

YEDA BROWN E UM TEATRO CHAMADO RIVAL: Cinelândia/Rio de Janeiro, década de 1960

Paulo Vitor Guedes de Souza¹

Fundação Oswaldo Cruz

Fábio Henrique Lopes²

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Resumo

Este artigo propõe uma reflexão histórica sobre a constituição de subjetividades e modos de existência travestis na cidade do Rio de Janeiro durante a década de 1960, tendo como eixo central as narrativas e escritas de si de Yeda Brown, uma das primeiras artistas travestis a atuar no Teatro Rival. Localizado na Cinelândia, região central da cidade do Rio de Janeiro, o Teatro Rival constituiu-se como importante espaço de produção artística e sociabilidade, favorecendo a emergência de novas relações consigo e com os outros, bem como de diferentes modos de existência. A partir das narrativas de Yeda Brown sobre si, sobre outras travestis e transformistas, sobre o teatro e sobre as relações nele forjadas, o artigo historiciza processos de produção subjetiva e de constituição de novas formas de vida, marcados simultaneamente por afetos, amizades e práticas de ajuda mútua, mas também por hierarquias, tensões, rivalidades e conflitos. Argumenta-se que o Teatro Rival não funcionou apenas como espaço de apresentação artística, mas também como condição de possibilidade para processos de autodeterminação, autoidentificação e autoexpressão travestis, participando da produção de outras formas de existência e de experiências coletivas de sociabilidade.

Palavras-chave

Teatro Rival; Travestis; Subjetividades; Modos de existência; Rio de Janeiro.

¹ Doutorando em História das Ciências e da Saúde pela Casa de Oswaldo Cruz, Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz), Doutorado Sanduíche (2026) na School of Sociology and Social Policy, University of Leeds. Email: pvguedesdesouza@gmail.com Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8716-8548>.

² Doutor em História Cultural pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Doutorado Sanduíche (2000–2001) na Université Paris Diderot. Professor Associado do Departamento de História da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em História da UFRRJ. Líder do LabQueer – Laboratório de Estudos das Relações de Gênero, Masculinidades e Transgêneros/UFRRJ. E-mail: lopesfh@ufrrj.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1544-7967>.

Introdução

Este artigo tem como objetivo historicizar espaços de sociabilidade, processos de subjetivação, produção de históricas subjetividades e modos de existência travestis na cidade do Rio de Janeiro, na década de 1960. Para nortear esta reflexão, vamos evidenciar o papel do Teatro Rival, enquanto espaço artístico de grande importância para a constituição de sociabilidades, redes de amizade e de afeto, tensões e antagonismos entre as/os artistas que por ele circulavam na cidade, ao longo da década de 1960. Sugerimos que o palco e os bastidores desse teatro colaboraram para históricas (re)invenções subjetivas, em especial as da primeira geração de travestis. Sobre o aspecto geracional, e de acordo com Fábio Henrique Lopes e Marina Silva Duarte, é possível identificar implicações desse marcador social em, pelo menos, três dimensões. Em primeiro lugar, porque as travestis da considerada primeira geração se situam em um mesmo contexto temporal e espacial, na década de 1960, nas cidades do Rio de Janeiro ou de São Paulo. Em seguida, e pela primeira vez coletivamente, ousaram evidenciar e expressar uma "não adequação" com o corpo, com a identidade e com a imagem/expressão de gênero a elas atribuídas socialmente. Por fim, elas forjaram, individual e coletivamente, processos de autodeterminação. Esse processo histórico de ressignificação de si, forjado nos teatros, se deu em contraste e/ou a partir de uma determinada leitura do feminino e da feminilidade, naquele momento representada por vedetes e atrizes do teatro de revista, cantoras de rádio, estrelas de Hollywood e misses de concursos de beleza, não esquecendo os novos usos de acessórios, roupas e, posteriormente, tratamentos hormonais e mudanças estético-corporais (Lopes; Duarte, 2021).

Ainda a título de introdução, é importante sublinhar, uma vez mais, que o Teatro Rival é entendido como espaço de sociabilidade e potencializador/facilitador de novas subjetividades, de experimentações de novos estilos de vida, na cidade do Rio de Janeiro, durante a década de 1960. Para a realização da proposta, a análise se constituirá a partir das narrativas orais de Yeda Brown. Para melhor entender a importância do Rival, em alguns momentos daremos destaque às experiências e narrativas de Eloína dos Leopardos, ambas integrantes da geração acima mencionada. Ao mesmo tempo, focalizamos pistas e vestígios encontrados na imprensa carioca. Por fim, salientamos que, ao longo deste artigo, alguns termos

serão utilizados alternadamente no masculino e no feminino, referindo-se ora ao travesti, ora à travesti. A escolha pelo uso no feminino será feita como uma estratégia política de visibilidade, autoexpressão e autorreconhecimento, considerando que as próprias travestis mencionadas se identificam e se denominam no feminino. No entanto, em alguns discursos e saberes de época, que foram transformados em fontes históricas de pesquisa e análise, o termo aparecerá no masculino. Por fim, é importante esclarecer que as narrativas de Yeda Brown foram possibilitadas por diversos encontros que potencializaram narrativas de si, realizados em sua casa, na Tijuca, bairro da zona norte do Rio de Janeiro. Em ambiente acolhedor, caloroso e alegre, entre risadas e lágrimas, entonações e impositações, troca de olhares e muito afeto, o que poderia tradicionalmente ser descrito como uma prática de registro do vivido por meio de um roteiro semidirigido (Tourtier-Bonazzi, 2002) transformou-se, desde o início, em algo mais fecundo, em construção colaborativa, em práticas de escuta e de agenciamentos de memória, em trocas e diálogos, entrelaçamento de memória e presença, passado e presente (De Almeida; De Almeida, 2025).

Um teatro chamado Rival

O Teatro Rival é uma tradicional casa de espetáculos, inaugurada em 22 de março de 1934, localizada na Rua Álvaro Alvim, números 34 a 37, ocupando o térreo e o subsolo do edifício Rex, nos arredores da Praça da Cinelândia, na região central da cidade do Rio de Janeiro. Por muitos anos, esteve localizado entre o Teatro Municipal do Rio de Janeiro (inaugurado em 1909) e o Palácio Monroe (construído em 1906), sendo este último a antiga sede do Senado Federal. De acordo com Fred Góes (2018, p. 9), essa área teve sempre um papel expressivo na vida cultural da cidade, dedicada à diversão e ao entretenimento, onde foram inaugurados vários cinemas, mais de dez, a partir da década de 1920, o que, de acordo com o autor, “veio denominar a região de Cinelândia”.

Figura 1: Cinelândia, década de 1960.



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

No decorrer das décadas seguintes à sua fundação, o Rival consolidou-se como um dos palcos mais importantes da cidade do Rio de Janeiro. Artistas de renome protagonizaram a cena teatral da casa, entre eles Dulcina de Moraes, Oscarito, Dercy Gonçalves e Grande Otelo. O gênero do Teatro de Revista, de grande sucesso na primeira década do século XX, marcado pelos cenários e pela produção luxuosa, dominava o espaço. Esse estilo foi responsável por lançar as canções de carnaval e as famosas estrelas da época, conhecidas como vedetes. Essas mulheres, em sua maioria brancas, refletiam e instituíam históricos padrões de beleza e estética feminina da época, naturalizados como ideal a ser alcançado e celebrado (Veneziano, 2010; 2013).

Entre o final da década de 1950 e o início da década de 1960, o glamour, o luxo e a qualidade do gênero da Revista foram se desgastando. O que antes era visto como um gênero luxuoso passou a ser considerado vulgar e obsceno. Não por acaso, nesse contexto, surgiu e se consolidou outra modalidade teatral: o Teatro de Rebolado. De acordo com Fred Góes (2018, p. 60), a partir de 1966, quando o empresário Américo Leal arrenda o Teatro Rival, novos espetáculos são projetados e encenados. Nas palavras do autor:

Por conta da censura da ditadura militar, os espetáculos de revista em formato tradicional passam a ser puro teatro rebolado como estratégia de sobrevivência. Multiplicam-se os improvisos de sabor mais popularesco, escrachado... as possibilidades criativas do teatro de revista foram de tal forma cerceadas que os produtores se viram obrigados a focarem e explorarem mais e mais a sensualidade e o erotismo das vedetes...

Neste efervescente contexto político e cultural, como bem ressaltou João Silvério Trevisan: “(...) o Teatro Rebolado tinha tudo para absorver o travesti – como fez. (...) O Teatro de Rebolado teve seu sucedâneo natural no show de travestis que veio se impondo na cena teatral brasileira” (Trevisan, 2018, p. 234). A destacada presença de travestis e transformistas nos palcos cariocas, no início da década de 1960, é lembrada com entusiasmo por Eloína dos Leopardos, assim como por Yeda Brown, uma das primeiras artistas travestis a pisar no palco do Teatro Rival, em 1965:

(...) Em 1963, eu fui pra um baile de carnaval no Teatro República. Que hoje... O estúdio... Canal Brasil, Rede Brasil, uma coisa assim, hoje. Era o Teatro República, que depois a Nélia Paula trabalhou ali de novo. Tinha baile de carnaval que se chamava baile dos Enxutos, e nesses bailes eu ia, eu conseguia entrar de menor, mas eu já conseguia entrar. Apareceu um diretor do Teatro Rival, vem ser o Teatro do avô da Leandra Leal, e me fez um convite, a mim e mais duas outras que trabalhava... Renata que faleceu e a Fabete que faleceu. E a estrela do espetáculo era Sônia Mamede e Luz Del Fuego. (...) E aí, trabalhando ali entrou a ditadura, 63 pra 64, aquela coisa toda, quebra, quebra, quebra, quebra... Ninguém saía pra vir ao Teatro, o Teatro ia muito mal, apesar do grande talento da Sônia Mamede. De trazer um grande público por curiosidade era a Luz Del Fuego, porque uma mulher em 64, nua no palco com as cobras dançando, mas não adiantou, aquilo ali não foi, aquilo ali deu uma parada.³

O espetáculo do qual Eloína menciona ter participado é *Boas em Liquidação*, de Luís Felipe, José Sampaio e Gomes Leal, produção deste último em parceria com Walter Pinto, que esteve em cartaz no ano de 1965. Para os objetivos deste artigo, é importante sublinhar que a decadência da Revista como gênero teatral impulsionou o surgimento de um novo tipo de espetáculo que marcaria a história do Teatro Rival: um show com o elenco inteiramente composto por travestis e transformistas. Importante destacar que esse novo tipo de espetáculo também esteve presente em outros palcos e boates cariocas, como o Teatro Miguel Lemos, em Copacabana, de propriedade de Brigitte Blair, está uma famosa vedete da época, e o Teatro Carlos Gomes, na Praça Tiradentes, localizado na região central da cidade do Rio de Janeiro, assim como as boates Alcatraz e o Stop Club, ambas localizadas em Copacabana⁴.

No que diz respeito à montagem do show, a ideia teria partido de Eloína após uma temporada malsucedida no Teatro Rival, na qual Sônia Mamede⁵ e Luz Del

³ Memórias da Diversidade Sexual - Eloína dos Leopardos Part. 1/6 (Museu da Diversidade Sexual), 26 de junho de 2018. Museu da Diversidade Sexual. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rJse9xhe5Po>. Acesso em 22 de junho de 2019.

⁴ Sobre a trajetória de artistas travestis que se apresentaram no Rio de Janeiro nos anos 1960, ver a obra de Luiz Morando, 2021.

⁵ Atriz e vedete brasileira (1936-1990).

Fuego⁶ atuaram como estrelas e ela, no elenco secundário. Em suas palavras:

Eu encontrei o avô da Leandra em Copacabana, e falei pra ele, por que você não faz um show de travesti ali? E ele me disse:
 Américo Leal: Tá maluca Eloína! Como é que eu vou botar travesti? A polícia não sai da Cinelândia, eles tão querendo, quem manda agora é o exército.
 Eloína dos Leopardos: E era verdade né. Eu disse: Por que você não tenta? (...) Dois dias depois ele me procurou.
 Américo Leal: Você consegue reunir um grupo pra fazer isso?
 Eloína dos Leopardos: Olha, as minhas amigas que andam na Cinelândia. Todas queriam se vestir de mulher, já se vestiam escondido. E tentamos fazer isso e deu muito certo, chamava-se “Pode vim quente que eu estou Fervendo”, essa música do Erasmo Carlos.⁷

A esse respeito, Ângela Leal, filha de Américo, afirma que “quando o teatro de revista estava por baixo, foram Rogéria e ‘os travestis amigos’ que mantiveram e preservaram o Teatro Rival” (Paschoal, 2016, p. 52). Para Ângela Leal, as artistas travestis tiveram uma grande importância na preservação do Rival, diante da sucessão de fracassos que o teatro vinha enfrentando com suas últimas produções. Para além do sugerido por Leal, entendemos que, em um processo simultâneo e concomitante, as travestis artistas foram importantes para o Teatro Rival continuar com as portas abertas ao público e foram engrenagem e estopim para novas invenções de si, outras possibilidades de subjetivação, para um investimento relacional e subjetivo focado na autoidentificação travesti, na experiência de autodeterminação e autoexpressão (Lopes, 2018). Ao mesmo tempo, além do inegável aspecto econômico, a busca de lucros, montar um espetáculo de travestis no Teatro Rival chamou a atenção de olhares curiosos, que até então estavam em busca de novos entretenimentos na região boêmia do Rio de Janeiro.

A respeito dessas artistas, dentre travestis e transformistas que passaram pelo palco do Rival durante a década de 1960 e foram fundamentais para a manutenção do Teatro, podemos destacar: Rogéria, Marquesa, Shirley Montenegro, Gisela, Georgia Bengston, Suzy Wong, Fabette Shuiller, Manon, Helô, Cassandra, Veruska, Wanda, Jaqueline Dubois, Eloína, Rita Moreno, Darla, Jane, Guildá, Françoise, Monique, Ly Ribachea, Nádia, Natalie, Karina, Dorieanne, Elis, Danielle, Milene, Aloma e Yeda Brown. Abaixo, a imagem de algumas dessas estrelas, enquanto atuavam no palco do Teatro:

⁶ Dançarina, naturista, atriz, escritora e vedete brasileira (1917-1967).

⁷ Memórias da Diversidade Sexual - Eloína dos Leopardos Part. 1/6 (Museu da Diversidade Sexual), 26 de junho de 2018. **Museu da Diversidade Sexual**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rJse9xhe5Po>. Acesso em 22 de junho de 2019.

Figura 2: Artistas travestis e transformistas no palco do Teatro Rival em 1968.



Fonte: Acervo Pessoal de Aloma Divina. Disponível em:
<https://web.facebook.com/photo/?fbid=4137407629646192&set=a.251639814889679>.
 Acessado em 26 de novembro de 2021.

A imagem acima mostra doze artistas travestis, em sua maioria pessoas brancas, posando para uma fotografia no palco do Teatro Rival, em 1968. Da esquerda para a direita estão Yeda Brown, Darla Mendez, Eloína, Doris Duval, Veruska, Dorian, Rogéria, Karina, Nadja Kendal, Baby do Rio Grande do Sul, Aloma e Milene. Na imagem, é impossível não observar os rostos sorridentes de quase todas, com exceção da Eloína. No entanto, apesar de não estar sorrindo, seu semblante transmite uma expressão serena, o que sugere o prazer de participar do elenco. Sobre a possibilidade desse prazer e realização, lembramos, mais uma vez, que Eloína foi a idealizadora desse tipo de espetáculo no Rival. A imagem acima, juntamente com os diversos relatos daquelas que por lá estiveram e transitaram, e vestígios de outras diversas fontes, sugerem que o teatro em questão era um espaço social marcado por trocas afetivas e laços de amizade, entrelaçando afetos, trabalho e arte, sem apagar ou esquecer as tensões, disputas e hierarquias.

Após o espetáculo *Vem quente que estou fervendo*, de 1967, mencionado por Eloína, outros com o elenco completo formado por travestis ocorreram ao longo da década de 1960 e do início dos anos 70. Sobre a divulgação do primeiro espetáculo, cabe retomar uma das notas encontradas no periódico *O Jornal (RJ)*:

Figura 3: Anúncio publicado em *O Jornal (RJ)*, 6 de julho de 1967.

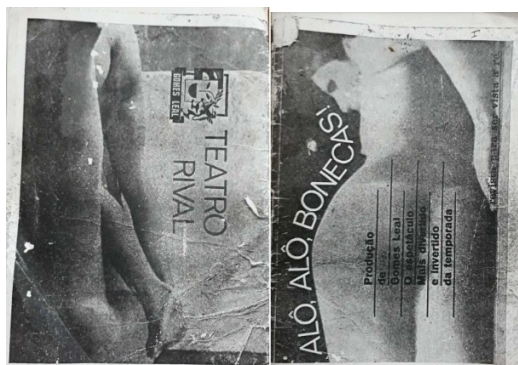
Fonte: *O Jornal (RJ)*, Edição 14040, 6 de julho de 1967, 2º Caderno, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/110523_06/59396. Acessado em 19 de outubro de 2021.

No anúncio, é evidente que Rogéria foi a artista que mais recebeu destaque, sendo apresentada como a “enxuterrima” e “o mais famoso travesti do Brasil”, adjetivos que sugerem o brilho já conquistado no cenário artístico da época. Hoje, é impossível não notar o uso do termo “travesti” no masculino, indicando que, já na década de 1960, referir-se a uma travesti com o artigo e o pronome masculinos era prática comum e naturalizada, pois “travesti” ainda estava preso aos sentidos, percepções e leituras do universo masculino, uma performance considerada masculina. Também destaco a dimensão cisgênera na qual publicações e anúncios desse tipo eram formulados. Logo, podemos afirmar que o narrado, o exposto e o sugerido são efeitos de uma ordem discursiva cisgênera, atribuidora de sentidos históricos.

Além das questões expostas, o anúncio sublinha a participação de várias artistas travestis, descritas como as “mais badalativas ‘bonecas’ do Rio”. Esse modo de apresentação parece ter o objetivo de cativar o público, despertando curiosidade, especialmente pela “inversão”, como se dizia na época, dos papéis e expressões de gênero desempenhados pelas artistas.

Para historicizar a emergência dos espetáculos de travestis e transformistas na década de 1960 e a importância dos teatros nas invenções de si, nos processos de autodeterminação e nos deslocamentos subjetivos, no imaginário social, nos modelos de feminilidade e corporeidade, cabe ressaltar alguns trechos presentes no programa do espetáculo “*Alô, Alô Bonecas*”, apresentado em 1968, no Teatro Rival, com produção de Gomes Leal:

Figuras 4 e 5: Contracapa e Capa do Programa de “Alô, Alô Bonecas”, 1968, Teatro Rival. Da esquerda para a direita, contracapa e capa.



Fonte: Programa de “Alô, Alô Bonecas”, Teatro Rival, 1968. Acervo Pessoal de Yeda Brown.

Nas imagens da capa e da contracapa, há uma exposição evidente das nádegas, erotizando curvas, expondo um corpo a ser descoberto pelo desejo. Na primeira, a curvatura da cintura e dos glúteos é bastante marcante, sendo ainda mais destacada pelo título do espetáculo, disposto na vertical, acompanhando a linha do corpo e carregado de elementos eróticos e sensuais. Além do título, chama a atenção o nome de Gomes Leal, inscrito e revelado na sensualidade da carne, destacado como produtor, o responsável pelo espetáculo. Mais uma vez, a considerada “inversão” dos papéis de gênero masculino/feminino é marcada e cristalizada no anúncio. Vejam como é construída a apresentação: “O espetáculo mais divertido e invertido da temporada”, uma “revista para ser vista a ré”. Sentidos são forjados e divulgados, posteriormente repetidos na elaboração de uma teia de significados, sobretudo os de diversão, inversão e erotização. Como não destacar o duplo sentido, a necessidade de se revelar o que teria sido escondido e ocultado, aquilo que “parece ser”, mas, na verdade, “não é”, ou, como dito, o que deve ser visto a ré, em movimento para trás. Por fim, modos de vida, corpos, performances e apresentações artísticas travestis foram historicamente ligados, às vezes simultaneamente, ao universo do engraçado, do jocoso, do galhofeiro, do divertido, da diversão, do prazer.

Um último vestígio encontrado na fonte deve ser explorado: a alusão à passividade e à objetificação do feminino. Notamos a estratégia de naturalização daquilo que fora apresentado como “inversão”, esta última potencializada pelo burlesco, anedótico, mas também sensual e acessível ao desejo. As artistas eram apresentadas e transformadas quase sempre em símbolos sexuais, reforçando um padrão histórico de feminilidade e sedução, pensadas e oferecidas como corpos à disposição do desejo, corpos nus que deveriam instigar fantasias masculinas.

Ainda sobre a mesma fonte, devemos sublinhar o texto “Início de Conversa”, de Antônio Franco, o redator do espetáculo:

Início de conversa

Uma rosa é uma rosa. Uma estrêla é uma estrêla. E um show de travestís é um show de travestís. O poeta da canção em sua composição afirmou que o importante é a rosa. Certo. A sua inspiração dava-lhe o direito de sentir e viver desta forma a importância da rosa. Mas agora eu falo. Quanta rosa existe por aí. Quase tôdas iguais. Quanta estrêla no céu maior (sim, porque existe o céu menor, aquele que fica dentro da paz e do amor que em nós existe) brilha a imensidão. Estrêlas que receberam nomes, poucas. As que não receberam, milhões. E shows de travestís... muitos na praça? Claro que não. É uma arte difícil demais para ser quantidade. Mulher é o negócio mais bem bolado neste vale de lágrimas. Por tudo o que tem. Perdão, por quase tudo. Existem as exceções, claro. Imaginem agora, alguém do sexo oposto, imitá-la em cena aberta e receber aplausos pela cópia correta da imitação. Realmente, tem que ser um artista na plenitude do termo. Gestos, maquilage, comportamento quase que totalmente feminino, e até aproximação física, com detalhes de carne que só a mulher pode ostentar. É um e um caso muito sério. Cantando, dançando e representando, fazem a platéia sair contente com o dinheiro que deixou nos cofres da bilheteria e com vontade de comentar com terceiros para que assistam um bom espetáculo de Teatro. Se dissessem à vovó em outros tempos que um dia, o homem seria capaz de tal transformismo, creio que vovó faria um esforço hercúleo para impedir a façanha. E hoje, seria difícil convidá-los neste início de conversa, para uma excelente pedida: vamos ao Teatro.⁸

O conteúdo mencionado romantiza e exotifica a arte das travestis e transformistas e também, talvez o mais importante, a vida das artistas que atuavam nesses espetáculos.

Várias artistas não “imitavam” o feminino nos palcos de teatros e boates, não se transformavam em mulheres apenas para apresentações artísticas, suas feminilidades não se limitavam à atuação espetacularizada nos teatros. Muitas, como já dito, na década de 1960, coletivamente, fizeram do feminino e das feminilidades muito mais do que maneirismos, gestos e expressões, transbordando a “imitação” de um feminino tomado como referência a ser espelhada; elas investiram e foram afetadas por processos de subjetivação, produzindo outros modos de ser por meio da arte teatral e das artes do viver, fizeram-se travestis.

Outro ponto do programa que precisa ser observado é a inclusão de um poema apresentado em duas versões: em português e em inglês. A disponibilização do poema em inglês é particularmente interessante, pois revela que os shows de travestis já tinham se tornado parte do circuito turístico da cidade do Rio de Janeiro, atraindo turistas internacionais. O poema “Quem nasce quem / Who born who” é de autoria de

⁸ Programa de “Alô, Alô Bonecas”, Teatro Rival, 1968, p. 3. Acervo Pessoal de Yeda Brown.

Antonio Franco, com tradução para o inglês realizada por Joaquim Moreira. O texto brinca com noções de transição e transformação, sugerindo uma essência e/ou natureza impossível de ser reelaborada ou ressignificada. A questão de “ele” ser “ela” e de “ela” ser “ele” é um exemplo disso, dessa possível essência/natureza que estaria oculta e/ou invertida, mas que definiria a “verdade do sujeito”. Outros trechos com a mesma mensagem são apresentados ao longo do texto:

(...) Depois que inventaram o TRAVESTI, e do jeito que as coisas estão, é necessário uma vistoria, boneca. Seguro morreu velho.⁹
 (...) Pau que nasce torto não tem jeito, cresce torto... Até o Joãozinho virou Joaninha... É o fim da picada.¹⁰
 (...) Este mundo é uma perdição.
 Ninguém é de ninguém...
 ... de bêbado, não tem dono.
 ... de travesti, tem demais.¹¹
 (...) Por que os homens complicam tanto as coisas? Entre nós, os bichos, as coisas são o que são: As vacas são as vacas. Os bois são os bois...¹²

Os trechos acima permitem confirmar o jogo de sentidos criado pela produção e direção do espetáculo para gerar uma determinada “curiosidade” em torno das artistas do show e uma busca pela verdade (da verdadeira mulher e do verdadeiro homem) que fora escondida e que deveria ser encontrada e revelada. Práticas identificatórias, de naturalização e de exame estão presentes nas piadas, naquilo que provocava risos e diversão. Assim, fica explícita a exotificação das subjetividades, dos modos de existência e dos corpos das travestis estrelas do espetáculo.

No primeiro trecho citado acima, é sugerida uma necessária “vistoria”, um exame atento para confirmar uma natureza e/ou verdade camufladas. Esses corpos, essas subjetividades e esses modos de existência deveriam ser perscrutados, esquadrihados pelo exame, pelo olhar cisgênero, por aqueles que se identificam com o gênero atribuído desde o nascimento, capazes, talvez pela coerência entre sexo e gênero, de decifrar, encontrar e revelar a “mulheridade”¹³ daqueles que atuavam nos palcos dos teatros.

O programa em questão, apresentado pelo Teatro Rival e todo possibilitado pela discursividade cisgênera esta última naturalizada como referência, fazia uso de piadas e expressões para ridicularizar e hierarquizar a identidade e as expressões de

⁹ Ibidem, p. 21.

¹⁰ Ibidem, p. 31.

¹¹ Ibidem, p. 33.

¹² Ibidem, p. 38.

¹³ Sobre mulheridade, ver: Jesus e Alves (2010, p. 13).

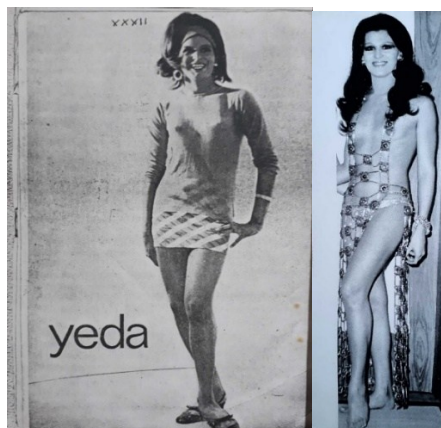
gênero das artistas. Por exemplo, os trechos e as expressões “o fim da picada”, ao se referirem a “Joãozinho” que teria virado “Joaninha”, ou ainda com a frase “pau que nasce torto não tem jeito, cresce torto”, reforçam, divulgam e repetem o sentido de erro, desvio e ocultação da verdade. Por fim, o programa ainda ironiza a questão de gênero ao fazer referência direta à travestilidade do elenco, questionando de forma caricatural porque “os homens complicam as coisas”, enquanto “as vacas são vacas” e “os bois são os bois...”. O apelo à natureza e ao binarismo é muito claro, no qual as verdades sobre corpos, subjetividades e desejos não estariam embaralhadas, invertidas e desviadas de uma norma instituinte da vida, a cisheterocentrada e binária; em estado natural, as pessoas seriam menos complicadas, cada um sendo o que realmente é, com identidades sexuadas fixas, corpos sexuados, traços biológicos e fins reprodutivos.

Entre as artistas, as *girls*, vedetes e estrelas do espetáculo, destacamos Yeda Brown¹⁴. Sua trajetória não apenas se entrelaça com o Teatro Rival, por meio de práticas de construção subjetiva, mas também revela como esse espaço foi peça-chave na elaboração e fomentação de uma rede de amizade e de afeto, possibilidade para se compartilhar sonhos, projetos, estratégias e meios possíveis de transformação do corpo e de produção de uma desejada feminilidade. Ao mesmo tempo, essa rede possibilitou, também, tensões, rivalidades, instituindo diferenças por meio de diversas práticas excludentes e hierárquicas dentro e fora do Teatro. Yeda simboliza a complexa relação entre arte, subjetividade e autodefinição, por outras compartilhada e ressignificada em potencialidade. Pela experiência de estar e de circular pelo palco e pelos bastidores do Teatro Rival, Yeda foi afetada e se deixou afetar por formas experimentais de relação consigo mesma e com os outros.

Yeda Brown

Figuras 6 e 7 - Yeda Brown na imagem de divulgação do Programa do espetáculo “Alô, Alô, Bonecas” de 1968 e à direita, fotografia na ocasião de sua estreia no Teatro Rival.

¹⁴ Dos trabalhos sobre Yeda Brown, destacamos: Lopes; Souza (2020). Em especial os de Souza (2022, 2024a e 2024b).



Fonte: Acervo Pessoal de Yeda Brown.

Yeda Brown é filha de pai militar e mãe dona de casa. Nasceu na cidade de Bagé, no Rio Grande do Sul, em 15 de dezembro de 1947. Aos 18 anos, mudou-se para o Rio de Janeiro. Em seus relatos de si, Yeda ressalta que a mudança para essa nova cidade não se deu de forma repentina nem foi obra do acaso; antes, inscreveu-se em uma estratégia deliberadamente concebida por seu pai, que visava produzir e reforçar no filho uma masculinidade que, até então, se apresentava como incerta e pouco definida. Em 1967, ela chegou ao Rio de Janeiro, onde foi obrigada a ingressar no serviço militar. Naquele contexto, as Forças Armadas representavam para a família gaúcha uma possibilidade de “cura” do jovem rapaz homossexual e afeminado. Como ela mesma percebe, desde muito cedo o seu jeito afeminado a destacava dos outros meninos de sua idade. Em suas palavras: “quando era incubadinha, não se notava... Que dava pra esconder a sua pertencia sexual aí era mais fácil. Mas quando notassem uma pluminha, já começavam a olhar de lado.”¹⁵

Em diversos momentos de seus relatos de si e nos encontros com os autores deste artigo, Yeda, retrospectivamente, considera que sua família percebia, desde sua mais remota infância, a presença dessa tal “pluminha”, ou seja, dos trejeitos considerados afeminados que ela não conseguia, ou não sabia que deveria, esconder. Foi justamente o fato de ser afeminado que acabou levando-a ao serviço militar, uma imposição de seu pai, que via nessa experiência uma possibilidade de inscrição masculina, estratégia cishéteropatriarcal para imprimir no filho uma masculinidade por ele desejada, tentativa de corrigir comportamento, considerado pouco “masculino”. Como ela relata: “Meu pai me obrigou a fazer o serviço militar, pensando que era a

¹⁵ Encontro compartilhado com Yeda Brown no dia 21 de novembro de 2016.

última tentativa de aquele filho... A baixar o homem.”¹⁶

Mas como se deu a escolha da cidade do Rio de Janeiro?

Como ele [pai de Yeda] tava metido em política foi mandado... Ou ia pra Ponta Porã [MS], olha que filhos da puta... Como faltava dois anos [refere-se ao tempo que faltava para a reserva do pai], ou ia pra Ponta Porã lá na PQP. Ponta Porã! Sabe onde é que é isso? Vixe Maria... Ou Rio de Janeiro, lógico que ele escolheu Rio de Janeiro. Eu tive a sorte que eu ia entrar justo no serviço militar e vim parar onde pra fazer o serviço militar? No Rio de Janeiro, linda e maravilhosa! Na avenida Brasil no primeiro BCC, no Primeiro Batalhão de Carros de Combate, ali na avenida, hoje não é mais não, mas era bem aqui na avenida Brasil, bem aqui no início.¹⁷

A transferência do chefe da família para o Rio de Janeiro produziu efeitos e desdobramentos inicialmente inesperados. Se a mudança de endereço foi motivada pelo desejo de “corrigir o comportamento do filho”, acabou por trazer o jovem a um dos principais centros culturais do país, onde já existia uma “subcultura homossexual” (Green, 2000). O projeto do pai era reiterar a virilidade como norma e atributo centrais da masculinidade desejada para o filho; ele projetava no serviço militar, com sede no Rio de Janeiro, a produção de outros e novos atributos, comportamentos e modos de expressão que socialmente aderiam e refletiam o histórico “ideal de masculinidade” (Oliveira, 2004), este último socialmente reconhecido como viril. No entanto, o inesperado aconteceu. No Rio de Janeiro, o jovem militar se permitiu novas operações subjetivas, buscou transformar e constituir para si uma forma desejada de existência (Ortega, 1999, p. 23), não mais aquela exigida e moldada pela autoridade patriarcal e cisheterocentrada. A nova cidade e, depois, seus palcos, viabilizaram novas relações de si para consigo, para além das normativas de gênero e de sexualidade de sua infância e adolescência. Em suas narrativas, ela relata os primeiros contatos com outros homossexuais na cidade do Rio de Janeiro, ocorridos logo após sua transferência do Batalhão de Carros de Combate (BCC) para o Ministério da Guerra, por volta dos anos de 1965 e 1966. Na época, este se localizava na Avenida Presidente Vargas, no Palácio Duque de Caxias, próximo à Praça Tiradentes, um famoso *point* de encontros homoeróticos da região. Sobre essa experiência potencializadora de novas práticas de si, ela destaca:

Aí depois eu vim aqui pro Ministério da Guerra, no Duque de Caxias. Ai eu vim pra ai, ai foi onde comecei a conhecer o pessoal babadeiro na Praça Tiradentes. Ai cai um dia sem querer na Cinelândia, sem querer, eu vinha da

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

Rádio Mauá. (...) Vindo caminhando assim, vim caminhando ali da rádio Mauá, vim caminhando, caminhando... De repente, eu vejo luzes, luzes... Acendendo e apagando... Uma coisinha lá no fundo assim, Teatro Rival, Gomes Leal apresenta Boas em Liquidação, as vedetes maravilhosas e três travestis, que era Eloína a Jaqueline e a Renata, parece. Ai, e as bichas passando, uma pra lá, outra pra cá, todas pintosas, ai eu digo, meu Deus! Isso aqui é o que eu quero, isso que eu quero, é isso que eu quero! Essa vida.¹⁸

Essa memória da Cinelândia, do Teatro Rival e do cartaz anunciando o show *Boas em Liquidação*, com a participação de três travestis no elenco, marcaria profundamente a trajetória de Yeda. Naquele momento, ainda um recruta do Exército, Yeda não imaginava que, anos depois, subiria ao palco do mesmo teatro para brilhar como estrela. Após o término do serviço militar, pôde, mais livremente, investir em seus sonhos e desejos, experimentando a intensificação da relação consigo. Aos poucos, buscou e forjou o modo de vida que desejava para si, expandindo suas possibilidades de existência de maneira alternativa às estratégias de subjetivação do poder patriarcal cisheteronormativo, exercido pelo pai.

Neste momento de sua vida, sem ter consciência do que se operava, o teatro foi condição de possibilidade, além de facilitador e intensificador de relações consigo mesma e com o(s) outro(s). Nos palcos e bastidores, bem como nas estratégias de divulgação dos espetáculos, emerge, no e pelo teatro, multiplicação de modos de existência, possibilidades de aceder a uma vida considerada mais criativa.

Ao ser indagada sobre como se deram os primeiros contatos com o Teatro, ela ressalta o impacto e a coragem de participar de um teste para compor o elenco de travestis do Rival, em 1968:

Quando cheguei eu fui fazer teste no Rival, fui fazer teste no Rival. Ai tudo bem, a Consuelá foi no Carlos Gomes [Teatro onde Yeda já havia estreado] que tinha o Teatro só as segundas-feiras. E tinha muito mais bichas feias que bichas bonitas. Ai a Consuelá que era vestidora do Rival veio ver o show aqui no Carlos Gomes e falou.

Consuelá: Gaúcha, que que você faz? Vai lá no Rival que a Milene vai embora, vai fazer teste no Rival! A Milene vai pra Alemanha, e aquele número pra você...¹⁹

Ainda nas palavras de Yeda:

Magrinha com o cabelinho aqui assim, com os hormoninho, maravilhosa, estava uma garota [Referindo-se a sua aparência]. (...) Já com peitinho. Ai eu fui lá e o Delf [Henrique Delf, famoso coreógrafo da época], o Delf era um coreógrafo que tremia ao falar com ele. Ao falar com ele você tremia, que eu

¹⁸ Encontro compartilhado com Yeda Brown no dia 21 de novembro de 2016.

¹⁹ Ibidem.

já sabia a fama dele.²⁰

Desta forma, ela recorda o primeiro contato com o Teatro Rival e o seu teste. Em seguida, narra a seleção para fazer parte do elenco de travestis da casa:

Yeda: Ah, eu vim aqui que a Consuelá me trouxe.
 Consuelá: Ah essa é a gaúcha que eu falei pra você, de mulher vai ser um escândalo! Isso de mulher é um verdadeiro escândalo!
 Delf: Então, tem o mambo de maio de perna de fora e tem um mambo de perna coberta, o que você pode fazer?
 Ai eu Tchan assim!
 Yeda: Ah, mambo de perna de fora.
 E a Rogéria...
 Rogéria: Lógico! As pernas de gaúcha que escândalo!²¹

No presente, ao reorganizar pela e na linguagem o período em que se apresentava no Teatro Rival, Yeda sublinha com veemência sua inocência, a qual, segundo ela, contrastava com a malícia e a acidez das outras travestis e transformistas. Em suas palavras: “Eu era pura como um lírio. E elas já eram tudo anacondas! (...) Veruska, a dona Marquesa, a Rogéria foi malíssima, a Rogéria foi malíssima. (...) Na época de novinha ela era babado”²². Assim, a relação com as outras travestis do Rival possibilitou que ela se percebesse como inocente e pura, positivando uma condição histórica de si. Inocência agora é considerada inegável graças à convivência com as outras artistas do Rival. Para ela, a ingenuidade foi percebida pelas colegas e transformada em distinção hierárquica e motivo de chacota. Isso resultou em hostilizações e dificuldades de integração com o grupo no início de sua trajetória no teatro.

Ainda sobre a ingenuidade, Yeda relata que, na noite de sua estreia no Teatro Rival, colocou-se inocentemente à disposição para entrar por último no palco, sem saber que esse posto era reservado à estrela do espetáculo. A atitude causou grande indignação no elenco, especialmente em Rogéria, a principal estrela. Em suas palavras:

Aí no final, eu digo:
 Yeda: Ah não se preocupe no final que eu sou a última aqui.
 Pra que? Eu não sabia que a última era a estrela né. A Rogéria:
 Rogéria: O que é viado!? O que é viado!? A última? Tá chegando! É a última merda e tá chegando! E quer ser a última a baixar as escadas?
 Ai todo mundo... kakakakaka (risos).²³

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

²³ Ibidem.

Ao participar do ambiente do Rival, marcado por disputas, hierarquias e vaidades, Yeda relembra como foi fundamental contar com o apoio de algumas pessoas para garantir sua permanência no espaço teatral e no elenco do espetáculo. Entre essas pessoas, ela destaca Delf, o coreógrafo que ofereceu ajuda e apoio desde o início de sua jornada. Para ela:

Yeda: Ai pra que? Pra elas, aquilo pra elas... Eu fui uma chacota. Foi uma chacota, foi uma chacota... Uma rizaçada... uma humilhação... me deu vontade de ir embora na hora. Ai o Delf:
Delf: Venha pra cá, venha pra cá!
Ai eu digo:
Yeda: Não, não, eu não quero ir, eu não quero isso não.²⁴

A lembrança que Yeda compartilha é atravessada por sentimentos de dor, rejeição e constrangimento. Ao relatar a forma como foi recebida por outras artistas, ela insiste no termo “chacota”, destacando a “humilhação” e o riso cruel que marcaram sua chegada. O impulso imediato, a reação a tais hostilizações, foi a partida: “me deu vontade de ir embora na hora”, diz, resistindo inclusive ao chamado de Delf, que a convidava a permanecer. Esse momento de recusa e de vergonha marca um início difícil, e revela não apenas a hostilidade presente nos bastidores, mas também os limites e as hierarquias que atravessavam as relações naquele espaço. Ainda assim, é a mão estendida de Delf que redesenha aquele início e faz da dor um ponto de virada:

Pessoa interpeladora: Então o Delf te ajudou também, né?
Yeda: Lógico! O Delf me adorou. Me deu um número [em referência ao espetáculo], debutando já com um número, com um número é muito difícil uma pessoa que não sabe fazer nada, te deixar você estrear. (...) Homenagem a Isadora Duncan, então eu entrava com aquilo né, com a echarpe, tudo coreografado, muito bonito, com coreógrafo, tudo muito bonito, maravilhoso, e as escadas assim... Acendia a luz com as cortinas transparentes no final do *strip-tease*, ai eu me e jogava nas escadas assim, e o rapaz lá, desses de hoje em dia assim né. Era muito bonito, e a música da Isadora Duncan [cantarola a música], e o corpo, tinha que ter cara e corpo para aquilo. Entende? Então elas ficaram...²⁵

Yeda continua:

[Colegas do Rival]: Como Delf? Se ela está começando? Ela já tem um número? Ela já é solista? Ela já tem um número?
Delf: Mas depois ela vai entrar de recheinho... De soldado. [Em resposta às colegas do Rival]

²⁴ Encontro compartilhado com Yeda Brown no dia 21 de novembro de 2016.

²⁵ Encontro compartilhado com Yeda Brown no dia 15 de fevereiro de 2019.

Yeda: Eu entrava depois de soldado no número da Shirley Montenegro, na traviata, mas a gente maquiada com peruca, e aqui com os *gallon* e o *pantalon* lilás e preto, com uns dourados aqui. Então a gente fazia com ela [cantarola a música], aí eu dançava com a Shirley Montenegro, depois a Dorian. Depois tinha também um número de mambo que tinha as que já estavam tomando, as que já tinham hormônio, tinha umas que já eram com os peitos de fora e a saia de volante muito colar, muito colar. Então tinha as que tinham o peito e podia mostrar, as que não tinham peito de sutiã.

Pessoa interpeladora: E você mostrava?

Yeda: Lógico, as coisinhas, meus peitinhos de 14 aninhos. Aquela morena maravilhosa, e as pernas. [Em referência a si mesma]²⁶

Logo no início, quando chegou ao Teatro, em 1968, Yeda já tinha um corpo e uma aparência considerados femininos, efeito do recorrente uso de hormônios que ingeria regularmente, desde 1967. Se para ela o investimento em hormônios possibilitou uma relação positiva de si para consigo, para as outras travestis e transformistas que atuavam e/ou circulavam no Rival, essa feminilidade vista e percebida alimentou tensões, despeito, recalque e inveja daquelas que ainda não tinham o corpo desejado, ou seja, o corpo considerado feminino. Para enfrentar as hostilidades e perseguições dentro do Rival, ela lembra com emoção na voz como foi importante a ajuda de outras colegas nos bastidores e em seus percursos subjetivos. Em meio às rivalidades potencializadas pela dinâmica do Teatro, ela sublinha um privilégio por ela mesma forjado, o de ser a única artista que podia deixar seu cabelo crescer, naturalmente. Sobre essa questão:

Pessoa interpeladora: Uma outra coisa, em uma das entrevistas... Em uma das entrevistas você fala muito que quando você começou no Rival em 68 tinha muita rivalidade né?

Yeda: Tinha.

Pessoa interpeladora: Elas te chamavam de bichinha?

Yeda: Eu fui falar com a Marquesa, que eu era a única que podia ter o cabelo aqui [referindo-se ao comprimento de seu cabelo] era eu porque eu tinha o meu coronel [Esse era um namorado endinheirado que tinha na época]. Elas não podiam ter o cabelo grande, elas tinham tudo... Que a maioria era cabeleireiro de salão e tudo né... E eu pá! Com meu cabelo de henê maravilhoso.

Pessoa interpeladora: Cabelo seu mesmo?

Yeda: É. Meu mesmo, *largo*. *Largo* e com henê, ficava mais estirando ainda. Morena maravilhosa, gaúcha. Incomodava.

Pessoa interpeladora: (...) Você falou que chegou muito ingênua.

Yeda: Era, muito pura, muito pura, muito pura, muito pura. E aqueles *bichon*, aquelas *bichon*, uma comendo a outra. Então a parte de cá do Rival, lá trás era as bailarinas, as últimas merdas erámos nós, lá trás.

Do trecho acima, é importante destacar, mais uma vez, a existência de hierarquias e hostilizações entre as artistas. No entanto, no tempo presente, Yeda

²⁶ Encontro partilhado com Yeda Brown no dia 15 de fevereiro de 2019.

ressignifica essa experiência, agora vendo-a como uma possibilidade e um meio de reinvenção pessoal. Ela sugere uma configuração relacional que dividia as artistas entre as consideradas mais importantes e as menos conhecidas, estas últimas posicionadas na parte de trás do camarim, indicando um menor destaque no show. Essa configuração é confirmada quando Yeda é indagada a respeito da separação no espaço dos bastidores:

Pessoa interpeladora: Sabe o que a Aloma fala, que tinha assim, o camarim das brancas e das negras, que as negras ficavam lá no final.

Yeda: É. Lá no último cantinho assim, mas dava pra entrar pelas duas partes assim. Mas as divinas maravilhosas, que era a Marquesa, Bengston, Wanda, (...) A outra como é que é o nome dela? Karina. As grandes, grandes... Todas... Shirley Montenegro. Mas era um ti-ti-ti, era um ti-ti-ti...²⁷

Nas palavras de Yeda:

[Colegas do Rival]: Hahahaha... Olha! Provinciana! Provinciana! (...) Provinciana! De Bagé! Meu Deus! Tem isso lá também?

Yeda: Eu ficava apavorada.²⁸

O ambiente do Teatro Rival, marcado por ricas relações afetivas de amizade e de apoio, foi, inegavelmente, também, palco de grandes brigas de ego, hierarquias e disputas pelos holofotes. Ao mesmo tempo em que foi palco de embates, também foi lugar de trocas, aprendizados e ensinamentos. Como já mencionado, as amizades ali constituídas foram de extrema importância naquele momento e contexto artístico. Quando Yeda chegou ao Rival, por exemplo, ela não sabia se maquiar sozinha. Por isso, precisou contar com a ajuda de amigas em sua produção para entrar em cena:

[Yeda se referindo a uma conversa que teve com Rogéria]: Eu não sei me maquiar Rogéria, eu vou trazer maquiador.

Rogéria: Um dia. Um dia eu admito, Delf!

Yeda: O coreografo que era babadeiro.

Rogéria: Delf! O maquiador vai maquiá-la viu? Um dia viu?

Yeda: Lógico. Um dia, eu não vou aprender. [Pensamento de Yeda]

Yeda: Aí veio a Belinda, outra vez comigo, que era o Paulo Sérgio. Ai a Rogéria:

Rogéria: Epaaa! Epaaa! Aonde vai?

Yeda: Vou maquiar. Eu ainda não sei Rogéria.

Rogéria: Hoje ein. Mas amanhã, saia como sair, faça um risco, faça um risco. Mas você a partir de amanhã vai começar a se maquiar.

Yeda: Ai as meninhas do camarim me ajudavam né. Ali Ribancheira, tinha setenta e poucos anos, quase oitenta, a outra, a Doriana também que já se maquiava bem. Então me ajudavam e tudo isso né.²⁹

²⁷ Encontro partilhado com Yeda Brown no dia 15 de fevereiro de 2019.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

Com a ajuda recebida, se manteve no elenco e pôde focar na transformação de si. O cabelo naturalmente longo e bem cuidado, os hormônios, a maquiagem, assim como as amizades possibilitadas pelo Teatro Rival, foram de grande importância em seu processo de autoconstituição e de autopercepção. As intervenções corporais, a subjetividade de travesti-artista, as amizades e as tensões do Rival impulsionaram novos modos de expressão subjetiva, a realização de seus sonhos, um deles, como ela mesma deixa claro em suas falas, o de se fazer travesti, de se inventar e de se consolidar como Yeda.

Em relação às amizades, Yeda, com carinho, lembra de Jane Di Castro, uma das estrelas do espetáculo, e diz que ela lhe deu grande apoio – algo extremamente positivo, sobretudo por encontrá-la no ambiente de disputas do Rival. Segundo Yeda:

A Jane sempre gostou de mim, a que sempre me deu quartelzinho, a que sempre me apoiou a que sempre me deu coisa, foi a Jane Di Castro.
Jane Di Castro: Gauchinha! Nós parecemos em gauchinha.
Ela ia lá trás:
Jane Di Castro: Gauchinha, sabe que várias pessoas falaram que nós parecemos.
Eu falava:
Yeda: É verdade.³⁰

Apesar de a cordialidade e a generosidade de Jane Di Castro não serem percebidas e testemunhadas por todas as travestis e os transformistas que atuaram no Rival no início dos anos 1960, elas foram fundamentais para que Yeda pudesse se manter naquele espaço, muitas vezes hostil e cruel. Por receber apoio de algumas travestis, o palco do Teatro Rival tornou-se, também, uma experiência positiva que marcou sua história de vida. Esse espaço foi um meio de transformação de si, de experimentação de novas possibilidades de existir e de afirmação como travesti-artista. Em suas palavras:

Foi uma maneira da gente se liberar, de fazer aquilo que a gente queria poder usar nossas roupas femininas, a gente usar o cenário e o público apoiando a gente, aplaudindo, as casas lotadas de senhores e senhoras maravilhosos, então aquilo foi dando, porque faculdade a gente não conseguia.³¹

Considerações Finais

Naquele momento, a casa se consolidou como um importante espaço de sociabilidade travesti e transformista, palco de novas expressões artísticas e,

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem.

argumento central deste artigo, condição de emergência das subjetividades de travestis e transformistas-artistas. O Rival não foi fundamental apenas para Yeda, mas também para muitas outras de uma mesma geração, cujas histórias e trajetórias, embora diferentes, se cruzaram, pois compartilharam o mesmo espaço em determinado momento de suas vidas. Esse encontro possibilitou a criação de redes de amizades e o surgimento de novas formas de ser e estar no mundo. Teatro que permitiu a intensificação da relação de si para consigo, a qual, como sugere Foucault (1985, p. 57), não é um exercício de solidão, mas uma verdadeira prática social, envolvendo amigos, confidentes... Dito de outro modo, mais do que um palco para apresentações artísticas, o Teatro Rival tornou-se um lugar de resistência a históricas formas de sujeição e captura de corpos e de subjetividades, de condutas e modos de comportar-se considerados normais e naturais, como a cisheterocentrada. Teatro como espaço de reinvenção e afirmação de identidades que desafiavam os limites impostos socialmente.

Na mesma direção, defendemos que as trocas e as experiências vividas nos bastidores do Rival e os aplausos da plateia marcaram não apenas a trajetória individual de tais artistas, mas também contribuíram para a construção de memórias coletivas e históricas sobre os desafios e as conquistas de travestis e transformistas no Brasil. Assim, o Rival transcendeu o papel de um espaço físico, tornando-se símbolo de luta, criatividade e transformação, espaço que deixou marcas que ainda ressoam na cultura e nas histórias de vida de quem por lá passou.

Para concluir, faz-se necessário reforçar que, no Rival, Yeda potencializou e estilizou sua existência travesti, pôde intensificar processos de autodeterminação, autoidentificação e autoexpressão. Ao mesmo tempo, se fez artista, travesti-artista. Como outras de sua geração, recusou, com coragem e ousadia, modelos identitários e subjetivos socialmente aprovados, criou novos horizontes, agora como artista. Do palco carioca, aventurou-se em outros teatros, cidades e países.

Referências

DE ALMEIDA, J. R.; DE ALMEIDA, M. Corpo-oralidade: afeto, política e história oral em perspectiva interseccional. **História Oral**, v. 28, n. 2, p. 5-17, 2025.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade, 3**: o cuidado de si. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque; revisão técnica de José Augusto Guilhon



Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

GÓES, Fred. **Teatro Rival**: resistência e sensibilidade. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2018.

GREEN, James Naylor. **Além do carnaval**: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. Tradução de Cristina Fino e Cássio Arantes Leite. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

JESUS, Jaqueline Gomes; ALVES, Hailey. Feminismo transgênero e movimento de mulheres transexuais. **Revista Cronos**, v. 11, n. 2, 28 nov. 2010.

LOPES, Fábio Henrique; SOUZA, Paulo Vitor Guedes de. Suzy Parker e Yeda Brown: amizade, modos de existência e invenções de si. In: GOMES, Aguinaldo Rodrigues; LION, Antonio Ricardo Calori de (org.). **Corpos em trânsito**: existências, subjetividades e representatividades. Salvador: Editora Devires, 2020.

LOPES, Fábio Henrique. Subjetividades travestis no Rio de Janeiro, início da década de 1960: Aloma Divina. **Transversos**: Revista de História, Rio de Janeiro, n. 14, p. 52-69, dez. 2018.

LOPES, Fábio Henrique; DUARTE, Marina Silva. A Primeira Geração de Travestis no Brasil: desvios e (re)invenções das sexualidades e do gênero na década de 1960. **Revista Territórios & Fronteiras**, Cuiabá, v. 14, n. 1, p. 151-177, jan.-jun. 2021.

MORANDO, Luiz. Les Girls é ter charme, touché! **Albuquerque**, v. 13, n. 26, p. 119-137, 2021.

OLIVEIRA, Pedro Paulo. **A construção social da masculinidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2004.

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

SOUZA, Paulo Vitor Guedes de. **Glamour das Divas**: uma reflexão sobre espaços de sociabilidade, redes de amizade e subjetividades travestis na cidade do Rio de Janeiro, década de 1960. 2022. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2022.

SOUZA, Paulo Vitor Guedes de. “Quem Trouxe a Moda do Travesti para o Brasil”? teatros, hormônios e subjetividades (1950-1960). **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S. l.], n. 41, p. 218–241, 2024a.

SOUZA, Paulo Vitor Guedes de. Paris em Copacabana: boate Favela, travestilidades e históricas experiências no Rio de Janeiro (1960). **Revista Anômalas**, Catalão, GO, v. 4, n. 1, p. 39-57, jan.-jun. 2024b.

TOURTIER-BONAZZI, Chantal de. Arquivos: propostas metodológicas. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs.). **Usos & abusos da**

história oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso:** a homossexualidade no Brasil, da colônia a atualidade. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

VENEZIANO, Neyde. **As grandes vedetes do Brasil.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

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

YEDA BROWN AND A THEATER CALLED RIVAL:

Cinelândia/Rio de Janeiro, 1960s

Abstract

This article offers a historical reflection on the constitution of travesti subjectivities and modes of existence in the city of Rio de Janeiro during the 1960s, focusing primarily on the narratives and writings of the self of Yeda Brown, one of the first travesti artists to perform at Teatro Rival. Located in Cinelândia, in central Rio de Janeiro, Teatro Rival became an important space for artistic production and sociability, fostering the emergence of new relationships with the self and with others, as well as different modes of existence. Drawing on Yeda Brown's narratives about herself, other travestis and transformistas, the theatre, and the relationships forged there, the article historicises processes of subjective production and the constitution of new forms of life, simultaneously marked by affect, friendship, and practices of mutual support, as well as by hierarchies, tensions, rivalries, and conflicts. It argues that Teatro Rival functioned not merely as a space for artistic performance, but also as a condition of possibility for processes of travesti self-determination, self-identification, and self-expression, contributing to the production of other forms of existence and collective experiences of sociability.

Keywords

Teatro Rival; Travestis; Subjectivities; Modes of Existence; Rio de Janeiro.

Agradecimentos: Agradecemos a Yeda Brown e Suzy Parker pelas contribuições fundamentais para a realização desta pesquisa, especialmente pela disponibilidade e pelas narrativas compartilhadas, que possibilitaram o desenvolvimento deste estudo.

Agência financiadora: Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ); Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Contribuições das pessoas autoras: PVGS foi responsável pela concepção do artigo, coleta e curadoria dos dados, análise dos dados e escrita – rascunho original; FHL contribuiu para a concepção do artigo, orientação e supervisão, e escrita – revisão e edição. Todas as pessoas autoras manifestaram concordância com a versão final apresentada para publicação.

Aprovação por Comitê de Ética e consentimento para participação: não se aplica.

Conflito de interesses: Não há conflito de interesses a declarar.

Declaração de utilização de Inteligência Artificial: Foi utilizada a ferramenta ChatGPT, em julho de 2025 e agosto de 2026, exclusivamente para revisão gramatical do manuscrito.

Pessoa autora correspondente: Paulo Vitor Guedes de Souza. Fundação Oswaldo Cruz, Casa de Oswaldo Cruz, Centro de Documentação e História da Saúde. E-mail: pvguedesdesouza@gmail.com. Endereço profissional: Av. Brasil, 4365, PPGHCS – sala 307, Manguinhos, 21040-900, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Errata solicitada pela pessoa autora

Onde se lê na página 01:

"YEDA BRONW E UM TEATRO CHAMADO RIVAL: Cinelândia/Rio de Janeiro, década de 1960"

Leia-se:

"YEDA BROWN E UM TEATRO CHAMADO RIVAL: Cinelândia/Rio de Janeiro, década de 1960"

Recebido em: 23/08/2025

Aceito em: 12/08/2026

Publicado em: 26/08/2026

Solicitação da errata: 22/09/2026

Publicação da errata: 23/09/2026