não só do que se intitula “mente”, aí está o patrimônio sensorial.

De modo geral o termo patrimônio é utilizado quando há referência a algum tipo de pertencimento, conforme aponta Gonçalves (2007, p. 110): “A noção de patrimônio confunde-se com a de propriedade.” A natureza desse sentimento de pertencer pode ter inúmeros motivos de ordem prática e de ordem complexa: Reginaldo Gonçalves identifica patrimônio enquanto categoria de pensamento. Como o pensamento reside no intangível e na mente, é possível que resida também na imaginação - ou pelo menos se poderia considerá-la como parte possível de identificar algo como patrimônio. Ainda no âmbito de propriedade e patrimônio, Gonçalves identifica que:

Esses bens são ao mesmo tempo de natureza econômica, moral, religiosa, mágica, política, jurídica, estética, psicológica, fisiológica.

São, de certo modo, extensões morais de seus proprietários e estes, por sua vez, são partes inseparáveis de totalidades sociais e cósmicas que transcendem sua condição de indivíduos. (Gonçalves, 2007, p. 110).

Transcender a condição de indivíduos a partir de totalidades sociais: essa premissa contribui em linhas gerais para uma compreensão de patrimônio além das esferas políticas e sociais. O que une os indivíduos, o que confere totalidade é a possibilidade da transcendência para além de si. Scheiner enfatiza: “Eis aí o fundamento do patrimônio: a sua essência sutil, o traço intangível que une imaginação e pensamento - e que permite a organização de afetos sobre os traços arquetípicos que identificam e significam cada grupo social. (Scheiner, 2004, p. 108). Esses afetos têm o poder de significar e transcendem a partir da construção de coletividades por meio (também) das sensações do corpo, do imaginário, no processo de assimilação de experiências individuais e coletivas.

A falta de emoção pode se configurar em um problema em uma exposição. A linguagem utilizada pelos movimentos sociais possui por vezes uma dureza que pode ser excludente quando é falada para todos. Essa consciência é vital quando o assunto é museu. Pode, por meio de exposição ou não, promover um isolamento entre aqueles que “sabem” e aqueles “que não sabem”. Ninguém quer se sentir perdido, sem rumo e estar num lugar de desconforto. Já quem domina os códigos fica muito confortável, posicionado de cima e com certa autoridade. Quem sabe, diz algo sobre si. Quem não sabe, escuta (?). O que não se diz é “ouvido” mais alto - é inegavelmente posto.

Como exposição que possui temática principal conectada ao movimento, foi necessário que no Memorial de Arte Transformista fosse inserido algo de cidadania e direitos LGBTI+. Ao meio dessa melodia-exposição altamente sensorial seria fundamental que fosse demarcado o aspecto político. Um exemplo foi o processo de entrevistas⁶⁵ que culminou com as legendas sobre cada homenageada. Até chegar ao resultado final - que une ativismo, participação com a instituição, história pessoal e estilo de vestir e de se apresentar, houve muito debate. E isso se configura desde direcionamentos para metodologias e roteiro de entrevista até a estrutura do texto. Arte e ativismo foram tema de debates acalorados, muitas vezes tensos, que despertam também paixões e crenças fundamentais para essa comunidade. A curadoria é colaborativa - o que torna ainda mais complexo e intenso todo o processo que envolve o que é dito, como é dito e onde é dito.

⁶⁵ O autor da tese teve oportunidade de participar do processo de entrevistas com Almir França sobre cada homenageada pelo Memorial.

Apesar de a exposição ter sido projetada com lugares definidos de saída e entrada, na prática não foi bem isso que sucedeu. Muitos passantes que vinham das diversas entradas do metrô cortavam caminho usando a saída como atalho. Viam a exposição de trás para frente, o que significava passar pelo memorial e pelo palco antes de passar pelo que seria a entrada, com conteúdo de caráter mais informativo sobre o movimento LGBTI+. De início, os seguranças barraram a saída, mas rapidamente os organizadores da exposição perceberam que seria bom ter mais fluxo por ali⁶⁶. Ao desembarcar na plataforma do metrô era possível (também) se deparar com os trajes expostos. Esses dois aspectos tornaram o Memorial de Arte Transformista mais visível. Lidar com esses imprevistos durante a exposição é ato criativo em si. É o que baseia processos e torna a mostra viva, em intensidade e propósito.

Sobre abordagens criativas e militância, podemos citar a artista transformista e *drag queen* Rita Von Hunty. Guilherme Ferreira - que dá vida a Rita - nasceu em 1990 em Ribeirão Preto no estado de São Paulo e é palestrante, professor e ator. Intitula-se artista e educadora e é criadora de conteúdo da página Tempero Drag na plataforma Youtube (1,27 milhões de seguidores). Ficou famosa por abordar com humor ácido temas (ditos) sérios, como gênero e consciência de classe; e escreve coluna no periódico Carta Capital. Rita, a partir de experiência própria como artista, aponta com ironia habitual:

Qual é a matriz formal da drag? A contradição. Então... para que eu possa falar para você sobre passe livre e acesso universal à saúde, moradia, educação... Para que eu possa falar para você, sobre estatização da energia, da água... Vestida de Margareth Thatcher, funciona muito melhor! E que talvez se eu tivesse aqui, de cabelo desgrehado, barba por fazer, sandalinha de Jesus, com meu look “Fafeleche”, do dia a dia, ninguém me daria ouvidos. Então, sabe, existe a coisa do cavalo de Tróia ou da cavala de humanas, que eu, no caso, me disfarço, me monto, para poder fazer terrorismo educacional. (PLURAL..., 2024)⁶⁷

Guilherme usa o talento de ator transformista para difundir conteúdos de assuntos complexos e comumente abordados de maneira acadêmica, com uma linguagem que demanda compreensão prévia. Credita ao figurino e à persona Rita a possibilidade de amplitude. Quebrar estereótipos de gênero por meio do traje ainda é novidade para muitos; imaginar uma artista transformista falando sobre política

⁶⁶ A esse respeito, Scheiner (2025) lembra que a teoria da exposição já comprovou, desde a década de 1980, que visitantes não leem etiquetas e muito frequentemente ignoram o sentido do circuito estabelecido pela expografia. Ver SCHOUTEN, *Fransz. Exhibition Design as Educational Tool. Reinwardt Studies in Museology 1*, Leiden, 1983; e ainda: DIERKING, L; DREWLOW, L; FALK, J; KORAN, J.J. *Predicting Visitor Behavior. Curator*, 28: 249-257. 1985.

⁶⁷ O termo “Fafeleche” faz referência ao estilo de vestir dos alunos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Guilherme é formado em artes cênicas pela UNIRIO e em Língua e Literatura Inglesa pela USP.

referenciando autores consagrados como Paulo Freire é novidade que agrada. A contradição talvez resida nesse paradoxo. De maneiras distintas, Lorna Washington e Suzy Brasil também o fizeram.

Figura 29. Oficina Costurando Antigas Ideias e Reciclando Antigos Conceitos.



Fonte: De autoria própria, 2023.

Em 6 de dezembro de 2023, Almir França conduziu uma oficina de costura com o título Costurando Antigas Ideias e Reciclando Antigos Conceitos: O Papel da Moda na Emancipação Humana, inserida na programação do Festival Memória, Cultura e Cidadania LGBTI+ Rio - parte da exposição Amor e Luta. O evento foi basicamente uma roda de conversa e oficina de costura em que as colaboradoras do ateliê do estilista tiveram espaço para falar sobre suas experiências de trabalho, inclusive na preparação dos trajes do Memorial de Arte Transformista. Um grupo de senhoras da baixada fluminense esteve presente. Foram convidadas por Almir por fazerem parte de um de seus projetos. Muitas delas eram evangélicas e não tinham familiaridade com a pauta e conceitos do movimento LGBTI+. Sobre o acontecido nesse evento, por meio de entrevista Almir França relata:

Eu acho que ontem eu só pude falar com essas mulheres simples, de histórias simples, de muitas dores, inclusive... Mas eu só pude falar com elas por causa daquele formato, daquelas histórias que estavam sendo colocadas ali. Por que como é contar sobre aquele vestido vermelho da Luana? Que Luana foi a rainha da Lapa, travesti? Como é falar isso para uma mulher senhorinha? São muitas histórias atravessadas para você falar com essa pessoa. Então essa fala que eu tenho não vai dar conta. Inclusive é uma fala que distancia as pessoas dessa história (...) E essa roupa, não. Pelo contrário. Ela pode ser muito democrática. Ela pode ser muito mais acolhedora. Esse foi sempre o meu desejo para dentro do movimento. Que o povo entendesse que não dá mais para usar a navalha (França; Vieira, 2023).

Almir enfatiza que essas roupas podem ser um instrumento para comunicar o movimento. Que a partir delas, é possível conversar de maneira mais aberta com maior número de pessoas. A “apreensão” das roupas pelo visitante torna-se mais fluente pela sensorialidade e pelo hábito de vestir. E por este caminho, portanto, torna-se mais viável o interesse. Ao serem informadas sobre a origem das roupas, a quem pertenciam e breve contextualização, essas mulheres começaram - aos poucos - a falar que conheciam pessoas travestis e/ou conectadas à arte transformista⁶⁸. É notável: esses trajes humanizaram o movimento.

Talvez a contradição mencionada por Rita Von Hunty atraia olhares e curiosidade. A estética transformista está conectada à ideia de show, os trajes “dizem”: aí vem o espetáculo. E as pessoas realmente o esperam, o aguardam. Os trajes das artistas transformistas em exposição são um pré-dizer. Trata-se de algo não necessariamente contraditório, mas certamente dual. A vida dessas artistas pode parecer um absurdo para muitos, porém há interesse no que têm a dizer, e um interesse antes de um dizer: um interesse pela imagem - nem que seja para regular comportamentos que não se julga corretos.

Esse interesse é algo que inquieta e não se tem racionalmente resposta do porquê. Talvez pelo motivo residir em cada um individualmente, de maneiras distintas. Martin Heidegger, sobre relação com as obras de arte, identifica que “...nunca perguntamos a partir da obra, mas a partir de nós mesmos. A partir de nós que, nisso, não deixamos a obra ser uma obra, que muito mais a representamos como um objeto, o qual deve efetivar em nós determinados estados.” (Heidegger, [1950] 2010, p. 175). Talvez esteja em nós mesmos a resposta (museu interior); ou nós mesmos sejamos a resposta, conforme determinados estados tomam conta de nossos sentidos.

A complexidade aumenta pelo fato desses trajes serem apresentados a partir de uma exposição de museu. Soares, inspirado na dissertação de Scheiner⁶⁹ (1998), aponta: “Atuando no limiar entre fantasia e verdade, ilusão e realidade, o Museu em sua origem se caracteriza por uma face dual.” (Soares, 2012, p. 60). A dualidade existente no museu e a expressão de gênero a transgredir regras vigentes aumentam o volume dessa complexidade. Essa “navalha” pôde estar aqui em exposição? O traje confunde e inebria, mascara muito o que quer dizer de fato - diz, não dizendo, muito mais do que muitas pessoas aguentariam suportar. E é entre uma coisa e outra, entre dizer e sugerir, entre a compreensão coletiva e individual que o museu se estabelece como poderosa

⁶⁸ O autor estava presente nessa ocasião.

⁶⁹ Scheiner, 1998. Apolo e Dioniso no Templo das Musas. O texto aborda a ideia de Museu no pensamento ocidental, tratando do caráter dual do Museu: razão e paixão, tradição e ruptura, materialidade e imaterialidade, logos e *phantasia*, permanência e impermanência, efemeridade e finitude.

ferramenta. Essa “contradição” dita por Von Huntz é potencializada e torna esses trajes tão vivos em sua estética e representatividade, tão importantes para a história, tão sensuais, tão coloridos... possuem uma franqueza quase explosiva em um Memorial. O universo do “não dizer”, em contrapartida com a “franqueza” desses trajes, é um dos temas de nosso próximo tópico.

3.2 Franqueza

*E por baixo de tudo
O mundo fica mudo
E a tua franqueza toda nua
Que se veste de luxo em pele crua⁷⁰*

O que “dizem” as roupas expostas no Memorial? E, em um ambiente onde estão colocadas em evidência, inertes e sem movimento, o que é possível ser “dito”? É necessário mencionar que essa linguagem é da ordem do sensível - é doce, e não dura, conforme identifica Serres (2000, p. 127). Mais especificamente, trata-se mais do sensível que do consciente ou da forma com que se combinam e agregam potência os um ao outro.

Mais que dizer, os trajes do Memorial acordam. Despertam de súbito. No processo deste despertar conectam de forma complexa o corpo, o consciente e o sensorial. Esses objetos possuem uma trajetória histórica e uma estética definida, que podem falar ao consciente de diferentes maneiras. Para a comunidade LGBTI+ é viável a automática identificação, por possuírem vivências específicas, materializadas em uma estética igualmente específica. Para os que não as possuem, estará a sensorialidade mais livre ao conduzir o consciente? Esses trajes - o que gritam para todos? A resposta não viabiliza unanimidades, já que as vivências individuais são infinitas, tramadas com a sensibilidade de formas diferentes. São muitos os questionamentos com a finalidade de compreender a relação com os trajes no Memorial. Ainda assim, o debate sobre essas possíveis ressonâncias é relevante, por viabilizar possíveis caminhos quando o tema é indumentária em exposições.

E por falar em museu e compreender a exposição como obra aberta e ato criativo, é fundamental identificar e analisar o processo de pesquisa e de preparação desses trajes para o Memorial. As intenções e a criatividade determinantes do ato originaram-se naquele momento - muitas a partir do próprio momento. Isso se deve ao

⁷⁰ Música Por Baixo, interpretada por Gal Costa, composição de Tom Zé e integrante do álbum Estratosférica, lançado em 2015.

método de preparação desses objetos, que contou com muita participação das colaboradoras do Ateliê de Almir França. Identifica-se aspectos sobre expressão de gênero a partir dessas escolhas, já que a maioria das colaboradoras estão conectadas ao universo transformista. É também dali que vem um certo ar de franqueza existente nesses trajes: estão imersos nesse universo a partir dessa apropriação.

As homenageadas como Rogéria e Jane di Castro, em sua maioria, foram jovens na década de 1970; isso valida o aspecto histórico dos trajes. Ao tratar sobre expressão de gênero, é importante considerar também essas visões de mundo. De forma concomitante, a preparação foi feita em 2023, quando o assunto gênero e sexualidade já era tema recorrente, abordado na academia e fora. Os trajes foram apropriados e expostos no mesmo ano a partir de uma estética particular, e muito “dizem” - “não dizendo” - sobre gênero e sobre seu constructo e sua trajetória.

As informações sobre cada uma das artistas foram adquiridas a partir de pesquisa - jornais, publicações, mídias sociais e acervo do Museu Movimento LGBTI+ - e entrevistas com Almir França, próximo a todas e coordenador da preparação dos trajes para a exposição. No total de áudios gravados por Almir em entrevistas⁷¹ com o autor da tese estão: uma entrevista sobre o processo de preparação dos trajes e aspectos gerais e mais treze - cada uma voltada para uma artista. Entre perguntas e respostas e visitas ao ateliê do estilista foi possível acompanhar e documentar a transformação dos trajes expostos. Essas entrevistas fazem parte do acervo do Museu Movimento LGBTI+.

Todas essas questões de expressão de gênero e corpo serão abordadas - tramadas, entrelaçadas, bordadas - a partir do processo de preparação dos trajes, das homenageadas além dos processos que envolvem a pesquisa sobre essas artistas.

3.2.1 Tombo

Quando o carro do metrô chegava à plataforma da estação carioca, um vento de considerável velocidade e força atravessava o Memorial de Arte Transformista, levando frequentemente ao chão dois dos 13 vestidos. Esses dois trajes homenageavam Lorna Washington (1962 - 2023) e Jane di Castro (1947 - 2020) - vestidos verde e azul, respectivamente. Ao perceber esse constante problema, foi colocado um peso para firmar o alicerce dos dois manequins. O ocorrido fez lembrar de características dessas duas artistas, que eram muito próximas ao Grupo Arco-Íris: Lorna muito possivelmente iria amar que a sua roupa caísse, “tombasse” na exposição, e criasse situações

⁷¹ As entrevistas fazem parte do acervo do Museu Movimento LGBTI+ e foram cedidas pelo Grupo Arco-Íris para esta tese. O objetivo das entrevistas era principalmente desenvolver legendas que acompanhariam os trajes em exposição.

engraçadas - certamente iam servir de âncora para alguma piada/ironia; Jane, como diva que era, poderia achar interessante, mas iria pedir educadamente para que fosse consertado.

A artista foi tema do primeiro esboço de texto para legenda, mesmo antes da entrevista. A escolha de Jane para essa gravação foi devido à grande quantidade de informação existente em meio digital. Foi elaborado um primeiro texto⁷², sem muito compromisso com a quantidade de palavras, um escrito apenas para formatação e experimentação do que poderia ser uma base para a legenda que acompanharia o traje-instalação. Dentre as gravações realizadas com Almir França para compor os textos individuais da exposição, a que teve maior duração foi sobre Jane (uma hora e vinte e oito minutos)⁷³.

De alguma maneira a proximidade da artista com o Grupo Arco-Íris proporcionou uma entrevista bastante fluida e sem grandes dificuldades, polêmicas e questionamentos quanto ao seu lugar no movimento. Jane era um personagem típico dos “gays” da época que frequentavam a Cinelândia, já que muitos dos transportes públicos, como o trem, paravam na Central. Já se percebia como mulher desde cedo. O contexto era de uma “bicha de subúrbio”, num momento em que as classes mais altas viam homossexualidade como doença e frequentemente internavam os familiares por esse motivo, ou os enviavam para o exterior.

Esse cenário da década de 1960 na Cinelândia contribuiu para a formação da estética que é conhecida hoje como de transformistas. Havia muitos cinemas que eram frequentados por essas bichas - “assumidas” ou “enrustidas” - para se relacionarem afetiva ou sexualmente. A Praça Tiradentes também era muito frequentada pelos gays da época. A estética da vedete vem dessa mistura então existente, de palco e tela de cinema. E cada uma das homenageadas apreendeu essas vivências à sua maneira, mas todas foram estrelas, vedetes dessa geração. Segue a legenda apresentada no Memorial:

A relação entre a travesti Jane di Castro (1947-2020) e o Grupo Arco-Íris vem de longa data. Sua presença foi recorrente desde o surgimento da Parada do Orgulho LGBTI+ do Rio de Janeiro, nos anos 90, mas a sua atuação remonta aos anos 80. Foi agraciada com a medalha

⁷² Segue o esboço feito e enviado em 18 de junho de 2023: Jane di Castro, mulher trans (1947 - 2020), era atriz e cantora. Devido a sua identidade de gênero, sofreu repressão de familiares e saiu de casa ainda jovem. Trabalhou como cabeleireira em Copacabana e tornou-se uma das pioneiras em shows transformistas na década de 1960. Participou de marcos da arte transformista como o *espetáculo Les Girls em Op Art*, no Teatro Dulcina, Rio de Janeiro, em 1966 no Rio de Janeiro. Vastos cabelos loiros, curvas acentuadas e glamour hollywoodiano: essa era sua assinatura pessoal. Foi presa, inúmeras vezes sofreu violência física em razão do gênero e considerava-se ativista. Ao utilizar o “palco como palanque” foi precursora de uma revolução comportamental e política no período da ditadura militar. Embora vítima de tanta brutalidade, Jane considerava-se romântica: teve um relacionamento por 50 anos com “seu grande amor”.

⁷³ Na data 01 de agosto de 2023 o autor da tese entrevistou Almir França em seu ateliê.

Tiradentes em solenidade na Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro em 2018 devido à militância e ativismo pelos direitos da comunidade LGBTI+. Ficou conhecida por ser a primeira mulher trans a entoar o Hino Nacional Brasileiro nas Paradas do Orgulho LGBTI+ Rio – cantar era sua principal inclinação artística. Trabalhou como atriz e cantora em novelas para a TV, teatro, em musicais, como cabeleireira, como empresária, e síndica por muitos anos. O vestido feito por Eloina (também homenageada neste memorial) foi usado em uma das montagens da peça “Passando batom”, em 2015. (Nascimento, 2023)

Jane atuou em novelas e trabalhou na Europa na década de 1970. Ao voltar, investiu no ramo da estética e possuía um salão de beleza mas nunca deixou de atuar, de cantar e de ser diva. Lorna tinha menos idade que Jane e possuía um estilo de vestir de difícil identificação. Não era somente “caricata” ou “vedete”: poderia ser ambas dependendo do repertório do show. Talvez a estética de Lorna seja exatamente essa: a da surpresa. Poderia usar roupas e adereços de vedete juntamente com elementos de humor. Como a variação fazia parte da composição seu próprio estilo, a preparação o traje a princípio poderia ser muito livre. Essa personalidade múltipla da artista poderia criar dificuldades: como representar materialmente em uma peça. É viável julgar que a confiança veio a partir do processo de preparação do traje.

Figura 30. Lorna Washington na Parada de Nova Iorque trajando o vestido exposto no Memorial de Arte Transformista (à esquerda).



Fonte: Página paulogazelle, 2006⁷⁴.

⁷⁴ Comentários da página sinalizam essa data. São de 19 anos atrás.

Figura 31. Vestido de Lorna Washington no Memorial de Arte Transformista



Fonte: De autoria própria, 2023.

Almir (França, 2023) relata que não possuía nenhum vestido de cor verde e que esse vestido de Lorna era um vestido-pavão. O desenho do bordado e soutache⁷⁵ na altura do ombro esquerdo do vestido formava a figura que poderia ser associada a cabeça de um pavão – vide anexos 4 e 5. O vestido estava deteriorado devido a passagem do tempo. O tingimento do bege para o verde deu-se de maneira delicada. Foram pintados como aquarela adicionando camadas de verde uma a uma até chegar ao tom desejado – vide anexo 4 e 5. Os bordados foram substituídos por pedrarias do mesmo tom. A legenda que referencia Lorna aponta:

Lorna Washington (1961-2023) teve importante papel na militância contra o vírus HIV n cena carioca nos anos 80. Participando da criação, das ações e consolidação do Grupo de Apoio à Prevenção da Aids (GAPA) no Rio de Janeiro (1985), estabeleceu-se como ativista, militante, de direitos humanos e parceria do Grupo Arco-Íris e do Grupo Pela Vidda-Rio. Com diversos bordões de humor sarcástico em suas

⁷⁵ Trata-se de tiras de circunferência circular, geralmente utilizadas para fazer desenhos e compor bordados em tecidos - como a Renda Soutache, por exemplo.

apresentações Lorna trazia para si a atenção de todos e, com isso, aproveitava para transmitir mensagens de cidadania e saúde. Transformista e cantor, Celso (1961) fazia crônicas cotidianas que informavam os LGBTI+ na década de 1980 e 1990. Não tinha uma imagem feminina padrão, o que dava tom crítico aos shows - muitos deles com Luana Muniz. Apresentava-se também profissionalmente: esse vestido foi usado por Vanessa Williams em uma das Paradas LGBTI+ em Nova Iorque e depois apresentado a Lorna – por volta de 1990.

A história do traje também impulsionou a seleção. Esse vestido de Lorna foi utilizado primeiramente pela atriz estado-unidense Vanessa Williams e foi produzido por Henrique Filho - famoso estilista e figurinista que produziu roupas para artistas renomados como Rita Lee, Xuxa e Sabrina Sato. A confirmação da autoria veio da própria Lorna e também de uma conhecida de Almir que trabalhava com o estilista. Não se sabe ao certo como o traje foi concedido a Lorna (França, 2023). A trajetória do objeto tem um aspecto quase delirante, como a artista. Esse cruzamento de histórias é altamente atraente, as sincronicidades envolvidas acabaram por influenciar essa escolha. E de todo esse processo resulta um pavão: um animal que abre a cauda, se mostra inegavelmente. É a essência de Lorna que aparece por meio e no processo de apropriação do traje. A esse respeito, o filósofo alemão Martin Heidegger aponta que:

A arte é, como pôr-em-obra da verdade, *poiesis*. Não somente criar a obra *poietizante*, mas também, do mesmo modo, o desvelar da obra é *poietizante*, apenas a seu próprio modo; pois uma obra somente é como uma obra real se nós próprios nos livramos de nossos hábitos e nos abrimos ao que se inaugura pela obra, para assim trazer nossa própria essência para o permanecer da verdade do sendo. (Heidegger, 2010 [1950], p.191)⁷⁶

Como um desvelar, camada a camada, o traje se transforma, muito esteticamente - figuras 28 e 29. Há compromisso em representar Lorna. Há comprometimento com o a temática da exposição Amor e Luta no que se refere à proposta de cada vestido ser monocromático para representar, cada um, as cores do Arco-Íris. Essa característica processual é presente na maioria dos trajes apresentados no Memorial de Arte Transformista. E para esse desvelar foi fundamental a confiança mútua entre do Grupo Arco-Íris e Almir França. A instituição, por intimidade e confiança, não criou barreiras para o processo criativo.

É uma apropriação que sai do convencional quando o assunto é museu. Ao manipular o acervo, há na prática um “respeito” às propriedades físicas do objeto tanto quanto possível. De fato, alguns trajes do memorial estavam muito deteriorados pela ação do tempo e necessitaram ser restaurados (ver anexos 04 e 05). Mas nesse processo de desvelo, entre sincronicidades e pertencimento ao universo transformista,

⁷⁶ A *poiesis* é a fala inaugurante do desvelamento do sendo. (Heidegger, 2010 [1950], p. 189). O autor enfatiza o processo do “sendo” como fundamental para a criação artística.

a estética foi altamente modificada. Em muitos museus, quando há necessidade de uma intervenção mais evidente, é prática tornar notável a apropriação e o que foi restaurado, na parte em que foi executada ou inserida. Esse desvelar, diferente do adotado nos museus, é um manejo mais conectado a um processo artístico do que ao processo museológico.

Para além da estética, esses trajes possuem trajetórias que se cruzam em muitos momentos. Isto significa que a vida dessas artistas era feita de muitos encontros. Quem bordou a roupa de Jane di Castro para a exposição foi Jorge, que é artista transformista - *persona* Regine de Mônaco. “Regine”⁷⁷ foi bordadeira do ateliê de Henrique Filho (estilista da roupa de Lorna) e bordou o vestido de Jane para a exposição (ver anexo 7). Foi chamada por Jane, ao vê-la em uma das Paradas do Orgulho LGBTI+ do Rio que a convidou para se apresentar em um espetáculo no Teatro Rival (PHEENO TV, 2020c). O nome Regine foi dado a partir de uma apresentação no Cabaré Boêmio, casa noturna dirigida por Laura de Vison (homenageada). Competiu em concursos no Clube Turma OK que foi presidido por Elaine Parker (homenageada). Regine deu seu relato na roda de conversa A Estética e Arte na Cultura Transformista – das divas à nova geração⁷⁸ na exposição Amor e Luta. São histórias de múltiplos encontros entres essas artistas e o Grupo Arco-Íris. Os colaboradores que prepararam os trajes estão imersos no universo e temática da exposição como um todo. A “franqueza” é materializada, tem conexão com esse intenso pertencer. É materialização de vida e de crenças por meio de muitos desvelos, de muitas tramas, de muitos brilhos e bordados – nos sentidos literal e simbólico do termo.

Jane di Castro e Lorna Washington eram atrizes com performances bem diferentes. Mas o que as une além do “tombo” e da arte transformista? Uma das muitas respostas possíveis pode ser a relação com o ativismo e a proximidade com o Grupo Arco-Íris. Jane di Castro se destaca pela relação de longa data com o ativismo que tem pontos altos como ser a cantora oficial do hino nacional das Paradas LGBTI+ do Rio e de ter cantado Ave Maria de Gounod no conhecido como primeiro⁷⁹ casamento “gay” entre os ativistas Cláudio Nascimento e Adauto Belarmino Alves em 1994 (Nascimento, 2023, p. 6). Lorna destaca-se, dentre outras contribuições, por atuação no hospital Gaffrée e Guinle no Rio de Janeiro durante as décadas de 1980 e 1990 – epidemia

⁷⁷ O autor da tese presenciou idas de “Regine” ao ateliê de Almir França. Sempre é referenciada como Regine e, portanto, referencia-se aqui como Regine mesmo em ocasiões fora dos shows.

⁷⁸ Evento na data 06 de dezembro de 2023 e promovido por Almir França.

⁷⁹ Tratou-se de uma cerimônia simbólica pois o casamento entre dois homens não era legalizado na época. É considerado um grande marco para o ativismo LGBTI+ no Brasil por dar visibilidade ao tema ainda emergente.

HIV/Aids. Junto a médica Márcia Rachid⁸⁰, contribuiu para o tratamento das pessoas que viviam com HIV. Fazia números para os pacientes dentro do hospital. Márcia em entrevista aponta, em premiação promovida pelo Grupo de Apoio a Prevenção à Aids (GAPA) em 1986:

...esse povo é doido, como é que eu sou homenageada se as pessoas morrem? Eu fiquei muito confusa nessa primeira homenagem. Eu era muito jovem, eu me formei com 23 anos. Em 86 eu era uma menina (...) E aí eu estava ali esperando ser chamada ao palco. E aí quem estava ali? Uma drag, que na época o termo era artista transformista, que era a Lorna Washington: o alter ego de Celso que faleceu em outubro de 23. Também não vivia com HIV, mas era uma pessoa extremamente solidária e trabalhava com essa causa. Eu estou lá quieta sem saber porque eu estava sendo homenageada... E aí a Lorna Washington me chama ao palco e diz: Márcia, você está sendo homenageada porque você é solidária. Você oferece dignidade às pessoas mesmo na hora da morte. (SEM..., 2025)

Lorna, em apresentações improvisadas, também informava sobre a prevenção do HIV por meio de uma linguagem acessível ao grande público, como fez na casa noturna Papagaio, na década de 1980. Em entrevista concedida a Telma Basseti, Lorna aborda esse processo:

Eu, como estava à frente de uma casa, que era a casa do Ricardo Amaral na Lagoa, e eu basicamente comandava aquela casa do Ricardo Amaral na Lagoa, eu aceitei o desafio e lá eu fiz uma festa pro GAPA (que era o Grupo de Apoio e Prevenção da Aids). Eles iam para lá, para fazer a entrega de preservativos e por conta disso nós fechamos o que era o quarto escuro da casa, que era o parque de diversões das bichas. Nós fechamos o quarto escuro e começamos a fazer um trabalho de prevenção (...) Na arte, nós viramos resistência. Porque, por exemplo, no Pela Vida, nós criamos as drags da prevenção. Na maioria das vezes, você sai para fazer prevenção e as pessoas não param. Mas quando você está de drag as pessoas acabam parando, acham aquilo engraçado. Então tem as drags da prevenção. Quando vão fazer prevenção em rua, vamos nós montadas, nas boates, em tudo quanto é lugar para fazer prevenção. Porque através dela é que nós conseguimos chegar às pessoas. (Basseti, 2022, p. 187-188)

Lorna, de maneira inteligente e oportuna, usou da arte para a promover a saúde e cidadania. Em relato, é notável o impacto que causa o visual da artista transformista; e a partir desse interesse pelo diferente, para-se para ouvir. Nesse momento, o traje e a relação com o figurino se fazem valer pelo impacto. Esta relação ainda choca muitas pessoas. As regras hegemônicas de gênero são contestadas por meio do traje. A compreensão do questionamento de padrões é de fácil leitura para a maioria das pessoas e, portanto, mais viável de ser “ouvida”. A arte transformista comunica

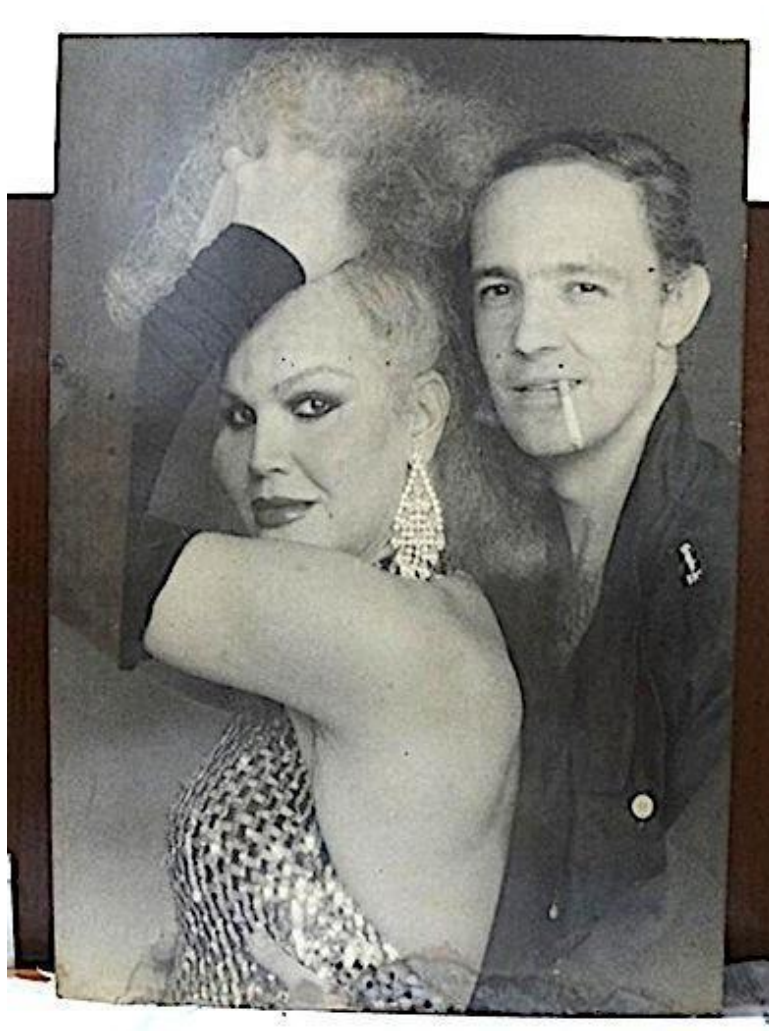
⁸⁰ Márcia Rachid até hoje é lembrada e querida pela comunidade LGBTI+ por sua trajetória no combate à epidemia HIV/Aids a partir da década de 1980. Tratou de pacientes desde os primeiros casos no Rio de Janeiro em 1983 até atualmente. Em entrevista (TV BRASIL, 2025) divulga o livro *Vidas Marcadas: Novos Relatos*, em que conta experiências de pacientes.

discursos importantes para a comunidade LGBTI+, promove um alcance que ressoa para além da comunidade.

Unido à performance artística, o traje possui papel central nessa engrenagem. É como se, ao vesti-lo, a própria artista transformista vestisse um pouco da bandeira: é meio ativismo, meio militância, meio arte, meio contestação lúdica de padrões, meio deboche, meio beleza. Uma fantasia caleidoscópica com todas as cores da bandeira que envolve o corpo, alerta pelo impacto os sentidos de quem vê, até chegar à consciência por meio do que é dito no show. É a arte transformista que tem o poder bordar brilhos atraentes na trama das lutas.

Ainda no âmbito das lutas é possível voltar um pouco no tempo e falar da trajetória de Jane. Nascida no bairro de Oswaldo Cruz, no Rio de Janeiro, com pai militar e mãe evangélica radical, sofreu muito *bullying* por ser extremamente feminina. Identificava-se, como é considerado atualmente, uma mulher *trans*. Ao se referir à infância, disse em entrevista: “Eu sempre gostei do universo feminino, nunca me atraiu o universo masculino porque nunca gostei de barba, bigode, sapato, terno e gravata. Eu gostava de salto alto, batom, pó de arroz, coisas femininas.” (HISTÓRIA DA DITADURA, 2018). É recorrente que, a partir da inquietação sobre identidade de gênero e orientação sexual, haja vontade e atração por materialidades que legitimem - de certa maneira - no âmbito do palpável essas inquietações que fazem parte do imaterial. No caso de Jane, como no de muitas outras mulheres *trans* de mesma geração, o que se sentia e se identificava não tinha nome. E por não ter nome, não existia - mas as roupas, sim. Ainda que escondida, a materialização dessa relação estava no trato de objetos que eram utilizados no corpo. Vestida conforme seus desejos, era possível olhar-se no espelho e falar para si: “eu sou”, ou “eu existo”. A materialidade, a concretude e o palpável, nesse processo, são fundamentais. Servem de suporte para o entendimento de si no mundo.

Figura 32. Jane di Castro e Ney Latorraca, s.d..



Fonte: Acervo Museu Movimento LGBTI+, 2025.

Jane ia para Praça Tiradentes (Centro do Rio de Janeiro), já aos 16 anos e ficava nas portas dos teatros Carlos Gomes, Recreio e João Caetano; e olhando os cartazes das grandes vedetes que ali se apresentavam, desejava ser uma delas. O sonho foi concretizado em 1974 no Teatro Carlos Gomes. Foi estrela de três revistas: *Eles no Meio Delas*; *Secos e Molhados*; e *Com Jeito a Coisa Vai*. Apesar de ter conseguido esse status como artista, Jane “andava de menino que parecia uma menina”. Na mesma entrevista a atriz e cantora disse que “passava como lésbica”, tamanha a feminilidade (HISTÓRIA DA DITADURA, 2018). “Transformava-se” em figura feminina dentro do teatro, para apresentação. Jane já tinha experiência como atriz e cantora desde 1966 - espetáculo *Les Girls Op Art*. (Morando, 2021, p. 134). Ainda sobre travestilidade, aponta:

Eu acho que através do nosso comportamento nós fizemos uma política libertária porque... Em uma época em que tudo era proibido e nós saímos na rua vestidos de mulher, enfrentando a polícia, tudo o que era contra e não estávamos nem aí... Isso é uma política você enfrentar vestido de mulher. Nós fomos as primeiras a enfrentar (...) Eu me vestia de mulher, saía na rua e às vezes não voltava, ia presa. Mas

eu queria me vestir de mulher. E se tinha que ter muita coragem. (HISTÓRIA DA DITADURA, 2018).

É notável a repetição de palavras: vestir, vestidos, vestido, vestia. Na referida época - década de 1970 - não existiam todas essas denominações e estudos com temática de gênero e sexualidade. Portanto, ser “homem” (biologia) vestido de mulher era uma afronta. Era a partir da relação com o traje que se confrontava: não bastava ter trejeitos e traços femininos, como Jane tinha. O traje naquele corpo era a afronta palpável e escancarada, a intenção de confronto ao vesti-lo era cognoscível e inegável. Bancar esse modo de vestir era confrontar, escandalosamente, as regras de gênero vigentes. Lorna, décadas mais tarde também o faria. Antes de “ser” Lorna Washington era conhecida como Bicha do Leque, por andar sempre com aquele acessório (RODRIGO FAOUR..., 2021d). Dizia usá-lo por sentir muito calor, mas acabou por virar marca registrada. Sempre soube muito utilizar as sincronicidades por meio de improvisação. Era conhecida por criticar e dar nota para as roupas do público das casas noturnas em que trabalhava. Tinha como inspiração a atriz Dercy Gonçalves. Utilizava o vestir como âncora em suas performances.

Uma das passagens marcantes de Lorna foi em ocasião⁸¹ de um desfile de escola de samba - Escola de Samba Caprichosos de Pilares. Lorna errou o caminho da concentração e precisou andar até o outro lado para chegar ao lugar correto. Ao passar pela Avenida Presidente Vargas, no Centro do Rio de Janeiro, começou a ouvir as pessoas gritando para ela “Olha a Aids!” (RODRIGO FAOUR..., 2021c). Conforme caminhava as pessoas iam se afastando e abrindo clarões. No relato, a artista não fala sobre o traje vestido. Provavelmente estava com pelo menos parte do figurino e/ou maquiada para o desfile. E certamente muitas associações foram feitas naquele momento.

As duas artistas. Lorna nascida na década de 1960 e filho de porteiro em Copacabana, era formada “professor” de inglês no IBEU (Instituto Brasil-Estados Unidos), trabalhou como atriz e cantora em casas noturnas do Rio de Janeiro, como Papagaio, 1140, Katakombe e Incontrus. Era amplamente conhecida não só na cena LGBTI+, principalmente a partir da década de 1980. Possuía raciocínio rápido, grande capacidade de improvisação no palco e humor ácido e certo. Participou ativamente na luta contra do HIV/Aids, tendo papel de suma importância na criação do GAPA RJ - Grupo de Apoio à Prevenção da Aids no Rio de Janeiro. É conhecida como “Fernanda Montenegro das drags”.

⁸¹ Lorna não dá precisão de data precisa desse desfile. Pelo contexto é viável associar a primeira metade da década de 1990.

As duas desenvolveram relações diferentes com o traje e a expressão de gênero: Lorna mais andrógina, Jane com expressão de gênero feminina. A expressão de cada uma tem conexão com o tipo de performance no palco. O vestido de Jane escolhido para a exposição era originalmente muito menos bordado. Possuía brilhos ao redor de renda floral aplicada na parte da frente do decote até quase a barra do vestido (ver anexo 7). Pelas mãos de Regine foram adicionados muito mais brilhos e contas, que foram aplicados a praticamente toda a frente do vestido - detalhe também em anexo 8).

Figura 33. Vestido de Jane di Castro no Memorial de Arte Transformista.



Fonte: De autoria própria, 2023.

Um aspecto comum na composição dos trajes das duas artistas foi a adição de capa. Para “Lorna”, foi destinada uma capa de tecido verde fosco; e para “Jane”, uma organza cristal azul. Ambas as capas são de tonalidades mais claras que os vestidos e compõem com a cor do tecido que forma o manequim. A textura da capa de organza confere leveza ao vestido de veludo azul e o franzido em tecido liso na capa verde faz

contraponto às texturas dos babados e pedrarias do vestido. A capa era um recurso muito utilizado por artistas dos anos 1970, como Cher e Diana Ross. É elemento que conecta muito com a história, com inspiração nas cantoras que influenciam até os dias atuais a comunidade LGBTI+ - especialmente homens cisgêneros homossexuais e mulheres trans. As capas, aparentemente “jogadas” à revelia por cima dos trajes, conferem a cada um movimento e drama. Ao olhar de relance, é possível pensar que os manequins possuem braços. Há, no processo de preparação das roupas, muita adição de elementos que “sensorializam” os trajes.

Em entrevista, Almir França relatou que Jane “...nunca abriu mão do brilho.” (França, 2023a). E este foi adicionado generosamente ao traje. Na mesma ocasião, afirmou que uma das coisas que ela mais gostava de fazer era cantar. No ano de 2020, não houve Parada LGBTI+ Rio presencial por conta da Pandemia Covid e Jane, por meio de *live*, cantou o hino pela última vez (DENILSON COSTA, 2020). A gravação foi em seu apartamento em Copacabana. Uma das últimas vezes em que Lorna apareceu em um evento do Grupo Arco-Íris foi na Feira da Diversidade na casa noturna Pink Flamingo - em 2 de julho de 2023. Foi feita uma homenagem à artista e houve também um desfile da Escola de *Divines*. Até o fim, essas duas ativistas mantiveram forte relação com o grupo e com a comunidade.

3.2.2 Clown

Clown é uma pasta branca amplamente utilizada no rosto para caracterização de palhaços. A espessa camada que adere ao rosto é opaca, fosca, de forma que muda totalmente a expressão. A brancura excessiva provoca a mudança da percepção da feição do rosto, ao reduzir muito as sombras que se costuma associar com os movimentos dos músculos da face. É um meio de mudança radical da aparência. O rosto torna-se uma folha de papel em branco, para desenhar.

Apesar do mesmo recurso de caracterização - seja com pó compacto branco ou clown - Isabelita dos Patins (1948) e Laura de Vison (1939-2007) eram bastante diferentes. Laura possuía uma estética totalmente avessa à beleza padrão feminina. Isabelita, com suas tiaras, saias de bailarina e rosto pintado de purpurina, podia ser associada à imagem de uma fada madrinha. Uma, um soco na cara; outra, varinha de condão. As duas tinham um ar de fantasia que inspirava algo fora da realidade, mesmo que essa viagem conduzisse a sensações extremamente opostas. Isso tem relação com a coloração base da maquiagem: um branco de tonalidade e texturização artificiais, “fora desse mundo”.

Segundo Almir França, a maquiagem que remete ao clown também servia como disfarce, um recurso necessário devido ao preconceito: “...tinha a pintura do branco que te remete ao Clown mas também te remete uma história muito forte do nosso povo que era também criar maquiagens que não te reconhecessem que foi o que muitos usaram...” (França, 2023b). Refere-se a ambas - Isabelita e Laura - nesse sentido.

Figura 34. Laura de Vison descendo as famosas escadarias do Bar Boêmio.



Fonte: Acervo Museu Movimento LGBTI+, 2023.

Almir também cita a famosa artista transformista Lola Batalhão - que, além do clown, utilizava uma prótese que, amarrada por elástico atrás da cabeça, tapava o farto bigode. A brancura extrema muda tanto as feições que pôde ser utilizada como um disfarce. A ideia de absurdo pode ser associada à performance de Laura, mas não à vida profissional fora dos palcos. Sobre a artista, a legenda⁸² do Memorial de Arte Transformista aponta que:

Laura De Vison começou como persona do ator e professor de História Norberto (1939-2007). Ao longo da vida, afirmou-se travesti e sempre participou das causas pelos direitos LGBTI+. Em homenagem

⁸² A legenda que foi impressa para a exposição apresenta um erro. Esse traje foi releitura do traje com estamparia de pele de vaca usado em performance da música Vaca Profana. Não foi utilizado pela artista, trata-se de uma releitura.

póstuma, o Grupo Arco-Íris criou o “Encontro de Drags – Projeto Laura De Vison”, que apresenta artistas transformistas em shows desde 2011. A Biblioteca Laura De Vison foi mais um reconhecimento concedido pela Secretaria Municipal de Assistência Social e Direitos Humanos e Coordenadoria Especial da Diversidade Sexual em 2020. Fazia uso do exagero para ir contra os padrões estéticos e sociais estabelecidos - trabalhava a partir de um absurdo cômico, trash e kitsch no Cabaret Boêmio. Laura deu o tom a boate, se tornando pedra fundamental para o sucesso desse espaço a partir dos anos 80. Com esse traje se eternizou ao som da canção “Vaca Profana”, com os seios amarrados e movimentados por cordas nos anos 1990. (Nascimento, 2023)

Além de professor de história, Norberto ministrou aulas de OSPB (Organização Social de Política Brasileira) em plena ditadura (França, 2023b). Norberto trabalhava de terno e gravada, rabo de cavalo com gel para trás. Era obeso e, segundo Almir, era possível que tenha tomado hormônios que fizeram os seios crescerem. Em contraponto, é viável também que os seios fartos já fizessem parte do corpo, por conta do peso. No final das contas, esse corpo próximo a uma concepção de travestilidade precisava ser espremido em um terno - no sentido simbólico e físico, já que usava cinta.

A questão é que foram decisivos para uma das performances de maior sucesso de Laura, em que dublava a música Vaca Profana, composta por Caetano Veloso e cantada por Gal Costa. Ornando chifres e vestido com estampa de vaca, abria o decote da roupa e com os seios à mostra espirrava um líquido branco como leite – vide frame de vídeo em anexo 9. Também era conhecida por amarrar os seios em cordas que, ao passar por roldanas presas ao teto, os agitavam. Laura era conhecida por utilizar carne crua e até comê-las em apresentações⁸³. Essa mistura entre o desagradável e nojento e o universo da arte transformista era sua marca registrada. É considerada um ícone cult por meio desse modo de se apresentar (Aram, 2020.)

Devido a esse estilo próprio que passava pelo cômico e pelo absurdo, a artista apareceu com frequência na TV, em programas que documentavam a noite carioca - o submundo, o lado “B” da cena. Também foi entrevistada por Jô Soares (famoso entrevistador de celebridades) mais de uma vez. Em uma delas, já aos 63 anos, ainda lecionava pelo Estado mas era aposentada pelo município. “Vison” foi agregado a “Laura” de forma improvisada, por estar vestida de biquini com um casaco de vison por cima, no Baile dos Enxutos, no início da carreira. Como Lorna, que já foi Bicha do Leque, Laura é Laura de Vison - elementos do vestir que saíram do corpo para o nome.

Na mesma entrevista, relata que um dia, ao entrar na sala de aula, se deparou com a frase “O professor Norberto é viado”. Disse, que, calmamente apagou o quadro e ordenou que os alunos escrevessem quinhentas vezes essa mesma frase. Após isso,

⁸³ O autor da tese pôde presenciar apresentações da artista nos anos 2000.

pediu para que os pais assinassem. Ainda sobre o ambiente escolar, lembra que deu aula de História vestida de Cleópatra e contracenava com os alunos vestidos de Júlio Cesar. Mais adiante, relatou: “Fui presa nove vezes. Daí, eu tive que dar pra todo mundo.” (FBS80, 2021). A artista foi homenageada pelo Grupo Arco-Íris com o Projeto Laura de Vison, que propõe espetáculos para dar visibilidade a novos e novas artistas transformistas. Foi homenageada também com uma Biblioteca⁸⁴ que leva seu nome, no Centro Provisório de Atendimento voltado para a comunidade LGBTI+ no Centro do Rio de Janeiro (Ker, 2020)

Essa era Laura: escrachada, absurda. O renomado estilista francês Jean Paul Gaultier teve oportunidade de assistir a um dos espetáculos da artista, conduzido pela equipe do Caderno ELA (Caderno de moda e comportamento do Jornal O Globo). Quando soube que dava aulas de história e moral, o *designer* afirmou que isso jamais seria permitido pela moral francesa (O GLOBO..., 2007). Como ator, ganhou, prêmios que legitimam a versatilidade de Laura/Norberto como artista, como a Medalha de Ouro no Festival *du Court-Métrage* de Bruxelas (Bélgica) por “Os Bigodes da Aranha”, em 1991. Em 1989, foi premiada por “Mamãe Parabólica” (1989); no mesmo ano, recebeu o Candango de Ouro em Brasília e o Sol de Prata no Fest Rio, como melhor ator (Aram, 2020). Em Mamãe Parabólica interpreta um falso guru, uma adolescente e uma madame, dentre outros muitos personagens (MAMÃE..., 1989).

O Cabaré Boêmio, ou Bar Boêmio como também era conhecido, presidido por Laura, foi importante marco na noite, principalmente nos anos 1980 e 1990. O cabaré tinha um perfil diferente. Era um espaço em que a arte transformista poderia estar fora do universo das divas de Hollywood e das grandes cantoras internacionais. Muitas artistas transformistas que não tinham perfil associado ao glamour puderam se apresentar na boate - que pode ser considerada um espaço de contracultura na arte transformista. Segundo Almir França a entrada do bar era barata, o que tornava mais democrático o lugar. Era um espaço onde havia maior liberdade para as apresentações e para o público presente. A casa noturna tornou Laura uma articuladora importante para a comunidade LGBTI+, não só por presidir uma casa noturna, mas por promover uma estética diferente - que incluía um olhar para possibilidades não convencionais para a vida. É fácil notar essa veia da artista em qualquer uma de suas apresentações. Força a encarar algo que está escondido, mas ao mesmo tempo sabe-se presente: as “sombras” de cada um.

⁸⁴ “Lançado ainda em junho deste ano, o Centro Provisório de Atendimento (CPA IV) para LGBTs na Lapa, região central do Rio de Janeiro, inaugurou nesta semana a Biblioteca Professora Laura de Vison, em homenagem à icônica transformista e atriz brasileira. A iniciativa foi uma ação articulada entre a Coordenadoria Especial da Diversidade Sexual (CEDS Rio) e Secretaria Municipal de Assistência Social e Direitos Humanos (SMASDH).”

E se Laura de Vison era a sombra e a noite, Isabelita dos Patins fazia parte do universo da luz do dia. Não que Isabelita não frequentasse a noite, mas tinha algo de solar. É muito lembrada nos blocos de carnaval e em eventos de rua da comunidade LGBTI+. Isabelita é conhecida por usar patins e esse fator a destacava - nenhuma outra tinha essa característica. “Patins” demandam uma pista, o que associa diretamente ao externo. Outra característica da artista é que não é conhecida por um determinado tipo de show - como canto, dança ou dublagem. Estar de patins em lugares já configura uma apresentação e já atrai atenção, pelo fato em si. Se muitas eram o show, Isabelita era uma presença.

Figura 35. Isabelita dos Patins.



Fonte: Acervo Museu Movimento LGBTI+, 2023.

O traje também contribui para que esse aparecimento seja marcante. A artista varia bastante seu visual, mas possui certa constância ao usar de elementos que, unidos de maneira única, auxiliam na cognição de seu estilo: leque, coroa, patins, grandes e brilhosos acessórios e releituras de saia “tutu” de bailarina. A maquiagem é um atrativo

à parte. Os ângulos que são desenhados no rosto são muito característicos e possuem um estilo próprio, inconfundível. A legenda apresentada no Memorial de Arte Transformista apresenta um panorama geral sobre a artista:

Isabelita dos Patins é um ícone do Rio de Janeiro, apesar de Jorge Iglesias (1948) ter nascido em Buenos Aires. Recebeu o Título de Cidadão Honorário da Cidade do Rio de Janeiro, concedido pela Câmara Municipal, por ser símbolo cultural da cidade. A participação das Paradas do Orgulho LGBTI+ Rio, na Banda de Ipanema, e em diversas atividades culturais e sociais, ratifica essa artista com símbolo da comunidade LGBTI+ carioca. É um ícone fashion por ter um visual bem-humorado e inconfundível. Os cabelos pretos coque baixo, patins, maquiagem, saia volumosa e leque inspiram artistas ligados à moda como Sabrina Sato. O estilo marcante e único pode ser apreciado por meio deste figurino dos anos 90.

Não é possível abordar a artista sem falar de Copacabana. O universo do bairro sempre lhe foi familiar. Era conhecida por frequentar o quiosque *Rainbow* (ponto de encontro de homens gays) em frente ao hotel Copacabana Palace. Ainda nas décadas de 1990 e 2000 havia apresentações de arte transformista no local⁸⁵. Era um dos lugares onde algumas artistas transformistas se encontravam, não necessariamente “montadas” para shows mas de maneira corriqueira, por puro lazer. Nessa época, em Copacabana e arredores se concentravam algumas casas noturnas voltadas para a comunidade LGBTI+ - como La Cueva, Le Boy, Blue Angel, Galeria Café e Bunker (estes dos últimos, mais para os anos 2000). Isabelita fazia parte também desse universo.

Jorge, argentino, começou a relação com o Brasil de maneira bastante lúdica. Em entrevista concedida ao Jornal O Globo relata que a família era pobre e o pai trabalhava nos Correios. Um dia, cada filho recebeu um cartão postal de algum lugar do mundo - Jorge recebeu uma imagem do Rio de Janeiro. O pai disse para aproveitarem, pois nunca iriam ter dinheiro para visitar esses lugares. Mas Jorge “...conseguiu um emprego como auxiliar na Embaixada do Brasil. Aos 18 anos, foi presenteado com uma viagem para conhecer a Escola Argentina, no Rio, e finalmente foi arrebatado, in loco, pela beleza daquele postal. Quatro anos depois, em 1970, mudou-se de vez para a cidade.” (Vanini, 2023). “Isabelita” trabalhava formalmente como auxiliar de contabilidade. Nos finais de semana trabalhava em festas infantis fantasiado de personagens como Papai Noel. Com o passar dos anos, atuou também como recrutador de artistas transformistas. Como frequentava a noite, selecionava artistas transformistas para enviar fitas para emissoras de TV de São Paulo, para se apresentarem em programas como Show de Calouros, no SBT (PHEENO TV, 2021b).

O nome de Isabelita surgiu de forma improvisada, como o de Laura. Sua presença chamou a atenção da jornalista Glorinha Pereira, que a batizou como Isabelita

⁸⁵ O autor da tese pôde presenciar alguns desses momentos.

- em referência a Isabelita Peron, primeira-dama da Argentina, na época - dos Patins. Outro marco que definiu sua carreira foi ter simulado um beijo na bochecha do (então) futuro presidente do Brasil, Fernando Henrique Cardoso, no réveillon de 1993, em frente ao Copacabana Palace. Segundo a própria, estava vestida “...toda de rosa, de pavão misterioso.” (PHEENO TV, 2021b) Fotos foram tiradas e estampadas nas mídias impressas, tornando a artista famosa em todo país. Como consequência, foi chamada para muitos trabalhos, inclusive internacionais (Vanini, 2023). Laura e Isabelita eram presenças frequentes em todas as paradas do Orgulho LGBTI+ Rio promovidas e organizadas pelo Grupo Arco-Íris Cidadania LGBTI+.

Figura 36. Traje de Isabelita dos Patins no Memorial de Arte Transformista.



Fonte: De autoria própria, 2023.

Na instalação-traje apresentada estão alguns dos elementos característicos de Isabelita: tiara, faixa e saia armada com tule por baixo. A tiara e o corselet e faixa que fazem parte do figurino são originais da artista, e foram usados por ocasião do recebimento do título de cidadão honorário do Rio de Janeiro. A saia produzida por Almir França remete à saia também vestida na ocasião, com o desenho da calçada de

Copacabana. O estado de conservação das peças cedidas não estava bom, exceto a coroa. O corselet, a tiara e o corpete não fazem parte do acervo do Museu Movimento LGBTI+ e retornaram para a artista.

A preparação das instalações-trajes referentes a essas duas artistas foi executada de forma um pouco diferente. Não são trajes monocromáticos, possuem em comum as cores preto e branco. São objetos que, em parte ou no todo, foram confeccionados para o Memorial. Essas duas artistas possuem maquiagem de estilo muito próprio. Os manequins em exposição do traje do Memorial não tinham cabeças.

A preparação dos trajes seguiu distintos caminhos para cada caso. Para Isabelita, o simbolismo do traje utilizado em ocasião importante para a artista - a solenidade em que recebeu o título de cidadão honorário carioca. No caso de Laura, a liberdade de criação era total e referenciava uma das apresentações mais conhecidas: vaca profana (Figura 10). Portanto é viável afirmar que contam a história das artistas.

A identidade do absurdo de Laura está representada no adereço de cabeça, na modelagem com pontas que iam ao chão, no tule a armar a roupa de forma não simétrica, formando um volume em toda a roupa. Tal volume lembra o corpo fora dos padrões da artista. A silhueta ficou parecida com a de Laura. No traje de Isabelita a silhueta também foi considerada. O feitiço da roupa lembra muito o de uma bailarina – típico de Isabelita. O adereço de cabeça simula um coque estilizado que faz referência à caracterização da artista. A faixa, elemento muito utilizado em aparições, é o elemento que mais diretamente pôde ser associado pelas pessoas que conhecem Isabelita.

Já ao traje de Laura foi adicionado um elemento que materializa uma interpretação poética sobre o seu estilo de se apresentar: um arame espiralado que arma tule de cor preta, colocado sobre a roupa - do que seria o pescoço do manequim até a cintura. É possível afirmar que o que mais conecta a Laura é a estampa escolhida, também de fácil identificação. E para quem não conhece previamente as artistas? É notável uma desordem e caos no traje de Laura e uma bailarina no traje de Isabelita. Esta concepção não deixa de ser associável a cada uma.

Um ponto comum aos dois trajes é a cor: os dois são em preto e branco, não são monocromáticos. As cores preta e branca contemplam a comunidade *trans* (branco) e a luta racial (preto)⁸⁶ na mais atualizada concepção da bandeira do Arco-Íris. Já em 2022, o Grupo Arco-Íris desfilou o mais recente modelo de bandeira na 27ª Parada do Orgulho LGBTI+ Rio - conforme revelado no Instagram do Grupo:

É daqui a pouco a Parada do Rio. A maior bandeira Lgbti+ do mundo é a bandeira da Parada do Rio. Isso desde 1995. São 124 metros x 10 metros de largura. Agora ela vem novinha em folha com a inclusão da luta antirracista, de luta contra a AIDS e a bandeira do Movimentos

⁸⁶ Explicação sobre a nova bandeira nas figuras em anexo 12.

Trans e de Pessoas Intersexo. É muita emoção!” A realização do projeto foi executada pelo estilista @almirfranca. (Nascimento, 2022)

Figura 37. Versão atualizada da bandeira do arco-íris.



Fonte: Canal Queer.ig, 2022.

A interpretação mais lúdica possível - ou até um pouco improvável - sobre os trajes-instalações é de que a escolha dos trajes que possuem branco pode remeter à própria maquiagem de Laura e Isabelita. O tom opaco de branco que difere essas duas artistas de todas outras, de certa forma também isola visualmente esses trajes expostos. Une, no Memorial, de maneira visual essas artistas tão distintas em performances, mas semelhantes na tonalidade do rosto - o que num primeiro momento pode torná-las conectadas imgeticamente. Os trajes, posicionados um ao lado do outro, promovem uma unidade. O modo de fazer, os desvelos, aconteceram de maneira a priorizar a experiência sensorial para além da história, das características das homenageadas que poderiam vir lado a lado, por ordem de nascimento ou importância - por exemplo. E priorizar nesse sentido a estética sobre a cronologia e a característica das duas “diz, não dizendo” muito sobre o Memorial de Arte Transformista e os modos de fazer.

3.2.3 Pele

Luana Muniz e Eloina (dos Leopardos) foram muitas coisas, realizaram muitos trabalhos importantes. Luana, como liderança e articuladora das travestis no Rio de Janeiro; e Eloina, como empresária e figurinista. Ambas são citadas como importantes para a comunidade LGBTI+ e, merecidamente, são majoritariamente conhecidas por isso. Ao observar o estilo de cada uma e ao ressaltar o que são ou foram em âmbito individual, percebe-se que ambas são “pele”, são sensualidade.

O sentido de pele, aqui, é materializado no modo de se apresentar. Ambas são parecidas na intenção do vestir: Luana com decotes abissais e muita pele à mostra e Eloina, como rainha de bateria. Ambas se identificam com uma beleza padrão feminina (expressão de gênero feminina). Eloina diz: “Eu acho que para ser um bom travesti tem que ter uma bonita pele, tem que estar com manicure, tem que ter uma bela mão.” (DIVINAS..., 2016); e Luana afirmou que “Putá sem cigarro, batom vermelho e unha vermelha não é puta.” (RAINHA..., 2022). As duas artistas possuem uma relação com expressão de gênero feminino parecidas e declaradas: queriam ser bonitas e ter expressão de gênero feminino padrão. E acabaram por ser bem mais que isso.

Luana teve impressionante trajetória como ativista e enorme participação na luta pelos direitos das mulheres trans e travestis e no combate ao HIV. Esse fator possui enorme conexão com a temática da exposição Amor e Luta, que tratou de 30 anos de atuação do movimento LGBTI+. A legenda que acompanhava o traje no Memorial possuía o seguinte texto:

A travesti Luana Muniz (1958-2017) destaca-se pelo intenso ativismo, primeiro na casa apoio Água Viva, liderada pela enfermeira Adalgisa Ribeiro. A luta contra o HIV/Aids, o Projeto Damas (2011) para capacitação profissional e a fundação do Casarão de Luana Muniz (anos 80) - ambos direcionados às mulheres trans - são legados de militância e de relação com o Grupo Arco-Íris e os movimentos LGBTI+ e luta contra Aids. Com o bordão “Travesti não é bagunça”, ampliou sua visibilidade e, por consequência, o debate sobre segurança pública e atendimento policial às demandas de travestis, especialmente daquelas que atuavam como profissionais do sexo. Denunciou a violência policial e cobrou, juntamente com os movimentos LGBTI+, das autoridades atenção aos direitos. Ao voltar da Europa, nos anos 80, retornou aos palcos na peça “Mimosas até Certo Ponto”. Este traje (aproximadamente 1990) era a “roupa dos sonhos” de Luana e foi inspirado na diva pop Cher. (Nascimento, 2023)

As informações apresentadas na exposição se alinhavam com o objetivo geral da exposição, que era o ativismo e o movimento. Só que ao falar de corpo, de expressão de gênero e traje, é inevitável que se observe mais um pouco de Luana como indivíduo. Compreende-se que é legítima - e irresistível - a citação de alguns dos muitos movimentos feitos pela artista para a comunidade LGBTI+. Porém, é comum que quanto maior a obra e suas implicações institucionais, menos se dá atenção às sutilezas e sensibilidades do indivíduo. É como se colocassem uma certa barreira e a pessoa ficasse entre brumas - o que sentia Luana por trás do mito Luana Muniz?

Há uma quebra brutal desse mito logo ao primeiro contato com o traje. A roupa é brilhante, é um *body* ou maiô, é feita de franjas de canutilhos vermelhos e é o único traje que acompanha uma peruca de canutilhos. Tem profundo decote frontal e traseiro. É uma roupa para dançar, um traje que proporciona liberdade ao corpo e que balança conforme os movimentos: uma roupa que proporciona uma continuidade da intenção

dos movimentos da pele. Em um primeiro momento há um certo estranhamento entre a ativista e a artista. Essa percepção é notada também em outras artistas, como Laura de Vison. Como conceber uma biblioteca com o nome Laura de Vison e confrontá-la com a estética absurda do traje? É isso que esses trajes trazem para a exposição: a roupa humaniza. E por humanizar essas personalidades, homenageadas dessa forma tão sensorial, quebram paradigmas e concepções pré-estabelecidas do ser. Vão do sensorial para a consciência e não ao contrário. As brumas à frente de Luana como pessoa são sopradas para longe por meio do contato com o traje: essa é Luana Muniz.

Figura 38. Traje de Luana Muniz no Memorial de Arte Transformista



Fonte: De autoria própria, 2023.

Este processo de preparação do traje também é um desvelo de muitas intenções, no sentido de torná-las uma instalação. Ao tratar do processo de restauração da roupa em si, percebemos que o traje de Luana foi um dos que foram menos modificados esteticamente. Foram adicionadas pedrarias vermelhas nos decotes, basicamente, além do restauro⁸⁷. Na instalação, as fartas camadas de tule aos pés da roupa também envolvem e convidam à sensorialidade. Dão uma percepção de algo em estado gasoso, de brumas vermelhas que caminham em direção ao visitante. A cor vermelha também tem muita conexão com o universo e o gosto pessoal de Luana, como foi dito acima.

Em entrevista, Almir França relata a admiração de Luana por Eloína, principalmente no início da carreira: “Ela ia atrás de Eloína, porque era a referência dela, tanto que ela tratava a Eloína como madrinha, porque era a grande referência de ser travesti. Ainda mais aquele modelo marginal que bate em todo mundo, que todo mundo tem medo.” (França, 2023c).

Mais que Eloína, Luana tinha muita fama de não “levar desaforo para casa”. Era essa travesti da realidade das calçadas e assumia com tranquilidade e orgulho sua

⁸⁷ O autor da tese pôde acompanhar o processo de preparação dos trajes no atelier de Almir França.

história, de maneira explícita. Tinha aparentes contradições entre delicadeza e força - que não são antônimos. Quando se vê o traje, entra-se em contato com seu lado mais artístico, mais sensível. Essa feminilidade que via em Eloina, sempre esteve presente em Luana.

A artista ganhou muita visibilidade a partir do programa *Profissão Repórter*, em 2010, quando disse a famosa frase “travesti não é bagunça”. Em entrevista concedida a Lorna Washington, demonstra desconforto com o programa por a ter associado à imagem de pessoa violenta:⁸⁸ “Me senti ofendida por que instigou a opinião pública sobre a minha pessoa.” (NETGAY, 2012). No decorrer da entrevista, Luana sabiamente disse que “Infelizmente as pessoas querem ver muito glamour ou muita desgraça.” (Idem). Na mesma ocasião, disse que os trabalhos sociais como a atual Casa Luana Muniz (abrigo voltado para mulheres trans em vulnerabilidade social) despertam menos interesse. Essa frase diz muito sobre mídia e, de maneira resumida, pode ser associada ao universo das mulheres trans que são relacionadas sempre ao glamour e à desgraça.

Sobre ser profissional do sexo, ex-viciada em drogas, ter passado fome, Luana abordava os temas de maneira precisa. Luana saiu de casa na Vila da Penha com onze anos, por não aguentar o preconceito e sobretudo para ser ela mesma. Foi para o bairro da Lapa, no Centro do Rio de Janeiro. Valorizava suas vivências, muitas vezes dando o tom a discursos acadêmicos de quem não esteve nessa realidade (França, 2023c).

Luana e Lorna possuíam uma grande amizade. Quando Luana retorna da Europa ao Brasil, por volta dos anos 2000, começa a se apresentar com Lorna - que a insere na Turma OK. A peça *Mimosas Até Certo Ponto* tinha as duas atrizes no elenco e ficou em cartaz por muitos anos, conforme a legenda da exposição.

Luana organizava o trio “Trans” nas Paradas do Orgulho LGBTI+ Rio. Selecionava as pessoas que iriam em cima do carro e, no final do carro, tinha um pequeno palco que era só dela. Soube inteligentemente articular com o Grupo Arco-Íris para solicitar ao Estado que assegurasse seus direitos, principalmente no que se refere à relação a polícia (segurança); e a tratamentos médicos para ISTs, para as travestis que se profissionais do sexo. Era considerada muito próxima ao Grupo Arco-Íris que também a solicitava se houvesse alguma intenção de ação destinada às travestis da Lapa no Rio de Janeiro. A relação era de colaboração e reconhecimento mútuos (França, 2023). Luana dizia: “Eu não sou anormal. Eu sou normalíssima. Comum não

⁸⁸ No programa, Luana é filmada agredindo fisicamente um suposto cliente - prostituição – que lhe tirou sarro de forma velada. O rapaz falava frases desconexas, tomando o tempo da atriz - que tentou o diálogo até o momento da agressão.

sou e não quero ser. Eu sou travesti. Eu sou estrela do céu. Eu sou territorialista, eu sou felina! Mexa comigo, mas não mexa com quem está comigo.” (LUANA..., 2021).

Figura 39. Luana Muniz, s.d.



Fonte: Acervo Museu Movimento LGBTI+, 2024.

Não associar felinos a Eloina dos Leopardos é quase impossível - era assim reconhecida, a ponto de a expressão virar sobrenome. Como empresária, figurinista e estilista a artista se apropriou de um conceito de beleza e sensualidade muito próprio. Ao relatar sobre o processo de colocar silicone nos seios, declarou que quando mais jovem “Eu só queria ser bonita e feliz.” (DIVINAS..., 2016). Essa beleza instituída está presente na maioria de seus trabalhos, aliada a tino comercial e inteligência - inclusive nas roupas que criava como estilista e figurinista. No Memorial de Arte Transformista foi apresentada com o seguinte texto de legenda:

Eloina dos Leopardos (1947) esteve nas Paradas do Orgulho LGBTI+ desde as primeiras edições. A presença constante de uma celebridade mulher travesti contribuiu para o fortalecimento do evento e do Grupo Arco-Íris. Como produtora de shows, criou muitas oportunidades profissionais para LGBTI+ ligados à arte transformista. Performou com atriz, cantora e dançarina na boate Caroussel, em Paris, juntamente com Rogéria e Valéria (que estão neste Memorial) em 1969. Foi primeira Madrinha de Bateria da história da Escola Beija-Flor de Nilópolis, pelas mãos de Joãozinho Trinta, em 1976. Produziu o espetáculo “Noite dos Leopardos” (Teatro Alaska, na Galeria Alaska) pelo qual ficou conhecida nacional e internacionalmente nos anos 80 e 90 na cena cultural LGBTI+. Este figurino, também da década de 80, materializa a importância que Eloina dá a identidade da mulher ao se apresentar.” (Nascimento, 2023)

Eloina nasceu no Catumbi, no Rio de Janeiro - bairro perto do Centro e do Sambódromo. Foi criada por uma madrinha que era costureira e desde cedo precisou trabalhar. Já aos 14 anos frequentava a Praça Tiradentes, onde trabalhou como camareira de uma vedete chamada Eloina. De tanto falarem sobre a semelhança física entre as duas, a própria vedete sugeriu o mesmo nome. Assim foi “batizada” Eloina. Pouco tempo depois começou a frequentar a Cinelândia, onde conheceu Jane e Rogéria. Eloina - como Laura de Vison - frequentava o Baile dos Enxutos (1963) no Teatro República, no período do Carnaval. De modo geral as performances eram, na maioria das vezes, pautadas no corpo. Eloina também atuou, cantou e dublou em seus shows - como no espetáculo “Pode Vir Quente que Eu Estou Fervendo”, no teatro Rival. Esse show aconteceu a partir da articulação de Eloina com Américo Leal, dono do teatro Rival, em 1964, sugerindo um show de travestis; e reuniu outras artistas transformistas no início da ditadura. Foram três noites de espetáculos de muito sucesso (MUSEU DA DIVERSIDADE..., 2017).

Figura 40. Eloina e os Leopardos, s.d.



Fonte: ATHOSGLS, 2021..

Segundo Almir França, desde cedo “via *business* nas pessoas” (França, 2023d). Trabalhou dois anos na década de 1980 na Rede Globo de Televisão, como figurinista; no tempo em que esteve em Paris estudou um pouco de moda (MUSEU DA DIVERSIDADE..., 2017a). Saiu devido ao preconceito que sofreu. A vocação para

produtora era tanta que resultou ser conhecida mais como produtora que artista transformista, como no espetáculo “Noite dos Leopardos”. O show foi inspirado em uma apresentação norte-americana realizada em São Francisco, em que rapazes atléticos tiravam a roupa. As apresentações se realizaram dos anos 1987 a 1997. Começaram no Teatro Brigitte Blair, na Cinelândia, e passaram por vários teatros - mas ficaram mais associadas à Galeria Alaska, em Copacabana (MUSEU DA DIVERSIDADE..., 2017a). O sucesso foi tanto que em determinada época Eloina passou a fazer o espetáculo na Europa, e Rogéria ficou responsável pelo espetáculo no Rio de Janeiro. Trabalhou também como figurinista - fez todos os figurinos da peça *Mimosas até Certo Ponto*, para Jane di Castro. A partir de muitas outras produções artísticas, foi muito importante por gerar trabalho para a comunidade LGBTI+. Sempre o corpo, a pele e sensualidade eram a assinatura de Eloina - perceptível em suas atuações como artista e como empresária.

Ao contrário de Luana, a preparação do traje de Eloina para a exposição alterou bastante a peça do ponto de vista estético. O traje não tinha bordado e era de renda rosa e tule transparente no decote (ver anexo 13). Foram adicionadas pedrarias brilhantes, de relevo considerável. O tecido foi pintado parcialmente de lilás, formando um padrão com desenho similar à pele de um leopardo. Um tapete de pelúcia - também pintado à mão pelas colaboradoras da Escola de *Divines* - reforçava essa intenção (figura 41). O vestido se tornou mais exuberante e chamativo. O que se nota ao observar esta instalação-traje é que Almir, como finalização, adicionou uma echarpe de tule rosa de ombro a ombro, caindo para trás. O tecido é transparente e de caimento que “desliza” sobre o manequim e a roupa. Está aí a “pele” sensual de Eloina representada por essa transparência sutil adicionada à roupa.

Figura 41. Traje de Eloina no Memorial de Arte Transformista



Fonte: De autoria própria, 2023.

Os trajes, tanto de Luana como de Eloina, tem traços em comum. Ambos são de cores relacionadas à paixão, ao amor e ao feminino. Os dois são rentes ao corpo, “marcam” a silhueta feminina. O que mais é notável é que os trajes acabam por evidenciar as características pessoais de cada homenageada. Essa apreensão foi possível por meio do sensorial em primeira instância - essente simples ou imediato, (Hegel, p. 74, 1988).

Luana Muniz: a temida Rainha da Lapa, travesti, que não é bagunça, que é uma reconhecida ativista, uma lutadora do movimento. Eloina: grande empresária e articuladora, produtora, a que leva no sobrenome do fenomenal sucesso assistido por personalidades como Liza Minelli e Madonna. O que se percebe no contato com os trajes é um pouco das duas como pessoas, indivíduos que possuem gostos e características próprias. Como todo mundo, materializam um pouco disso tudo no vestir: e, sim, são travestis.

3.2.4 Som

A arte transformista está altamente conectada à música. Aloma, Cláudia Celeste e Valéria eram atrizes que tinham uma relação intensa com essa arte. Como cantora, Valéria a produzia o canto por meio do corpo. Cláudia Celeste, como dançarina, transmutou som em carne. Aloma, muito conhecida por dublagens, se apropriava de sons já conhecidos e os fazia seus, no palco. A relação com a música é, de diversas maneiras, familiar para todas as artistas transformistas. Mas quando nos lembramos destas três, é notável a força com que essa relação acontece nas apresentações. É uma relação muito própria, que vem em primeiro plano, de maneira imediata.

A inclinação de Valéria para o canto veio à tona desde muito cedo. Já aos onze anos cantava “Ave Maria” no programa do apresentador Chacrinha, na televisão. Residia em Piedade, bairro da Zona Norte do Rio de Janeiro. Perto de sua casa morava um dos integrantes do famoso grupo Renato e Seus Blue Caps, que a conhecia. Dizia não ter sofrido muito bullying, por ser “...mais educado que pintosa.” (RODRIGO FAOUR..., 2021). O texto de apresentação de Valéria (legenda) no Memorial é:

A travesti Valéria Fernandez Gonzalez (1944) contribuiu com os LGBTI+ ao promover o Grupo Arco-Íris por onde se apresentava internacionalmente. Pelo legado artístico e por serviços prestados à comunidade, recebeu da Comissão de Combate às Discriminações, do deputado Carlos Minc, o “Prêmio Cidadania, Direito e Respeito à Diversidade”, na Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro em 2020. É atriz e se destaca como cantora. Valéria despontou como artista musical no espetáculo Les Girls em 1964 ao lado de Rogéria e logo seguiu carreira de sucesso. Recebeu o Prêmio Especial do Júri no Festival de Gramado pela atuação no curta-metragem Marie, em 2019. Na moda, combina simplicidade com brilhos pontuais – como neste vestido dos primeiros anos do século XXI. (Nascimento, 2023)

Valéria era fã de Emilinha Borba, assim como Rogéria. O fã clube da famosa cantora reunia muitos homens gays na Rádio Nacional. Como Valéria tinha passe livre ao entrar, por arrumar o cabelo da famosa cantora, as duas acabaram por se encontrar. Eloina, Jane e Rogéria frequentavam a Cinelândia e faziam parte de uma geração de artistas transformistas que começaram na década de 1960. Valéria vestiu-se de mulher pela primeira vez para um baile de carnaval no Teatro República, juntamente com Rogéria, em um apartamento de Roberto Carlos, na Rua Senador Dantas - Centro do Rio de Janeiro (Morando, 2021).

Valéria diferencia-se das outras artistas transformistas de sua geração por parecer não ter tanto apego à figura da vedete. Também não parece ter manipulado o corpo para ter curvas sinuosas, como a maioria das mulheres trans de sua geração. Sempre foi muito magra e, portanto, tinha um corpo que pode ser considerado mais

andrógino - expressão de gênero. Afirmar que “Todos os homens que eu tive caso não eram homossexuais. Se encantavam pelo meu feminino.” (RODRIGO FAOUR..., 2021). A relação com o corpo, a ponto de não sentir necessidade de modificá-lo excessivamente, denota uma certa tendência a uma elegância tipicamente francesa. Uma feminilidade mais associada à delicadeza que à exuberância. Em plena ditadura de Franco, cerca de 1970 na Espanha, quando foram proibidos shows de transformistas, aceitava cantar “vestido” de homem (Idem).

Valéria trajava os maiores estilistas franceses da época. Segundo Almir “Ela sempre usou os grandes, usou muito o Givenchy, entendeu? E usou comprando.” (França, 2023e). Tinha apreço pelo corte que caía folgadoamente pelo corpo, sem muita estrutura de corselet, o que é uma característica da alta moda francesa das décadas de 1960 e 1970. Foi retratada por Di Cavalcanti, o que confirma seu prestígio com a classe artística - conheceram-se em Paris e ficaram amigos. Entre idas e vindas para o exterior, consolidou carreira internacional como cantora, nas décadas de 1970 e 1980.

Figura 42. Divina Valéria em 1973.



Fonte: Heloísa Tolipan⁸⁹, 2022.

A preparação do traje de Valéria foi uma das que mais implicaram em modificações do original. Além da adição de pedrarias em tons de azul e lilás - ver

⁸⁹ (HELOISA TOLIPAN, 2022).

anexos 14 e 15 - foi acrescentada uma camada de organza azul celeste, com barras com sucessivos fiapos que remetem a plumas. O vestido é modelo de um ombro só - à cava também foi adicionado o mesmo acabamento. Grandes rosas de organza azul foram colocadas aos pés e na altura do ombro oposto. Essa (quase) sobreveste azul torna ampla a parte da cintura, conforme característica dos figurinos da artista; e confere sutileza aos brilhos que estão por baixo. As rosas, embora grandes, dão ar delicado e ultra feminino ao traje.

Figura 43. Traje-instalação de Valéria no Memorial de Arte Transformista



Fonte: De autoria própria, 2023.

Este processo de preparação que modifica a visualidade no traje a ponto de modificar sua cor matriz e volumetria é um ato criativo em si. Esta ação sobre o objeto a ser exposto está muito conectada com sensações que surgiram no desenrolar dessa caminhada. Em visita à sala onde eram feitos os bordados percebeu-se que havia uma grande mesa central, com espaço para trabalhar. Atrás deste espaço e junto às paredes estavam estantes abertas onde eram organizados aviamentos, botões e linhas para beneficiamento das roupas. Os trajes da exposição ficavam pendurados atrás das pessoas que trabalhavam no ateliê. Ao preparar os trajes as bordadeiras e costureiras relatavam que as roupas pareciam falar com elas - “essas roupas que ficam atrás da gente, parecem falar com a gente.”⁹⁰.

⁹⁰ Este fato, além de ser relatado por Almir, foi atestado pelo autor desta tese em conversa informal com as colaboradoras, no ateliê.

Esse fator indica o alto grau de envolvimento com os trajes, o que denota alta conexão emocional com as histórias contadas desses objetos e com as antigas proprietárias dos figurinos. Muitas dessas colaboradoras sabem quem são Luana, Lorna, Valéria, Rogéria... São inseridas na comunidade que participou, mesmo só como fã ou conjunto de espectadores, de momentos fora de performance. Luana Muniz, por exemplo, era grande amiga de Almir. São presenças, histórias e afetividades que são bordados nesses trajes. É essa “franqueza vestida de luxo em pele” que aqui é referida, conforme a música de Gal Costa.

Figura 44. Boneca-escultura baseada no traje de Valéria - parte do projeto de acessibilidade do Memorial de Arte Transformista



Fonte: De autoria própria, 2023.

A conexão emocional também pôde ser percebida no desenvolvimento das bonecas-esculturas que representam cada vestido – figura 44. As peças, com objetivo

de acessibilidade, foram desenvolvidas também na Escola de *Divines*, como os figurinos expostos. No trato com essas “miniaturas”, foi possível notar um envolvimento e um resgate às memórias de infância por parte das colaboradoras do ateliê de Almir⁹¹. A boneca é um brinquedo comumente associado ao feminino e frequentemente proibido para crianças do sexo (biológico) masculino.

Silvilene de Moraes, a partir de conhecimento sobre acessibilidade, coordenou o processo de modo a também deixar que Almir e as colaboradoras tivessem liberdade para a confecção. Ao ver as bonecas-esculturas, nota-se que não são cópias fiéis dos vestidos em escala menor. Para que as pessoas com deficiência (PCD) pudessem reconhecer as texturas e proporções foi preciso que continuassem sendo grandes como no vestido representado. Foi um processo delicado de aprendizados mútuos e de surpreendente comoção. Situado em uma mesa na entrada do Memorial de Arte Transformista estavam essas peças que as crianças e adultos queriam levar para casa devido à forte relação com experiências vividas – museu interior de cada um.

O Grupo Arco-Íris, instituição que realizou a exposição Amor e Luta, teve uma relação de confiança com Almir França na preparação dos trajés. A instituição se envolveu mais no desenvolvimento dos textos do Memorial. A partir de entrevistas com Almir e de pesquisa prévia, foi elaborado um texto base. Um breve roteiro de entrevista com algumas poucas perguntas foi sugerido⁹²: qual a relação desta artista com o Grupo Arco-Íris? Qual o estilo de performance desta artista? Qual o estilo (moda/roupa) desta artista? Que papel esta artista exerceu (direta ou indiretamente) para a militância e o ativismo? Não houve ordem ao perguntar, de modo que as entrevistas se deram de maneira bastante fluida.

O objetivo desse conteúdo foi redigir o pequeno texto da legenda onde se descreve cada uma das artistas homenageadas. De maneira processual, os textos-base⁹³ foram feitos e submetidos a uma comissão avaliadora composta por Almir França, Cláudio Nascimento e Silvilene de Moraes. Os membros, inseridos no contexto da exposição como um todo, avaliaram e editaram os textos que resultaram nas legendas do Memorial.

Valéria, como outras artistas transformistas de sua época, não tinha uma relação direta com a conquista dos direitos do ativismo e militância: era uma sobrevivente do Estado, vide ditadura militar e muitos outros percalços. Sobre a relação de Valéria com a política, Almir aponta: “Era uma coisa que elas não gostavam muito. Como elas foram

⁹¹ O autor pôde presenciar esses momentos a partir de visitas ao ateliê.

⁹² Essas questões foram indicadas em consenso com os coordenadores e a curadoria da exposição. O autor desta tese, como entrevistador, procurou seguir este breve roteiro.

⁹³ O autor desta tese foi responsável por executar essa parte do processo.

muito preteridas e conseguiram sobreviver a isso tudo sem depender desse Estado, elas se constituíram nesse lugar de rejeição como personalidade.” (França, 2023e). Há, portanto, esse sentimento a respeito de um Estado que não lhe forneceu nada e a atrapalhou em todo o possível. Este é um fator que as novas gerações têm extrema dificuldade de compreender. Valéria via importância no Grupo Arco-Íris e sua luta e era acionada a partir de Jane - mais ativa no grupo. Para muitas, é como se o grupo fosse uma interseção possível com uma dimensão mais política da comunidade LGBTI+.

Nem todas as artistas homenageadas tiveram uma atuação direta com a militância e ativismo LGBTI+, como dito. A exposição, e consequentemente o Grupo Arco-Íris, compreendem que a simples existência delas foi muito importante. São vivências de antes da criação da instituição, em 1993. Há consciência de que “diziam, não dizendo” sobre gênero e sexualidade com sua simples presença. Apontavam e apontam como uma seta para a complexidade humana. Tal complexidade é difícil de aceitar e vivenciar, ainda atualmente. É um assunto que incomoda por sua inegável existência e pela tentativa de incessante regulação de emoções (Foucault, 1999), estas também inegáveis.

Tal dimensão está para além do gênero, das sexualidades e suas múltiplas expressões e convoca a abissalidade do ser. Isso torna o Memorial quase um momento de ação de graças destinado a essas artistas - também um momento de dar graças à possibilidade de ouvir a si mesmo(a) (museu interior) e suas vontades, que parecem impossíveis. E de um modo que ultrapassa os limites da linguagem falada, escrita e regrada - é por meio da relação sensorial com o traje que se estabelece de forma imediata, quase “inconsciente” e sem perceber, esta conexão. São proporcionados “desvelos” de si a partir da exposição desses trajes.

Aloma é soteropolitana e saiu de casa, na Bahia, aos nove anos, para o Rio de Janeiro. O motivo era que já tinha consciência do que hoje se chamaria de sua identidade de gênero, mas não na época. O modo de falar às vezes denuncia, Aloma disse que saiu de casa aos nove anos porque “...já sabia do que gostava” e para “não envergonhar a família” (PHEENO TV, 2021). Esse é um termo comum entre as artistas transformistas de sua geração: “gostava de coisas femininas”, de um jeito de ser e de se comportar baseado no que era compreendido como feminino – inclusive “gostar” de modo afetivo-sexual de meninos.

A artista era de uma época em que a inclinação, seja para gênero, seja orientação sexual, era muito frequentemente expressa por palavras variantes do verbo gostar. Gostar significa apreciar o sabor; ter sentimento de bem-estar; ter o costume de; sentir amor, amizade ou simpatia; estimar; fazer julgamento positivo de algo; ter tendência para; demonstrar a mania ou o costume de; experimentar o gosto; provar; ter

prazer em; desfrutar entre outros significados (MICHAELIS, 2025). O verbo dá uma certa noção de orientação, mas chama também para o prazer do corpo - o prazer de sentir um gosto bom, por exemplo. Gosto de coisas femininas, gosto de ser mulher, gosto de de homens: essa inclinação une consciência e sentidos, comunica no propósito de unir prazer e consciência. Entre o “ser”, o “de” há algo que já remete ao que se intitula atualmente orientação sexual e identidade de gênero. O que impressiona em Aloma é que esses “gostos” estivessem já tão bem definidos aos nove anos - como também em Luana Muniz, aos onze - a ponto de sair de casa. Essa tomada de decisão drástica com tão pouca idade revela uma consciência de si que leva a esses caminhos, na construção dessas histórias de coragem - e de luta, como bem diz o título da exposição. Segundo a legenda apresentada ao lado do traje-instalação:

Aloma (1949), travesti e negra, participou de diversas Paradas LGBTI+ em São Paulo, Salvador e Rio de Janeiro. Contribuiu com o Grupo Arco-Íris e outros movimentos sociais LGBTI+ com presença e apoio em diversos eventos. Junto com Cláudia Celeste, foi uma das primeiras referências de artista negra e transformista e de sucesso no Brasil. Como atriz, fez parte do importante espetáculo *Les Girls* na década de 60 atuando com Rogéria. Performou na Europa a partir de 1979, em 1992 retornou ao Brasil e continuou com suas apresentações. Este figurino (anos 90) é inspirado em Diana Ross: Aloma era frequentemente confundida tamanha semelhança com a diva nas dublagens.

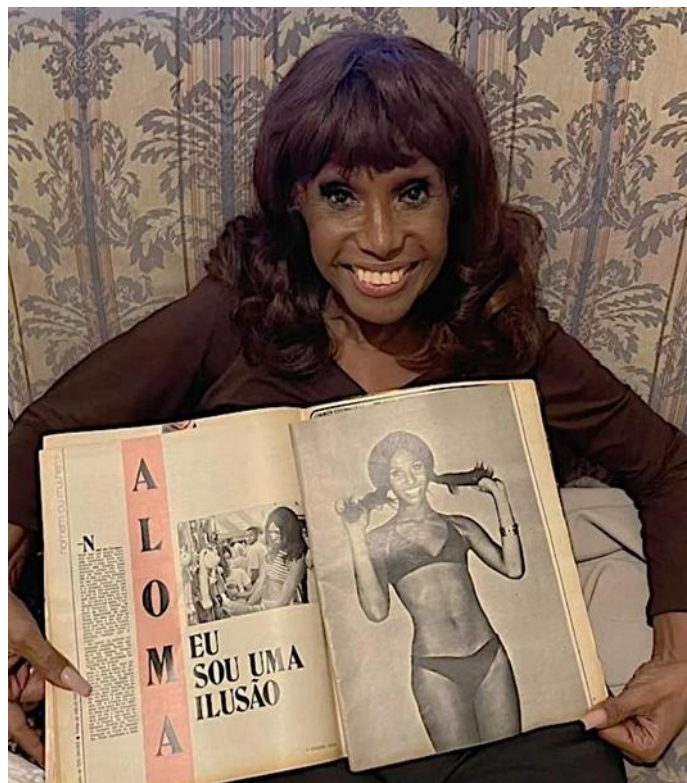
A inclinação por moda foi despertada em Aloma a partir do momento em que foi adotada por uma mulher que tinha um ateliê de costura. Começou, como Lorna, a trabalhar como vestidora (ou camareira) de outras artistas transformistas no espetáculo *Les Girls*, em 1964, e substituindo uma das artistas (PHEENO TV, 2021). A artista era muito feminina e possuía um corpo delgado. Aloma cantava em espetáculos, mas segundo Almir França era mais conhecida como dubladora (França, 2023f). Passou pela transição da inspiração em vedetes para inspiração massiva em divas *pop* estadunidenses. Sobre as performances, Almir relata que:

Ela adora reproduzir a roupa que a personagem estava usando. Tentava fazer na exatidão. Que é muito uma característica de uma turma que estava naquela época que fazia isso muitíssimo bem. Pegava a capa do disco e copiava toda aquela roupa. Ainda não era só a roupa, era o cabelo, era a make. Então, tinha cada detalhe. Se tinha um anel, tinha que ter um anel também. Enfim, aquilo tudo. Estudava os movimentos. (Idem)

Orgulhava-se de ter uma expressão de gênero feminina e de parecer muito com o que era compreendido com uma mulher. Foi tema de reportagem de quatro páginas na Revista Cruzeiro, de título *Eu Sou Uma Ilusão*. Essa “ilusão” era determinante para o sucesso de artistas transformistas nas décadas de 1960 e 1970, o que iria ser modificado por Lorna e Laura na década de 1980. Logo depois do famoso espetáculo *Les Girls* (1964) trabalhou no teatro Rival, onde estava Rogéria. Era

camareira (vestidora) desse espetáculo. Com dois meses como “vestidora”, Rogéria integrou Aloma ao grupo de artistas - uma das primeiras oportunidades da artista.

Figura 45. Aloma com a reportagem da Revista Cruzeiro.



Fonte: Acervobajubá, 2024.

Na época, o diretor do espetáculo questionou sobre o motivo “de uma negra” integrar o grupo de estrelas. Rogéria contra-argumentou com base na figura extremamente feminina da artista. Aloma também relata que, naquela ocasião, o camarim das artistas brancas era separado do das artistas negras - chamado de navio negreiro. Fazia frequentemente números de strip-tease e também dançando samba. Em alguns shows, conseguia se passar por mulher cisgênera por algum tempo e, quando era descoberta, era demitida. Isso aconteceu com o famoso produtor de shows do cenário carioca Osvaldo Sargentelli, na década de 1970.

Conseguiu ficar no espetáculo de “shows de mulatas” por oito meses, até que descobriram sobre a travestilidade e Aloma teve que sair. Essa rotina era comum na vida de muitas artistas transformistas, como Cláudia Celeste. Conseguiram se passar (passabilidade) por mulheres e conquistar oportunidades que logo depois lhes seriam negadas. Em 1974, Aloma recebeu convite para trabalhar em uma grande casa noturna em São Paulo, chamada Medieval - onde viria a tornar-se uma grande estrela. Em 1979 viajou para a Europa, onde viveu um relacionamento amoroso. Voltou para o Brasil em 1992 e desde então faz shows por todo o país.

Figura 46. Traje de Aloma no Memorial de Arte Transformista.



Fonte: De autoria própria, 2023.

Ao vestido de Aloma foi adicionada uma grande cauda. Isso é perceptível pela base de tecido, que é diferente. A saia é de cetim e a cauda é de tule, com flores aplicadas (ver anexo 16). Segundo Almir França, “Quase não interferimos na roupa dela, mas você vê que também tem uma cauda ali. Nossa, ela ficou numa felicidade quando viu. Nunca pensou ver aquele vestido naquele jeito. Daquele jeito ali, e tal. Então isso é bacana.” (França; Vieira, 2023). Não houve interferência na preparação do traje por parte de Aloma e nem de outras homenageadas. Por meio de fotos e pelas plataformas digitais, Almir ocasionalmente enviava fotos dos trajes para as homenageadas. Este fato também revela a confiança que as artistas têm no trabalho do estilista. A confiança, tanto do Grupo Arco-Íris quanto das artistas, tornou o trabalho com as roupas possível, apesar do pouco tempo disponível para a preparação. A seleção das artistas finalizou ainda no mês de agosto de 2023. Nove das treze já haviam sido selecionadas antes, em junho do mesmo ano.

Cláudia Celeste é famosa por ser a primeira travesti a participar de uma novela de televisão no Brasil. É conhecida amplamente por ser extremamente feminina e ter possuído uma beleza padrão - tanto que se passou por mulher para participar da novela. Por meio da legenda da exposição a artista foi descrita como:

Cláudia Celeste (1952-2018), travesti e negra, foi importante referência nas artes para a comunidade LGBTI+ nos anos 70. Além de participar dos eventos promovidos pelos movimentos sociais, especialmente os da Associação de Travestis e Transexuais do Rio (ASTRA Rio), também colaborava com as Paradas do Orgulho LGBTI+ Rio realizadas pelo Grupo Arco-Íris. Foi a primeira travesti a participar de uma novela da TV brasileira – “Espelho Mágico” da TV Globo, em 1977. É sempre lembrada por romper essa barreira, embora tenha sido excluída após a descoberta da sua transexualidade. Atriz, cantora e produtora, era mais conhecida pelas performances de dança e possuía estilo elegantemente sensual. Apreciava vestidos “tomara que caia” e com fendas nas pernas, o que conferiam graciosidade à dança. Este figurino foi trajado para apresentar o prêmio Xica Manicongo, criado pela ativista e mulher trans Marjorie Marchi – cerca de 2010.

O texto informa sobre a relação com o ativismo. Celeste foi a única homenageada em que o traje possui uma relação direta com os movimentos sociais; e pretendia montar uma ONG com o nome de Espaço Veluma Brown - travesti que atuou como dançarina em programas de televisão apresentados por Chacrinha e conhecida como “Chacrete”. A instituição objetivaria capacitar profissionalmente mulheres trans e travestis para atividades artísticas como canto e dança (DESABAFO, 2014). Ao ser questionada sobre o fim dos grandes espetáculos de transformistas na década de 1980 e sobre o fechamento dos teatros da Galeria Alaska e Brigitte Blair, respondeu que (dentre outros fatores) não conseguiam patrocinadores para manter um espetáculo de artistas transformistas profissionais - com direção, iluminação, coreógrafos e toda essa estrutura (DESABAFO, 2014a). Dentre todos os estilos de apresentação, preferia espetáculos de base musical de teatro. Afirmou que “O espetáculo travesti é exclusivamente para o público feminino.” (Idem). A inflexão da frase conduz a um universo compreendido como o feminino, que pode agradar a todos, independente de orientação sexual e de gênero.

Figura 47. *Frame de Cláudia Celeste de Marilyn Monroe, na novela Olho por Olho, em 1988.*



Fonte: Canal Cláudia Celeste, 2016.

Cláudia atuou na novela *Olho por Olho* da TV Manchete, em 1988. A personagem era uma artista transformista. Em atuação e vestida de Marilyn Monroe, falou: “Eu sou uma, eu sou cem, eu sou mil! Eu sou transformista! Eu sou uma artista!” (CLAUDIA, 2016). Deve ter sido uma vitória pessoal para a atriz, pelo que viveu anteriormente. Como Aloma, era recorrente que a passabilidade tenha aberto muitas portas, mas nenhuma segura o suficiente.

Como Aloma e Eloina, Celeste era uma mulher negra. Essa questão da ancestralidade foi pensada na exposição no momento de concepção dos manequins de pescoços altos. Sobre o processo Almir França afirmou que:

...aquela coisa da alongar os pescoços, ela também vai poder deixá-los nesse lugar aqui em cima, de rainha. E eu pensei muito nas rainhas africanas. Para trazer um pouco da religiosidade que ali todas são de Candomblé. Quem é de Candomblé é de Umbanda. Porque quando a gente está arrumando a Luana, eu vi a pombagira. E a Luana era uma relação íntima com as pombagiras. (França; Vieira, 2023)

Ainda no âmbito da ancestralidade africana há o pensado e o programado, mas há também os desvelos durante o processo (criativo) de execução. O estilista relata como foi o desenvolvimento das 13 cabeças para o Memorial, com o colaboradore Ajota:

...eu falei assim, vai colocando umas linhas dessas com as pedrinhas que estão no bordado. Mas quando eu olhei, ele fez um “andulagem”, coisa que ele nunca fez. Parecia um, tem um nome, meu Deus, que é um, não é “paior”, não. Os orixás usam. E eu, ui, gente, tem orixá também, entendeu? Deixa. O que eu achei mais interessante foi essa individualização. Cada uma é uma, mesmo. Não têm padronização. Tinha uma linha que começava que parecia que era igual para todas, mas daqui a pouco aquilo ia ganhando umas formas (...) Então, de manhã a gente distribui as coisas. E aí eu chegava, eu olhava assim,

tu que inventou isso? Eu fiz o que você mandou. Eu falei, não, era só para fazer os rolinhos encaixarem. (França; Vieira, 2023)⁹⁴

A questão é que certas identidades estéticas já residem no imaginário e nas memórias vividas. E, por meio do processo artístico, materializam-se. Isso tem relação com tudo o que “diz” essas roupas. Sobre expressão de gênero, são materialização de uma relação com o traje compreendida como feminina. E como desvelo em processo, se estende à exposição, sendo apreendidas de forma individual ou coletiva: não cessam. Da materialidade ao imaginário, do imaginário e sensorialidade à materialidade - os desvelos acontecem como contração e expansão.

O traje de Cláudia Celeste estava relativamente em bom estado. No processo de preparação, a ideia primária teve foco nos bordados do decote. No desenvolvimento, Almir identificou que o vestido estava muito sem volume em comparação com alguns outros vestidos do Memorial. Originalmente não tinha volume de tule na fenda frontal (ver anexo 18). Lembrou-se que tinha um boá de tule branco pronto em seu ateliê. Logo depois tingiu de laranja para costurar na fenda e bainha do vestido. Depois se recordou que Cláudia Celeste utilizava muito boás em suas apresentações. É uma característica das divas dos musicais e faz parte desse universo (França; Vieira, 2023).

Esse movimento que se relaciona mais com a emoção que com a razão é perceptível na composição desses trajes-instalação. Ver, analisar, ponderar. Fazer, manipular, criar. É o contrair e expandir, de forma fluida e contínua. E mesmo no Memorial: a ordem em que os manequins foram colocados, a arrumação dos acessórios nos manequins, as “mini-instalações” abaixo das caixas de legenda... Os recursos que compõem a instalação foram arrumados de forma totalmente espontânea. Não foi algo muito pensado, por ordem de importância ou qualquer outro fator extremamente racional. “Acho que vou colocar aqui”. “Não, mais pra lá”. “Vai ficar mais bonito assim”. Contrações e expansões, infinitas: agir e admirar, observar e modificar sucessivamente no material e no imaterial. Essas idas e vindas sempre pautadas na sensorialidade estiveram presentes na execução do Memorial de Arte Transformista, em todos os momentos.

3.2.5 Aliança

Judith Butler, na publicação *Corpos em Aliança e a Política das Ruas*, afirma que:

...não se trata do caso de o corpo estabelecer apenas a minha própria perspectiva, ele é também o que desloca essa perspectiva e transforma esse deslocamento em uma necessidade. Isso acontece

⁹⁴ Almir refere-se às franjas que vem da testa ao queixo nos rituais de candomblé.

mais claramente quando pensamos sobre corpos que agem juntos. Nenhum corpo estabelece o espaço de aparecimento, mas essa ação, esse exercício performativo, acontece apenas “entre” corpos, em um espaço que constitui o hiato entre o meu próprio corpo e o do outro. (Butler, 2018, p. 88)

Tal necessidade de deslocamentos de corpos em conjunto é muito característica na arte transformista. A formação de “grupos” é uma necessidade que se materializa nos trajes: um vestido é trabalhado, reapropriado, modificado de uma artista para a outra, a partir dos muitos usos e reusos em apresentações. São vários corpos a habitar uma só roupa: a trajetória materializada nesses figurinos é o que existe de mais poético, mas também de carnal - paixões. Os trajes podem ser comparados a uma grande acrópole, um terreiro, uma igreja ou um instrumento de celebração: são templos habitados por corpos que dançaram dentro de um mesmo traje, são representação de alianças.

Aliança é um termo que pode ser associado a todas as artistas homenageadas no Memorial de Arte Transformista. Todas, à sua maneira própria, foram grandes articuladoras, de relevância reconhecida na comunidade. Selecionar quais são relacionadas a esta parte do texto é uma questão delicada e desafiante. Em contrapartida, não seria possível deixar de evidenciar este tema, fundamental para a existência dessa arte. Isto posto, foram escolhidas Elaine Parker e Meime dos Brilhos por serem, além de artistas, grandes articuladoras do clube Turma OK e da casa noturna Cabaret Casanova, respectivamente. Segundo a legenda, a artista:

Elaine Parker tem muita importância para a comunidade LGBTI+. É personagem de Amâncio (1950) e foi presidente da Turma OK – clube de socialização importante para a comunidade por incluir pessoas de maior faixa etária e por promover e difundir a cultura e arte transformista. A Turma OK e o Grupo Arco-Íris mantêm vínculos pessoais, afetivos e institucionais há muitos anos. Elaine participou das Paradas do Orgulho LGBTI+ Rio promovidas pelo Grupo Arco-Íris e também das suas ações culturais e sociais. Possui um estilo de diva: brilhos e volumes simulam as curvas do corpo. Inspira-se em artistas como a sambista Emilinha Borba, entre outras. Esse vestido foi usado para apresentação da premiação da “Musa OK”, na Turma OK, nos anos 2010. (Nascimento, 2023)

O fator determinante que ocasionou a participação da artista no Memorial foi a sua atuação como presidente da Turma Ok, já em 2019. A Turma OK não é uma boate, é um clube LGBTI+ - o mais antigo do mundo em funcionamento, localizado no Centro do Rio de Janeiro. Foi fundado em 13 de janeiro de 1961 (PHEENO TV, 2021a). Começou sem sede, com apresentações de transformismo que eram revezadas a cada fim de semana na casa de um dos membros. Ao invés de aplausos, havia o estalar de dedos ao final de cada show, para não fazer muito barulho e não chamar a atenção. O período inicial do clube foi na década inicial da ditadura militar no Brasil. A instituição é

muito importante por ser um espaço democrático para o transformismo. Não há seleção para que artistas possam se apresentar. É também um lugar determinante para sociabilização de gays de mais idade. O clube é mais “casa” do que boate, conforme sua gênese.

Figura 48. Elaine Parker em apresentação na Turma Ok.



Fonte: Página elaineparker⁹⁵, 2024.

Amâncio passou a juventude no bairro de Piedade, no Rio de Janeiro. Foi matriculado no Colégio Naval e teve pai policial. Possui uma trajetória diferente de artistas transformistas como Luana Muniz e Aloma. Demorou até atuar profissionalmente como artista transformista: começou somente na década de 1990, substituindo algum artista que faltasse. Era da geração de Eloina, frequentava a Cinelândia, mas não “se montava” desde a juventude, como as outras artistas. Soube

⁹⁵ (ELAINEPARKER_, 2024)

desde que nasceu a respeito de sua homossexualidade; e tinha afinidade com o universo feminino desde sempre (PHEENO TV, 2021a). Amâncio deu aulas de Cálculo na Universidade do Estado do Rio de Janeiro e foi professor de escolas do município. É Presidente de Honra da Torcida Organizada do Vasco,⁹⁶ que presidiu de 1976 a 1988.

Figura 49. Traje de Elaine Parker no Memorial de Arte Transformista.



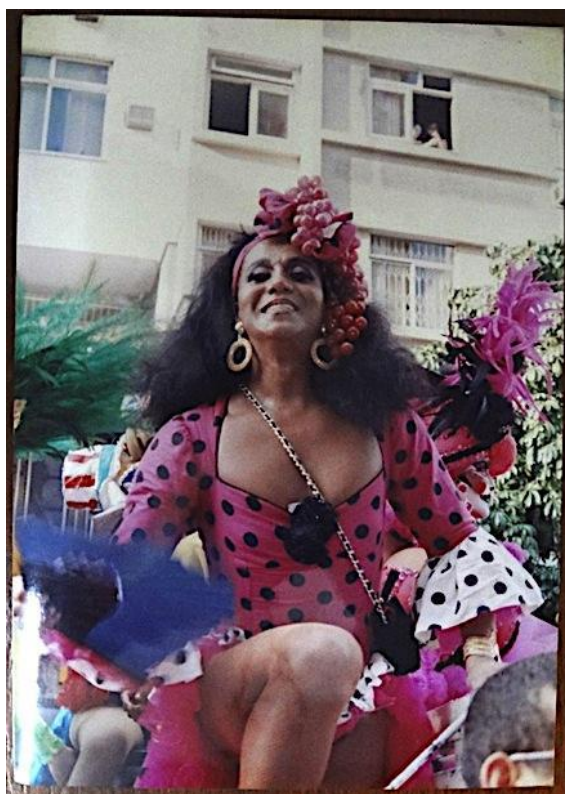
Fonte: De autoria própria, 2023.

Elaine, como muitas outras transformistas de sua idade, possui um estilo de se apresentar semelhante ao das grandes divas hollywoodianas e das vedetes. A preparação de sua roupa foi baseada na costura de plumas lilases ao final da manga e na bainha; e na adição de pedrarias ao longo de todo o traje. Talvez as pedrarias adicionadas ao vestido de Elaine sejam as maiores em termos de tamanho. O manejo dos trajes não foi realizado somente pelo aspecto estético da arte transformista. O ambiente em que as roupas estariam influenciou. Na exposição não estava programado

⁹⁶ “Este é apenas um pouco de Amâncio Cezar, professor aposentado da UERJ (em visas de aposentar-se também pela Secretaria Municipal de Educação), presidente de honra da TOV, Grande Benemérito do Vasco, pelos relevantes serviços prestados ao clube. Principalmente como torcedor, título e credencial que ele julga mais importantes. Entrevista com Amâncio Cezar, presidente de honra da TOV. (NETVASCO, s.d.).

um projeto de iluminação ou fundo, que talvez valorizassem a roupa. A solução foi valorizar o próprio objeto, adicionando elementos que o tornassem apresentável e sedutor. Almir França identifica que “A informação que precisa ser dada a ele vai estar focada. Nesse modelo de exposição, seria pegar os gatinhos e colocar na jaula de leões. E, no dia em que eu cheguei naquele espaço que veio para a gente, não dá para ser... É um espaço muito cru.” (França; Vieira, 2023) O estilista aponta a preocupação com o resultado da combinação entre o traje e espaço físico do Metrô. O fato ocasionou a preparação de forma mais intensa, já que não houve muitos recursos de iluminação e cenário para as roupas. Não poderiam, portanto, ser expostas sem esses aparatos expográficos com estética desejada e digna das homenageadas.

Figura 50. Meime dos Brilhos em um raro momento “sem brilhos”, s.d..



Fonte: Museu Movimento LGBTI+, 2025.

Meime dos Brilhos começou no carnaval de rua de 1977. Primeiro veio o nome “Memeia”, associado a uma bruxa personagem dos quadrinhos “Luluzinha”. A associação foi feita pelo talento de transformar coisas, principalmente roupas. Meime explica que não tinha recursos e que teve que usar da criatividade para fazer trajes e acessórios parecerem outros (PHEENO TV, 2020b). Meime dos Brilhos surgiu a partir do filme Mame – década de 1970, pelo encantamento com o figurino da personagem interpretado por Lucille Ball. Começou como âncora no teatro Rival, ainda com um visual andrógino - com barba, mas maquiada. Essa relação entre criatividade e inspiração nas

divas na criação de uma persona é comum no meio transformista da época em que Meime dos Brilhos surgiu. Segue a legenda sobre a artista:

Meime dos Brilhos é bem próxima do Movimento LGBTI+ e do Grupo Arco-Íris. Divulga sempre os eventos em shows, performou em live realizada pela instituição com Lorna Washington – homenageada neste memorial – no período da pandemia do Coronavírus em 2020, e participou de programações oficiais das Paradas de Orgulho LGBTI+ Rio de Janeiro. Com seu talento artístico e habilidade social, fez do Cabaret Casanova um espaço de acolhimento e a sociabilidade para as pessoas trans, com uma frequência de várias tribos da comunidade gay, especialmente negra. A persona Meime surgiu antes de Tadeu (1950) ser maquiador. Apresentou shows por 32 anos no Cabaret Casanova (1976 a 2008) na Lapa e é atual apresentadora do Miss Rio de Janeiro Gay. Querida pelas mulheres trans, com frequência é presenteada com brilhos tão característicos de seus figurinos, como este dos anos 2000. (Nascimento, 2023)

Meime era atuante no Grupo Arco-Íris sempre que solicitada, como na Programação Oficial da 14ª Parada do Orgulho LGBT Rio em 2009. Era parte integrante do evento, juntamente com Jane di Castro, Suzy Brasil e Lorna Washington (todas homenageadas no Memorial). Foi grande articuladora do Cabaret Casanova⁹⁷ e promoveu a arte transformista na casa noturna fundada em 1937. O cabaret sempre teve a característica de “abarcas várias tribos” (PHEENO TV, 2020b), atributo que foi perpetuado. Almir França relata que Meime promoveu a entrada de travestis no espaço: “Travestis eram proibidas de entrar no Casanova, Meime começa a chamá-las.” (França, 2023g). Meime registra que o Cabaret deu uma das primeiras oportunidades a Lorna, que após apresentações na casa noturna, foi para a boate Papagaio (PHEENO TV, 2020). Meime é também maquiadora da cantora Alcione e faz apresentações em saunas - é contratada fixa da sauna New Meio Mundo. É atriz e dubladora, mas o papel desempenhado no Cabaret Casanova foi tão emblemático que se tornou muito conhecida como apresentadora de shows transformistas.

Figura 51. Traje de Meime dos Brilhos no Memorial de Arte Transfomista.

⁹⁷ Aberto em 1937 com o nome Viena Budapeste, o espaço renomeado Cabaret Casanova era considerado um dos espaços mais antigos da Lapa. Acredita-se que lá Noel Rosa teria composto a música “A Dama do Cabaré”, depois de levar um fora de uma amante. Situada na Avenida Mem de Sá, a casa foi referência na noite LGBTI+ do Rio — em especial, devido às apresentações de ícones da arte drag brasileira, como Laura de Vison e Meime dos Brilhos. Foi no Casanova que se formou o grupo Dzi Croquettes e que o lendário Madame Satã fez suas últimas incursões pela Lapa boêmia. (PREFEITURA, 2021)



Fonte: De autoria própria, 2023.

Assim como Laura de Vison, Meime possui Brilho no nome, referente ao seu modo de vestir. A preparação do seu traje considerou essa característica, adicionando brilhos pontuais no decote - já que o traje era inteiro bordado em *strass*, de forma homogênea, conforme pode ser visto no anexo 20. O adereço de cabeça para o traje de Meime simula “bobs” de material metálico nos tons do vestido. Quando a peça foi finalizada, Almir enviou fotos para Meime:

A história daqueles bobs, que parecem os bobs, era daquilo. E aí eu mandei a foto para a Meime. Mas ela ria... Aí ela começou a contar que ela aperta as perucas dela todas cedo no *bobs*. E ela mostra na cabeça, e ela leva na bolsa aquelas perucas todas com bobs para soltar na hora que vai se montar para fazer show. Ou seja, você está falando de um imaginário coletivo presente na comunidade e que se configurou, não, se materializou nessas peças. (França; Vieira, 2023)

O desenrolar dessa preparação possui muitas sincronicidades que parecem irreais, e que se devem ao desenvolvimento pelas mãos da comunidade. Outro fator relevante é o tempo em que esta tarefa foi executada. Entre as entrevistas e a pesquisa - feitas praticamente no mês de agosto de 2023 - a preparação foi se desenvolvendo juntamente com a seleção de algumas peças e a adição de novas homenageadas. A proposta inicial era focalizar nove artistas, e ao final ficou decidido, juntamente com

integrantes do Grupo Arco-Íris, que seriam treze. O pouco tempo, visto sempre inicialmente como um problema, ocasionou uma participação mais livre dos colaboradores. Não raro, quando há menos tempo para cumprir uma tarefa, surgem soluções criativas que se originam de um lugar não necessariamente racional - as “falas” do corpo se fazem valer nesse momento. Sobre sensibilidade e percepção, aponta Maurice Merleau-Ponty:

O enigma reside nisto: meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, também pode olhar a si e reconhecer no que está vendo então o "outro lado" do seu poder vidente. Ele se vê vidente, toca-se tateante, é visível e sensível por si mesmo. É um si, não por transparência, como o pensamento, que só pensa o que quer que seja assimilando-o, constituindo-o, transformando-o em pensamento - mas um si por confusão, por narcisismo, por inerência daquele que vê naquilo que ele vê, daquele que toca naquilo que ele toca, do senciante no sentido -, um si, portanto, que é tomado entre coisas, que tem uma face e um dorso, um passado e um futuro... (Merleau-Ponty, 1980, p. 278)

O aspecto “senciante”, percepção de mundo por meio de corporeidade sensível e sensorial, fez-se presente em todo o desenvolvimento do Memorial, até por necessidade. Ao planejar e colocar tudo em um cronograma extremamente definido, o resultado seria muito diferente. Essa “vidência” era resultado de uma metodologia criativa e orgânica que resultou em momentos de sincronicidade como o adereço de cabeça de Meime dos Brilhos.

3.2.6 Tela

Suzy Brasil e Rogéria podem ser consideradas duas artistas transformistas de sucesso. Rogéria era muito famosa desde as décadas de 1970 e 1980, principalmente. Atuava na TV como atriz e dançarina, e era conhecida por ter começado em apresentações de base musical, como uma grande vedete. Suzy é associada à comédia e soube utilizar inteligentemente as mídias sociais para ser conhecida. Ambas, por meio da tela, conseguiram ampla visibilidade e são consideradas como tendências por outras artistas transformistas, que seguiram e seguem seus passos.

Rogéria aos doze anos colocou um maiô da marca Catalina e um chapeuzinho. Vista pela tia, brigou com a mãe - que a mandou ir ao cinema. Estava em cartaz *How to Marry a Millionaire* com a atriz Marilyn Monroe. Entrou no cinema às 14 horas e saiu à meia noite (PROVOCA, 2012). Como muitas artistas transformistas, inspirou-se nas grandes divas e teve vivências marcantes com o vestir, na descoberta da sexualidade e da identidade de gênero. A exposição, por meio de legenda, apresenta Rogéria da seguinte maneira:

Rogéria (1943-2017) intitulava-se a “travesti da família brasileira”. Embora envolvida em polêmicas sobre pautas importantes para

militância LGBTI+, sua presença foi indicadora de um caminho além da marginalidade para as mulheres trans durante os anos da ditadura militar brasileira. Atuou como cantora e atriz em musicais, peças, novelas e como jurada de programas para TV. Destaque para carreira internacional como estrela da boate Carroussel, em Paris, nos anos 70 (com Eloina e Valéria) e o prêmio Mambembe pela atuação na peça “O Desembestado”, em 1979. O figurino representa uma fase clássica de Rogéria na década de 1980: o enfoque está na forma, no desenho do modelo.

Rogéria era maquiadora na TV Rio na década de 1960, onde teve as primeiras oportunidades de atuação em televisão. Como jurada, participou de programas de calouros dentro e fora da emissora. É amplamente conhecida como atriz pelo grande público, por ter participado de novelas e em outros programas, principalmente na TV Globo, durante toda sua carreira. Para as outras artistas transformistas, Rogéria teve e tem importância como exemplo de artista transformista de sucesso. E esse reconhecimento, não restrito aos redutos da comunidade LGBTI+ até então existentes, abriu possibilidades para outras artistas transformistas fora “das margens”.

A atriz também ficou conhecida por não se reconhecer como travesti nem como mulher trans, apesar de não se incomodar se alguém se referisse a ela como Rogéria. Não se classificava conforme as novas tendências e estudos sobre gênero e sexualidade. É possível a estranheza a partir da homenagem da atriz pela exposição. A mostra é sobre conquista de direitos e história do movimento LGBTI+ e, atualmente, a luta para este fim é pautada em parte em estudos sobre identidade de gênero e orientação sexual. Por fim, a curadoria e a equipe de pesquisadores compreendem que não poderia haver esse memorial sem a presença de Rogéria, que inspirou muitas das homenageadas - como Lorna Washington - e uma geração de artistas. Rogéria declarava-se o travesti da família brasileira e ao mesmo tempo dizia-se Astolfo Pinto. Sua autopercepção pode deixar as pessoas de hoje um pouco confusas, mas não a ponto de não reconhecer sua importância. Almir França identifica de maneira sensível alguns pontos sobre essa temática:

Nós não falávamos de homossexualidade há quatro, cinco décadas atrás. Então, entender bastante que esse processo da roupa para o processo da travestilidade, por tabela, para a transexualidade, foi de extrema importância e, ao mesmo tempo, muito maléfica. Porque muitas travestis que morreram na pandemia, muitas travestis que morreram nas violências policiais da ditadura brasileira poderiam estar vivas se elas não tivessem que se travestir de mulheres para poder existir naquele momento. Isso são questões muito sérias, entendeu? Por isso que uma exposição como essa transcende o processo de um estudo de roupa, de um estudo histórico sobre a roupa, da política do movimento LGBT. Tem as pessoas, então tem que aprofundar. E eu acho que o mundo fez muita maldade com a Rogéria, inclusive, porque era muita maldade chegar para uma pessoa como a Rogéria, já há não sei quantos anos, e perguntar para ela qual era a identidade dela (França, 2023h).

Almir abordou um tema de muita relevância sobre este Memorial: “dentro” desses trajes habitaram corpos de pessoas - com gostos, com individualidades e vidas próprias. O entendimento sobre isso transcende a política, a dita luta pelos direitos humanos na compreensão geral da coisa. Todas as homenageadas lutaram com sua maneira única de viver, independente de todas as classificações de gênero e sexualidade. A exposição torna-se, assim, uma narrativa também sobre potência latente de vida, materializada nos trajes de forma complexa - como a individualidade do humano para além da expressão de gênero. A expressão de gênero, na realidade, é o que une os trajes em estética: uma concepção transformista do feminino. A presença de Rogéria no Memorial, nesse momento, “diz, não dizendo” para as próprias pessoas da militância e ativismo. É viável dizer que essa tenha sido a maior contribuição da artista para a exposição, para além da fama e das realizações profissionais incontestáveis.

Figura 52. Rogéria.



Fonte: Lilianpacce⁹⁸, 2017.

O traje da atriz selecionado para a exposição estava com a cor amarela já clareada pela ação do tempo (ver anexo 22). Não possuía nenhum bordado ou aplicação. O vestido foi tingido de um amarelo mais forte e a capa, também em mau estado, foi adicionada. Ao traje foram adicionadas rendas por meio de aplicação em tom de amarelo, mais concentradas no busto. Às aplicações foram aplicados brilhos pontuais. Foram inseridos na capa feixes de organza cristal para conferir mais volume à peça. A cor amarela remete - de forma intencional ou não - aos famosos cabelos platinados de Rogéria.

Figura 53. Traje de Rogéria no Memorial de Arte Transformista.

⁹⁸ (LILIANPACCE, 2017)



Fonte: De autoria própria, 2023.

Se a musa inspiradora de Rogéria é Marilyn, a de Suzy Brasil, aos seis anos de idade, era Gretchen - Suzy é de geração mais recente. Nascido no bairro da Penha, Marcelo é formado em Biologia e dava aulas no ensino médio e fundamental, em escolas particulares e públicas; e em unidades prisionais (Flávio Carrijo, 2011). Começou a fazer teatro em um centro Kardecista. A partir de um grupo de teatro em um curso Técnico de Patologia começou a se apresentar nas boates. No início de sua carreira, “Suzy” foi inicialmente batizada como Jaqueline Fonté, por pretender ser elegante - mas logo viu que não haveria possibilidade, pelas piadas escrachadas sobre sexo que sempre surgiam. A personagem é símbolo das artistas transformistas caricatas da década de 1990. Seu primeiro show foi no calçadão de Copacabana, de tarde, para atrair clientes para um Quiosque da orla; abordava os passantes criando textos e diálogos engraçados

de improviso. É pai de dois meninos, um biológico e outro de consideração e afetividade. No Memorial Suzy foi descrita como segue:

Suzy Brasil, interpretada pelo artista transformista Marcelo (1977), sempre divulgou os eventos do Grupo Arco-Íris e está frequentemente nas Paradas de Orgulho LGBTI+ do Rio de Janeiro, em Copacabana, inclusive sendo apresentadora nos últimos anos. Promoveu a luta contra o HIV ao ensinar como colocar preservativos em seus shows em boates cariocas durante as performances na boate 1140. O humor escrachado de Suzy sempre é apresentado por meio da linguagem LGBT+ suburbana e carioca. A personagem, que despontou restrita à cena LGBTI+, nos anos 1990, difunde esse estilo da arte transformista para o grande público pela TV e teatros em todo Brasil. Este figurino é estampado com a característica boca da personagem – aproximadamente anos 2000.

Marcelo teve uma vida bastante diferente da geração dos anos 1960 da Cinelândia. Começou sua carreira em casas noturnas já em formato de boate. Viu quando surgiu o *open bar* nesses ambientes, o que modificou totalmente o contexto de apresentação transformista. Havia um cessar da música para as transformistas entrarem. Com a bebida liberada, as apresentações aconteciam com o público completamente embriagado. Isso foi disseminando uma saída das apresentações transformistas dessas casas noturnas. E Suzy soube utilizar as redes sociais para continuar trabalhando. O famoso ator e produtor Paulo Gustavo, já fã dos seus shows (UBUNTU, 2022), contratou Suzy para participar da criação de peças na TV. É importante destacar que Suzy Brasil tem mantido uma constante programação em teatro com espetáculos de stand up comedy.

Figura 54. Rose Bombom, um fã e Suzy Brasil na Parada do Orgulho LGBTI - Rio, 2003



Fonte: Museu Movimento LGBTI+, 2025.

Suzy começa como “escada” da artista transformista Rose Bombom, sua “madrinha Rose” (Pedro), que fez muito trabalhos voluntários como militante sem cobrar cachê. Pelas mãos da madrinha, participava muito das atividades do Grupo Arco-Íris. Na pandemia, participou de muitas ações para distribuir quentinhas. Em shows, chamavam para as Paradas LGBTI+ do Rio de Janeiro. A formação em Biologia, associada ao humor da artista, foi instrumento para Suzy abordar sexualidade e prevenção do HIV - como ocorreu com Lorna, que é uma de suas inspirações (França, 2023i). Para além dos feitos, Suzy difunde a linguagem do meio LGBTI+ para um público muito popular. Atuou na peça *Sentença de Vida* em 2023 que é inspirada em relatos de pacientes com HIV desde os anos 1980. A comédia elaborada a partir de livro homônimo de autoria da médica Marcia Rachid, foi apresentada também na Turma OK em abril de 2023 (Moura, 2023).

Suzy consegue, como Rogéria, romper os muros do reduto à sua maneira. A artista também é prova viva do desdobramento de vivências anteriores da arte transformista. Mais que a participação direta com o Grupo Arco-Íris, a presença no Memorial legitima essa continuidade. Como Suzy, há atualmente Karina Karão, Karoline Absinto e muitas outras que trabalham como comediantes. Há também na questão do corpo um aspecto notável - por não ser necessária, para fazer sucesso, a busca do corpo padrão. Esse tipo de apresentação democratiza mais a arte transformista, como fez também Laura de Vison: um tipo “diferente” de apropriação do feminino (expressão de gênero feminina).

Suzy é uma referência de artista transformista caricata, ou comediante que não necessariamente precisa estar bonita e impecável no palco - pelo contrário. O traje geralmente acompanha esse repertório, como foi o caso de Suzy. Sobreposições impensáveis, perucas desgrenhadas, maquiagens propositadamente “mal executadas”, mairas chiquinhas... Esse conjunto caótico era o visual das caricatas. O vestido exposto no Memorial é curto e ajustado ao corpo. Um dos desafios nesta preparação foi igualá-lo esteticamente aos outros trajes, sem mexer na roupa. Ao constatar isso, Almir entrou em contato com Suzy:

Eu quero saber de você. Não vou mexer nele, não. Só vou dar uma alongada. Ah, irmã, vou fazer uma coisa parecida contigo. Porque ali é um vestido em cima do outro (...) que é bem ela, entendeu? As caricatas. Os números dela, entendeu? Vou botar uma roupa por cima da outra. Que era uma roupa que eu tinha aqui de acervo, que é de alguém delas, não lembro quem era. E aí eu mandei para ela, disse: eu quero essa roupa usar agora. Não quero mais tirar, entendeu? Então, tem essas coisas que são legais. (França, 2023i)

Essas sincronicidades todas, valiosas por conta do pertencimento, memórias histórias e lutas, são exemplos de uma metodologia de utilização dos objetos que prioriza mais o vínculo emocional que os processos pré-estabelecidos, cronológicos, de apropriação dos objetos. A crença firme nos processos, na racionalidade extrema coíbe possibilidades de fortes vínculos com o objeto.

Ao referenciar a arte, Merleau-Ponty identifica que “A ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las”. (1980, p. 275). É viável agregar um pouco de delírio aos métodos - que, combinados de forma inteligente, podem gerar grandes resultados. E no caso da apropriação dos trajes, o que priorizar? É assustador no mundo de hoje dizer que a emoção pode ser o principal fator, para além do histórico, da composição física, da origem - oriundos também de uma pesquisa formal de caráter cronológico.

Ao final de tudo, há uma finalidade que fundamenta. Um objetivo que flerta com uma sensação de eterna segurança e perenidade. Há, de fato, nos museus, o salvar, o pesquisar, o acondicionar, o difundir, dentre outras atividades que envolvem práticas e conhecimentos técnico-teóricos a serem louvados, todos. Mas o cerne da questão é que essa maneira de fazer as coisas viabiliza uma utilização que muitas vezes vê o objeto, mas não o sente. E para que o objeto “diga”, com todas as “franquezas” que lhe cabem, é preciso “habitá-lo” - como a roupa que se escolhe para sair de casa de manhã.

E quem o habita? Quem está conectado de outras formas que não pressupõem o objeto como item de pesquisa, pura e simples. Essas são as fontes geralmente renegadas, muitas vezes a partir da alta patente do conhecimento. A metodologia empregada na apropriação do Memorial de Arte Transformista possui em sua trajetória

tantos encontros, tantas sincronicidades que desafiam a todo momento a racionalidade. Ela impõe sobre as coisas brumas que só o processo de desvelo, em tempo próprio, resolve - ou não. E daí a franqueza se estabelece, quando o objeto “diz”: você não sabe nada sobre mim. Não sabe ou não sente? Assumir não saber é um grande problema para alguns. Assumir não sentir, nem tanto...

Algumas brumas e véus continuam a pairar sobre este Memorial de Arte Transformista, inserido na exposição Amor e Luta. É importante, mais que os aceitar, abraçá-los como parte de um processo que não cessa. Há amor na luta ou se luta pelo amor? Luta-se pelo direito de amar? Qual o lugar desse amor, compreendido aqui como amor-próprio acima de tudo, nessa luta promovida pela mostra? São coisas que se retroalimentam? E como podem essas lutas tão duras estar associadas a essas roupas deslumbrantes?

São questões complexas, que instigam para uma resposta imediata quase impossível. Desafiam esta tese. De fato, há luta e há amor unidos, como finas tramas invisíveis de um tecido delicado. Todo esse sentir vem à tona a partir do contato com essas instalações-traje, por meio de idas e vindas entre o racional e o lúdico, entre contrações e expansões. É preciso estar em paz com o processo.

A expressão de gênero por meio do traje é perceptível por meio de uma estética definida - a estética transformista. Nesse âmbito, a metodologia empregada na execução do Memorial comunica de forma certa essa apropriação, bastante característica de uma compreensão geral do feminino. Ainda assim, há o que pode se entender como uma “fórmula base”, individualidades que saem do padrão. É a potência da arte de cada homenageada, materializada no objeto. E por isso encanta, um encantar diferente: um encantar escancarado. Vai contra uma concepção prévia que conecta encantamento a um certo mistério e uma certa leveza. É a franqueza se impondo a um “dizer, não dizendo”. Comunica que há várias formas de ser.

Ailton Krenak faz uma importante constatação ao identificar a centralidade do humano no planeta. O autor aponta uma “camada quase-humana” de corporeidade que resiste no processo de apropriação de coisas, como se não expirasse. A seguir exemplifica que “Os quase-humanos são milhares de pessoas que insistem em ficar fora dessa dança civilizada, da técnica, do controle do planeta. E por dançar uma coreografia estranha são tirados de cena, por epidemias, pobreza, fome, violência dirigida.” (2019, p. 70).

Será possível um museu que coloque em prioridade o (patrimônio) sensorial, como definidor de ações na utilização do que quer que seja? Será possível um “Quase-Museu” na realidade atual, onde não se apropria tendo como base as certezas sobre si próprio e sobre o mundo? Há muito o que caminhar. Esta parece ser uma ideia tão

utópica e distante, tão em descompasso com a atualidade, tão incerta, tão insegura que não há resposta. E já que não há esse saber de ordem metodológico-prática, o que resta é reverenciar esses quase-humanos, tentar aprender com eles. É disso que trata este Memorial.

CONSIDERAÇÕES

Nas praias do Rio de Janeiro muitas mulheres usam biquíni. A pele bronzeada é característica do lugar. A marca que o traje de banho promove por contraste na cor da pele, é desejada – o desenho da roupa fica marcado na pele. De maneira frequente, o biquíni é de mínimo tamanho, deixando a grande maioria da pele do corpo à mostra. Trata-se, nesse caso, de um pequeno triângulo de tecido a tapar o sexo. É essa partícula mínima que desperta atenção, olhares, curiosidade, interesse, desejo. Esse esconder do corpo (mesmo que materializado em tamanho ínfimo) é conectado com uma compreensão de sexualidade. A “marquinha” de biquíni, também: imagina-se o desenho da peça, até onde termina e onde começa. Pessoas usam fita isolante ao se bronzear, para promover essa marca e para, no cotidiano, por meio de um decote ou fenda, mostrá-la. Há sempre um jogo entre desejo e regulação do corpo quando se trata de vestir.

Todo ser humano nasce nu. Estar sem roupa não é necessariamente um problema para todos, mas lidar com a nudez sempre é uma tarefa - uma atribuição diária. A necessidade social ou simbólica de cobrir-se faz parte de um hábito e, como costume, torna-se corriqueira. É esquecido, por ser automático, que o que se leva sobre a pele modifica o corpo. De vez em quando, lembra-se - por meio de uma roupa comprada para ocasião especial. Mas na maioria das vezes há limitações de orçamento, lugar para comprar, escolher de forma adequada para o evento, algo que caiba no corpo... Há algo no campo da ação racional que quebra um pouco a relação sensorial que se tem com a roupa. Torna-a fria, racional sem emoção.

O oposto acontece com a arte: há menos limites para o vestir, há uma concepção diferente do ato - o show é para emocionar. No filme *Superman*, o personagem *Clark Kent* esconde sua identidade de herói trabalhando como jornalista. De súbito, entra em algum ambiente e no mesmo segundo sai vestido com uma roupa justa a mostrar as formas do corpo, de um azul celeste vibrante e vermelho e com uma capa a tremular. Com esta roupa ele voa, mostra força descomunal, derrota inimigos e salva o mundo. É a partir do vestir do traje que se age como herói. O traje antecipa a ação. A roupa “avisa”.

Cópias dessas roupas de herói são vendidas para crianças, que simulam esses voos a correr, esses socos com força e provocam esse bem-estar estimulante de se sentir herói. Quando se é adulto, a regra é simples: há o eu e o personagem. Será? A partir do vestir é possível criar vários personagens de si, baseados nas referências individuais e coletivas. Vestir-se seriamente mesmo que não seja. Trajar-se de maneira sensual conforme o humor, ou porque está “na moda”. Passar um batom vermelho. A relação entre a auto apropriação do corpo e intensões do momento é materializada no

traje que comunica. Entre a criação de “personagens de si” e a tarefa cotidiana do vestir, está o traje.

O trajar, por materializar relações com o corpo, pode também trazer à tona algo escondido. E como materializa, traz para o plano concreto, é inegável. “Eu vesti, eu senti” algo que não sabia sobre mim a partir da materialização da relação entre o corpo e o que desejo. O objeto pode ser testemunho de algo a incomodar. É testemunho também da passagem do tempo. Ao ver fotos antigas, essa sensação é recorrente; e questionamentos sobre como foi possível vestir algo determinado são frequentes. A pergunta que geralmente se faz pode induzir a outras muitas nessa ocasião. “Como pude vestir isso?” facilmente leva a - “Como pude ser essa pessoa?”. A fotografia leva a uma imagem mental e a uma viagem no tempo balizada por meio da relação entre corpo e traje, entre ser e vestir.

A arte rupestre e o trajar de acessórios como colares de ossos fazem parte da Pré-História. Alguns acreditam que a arte nasceu nesse momento em que o homem representou o cotidiano nas cavernas. A indumentária, conectada ao vestir, pode ser considerada pré-histórica como essas pinturas antes da linguagem escrita. Tais pinturas são valorizadas como arte e como importante marco histórico. Já o vestir é pouco lembrado como um meio de significação e de comunicação individual e coletivo. É relegado de maneira automática à beleza, a padrões estéticos e a uma cadeia comercial que gera bilhões, embora “comunique” desde tempos imemoriais. A roupa é a moda no senso comum. A falta de consciência sobre o aspecto comunicacional do vestir é altamente rentável. Pensar reflexivamente sobre o vestir é pensar sobre o corpo que sente e pensar sobre o que se é. Mas questionar sobre o que se sente e o que se é, é da ordem do complexo. É mais fácil viver na base do “eu quero” sem saber de onde isso vem: um querer recorrente, sucessivo, que nunca para e, portanto, altamente lucrativo para a indústria do vestuário.

Entre todas as complexidades, desejos, sentires, querereres, está o traje. E o trajar, essa necessidade que acompanha a humanidade desde o início dos tempos, conecta o indivíduo ao social de maneira sensorial e lúdica. Essa comunicação é esperada, mas nem sempre se estabelece de maneira confortável para o coletivo e o indivíduo. O coletivo, de maneira geral, aguarda um comportamento ideal que caiba em suas convicções. Isso se conecta a uma crença de que o mundo deve funcionar de uma certa maneira; e os corpos, inseridos nesse contexto, devem acompanhar tais processos. Só que o ser humano é complexo, e há coisas - de sentimentos a desejos - que irrompem desses padrões. Ao fazê-lo, assustam. E quando o fazem por meio do traje, materializam. Pode-se tocar e ver. É o caso dos trajes expostos no Memorial de Arte Transformista.

Esses trajes por si já são expressão de muitas complexidades. Pela ótica do movimento LGBTI+, são registro de luta pela comunidade simplesmente por existir. Essa existência fora dos padrões hegemônicos foi “anunciada” por meio desses trajes, em espetáculos. O desafiar de gênero, por meio do traje de expressão de gênero feminina vestido em corpos antes considerados como “homens” (genitália, biologia), foi um arauto de liberdade e coragem. Esses shows, que nos dias de hoje não necessariamente são parte do reduto, criaram espaços físicos e simbólicos para uma comunidade carente desses lugares. A promoção da autoestima por meio da arte é algo que também justifica a homenagem. Há nesses trajes uma contextualização de cultura própria, uma identidade que pode ser associada à comunidade “gay” ainda nos dias de hoje. Portanto, ao analisar racionalmente os fatos, é mais que justificada a presença do Memorial na exposição.

Expressão de gênero é uma categoria também racional, à primeira vista. Trata-se de se expressar por meio do que é compreendido como feminino, a partir de vivências individuais e coletivas. O termo, por um lado, veio a dar conta de possibilidades de ser. É viável ser homem trans, ser homossexual e ter expressão de gênero andrógina. Essas categorias separam três inclinações diferentes que podem ser combinadas de diversas formas. Dar nome a algo é fundamental para que essas expressões existam como escolhas. Nomeadas, existem e, por existirem, os assuntos são abordados, teses são defendidas, informação e conhecimento são difundidos e direitos são adquiridos.

A lacuna que existe com relação a expressão de gênero é que depende do entorno e do indivíduo que baliza as referências do que é ser homem, do que é ser mulher e do que é ser andrógino. A experiência do coletivo é apreendida ao modo individual de cada um. São vias que extrapolam a categorização. Toda essa apreensão acontece por meio do corpo e dos sentidos - outro aspecto de temática sensível. É por meio dos cinco sentidos que tudo é percebido e chega à consciência (camada senciente). Ao sentir um cheiro de queimado, confere-se a panela no fogo. Pelo barulho dos sapatos no assoalho ao caminhar, sabe-se quem está chegando. É tão automático que quase desconsideramos essas percepções. Esses sentidos fazem parte do ato e do modo de ser, simplesmente.

O contrário também é perfeitamente possível: a racionalidade e a informação também podem provocar o corpo. O recebimento de uma notícia de morte pode fazer gelar, arrepiar a pele e tornar o corpo estático. Um texto que descreve uma receita suscita fome no leitor. Entre o coletivo e o individual está o corpo, sujeito das ações e sujeito a ações que vem do externo. A compreensão desse corpo e das individualidades todas é fundamental para não fixar alguém estritamente nas categorias de gênero e

sexualidade. As pessoas são isso, mas não são somente isso. Porque essas categorizações dependem (também) de um mundo interno difícil de mensurar.

Isso é notável na vida das artistas homenageadas, já que há um espaço de tempo considerável entre as que começaram na década de 1960 e as ainda atuantes. Não havia as categorizações de gênero e sexualidade, nos anos 1960 havia, no caso, ser “bicha” ou não ser. E a bicha era conhecida por ser um homem “afeminado” - quanto mais afeminado, mais bicha. Isso também passava muito pela avaliação do vestir. Hoje, a partir das categorizações, é possível um homem cisgênero ter expressão de gênero feminina quando se trata do vestir, e ainda assim ser heterossexual. Essa concepção parecia impossível antes, nas décadas de 1960 e 1970. Ainda nos dias atuais essas categorizações não são amplamente assimiladas, reafirmando a premissa de que todas essas percepções dependem do indivíduo e do entorno, que é assimilado de maneira única por cada um.

Nessa mesma época travestis eram compreendidas como “homens que se vestiam de mulher”, ou as “bichas” que se vestiam de mulher. Não havia a compreensão atual de que se é mulher por identificar-se e por aspectos sociais, não pelo aspecto biológico. No senso comum e ao final das contas, continuavam sendo “homens”, o que ainda são para muitos – a despeito dos avanços dos estudos sobre gênero e sexualidade. Nesse momento a materialidade da roupa se impõe: é impossível negar sua presença e intenção. De forma limitada, porém simples, a expressão de gênero feminino por meio do traje indicaria a orientação sexual. Trata-se de uma categorização que não leva em conta a complexidade do humano: indica a partir da significação de algo material - um homem vestido de mulher.

E por falar em materialidade, os trajes expostos no Memorial possuem uma estética própria. A arte transformista, sim, possui uma identidade imagética. Isso se deve à criação e apropriação de uma concepção específica de feminino. É uma mistura de vedete com divas *pop* que, de maneira perceptível, resulta em um estilo: um estilo inconfundível, oriundo dessa arte. Apesar de muitos considerarem as roupas bonitas, não há um reconhecimento dessa “moda” transformista como algo que merece ser reverenciado. É um jeito de se apresentar que causa um impacto de muita personalidade. É uma expressão de gênero feminino muito escancarada, muito gritante. Esse aspecto do exagero é algo renegado por alguns, por flertar com algo considerado muito fora do tom e do que é considerado “bom gosto”.

E como essa expressão tão característica é comunicada na exposição Amor e Luta? O fato de ter sido concebido um espaço em que esses trajes ficam expostos juntos, como um ‘encarte’ na narrativa da mostra, confere força ao conjunto. As roupas poderiam ser expostas ao longo da exposição, ou de diversas outras maneiras. O

processo de preparação veio a promover uma considerável mudança estética em quase todos os trajes, até por terem sido expostos em um lugar em que não haveria iluminação, paredes e recursos expográficos que pudessem valorizar cada peça. É como se, no processo artístico de apropriação, fosse aplicado algo de “expográfico” ao próprio objeto. Esse é um tema muito sensível para a museologia, especialmente no que se refere às condutas de conservação e restauração - que são também apropriações. De maneira imediata, a primeira consideração é a mais latente. Uma apropriação que prioriza a expografia a ponto de, sem ressalvas, modificar muito o objeto de maneira que não se pode identificar o que foi alterado. Essa alteração é possível de ser justificada por ter sido desenvolvida e executada por pessoas da comunidade que desenvolveu a exposição. Considerar o resultado “exposição” como prioridade no processo de preparação/alteração física: este é um ponto em que vale reflexão. Essa reflexão metodológica pode ser um caminho a se considerar para o desenvolvimento de exposições.

Temas conectados a sexualidade e gênero são delicados, principalmente quando estão fora dos padrões normativos. Nesse aspecto, o traje se faz valer como um meio inteligente de representação. É uma forma de abordar gênero, já que conecta com o corpo de maneira lúdica. Assim a exposição “diz, não dizendo”, sem a obviedade de um texto, apesar de não se poder negar que toda exposição é um texto – uma superfície textual, com muitos sentidos. Apresenta os trajes e informa que foram vestidos por mulheres trans e travestis. Assim, aborda o tema gênero para além de conceitos - estes também informados a partir de uma relação possível entre corpo e traje. A materialização de múltiplas relações possíveis (traje) e os modos diversos de materializar induzem à reflexão. Uma reflexão conduzida primeiro pela sensorialidade da roupa (essente simples, patrimônio sensorial) e que provoca um movimento de expansão e contração: expansão ao ver, se “deixar levar” pelas características físicas do traje; e contração ao ler informações sobre as homenageadas. São idas e vindas entre a informação formal e o plano sensorial.

O traje pode ser uma boa âncora para assuntos complicados, já que humaniza, aproxima por meio de reflexões sobre o ato corriqueiro de vestir. Considera-se aqui que muitas pessoas não possuem letramento sobre as categorias de gênero e sexualidade, dentro e fora da comunidade LGBTI+. Ainda que cientes de todas as categorizações de gênero e sexualidade, há quem - da comunidade LGBTI+ e fora - prefira não utilizá-las para se identificar. Para essas pessoas, a abordagem da temática *gênero* por meio do traje é mais bem apreendida. Em uma exposição que conta a história do movimento LGBTI+ e dos 30 anos do Grupo Arco-Íris, é inevitável a referência a esses termos que baseiam muitas das lutas atuais sobre os Direitos Humanos para os LGBTI+.

Houve um certo estranhamento estético na exposição: como uma roupa tão brilhante e exuberante pode fazer parte da luta pelos direitos? A palavra “luta” por si só indica uma certa tensão, pode ser associada a combate, esforço e disputa. Ao ver os trajes do Memorial, foi perceptível um contraste entre colorido, festividade e alegria e a compreensão de luta como algo sacrificante. De forma concomitante, o Grupo Arco-Íris promove a Parada do Orgulho LGBTI+ Rio que une os dois universos: a luta e a festa. O evento tem como um dos objetivos mostrar a força do movimento por meio da grande quantidade de participantes. É política, luta ou festa? Muitos acham que é uma coisa ou outra. A comunidade LGBTI+ mostra que não, que há várias formas de lutar - inclusive fazer uma exposição.

É comum a crítica sobre as Paradas por serem festa, por serem algo alegre e identificado pela comunidade como evento cível. Essa crítica geralmente traveste um preconceito, sob a forma de um discurso que é comumente utilizado ano a ano. E, nesse momento, os membros da comunidade podem experimentar a liberdade de ser quem são, de forma espontânea e à luz do dia. Essa liberdade assusta. São os “espaços de aparecimento” e “corpos em aliança”, apontados por Judith Butler, que se estabelecem no mundo nesse momento, de maneira pacífica.

Sobre os museus em geral, mais especificamente sobre as exposições, é plausível apontar que se adentra esse universo com uma certa expectativa. Como o museu é altamente conectado à ideia de arte, antes de se entrar espera-se descobrir um espaço diferente, que foge ao extremamente racional. O simples fato de estarem em exposição promove uma relação simbólica específica com os objetos, modifica os sentidos do que está exposto, amplia as ressonâncias que cada objeto pode gerar; é como se os objetos tivessem algum “merecimento” para serem colocados em destaque. A partir do Memorial inserido na exposição, foi possível conferir importância e destaque à arte transformista. Memoriais tratam de homenagens, o que dá uma tônica solene às artistas.

Abordar o universo dessas artistas é falar de individualidades. A exposição como um todo aborda com ênfase as conquistas pelos direitos. Há nesse momento referências a eventos como a Parada do Orgulho LGBTI+ Rio. Todos enfatizam o movimento LGBTI+ carioca - o que, de forma sequencial, conduz ao caráter comunitário. A mostra induz sempre ao coletivo. O Memorial de Arte Transformista, expondo os vestidos que referenciam um corpo individualmente, cria um foco para o indivíduo - um corpo único a usar cada traje. Houve uma quebra do aspecto comunitário para as individualidades e uma pessoalidade. Esta é uma contribuição que o Memorial proporciona: uma abordagem que, além de sair do âmbito político, “chama” para um lado mais sensível do movimento por meio de apresentação de identidades individuais.

O fato de os trajes serem cada um de uma cor induziram esteticamente a percepção de cada traje como peça única, individual e com características próprias. Esse aspecto ficou perceptível mesmo antes de entrar-se no Memorial, e até mesmo sem entrar na exposição - no caso de ver o conjunto pelo mezanino do metrô.

Para além da individualidade há a personalidade de cada artista. Após a apreensão mais de longe, foi possível parar em frente a cada vestido - escolher algum sem muito pensar. O verde, o amarelo, o azul; Lorna, Rogéria ou Jane... Foi pela identificação estético-sensorial que houve essa escolha para, em momento posterior, ler-se a legenda. É perceptível essa conduta em exposições em geral, com obras de arte apresentadas de forma a seduzir o visitante - aproximá-lo do que está exposto. É por meio do sensorial que os visitantes são conduzidos para a informação e para a legenda. Só que nas legendas do Memorial os textos tratavam das artistas, e não dos objetos. Ali estavam elas, presentificadas - materializadas nos trajes e nas legendas, convidando cada visitante a projetar-se para além do exposto, em busca dessas *personas* tão fascinantes.

Em exposições é corriqueiro que as legendas ou etiquetas indiquem o produtor ou autor, seguido do nome do objeto e de algumas características físicas do objeto - como medidas, técnicas de feitura, etc. As legendas do Memorial traziam a foto de rosto de cada artista. A informação nas legendas não dizia quase nada sobre o traje. Havia uma breve menção sobre o estilo de vestir de cada artista. A descrição do objeto ficou em segundo plano. Isso denota intenções durante o processo de pesquisa e desenvolvimento dos trajes: a de dar importância para a contribuição dessas artistas para a comunidade LGBTI+ e para o movimento LGBTI+. As fotos na legenda conectaram a imagem do rosto de cada artista, o que induz mais ainda a individualidade. O produtor da roupa não aparece. O destaque dado às artistas ajudava a imaginar o que foram ou são. A legenda, conectada com o objetivo principal que é o movimento LGBTI+, acabava por introduzir informações sobre a vida de cada uma como pessoa.

Esses textos foram resultado de entrevistas que, apesar de terem sido executadas de maneira muito fluida, tinham um roteiro definido. A ordem das informações é praticamente a mesma sobre as artistas. Nome, ano de nascimento, ano de falecimento (se fosse o caso), a contribuição da artista para o movimento, algo sobre a performance de cada uma e uma pequena finalização informando sobre o estilo de vestir de cada uma. Esse roteiro conferiu uma unidade aos textos. Uma característica perceptível nos textos da legenda foi a citação de algumas artistas no texto de outra, relacionando-as. Tomemos como exemplo a legenda de Jane di Castro, que cita Eloina como a estilista que criou o vestido. Essa citação não foi gratuita. Foi planejada para mostrar a relação de amizade entre todas elas e teve intenção de que o leitor procurasse

no Memorial o traje da outra pessoa, passeando pelo espaço para entrar em contato com mais de um traje-instalação.

Entre idas e vindas, contrações e expansões, entre sensações e informações, entre os vários tipos de luta estava o traje. O que não se vê por detrás das roupas e do resultado exposição é o processo. O desenvolvimento do traje pela comunidade vai além. Foi um trabalho de autorreconhecimento e, portanto, de plena satisfação. Todo o desenrolar de tarefas foi um aprendizado coletivo da maior importância - talvez o mais importante. A relevância do processo para as pessoas de “dentro” do ateliê, da pesquisa, da montagem, da revisão de conteúdo e de tudo mais que é resolvido antes do Memorial ser finalizado. O desenvolvimento por si já é um grande feito, talvez o maior deles, ao se referir ao termo comunidade; principalmente ao citar a manipulação direta e palpável dos vestidos. E o resultado “para os outros” é materialização desse potente envolvimento.

“Para os outros”, o que ficou foi uma exposição que promoveu a ação do movimento LGBTI+ de maneira mais lúdica. Para além de todos os conceitos de gênero e sexualidade, política e história do movimento, o resultado Memorial de Arte Transformista viabilizou uma viagem sensorial por meio do exposto. Os trajes exagerados, escandalosos em materialidade foram uma grande oportunidade de entrar em contato com o que há de mais humano em nós: o corpo. Todos possuem um corpo, sensações - e todos se vestem.

A apresentação de trajes tão exuberantes por si só desencadeia uma reflexão que passa pelo deslumbramento em contato com o objeto, algo que chega a partir das sensações para o consciente. É possível ser tão maravilhoso? É viável essa roupa? É possível esse corpo? O Memorial prova que sim. E isso mexe profundamente com nossos sentidos, nossas emoções. Esse atravessamento é o que se objetiva ao final de tudo: que se saia do âmbito racional, se dê uma pausa para deixar as sensações fluírem – o que faz parte de um resgate interno que vai se perdendo ao viver no “modo automático”, ao renunciar “a habitar as próprias coisas” ao invés de manipulá-las, como aponta Merleau-Ponty. E mais: trata-se de uma renúncia a habitar em si, a se apropriar do corpo e das sensações que os cabem.

O museu “quase-museu”, como um espaço que colabora com o resgate dessa humanidade “quase” perdida, é pura sensorialidade e emoção. Quando as emoções e sensações são perdidas, o museu cumpre o papel limitado de difusão da informação, de apropriação do objeto - de forma linear e restrita. Esse foi o grande diferencial do Memorial de Arte Transformista: produzir emoções. O museu pode ser esse espaço. E deve.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS:

Fontes impressas

ABREU, Caio Fernando. Fotografias. In: **Contos completos**. São Paulo: Editora Schwarcz S. A., 2018.

ASSIS, Machado de. **Obra completa**, v. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BELLAIGUE, Mathilde. La Museologie et L'identité. **ICOFOM Study Series** – ISS. n. 10. Museology and Identity. Buenos Aires, 1986, p: 33-34.

_____. **Du discours au secret**. Le language de l'exposition. **ICOFOM Study Series** – ISS n. 19, Vevey, 1991. p. 21-32.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política** – ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, v.1. Editora Braziliense, 1987a.

_____. **Rua de mão Única**. Obras escolhidas, v. 2. Editora Braziliense, 1987b.

BORGES, Luiz Carlos. Museu como espaço de interpretação e de Disciplinarização dos sentidos. **Revista Museologia e Patrimônio**, vol. 4, n. 1, p. 37-62, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Difel, 1989.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria política performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

_____. “How can I deny that these hands and this body are mine?”. In: **Senses of subject**. New York: Fordham University Press, 2015, 17-35.

_____. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018a.

BRUNO, Maria Cristina; JULIÃO, Letícia; SARMENTO, Eduardo. A definição de museu em tempos de revisão e de imaginação. In: **Um caminho com múltiplos olhares**: as estratégias e as reflexões sobre a participação do ICOM Brasil na nova definição de museus. Daniela Hirsch (org.). São Paulo: ICOM Brasil, 2024.

CURY, Marília Xavier. **Exposição**: concepção, montagem e avaliação. São Paulo: Annablume, 2005.

COTTINGHAM, John. **Dicionário Descartes**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1995.

DURAND, Gilbert. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem trad. Renée Eve Lévié. - Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

FIDELIS, Gaudêncio. Censura e democracia: a queermuseu mostra uma história de resistência à criminalização da produção artística. In: **Queermuseu**: cartografias da diferença na arte brasileira. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Passeata reúne 2.000 em Copacabana**: Manifestantes carregam bandeira de 124 metros na 'Marcha pela cidadania plena de gays e lésbicas'. Folha de São Paulo, São Paulo, 26 jun 1995. Acervo Museu Movimento LGBTI+.

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade I**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: GRAAL, 1999.

GOETHE, Johann W.. **Doutrina das cores**. São Paulo: Nova Alexandria, 2011.

- HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. São Paulo: Edições 70, [1950] 2010.
- HEGEL, G.W.F. **Fenomenologia do espírito**. T. I. Petrópolis: Editora Vozes, 1988.
- HORTA, Maria de Lourdes. **Museum semiothics: a new approach to museum communication**. Tese (Doutorado em Artes) em Faculdade de Artes, University of Lanchester, 1992. Acesso em 10 jun 2022.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O espírito e a matéria – o patrimônio enquanto categoria de pensamento. In: **Antropologia dos objetos** – coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro, Garamond, 2007, p. 107-116.
- GREEN, James. O Pasquim e Madame Satã. In: **Escritos de um viado vermelho: política, sexualidade e solidariedade**. São Paulo: Editora Unesp, 2024.
- JESUS, Jaqueline de. **Crianças trans: memórias e desafios teóricos**. In III Seminário Internacional Enlaçando Sexualidades, 2013. Salvador, Bahia: Universidade do Estado da Bahia.
- _____. Interloquções teóricas do pensamento transfeminista. In: **Transfeminismo: teorias e práticas**. Rio de Janeiro: Metanoia, 2014.
- _____. **Orientações sobre identidade de gênero conceitos e termos: guia técnico sobre pessoas transexuais, travestis e demais**. Brasília: Fundação Biblioteca Nacional, 2012.
- _____. Xica Manicongo: a trangeneridade toma a palavra. **Revista Docência e Ciberultura**, v. 3, n.1, p. 250 – 260, 2019. Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/re-doc/article/view/41817> Acesso em 04 out 2024.
- KÖHER, Carl. **História do vestuário**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- LA FUENTE, Pablo; TRAVASSOS, Juliana. **Atos de revolta outros imaginários sobre independência**. Catálogo de Exposição. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2022.
- LAERTE. **Manual do minotauro**. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2021.
- LANZ, Letícia. **A construção de mim mesma: Uma história de transição de gênero**. São Paulo: Companhia das Letras 2021.
- _____. **O corpo da roupa: a pessoa transgênera entre a conformidade e a transgressão de normas de gênero**. Curitiba: Editora Transgente, 2015.
- LAURETIS, Teresa de. **A tecnologia do gênero**. Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. pp. 206–242.
- LOURO, Guacira. Gênero, história e educação: construção e reconstrução. **Educação e Realidade**, v. 20, n. 2, 101-132, 1995.
- LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.
- MAIRESSE, François. **Dictionnaire de Muséologie**. Paris: Armand Colin, 2022.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- MIRANDA, Zeny; RAMOS, Tassila. O Inter-Relacionamento entre Documentos de Arquivo, Biblioteca e Museu: memorial - um sistema em definição. **Revista Fontes Documentais**. Aracaju. v. 04, n. 01, p. 68-85, jan./abr., 2021. Disponível em Revista Fontes Documentais. Aracaju. v. 04, n. 01, p. 68-85, jan./abr., 2021. Acesso em 05 set 2024.

MONTI, Gabriele. After Diana Vreeland: the discipline of fashion curating as a personal grammar. In **Catwalk: The Journal of Fashion, Beauty and Style**, v. 2, n. 1. Inter-disciplinary Press, 2013.

NASCIMENTO, Cláudio (coord.). **E-book Amor & Luta: trajetórias movimento LGBTI+ 30 anos do Grupo Arco-Íris**. Rio de Janeiro: 2023.

NIETZSCHE, Friederich. **Genealogia da Moral**. São Paulo: Editora Schwarcz, 1998.

PINHEIRO, Marina; ZANESI, Carolina. ARQUIVOS LGBTI+: Experiência na criação do Centro de Memória e Formação LGBTI do Rio de Janeiro. **Anais da XII Semana Nacional de Museus Universidade Federal de Alfenas – UNIFAL-MG**, 2020. Disponível em <https://www.unifal-mg.edu.br/snmuseus/wp-content/uploads/sites/46/2020/05/ANAIS-XII-SNM.pdf>. Acesso em 19 set 2023.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contra-sexual**. São Paulo: n-1 Edições, 2014.

REIS, T., org. **Manual de Comunicação LGBTI+**. 2ª edição. Curitiba: Aliança Nacional LGBTI / GayLatino, 2018.

SCHEINER, Tereza Cristina. **Imagens do não-lugar: Comunicação e os novos patrimônios**. 2004. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. Universidade Federal do Rio de Janeiro/ECO, Rio de Janeiro, 2004.

_____. Museologia, identidades, desenvolvimento sustentável: estratégias discursivas. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ECOMUSEUS (2) / ENCONTRO DO SUBCOMITÊ REGIONAL DO ICOFOM PARA A AMÉRICA LATINA E O CARIBE (9). **Comunidade, Patrimônio e Desenvolvimento Sustentável / Museologia e Desenvolvimento Sustentável**. Coord. PRIOSTI, Odalice M., PRIOSTI, Walter V., SCHEINER, Tereza. Santa Cruz, Rio de Janeiro, Brasil. 17 / 20 mayo 2000.

SERRES, Michel. **Os cinco sentidos**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SOARES, Bruno C. Brulon. **Arquivos do indizível: notas para um mapeamento de acervos LGBTI+ no Brasil**. 31º Simpósio Nacional de História - Associação Nacional de História - ANPUH. Rio de Janeiro, 2021.

_____. A experiência museológica: conceitos para uma fenomenologia do Museu. **Revista Museologia e Patrimônio**, vol. 5, n. 2, p. 55-70, 2012. Disponível em <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewArticle/216>. Acesso em 20 jun 2020.

_____. Passagens da Museologia: a musealização como caminho. **Revista Museologia e Patrimônio**, Vol. 11, no 2, p. 189-210, 2018. Disponível em <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/722/657>. Acesso em 06 jun. 2019.

SOUZA, Gilda de Mello. **O espírito das roupas: a moda no século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

STEELE, Valerie. **Fetichismo: moda, sexo e poder**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

STRÁNSKÝ, Zbynek Z. **Methodology of Museology and professional training**. ICOFOM Study Series – ISS, n. 1, Londres, 1983, p.126-132.

SCHWARCZ, Lilian. **Sobre o Autoritarismo no Brasil**. São Paulo: Editora Schwarcz, 2019.

SZWARCWALD, Fábio. Queermuseu, queerescola. In: **Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira**. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018.

V, Viviane. É a natureza quem decide? Reflexões trans sobre gênero, corpo e (ab?)uso de substâncias, 19-42. In **Transfeminismo: teorias e práticas**. Rio de Janeiro: Metanóia, 2014.

VILLAÇA, Nízia. A escrita do corpo: espaço e representação contemporâneos. Terceira Margem: **Revista da Pós-Graduação em Letras**. UFRJ, Ano VI, nº 7, p 108-117, 2002.

Fontes Virtuais

ACERVOBAJUBÁ. **Divina Aloma** (@divinaaloma), nasceu em Salvador (BA), em 1949, de onde migrou para o Rio de Janeiro, no início dos anos 1960. Perfil Acervobajuba, 2024. Disponível em https://www.instagram.com/p/DBuPaF3xqJq/?img_index=2&igsh=Z2c0aWVhenBodWdx Acesso em 10 nov 2024.

ACERVOROGERIA. **Sempre tinha que mostrar o belíssimo cabelo que ela tinha!**, 2023. Disponível em <https://www.instagram.com/reel/Cyca30cu51E/> Acesso em 23 out 2023.

ARAÚJO, Ana Beatriz. **Tensões e Intensões no Centenário do Museu Histórico Nacional**: A exposição “Rio -1922” sob a Perspectiva de Gênero. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2024. Disponível em <https://www.unirio.br/ppg-pmus/dissertacoes> Acesso em 05 dez 2024.

ARAM, André. **Laura de Vison** – um ícone cult da cena queer carioca dos anos 70, 80 e 90. Scruff Gayblog, 2020. Disponível em <https://gay.blog.br/lifestyle/laura-de-vison-um-icone-cult-da-cena-queer-carioca-dos-anos-70-80-e-90/> | GAY BLOG BR @gayblogbr Acesso em 05 jun 2024.

ARMAVOX. **Shoes on the Danube bank**, 2024. Disponível em https://www.instagram.com/p/C38utP9K3l4/?img_index=3 acesso em 05 set 2024.

BENEVIDES, Bruna. Sem título. Site **Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA)**, s.d. Disponível em <https://antrabrazil.org/wp-content/uploads/2018/01/gc3aanero.pdf> Acesso em 10 out. 2024.

ATHOSGLS. **Noite dos Leopardos** – O lendário espetáculo gay que abalou Copacabana nos anos 80, 2021. Disponível em <https://athosgls.com.br/noite-dos-leopardos-o-lendario-espetaculo-gay-que-abalou-copacabana-nos-anos-80/> Acesso em 10 ao 2023

BARCELLOS, Jorge. O memorial como instituição no sistema de museus: conceitos e práticas de um conteúdo. In: **Fórum Estadual de Museus**, 1999, Porto Alegre. Anais [...]. Porto Alegre, 1999. Disponível em https://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/camarapoa/usu_doc/concmemor.pdf . Acesso em 05 set 2024.

BASSETTI, Telma Bittencourt. Arte, Brilho, Ativismo e Resistência na Trilha de Vida de Lorna Washington. Revista **Latino Americana de Geografia e Gênero**, v. 13, n. 2, p. 167200, 2022. ISSN 21772886. Disponível em <https://revistas.uepg.br/index.php/rllagg/article/view/20367/209209217252> . Acesso em 05 jan 2025.

BENFEITORIA. **Queermuseu no Parque Lage**, 2018. Disponível em https://benfeitoria.com/projeto/queermuseu?utm_source=google&utm_medium=cpc&utm_campaign=pareto.smart.pmax.br&gclid=CjwKCAjw-rOaBhA9EiwAUkLV4uT9fAvihwGZdbbIk8NucfGindiUoxOVHsmPZlwbLD-RrJf2oC-17RoCYAAQAvD_BwE Acesso em 14 out 2021.

BOPPRÉ, Bárbara. **Conheça as novas cores da bandeira LGBTQIAPN+**. Simpleorganic, 2023. Disponível em <https://simpleorganic.com.br/blogs/simple-blog/as-novas-cores-da-bandeira-lgbtqiapn> Acesso em 17 dez 2023.

BRASIL. Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos. Lei nº 8.069, 13 de julho de 1990. Dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente e dá outras providências. **Diário Oficial da União**. ano 1990, Disponível em https://www.gov.br/mdh/pt-br/navegue-por-temas/crianca-e-adolescente/publicacoes/eca_mdhc_2024.pdf Acesso em: 6 nov 2024.

BRENNER, Saulo. Pablo Vittar confunde fãs com peruca loira: “Cara da Grazi Massafera”. **Metrópoles**, 6 jun 2019. Disponível em <https://www.metropoles.com/colunas/pipocando/pablo-vittar-confunde-fas-com-peruca-loira-cara-da-grazi-massafera>. Acesso em 25 jul 2024.

CANAL BRASIL. **Judith Butler debate os problemas de gênero com Linn da Quebrada e Jup do Bairro | transmissão**, 2022. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=DMge3Uc9sUs&t=1809s> Acesso em 05 jan 2024.

CARDOSO, Rafael. **Grupo Arco-Íris recebe certificado por promover memória social LGBTI+**: Luta contra discriminação e violência marcam trajetória da comunidade. Site **Agência Brasil**. 4 ago 2023. Disponível em <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2023-08/grupo-arco-iris-recebe-certificado-por-promover-memoria-social-lgbti> Acesso em 13 set 2023.

CHICOBUARQUEVEVO. **Chico Buarque - O Que Será (À Flor da Pele) [Ao Vivo] (Pseudo Video)**, s.d.. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6vAoVV4ew3Q> Acesso em 25 jul 2024.

CLAUDIA CELESTE. **Claudia Celeste Cenas da novela Olho por Olho -TV manchete-1988**, 2016. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=dgHa_9oM468 Acesso em 14 jan 2025.

CODECIMPLANT. **Laura de Vison - Vaquinha**, 2008. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=And4it72w4k> Acesso em 25 out 2024.

COLAÇO, Rita; MORANDO, Luiz (cur.). Exposição Cintilando e causando frisson - 140 anos de João do Rio, 2021. **Museu Bajubá Territórios LGBTI+**. Disponível em <https://museubajuba.org/cintilando-e-causando-frisson/>. Acesso em 01 dez 2024.

DESABAFO. **Cláudia Celeste Visita 01**, 2014. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bMLBKzEuGYA> Acesso em 15 jan 2024.

DESABAFO. **Cláudia Celeste Visita 02**, 2014a. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bMLBKzEuGYA> Acesso em 15 jan 2024.

ROYAL PARKS. **Diana Memorial Fountain**. Disponível em <https://www.royalparks.org.uk/visit/parks/hyde-park/diana-memorial-fountain> Acesso em jul 2024.

COUTO, Flip; PEREIRA, Diego. **Cosmologias Ballroom**. Solar dos Abacaxis. Disponível em <https://solar dos abacaxis.art.br/atividades/cosmologias-ballroom/> Acesso em 05 dez 2024.

DENILSON COSTA. **Jane di Castro – Hino Nacional – na live da Aliança Nacional LGBTI**, 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ONGFXCKwETg> Acesso em 20 mai 2022.

DIVINAS DIVAS. Direção: **Leandra Leal**. Produção: Daza. Rio de Janeiro: Vitrine Filmes, 2016.

DO VALLE, Eduardo. **David Bowie: 50 curiosidades sobre o álbum 'The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars**, 2022. Revista Rolling Stone. Disponível

em [QUANDO o carnaval chegar. Direção: Cacá Diegues. Produção: Zeito Viana. Distribuidora: Difilm, 1972.](https://rollingstone.com.br/musica/david-bowie-50-curiosidades-sobre-o-album-rise-and-fall-ziggy-stardustandspidersmars/#:~:text=Spiders%20From%20Mars',David%20Bowie%3A%2050%20curiosidades%20sobre%20o%20C3%A1lbum%20The%20Rise%20And,And%20The%20Spiders%20From%20Mars'&text=Foi%20em%20uma%20sexta%20feira,seu%205%C2%BA%20C3%A1lbum%20de%20est%C3%BAdio. Acesso em 04 dez 2024.</p>
</div>
<div data-bbox=)

ELAINE PARKER_. **Neste domingo 6 de outubro , convidada que fui , participarei do Projeto Simplesmente Patricia**, 2024. Disponível em <https://www.instagram.com/p/DAwHhTxsCfX/> Acesso em 14 jan 2025.

ELEISON, Keyna; LAFUENTE, Pablo; LEMOS, Beatriz; SOUZA, Thiago de Paula. **Atos de revolta**: outros imaginários sobre independência. Site MAM Rio, 2022. Disponível em <https://mam.rio/programacao/atos-de-revolta/> Acesso em 28 set 2024.

FBS80. **Laura de Vison** - Programa do Jô, 2021. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=FVwG5LSxBcg&t=372s> Acesso em 10 jun 2023

FEITOZA, Lucas. **Divines**: inclusão de pessoas trans através da Moda. Maré de Notícias, 2022. Disponível em <https://mareonline.com.br/divines-inclusao-de-pessoas-trans-atraves-da-moda/>. Acesso em 01 abr 2025.

FLÁVIO CARRIJO. **Suzy Brasil no Programa do Jô** – parte 01, 2011. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=iB-amp3gNUI> Acesso em 25 ago 2023.

FRANÇA, Almir. **Entrevista** [ago. 2023]. Tema: Lorna Whashington. Entrevistador: Daniel Sá. Rio de Janeiro, 2023. 1 arquivo sonoro M4A. Entrevista parte do acervo do Museu Movimento LGBTI+.

_____. **Entrevista** [ago. 2023]. Tema: Jane di Castro. Entrevistador: Daniel Sá. Rio de Janeiro, 2023a. 1 arquivo sonoro M4A. Entrevista parte do acervo do Museu Movimento LGBTI+.

_____. **Entrevista** [ago. 2023]. Tema: Laura de Vison. Entrevistador: Daniel Sá. Rio de Janeiro, 2023b. 1 arquivo sonoro M4A. Entrevista parte do acervo do Museu Movimento LGBTI+.

_____. **Entrevista** [ago. 2023]. Tema: Luana Muniz. Entrevistador: Daniel Sá. Rio de Janeiro, 2023c. 1 arquivo sonoro M4A. Entrevista parte do acervo do Museu Movimento LGBTI+.

_____. **Entrevista** [ago. 2023]. Tema: Eloina dos Leopardos. Entrevistador: Daniel Sá. Rio de Janeiro, 2023d. 1 arquivo sonoro M4A. Entrevista parte do acervo do Museu Movimento LGBTI+.

_____. **Entrevista** [ago. 2023]. Tema: Valéria. Entrevistador: Daniel Sá. Rio de Janeiro, 2023e. 1 arquivo sonoro M4A. Entrevista parte do acervo do Museu Movimento LGBTI+.

_____. **Entrevista** [ago. 2023]. Tema: Aloma. Entrevistador: Daniel Sá. Rio de Janeiro, 2023f. 1 arquivo sonoro M4A. Entrevista parte do acervo do Museu Movimento LGBTI+.

_____. **Entrevista** [ago. 2023]. Tema: Aloma. Entrevistador: Daniel Sá. Rio de Janeiro, 2023g. 1 arquivo sonoro M4A. Entrevista parte do acervo do Museu Movimento LGBTI+.

_____. **Entrevista** [ago. 2023]. Tema: Rogéria. Entrevistador: Daniel Sá. Rio de Janeiro, 2023h. 1 arquivo sonoro M4A. Entrevista parte do acervo do Museu Movimento LGBTI+.

_____. **Entrevista** [ago. 2023]. Tema: Suzy Brasil. Entrevistador: Daniel Sá. Rio de Janeiro, 2023i. 1 arquivo sonoro M4A. Entrevista parte do acervo do Museu Movimento LGBTI+.

FRANÇA, Almir; VIEIRA, Denilson. **Entrevista** [dez. 2023]. Tema: Exposição Amor e Luta. Entrevistadores: Bruno Brulon Soares e Daniel Sá. Rio de Janeiro, 2023. 1 arquivo sonoro M4A. Entrevista parte do acervo do Museu Movimento LGBTI+.

G1. **Exposição com foto de Rogéria é cancelada em Brasília**, 2007. Disponível em <https://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,MUL173849-7084,00-EXPOSICAO+COM+FOTO+DE+ROGERIA+E+CANCELADA+EM+BRASILIA.html> Acesso em 06 nov 2024.

GABUS, Jean. **Aesthetic Principles and General Planning of Educational Exhibitions**. In: MUSEUM, vol. 18 no. 1. p. 2-65, 1965. Disponível em <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000018268/PDF/018268qaao.pdf.multi> Acesso em 22 jan 2025.

GADINI, Sérgio. **Sapatos (da morte) às margens do Rio Danúbio**. Cultura Plural, 2023. Disponível em <https://culturaplural.sites.uepg.br/?p=7976> . Acesso em 05 set 2024.

GLAAD. Glossary of terms: LGBTQ). **Glossary of terms: LGBTQ**, 2024. Disponível em <https://glaad.org/reference/terms/> Acesso em 30 set 2024.

GRUPO ARCO-ÍRIS. **Apresentação do Arco-Íris**, s.d.. Disponível em https://www.arco-iris.org.br/?page_id=83 Acesso em 13 set 2023.

GIUSTI, Iran. **Como o “criança viada” virou militância, motivo de histeria reacionária e um crime**. Medium, 15 set. 2017. Disponível em <https://iranjgiusti.medium.com/como-o-crian%C3%A7a-viada-virou-milit%C3%A2ncia-motivo-de-histeria-reacion%C3%A1ria-e-um-crime-e97b50a12f8b>. Acesso em 20 jun. 2024.

GONÇALVES, Maria Eugênia. **Eloína dos Leopardos, a primeira rainha de bateria do Carnaval**. Site Revista Híbrida, 2018. Disponível em <https://revistahibrida.com.br/historia-queer/eloina-dos-leopardos-carnaval/> Acesso em 14 set 2024.

GOSTAR. In: **MICHAELIS**, Dicionário Online de Português. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2025. Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/gostar/>. Acesso em 10 jan 2025.

HELOISA TOLIPAN. **Divina Valéria 5 (1973 – Foto- Arquivo Pessoal)**, 2022. Disponível em <https://heloisatolipan.com.br/gente/divina-valeria-precursora-do-movimento-lgbtqia-continua-contando-com-vaquinha-virtual-para-operacao/divina-valeria-5-1973-foto-arquivo-pessoal/> Acesso em 20 set 2023.

HISTÓRIA DA DITADURA. **Autoritarismo e Diversidades | Entrevista com Jane di Castro (Parte 1)**, 2018. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=lycNK6WRVUM> . Acesso em 15 jul 2024.

ICOM BRASIL. **Nova definição de museu**, s.d. Disponível em <https://www.icom.org.br/nova-definicao-de-museu-2/> acesso em 05 dez 2024.

KER, João. Biblioteca em homenagem a Laura de Vison é inaugurada no Rio. **Revista Híbrida**, 2020. <https://revistahibrida.com.br/historia-queer/biblioteca-em-homenagem-a-laura-de-vison-e-inaugurada-no-rio/#:~:text=A%20Biblioteca%20Professora%20Laura%20de%20Vison%20fica%20no%20Centro%20Provis%C3%B3rio,refei%C3%A7%C3%B5es%20por%20dia%20aos%20h%C3%B3spedes>. Acesso em 20 set 2023.

LAERTE-SE. Direção: **Eliane Brum e Lygia Barbosa da Silva**. Produção: TrueLab para Netflix. São Paulo: Netflix, 2017.

LILIANPACCE. **Rogéria morre aos 74 anos**, 2017. Disponível em <https://www.lilianpacce.com.br/moda/rogeria-morre-aos-74-anos/> Acesso em 04 nov 2024.

LOUVRE. **Autoportrait á Labat-jour et aux Lunettes**, 2024. Disponível em <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020011335> . Acesso em 25 jul. 2024.

LUANA Muniz – Filha da lua. Direção: **Leonardo Menezes e Rian Córdova**. Produção: Conceição Gomes e Denilson Vieira. Rio de Janeiro: Lira Filmes, 2021.

LOMOGRAPHY. **Wide angle photography tips: a kaleidoscope makes your fisheye crazy**, s.d. Disponível em <https://www.lomography.es/magazine/279403-wide-angle-photography-tips-a-kaleidoscope-makes-your-fisheye-crazy> . Acesso em 25 jul 2024.

MAMÃE PARABÓLICA. Direção: **Ricardo Favilla**. Produção: Ricardo Favilla e Simone Petrillo. Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1989.

MEMORIALAGE. **Coleção Fabio Szwarcwald (2017-2019)**, 2017-2019. Disponível em <https://www.memorialage.com.br/fabio-szwarcwald/fotografia-do-show-caetano-contracensura-no-queermuseu/> . Acesso em 25 set 2024.

MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA. **Fundação**, s.d.. Disponível em <https://memorial.org.br/fundacao/> . Acesso em 05 set 2024.

MODA e vestuário. Parte da série Ecce Homo. Direção: **Pierre Lawrence**. Distribuidora: Coscient Productions, 1999. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=iZi8h_Zl37s&list=PLidBbHcpoBgVLpaDfVJjeV_GWm6n6pwzg&index=5 acesso em 07 set 2024

MORAES, Felipe. Morre a atriz Rogéria aos 74 anos no Rio de Janeiro. **Metrópoles**, 2017. Disponível em https://www.metropoles.com/entretenimento/atriz-rogeria-morre-aos-74-anos#google_vignette Acesso em 17 ago 2023.

MEMORIAL. In: **Dicionário Michaelis de Língua Portuguesa**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2015. Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=Memorial> Acesso em 05 dez 2024.

MOIRA, Amara (cur.). **Exposição Dando Pinta no Brasil Colônia**, 2023. Disponível em <https://artsandculture.google.com/story/ywXxy-jvg4sUpg> Acesso em 04 nov 2024.

MOONAGE Daydream. Direção: **Brett Morgen**. Produção: Bill Gerber; Brett Morgen; Debra Eisenstadt. São Paulo: Universal Pictures, 2022. Prime Video. Disponível em <https://www.primevideo.com/detail/Moonage-Daydream/0LGT6IEOCO4WYVRKCWUGZ9CH1Q> Acesso em 05 dez 2022.

MORANDO, Luiz. Les Girls é ter charme, touché! In: **Albuquerque: revista de história**, vol. 13, n. 26, jul. - dez. de 2021. Disponível em <https://periodicos.ufms.br/index.php/AlbRHis/article/view/14498/10227>. Acesso em 15 jul 2023.

MOTT, Luiz. **Relações Raciais Entre Homossexuais no Brasil Colonial**. Revista de Antropologia do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo - FFLCH/USP, Vol. 35, p. 169-189, 1992. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/41616105?seq=13> Acesso em 04 nov 2024.

MOURA, Amanda. **“Sentença de Vida” estreia temporada itinerante e gratuita na lendária Turma OK**, no Centro do Rio. Site Woo Magazine. Disponível em

<https://woomagazine.com.br/comedia-teatral-sentenca-de-vida-ressignifica-a-vida-com-hiv/> Acesso em 13 jan 2025.

MUKA. **Jane di Castro e Rogéria: travestis e pioneiras**, 2018. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ozU2kbfafBA> Acesso em 25 jul 2024.

MUSEU DA DIVERSIDADE SEXUAL. **Memórias da Diversidade Sexual - Eloína dos Leopardos** Part. 1/6 (Museu da Diversidade Sexual, 2017. Disponível em https://www.youtube.com/results?search_query=Eloina+dos+leopardos Acesso em 10 ago 2023.

_____. **Memórias da Diversidade Sexual - Eloína dos Leopardos** Part. 4/6. (Museu da Diversidade Sexual), 2017a. Disponível em https://www.youtube.com/results?search_query=Eloina+dos+leopardos Acesso em 10 ago 2023.

MUSEU DA REPÚBLICA. **Exposição “Clóvis Bornay – 100 anos”**, 2016. Disponível em <https://museudarepublica.museus.gov.br/exposicao-clovis-bornay-100-anos/> Acesso em 30 jul. 2024.

NETVASCO. **Entrevista com Amâncio Cezar, presidente de honra da TOV**, s.d. Página, s.d. Disponível em <https://www.netvasco.com.br/news/noticias12/24627.shtml>. Acesso em 04 jan 2024.

NASCIMENTO, Cláudio. **27ª Parada LGBTI+ Rio 2022**. Perfil grupo_arco_iris. Disponível em https://www.instagram.com/reel/CldWxnyvwqP/?utm_source=ig_embed&ig_rid=c9fb4598-e588-412b-af15-2fe26ffde5fb Acesso em 27 dez 2023.

NETGAY. **Papo Reto com Lorna Washington** - edição 02, 2012. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=afyUTwn-B4A&t=767s> Acesso em 14 jan 2024.

NOBLAT, Ricardo. **Lua de mel a três, a do deputado Nikolas Ferreira**, da peruca loura – a caça de likes ou do que fazer. Metrôpoles, 2023. Disponível em <https://www.metropoles.com/blog-do-noblat/ricardo-noblat/lua-de-mel-a-tres-a-do-deputado-nikolas-ferreira-da-peruca-loura> acesso em 10 jun. 2024.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo: PUC, n. 10, p. 7-28, dez.1993. Disponível em https://scholar.google.com.br/scholar?cluster=4896340611460446226&hl=pt-BR&as_sdt=2005&scioldt=0,5 Acesso em 05 dez 2024.

O GLOBO. **Morre a atriz transformista Laura de Vison**, 2007. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/morre-transformista-laura-de-vison-4175853> Acesso em 20 ago 2023.

O GLOBO. **Nikolas Ferreira usa peruca para fazer discurso transfóbico em Dia das Mulheres na Câmara**, 2023 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OXD4E7vEsN8> acesso em 10 jun. 2024.

OBSERVATÓRIO DO SAMBA. **Sambas enredo RJ 1984**, 2018. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=m8Mlrj2wQtY> Acesso em 5 jun. 2024.

OLIVEIRA, Kris. Intensos encontros: Michel Foucault, Judith Butler, Paul B. Preciado e a teoria queer. In: **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, n. 29, v.1, 2021. Disponível em <https://www.scielo.br/j/ref/i/2021.v29n1/> Acesso em 23 jun. 2024.

PAULOGAZELLE. **Lorna Washington & Gazelle** – the real queen of Brazil and the girl from Copacabana, s.d. Disponível em <https://www.flickr.com/photos/paulogazelle/95131002/in/photostream/lightbox/> Acesso em 15 jan 2025.

PHEENO TV. **Divina Aloma diz que Rogéria sabotou sua vitória como Miss:** "Por que dar o título para uma negra?!", 2021. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=2Tv4IxL_wj4 Acesso em 10 ago 2023.

_____. **De Kara com Karão #14 com Meime dos Brilhos:** Histórias do Cabaré Casanova @ Pheeno TV, 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HMmhFiJsVlo&t=1215s> Acesso em 16 fev 2024.

_____. **Elaine Parker:** "O importante social da Turma OK é o acolhimento de LGBTs idosos", 2021a. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bG-owZGBR6E> Acesso em 4 ago 2024.

_____. **Grupo Arco-Íris luta para ajudar comunidade LGBTQ+ vulnerável durante a pandemia,** 2020a. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=kpUEGIHKxaE>. Acesso em 16 set 2023.

_____. **Isabelita dos Patins diz que ganhou na loteria após beijo com Fernando Henrique Cardoso,** 2021b. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Mo5ea4YN1a0> Acesso em 15 jan 2025.

_____. **Meime dos Brilhos:** "O artista não tem idade" @ Pheeno TV, 2020b. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7-fARSmz5b8&t=228s> Acesso em 27 abr 2024.

_____. **Regine de Mônaco:** não queria ser o 'viadinho que faz show'! Sou atriz, artista e sindicalizada, 2020c. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Xh9Sw31eomk> Acesso em 10 jan 2025.

PIMENTEL, Carolina. **Relator muda de opinião e processo contra Nikolas Ferreira é arquivado:** deputado do PL de MG poderá sofrer censura escrita. Agência Brasil, 9 ago. de 2023. Disponível em <https://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2023-08/relator-muda-de-opinioao-e-processo-contranikolas-ferreira-e-arquivado>. Acesso em 25 jul 2024.

PLURAL, com Rita Von Hunty e Guilherme Terreri. Direção: **Patrícia Travassos**. Produção: Prosa Press. São Paulo: Prosa Press, 2024.

PORTELA, Graça. **Entendendo os termos utilizados na matéria sobre o Dia Nacional da Visibilidade Trans.** Site Instituto de Comunicação e Informação Científica e Tecnológica em Saúde. Disponível em <https://www.iciict.fiocruz.br/content/entendendo-os-termos-utilizados-na-materia-sobre-o-dia-nacional-da-visibilidade-trans> . Acesso em 01 set 2024.

PROGRAMA Amaury Jr. **Roberta Close conta tudo,** 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=UDNQ4-eESv8>. Acesso em 05 dez 2024.

PROVOCA. **Provocações Retrô | Rogéria | 2012,** 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yZROBmsH2YE> Acesso em 05 ago 2023.

PRUDENCYANO, Gregory. **Lorna Washington,** A "Fernanda Montenegro do Mundo Gay". Revista Trip, 2016. Disponível em <https://revistatrip.uol.com.br/trip/entrevista-com-lorna-washington-transformista-ativista-da-cao-da-aids-e-icone-da-cena-gay-carioca> acesso em 23 jan 2024.

QUANDO o carnaval chegar. Direção: **Cacá Diegues**. Produção: Zeito Viana. Distribuidora: Difilm, 1972.

QUEERIG. **Bandeira LGBT é renovada e inclui trans, intersexo e luta antirracista:** Criada em 2021 pela designer Valentino Vecchiotti, a bandeira apareceu oficialmente no Brasil este ano na 27ª Parada do Orgulho de Copacabana, 2022. Disponível em <https://queer.ig.com.br/2022-12-06/bandeira-lgbt-renovada-inclui-trans-intersexo-luta-antirracista.html> Acesso em 24 jan 2022.

RAINHA da Lapa - Luana Muniz. Direção: **Carolina Monnerat Amorim e Theodore Collatos**. Produção: Carolina Monnerat Amorim, Josh Grane, Matt Gradys e Theodore Collatos. Rio de Janeiro: Broken Horse Films e Factory 25, 2022. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=QzxOuiC_Fg&t=329s Acesso em 24 nov 2023.

ROCHA, Leonardo. **Lorna Washington ganha documentário e conversa com o site HT**: “O machismo mata até o homem que prefere ser mulher”. Site Heloisa Tolipan, 2016. Disponível em <https://heloisatolipan.com.br/gente/documentario-sobre-lorna-washington-estreia-em-evento-que-exalta-igualdade-de-genero-o-machismo-mata-ate-o-homem-que-prefere-ser-mulher-diz-transformista/> Acesso em 17 out 2023.

RODRIGO FAOUR OFICIAL. **Divina Valéria**: de office-boy à artista travesti de prestígio mundial (parte 1), 2021. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8Ly5qP7dI2E> Acesso em 13 ago 2023.

_____. **Fazer a bonita ou a caricata?** A arte do transformismo segundo as rainhas da Turma OK (parte 2), 2021b. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=JjOUZ4g6yTg> Acesso em 24 out 2023.

_____. **Lorna Washington Parte 2** – a pegação e as saunas gays nos anos 70/80 + a superação pessoal, 2021c. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8PQqUMTv-Kc> Acesso em 19 jan 2024.

_____. **Pioneira nas boates gays do RJ**, Lorna Washington fala dos LGBTQI+ nos 70/80 e de Dercy Gonçalves, 2021d. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=mkExuUuTekw> Acesso em 15 jan 2024.

EDITAL de Seleção SMC Nº 03, de 23 de maio de 2022. **Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro** II Fomento à Cultura Carioca – Linha 1, 23 de maio de 2022. Disponível em <https://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/14543000/4364802/EDITALDESELECAOLINHA1SMCN03DE23DEMAIODE2022.pdf> Acesso em 02 jan 2024.

SCHEINER, Teresa Cristina. **Museologia como Ato Criativo**: linguagens da exposição. Site Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em <https://www.unirio.br/ppg-pmus/projetos-de-pesquisa> . Acesso em 01 set 2024.

SCOTT, Joan. A invisibilidade da experiência. Projeto História: **Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados De História**, 16, 2012. Recuperado de <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11183> Acesso em 05 dez 2024

SEREZA, Haroldo. Paris volta a celebrar arte do "excluído" Chardin. Folha de São Paulo, 1999. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0511199922.htm> . Acesso em 01 set 2024.

SOUZA, Josias. **Câmara censura nudez com cabine e aviso**. Jornal Folha de São Paulo, 2007. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc0811200711.htm>. Acesso em 06 nov 2024.

STEELE, Valerie. **A Queer History of Fashion**: From the Closet to the Catwalk. Site Museumfit, 2013. Disponível em <https://museumfit.wpenginepowered.com/wp-content/uploads/2013/10/Essay-Preview-Steele.pdf> Acesso em 25 set. 2024.

THE Eye Has to Travel. Direção: **Lisa Bent-Jorgen Perlmutter, Frédéric Tcheng e Immordino Vreeland**. Los Angeles: Samuel Goldwyn Films, 2012.

TIBURI, Márcia. Complexo de Vira-Lata: A Análise da Humilhação Brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

TV ALERJ. **Seminário Projeto Conexão Rio**, 2023. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=sYt5ECLdPVI> Acesso em 13 set 2023.

TV BRASIL. **Sem Censura recebe Gabriel o Pensador, Julia Lemmertz, Suzy Brasil e Kléber Tani**, 2024. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ontFCyldXnM&t=5067s> Acesso em 25 jul 2024.

_____. **Sem Censura recebe Samuel Eleotério, Maria Gabriela Mendonça e Márcia Rachid**, 2025. Disponível em <https://www.youtube.com/live/NGrmOkKR-Zo>. Acesso em 20 jan 2025.

UBUNTU. **Suzy Brasil revela que Paulo Gustavo e Magela assistiram a muitos shows dela na boate em Copa**, 2022. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=UaYRKrw9FYM> Acesso em 25 jan 2025.

UOL. **Justiça condena Nikolas a pagar R\$ 200 mil por ofender pessoas trans**, 2025. Disponível em <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2025/04/29/tj-df-condena-nikolas-a-pagar-r-200-mil-por-ofender-pessoas-trans.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em 06 mai 2025.

VANINI, Eduardo. **Isabelita dos Patins completa 75 anos: 'Sinto dores, mas ao me maquiar vão embora'**. Jornal O Globo. Disponível em <https://oglobo.globo.com/ela/gente/noticia/2023/07/21/isabelita-dos-patins-completa-75-anos-sinto-dores-mas-ao-me-maquiar-vao-embora.ghtml> Acesso em 25 set 2023.

VEJA RIO. **Caetano faz show para financiar a exposição Queermuseu no Rio**, 2018. Disponível em <https://veja.abril.com.br/cultura/caetano-faz-show-para-financiar-a-exposicao-queermuseu-no-rio> . Acesso em 25 set 2024.

VERDIER, Larissa. **Em homenagem ao Dia das Crianças**, site faz sucesso com fotos dos pequenos em pose 'suspeita'. Jornal Extra, 12 out 2012. Disponível em <https://extra.globo.com/noticias/brasil/em-homenagem-ao-dia-das-criancas-site-faz-sucesso-com-fotos-dos-pequenos-em-pose-suspeita-6384671.html> Acesso em 20 jul. 2024.

VITTAR, Pablo. **Isso é Calypso!** Pablovittar. 12 de fev 2024. Disponível em https://www.instagram.com/p/C3Qf7smrile/?img_index=1 Acesso em 23 fev 2024.

WILDE, Oscar. **Salomé**. São Paulo: Iba Mendes Editora, 2017. Disponível em <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=89212> . Acesso em 01 dez 2024.

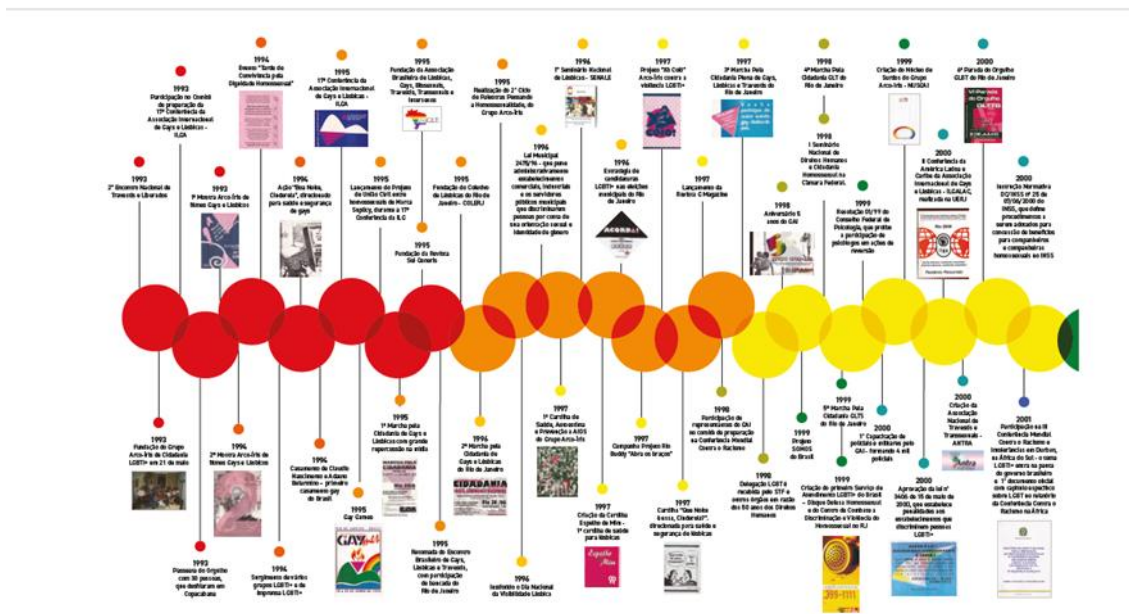
ANEXOS

ANEXO 01. Modelo de formatação da primeira parte da exposição que une texto a fotografias de objetos do acervo MUMO LGBTI+.



Fonte: E-book exposição Amor & Luta, 2023.

ANEXO 02. Modelo de formatação da Linha do Tempo (primeira parte da exposição) que une texto a fotografias de objetos do acervo MUMO LGBTI+.



Fonte: E-book exposição Amor & Luta, 2023.

ANEXO 03. Modelo que mostra os quatro lados de um dos totens inseridos na primeira parte perto da entrada da exposição Amor & Luta.



Fonte: E-book exposição Amor & Luta, 2023.

ANEXO 04. Detalhe da cabeça de pavão formada pelo bordado do vestido de Lorna Washington em processo de preparação para o Memorial de Arte Transformista – 30 de julho de 2023.



ANEXO 05. Detalhe do vestido de Lorna Washington, em processo de preparação para o Memorial de Arte Transformista - 30 de julho de 2023.



Fonte: De autoria própria, 2023.

ANEXO 06. Resultado final do bordado do vestido de Lorna Washington
- 13 de dezembro de 2023.



Fonte: De autoria própria, 2023.

ANEXO 07. Processo de preparação de bordado vestido de Jane di Castro
– 26 de junho de 2023.



Fonte: De autoria própria, 2023.

ANEXO 08. Recorte de bordado - vestido de Jane di Castro em exposição.



Fonte: De autoria própria, 2023.

ANEXO 09. Performance de Laura de Vison dublando a música Vaca Profana



Fonte: Canal Codecimplant, 2008.

ANEXO 10. Faixa no traje de Isabelita dos Patins no Memorial de Arte Transformista



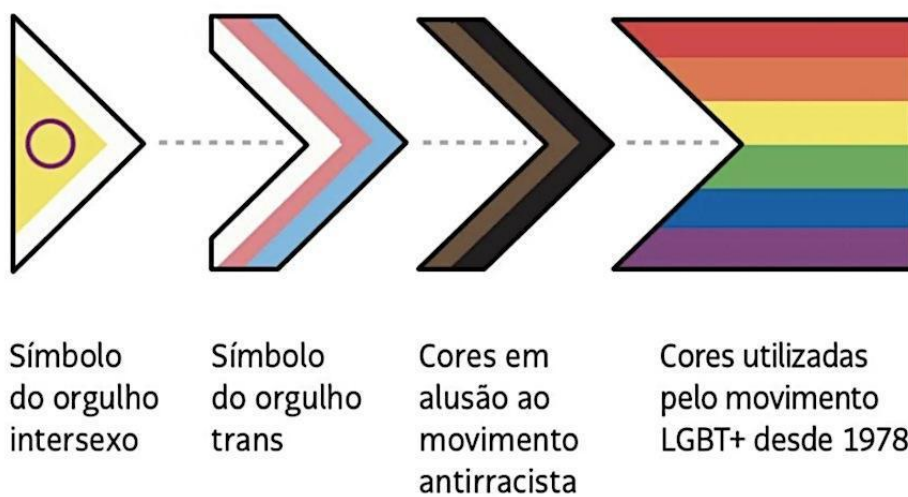
Fonte: De autoria própria, 2023.

ANEXO 11. Isabelita dos Patins e Fernando Henrique Cardoso.



Fonte: Jornal O Globo, 2023.

ANEXO 12. Explicação sobre a bandeira do Arco-Íris



Fonte: Simpleorganic⁹⁹, 2023.

⁹⁹ (BOPPRE, 2023)

ANEXO 13. Vestido de Eloina antes da preparação para a exposição



Fonte: De autoria própria, 2023

ANEXO 14. Traje de Valéria antes do processo de preparação



ANEXO 15. Detalhe: pedrarias adicionadas à renda



Fonte: De autoria própria, 2023

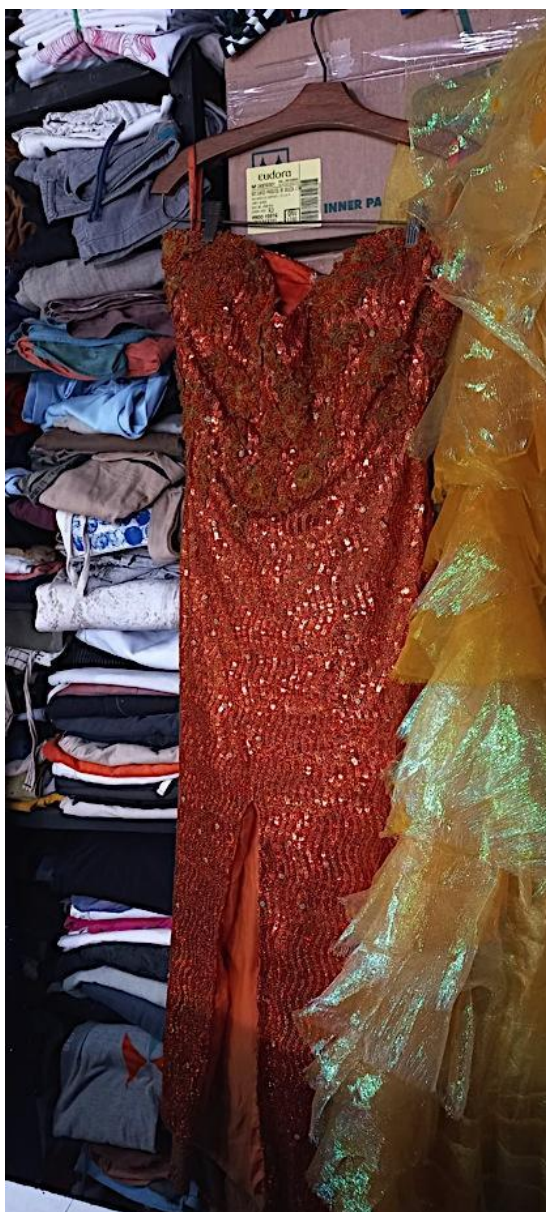
ANEXO 16. Traje de Aloma (costas) no Memorial de Arte Transformista

Fonte: De autoria própria, 2023.

ANEXO 17. Alongamento dos manequins do Memorial de Arte Transformista.

Fonte: De autoria própria, 2023

ANEXO 18. Vestido de Cláudia Celeste sem os tules aplicado à fenda



ANEXO 19. Detalhe bordado - decote do vestido de Cláudia Celeste



Fonte: De autoria própria, 2023

ANEXO 20. Detalhe traje de Meime dos Brilhos



ANEXO 21. Adereço de cabeça da instalação de Meime dos Brilhos



Fonte: De autoria própria, 2023.

ANEXO 22. Traje de Rogéria já tingido e em processo de preparação para o Memorial de Arte Transformista.



Fonte: De autoria própria, 2023.

ANEXO 23. Termo de Autorização para Utilização de Imagem Nome e Som da Voz para Fins de Pesquisa.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH



Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCTI

Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - PPG-PMUS, UNIRIO / MAST

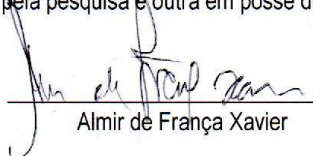
**TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA UTILIZAÇÃO
DE IMAGEM, NOME E SOM DA VOZ PARA FINS DE PESQUISA**

Eu, **Almir de França Xavier**, autorizo a utilização da minha imagem, meu nome e som de minha voz, na qualidade de participante ou entrevistado(a) no projeto de pesquisa intitulado **[Vestindo o Arco-Íris: Corpo, Roupas e Expressão de Gênero no Memorial da Arte Transformista]**, desenvolvido por **Daniel Alcântara de Sá** orientado por **Tereza Cristina Molleta Scheiner**. A pesquisa está vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), em parceria com o Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST).

Minha imagem, meu nome e som da minha voz poderão ser utilizados apenas em função de minha participação na pesquisa supracitada e de seus resultados, estando autorizados a serem citados em apresentações e atividades acadêmicas, assim como em publicações impressas ou digitais que versem sobre a referida pesquisa.

Tenho ciência de que não haverá divulgação da minha imagem, meu nome ou som de minha voz por qualquer meio de comunicação de massa, sejam elas televisivas, radiofônicas ou pelas redes digitais, exceto nas atividades vinculadas ao ensino e a pesquisa explicitadas anteriormente. Tenho ciência também de que a guarda e os demais procedimentos de segurança com relação às imagens e registro de voz são de responsabilidade do(a) pesquisador(a) responsável. Deste modo, declaro que autorizo, livre e espontaneamente, o uso para fins de pesquisa, nos termos acima descritos, da minha imagem, meu nome e som de minha voz.

Este documento é elaborado em duas vias, ficando uma com o(a) pesquisador(a) responsável pela pesquisa e outra em posse do(a) participante.


Almir de França Xavier


Daniel Alcântara de Sá

Rio de Janeiro, 25 de junho de 2025