

Revista
Latino-americana de

Geografia e Gênero

Volume 13, número 2 (2022)
ISSN: 2177-2886

Artigo

Arte, Brilho, Ativismo e Resistência na Trilha de Vida de Lorna Washington

*Arte, brillo, activismo y resistencia en la trayectoria de
vida de Lorna Washington*

*Arts, brightness, activism, and resistance in Lorna
Washington's life path*

Telma Mara Bittencourt Bassetti

Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro - Brasil
telma.bassetti@unirio.br

Como citar este artigo:

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. 167-200, 2022. ISSN 2177-2886.

Disponível em:

<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/rlagg>

Arte, Brilho, Ativismo e Resistência na Trilha de Vida de Lorna Washington

Arte, brillo, activismo y resistencia en la trayectoria de vida de Lorna Washington

Arts, brightness, activism, and resistance in Lorna Washington's life path

Resumo

Este trabalho teve como objetivo principal realizar a trilha de vida de Lorna Washington, artista transformista de grande relevância no mundo artístico e no ativismo LGBTQIA+, levando em consideração sua vida como uma obra de arte. Os fatos mais importantes de suas trilhas de vida foram sua afirmação como homem, gay, ativista e artista transformista, em um esforço continuado para fazer valer sua arte como expressão de sua vida. Importou aqui trazer a experiência de vida de Lorna como fato histórico científico, na medida em que foi considerado(a) sujeito de saber, na perspectiva das ecologias dos saberes, sem preocupação cronológica exata mas trazendo os fatos como acontecimentos da superfície do espaço com a finalidade de destacar suas estratégias e táticas de inserção na vida cotidiana como resistência cultural e experiência política territorial.

Palavras-Chave: Arte; Trilhas de vida; Transformista; Ativismo.

Resumen

El objetivo principal de este trabajo fue rastrear la vida de Lorna Washington, una artista transformista de gran relevancia en el mundo artístico y en el activismo LGBTQIA+, teniendo en cuenta su vida como obra de arte. Los hechos más importantes de su trayectoria vital fueron su afirmación como hombre, artista gay, activista y transformista, en un esfuerzo continuo por hacer valer su arte como expresión de su vida. Importaba aquí traer la experiencia de vida de Lorna como un hecho histórico científico en la medida en que era considerado(a) sujeto de conocimiento desde la perspectiva de las ecologías del saber, sin preocupación cronológica exacta, pero trayendo los hechos como eventos en la superficie del espacio con el propósito de resaltar sus estrategias y tácticas de inserción en la vida cotidiana como resistencia cultural y experiencia política territorial.

Palabras-Clave: Arte; Trilhas de vida; Transformista; Ativismo.

Abstract

The objective of this paper was to investigate Lorna Washington's life path. She was a transformist artist of great relevance in the LGBTQIA+ artistic world considering her life as a work of art. The most important facts of her life trajectories were his affirmation as a man, gay, activist, and cross-dressing artist, in an ongoing effort to assert her art as an expression of her life. Our study sought to address her life experience as a scientific historical fact insofar as she was considered a subject of knowledge, from the perspective of the ecologies of knowledge, without exact chronological concern, but rather presenting the facts as events on the surface of the space to highlight her strategies and tactics of insertion into everyday life as cultural resistance and territorial political experience.

Keywords: Art; Life paths; Cross-dresser; Activism.

Telma Mara Bittencourt Bassetti



Considerações iniciais

Este trabalho de pesquisa é resultado de uma pequena imersão na trilha de vida de Lorna Washington: artista, transformista, defensora das causas LGBTQIA+, com a intenção de cartografá-la. Lorna Washington é figura importante no meio artístico carioca, figurando entre artistas de renome, tais como Rogéria, Luana Muniz, dentre tantos outros no universo LGBTQIA+, e no mundo artístico em geral. Consideramos sua importância nesse campo e na luta contra injustiças, racismos, e fobias, tão lamentavelmente presentes no Brasil, justificativa dessa pesquisa. Assim, um dos objetivos desse trabalho é apresentar a vida de Lorna Washington como uma obra de arte, a partir de seu próprio reconhecimento, e do reconhecimento público a seu respeito, como artista.

Não apenas isso: a presente pesquisa busca compreender os sentidos da arte na vida de Lorna Washington, como tema central, e se desdobra pela investigação das sutilezas de sua trajetória profissional, de seus trabalhos, seguindo suas relações pela trilha de vida.

Harvey (1992) propõe a marcação das “trilhas de vida” das experiências individuais e coletivas usando os conceitos de tempo e espaço, a partir do uso de um conjunto de estruturas interpretativas gerais que possam superar o hiato entre mudança cultural e a dinâmica da economia política. Trata-se de um registro de biografias marcadas no espaço pelo tempo, compostas por um corpo de informações úteis para a consideração da dimensão tempo-espacial das práticas sociais. Harvey argumenta:

Permita-me começar com a descrição mais simples das práticas cotidianas, formulada na geografia temporal de que Hägerstrand foi o pioneiro. Nela, os indivíduos são considerados agentes movidos por um propósito engajados em projetos que absorvem tempo através do movimento no espaço. As biografias individuais podem ser tomadas como ‘trilhas de vida no espaço-tempo’, começando com rotinas cotidianas de movimento (da casa para a fábrica, as lojas, a escola, e de volta para casa). (...) A ideia consiste em estudar os princípios do comportamento do tempo-espaço por intermédio de um exame dessas biografias (HARVEY, 1992, p. 195).

Xavier (2008) usa o conceito das trilhas de vida de Harvey (1992) em sua tese de doutoramento como parte das discussões sobre as espacialidades produzidas pelos fazeres com saberes da arte de curar, na comunidade rural da Vila de Itaúnas/Conceição da Barra/Espírito Santo. Nesse trabalho, Xavier (2008) informa o espaço como o espaço construído (LEFEBVRE, 2000; SANTOS, 2004) e a espacialidade é identificada como em Moreira (2008), quando diz que esta é “estado empírico concreto organizacional da forma de existência dos entes envolvidos”.

Já na tese, Xavier (2008) une a noção de “trilhas de vida” de Harvey (1992) com os carto-fatos de Seemann (2006), para construir seu mapa interpretativo das socioespacialidades dos comunitários na Vila de Itaúnas, elaborando um método próprio.

Em 2017, Xavier – num exercício de Epistemologias do Sul (SANTOS;

MENESES, 2009), pela CLACSO¹ – passa a usar o método interpretativo para analisar a socioespacialidade da individual trilha de vida da professora Olindina Serafim, capixaba, quilombola, feminista, professora, mestre em Educação/PPGE-UFES e doutoranda em Educação/ PPGE-UFF, com a intenção de cartografá-la, em seus carto-fatos. Para Xavier (2018), a relação tempo-espaço-memória nos permite traçar os percursos como imagens e pensar as trajetórias individuais como trilhas de vida, tal qual a um cartógrafo é possível construir uma cartografia do espaço vivido, “para além do mapeamento geográfico de um território estático” (XAVIER, 2018, p. 5).

Nessa direção, segundo a autora, é possível acompanhar as trilhas de uma vida por suas memórias do espaço-tempo vivido (XAVIER, 2018). Nessa memória, será possível encontrar paisagens históricas (espacialidades/historicidades) do(a) autor(a) da trilha. Essas paisagens contêm pontos importantes que podem funcionar como topos e que podem ser mapeados como carto-fatos, o que justifica a parceria proposta por Xavier (2018) entre Harvey (1992) e Seemann (2006).

Para Seemann (2006), carto-fatos são fatos que podem ser cartografados, a exemplo de pequenas ações envolvendo o cotidiano², tais como ir e vir da escola, do trabalho, à moradia, ao lazer. Significa olhar para a vida como um espaço que vai sendo construído ao longo de si mesma e que vai gerando memórias de espaço-tempo vividos. Segundo Xavier (2008; 2018), esses fatos no espaço-tempo são passíveis de serem mapeados, cartografados, tanto de uma comunidade, como da vida de uma pessoa. Importante destacar que entendemos a cartografia para além das cartas e coordenadas, comumente associadas à imagem exata, friamente objetiva e alheia à nossa realidade. Antes, emprestamos de Seemann (2013) a ideia de cartografia a partir de um mundo fascinante de representações cartográficas com a intenção de olhar para além das aparências e facilitar o diálogo entre a cartografia e a sociedade. Para Seemann,

[...] mapas são criações humanas, narrativas, mensagens, ideologias, discursos e construções socioculturais, E seria lastimável se desperdiçássemos o seu potencial como forma de comunicação, expressão e meio para apreender a realidade. Mapas representam, apresentam, ou visualizam algum espaço, seja esse imenso ou minúsculo, bonito ou feio, real ou resultado de pura imaginação. O mapa na verdade não é um produto, mas um processo (mapeamento) que não se reduz a levantamentos topográficos e geodésicos, medidas de precisão e formas materiais, mas que pode ser igualmente espiritual, político ou moral e incluir o que é lembrado, imaginado e contemplado, existente ou desejado, inteiro ou em partes, experimentado, lembrado ou projetado em várias maneiras

1 Curso Internacional de Especialização Epistemologias do Sul-Sul – com Prof. Boaventura Sousa Santos e Maria Paula Meneses – CLACSO virtual- Conselho Latino-americano de Ciências Sociais.

2 Pensado nesse trabalho de maneira ampla, como artes de fazer e de viver, como táticas de resistências pelas quais o indivíduo altera os objetos e os códigos sociais e se (re)apropria do espaço e do uso do espaço à sua própria maneira. CERTEAU, Michel de. A invenção do Cotidiano: artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

(SEEMANN, 2013, p. 13).

A categoria de trabalho é o espaço vivido. Nesse trabalho, o aporte teórico para pensar o espaço é o que se apresenta em Santos (2017, p. 63): “formado por um conjunto indissociável, solitário e contraditório de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente, mas como o quadro único no qual a história se dá”.

Assim que Xavier (2018), ao mencionar o espaço, não está pensando no espaço da geometria, mas no espaço socialmente construído. Todos os espaços são sociais na medida em que são as pessoas que espacializam o mundo. Isso porque, ao consumir espaço, histórias são construídas. Nessa direção, cada objeto que o indivíduo coloca em si mesmo pode ser uma maneira de se expressar para o mundo. Trata-se de uma expressão sobre como cada indivíduo territorializa o mundo. Significa dizer sobre como cada indivíduo constrói sua própria história. Ao fazer isso, marcas são deixadas no espaço-tempo e, por isso, podem ser cartografadas. É no intuito de realizar a trilha de vida de Lorna Washington que faremos uso do método proposto por Xavier (2018).

Mas não apenas isso. Outra contribuição importante veio da dissertação de mestrado defendida por Guimarães (2019). Nela, a autora investiga o olhar poético do fotógrafo Carlos Moskovic, através de sua trilha de vida, considerando-a como uma obra de arte. Nessa direção, destacamos a experiência de vida da Lorna Washington como uma obra de arte, cuja perspectiva em Foucault é:

o que me surpreende, em nossa sociedade, é que a arte se relacione apenas com objetos e não com indivíduos ou a vida. E que também seja um domínio especializado, um domínio de peritos, que são os artistas. Mas a vida de todo indivíduo não poderia ser uma obra de arte? Por que uma mesa ou uma casa são objetos de arte, mas nossas vidas não? (FOUCAULT, *apud*. PINHO, 2010, p. 3).

A "História da Sexualidade", de Foucault (2015; 2014a; 2014b), traz para o debate a problematização da conduta individual entre gregos, romanos e cristãos, através de estudos comparativos entre discursos éticos de cunho filosófico, médico ou edificante. Contudo, não se trata apenas de examinar de maneira simplista e criticamente os fundamentos de doutrinas que prescrevem como as pessoas devem conduzir suas vidas do ponto de vista da moral. Segundo Pinho (2010), Foucault mergulha em suas investigações exploratórias nas aulas do Colégio de França, no início dos anos 1980, nos mais diversos sistemas de pensamentos: “cínicos, epicuristas, estóicos, platônicos, neo-platônicos, entre outros”, com a “intenção de extrair elementos que retratem o que ele denomina de ‘artes de existência’, ‘tecnologias de si’, ‘práticas de si’, numa verdadeira ‘estéticas da existência’” (PINHO, 2010, p. 2).

Embora nas camadas de espaço/tempo o passado lhe sirva de referência, é importante destacar que sua relevância está ancorada na possibilidade de repensar a atualidade, de acrescentar novos contornos à existência humana que se dá no cotidiano. Não é nossa intenção apresentar aqui todo o debate que envolve a construção do tema em tela. Contudo, o que nos interessa nesse trabalho, cabe destacar, segundo Pinho (2010), que Foucault tem sua própria

concepção de “prática de si”, na qual ele transpõe a problematização dos prazeres entre os antigos para a modernidade e elabora, a partir daí, o conceito de Estética da Existência. Com isso, Foucault pretende ressaltar que

um modo de viver no qual a moral não diz respeito nem à conformidade a um código de comportamento nem a um trabalho de purificação, mas a certas formas, ou melhor, a certos princípios formais gerais no uso dos prazeres, na distribuição que deles se faz, nos limites que se obedece, na hierarquia (FOUCAULT, *apud*. PINHO, 2010, p. 8).

Para Pinho (2010), Foucault está comprometido com uma mudança radical na imagem tradicional que temos, tanto do que vem a ser o sujeito quanto da função do pensamento racional. Nessa direção, Foucault não quer salvar o homem de si mesmo, ou ainda redescobrir a humanidade que habita suas mais recônditas profundezas. De maneira simplista, não se trata, apenas, de humanizar as relações entre os indivíduos. Antes, seguindo os argumentos de Pinho (2010), o que importa para Foucault é transformar as vidas em uma espécie de obra de arte, de desenvolver um estilo, a exemplo de como faz um artista, ao mesmo tempo em que nos tornamos admiráveis aos olhos daqueles que nos rodeiam. Para Pinho, o que Foucault almeja é “transformar a existência cotidiana numa espécie de laboratório de possibilidades que tenha por meta última o embelezamento da vida” (PINHO, 2010, p. 10).

Nessa direção, Lorna Washington, respondendo à pergunta da entrevistadora/pesquisadora sobre como a arte atravessa sua vida, responde: “[...] e aí, o que acontece, eu sempre fui muito de cantar. Sempre cantei muito. (...) Cantava tudo, cantava tudo que era música. (...) Eu me lembro de ser artista de tenra idade, eu já sabia, eu já sentia que eu tinha que estar à frente, fazendo alguma coisa” (Entrevista realizada em 23 de agosto de 2019). Importa nesse trabalho trazer sua experiência de vida como fato histórico, científico, sem preocupação cronológica exata, mas fatos como acontecimentos da superfície do espaço vivido.

Sobre o método

Este trabalho foi realizado a partir do uso de metodologia qualitativa desenvolvida por Xavier (2018), e pela realização de entrevistas informais gravadas e transcritas com o objetivo de cartografar as trilhas de vida do(a) interlocutor(a). Como destaca Xavier (2018, p. 4), “falar sobre o outro é sempre uma tradução inconclusa, incompleta, e a vida, algo, impermanente. Ela está dentro de um limite da relação entre o pesquisador e o pesquisado, e o contexto espaço/tempo”.

As entrevistas foram realizadas em 23 de agosto de 2019, 19 de fevereiro de 2022 e 12 de março de 2022. Foram conduzidas por um roteiro de perguntas memorizado, de maneira que o(a) interlocutor(a) ficasse o mais à vontade possível. As entrevistas foram transcritas e analisadas. Dentre os fatos do espaço/tempo/memória, elegemos os mais importantes. Todas as descrições dos fatos estão relatadas como o(a) interlocutor(a) colocou em sua fala.

Importante destacar que nos afastamos da ideia de olhar para Celso Maciel

e Lorna Washington como objetos de pesquisa. Longe disso, Celso Maciel e Lorna Washington são aqui considerado(a)s sujeitos de saber, coadjuvantes na construção desse trabalho. Porque assentados no bojo do que Santos (2005) chamou de ecologia dos saberes, cujo objetivo é

[...] criar um novo tipo de relacionamento entre o saber científico e outras formas de conhecimento. Consiste em conceder ‘igualdade de oportunidades’ às diferentes formas de saber envolvidas em disputas epistemológicas cada vez mais amplas, visando a maximização dos seus respectivos contributos para a construção de ‘outro mundo possível’, isto é, de uma sociedade mais justa e mais democrática, bem como de uma sociedade mais equilibrada em relação à natureza (SANTOS, 2005, p. 26).

Outro destaque se faz importante: entendemos que o transformismo existe como manifestação da existência humana na sociedade já há algum tempo. Não é nosso objetivo nesse trabalho traçar o processo histórico sobre como o transformismo surge na sociedade, seja como manifestação humana, seja como movimento político organizado. No entanto, cabe destacar sua importância enquanto ação humana que atravessa um número considerável de indivíduos cuja existência se dá em meio às tensões, conflitos e violências em uma sociedade (patriarcal e racista, tal como o Brasil se encontra hoje) que insiste em negar e, portanto, invisibilizar sua existência.

Nessa direção, é urgente que se lance luz sobre o transformismo e seus processos de maneira metodológica rigorosa e honesta, a fim de que possamos produzir subsídios legais na busca por uma existência digna desses sujeitos sociais. Dito isso, para fins desse trabalho, entendemos que Celso Maciel é uma pessoa e que Lorna Washington é outra. Embora sejam a mesma, são diferentes. Tal sensibilidade nos levou a decidir por duas trilhas de vida, uma que marca a vida do Celso, e outra que marca a vida da Lorna Washington. Com tais argumentos, justifico a escuta, e a inserção da fala de Almir França³, no texto, no processo de construção e afirmação do papel da Lorna Washington no ativismo do mundo transformista. Posto que Almir França foi mencionado por Celso Maciel muitas vezes, consideramos relevante incluí-lo nesse trabalho.

O aporte teórico foi importante para embasar as categorias, conceitos e fatos que apresentamos aqui. Nessa direção, cabe ressaltar que “a cartografia proposta neste trabalho está para além do mapeamento geográfico de um território estático. Ela aqui é um desenho que acompanha os movimentos de transformação de uma paisagem” (Xavier, 2018, p. 5). Se observarmos a história de vida de nosso interlocutor(a), será possível perceber uma memória de espaço/tempo. Nessa memória, encontraremos paisagens históricas do(a) autor(a) da trilha, as quais contêm pontos importantes, que funcionam como topos, e que serão mapeados.

Seguir as trilhas de vida de Lorna Washington, essa artista brilhante, negra, feminista e engajada nos movimentos sociais, deu-se através de minha

3 Amir França, atuou como presidente do Grupo Arco Íris, organização não Governamental no Rio de Janeiro desde 1993. Atualmente, atua como professor, estilista e coordenador da Escola Eco Moda, Organização Não Governamental sem fins lucrativos.

aproximação com o universo LGBTQIA+ em minhas atividades acadêmicas, pela minha admiração pessoal ao Celso Maciel como ser humano vivente desse mundo, e à Lorna Washington, enquanto artista deslumbrante que é. Mas também como desdobramento do meu desconforto pela maneira como esse universo atravessa o mundo do turismo e é reduzido por ele a atrativos turísticos coisificados. Além disso, os encontros e debates realizados no NEGEF – Núcleo de Estudos de Geografia Fluminense/UERJ, liderado pelo professor Gláucio José Marafon, foram determinantes. Aproveitando oportunidades e aceitando desafios, estes são os principais marcos de seu relato:

- Artista transformista;
- Pioneiro em defender o transformismo como existência;
- Movimenta as territorialidades do mundo gay na cidade do Rio de Janeiro;
- Grande lutadora e incentivadora da luta contra a Aids;
- Pioneira em colocar o transformismo como arte no mundo virtual das *lives*.

Cartografia da trilha de vida de Celso Maciel e Lorna Washington

Apresentamos a trilha em forma de pontos que conseguimos capturar em sua história de vida.

Ponto 1 – Marco zero 1: Nascimento de Celso Maciel

Nascimento: Celso Maciel nasceu no dia 10 de novembro de 1961, tem 61 anos.

Local: Cidade do Rio de Janeiro.

Bairro: Copacabana. Nasceu e criou-se no bairro, acompanhou de perto sua transformação, como fez questão de destacar, até completar 21 anos.

Ponto 2 – Personagens de destaque na vida de Celso

Apresentamos os personagens importantes que identificamos em sua história de vida.

Pai

O pai era porteiro de um prédio em Copacabana. Trabalhou no mesmo lugar por 32 anos, até se aposentar, e criou todos os filhos no bairro. Segundo Celso, o pai era cuidadoso com a alimentação da família, mas nunca levou os filhos para passear. Ia todos os domingos ao Jockey Club jogar, mas não levava os filhos. De igual maneira, nunca levou os filhos para visitar seus familiares em Campos/RJ.

Mãe

A mãe, ao contrário, segundo nosso interlocutor, era muito mais presente. Levava todos os filhos para visitar seus parentes no interior de Minas Gerais, fato que aconteceu mais de uma vez. Foi para Celso uma grande inspiração. A sua morte, que aconteceu quando Celso tinha 21 anos, encerra sua vida no

Telma Mara Bittencourt Bassetti

bairro de Copacabana.

Irmãos

Celso é o caçula de cinco irmãos. Considera a si e a sua irmã, também mais nova, os mais privilegiados dos irmãos, na medida em que não precisaram frequentar o colégio interno, tal como os irmãos mais velhos.

Ponto 3 – Paisagem, ambiente: o lugar de moradia e de oportunidades

Na memória do tempo/espço de Celso, o prédio onde ele morava, situado no bairro de Copacabana entre as ruas Domingos Ferreira e Avenida Atlântica, aparece como um lugar que marcou sua vida e as contradições decorrentes de sua condição de classe. Era o filho do porteiro que morava em um prédio de gente rica, cuja convivência lhe abriu um mundo de possibilidades. Como pode ser percebido em sua fala:

A minha infância foi muito boa porque eu brincava. Eu morava lá em Copacabana, na Domingos Ferreira, entre Siqueira e Figueredo. E eu ia muito à praia, tinha um grupo de crianças que a gente frequentava sempre o mesmo lugar na praia. Morávamos ali na Domingos Ferreira e eu não tinha essa percepção do que era ser pobre e ser rico, porque apesar de eu ser filho do porteiro, eu frequentava os apartamentos dos meninos da rua e coisa e tal, e eu ia muito nos lugares, nos apartamentos (Entrevista concedida à pesquisadora).

Segue seu relato:

Eu morava em Copacabana, no mesmo lugar que eles. Mas só que eu era o filho do porteiro, morava na garagem do prédio. Então tinha uma coisa muito interessante, porque eu pedia sempre a deus para não chover, porque a Avenida Atlântica antiga, quando chovia, enchia e eu dormia na parte de baixo do prédio. Então enchia de água e eu dormia no seco e acordava no molhado. No meu quarto era onde tinha uma bomba, que tinha toda a fossa do prédio e era onde tinha uma bomba onde jogava a água para fora do prédio. Então, quando enchia não tinha para onde ir, não escoava, então voltava. Porque o meu prédio tinha duas garagens, uma que dava para a Avenida Atlântica e outra que dava para a Domingos Ferreira. Era um prédio que era ligado, entre a Domingos Ferreira e a Avenida Atlântica. Pela Avenida Atlântica os carros subiam e pela Domingos Ferreira os carros desciam. E eu morava na parte de baixo, na parte que descia. Então esse era o problema. Agora, eu fui uma pessoa de muita sorte. Por exemplo, eu tive a sorte de aprender a lidar com os talheres, com uma senhora chamada Carmem Santos Dumont, que era sobrinha do Santos Dumont. Ela era casada com o seu Penteado e eles não tinham filhos. Eles tinham um orfanato que eles tomavam conta no interior de São Paulo e eles ajudavam lá, mas eles não tinham filhos, não tinham criança. Então, na hora do almoço ele ligava lá para

Telma Mara Bittencourt Bassetti

baixo, falava ‘Antenor, manda o menino subir’. Porque era para eu subir para aprender a comer e a mexer nos talheres. Então eu tive muita sorte (Entrevista concedida à pesquisadora).

Ponto 4 – O Prédio: espaço de encontros, lugar de contradições

Na memória de Celso, há a categoria prédio. A vida cotidiana no prédio situado no bairro de Copacabana permitiu a ele o convívio com as famílias que residiam no bairro e acesso aos capitais culturais negados a grande parcela da população. Amigo de todas as crianças do prédio, Celso frequentava a casa dos residentes do prédio, e também os recebia em sua casa, na garagem do prédio. Sempre amigável e disposto a se apropriar do capital cultural que atravessava seu cotidiano e, com criatividade, colocou-se no mundo de maneira potente. Quando tinha a idade de 10 anos, seus amigos do prédio e do bairro saíram do Brasil para um intercâmbio com a finalidade de aprender o idioma inglês. Impedido de realizar o intercâmbio com o grupo, diante da condição financeira limitada de seus pais, foi até o IBEUV em Copacabana e pleiteou uma bolsa, como mostra o episódio abaixo:

[...] ah não vou viajar para os Estados Unidos, já sei o que vou fazer, vou lá no IBEUV saber se tem Bolsa de estudos”. Aí fui até lá e perguntei se tinha bolsa. Eles falaram que tinha que enviar o imposto de renda do meu pai e eu falei “o meu pai é porteiro não tem imposto de renda”. Aí eles, “então traz a carteira dele”. Peguei a carteira dele – porque ele não queria me dar a carteira dele – fui lá no IBEUV, consegui a bolsa e tive 100% de bolsa. Me formei no IBEUV! E fui eu que busquei. Então, quando eles voltaram um ano depois dos Estados Unidos, eles estavam falando inglês e eu já estava, mais ou menos, falando junto com eles, entendeu? Porque eu me aplicava muito, porque você tinha que ter 87% de pontos nas provinhas que tinham lá. Então eu me esmerava o máximo (Entrevista concedida à pesquisadora).

A mesma situação se repetiu quando seus amigos, na volta do intercâmbio, resolveram fazer natação no clube do Flamengo: “Um dia eu fui com eles e eles me levavam e coisa e tal – naquela época podia ir um monte de criança no carro atrás – aí enquanto eles estavam lá nadando, eu fui na secretaria falei a mesma coisa, eles me deram bolsa e na semana seguinte, estava lá eu nadando junto com eles. Então, quer dizer, eu sempre me joguei muito nas coisas” (Entrevista concedida à pesquisadora).

A simpatia aliada ao seu conhecimento de inglês permitiu ao Celso acessar o universo das famílias que circulavam pelo prédio em Copacabana. Celso recorda que, em um dado momento, o décimo andar do prédio onde morava, que dava acesso à Avenida Atlântica, foi comprado por uma multinacional de cigarros. Então, de tempos em tempos, executivos do mundo inteiro, mas sobretudo dos Estados Unidos, frequentavam o prédio com suas famílias. Nas palavras de Celso,

Essas famílias tinham que passar pela Domingos Ferreira, porque a

Telma Mara Bittencourt Bassetti

entrada dos carros era pela Domingos Ferreira. Então me conheciam por conta da passagem e tinham adolescentes e crianças na família. Então a agente se relacionava e quando eu comecei a fazer inglês, eu fui incentivado também por eles. Então quando uma família ia embora, quando vinha outra, a família que foi embora já avisava que se precisava de alguma coisa tinha eu, que estava começando a falar inglês e que eu podia ajuda-los. Então numa dessas, uma dessas famílias era batista e me levou para a igreja Batista, se eu quisesse ir para eu melhorar o inglês, se eu quisesse ir e aí eu acabei indo (Entrevista concedida à pesquisadora).

Foi assim que Celso cantou no coral da *International Baptist Church*, situada no Leblon, até completar 31 anos.

Foi no prédio em que viveu até os 21 anos que Celso teve contato, fascinação e amor pelos livros. Ele conta como conheceu Hermes Lima⁴ e sua esposa, carinhosamente chamada por ele de Dona Neném.

Eu fui levar uma carta e a empregada falou: o menino está com uma carta. 'Manda ele entrar!'. Mandaram eu entrar e eu entrei. Fui lá, fui ver as coisas e fiquei encantadíssimo. Agora, passaram-se os anos, ao mesmo tempo, eu vi aquele filme 'A Menina que Roubava Livros', é a mesma história. Quando eu entrei naquele lugar, naquela biblioteca, vi aquele bando de livros e falei: 'meu deus, quanto livro! como é que uma pessoa consegue ler isso tudo de livro?!' Eu vou ler, um dia eu vou ter oportunidade de ler isso tudo de livro. Então eu tenho bastante livro (Entrevista concedida à pesquisadora).

O lugar das mulheres como fonte de inspiração

As mulheres que circulavam no prédio foram marcantes na vida do Celso e de muita inspiração. Em sua memória de infância, algumas vezes, ele substituiu seu pai na portaria do prédio nos horários de almoço cumprindo a função de abrir e fechar a porta para os que ali circulavam. Foi nessa circunstância que ele se deparou com Ângela Diniz⁵. Celso conta que ela tinha amigos que moravam no prédio e que, por isso, ela estava sempre circulando por lá. Nas palavras de Celso:

Ela vivia com aquele Cadillac. Ela dirigia aquele Cadillac aberto, um carrinho pequenininho, de capota. Aí, eu me lembro, como se fosse hoje, ela buzinou, eu abri a porta, botou a primeira, quando ela ia passando, ela parou na minha frente e disse: 'Oh meu lindo, obrigada por você ter aberto a porta para mim'. E botou a primeira e subiu a ladeira. Então, quer dizer, tem coisas que fazem parte da minha memória que eu não esqueço. Porque quando ela foi assassinada pelo

4 Político brasileiro, primeiro-ministro, membro da suprema Corte e da Academia de Letras.

5 Ângela Maria Fernandes Diniz foi uma socialite brasileira assassinada em uma casa na Praia dos Ossos, em Armação dos Búzios/RJ, pelo seu companheiro, Raul Fernando do Amaral Street, conhecido como *Doca Street*.

Doc Street, que foi o primeiro grande assassinato que teve no Brasil, na minha época, dos anos 1970, por que houveram outros. Mas da minha época foi ela, porque ela tinha essa coisa, ela sempre foi uma mulher muito bonita, muito bonita. Ela não tinha plástica, não tinha nada. Então, isso faz parte da minha infância essa coisa toda (Entrevista concedida à pesquisadora).

Com a mesma admiração na voz, ele conta outra história viva em sua memória:

Tinha uma senhorinha chamada Dona Cacau, que ela era mãe da Dirce. Dirce foi esposa de um homem que foi presidente do Brasil por horas. Foi presidente do Brasil por horas na transição de poder. Então a Dirce era baixinha, a mãe dela também, a Cacau, era baixinha, mas a Cacau saia para tudo quanto é lugar e a Dirce ia para a praia. Ela era uma mulher comum, então ela caminhava do Leme ao posto 6, caminhava na praia. Mas, de noite, quando aquela mulher se montava para sair, ela parecia uma mulher de dois metros de altura. Porque era cabelo, maquiagem, roupa. Muito cheirosa, muito bonita. A mulher era finíssima, chiquíssima, chiquíssima, chiquíssima. Eu era cercado de mulheres muito chiques (Entrevista concedida à pesquisadora).

Arte como talento, força e potência

Na memória de tempo/espaço de Celso, ele sempre cantou. Foi no prédio sua primeira experiência de reconhecimento de seu talento enquanto cantor. Nas palavras de Celso,

[...] eu sempre fui muito de cantar. Sempre cantei muito. Um belo dia, eu estava cantando e uma vizinha de frente chamada...esqueci o nome dela, mas ela era vizinha de frente. Aí ela me ouviu cantar e atravessou a rua e falou assim: 'você não quer cantar no coro da igreja?' Aí eu falei: 'Eu?' E ela: 'É, eu ouço você cantar e acho que você podia cantar no coro da igreja' (Entrevista concedida à pesquisadora).

Ponto 5 – Formação escolar, identidades e mais contradições

Na memória de espaço/tempo do Celso, a vivência escolar trouxe para o nível da consciência sua condição de classe e reduziu, de certa forma, a convivência com os amigos do prédio. Irreverente, Celso viu na escola um espaço de muitas contradições e também de violência, na medida em que os métodos utilizados como sendo educativos serviam mais para cercar do que para potencializar seus processos criativos. Como nos relata Celso:

Fui alfabetizado, quer dizer, eu tive em um colégio interno – que era semi-interno – que eu entrava de manhã e saía de tarde de lá. Era um lugar chamado Casa da Criança, que eu tinha pavor, pavor daquele

lugar. Eu ficava o tempo todo lá, não gostava das mulheres que me davam aula, não era das mulheres era das monitoras que puxavam a orelha da gente, batiam na gente – naquela época todo mundo batia na gente – queriam forçar a gente a comer, queriam forçar a gente a dormir (Entrevista concedida à pesquisadora).

Celso seguiu sua formação escolar em Copacabana, na escola Barcelos, onde fez o primário e o ginásio. Dali, decidiu fazer o Colégio Normal no Ignácio de Azevedo Amaral, no Jardim Botânico, ao lado do Hospital da Lagoa, onde foi o único homem do colégio, segundo ele.

Condição de classe como elemento limitador (impedimento, jamais) da sua experiência humana

Sua vivência escolar trouxe à baila sua condição de classe, a partir da percepção sobre como as pessoas eram vistas e percebidas socialmente, levando em consideração os padrões de beleza hegemônicos. Como é possível visualizar nas palavras de Celso:

Eu sempre tive muitos amigos na escola também. Porque eu sempre fui uma pessoa de fácil comunicação e adaptabilidade. Mas eu sempre fui uma pessoa de [...] eu gosto muito das pessoas, mas assim, longe! Eu não sou muito de trazer muito não. Mas as pessoas, quer dizer, eu ia à casa das pessoas, as pessoas iam na minha casa, quando tinha trabalho de grupo, mas a gente se chega a quem sempre é mais rejeitado. Eu tinha o meu grupo de amigas né, mas eram todas sempre meninas muito gordas ou feias. Meninos eram muito pouco, as meninas eram mais as minhas amigas. Então eu tinha muito uma amizade com uma menina chamada Ângela que ela era muito gorda, então ela era rechaçada. Sabe como é que é, era um colégio público, então essas coisas eram muito mais contundentes que em colégio particular. No colégio particular parece que eles têm uma outro visão. Mas é cruel do mesmo jeito. Então eu me acercava mais de gente que era. E por acaso acabava vendo que a menina também era filha de porteiro, também era pobre e a gente acabava se encontrando, não porque a gente era pobre, mas por afinidade mesmo. E acontecia da gente ter maior afinidade mesmo (Entrevista concedida à pesquisadora).

As políticas brasileiras de manutenção da estrutura social racista e desigual, no que diz respeito à dificuldade para grande parte da população menos favorecida para ingressar nas universidades públicas federais (nessa época, mais fortemente reservadas à burguesia brasileira), foram percebidas e sentidas por Celso no momento em que ele precisou decidir sobre que passo daria em sua vida.

Eu fiz o IBEUV e eu resolvi não fazer faculdade porque no IBEUV eu fiz o TTC, que é o Teacher Training Course, como se fosse uma faculdade. E aí eu optei, eu sempre achei um absurdo você estudar

tanto e fazer um vestibular na época, que você tinha que, como se fosse um matadouro, você era exprimido. E quem passava não era quem precisava, era justamente quem não precisava, que era filho de quem tinha dinheiro e que podia passar o dia inteiro estudando e a gente que vinha da escola pública com um ensino não lá muito bom – apesar de eu ter tido um ensino, primário e ginásio muito bom – mas eu sempre achei um absurdo, porque eu via no vestibular pessoas que realmente necessitavam, não passar para escolas que eram públicas porque não tinha condição, porque sempre era muito difícil. Ah aí eu optei, eu falei: quer saber? Eu vou ler muito, eu vou ver muita coisa que eu vou começar a ter cultura por aí!! (Entrevista concedida à pesquisadora).

Cultura: a arte de existir

Cultura, arte e capital cultural nunca passaram despercebidos por nosso interlocutor. No prédio ou nas escolas que ele frequentou, todo contato com a cultura foi apropriado por ele, marcando sua existência e fixando-se em sua memória, seja cantando, vestindo ou existindo.

Cantava tudo, cantava tudo quanto era música. O que eu tinha vontade de cantar eu cantava. Aí ela (a vizinha que o ouviu cantar) falou: ‘Ah você bem que podia cantar lá no coro na igreja’. Aí eu falei: ‘Não sei...’. Aí ela marcou de eu ir e eu fui com ela para a igreja. O maestro lá fez o teste, eu passei e comecei a cantar no coro da igreja. Eu comecei a cantar no coro da igreja Nossa Senhora de Copacabana, eu tinha uns treze para quatorze anos (Entrevista concedida à pesquisadora).

Celso completou trinta anos cantando lá.

Quando questionado sobre quando se reconhece artista, foi essa sua resposta:

Ah, eu me lembro de ser artista de tenra idade. Porque lá no colégiozinho que era internato, que era creche, eu me lembro como se fosse hoje, eu não me esqueço disso: A professora fez uma festa de final de ano. Apesar de eu detestar o colégio, ela fez uma festa de final de ano. Aí ela escolheu todo mundo. Quem ia ser o leãozinho, a bailarina, isso e aquilo outro, e teve uma hora que ela virou e falou: ‘meu deus, eu esqueci, tem que ter um apresentador!’. Eu peguei e falei: ‘Eu!’ Eu já me... Porque o apresentador era o que ia apresentar um ao outro. E eu fui numa boa: ‘não, eu faço!’ E ela falou: ‘você faz?’ E eu: ‘faço, faço sim!’. E eu fui o apresentador! Então, de tenra idade, eu já sabia, eu já sentia que eu tinha que estar à frente, fazendo alguma coisa. Aí, eu me lembro também, falando agora com você, eu olhei pro quadro ali, eu me lembrei que tinha uma galeria de artes quando eu era pequeno na Siqueira Campos – hoje em dia virou um Hortifrutti – e tinha uma senhora lá na galeria de arte, mas ela

não tinha ninguém mais para ficar lá e eu me ofereci para ficar. Eu me ofereci para ficar e ficava lá falando de arte, mostrando os quadros para as pessoas e coisa e tal. E aí eu falei assim: 'ai queria tanto que alguém pintasse o meu quadro!' E aí ela virou para mim e falou, muito repressora, sem saber coitada: 'não se pinta homem, meu filho!'. E eu falei: 'não? Porque não?' E ela: 'Porque não, não é normal'. E eu falei: 'mas eu vejo lá no museu quadro de D. João VI, de D. Pedro, de tudo, porque que não pinta homem?' Mas, ela: 'Ah, isso não é normal, só antigamente'. Aí eu falei: 'Ah, tá bom!' Hoje em dia tá cheio de quadro aqui em casa pintado (Entrevista concedida à pesquisadora).

Ainda conta:

Eu comecei na escola. Na escola tinha muito grupo folclórico. Então eu coordenava os grupos folclóricos. Por exemplo, o maracatu, quando a gente desfilou, teve uma época que a gente desfilou na Lagoa, que era a Feira da Providência. Nós fizemos um desfile que sempre me chamavam para coordenar, essas coisas entendeu? Aí eu ficava sempre nessa parte, na atividade de coordenação. Eu adorava ir para a biblioteca no colégio. O Colégio Barcelos e lá na biblioteca passava assim, filmezinhos, um slide, não é? Aquele slide que a professora que fazia, eu adorava aquilo, eu adorava a biblioteca, eu adorava ver livro e ver alguma coisa que fosse diferente, eu adorava atlas. Eu ia muito numa biblioteca que tinha ali na Nossa Senhora de Copacabana, quase esquina com Santa Clara, que era perto do IBEUV. Porque tinha um IBEUV ali e hoje até é uma Equipe 1, que era uma biblioteca e agora tem esse espaço para ginástica. E era uma biblioteca pública e eu ia muito para aquela biblioteca, eu adorava fazer pesquisa ali. Sempre gostei muito de biblioteca, adorava aquele bando de livro, você podia escolher de todos os tipos, de todas as variedades. Eu achava aquilo, maravilhoso, fantástico (Entrevista concedida à pesquisadora).

Foi através da escola que nosso interlocutor foi ao teatro pela primeira vez, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Já nessa primeira experiência, pode perceber a importância e a desvalorização da arte no Brasil. Suas palavras:

Aí, eu me lembro que no teatro municipal foi uma peça de um padre desses, bem dos primórdios mesmo. E ele compôs uma opera, uma opera não, uma obra para teatro. E eu fui assistir aquilo e eu achei tão bonito que eu fiquei muito triste, porque eu vi que era um horário acessível e estava vazio o teatro municipal, só tinha a gente do colégio. Isso me chocou muito, eu comecei a perceber que a arte, sendo tão importante, era desvalorizada. Não tinha esse valor todo que a gente queria. E aí eu comecei a procurar mais a arte (Entrevista concedida à pesquisadora).

E, como dissemos, nenhuma oportunidade e proximidade com a arte foi negligenciada por Celso:

Eu tenho uma memória de eu uma vez passando ali com a minha irmã, com a minha irmã mais velha, com a Lourdes, em frente ao centro comercial de Copacabana, aquele que é o dos antiquários agora, que é o Teatro Tereza Raquel, que era um teatro de arena na época. Eu me lembro que Gal Costa veio saindo assim, e eu me agarrei nas pernas da Gal Costa, porque eu achava a Gal Costa linda. E eu agarrei nas pernas da Gal Costa e ela me olhou, se abaixou e, com aquele cabelo imenso, fez carinho na minha cabeça e eu falei: ‘nossa, que mulher bonita!’. E como era acessível o artista, não era aquela coisa inacessível (Entrevista concedida à pesquisadora).

Em outro momento, ele trabalhou como ‘vestidor’, ocupação definida por ele mesmo:

Tinha um lugar também em Copacabana chamado The Club, que é ali perto da Miguel Lemos, uma ruazinha, Cristiano Lacorte, ali tinha um bar chamado The Club, ali eu fui vestidor de um grupo que chamava Bad Girls, que ela se apresentava. Eram todos transformistas, que se apresentavam na noite, faziam especiais e lá eles tinham a oportunidade de se apresentar. Então eu era vestidor deles. Eu achava interessantíssimo, glamourizíssimo... Não ganhava nada, nada (Entrevista concedida à pesquisadora).

Ponto 6 – Homoafetividade, preconceito e violência

Nosso interlocutor sempre teve clareza sobre sua orientação de gênero e/ou sua sexualidade, como gosta de falar. E, sobre isso, conta que os enfrentamentos que sofreu no interior da família nuclear existiram antes mesmo de seu nascimento. De maneira divertida e leve, ele nos conta que sua existência foi pré anunciada por um funcionário do prédio onde morava, que mais tarde se tornou próximo da família e que sofreu homofobia pelo pai de Celso, então porteiro do prédio. Sua mãe, no contexto familiar, e na sua própria medida, o apoiou.

Ah sempre foi muito complicado, porque na realidade as pessoas nos viam. A gente não se vê, mas as pessoas nos veem. Então, eu me lembro que na família, por exemplo, eu tive um irmão mais velho que veio a falecer, ele teve um problema na cabeça de câncer e ele veio a falecer por conta disso. Depois dele, nasceu eu. Aí, quando as minhas irmãs começaram a perceber que eu era diferente, porque a pessoa percebe. Quando chega aquela idade de cinco anos, sei anos, você percebe que ‘aquele’ menino é diferente. Aí eu me lembro que elas tinham uma maneira, para me afetar, era um requinte de crueldade, porque elas falavam que eu tinha sido adotado, que eu tinha sido

achado na lata do lixo, e, quando elas brigavam comigo, elas falavam assim, depois de uma certa idade: ‘meu irmão, tão bom, teve que morrer para nascer essa peste!’ Tem umas coisas assim que você lembra que, isso era quando elas percebiam que eu não era o irmão que elas queriam que eu fosse, do que elas gostariam que eu fosse. Só que eu era o que eu era. Minha mãe já percebia, já sabia e me tratava com muito carinho. Meu pai, como sempre, muito ausente, era sempre aquela coisa ‘ah, o seu filho, o seu filho’. Meu irmão mais velho era maconheiro, cheirava também e trabalhava na noite. Aí fez faculdade, então era visto na família como quem estava caminhando mais ou menos no ritmo. As minhas irmãs, uma era casada, a outra também era uma que tinha estudado em colégio de freira. A mais velha também tinha estudado em colégio de freira. Era uma família tradicional que era aquele barulho, eu sempre fui uma pessoa diferente, eu sabia que eu era a pessoa diferente da família, eu e essa minha irmã mais velha que eu, nós dois éramos os dois diferentes. Tanto que ela, para pagar a língua do meu pai, o meu pai como bom porteiro de prédio que sabe da vida de todo mundo e fala da vida de todo mundo, para o meu pai todo mundo era viado, todo mundo era puta, Teve viado na família e teve puta que foi minha irmã, teve um filho de cada homem, então... Eu me lembro também quando eu era bem pequeno, eu devia ter uns sete anos. Tinha um homem que chamava Juventino, que ele trabalhava no prédio – eu não tinha nascido ainda – e por ele ser gay, meu pai não gostava dele. Meu pai conseguiu que mandassem ele embora por justa causa com alguma coisa que ele não fez e que meu pai fez com que tivesse parecido que tinha sido ele que tinha feito, e ele foi mandado embora. Na hora que ele foi mandado embora, ele soube que foi meu pai que mandou, ele soube que foi por pura homofobia, que meu pai fez tudo por homofobia, porque ele não gostava dele. Minha mãe chega perto dele e fala: ‘Ah Juventino que coisa chata que você vai embora’. E ele: ‘Aurora minha filha, olha, o seu marido me mandou embora porque eu sou viado, mas olha, a língua dele vai ser paga com essa barriga que você está esperando aí Aurora (Entrevista concedida à pesquisadora).

Celso continua:

Era eu! E minha mãe assim: ‘Oh Juventino não diga isso’. E ele: ‘vai pagar é com esse daí!’ E ó, nasci eu! Com sete anos Juventino foi lá pra casa, porque ele teve um problema nas pernas e minha mãe como era muito, gostava muito dele – e ele ainda teve um problema, porque ficava do lado da minha mãe nas falcatruas do meu pai, ele era muito amigo da minha mãe – por conta disso, quando ela ficou sabendo, trouxe ele lá para casa, mesmo o meu pai não querendo. ‘Não, o Juventino é meu amigo e ele vai ficar aqui em casa. Ele está precisando e vai ficar aqui’. Então, ele ficava no meu quarto, lá nessa garagem. Ele ficava junto comigo, no meu quarto. Eu me lembro, é

Telma Mara Bittencourt Bassetti

muito engraçado, eu me lembro que o Juventino estava triste de cabeça para baixo e eu falei: ‘Pera aí que eu vou fazer um negócio para te animar’. Eu botei uma saia rodada da minha mãe, peguei um pano botei na cabeça e comecei a cantar Clara Nunes para ele. ‘Ah menino para com isso, pelo amor de deus se tua mãe chega, aí meu deus do céu, vai dizer que a culpa é minha (Entrevista concedida à pesquisadora).

Sobre as reações familiares, conta que: “Se sabiam, faziam vista grossa. Minha mãe uma vez desconfiou e me perguntou se era isso que eu queria da vida e eu falei: ‘Ah não sei mãe, é o que eu estou querendo por agora’. E ela falou: ‘então que você seja feliz’, foi a única coisa que ela me falou” (Entrevista concedida à pesquisadora).

Ponto 7 – Marco zero 2: nascimento de Lorna Washington

Até os 21 anos de idade, nosso interlocutor morou no prédio em Copacabana. A morte de sua mãe foi também o motivo de deixar o prédio, posto que seu pai quis voltar para o interior de Minas Gerais. A essa altura, Celso intercalava os cantos no coral da igreja com os trabalhos na noite carioca. E já se apresentava em alguns lugares importantes à época. Destaco que Celso e Lorna são a mesma pessoa, mas são diferentes. Um não existiria sem a outra, e vice-versa.

Morte da mãe, dor e vida

A morte da mãe de nosso interlocutor significou, para ele, sair de Copacabana e seguir com sua vida no Rio de Janeiro, sozinho. É retratado como um momento de dor, de desafio e de busca por si mesmo(a).

Eu sempre morei em Copacabana até os vinte e um anos. No falecimento da minha mãe, com o falecimento da minha mãe, meu pai foi para o interior de Minas, ele foi pra lá pra família, para a casa da minha mãe em Minas. Ele queria que eu fosse e eu falei: ‘Eu não, se a minha mãe saiu do interior para vir pro Rio de Janeiro, eu vou sair daqui para ir para o interior? Eu hein, para regredir? Para cagar no meio do mato? É ruim hein! Um lugar que nem luz não tem? É ruim hein, vou nada! Fiquei sozinho aqui no Rio de Janeiro (Entrevista concedida à pesquisadora).

Sobre o que se deu na sequência, registramos que

E aí eu fui morar na casa de um amigo meu, ali na Hilário de Gouveia. Eu aluguei o quarto de empregada. Depois da Hilário de Gouveia, uma tia dele precisava de uma companhia, eu fui morar com a tia dele quase saindo na Vieira Souto, na Princesa Isabel, em um apartamento lá da tia dele, junto com a tia dele. Era um apartamento kitnet mas a tia dele precisava de gente para ajudá-la e aí eu fui para lá. Depois de lá, eu fui para a Bolívar. Da Bolívar eu

fui para a Barra da Tijuca. Da Barra da Tijuca eu fui para Barra de Guaratiba. Da Barra de Guaratiba, eu fui para o Barra Bela, na Barra. Do Barra Bela na Barra, eu fui para a Rua Dulce na Tijuca. Da rua Dulce da Tijuca, eu fui para o Andaraí, na rua Leopoldo. Da rua Leopoldo, eu vim para cá, para o Engenho da Rainha. Do Engenho da Rainha, eu aluguei um apartamento numa rua chamada Pereira Pinto. Da Pereira Pinto, eu fui para a Tijuca, para a rua dos Artistas. Da rua dos Artistas, eu fui para a rua Paula Brito, lá no Andaraí. Do Andaraí, nós viemos para cá, para a rua do lado do posto, moramos no quarto andar. Do quarto andar a mãe de Neide veio a falecer; nós descemos para o segundo andar. Do segundo andar, nós viemos para essa casa. Então eu rodei muito, uma cigainha me pegou, minha filha. Uma cigana de frente me pegou (Entrevista concedida à pesquisadora).

E a Lorna Washington, quando ela surgiu?

Na realidade, na época em que eu estava no colégio normal, eu frequentava uma casa que chamava Sótão, que era na Galeria Alaska⁶. Então eu ia de 22:00 à meia noite, porque depois eu vinha embora para casa porque 06:00 da manhã eu tinha que levantar para pode ir para o colégio. Isso eu estava com 15 para 16 anos de idade. E aí eu tinha que vir embora cedo. Eu ia lá para ver uns amigos que iam cedo também. Isso durante a semana, quando dava para ir durante a semana. Era final de semana que tinha mais movimento. Tinha o teatro Alaska, tinha o cinema de pornografia ali, tinha uma boate chamada Catakombe, que antes de virar uma casa gay, era uma casa que a própria Alcione tocava lá, cantava e tocava lá. Era uma casa de mulata. Tinha o Sótão, tinha um bando de coisa ali. A galeria Alaska era o ponto. Aí, nesse período, lá eu conheci um rapaz chamado Junior Brasil. Ele tinha chegado de Manaus e veio para trabalhar na Yes Brasil. Ele começou a trabalhar na Yes Brasil e nós começamos a ficar muito, porque ele estava sozinho no Rio de Janeiro e eu fui a pessoa que ele achou melhor de amizade. Então nós ficamos de amizade, amizade, amizade. Aí, ele sozinho, então saía do trabalho, não tinha nada para fazer; e antes de ir para casa, ele ia para o Sótão. Pronto, ficamos muito amigos e, um belo dia, a gente conversando assim, estava tocando uma música no Sótão, uma música brasileira. ‘Você não soube me amar’, ele me pegou e me puxou para lá, começamos a dançar e o povo abriu. Fizeram uma

6 A Galeria Alaska, em Copacabana, já era famosa por ser um reduto gay quando a Boate Sótão abriu suas portas em 1970. A proposta era oferecer um espaço de diversão noturna mais sofisticado, em contraponto aos infernhos que tomavam a galeria e causavam escândalo aos defensores dos bons costumes locais. No cenário rebuscado – bonecos, manequins e bichos empalhados se multiplicavam à luz das paredes espelhadas – apresentaram-se atrações musicais de primeira linha. Na segunda metade da década, mergulhou de cabeça na onda disco club e contou cada vez mais com a adesão do público gay. A boate entrou em decadência nos anos 1980, assim como a própria Galeria Alaska, que viu sua verve boêmia se esvaziar com a estigmatização crescente dos homens gays, a reboque do pânico provocado pela epidemia de HIV” (RIO MEMÓRIAS, 2022).

clareira e nós dois dançando. Apesar de eu ser gordinho na época, ele me jogava para lá, me jogava pra cá, tanto que no final o povo aplaudiu. Aí ele: 'ih! Arrasou!' Então, nós começamos a andar juntos para tudo quanto é lugar, e ele trabalhando na Yes Brasil, e ele também ia fazer maquiagem, além de trabalhar lá vendendo, começou também a fazer maquiagem.

Um belo dia, a gente estava lá passando pela galeria Alaska e estava a Claudia Celeste⁷ com um espetáculo no Catakombe, que já tinha virado uma casa gay, mas tinha um espetáculo chamado Paris Panam que era às 21:30 e era um espetáculo que falava de Paris. Aí ele passou pela Claudia e falou assim: 'Claudia, nós queremos falar com você!' E eu assim: 'nós quem?' 'Nós queremos falar com você, a gente quer fazer um show lá no Catakombe'. E eu: 'quem disse que nós queremos fazer show, você está maluca bicha, nós não queremos fazer show nenhum'. 'Não, nós queremos fazer show sim! E queríamos falar com você' Aí ela falou assim: 'não, para mim às 21:30 não dá, porque o show já é montado, mas às 02:30 da manhã eu estou fazendo um 'variété', que é um show de variedades, então vocês podem vir'. E eu falei: 'Ah! Huhumm!' e quando a gente saiu eu falei: 'bicha, você está maluca! Quer se vestir de...Uma coisa é a gente fazer aquela coisa lá no Sótão, outra coisa é a gente se vestir de mulher, está maluca bicha?! Vou me vestir de mulher, está doida?!' Ele: 'Não, vamos fazer, vamos fazer' e arrumou tudo. Aí eu comecei nessa brincadeira, incentivado por ele, eu fiz uma pesquisa e vi um número da Liza Minelli chamado My name is Liza. Na época começou aquela propaganda que era do [...] 'lararará, lararará, lararará, lararará' [...] que era do óleo Lisa... Eu olhei a lata de óleo Lisa e estava escutando a música Liza, my name is Liza e vi que não era Lisa (pronúncia em português), é Liza (pronúncia em inglês). Aí, eu peguei a lata de óleo cheia, comprei uma lata de óleo e o meu primeiro número foi esse My name is Liza e na hora que falava isso, eu tirava uma lata de óleo e mostrava: Lisa. Menina o povo não acreditava, o povo adorou aquilo, achou engraçadíssimo. E nós fizemos esse no Catakombe. Esse número eu fiz com a Liza Minelli, ele fez Donna Summer, eu voltei fazendo A Bahia te Espera, com a Dalva de Oliveira. Cantando inclusive com Dalva, porque eu cantava no coro da igreja eu achava que tinha voz para cantar com Dalva, cantava Os Olhos Verdes da Mulata, e ela sozinha cantava A Bahia te Espera. Depois, nós dois no final fechávamos a noite fazendo Você não Soube me Amar. Só que eu não sabia que nessa noite ele tinha chamado todo mundo, todo mundo, ele tinha chamado todo mundo. Até o senhor Simão Azulay ele chamou.

Eu tinha dezessete anos. Ai bombava, bombava e eu falei: 'menino, que babado! Tá cheio, como tá cheio!'. Pronto, quando terminou o show, a Claudia Celeste convida a gente para ficar, para fazer uma

7 Conhecida artisticamente como Claudia Celeste, foi uma atriz e dançarina transexual brasileira. Foi a primeira travesti a atuar como atriz em novelas brasileiras.

temporada de um outro espetáculo que estava sendo montado chamado Wonder Boys, que eram vários rapazes dançando e tinha a participação de duas caricatas que era eu e o Junior. Só que o número do Junior era Afradisiaca. e o meu, eu falei, 'vai ser Lorna'. 'Ah, porque Lorna?'. E eu falei: 'ah porque eu gosto de Lorna, porque Lorna é filha de Judy Garland do segundo casamento. No primeiro ela teve Liza, no segundo ela teve Bob, Steven e Lorna. Eu quero Lorna. E também porque Lorna é o nome de uma amiga minha que mora em Washington. Lorna Mary Poch. Então eu vou homenagear a Lorna Mary e vai ser Lorna Washington' porque na minha época era só um nome. Então tá, então vai ser Lorna Washington porque a Lorna vem de Washington. Aí foi quando a gente começou a fazer show na noite. Eu não queria, ele acabou falando que era para a gente fazer e eu acabei fazendo, ele parou e eu continuei (Entrevista concedida à pesquisadora).

Transformismo, a arte da representação

O transformismo é um dos símbolos mais potentes do movimento LGBTQIA+, na medida em que escancara a inconformidade dos padrões pré-estabelecidos em uma reinvenção ímpar da realidade e de suas próprias existências. Nossa interlocutora foi considerada, por muitos, como a pioneira em defender o transformismo como arte. Homem caracterizado de mulher sem, contudo, abrir mão de sua masculinidade. Considerado(a) culto(a), inteligente demais para os padrões. No palco, personificava as divas com muito glamour. Ora cantando, ora dublando, ora improvisando, e sempre com um inglês impecável. Nisso também foi pioneiro(a).

De que forma a arte compreende e transgride as próprias categorias que o abriga? Nossa interlocutora enfrentou com leveza e criatividade a construção e as mudanças sobre o que é ser transformista no Brasil.

Hoje não se fala mais, já caiu em desuso. Mas nós somos dessa época: atores transformistas. Eu ganhei um prêmio como melhor apresentadora do Brasil, como ator transformista, em 1995. Então, quer dizer, esse negócio de drag queen é coisa que vem dos Estados Unidos. É uma denominação para uma espécie de artista, que vem da América. Ator transformista é longo para se falar. 'Ah eu sou ator transformista' é muito longo. Drag é mais fácil. Como as pessoas aqui são muito minimalistas e muito americanizadas. Mais americanizadas do que minimalistas – se fosse mais minimalista, melhor. Mas, a gente virou muito americanizados, então, ficou drag. E eu tenho pavor de ser drag. Para mim, drag são essas bichas que usam essas perucas que bate cabelo e que são as bichas que fazem um bando de [...], que bota um maiozinho. Mas as drag queen na maioria das vezes, para mim, o nome das drag queen deveria ser revival, porque no início elas lembravam muito aquelas mulheres dos anos 1970, com aqueles cabelos psicodélicos, aqueles cílios, aquelas canções boca de sino, como o filme Priscila, que as bichas se vestem

exatamente igual aos anos 1970. É aquilo tudo. Para mim elas são um revival dos anos 1970. Para mim é isso, as drag queen são um revival dos anos 1970 (Entrevista concedida à pesquisadora).

Ativismo como elemento marcante na vida de Celso e de Lorna Washington

Nossa interlocutora sempre usou seu corpo/espço para atuar em favor de sua classe. Os espaços que ocupou foram utilizados para educar. Tal como posto por Santos (2005), apesar das forças hegemônicas agirem na direção de desacreditar, ocultar ou trivializar as existências dos transformistas enquanto sujeitos sociais e artistas, nossa interlocutora agiu em conformidade com a sociologia das ausências, cujo objetivo é “transformar objetos impossíveis em possíveis, objetos ausentes em presentes” (SANTOS, 2005, p. 21).

Ou ainda, na perspectiva de Ruffino (2019), agindo e operando nas frestas, na medida em que transgride as regras estabelecidas, movida pelo compromisso e pela responsabilidade de avançar em equidade. O Brasil vivia a ditadura militar com todos seus aportes repressivos. Mas também, contraditoriamente, foi um momento de abertura sexual, início da cultura gay, da consciência negra. Nesse contexto, Lorna Washington usou todas as oportunidades para militar em favor de sua classe contra o preconceito e contra a Aids, doença que devastou centenas de milhares de pessoas.

E eu sempre pensei e sempre achei que se você tem um microfone na mão, não é à toa, você tem que usá-lo da melhor maneira possível. Então, o que aconteceu? Todas as casas noturnas fecharam as portas para a prevenção de Aids, do HIV, no período áureo da epidemia. Eu, como estava à frente de uma casa, que era a casa do Ricardo Amaral na Lagoa, e eu basicamente comandava aquela casa, eu aceitei o desafio e lá eu fiz uma festa pro GAPA (que era Grupo de Apoio e Prevenção da Aids). Eles iam para lá, para fazer 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 lá. Nisso, eu caí de para-quedas na causa do HIV, porque eu fui a única que abri a porta e a vertente era aquela. Eu era o único espaço em que um rio tem que passar. Então eu era o rio e eles vinham por mim. Eu fui o único artista da noite que abriu as portas das casas noturnas para eles poderem ir, para eles poderem fazer prevenção. Passou-se um ano. No final do ano, teve uma festa que eles fizeram lá no papagaio. Podiam ter feito em qualquer outro lugar, fizeram lá.

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, interessante e acabam parando. 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 é através dela é que nós conseguimos chegar às pessoas. E aí, uma coisa no meu documentário Gilberto Scopel Junior fala, que é bem interessante, é que ele fala assim: 'uma piada bem colocada da Lorna já salvou muita vida'. E é verdade! Por exemplo, a Lorna falava assim: 'Ah bonito você! Um escândalo! Nossa, marido dela, um escândalo, eu chupo! Chupo de camisinha, porque eu sou limpinha!'. Você está dizendo o que? Você está colocando a camisinha ali naquele meio, então você está incutindo a ideia, a cultura de usar o preservativo, que hoje em dia está por água abaixo. O que menos se vê é a pessoa falando que usou preservativo ou que vai usar, porque não quer usar ou porque acha 'Ah não dá tempo!' Não dá tempo se você não quiser, dá tempo sim! (Entrevista concedida à pesquisadora).

Seu ativismo, no entanto, através de suas performances e apresentações de espetáculos, excede o campo do consciente na medida em que os desdobramentos de sua atuação no mundo produziu um movimento cuja leitura só pode ser feita numa perspectiva do presente em relação ao passado, no que diz respeito ao transformismo enquanto movimento político. Nessa direção, quando Lorna Washington está no mundo como artista transformista, seu corpo grita sua existência em um efeito catalisador potente porque representa uma parte considerável da sociedade em sua existência. Ela lança luz sobre uma existência humana que é insistentemente invisibilizada via política e cultura patriarcal/racista. É Almir França quem nos fala sobre isso:

Porque a Lorna vai além do fato, do artista. Durante muito tempo a gente discutiu, e ainda discute a arte transformista no Brasil. Até que ponto é arte, até que ponto é um artesanato ou até que ponto é apenas uma luta de visibilidade. Porque no processo da homossexualidade, o transformismo aparece na luta de você existir. Então não necessariamente eu estava falando de arte. Naturalmente naquele momento acontece o artista. Como acontece, por exemplo no estilismo. Chanel só foi um artista e Saint Lorant porque foram brilhantes pensadores. Porque estilista não é ser artista. Estilista é estilista, você aprende a ser estilista. Então, a arte é um pensamento. Da arte transformista isso é muito mais forte, porque ela inclusive interfere na existência de uma população. De uma população que interfere na existência de uma sociedade como um todo.

Porque por exemplo, a gente só vem discutir a questão de gênero no Brasil e identidade de gênero, dentro do movimento gay. Após o movimento gay. Se você pegar todo o estudo sobre identidade de gênero no mundo, nem o movimento feminista deu conta disso. Aliás, se a gente for discutir a questão do feminino e do masculino enquanto gênero, a partir do movimento gay. Então isso é muito forte, e muito caro. Na medida que você tem alguém pesquisando e produzindo coisas. E as nossas produções foram muito ruins. Hoje existe várias linhas de produção, até mesmo em doutorado que nós do ativismo

não consideramos. Porque acaba sendo um desserviço. Por isso que hoje há grande confusão, veja você, a própria cultura queer que de repente virou popular no mundo é mal compreendida. Pelas leituras que foram feitas dela, foram ficando incompreensíveis. O que acontece com isso: isso vai gerando uma arma contra quem trabalha na política pública. Você vê agora a guerra da questão não-binária. Só pra você entender, hoje tem vários mandados no judiciário e não conseguimos avançar nos nomes sociais das mulheres e homens trans. Só que hoje temos juizes já dando favorável pra ser colocado nessas identidades a não-binariedade. Isso é muito sério, porque ainda não conseguimos resolver nenhuma questão. A gente trabalhou para não dar diagnóstico sobre identidades, nem tampouco sobre orientações sexuais. Mas para poder garantir a existência daquelas pessoas. Quando de repente eu preciso agora, além de tudo isso, ter que rediscutir o processo todo, baseado numa teoria desse tamanho, de um grupo desse tamanho (sinal de redução com as mãos), que se sustenta em cima dessa trabalho de três, quatro, cinco décadas. Esse trabalho que inclusive não é sustentável porque no Brasil por exemplo, a gente tem hoje a união civil, mas que é uma decisão, não é lei. A qualquer momento isso pode ser mudado nesse país. A gente tem hoje toda essa retificação civil da população trans, mas são decisões. Então você imagina que se acontece de um bolsonaro⁸ da vida se reeleger, e ele vai estar muito mais forte dentro de um parlamento, e ele resolve fazer uma lei acabando, por exemplo, com a transexualidade. Como é que vamos fazer com essas mulheres e homens que já têm sua retificação civil?! (Entrevista concedida à pesquisadora).

Lorna Washginton mexe com a configuração territorial do mundo gay na cidade do Rio de Janeiro

É importante destacar que todo o glamour e a festa que acompanharam a trajetória de Lorna Washington e a de tanta(o)s outros artistas nesse momento específico da história não pode mascarar a realidade cotidiana que envolvia esse contexto de vida. Já dissemos, mas vamos repetir: era uma ditadura militar em um país assentado em estruturas institucionais e culturais de base patriarcais e racistas. Essa força se materializa no espaço da cidade, marcado pela desigualdade social que se agravava nas diferentes camadas. Sendo assim, as pessoas, e aqui me refiro ao universo gay, ficavam confinadas em seus bairros, pela falta da possibilidade de circular por toda a cidade. É a negação do acesso e do direito à cidade para toda uma população menos favorecida economicamente. É assim que Lorna Washington, enquanto artista transformista, mexe na configuração territorial da cidade e desloca os sujeitos sociais nos territórios envolvidos. Sobre essa questão, Almir França destaca:

O Rio de Janeiro sempre foi uma cidade dividida. E ainda é. Só

⁸ Nota do autor: o nome da pessoa que ocupa atualmente a presidência do Brasil foi escrita proposadamente em letra minúscula.

mesclou um pouco a partir dos processos de transporte urbano. A história do movimento LGBT, e eu volto um pouco lá no movimento gay, ele na cidade do Rio de Janeiro, por exemplo. Que além de todas as opressões e aspirações etc, ele sofreu ainda mais com esse processo dessa cidade dividida. E aí é dividida norte-sul, e ipsilonalmente o horizontal e o vertical, ou seja, jamais a bicha do morro desceu. Essa bicha só desce pro asfalto após o movimento da Aids. E ela desce pro asfalto, e eu estou falando desse hospital, desse leito. E inclusive ela se escandaliza com o processo dessa contaminação do HIV. A Lorna Washington chega num lugar, e é de uma forma ora intuitiva, ora acidentalmente, que tem a ver com a história dessa cidade. Lorna aparece num lugar que é a zona sul, num lugar mais impróprio possível. Não tinha como a Lorna aparecer ali. Primeiro que ela não tinha um corpo pra isso, porque naquele momento os grandes corpos de visibilidade eram os travestis. Travestis lindas, eram muito bonitas. Que iam direto para esse feminino. Em todo Rio de Janeiro a linha de sucesso e (in)visibilidade eram os musicais das travestis. Aí me refiro aos musicais da Galeria Alaska e do Brigitte Blair. Só as travestis que viravam estrelas. Tinha lá uns nichos, uns cantinhos undergrounds e tal, nas galerias. Mas não aconteciam. A Lorna acontece, ela vira um fenômeno.

Era impensável naquele momento um universo tão marginal e tão marginalizado. Porque tudo acontecia nos buracos das galerias. Aconteciam as casas noturnas gays no Rio de Janeiro, mas eram nos buracos das galerias, nos porões, nos sótãos. A gente precisa falar sobre isso porque parece que era incrível, mas não era. Não, não era incrível. Por exemplo, Dzi Croquette só acontece porque inspirado no grande Les Girl, musical das travestis. Os meninos queriam fazer um espetáculo. O Les Girl era tão escandaloso que aqueles artistas brancos, cis héteros, classe média da zona sul, maconheiros, chincheiros, queriam fazer aquele espetáculo. Mas queriam fazer aquele Les Girl. Só que eles entenderam que pra eles poderem fazer aquele Les Girl eles não podiam fazer homens vestidos de mulheres porque é o que acontecia com Les Girls. Eles tinham que ir além daquilo. E eles tinham Miele, tinham Bôscoli. Só que ninguém sabe que eles foram decidir esse espetáculo dentro do camarim do Casa Nova na Lapa, onde dona Gal Costa estava junto pra poder aprovar quais os personagens que iam ser feitos. (Isso mostra a diferenciação de oportunidades e, portanto, de visibilidade do trabalho).

Isso é para fazer entender que esse grande sucesso da noite do Rio de Janeiro e de outras noites de cidades metropolitanas do Brasil, e no Rio, precisamente ele não era tão glamouroso quanto se fala hoje. A gente estava no submundo e era invisível. O Les Girls era um musical de travestia. Mas era um senhor musical, cujo figurinista era o Joãozinho 30, Viriato Ferreira.

O que faz a Lorna. Até aquele momento, os gays que frequentavam esses buracos da zona sul eram gays que moravam na zona sul. Esperavam a polícia sair da porta da Galeria, corriam e entravam.

Telma Mara Bittencourt Bassetti

Mas eram viados que moravam por ali. Eles podiam se dar ao luxo de esperar o movimento e descer e entrar na Galeria. A bicha da zona norte jamais iria para a zona sul. O Papagaio faz com que pessoas como eu atravessem a cidade pra ir conhecer a zona sul, pra ver o show da Lorna Washington. Estávamos todos numa maloca e de repente a Lorna Washington vira um sucesso, onde todos vão assistir, inclusive nós, gays. E isso escandalizava. Isso porque, o Papagaio ficava na Lagoa, num lugar extremamente caro e sofisticado, era a casa do Ricardo Amaral, enfim, restaurantes caros e tal. E aí aquela fila de viado, todos paramentados das grandes marcas cariocas naquela fila. Então tinha uma demarcação de espaço ali. Isso acontece e abre acesso para que outros espaços aconteçam, bares etc. Logo em seguida, mas muito em seguida Lorna Washington atravessa a cidade inteira e vai para um puteiro, porque nós chamávamos de puteiro naquele momento. Uma casa, porque era uma casa, lá no pé do morro em Jacarepaguá, a tal da 1140. E aí vira um outro fenômeno. Porque nesse momento, é esse gay da zona sul, que vai para a zona norte, fazendo o caminho inverso, e populariza, inclusive, essa população gay na zona norte que ninguém dava importância. Não era um lugar de potência. Não era um lugar de vocação. Só que era, estava dormindo. Então essa criatura chega lá [...]. Se você vir o local, é uma ladeira. Você sobe minha filha, coisa de louco (Entrevista concedida à pesquisadora).

Almir França fala sobre o espaço:

Um absurdo. Naquele momento então era mais ainda. Era uma casa enorme, de três andares que ficava lotado no domingo. Lorna Washington entrava em cena 20 minutos para a meia noite. E o nome da casa era 1140, isso já era engraçado. E aí ela entrava em cena nesse horário, aquilo apinhado de gente. E aí, no meio daquilo tudo, numa dicoteque, dentre outras coisas, Lorna abria um livrinho chamado 'livro da sabedoria'. E ela começava assim: 'viadinhos, vocês precisam me ouvir agora!'. Aquilo era um absurdo. Mas, havia ali uma ocupação de espaço que era maior. Obviamente essa é uma avaliação que eu fiz depois. Porque nós não nos dávamos conta do que estava acontecendo. Porque o movimento LGBT nasce desse lugar. Hoje ouvimos alguns ativistas, inclusive companheiros falando sobre a construção do movimento gay no Brasil, é do ativismo [...] gente, pura firula! São textos copiados de outros movimentos. Movimento feminista. O próprio movimento dos deficientes. Mas, não foi nada disso. Na verdade, nós fomos extremamente maltratados e marginalizados e ainda somos. E a gente tem que pensar em que momento a gente consegue se agrupar. Vários lugares que a gente se agrupava. Porque essa visibilidade só parte daí. Por isso que as Paradas foram e ainda eram importantes e é um divisor para o movimento. A gente só se oficializa socialmente, enquanto cidadão a partir das Paradas. É quando o poder público olha pra gente e diz:

nossa, elas são um milhão! Então é um milhão de votos, elas elegem um prefeito! Então perai, tem um mercado econômico aí. Então temos que pensar agora quem são essas pessoas (Entrevista concedida à pesquisadora).

Reconhecimento e invisibilização, as contradições que atravessam a existência do ser artista gay, preto e pobre no Brasil

Ser artista transformista, gay, preto e pobre, em um país estruturalmente racista, conservador e com fortes bases patriarcais, exigiu de nossa interlocutora um esforço a mais para se manter criativamente viva e leve. O meio artístico não esteve imune às tramas conservadoras que norteavam o cotidiano carioca. Nessa direção, o reconhecimento de sua arte pelas estruturas hegemônicas aconteceu de maneira velada, sem que tenha havido continuidade. De igual maneira, houve apropriação indevida de sua arte, bem como lhe foi negada sua potência inspiradora. Nada disso, contudo, foi impedimento à continuidade de sua manifestação artística. Ao contrário, todas essas intempéries serviram de combustível para sua existência, como artista e como ser.

Teve o prêmio em 1995 do sindicato dos artistas, mas não foi dado o prêmio no Teatro Municipal, foi dado no teatro Alaska, para os artistas da noite. Eu fui premiado melhor apresentador da noite, mas o prêmio foi dado no teatro Alasca, não foi dado no Teatro Municipal. Aconteceu no Teatro Municipal. E a nossa foi lá. Premiaram várias coisas, vários artistas da noite, mas nenhum lá [...] Eu até tenho uma situação, teve um período que eu trabalhava em uma boate chamada Encontro, eu trabalhava de segunda a segunda, e o Guilherme Karan vivia lá nessa boate me assistindo. Um belo dia estreia Sereias da Zona Sul, ele com o Falabella. Uma pessoa virou para mim e falou assim: 'Lorna, você já se viu no palco?' Eu falei: 'como assim?'. 'Você está atuando lá no teatro'. Eu: 'Mentira!'. 'Tá! Guilherme Karan é você todinha!'. E eu: 'Mentira!' 'Vai lá para você ver!'. E eu fui no teatro ver e realmente era eu todinho. Ele fez escola, mas não me chamou para ir assistir à peça, não me chamou. Como muitos deles! Como muitos deles iam na noite nos observar e depois iam fazer na televisão. Mas, eu nem [...] Eu fiz opção por trabalhar na noite, eu queria o meu público, o meu público não, mas eu queria ajudar aquelas pessoas que estavam na noite, eu queria fazer alguma coisa para elas (Entrevista concedida à pesquisadora).

Ainda sobre invisibilidade do ser de maneira geral e ampla, e sobre a potência da arte, Almir França faz o destaque:

Então aconteceu também esse boom, até porque a travesti era tão invisibilizada, mas tão invisibilizada que na cabeça daquelas pessoas, dos globais era aqueles atores vestidos de mulheres. Não tinha esse conceito de travestilidade e de homossexualidade. Tudo isso são termos novos, e isso é outra coisa que nós temos que avaliar;

Telma Mara Bittencourt Bassetti



entendeu? Porque a gente estuda o movimento gay hoje com a linguagem de hoje. Mas essa linguagem de hoje é uma linguagem de três décadas. A gente está falando de um momento onde você era viado e sapatão, mariquinha, maricona. É o que era. Então não tinha isso. Portanto, quando você fala assim [...]. Outro dia estava vendo um documentário da Globo sobre os personagens gays da televisão brasileira. A discussão do primeiro personagem gay da tv foi o personagem do Ary Fontoura. Eu pensei, gente eu preciso discutir isso com vocês! Ele não foi o primeiro personagem gay. O gay existe há 40 anos. Então assim, contam a história errada né?! (Entrevista concedida à pesquisadora).

Reconhecimento

Nossa interlocutora aprendeu desde cedo que a humanidade iguala os seres e, portanto, não se deixou levar pela vaidade que atravessa o mundo artístico.

E aí, se eu tinha esse despojo de artista de [...] ‘Ah o artista fulano de tal, ai meu deus!’, aí mesmo é que foi tudo por água a baixo, porque? Uma das pessoas que foram ao meu palco e dividiram palco comigo e coisa e tal, foi Neusa Amaral, que eu via na televisão em Sinhá Moça, era a mãe da sinhá moça, e eu vi de tenra idade Lucélia Santos na televisão e via aquela mulher lá, sendo a mãe da Lucélia Santos e coisa e tal. Quando eu me deparei com aquela mulher do meu lado e me tratando de igual para igual. Então, se eu tinha alguma coisa com artista, com estrela, aquilo acabou. Eu vi que era uma pessoa igual a mim, a ponto dela virar uma grande amiga, de me dar a roupa dela, roupas dela que ela não usava mais, brilho, que na época áurea dela, ela passava para mim e ela passou para mim muita coisa. Aí disso, foi uma decorrência. Monique Evans no auge da carreira, desfilando de peito de fora na Marquês de Sapucaí. A cabeça dela e o plumeiro dela ela mandou para mim lá no Papagaio, todo mundo sabe. Eu tenho... Eu tinha aquele plumeiro. Era de gata com aquele plumeiro atrás. Eu tenho aquilo no Papagaio. Eu tenho foto de eu com aquilo, é a coisa mais interessante. Aí tinha o Simão Azulay no meu palco com desfile da Yes Brasil. Eu tinha Paulete, que era o Rei Momo na época, um gordão. Teve uma vez que eu tive Marcia Gabriele, que era Miss Brasil. No mesmo ano, eu tive Marcia Gabriele no meu palco, tive aquela do Sul que foi negra, Miss Brasil também, Deise Nunes e tive um outra que também foi Miss Brasil, que eu esqueci o nome. Então, quer dizer, essa coisa de estrela foi tudo por água abaixo, todos frequentavam meu camarim. Por exemplo, teve uma noite que a Marina fez um show no Canecão, depois a Marina foi lá para dançar. Aí o povo: ‘Ah! Marina tá aí!’ Eu falei: ‘Marina está igual a vocês, ela veio dançar, não veio cantar’. ‘Bota ela no palco!’. Eu: ‘vou botar ela no palco nada, ela veio para dançar, deixa a mulher dançar do jeito que ela quiser. Deixa a mulher aí no canto dela!’. Depois ela foi no camarim: ‘Muito obrigado por você não ter me colocado no

palco'. E eu falei: 'Imagina, você veio do show, deve estar cansada, você quer mais é tomar seu drink, dançar'. Então, se eu já não tinha antes, depois que você tem esse contato, você perde essa coisa de eles são 'Os Artistas' e eu sou menor. Não, é tudo gente, tudo artista. Cada um é estrela na sua hora. Eu sempre tive uma coisa muito tipo assim: eu vendo ilusão, mas não sou uma pessoa iludida. Eu sei que eu tenho uma hora que eu to no palco e sou uma grande estrela, que eu tenho que fazer o que tiver que fazer. Tem que tirar uma jaca do cu no palco, mas fora dele eu sou uma pessoa comum, muito simples, sem nenhuma afetação de palco. 'Ai não fala comigo, ai por favor! Ui, não!'

É, com certeza! A coisa continua no Brasil, é velada. Não é falado, não é explicitado. Agora é que está se tendo na televisão, a novela das nove uma transexual fazendo um papel de transexual. Quer dizer, chover no molhado. Uma transexual, fazendo papel de transexual. Há pouco tempo atrás, teve uma novela da Globo que a Claudia Raia que fez um papel de um rapaz que saiu e voltou mulher, puseram a Claudia Raia. Era impensável, botar um homem vestido de mulher fazendo um papel de mulher. Ai depois, teve uma outra novela que até o Luís Miranda fez como se fosse uma cross dresser na novela das sete e, agora, eles estão vindo aos poucos, mas muito lentamente, muito lentamente. Mas, nos dá a oportunidade de [...] primeiro, o único que não assumiu que não gostava de trabalhar com viado era o, aquele que era careca, esqueci, falecido já. Ele uma vez falou, eu não trabalho com viado não, não trabalho com bicha não, sabe porquê? Porque bicha rouba a cena, mesmo quietinha ela rouba a cena, ela pode estar quietinha no canto que ela está roubando a cena. E é verdade! Uma vez quando eu fiz Faustão em 1996, o Faustão perguntou: 'porque que vocês assim, chamam tanto a atenção das crianças?'. Eu falei: 'Porque nós somos cedidos gentilmente pelo Walt Disney. Nós somos a fantasia, nós fazemos de tudo (Entrevista concedida à pesquisadora).

O trabalho nas Saunas

Para além da ditadura militar, a epidemia de Aids exerceu um efeito catalisador no conservadorismo, na misoginia e demais preconceitos brasileiros. A consequência disso foi o fechamento gradativo das boates e, com elas, o encerramento dos espaços de manifestação e exercício da arte do transformismo. É nesse contexto que as saunas aparecem como um espaço possível de trabalho. No entanto, desprovida do glamour que marcava as boates como espaço de arte e entretenimento, as saunas estão limitadas ao universo masculino e ao consumo desses corpos (é proibida a entrada de mulheres). Nessa direção, havia um certo desconforto na apresentação dos espetáculos, posto que não era a arte o atrativo principal.

Na boate pelo menos você sabia que num certo horário, porque eu comecei a fazer show nas boates às 10 horas da noite, na Jacarepaguá. Quer dizer, depois fiz na Papagaio na Lagoa que era entre 01:30 e 02:00 horas da manhã. Mas as pessoas iam para ver o espetáculo, entendeu? Aí, quando terminou o circuito casas noturnas - boates nós migramos, fomos convidados a fazer as Saunas. Mas só que nas Saunas nós não somos uma atração a mais. Nós simplesmente somos. Não somos uma atração. Porque a atração na realidade são os meninos, os garotos que lá trabalham. Então quer dizer, a gente às vezes está tentando fazer uma coisa, levar um espetáculo deslumbrante, mas não adianta porque não vai surtir efeito. Porque o povo na Sauna não está indo pra ver aquilo. Eles estão indo mais para ver o rapaz tirar a roupa. Tanto que tem agora os rapazes tirando a roupa (Entrevista concedida à pesquisadora).

O mundo virtual devolveu a potência do transformismo como arte e se tornou uma grande oportunidade para o ativismo

Sempre à frente do seu tempo, Lorna Washington viu, nas redes sociais, muito antes da pandemia da Covid 19 impor ao mundo relações sociais virtuais, uma possibilidade criativa e potente de realizar o seu trabalho e mostrá-lo ao mundo. Em 2019, numa de suas apresentações na Sauna, Lorna Washington inaugurou as chamadas lives, manifestações artísticas transmitidas ao vivo pela web em escalas ampliadas.

Eu não sabia que existia a coisa chamada 'ao vivo' no Facebook. Um belo dia eu estou fazendo um show lá numa das Saunas, o rapaz que trabalhava comigo virou para mim e disse: 'ah, tem aqui um dispositivo no Facebook que você pode falar com as pessoas ao vivo'. Eu disse 'mentira, 'tem?!', ele ligou. Aí ele ligou essa parte do meu Facebook e eu comecei a falar com as pessoas. Aí, de uma hora pra outra apareceu mais de vinte pessoas. Eu pensei: 'Isso é uma sacanagem, enquanto eu estou aqui na Sauna fazendo show vocês não vêm me ver. Porque aqui tem quatro pessoas e no Facebook tem mais de vinte aqui me vendo. Só que aqui na sala tem que pagar e aí no Facebook vocês não pagam, vocês são uns escrotos! não quero fazer, não gostei disso! Vocês não vão me pagar nenhum real?!' fiquei meio coisa, mas comecei a fazer essa transmissão na Sauna. Quando eu menos espero, vem a pandemia. No que vem a pandemia, algumas pessoas que frequentavam a Sauna, clientes da Sauna que gostavam de ver o espetáculo, me pediram se eu podia fazer o espetáculo. Me perguntaram como é que eles iam fazer para ver o espetáculo porque eles estavam em casa. Aí eu me lembrei desse dispositivo, comecei a fazer no ateliê do Almir. Eu perguntei ao Almir se eu podia, porque eu não sabia como que eu ia fazer para filmar, pra fazer o som e iluminação. Qualquer coisa que fosse, mesmo se fosse uma vela de sete dias eu não teria condição de fazer tudo sozinho. Aí falei com o Denilson e com Almir. Aí fui fazer no ateliê, numa sexta-feira. Era

Telma Mara Bittencourt Bassetti



uma coisa bem precária. Eu fiz uma coisa, assim com um negocinho pequenininho, um sonzinho pequenininho do Denilson e Almir. Uma coisa bem pequenininha. Dali o Almir tinha já uma luz lá no ateliê dele. Aí eu fui. Eu só troquei de roupa. Eu fiz como se fosse realmente um espetáculo que eu tivesse fazendo na Sauna, que eu trocava de roupa e tudo mais. Fiz a mesma coisa. E o povo começou a gostar. Daí eu fui o primeiro a fazer a live às sextas-feiras. O primeiro transformista a fazer fui eu, uma live sexta-feira. Desta live que eu comecei a fazer lá no Almir vieram outras pessoas fazendo live. Aí nós começamos a ver que existia uma grande demanda de necessidade de as pessoas poderem ter o que comer porque os artistas estavam sem trabalho. Aí nós, através das lives, começamos a fazer lives e pedir ajuda para as pessoas. Quer dizer, pedia cesta básica para a gente poder ajudar os outros artistas que estavam sem trabalho. Neste ínterim, fizemos uma campanha enorme junto ao Arco-Íris porque nessa época o Almir era o presidente do Arco-Íris e aí juntamos uma coisa na outra. Fazíamos a live lá no ateliê. Já fazíamos os pedidos, as pessoas já encaminhavam comida pra lá. O que tinham que doar já encaminhavam para lá. E aí o que que acontece, nós fizemos uma live que teve gente que veio aqui em casa me trazendo doação. Porque a gente começou a pedir e as pessoas doaram. O Almir junto com o Cláudio Nascimento fizeram pedidos e até igrejas evangélicas fizeram doação. Doaram dinheiro pra gente comprar alimentos. Foi tudo comprado com nota fiscal e tudo mais. Tanto que tinha um tempo que a gente dizia 'a Live Alivia'. Porque aliviou muita gente as pessoas ficavam esperando. Todo dia tinha uma live. Todo dia. A minha era às sextas-feiras. Cada dia tinha um artista fazendo. Então foi bom por causa disso entendeu, porque nós acabamos nos reinventando. Porque tinha muita gente que dizia que ninguém precisa de música, de artistas e tal. Mas foi o que salvou as pessoas na pandemia, foram os artistas que se cotizaram e fizeram muita coisa para ajudar outros artistas e outras pessoas também (Entrevista concedida à pesquisadora).

De um lado, as boates têm gradativamente deixado de ser um espaço de manifestação artística e se tornado, por esse motivo, espaço de disputa. De outro lado, o espaço virtual trouxe conforto, segurança e visibilidade ampliada, o que deu um novo ânimo para o seguimento do trabalho.

Hoje em dia não tem mais. Não tem mais. Não tem mais. E quando tem é uma coisa muito ruim porque, por exemplo, uma pessoa que ganha um cachê, que é um cachê irrisório, e as outras que vão não ganham nada. Então agora está uma coisa muito, mas muito mambembe. E as pessoas se estapeando para fazer. Eu agora resolvi, não me estapeio pra fazer nada. Eu fico quieto na minha. Um dia desses uma pessoa da Sauna me ligou perguntando por que eu não estava indo fazer show na Sauna, porque eles tinham me convidado várias vezes e eu não fui, eu estava declinando do convite. Aí eu falei

para ele assim: ‘olha, sabe o que que acontece, na minha casa, sentado na minha casa, eu só maquio o rosto. Às vezes boto só uma peruca, ou às vezes boto só um turbante na cabeça e um óculos. Não maquio nem o olho, boto um óculos faço só a boca e a pele. Fico sentado. Boto uma roupa da cintura pra cima. Uma bijuteria e coisa e tal e faço uma live. Ganho um dinheiro que eu não ganho vindo aqui. Porque aqui eu tenho que gastar com uber. Porque antigamente eu ainda pegava o metrô pra ir e voltar do trabalho. Mas agora eu tenho que ir de uber porque eu não tenho mais condição de ir de metrô. Então eu tenho que gastar o uber pra ir e pra voltar. E o cachê não está pagando. Então pra mim hoje em dia é muito mais fácil. É muito melhor eu fazer live do que fazer shows em Sauna. Com alcance muito maior, imagina! Gente do mundo inteiro. E ainda tem, ainda tem uma outra coisa, ainda sou ressarcido por isso. E dentro da minha casa. [...] Às vezes tem até um cachê já pré fixado. Que as pessoas já me dizem: ‘olha, tem um cachêzinho para você, pra fazer uma live’. E às vezes não tem nada, não tem cachê não tem nada. Mas eu faço do mesmo jeito (Entrevista concedida à pesquisadora).

Para não concluir

Tal como a vida que segue em permanente curso, podemos considerar que este trabalho não pode ser conclusivo. Antes, fazendo uso do sentido que Xavier (2018; 2021) deu à trilha da vida da Olindina Serafim Nascimento, trata-se de um trabalho aberto e inconcluso. Fluído, cheio de relevos e de recortes, não linear. E, portanto, não obedece a uma ordem cronológica. Tal como uma obra de arte. Faz-se necessário e urgente conhecer para reconhecer o universo LGBTQIA+, sua existência, suas manifestações artísticas, seus trabalhos, suas vidas. No momento, com a eleição de Lula para presidente do Brasil, estamos plenos de esperança e forças para reconstruir o país que foi devastado pelo último governo, cujo retrocesso se deu nos mais variados aspectos dos direitos fundamentais. Construir resistências e táticas para existir levando em consideração esses sujeitos sociais se faz urgente.

Lorna Washington nos conta de maneira leve e divertida que precisou, mais de uma vez, provar que estava viva; dado o volume de notícias falsas acerca de sua morte. No tempo deste trabalho, Celso Maciel e Lorna Washington seguem vivo(a)s e atuantes. Encerro esse trabalho parafraseando o saudoso Tutuca que, ao representar Magnólio afirma: “Bicha não morre, vira purpurina”.

Referências

HARVEY, David. **A Condição Pós Moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 1: A vontade de saber**. 2.ed. São Paulo, Paz e Terra, 2015.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 2: O uso dos prazeres**. 1. ed.

São Paulo: Paz e Terra, 2014a.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 3: O cuidado de si**. 1. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014b.

GUIMARÃES, Aline Ramos Santiago. **O olhar poético de Carlos MosKovics**: interpretação dos sentidos construídos na coleção de um fotógrafo. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Museologia e Patrimônio), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2019.

MENEZES, Leonardo. **LORNA WASHINGTON**: sobrevivendo a supostas perdas. Direção e produção de Rian Córdova; Leonardo Menezes. Documentário. Brasil/Estados Unidos. 2016. (46m).

MOREIRA, Ruy. Espacialidade: uma reflexão sobre o problema da ontologia do espaço. *In*: OLIVEIRA, M. Piñon, *et al.* **O Brasil, a América Latina e o mundo**: espacialidades contemporâneas (I). Rio de Janeiro: Lamparina, 2008.

LEFEBVRE, Henry. **La production de l'espace**. 4^o édition. Paris: Editora Anthropos, 2000.

PINHO, Luiz Celso. A vida como uma obra de arte: esboço de uma ética foucaultiana. *In*: HUSSAK V. V. Ramos, P.; MEDEIROS, N.; AZAR FILHO, C. M. (Org.). **Ética e Alteridade**. 1 ed. Seropédica: Editora da UFRRJ, 2010, p, 1-13.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. Da Geografia às Geo-grafias: um mundo em busca de novas territorialidades. **Revista Clasco, II Conferência Latinoamericana Y Caribeña de Ciencias Sociales**. Universidade de Guadalajara, México, 21-22 de novembro de 2001.

RUFFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANTOS. Boaventura de Sousa. **O Fórum Social Mundial**: manual de uso. São Paulo: Cortez, 2005.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. 4. Ed. 9. Reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

SEEMANN, Jörn (Org.). **A aventura cartográfica**: perspectivas e reflexões sobre a cartografia humana. Expressão Gráfica e Editora: Fortaleza, 2006.

SEEMAN, Jörn. **Carto-crônicas**: uma viagem pelo mundo da cartografia. Fortaleza: expressão Gráfica e Editora, 2013.

XAVIER, Maria Aparecida de Sá. **Ticumbi e a arte de curar na comunidade**

Telma Mara Bittencourt Bassetti



da Vila de Itaúnas, Conceição da Barra, ES, como expressões de espacialidades – Tese (Doutorado em Geografia), Universidade Federal Fluminense, 2008.

XAVIER, Maria Aparecida de Sá. **Cartografia de uma voz do Sul: Olindina Serafim Nascimento**. Monografia (Especialização em Epistemologias do Sul). Programa de Pós-Graduação Clacso, Conselho Latino Americano de Ciências Sociais, Centro de Estudos Sociais, Laboratório Associado, Universidade de Coimbra, 2018..

XAVIER, Maria Aparecida de Sá. Cartografia de uma voz do Sul. **II Colóquio Rede Oppala – Observatório de Paisagens Patrimoniais e Artes Latino-Americanas**; Evento Virtual de 24-27 de agosto de 2021, Eixo Temático 4 (linguagens e corporeidades plurais). Disponível em: <https://youtu.be/G6ePhZ1HfoM?t=10224>. Acesso em: 8 dez. 2022.

Recebido em 26 de abril de 2022.

Aceito em 07 de novembro de 2022.

Telma Mara Bittencourt Bassetti

