



“VERA VERÃO, UMA QUASE MULHER”: A MÁSCARA DO ATOR NA TV BRASILEIRA A PARTIR DO CROSS-DRESSING

“VERA VERÃO, AN ALMOST WOMAN”: THE ACTOR’S MASK ON BRAZILIAN TV FROM CROSS-DRESSING

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2023.v15.19675>

Nathally Almeida Sena

Universidade Federal de Mato Grosso
nathally.sena91@gmail.com

Recebido em 10 de outubro de 2023.
Aceito em 20 de dezembro de 2023.

RESUMO: Este artigo propõe uma análise da performance cênica Cross-dresser na televisão brasileira, especificamente em programas de auditório, através da atuação do ator Jorge Lafond na pele de sua personagem Vera Verão. O objetivo é lançar um olhar crítico sobre como os estereótipos emergem nessas redes, assumindo posições de personagem, e como isso contribui para a naturalização da figura destacada no processo de inserção social. Exploraremos de que maneira a atuação de Lafond construiu repertórios e redes de sociabilidade, examinando o papel dessa representação na dinâmica social do período em questão. Ao focar nessa expressão artística na televisão brasileira, busca-se entender como a performance de Cross-dresser não apenas entreteve o público, mas também desafiou normas sociais, contribuindo assim para projetos anti-hegemônicos dentro do cenário midiático latino-americano do século XX.

ABSTRACT: This article proposes an analysis of the Cross-dresser scenic performance on Brazilian television, specifically in auditorium programs, through the performance of actor Jorge Lafond as his character Vera Verão. The objective is to take a critical look at how stereotypes emerge in these networks, assuming character positions, and how this contributes to the naturalization of the prominent figure in the process of social insertion. We will explore how Lafond’s performance built repertoires and networks of sociability, examining the role of this representation in the social dynamics of the period in question. By focusing on this artistic expression on Brazilian television, we seek to understand how the Cross-dresser performance not only entertained the public, but also challenged social norms, thus contributing to anti-hegemonic projects within the Latin American media landscape of the 20th century.

Palabras-clave: Cross Dressing;
Travestismo cênico; TV Brasileira; Máscara do ator

Keywords: Cross-Dressing; scenic transvestism; Brazilian TV; Actor’s mask

Este texto tem como objetivo analisar a transição do teatro para a televisão, destacando como este meio cultural estrategicamente consolida sua presença, especialmente por meio de programas de auditório populares protagonizados por figuras cômicas, a exemplo de Jorge Lafond interpretando Vera Verão. O enfoque recai sobre a imersão em um diálogo analítico sobre a estética travesti.

Para compreender essa transição e a consolidação da televisão como meio cultural, é essencial examinar os meios culturais que a precederam, fornecendo referências que a moldaram. A transição não implicou na substituição, mas sim na massiva migração de artistas ativos na cena teatral brasileira que contribuíram para sua construção. Nesse contexto, Carlos Renato Lopes (2000) destaca os Talk Shows com participação do público no rádio, um formato percebido nos Estados Unidos desde a década de 1930.

Esses programas abrangiam uma variedade de temas, como utilidade pública, notícias, utilidade doméstica, arte e saúde. Ao longo da década, incorporaram elementos de game show, como The Answer Man e Information Please, nos quais o público participava enviando perguntas pelos correios, desafiando uma bancada de especialistas. Essa análise propõe uma compreensão mais ampla da transição teatro-televisão, destacando a continuidade de influências culturais e a emergência de novos formatos que moldaram a televisão como a conhecemos.

O teatro brasileiro passou por profundas transformações durante o período da Ditadura Militar (1964-1985), influenciado por significativas mudanças sociais. Os Atos Institucionais, em especial o AI-5 (Ato Institucional nº 5)¹, introduziram medidas restritivas que abrangiam o corpo e temas vinculados à esfera privada. Este ato, uma “ferramenta de intimidação pelo medo sem prazo de vigência, foi empregado pelo regime como meio de repressão contra opositoristas e discordantes”², focalizando um olhar rigoroso sobre as expressões artísticas, numa luta contra qualquer subversão aos tentáculos do Estado ditatorial.

1 O AI-5 era uma ferramenta de intimidação. Apesar disso, não foi o único instrumento de exceção criado pelas forças Armadas nem significou um “golpe dentro do golpe” aplicado por facções intramilitares radicais para garantir a expansão do arbítrio e da repressão política. O AI-5 fez parte de um conjunto de instrumentos e normas discricionárias, mas dotadas de valor legal, adaptadas ou autoconferidas pelos militares. SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloísa M. Brasil: **Brasil uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 59.

2 SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloísa M. Brasil: **Brasil uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 59.

O ataque às artes gerou um ambiente claustrofóbico, propício para o surgimento e consolidação de uma cena teatral politicamente engajada. Destacam-se grupos como o Oficina (1958), sob a liderança de José Celso Martinez Corrêa, que trilhava um caminho de profissionalização e busca por concepções estéticas próprias; o Arena (1953), dirigido por Augusto Boal; e o Opinião (1964).

A política de abertura iniciada no governo Geisel (1975) foi utilizada estrategicamente para controlar a resistência. Apesar da obscuridade imposta pelas medidas repressivas, já se vislumbrava a abertura política como uma perspectiva no horizonte. Conforme apontado por Jacó Ginsburg, a década é marcada por embates cruciais acerca das representações da memória nacional.

Lilia Schwarcz (2015)³ destaca o movimento como uma estratégia para garantir que as mudanças ocorressem de maneira tutelada e restrita. Nesse contexto, a televisão emerge como um meio de comunicação eficaz na transmissão de ideias e na construção de uma concepção de arte e cultura. Marco Napolitano⁴ observa que tanto os meios de comunicação quanto a indústria cultural como um todo sentiram os impactos de uma mudança sem precedentes durante o período do milagre econômico.

Com o crescimento econômico, os bens culturais passaram a ser consumidos de maneira massiva, especialmente as telenovelas e noticiários, consolidando esse movimento na segunda metade da década de 1970. A TV Tupi, inaugurada no Brasil em 1950, foi a primeira emissora no país, marcando o início da era televisiva. Já na década de 1950, a emissora exibiu 75 telenovelas, incluindo obras como "Minha Boneca" (1953) de José Castellar, "Peter Pan" (1955) de Tatiana Belinky, Suspeita (1955), e "A Família Boaventura" (1956) de J. Silvestre. A popularização e consolidação da TV brasileira ocorreram na década de 1970, alcançando amplas audiências, com as telenovelas desempenhando um papel fundamental nesse processo.

Com a grande demanda televisiva, diversas emissoras surgiram para atender às necessidades do público brasileiro. Entre elas, destacam-se a RecordTV (1953) em São Paulo, SP; TV Globo (1965) no Rio de Janeiro, RJ; Rede Bandeiran-

3 SCHWARCZ, Lilia Moritz. História da vida privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea. vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998

4 NAPOLITANO, Marcos. Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980). Marcos Napolitano. - São Paulo: contexto, 2001 - (Repensando a História). FERNANDES, Sílvia. Grupos Teatrais – Anos 70. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

tes (1967) em São Paulo, SP; CNT (1979) em Curitiba, PR; SBT (1981) em Osasco, SP; TV Cultura (1960) em São Paulo, SP; e TV Gazeta (1970) em São Paulo, SP. De acordo com Márcio Corino Lantelme da Silva (2005), os programas de auditório sempre estiveram presentes no cotidiano brasileiro, inicialmente no rádio, onde foram criadas atrações que ainda hoje servem de modelo para a televisão (p. 21). Com o crescimento das demandas de consumo televisivo, os programas de auditório se tornaram elementos essenciais do meio cultural na televisão brasileira.

Antes da chegada da TV, o rádio brasileiro vivia seu melhor momento, que coincidia com o surgimento de grandes cantores e compositores e de toda uma geração de humoristas em programas que marcaram época no Brasil. Na Rádio Nacional surgiram programas de auditório como o Programa César de Alencar e Papel Carbono. O compositor Ary Barroso comandou um programa chamado Calouros em Desfile, outro celeiro de novos artistas. Mais tarde migrou para a televisão, até então uma novidade, que pretendia usufruir os sucessos do rádio. (p. 21)

Os primeiros programas de auditório na Televisão Brasileira trouxeram um novo movimento para a cena, sendo eles: Programa de Gala (1955) na TV Rio, Rede Globo e na TV Tupi, com nomes como Oscarito, João Gilberto, Ema D'Ávila, Walter D'Ávila, Luís Delfino, Chico Anysio, Carmen Verônica, Íris Bruzzi e Oscar Niemeyer. Um Instante Maestro (1957) na TV Tupi do Rio de Janeiro, apresentado por Flávio Cavalcanti; 8 ou 800 com Paulo Gracindo e Sílvia Bandeira Rede Globo; O Céu é o Limite, apresentado por Jota Silvestre, e Hebe Camargo apresentou Calouros em Desfile, Hebe Comanda o Espetáculo, Com a Mão na Massa, O Mundo é das Mulheres e Maiôs à Beira-Mar, todos apresentados por Hebe Camargo em 1950. Discoteca do Chacrinha, Buzina do Chacrinha e a Hora do Chacrinha com Abelardo Barbosa.

Em 1963, na TV Paulista, e em 1966 na TV Globo, estreou o programa do Silvio Santos com premiações, gincanas e música. Passou pela TV Record em 1976 e para o SBT em 1981. O Programa de Auditório "Moacyr TV", apresentado por Moacyr Franco e Pepita Rodrigues na TV Globo (1976); Clube do Bolinha (1974-1994) com Édson Cury, apresentado na Rede Bandeirantes; Domingão do Faustão com Fausto Silva; Domingo Legal com Augusto Liberato; Programa Livre (1991) com Serginho Groisman; Os Trapalhões, A Turma do Didi e Aventuras do Didi com Renato Aragão.

O formato de talk show⁵ se populariza no Brasil na década de 1980,

5 Gênero televisivo ou radialístico com característica que paira entre o jornalístico e o entretenimento descontraído em diálogo com apresentador, convidado e plateia.

juntamente com o crescimento do consumo de aparelhos de televisão. O estigma sobre o famigerado esvaziamento cultural da década de 1980 está envolto numa profunda relação com o debate sobre o corpo e as nuances performáticas em possibilidade no âmbito da cultura popular, que se embebe de referências múltiplas, encontrando no Kitsch⁶ um ponto de vazão em performance, estética e temática. Compreendendo que o Kitsch é um conceito que se alarga partindo das artes ao que é adjetivado como brega e se entremeia em outros aspectos ligados à performance de vida, utilizando-se para se referir também à arquitetura, literatura, música, moda, culinária, dentre outros campos.

Redes de Repertório de Jorge Lafond: Diálogos, Atuação e Memória Histórica em sua Trajetória Artística

Neste primeiro momento, buscaremos compreender as maneiras pelas quais o artista Jorge Lafond constrói suas redes de repertório por meio de sua atuação e diálogos com outros agentes (rede de sociabilidade) na construção de sua obra. Também examinaremos o que a memória histórica revela sobre o sujeito e como, por meio de processos históricos, ele fornece informações sobre si mesmo.

A trajetória de Jorge Lafond, ator, comediante, dançarino e drag queen brasileiro, teve início na televisão em 1974, como parte do Corpo de Bailarinos do Fantástico. Em 1981, participou de “Viva o Gordo”; em 1983, esteve em “Plunct, plact, zuuum”, como “dançarino do espaço”; em 1983, participou de “Voltei pra você”, como “Zé dos Diamantes”; em 1987, atuou em *Sassaricando*, como “Bob Bacall”; de 1992 a 2003, foi parte do elenco de “A praça é Nossa”, como “Vera Verão”; em 1989, fez parte do elenco de *Kananga do Japão*, como “Madame Satã”; em 1988 e 1991, atuou em “Os Trapalhões”, como “Divino”; em 1993, participou da série de TV “Adjeci Soares em Focus”, como “Jorge”; em 2000 (exibido em 2004), participou de “Meu cunhado”, como “Verônica”. No cinema, atuou em: 1982, “Rio

6 Com mais de um século de existência, a palavra kitsch ainda é confundida com brega. O conceito de kitsch ganhou uma dimensão que foi além do conceito de arte. Ele infiltrou-se em diversos segmentos de manifestações artísticas e estéticas apoiadas pela indústria cultural e pelos meios de comunicação de massa. Com isso, o kitsch passou a ditar a moda e padrões de comportamento voltados para a cultura urbana, presenciada e vivida no cotidiano de todos nós. SÊGA, Christina Maria Pedrazza. O Kitsch está Cult. REVISTA SIGNOS DO CONSUMO – V.2, N.1, 2010. P. 53-66.

Babilônia”, como “dançarino da boate”; em 1983, em “Bar Esperança”, como “Luís”; em 1984, em “Bete Balanço”, como “Jorge Lafond”; em 1987, em “Leila Diniz”, como “Waldeck”; e em 1991, com “Os Trapalhões”, consolidou-se como “Vera Verão”. Em entrevista para o jornal O Estado de S. Paulo, explicou:

A Vera Verão surgiu no meu primeiro convite do Wilton Franco nos Trapalhões, em um quadro que era o bingo do Mussum e o empresário do Michael Jackson. Eu fazia um personagem que saiu do morro da Mangueira e foi pros [sic] Estados Unidos, super machão. Quando voltava, era todo desmunhecado. Quando eu abria a porta do apartamento, o Mussum falava: ‘Zecão! Zecão! O que aconteceu com você, Zecão?!’. Aí eu gritava: ‘Zecão, não, meu amor! Meu nome agora é Vera Verão!’ Depois, a gente apagou, porque veio outras coisas. Quando veio o convite do Carlos Alberto pra ir pro SBT, ele falou que queria um personagem assim e assado. Falei: ‘Posso dar um nome?’. Ele falou: ‘pode’. Eu disse: ‘Vera Verão’. Ele achou meio ‘assim’, mas conclusão: já há 10 anos que o Brasil inteiro grita esse nome [por] aí agora! (ZORZI, 2018).

De 1992 até 2003, participou do programa humorístico “A praça é nossa” do SBT e fez sucesso com o bordão “Êpa! Bicha não! Eu sou uma quase...”. Com a popularização do seu personagem em rede nacional, Vera Verão se tornou um termo para se referir a sujeitos homossexuais afeminados. A análise parcial das fontes, como entrevistas, matérias de jornais e participações em programas de auditório, que foram produzidas durante sua carreira, mostra as vias sob as quais se dava a carreira de Lafond. Sempre citado como sujeito polêmico e engraçado, o ator é muitas vezes confundido com sua personagem Vera Verão. Em suas memórias póstumas, os materiais jornalísticos até aqui colhidos também descrevem sua trajetória, relacionando-o à personagem Vera Verão.

As fontes (materiais jornalísticos) apontam ainda os dilemas enfrentados pelo ator, evidenciando sua homossexualidade como alvo, como o exemplo de sua expulsão do Teatro Sesc, onde não foi permitida sua permanência em cartaz por se tratar de um espetáculo gay, “O Sassarico da Nega”, em 1988, dirigido pelo próprio Lafond. O show era dividido por esquetes que apresentavam diversos personagens e temas variados, de acordo com as notícias mais recentes. Lafond destaca que a comunidade que o apoiava reconhecia seu trabalho, subvertendo as normas estabelecidas e construindo um espaço próprio de expressão.

Viajei muito pelo Brasil com o ‘Sassarico da Nega’. Perguntava para a bilheteira: e aí, como está a casa? A moça, então, respondia: ‘Lafond, a casa hoje está lotada! Só tem viado! Quase três mil lugares! Você tira uns 115, o resto é tudo viado!’”, relatou Lafond, em entrevista à revista Casseta&Planeta, em 1993.

Sobre este fato, em entrevista, o ator afirma: “Isso é uma forma de discriminação boba. Foi por minha causa que os teatros do Sesc São João de Meriti e Madureira tiveram excelentes bilheterias. [...] cheguei a fazer sessões extras. Fui para ficar 15 dias e fiquei 4 meses em cartaz” (SETTA, 1991). O ator se torna um ícone polêmico no carnaval, entre as escolas de samba, como no ano 2000, quando participou de um desfile com a temática “Alice no país das maravilhas”. A capacidade de Lafond de negociar sua identidade em diferentes contextos, desde o teatro até o carnaval, ilustra a fluidez identitária defendida pelos estudos queer, transcendendo as categorias convencionais, mostrando como as identidades podem ser complexas e multifacetadas.

“Joãozinho Trinta costumava inserir, ainda na década de 1980, grupos performáticos nos seus desfiles, sendo famosas as parcerias com Amir Haddad e Jorge Lafond. Num certo sentido, pode-se dizer que Lafond era um destaque performático de João Trinta, uma vez que ocupou posição de centralidade em algumas das mais instigantes narrativas desenvolvidas pelo carnavalesco, exibindo roupas inusuais ou mesmo a ausência completa de roupa – no desfile de 1990 da Beija-Flor de Nilópolis, causou estrondosa polêmica: apareceu nu, sobre a boca de um vulcão. Em 1991, usando apenas uma microsaia azul, mangas bufantes, gola rufo e laço na cabeça, Lafond apareceu no alto do abrealas da Beija-Flor interpretando a protagonista do enredo Alice no Brasil das Maravilhas. A Alice de Joãozinho Trinta era um homem negro travestido de menina”. BORAIN, Leonardo Augusto. De água, palha e poeira: um olhar para os destaques das escolas de samba a partir do caso Rafael Bqueer. *Revista InterFaces*, Rio de Janeiro, n. 30, vol. 1, janeiro-junho 2020, p. 108. ISSN 1516-0033

“Alice no Brasil das maravilhas” de Joãozinho Trinta diz respeito a uma releitura paródica do conto “Alice no país das maravilhas”, fluindo na linha do pensamento onírico literário, trazendo consigo a estética do absurdo, com uma Alice interpretada pelo ator Jorge Lafond, homem homossexual, negro travestido na avenida. Trinta fazia parceria com Lafond e Amir Haddad. Atentamo-nos a uma forma de expressão tropicalista que implodiu nas décadas de 1980 e 1990, com a consolidação de formas nacionais e regionais de gêneros internacionais. Como exemplos, temos os movimentos que desafiam explicitamente a folclorização, optando antes por uma postura de caráter cosmopolita orientada em graus variados para o mercado, contra uma globalização e a pluralização internacionalista.

Na estreia de seu talk show no Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), Elke Maravilha (uma figura ícone polêmica que tratava de temas controversos em suas participações na TV) entrevista o ator Jorge Lafond no dia 21 de junho de 1993. No palco, também está presente Carlos Alberto de Nóbrega, que o acompanha e faz uma participação mínima. O apresentador se encontra ali como companhia,

e a entrevista ocorre com algumas interações de olhares e feições de espanto ou desaprovação com o ator Jorge Lafond.

ELKE - Me conte... e a Vera Verão?

LAFOND - Nossa! A vera anda melhor que eu e o próprio Carlos Alberto que é o criador, né? E isso é uma coisa fascinante ... super legal, graças a Deus

ELKE - Você criou?

CARLOS ALBERTO - é... Ele estava fazendo os trapalhões, né? tínhamos trabalhado juntos e de repente no dia do meu aniversário, o Luciano me deu de presente a contratação do Lafond que eu queria muito e ele veio fazer a fofqueira e ele fez uma personagem muito engraçada e tal, daí um quadro gozado e aí eu pensei em fazer a Vera Verão, o nome é dele... Eu pensei em fazer aquele travesti da praça que briga com todo mundo, que bate em mulher, puxa a gilete da boca e deu certo. A gente grava o programa... com público, mas ele é gravado e é um delírio quando ele entra em um show que o Marcelo faz com eles, sem querer desmerecer demais, quando ele entra é que arrebatava... Arrasa.

[...]

LAFOND - Posso falar desse babado aqui? (Se referindo ao espetáculo Sassarico da nega)

ELKE - Mas é claro, bota tudo! Solta a franga da granja

LAFOND - Não posso soltar, porque o homem tá aqui do lado, criatura

ELKE - Porque? Ele é rigoroso?

LAFOND - Não. Ele é bacaninha, mas a gente fica sempre com um na mão!

[...]

(Entre risadas)

ELKE - Qual é o seu tipo de homem favorito? Tem algum?

LAFOND - Ora, criatura! Não me faça essas perguntas perto do Sr. Carlos Alberto. Que eu já levei um puxão por causa disso

CARLOS ALBERTO - Peraí, senhores telespectadores eu vou ficar com fama do que eu sou, não é nada disso não

LAFOND - Mas ele puxou minha orelha com uma questão muito legal, foi como amigo, não foi nada assim... coisa de gente maneira, só pra controlar um pouco meus impulsos porque eu sou louco demais, gente.

ELKE - (risadas) Louco demais!

Podemos perceber a relação paternalista na tutela de Carlos Alberto de Nóbrega, que marca presença em sua entrevista. Lafond se coloca em um lugar de "humildade" em relação às críticas externas, referindo-se às "podas" como um toque amigo, puxões de orelha que o fazem controlar impulsos de sua personalidade, que, quando citada, se assemelha muito à de "Vera Verão". Neste momento, é como se não existisse a separação entre a pessoa do artista e da personagem, a ponto de nos levar a discutir cada instância dessa vida.

A separação entre a pessoa do artista e da personagem (Vera Verão) é diluída, evidenciando como a construção da persona é influenciada por fatores externos, como a tutela paternalista de Nóbrega, e como essa construção é uma performance em si. A máscara não é mais apenas um objeto que ecoa a voz em uma estrutura teatral para projetar e ser ouvida. Agora, a máscara é construída

em performance para ser audível e visível como um sujeito. A máscara é o corpo que realiza a performance e se constrói socialmente para transitar nos meios culturais, ser observada e vender o seu trabalho, garantindo a sua sobrevivência de formas variadas.

A máscara é utilizada para destacar o Gestus Social que contém a palavra e a ação. Ao mesmo tempo, evidencia a máscara como elemento constitutivo do espetáculo: se o sorriso dessa personagem é importante quando se relaciona com o ajudante, a meia-máscara contribui para provocar a necessária expressão de surpresa/espanto no público, apontando assim, para uma personagem cujo comportamento precisa ser desvelado" (Valmor Beltrame, 2009)

Dessa forma, destacamos a discussão sobre o performativo entre linguagem e corpo. "A performatividade é um modo de nomear um poder que a linguagem tem de produzir uma nova situação ou acionar um conjunto de efeitos" (BUTLER, 2018, p. 35).

Jorge Lafond produziu uma autobiografia intitulada "Vera Verão: Bofes & babados" (1999), na qual ameaça revelar os nomes de pessoas famosas com quem costumava se relacionar às escondidas. O livro tem prefácio escrito por Carlos Alberto de Nóbrega: "O que é aquilo voando? É uma estrela? É um meteoro? Não! É o super-homem... Errado! Nem super, nem homem... Simplesmente Jorge Lafond."

A obra reúne matéria de Ricardo Boechat, depoimento de Túlio Maravilha, e seu ponto alto gira em torno do caso amoroso que Lafond teria com um dos campeões mundiais do futebol. Destaca uma capa da revista Caceta & Planeta em que Lafond aparece, com o título: "Tudo sobre as loiras". O livro inclui fotos com artistas como Rogéria, Jandaia Pingo de Gente e Buiú de "A Praça é Nossa". Além disso, contém depoimentos feitos pelo próprio ator sobre suas experiências em relacionamentos.

Em 1983, arranjei um namorado bonitinho, loirinho lindo. Só tinha um defeito que era o dente da frente que tinha que ser extraído para colocar uma ponte para a perfeição sua estética. Coloquei o dente no moleque. Quando o bofe não tinha dente, ninguém queria... Eu coloquei o dente no garoto e logo depois todo mundo começou a correr atrás. Uma vez eu fui numa discoteca gay da cidade e o bofe estava lá lindamente dando um show, mostrando-se para as bichas. Ah, meu amor! Eu não perdi tempo, avancei na boca do bofe, peguei meu dente e trouxe de volta. Eu tenho esse dente guardado até hoje.

O que o ator diz sobre si em sua persona-obra em performance, e sobre o que sustenta seu processo de criação, vai além das cenas propostas. Observamos como o ator transita nos meios culturais televisivos. No caso da personagem Vera Verão (Jorge Lafond), o uso da performance ocorre nos modos que configuram sua presença em espaços midiáticos, devidamente registrados em formato audiovisual. A cenicidade desses registros destaca os aspectos performáticos, temáticos e estéticos a serem analisados, proporcionando uma abertura de diálogo com a recepção.

Ao investigarmos a linguagem televisiva brasileira em sua rede de produção, percebemos a forma como o sujeito fala sobre si, como nas questões relacionadas à sexualidade e à negritude. Nos detemos nas questões performáticas em sentido cênico, salientando que toda performance é de gênero. Observar o movimento do artista em sua performance nos leva a um fator crucial na análise das fontes. O entrelaçamento com a personagem Vera Verão não é externo nem ligado apenas à memória histórica, mas foi construído para além do sujeito. Essa memória histórica foi construída por Lafond como uma forma de transitar e garantir sua permanência nos meios culturais, especialmente na televisão.

Isso não significa que Lafond não distingue claramente sua identidade pessoal da persona artística, mas ele utiliza dessa mescla construída para transitar, e é perceptível as condições em que cada tipo de performance está inserido. As condições e o contexto determinam o tipo de performance que Lafond realiza. Ele interpreta a personagem Vera Verão de maneira mais provocativa e performática no programa "A Praça é Nossa", onde ela é retratada como uma mulher exuberante e confiante.

Em boates gays, sua performance pode ser mais voltada para o público LGBTQ+ e adaptada às expectativas desse ambiente. A referência à entrevista citada sobre os dentes do seu namorado indica que sua atuação pode variar dependendo do contexto e do público com o qual está interagindo. Tendo em vista a atuação do sujeito histórico Jorge Lafond e sua personagem Vera Verão, bem como seus lugares sociais como indivíduo, debater a estética e a experiência traves-

ti como categoria de gênero nos auxilia a problematizar a performance cênica⁷ (travestismo cênico) e a demarcar a diferenciação do *cross-dressing*. Essa reflexão está no cerne do objetivo central desta proposta de pesquisa, que consiste em perceber a subjetividade do sujeito histórico Jorge Lafond, contrapondo a ideia cristalizada de cooptação presente em obras acadêmicas que abordam a temática do homoerotismo, travestilidades e televisão, percebendo o sujeito em questão em posição de “liminaridade”.

O caminho pelas bibliografias produzidas sobre os travestismos e travestilidades nos possibilita uma percepção temática e metodológica de como fluir na análise das produções que envolvem performance *cross-dresser*. Isso nos leva a um olhar meticuloso não apenas para os sujeitos que utilizam esse tipo de performance e adotam personas, mas também para a forma como as discussões que envolvem essa prática estão sendo posicionadas, como, por exemplo, na feminilidade, masculinidade, discursos de poder, sexualidade, sexo, orientação sexual e gênero.

Dentro das travestilidades, a feminilidade surge a partir das experiências travestis. Essa compreensão nos possibilita identificar e refletir sobre os estereótipos presentes na composição de personagens. Compreende-se que há uma proposição de debate implícita em cada gesto, traço e jargão escolhido pelo ator, nem sempre de forma consciente, mas que nos mostra um recorte da forma como a travestilidade estava sendo vista no tempo histórico em que o sujeito histórico (Jorge Lafond) estava posicionado.

Nas questões que envolvem tramas cênicas, encontram-se aspectos do travestismo imbricado no *cross-dressing*. O livro “*Crossing the Stage: Controversies on Cross-Dressing*” de Lesley Ferris reúne ensaios que abordam questões cruciais para a discussão sobre os travestismos em cena, com foco em teatro, cabaré, ópera e dança, abrangendo do grego clássico ao fenômeno contemporâneo do *Voguing*. No cerne da discussão, Lesley Ferris nos convida a refletir sobre algumas questões: Mulheres travestidas trazem um debate sobre as hierarquias de gênero? Um artista travestido está subvertendo a ordem ou reforçando estereótipos acerca do feminino? Jill Campbell (2005), com um olhar analítico sobre

7 “A arte da performance considera a materialidade do corpo, dos objetos, dos conceitos e transita para a teatralização, assumindo uma potência dramática, dionisíaca e cênica.” I. GUINSBURG, J. II. FARIA, João Roberto. III. LIMA, Mariângela Alves de. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. - 2 ed. Ver. E ampl. – São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.

as peças do romancista Henry Fielding, que possuía como característica em suas obras a sagacidade satírica do baixo cômico, desenha a forma como o vestir-se do sexo oposto em performance foi concebido no teatro moderno na Europa em 1736.

No caso das peças de Fielding, a inversão de gênero é vista como uma forma de representar caricatamente os extremos sociais em colapso. Fielding retrata, de forma literal, as relações fálicas de poder dentro da sociedade, colocando o pênis como o representante máximo das tramas sociais. Dessa maneira, ele caricatura os significados sociais atribuídos ao órgão e, de forma satírica, assume o pênis como grande fiador dos discursos morais, assim como da própria moeda inglesa e do sentimento de pertencimento à Inglaterra. Fielding aborda a rejeição à masculinidade fálica, explorando ideias que conduzem à degeneração moral. Ao mesmo tempo, retrata o pênis masculino como uma ferramenta de extrema violência, um instrumento de alienação e uma máquina desumana.

A degeneração é entendida como uma redução do discurso moral, de maneira melódica e satírica, compreendendo uma questão mercadológica de recepção do público: “É difícil pagar àqueles que nossas falhas revelam” (p. 68). Ele discute como o debate de gênero é colocado como meio de representar questões consideradas vergonhosas com consequências políticas e literárias. A rejeição ao falo é representada cenicamente por uma mulher que prefere se relacionar com outra mulher ou até mesmo com um eunuco, assim como pela transformação de um eunuco em mulher.

As ideias de gêneros ambíguos para as personagens discutem a apropriação feminina do poder masculino, mas também servem para demonstrar uma fraqueza política, por exemplo. Segundo Peggy Phelan (1993), não é possível considerar a apropriação da mulher no universo do travestismo masculino como “comemorativa” ou “misógina” sem levar em consideração classe, raça, sexualidade, economia e história, que possibilitam a percepção sobre o tipo de apropriação em questão. Além disso, essa ética dicotômica se torna uma chancela rígida que acaba por limitar os olhares.

Para Phelan, “Paris is Burning” (1990) é um filme portador de discurso polêmico e complexo sobre a apropriação. O foco no travestismo é utilizado como meio para investigar a política da cultura, conhecimento e poder, valendo-se de recursos etnográficos. Os bailes documentados no filme são considerados máscaras diante da falta e do prazer genuíno de uma identificação simbólica, crucial

para o capitalismo e para o desejo erótico, enraizado em uma admiração pela branquitude associada à busca por uma “beleza ideal” em contraste com a beleza normativa. O “não ter” (falta sexual e política psíquica) do desejo da mercadoria é a força motriz de um capitalismo da apropriação. Segundo Phelan, “Paris is Burning” discute muito além do travestismo.

As identidades performáticas em foco trazem a dimensão do “real”; os figurinos utilizados nos bailes, que têm diversas categorias de imitação do “real”, são ensaios sérios. Os bailes oferecem oportunidades para imitar e teatralizar a vida cotidiana, que está impregnada de preconceitos raciais, sexuais e de classe. A realidade aqui é vista como um conceito móvel, assim como raça, sexualidade e identidade.

A mulher é a figura do disfarce posta em máscara. Ao incorporar essa máscara, o travesti torna visível seu próprio desejo de disfarce. “Dentro da economia do desejo patriarcal que molda – embora não defina completamente – o travestismo gay masculino, a figura da mulher é apropriada como um sinal para validar a autoridade masculina” (p. 169). Na cultura homossexual masculina, a mulher é colocada como um ponto de tensão necessário, pois assegura a autoridade masculina. A mulher é representada como uma cópia de uma cópia; o “real” (da) mulher não pode ser representado justamente porque sua função é representar o homem (p. 169).

O *Cross-dressing*, como máscara feminina cênica, pode ser interpretado de maneira ampla. Dentro dessa vasta abordagem, observa-se como a reafirmação do poder masculino se apresenta como uma representação fálica desse poder, carregando consigo a caricatura de trejeitos culturalmente cristalizados como femininos. O falo, nesse contexto, marca a diferença entre os sexos e os relacionamentos entre os sujeitos.

É notável como essa prática é percebida como uma estratégia de negociação para a inserção no meio cultural televisivo. Embora exista a narrativa cristalizada de que a televisão é um meio de cooptação, percebe-se, em contraposição a essa ideia, que os sujeitos históricos em questão ocupam uma posição de «liminaridade». Dessa forma, compreendemos que Jorge Lafond se posiciona nesse entremeio, utilizando o cômico e o *cross-dressing* como estratégias para garantir sua permanência nos meios culturais televisivos.

Vera Verão: Uma Jornada Queer nos Entrelaçamentos de Gênero na TV Brasileira

Ao assumir a persona de Vera Verão, Lafond não apenas desafia as expectativas de gênero, mas também destaca a artificialidade e performatividade das construções sociais em torno do feminino. O conceito de “liminaridade” na teoria queer pode ser aplicado à posição de Lafond, que, ao ocupar espaços televisivos com sua persona feminina, está situado em uma zona de transição e contestação das fronteiras de gênero. Isso amplia as possibilidades de compreensão do seu trabalho para além da dicotomia tradicional de homem/mulher.

O debate sobre o campo da comunicação e questões de gênero de Ana Carolina D. Escosteguy (2020)⁸ se torna uma questão cara a nós já que evidencia as particularidades acerca das questões que envolvem o feminismo e as suas influências âmbito da comunicação.

É frente às representações do feminino, envolvimento de violências como sexismo e outros tipos de agressões dentro da televisão e imprensa nacional que a autora aponta preocupações sobre a imagem da mulher na mídia, recepção e consumo por mulheres e aponta quatro impulsos presentes nos estudos sobre a relação entre comunicação e questões de gênero.

O primeiro entre 1970 e 1990, diz respeito ao que chama de arrancada inaugural, onde a categoria mulher está sendo posta em debate. O segundo na década de 1990 o termo gênero presente na mídia, observado como “mera etiqueta”, o terceiro entre 2000 e 2015, está posto na primeira convergência entre sul e norte e o quarto dá ênfase à chamada “primavera feminista” com manifestações a exemplo da Marcha das Margaridas, Mulheres negras e empoderamento crespas que ocorrem ante os movimentos conservadores que impulsionam a onda anti-feminista.

O modo como os homossexuais deixam os guetos ao longo das décadas, ocupando as ruas, expandindo seus territórios, também para a TV como um novo lugar que de certo modo passa a ser “um novo gueto, na medida em que este espaço é apropriado em situações específicas e sazonalmente, a partir da máscara e do riso”. (TREVISAN, 2000, p. 26).

Podemos perceber ainda os fatores que mudam com relação à visibilidade à personagem (Vera Verão) não só pela caricatura do feminino, mas sob o deboche

8 ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Dossiê Crise, Feminismo e Comunicação—[https://revistaecopos.eco.ufrj.br/ISSN 2175-8689 –v. 23, n. 3, 2020](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/ISSN%202175-8689-v.23,n.3,2020DOI:10.29146/eco-pos.v23i3.27643) DOI: 10.29146/eco-pos. v23i3.27643.

que envolve situações e dilemas do cotidiano homoerótico, colocando como evidência o modo como os sujeitos o sujeito histórico (Jorge Lafond) se relaciona nestes entremeios estrategicamente.

Segundo Esther Hamburger, é na população que reverbera os ecos da indústria de fomento televisivo, encontrando assim seu lugar de prioridade de consumo nos lares. O meio de comunicação traz à tona diversos termos sociais e “em 1991, a televisão já alcança 99% do território e 74% dos domicílios”. (HAMBURGER, 1998, p. 4).

A autora nos incita à compreensão acerca dos modos pelos quais as indústrias culturais irão dispor de uma ação efetiva sobre as transformações presentes no cotidiano, nas estruturações sociais, como também nas suas sensibilidades estéticas. O embate com os setores tradicionais que por sua vez atacam em nome da família, faz transparecer um resultado avesso ao esperado sobre o momento de visibilidade. Miguel Rodrigues de Souza Netto (2011) aponta esta visibilidade como abertura de brechas específicas, constituindo assim um espaço de exclusão. “Tipos diversos de homossexuais foram produzidos socialmente e representados/conflituados na literatura, no cinema e na televisão”. (SOUZA NETTO, 2011, p. 49)

A discussão acerca das questões que fervilham sobre o “ser mulher” e o feminino, junto aos debates que envolvem a comunidade LGBTQ+ dentro deste recorte temporal, nos interessam ao ponto que evidencia os debates presentes na mídia como temas de urgência para o consumo, bem como as características que foram parodiadas e caricaturadas dentro da construção da personagem Vera Verão, interpretada por um sujeito declaradamente homossexual que utiliza-se da máscara cênica Cross-Dressing, seja reforçando os padrões de violência e subjugação ou até mesmo rompendo com ele. Podemos compreender a forma como performaticamente estas questões estão sobressalentes numa atuação cênica dentro da televisão brasileira e são consumidas por um público massivo.

Referências

DO TRAVESTISMO ÀS TRAVESTILIDADES”: UMA REVISÃO DO DISCURSO ACADÊMICO NO BRASIL ENTRE 2001-2010 Marília dos Santos Amaral, Talita Caetano.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Dossiê Crise, **Feminismo e Comunicação**—[https://revistaeco-pos.eco.ufrj.br/ISSN 2175-8689 -v. 23, n. 3, 2020DOI: 10.29146/eco-pos. v23i3.27643](https://revistaeco-pos.eco.ufrj.br/ISSN%202175-8689-v.23,n.3,2020DOI:10.29146/eco-pos.v23i3.27643).

- FERNANDES, Sílvia. **Grupos Teatrais – Anos 70**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.
- FERRYS, Lesley. **Crossing the stage controversies on cross-dressing**.nRoutledge. EUA.1993
- GUINSBURG, J. II. FARIA, João Roberto. III. LIMA, Mariângela Alves de. **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. 2 ed. Ver. E ampl. – São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.
- GUINSBURG, Jacó. **Teatro brasileiro: ideias de uma história**. J. Guinsburg e Rosangela Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- HAMBURGER, Esther. **“Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano”**. In: SCHWARCZ, L. M. (org.). **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- GUINSBURG, J. II. FARIA, João Roberto. III. LIMA, Mariângela Alves de. **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**.- 2 ed. Ver. E ampl. – São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.
- LOPES, Antonio Herculano. **Performance e história** (ou como a onça, de um salto, foi ao Rio do princípio do século e ainda voltou para contar a história). Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.
- MAGALDI, Sábado. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Editora Global, 2013. MATE, Alexandre. O teatro adulto na cidade de São Paulo na década de 1980. São Paulo: Editora Unesp, 2011
- NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. Marcos Napolitano. – São Paulo: contexto, 2001 – (Repensando a História).
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **História da vida privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea**. vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998
- SÊGA, Christina Maria Pedrazza. O Kitsch está Cult. REVISTA SIGNOS DO CONSUMO – V.2, N.1, 2010. P. 53-66.
- SENA, Nathally Almeida. **Já podemos rir? Novas questões em cena por meio da trajetória do Asdrúbal Trouxe o Trombone (1970 – 1980)**. 2018. 147 p. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2018.
- SILVA, Karla de Oliveira Cruz e Maria Juracy Filgueiras Toneli.
- SILVA, Márcio Corino Lantelme da. **Programas de Auditório e o apelo à fantasia: Cultura de massa e o Grotesco na Comunicação**. Monografia apresentada à Banca Examinadora do Curso de Bacharelado em Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2005.
- SOUZA NETTO, Miguel Rodrigues de. **Homoerotismo no Brasil contemporâneo: representações, ambiguidades e paradoxos**. Uberlândia, 2011. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.
- TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**. 4 ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000
- TURNER, Victor. **Drama, campos e metáforas**. Niterói: EDUFF. 2008.
- TURNER, Victor. **The anthropology of performance**. Nova York: PAJ Publications. 1987.