

## «Podem chamar-lhe loucura, mas achamos que é cultura»: *A performance do transformismo em Lisboa*

**Marco Roque de Freitas**

INET-md  
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas  
Universidade Nova de Lisboa  
[marcofreitas86@gmail.com](mailto:marcofreitas86@gmail.com)

### Resumo

Este artigo aborda a relação entre música, género e sexualidade no Finalmente Club, discoteca pertencente ao *Roteiro Gay de Lisboa*. Recorro, para o efeito deste estudo, à análise etnomusicológica da *performance* do transformismo apresentada nesse espaço ao longo dos últimos quarenta anos, procurando compreender os valores subjacentes a esta prática, os critérios de escolha do repertório, o estatuto social e laboral dos artistas associados, a sua relação com o público, bem como a sua luta diária para que os *shows* de transformismo sejam apreciados enquanto «espetáculos culturalmente relevantes».

### Palavras-chave

Etnomusicologia; Dança; *Performance*; Estudos de género e sexualidade; Discoteca; Transformismo.

### Abstract

This article concerns the relationship between music, genre and sexuality at the Finalmente Club, which is included in the *Lisbon Gay Guide (Roteiro Gay de Lisboa)*. As part of this research I undertook an ethnomusicological analysis of the performance of transformism presented at this club during the last forty years, attempting to understand the values that underlie this practice, the criteria for choices of repertoire, the social and working status of the associated artists, the relationship with the public, as well as the daily struggle to achieve recognition for these shows as ‘culturally relevant performances’.

### Keywords

Ethnomusicology; Dance; Performance; Gender and Sexuality Studies; Disco; Transformism.

## Introdução

**E**STE ARTIGO ABORDA A RELAÇÃO ENTRE MÚSICA, género e sexualidade no Finalmente Club, discoteca pertencente ao *Roteiro Gay de Lisboa*.<sup>1</sup> Recorro, para o efeito deste estudo, à análise etnomusicológica da *performance* do transformismo apresentada nesse espaço, procurando compreender os valores subjacentes a esta prática, os critérios de escolha do repertório, dinâmicas de organização e hierarquização de grupo, bem como a sua relação com o público.

Os estudos que relacionam práticas musicais com a sexualidade apresentam configurações muito díspares: alguns autores procuram indícios da orientação sexual em compositores tais como Händel (THOMAS 2006), Schubert (MCCLARY 1991) ou Britten (BRETT 2006a); enquanto outros questionam a existência de repertórios eminentemente conotados com a «homossexualidade» (BRETT - WOOD 2006). A primeira tendência apresenta-se muitas vezes como um exercício especulativo, na medida em que trata de personalidades do passado cuja vida pessoal desconhecemos (por exemplo, Schubert e Händel). A segunda tendência aproxima-se, por sua vez, das linhas de pensamento prevaletentes na moderna musicologia e etnomusicologia, designadamente na procura abrangente e relacional das ligações entre música e identidades sexuais.

Esta alegada relação é aludida por Bruno Nettl no seu livro *The Study of Ethnomusicology*, enquadrada no capítulo «Diversity and Minorities», usando a sua experiência de campo para salientar uma possível ligação entre musicalidade e homossexualidade em diferentes partes do mundo, desde os índios norte-americanos aos Hijras na Índia. O autor lembra-nos: «why should be, in a number of societies, a special association between musicianship and homosexuality is a question that has hardly been explained». Segundo Nettl, os estudos relacionais entre sexualidade e

---

Este artigo resulta de uma investigação original realizada entre outubro de 2011 e julho de 2013 para a minha tese de mestrado em Ciências Musicais (variante de Etnomusicologia) intitulada «*Podem chamar-lhe loucura mas achamos que é cultura*»: *Música e a performance da sexualidade numa discoteca em Lisboa*, sob a orientação do Professor Doutor João Soeiro de Carvalho, defendida em janeiro de 2014 na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (Universidade Nova de Lisboa). A tese foca-se na análise de duas dimensões performativas centrais da discoteca Finalmente Club: a *performance* do transformismo (ou travesti) e a *performance* da sedução (o «engate»). Neste artigo foco-me essencialmente na *performance* do transformismo, deixando para outra ocasião a análise do «engate enquanto *performance*». Para uma análise aprofundada dos assuntos aqui abordados ver FREITAS (2013). A visita ao sítio oficial do Finalmente Club complementa o presente artigo com fotografias e vídeo. Sítio oficial: <<http://finalmenteclub.com>>.

<sup>1</sup> O *Roteiro Gay de Lisboa (Lisbon Gay Guide)* é um guia turístico em formato de bolso, editado por Isidro Sousa com produção da empresa Korpus. Com uma tiragem de 10.000 exemplares na 10ª edição (junho de 2013), os bares ou discotecas neste documento encontram-se organizados por diferentes categorias: *Mostly Gay*, *Mostly Lesbian*, *Gay and Lesbian* ou *Mixed or Friendly*. Entre uma vasta lista de serviços, o roteiro inclui uma lista de quatro discotecas: Construction Club, *mostly gay*; Trumps e Finalmente Club, *gay and lesbian*; e Frágil, *gay-friendly* (SOUSA 2013).

música podem trazer à etnomusicologia matérias de grande interesse, exigindo, contudo, «an exceptional sensibility in fieldwork and careful social analysis» (NETTL 2005, 419-23). Martin Stokes localiza, por sua vez, a temática «género e sexualidade» no âmbito das tendências recentes da disciplina salientando, em particular, a influência da teoria *queer* na aproximação entre os musicólogos e etnomusicólogos que procurem desafiar ideias, categorias e narrativas dominantes, apodadas pelos autores como «heteronormativas» (STOKES 2001).<sup>2</sup> Apesar de Nettle e Stokes salientarem e defenderem a pertinência desta temática na etnomusicologia, nenhum dos autores faz referência a um único estudo de carácter etnomusicológico lembrando-nos, por conseguinte, que na disciplina o estudo da relação entre práticas expressivas e sexualidade está ainda, em grande medida, por desbravar.

Ainda sobre esta temática, o trabalho do musicólogo Phillip Brett é particularmente interessante, ao questionar a relação entre conceitos, tais como «musicalidade» e «homossexualidade», através da justaposição de abordagens essencialistas e construtivistas: serão a musicalidade e a homossexualidade condições atribuídas à nascença ou serão culturalmente construídas? Para o autor: «music is a perfect field for the display of emotion. It is particularly accommodating for those who have difficulty in expressing feelings in day-to-day life [...]. To gay children, who often experience a shutdown of all feelings as the result of sensing their parents' and society's disapproval of a basic part of their sentient life, music appears as a veritable lifeline» (BRETT 2006, 17). No âmbito da etnocoreologia, Judith Lynne Hanna apresenta uma reflexão semelhante:

On the fringe of society and receptive to the unconventional, the art world offers gay man an opportunity to express an aesthetic sensibility that is emotional and erotic, an insulation from a rejecting society, an avenue of courtship, and an arena in which to deal with homosexual concerns.

---

<sup>2</sup> A expressão «queer theory» é atribuída a Teresa de Lauretis no artigo «Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities», em 1991, na revista *Differences* (JACOSE 1996, 116). Os autores associados à corrente *Queer Theory* recusam o uso de categorias sexuais como hetero-, homo- e bi-, considerando que estas contribuíram para fomentar a desigualdade e distinção social entre homens e mulheres, entre heterossexuais e não-heterossexuais, entre *self* e *other*; distinções essas muito flexíveis, ao ponto da sua operacionalização ser efetivada de diferentes modos, não só entre os indivíduos pertencentes aos grupos a que cada um destes conceitos se reporta, mas também entre indivíduos que não pertencem a esses grupos (PLUMMER 1992). Sem esquecer a maleabilidade e artificialidade que caracterizam as supracitadas categorias, os termos «heterossexual» e «homossexual» (ou «gay») são utilizados neste trabalho enquanto conceitos operativos, com vista a caracterizar um grupo de indivíduos que desenvolvem relações sexuais com pessoas do outro ou do mesmo sexo, respetivamente. Igualmente relevante é o conceito de «sexualidade(s) não-normativa(s)» para caracterizar todas as manifestações sexuais que não se enquadrem na heterossexualidade tida como dominante; esta última «has long maintained its claim to be a natural, pure, and unproblematic state which requires no explanation. Indeed, in so far as many attempts to 'explain' homosexuality are grounded conceptually on heterosexuality. [...] To denaturalize either homosexuality or heterosexuality is not to minimize the significance of those categories, but to ask that they be contextualized or historicized rather than assumed as natural, purely descriptive terms» (JACOSE 1996, 17).

It has been argued that ‘the male homosexual has found the means to *pass* by identifying himself as artistic/romantic rather than simply gay. So the social rejection on the basis of sexuality is refocused by the justification of art’ (HANNA 1988, 136).

É com base nestes argumentos que a música e a dança podem servir, segundo os autores, como uma espécie de «refúgio» para o indivíduo homossexual, constituindo, deste modo, um poderoso meio para extravasar os seus sentimentos através de comportamentos socialmente aceites em contextos performativos.

Perante este enquadramento, torna-se incontornável referir o trabalho de Judith Butler sobre a construção do género e sexualidade. Para a autora, o género funciona como uma espécie de «performance» resultante de noções culturalmente interiorizadas, ao invés de uma possível ordem natural, muitas vezes sustentada por uma noção biológica e binária dos corpos (BUTLER 1990). É importante ressaltar, porém, que esta *performance* não é um ato isolado ou voluntário, sendo o resultado de discursos reguladores, como refere Foucault na sua *História da Sexualidade* (1978), que garantem, por sua vez, que os indivíduos performem as ações ou códigos associados a concepções de masculinidade e feminilidade (BUTLER 1993, 95). Como veremos adiante, estas ideias são particularmente pertinentes para explicar os princípios estéticos intrínsecos à prática do transformismo no Finalmente Club.

Enquadro também a presente investigação no âmbito dos estudos de *performance* na etnomusicologia (QURESHI 1987; SEEGER 1992; RICE 1987, 2003; NETTL 2005), recorrendo em particular ao conceito de «performance» de Deborah Kapchan, definido como um conjunto de «aesthetic practices – patterns of behaviour, ways of speaking, manners of bodily comportment – whose repetitions situate actors in time and space, structuring individual and group identities» (KAPCHAN 1995, 479). Em diálogo com as várias dimensões presentes na supracitada definição, o modelo conceptual de Timothy Rice, definido como uma «etnografia da experiência musical centrada no indivíduo ou em pequenos grupos», parece-me ser especialmente útil neste contexto (RICE 2003). O modelo é composto por três eixos: o *tempo* (compreendendo, neste caso, a história que influenciou a experiência do transformismo enquanto espetáculo público); o *local* (espaço socialmente construído onde ocorre a experiência sócio-musical, sendo neste caso particular o Finalmente Club, e o Príncipe Real em geral), e a *metáfora* (conceitos e aspetos valorativos associados à prática do transformismo). O recurso a este método foi fundamental para explorar as experiências do grupo de transformistas residente do Finalmente Club, através da observação *in loco* dos espetáculos e da realização de entrevistas a Fernando Santos «Deborah Krystal» (diretor

artístico), Marco Ferreira «Samantha Rox», João Velosa «Nymma Charlles», Ricardo Tavares «Norma Swan», Vítor Hugo Sousa e Lázaro Ferro «Shantal de Cuba».

### **O transformismo em Lisboa: Uma breve contextualização**

No decorrer da Primeira República e do Estado Novo, o travestismo estava associado à homossexualidade e era visto como uma «perturbação mental». Os homossexuais eram enquadrados na mesma categoria de outros grupos considerados marginais, como os «doentes, delinquentes, ladrões e vadios» sendo, por essa razão, perseguidos pela polícia e submetidos a terapias de choque. Por conseguinte, ao ostentarem um vestuário associado ao género oposto, os travestis eram alvos fáceis de perseguição policial (ALMEIDA 2010).

A revolução de abril de 1974 trouxe um conjunto de novas perspetivas em relação às liberdades que, até então, tinham sido condicionadas pelo Estado Novo, como nota o jornalista retornado de Moçambique, Guilherme de Melo: «Já havia um outro respirar. Era a época de Scarllaty» (ALMEIDA 2010, 214). O Scarllaty Club foi a primeira casa de transformismo a abrir as suas portas em Lisboa, na Rua de São Marçal, a 11 de novembro de 1975. Segundo o seu protagonista, Carlos Ferreira:

Após o 25 de abril deixei a empresa onde trabalhava e fiquei sem saber o que fazer. Foi aí que tive a ideia de abrir um bar onde pudesse fazer um espetáculo travesti – o Scarllaty Club. Fez história porque foi o primeiro a abrir logo após 1974. Marcou muito as noites de Lisboa; foram onze anos de trabalho intensivo do qual eu saí exausto. Numa fase inicial os espetáculos eram apenas protagonizados por atores de travesti, que até à altura, não existiam [...]. Eu tinha visto muitos espetáculos no estrangeiro [...]. Quando fui a Paris conheci um conjunto de casas que se dedicavam exclusivamente ao transformismo. O Scarllaty Club cá em Portugal foi a soma de tudo o que vi em todos esses espaços (FERREIRA 2011).<sup>3</sup>

Foi no seguimento deste sucesso que os estabelecimentos vizinhos incorporaram o já testado modelo de Scarllaty, enquanto outros foram criados com esse propósito – o Memorial, o Travelou (posteriormente Rocambole, Alcazar e Drop's) e o Finalmente Club, em 1976. A abertura de todos estes espaços contribuiu, ainda no decorrer da década de 1970, para a institucionalização do

<sup>3</sup> Entrevista a Carlos Ferreira no programa «Há Conversa», RTP Memória a 16 de dezembro de 2011. Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=WwfEnQ\\_ehOY&feature=share](http://www.youtube.com/watch?v=WwfEnQ_ehOY&feature=share)> (acedido em 28 de julho de 2013).

transformismo – que estivera até então confinado ao Carnaval, ao teatro, a festas em casas particulares ou em clubes privados – enquanto espectáculo público.

Paralelamente, começaram a constituir-se grupos de transformistas associados a um único estabelecimento; simultaneamente, foi também dada a hipótese aos transformistas e atores amadores de pisarem o palco, num fenómeno apodado de «Lugar às Novas», rubrica que ainda hoje se mantém. O facto destes espaços aparecerem no Príncipe Real e próximos uns dos outros, contribuiu para que esta zona se confirmasse como «a zona *gay* de Lisboa», um título que ainda hoje se mantém, como prova o documento turístico *Lisbon Gay Guide* (SOUSA 2013).

Segundo Fernando Santos, havia uma noção partilhada de que o transformismo poderia ser um espectáculo promissor, na medida em que as suas características festivas e coloridas estariam em consonância com o ambiente que se vivia na época. Perante o sucesso de personagens como «Lídia Barloff» e «Guida Scarllaty», surgia a noção de que este tipo de espectáculo poderia proporcionar oportunidades de trabalho no meio artístico lisboeta (entrevista a F. SANTOS 2013a).

Nesta época, o repertório predominante eram as canções ou números de cantoras internacionalmente conhecidas; algumas pertencentes ao *disco sound*, tais como, Gloria Gaynor ou Donna Summer; ou relacionadas com o imaginário dos *cabarets*, através das interpretações cinematográficas de Liza Minnelli ou Barbra Streisand. O repertório não se cingia, porém, a nomes conhecidos, como refere Fernando Santos: «existiam também cantoras de quem nem sabíamos o nome, que não eram divulgadas nos meios de comunicação social. [...] Alguns amigos viajavam frequentemente para Londres, Nova Iorque e Paris e traziam-nos discos com canções novas. Eles diziam: isto é interessante [...] devias fazer isto [...] é muito giro. Depois surgia o culto do segredo – que ainda hoje se mantém – o de fazer uma cantora diferente ou não tão óbvia para garantir exclusividade do número de transformismo» (entr. SANTOS 2013a).

O recurso a artistas e exemplos musicais ligados ao *disco sound* foi imediatamente adotado pelos transformistas e atores portugueses com o propósito de aludir a aspetos relacionados com um certo «imaginário *gay*». Um exemplo óbvio desta relação foi o filme *Fatucha Superstar – Ópera Rock Buffa*, realizado por João Paulo Ferreira em 1976 e inspirado no musical *Jesus Christ Superstar* de Lloyd Webber. Com a revolução ainda quente, Ferreira desconstrói no filme aquele que foi um dos grandes alicerces do Estado Novo: as aparições de Nossa Senhora de Fátima. Recorre, para o efeito, a ambientes de *cabarets*, música *disco* e muitas imagens psicadélicas induzidas através do consumo de drogas. Se por um lado, *Fatucha Superstar* é fiel ao musical de Webber, já *Fatucha* é um sofisticado travesti que surge aos três pastorinhos de óculos escuros e

conduzindo um descapotável; o paraíso é uma pista de dança onde os participantes se drogam e fazem sexo ao som de *disco sound*.<sup>4</sup> É notória a tentativa de reproduzir no filme um certo ideário *gay* que teria sido, de algum modo, importado não só do estrangeiro mas também das noites do Príncipe Real. Segundo um funcionário da Cinemateca Portuguesa, numa informação prestada aquando da sua exibição a 24 de janeiro de 2013, foi impossível contactar o realizador e os atores do filme, tornando-se assim difícil conseguir uma análise dos valores dos seus protagonistas, apesar destes parecerem estar em consonância com as descrições que recolhi da época sobre o Príncipe Real.

Nas casas do Príncipe Real o público era assíduo. Segundo Fernando Santos, «aparecia gente de todos os estratos sociais, com diferentes formações de vida: apareciam pais, filhos, netos [...] todos queriam assistir a essa revolução cultural. As salas do Príncipe Real ficavam muito cheias [...] era uma diversão completa» (entrevista a F. SANTOS 2013b). Fernando Santos descreve um ambiente semelhante na Amadora, onde trabalhou no final da década de 1970: «havia grupos que enchiam carros inteiros e faziam noites fabulosas; concursos de *Miss Verão*, *Outono*, etc., sempre de homens travestidos, claro. Estes espaços não eram frequentados exclusivamente por homossexuais – pelo contrário – havia de todo o tipo de pessoas, incluindo muitos, mas muitos casais heteros: na época era moda os heterossexuais terem amigos homossexuais; era algo prestigiante» (entr. SANTOS 2013b). Ou seja, no que se reporta ao tipo de público presente, este era considerado um espetáculo como outro qualquer. Guilherme de Melo, jornalista no *Diário de Notícias* não só confirma esta ideia, como apresenta uma perspetiva muito crítica do fenómeno, no *Caderno de Reportagem* 1/1:<sup>5</sup>

E os casais ditos normais e devidamente constituídos segundo as normas convencionais, combinam entre si a ida em grupo à discoteca com *shows* de travestis ou ao clube privado onde os homossexuais dançam uns com os outros e se beijam quando toca o «Hey» do Júlio Iglesias – para depois se ter assunto e gozarem ao longo da semana no trabalho [...]. De um certo modo, e há que admiti-lo, foram os homossexuais os responsáveis por esta [falsa] abertura [...] que se transformou num espetáculo folclórico (MELO 1982, 16).

<sup>4</sup> Para mais informações sobre *Fatucha Superstar* consultar: <<http://queerlisboa.pt/filme/fatucha-superstar-opera-rock-bufa>> (acedido em 28 de julho de 2013).

<sup>5</sup> Suplemento do *Diário de Notícias* publicado em 1982. Segundo a contracapa: «Os cadernos de Reportagem, publicação periódica agora iniciada, pretendem situar-se entre o jornal e o livro, conciliando a acessibilidade do primeiro e a profundidade do segundo. Sob a forma de grandes reportagens, realizadas por destacáveis jornalistas portugueses, abordarão temas nacionais que, pela sua ousadia, marginalidade, perturbação e desafio não são tratados na nossa imprensa». Será interessante notar que o primeiro e único número teve como tema «Ser homossexual em Portugal», da autoria de Guilherme Melo. Após a polémica que este número causou, o projeto foi cancelado.

A visibilidade dos espetáculos de transformismo era tanta «e eram tão bons que os *cabarets* passaram a contratar travestis para atuarem por lá», refere Fernando SANTOS (entr. 2013b). Não obstante toda esta exposição, existia ainda algum receio por parte dos transformistas de que houvesse um retrocesso político e de que as liberdades conquistadas se desvanecessem. Por exemplo, o Finalmente Club era alvo de frequentes rusgas policiais, devido ao facto da homossexualidade ainda permanecer criminalizada.<sup>6</sup> Só após 1982 é que os homossexuais deixaram de ser oficialmente perseguidos, com a eliminação da lei que previa sanções aos que tivessem comportamentos relacionados com sexualidades não-normativas. Fernando Santos exemplifica esta realidade:

Foram momentos gloriosos. As pessoas faziam sexo em qualquer esquina, em qualquer hora, em qualquer momento e com quem lhes apetecesse. As pessoas estavam dispostas a fazê-lo porque não tinham medo de nada: não pensavam em doenças, não estavam consciencializadas de que tinham de fazer sexo com proteção [...] por isso, faziam-no de qualquer maneira, a qualquer momento. E tudo isto estava sempre acompanhado de festas, de muita música, de grupos de pessoas que se juntavam para jantares, em cafés e discotecas, e depois continuavam em festas pela manhã, tomavam pequenos almoços e, sei lá, iam ver nascer o sol numa praia. Eram muitas horas de felicidade seguidas, até que, de repente, começou a desgraça: começamos a ver os amigos a deteriorarem-se fisicamente e a acabarem por morrer. Nesse momento começou exatamente o oposto: acabou a festa e o grande drama começou (entr. SANTOS 2013a).

Embora o assunto «SIDA» já fosse referenciado nas noites do Príncipe Real, principalmente enquanto algo que acontecia lá fora, a morte de António Variações, em 1984, veio empurrá-la para o panorama português, situando-a no Príncipe Real, no coração da «zona *gay* de Lisboa».<sup>7</sup> Tendo em conta a falta de informação sobre a doença, nomeadamente no que respeita aos meios de propagação da mesma, iniciou-se uma nova era pautada pelo medo: ainda sem meios fiáveis de diagnóstico, as pessoas começaram a ponderar se teriam ou não contraído o vírus. O ambiente nas casas de transformismo mudou radicalmente nos anos seguintes; os referidos «casais de heterossexuais, os avós e os netos» que as frequentavam afastaram-se.

Paralelamente, o reconhecimento da doença veio chamar a atenção para o emergente mercado de prostituição de travestis em Lisboa, designadamente na Rua Conde Redondo. Os «travestis de

<sup>6</sup> Reportagem no *Jornal de Notícias* intitulada «Finalmente: 35 anos de um ícone da noite lisboeta» de Catarina Cruz e Nuno Miguel Ropio. Disponível em: <[http://www.jn.pt/Reportagens/Interior970.aspx?content\\_id=2087405](http://www.jn.pt/Reportagens/Interior970.aspx?content_id=2087405)> (acedido em 28 de julho de 2013).

<sup>7</sup> António Variações frequentava as casas do Príncipe Real, tendo inclusive atuado em diversas ocasiões no Trumps.

palco» e os «travestis de rua» passaram a ser erroneamente confundidos; passaram a ser vistos como um grupo uno – de alienados, prostitutas ou delinquentes – uma visão que foi amplificada pela comunicação social. A título de exemplo, quando abordei os transformistas do Finalmente Club com o propósito de realizar entrevistas, alguns deles declinaram, numa fase inicial, porque pensavam que eu era jornalista. Uma das razões mais citadas prendeu-se com o facto das suas anteriores entrevistas terem sido publicadas fora de contexto. Foi referida, em particular, uma reportagem publicada no decorrer da década de 1990, com o título «O Natal marginal», onde eram caracterizadas da mesma forma duas realidades diferentes: a dos mendigos de rua e a dos transformistas do Finalmente Club. Segundo os transformistas, esta equiparação contribuiu para denegrir, ainda mais, a já frágil imagem que a eles estava associada, acentuando o desinteresse do público em relação aos seus espetáculos.<sup>8</sup>

O discurso negativista em torno dos espetáculos de transformismo só se começou a atenuar no decorrer da segunda metade da década de 1990 e, em particular, na viragem de século. Nessa época surgia um novo grupo de artistas jovens que procuravam revolucionar o transformismo em Portugal – autodenominavam-se de *drag queen*.

Os *drag queen* procuravam «animar» os espaços noturnos e «puxar pelos clientes», de modo a incentivá-los a dançar. As suas intervenções eram relativamente informais, no sentido em que não se desenvolviam num palco, mas em cima de plataformas simples, colunas de som ou em cima dos balcões, sem qualquer iluminação ou foco de protagonismo em particular. Alguns deles construíram a sua identidade artística em oposição ao trabalho que era então desenvolvido no Finalmente Club; como explica Fernando Santos, «eles deram entrevistas em programas de televisão em que diziam que não queriam fazer o travesti de plumas e lantejoulas dos casinos antigos de Paris e *cabarets* de Moulin Rouge [...] que não queriam ser o travesti cansado e ultrapassado. Diziam ser mais *fashion*, mais à frente» (entr. SANTOS 2013a). Assim, em vez de se vestirem e de procurarem emular o comportamento associado às mulheres, os *drag queen* defendiam para si uma identidade andrógina, sem género definido, que se materializava através de uma mescla de adereços associados ao masculino e ao feminino, sem qualquer pretensão de esconder o seu corpo. No virar do século esta estética parece ter ficado ultrapassada.

No início da década de 2000 começava-se já a desenhar o contemporâneo mapa noturno *gay* em Lisboa. O Trumps e o Bric (estabelecimentos concorrentes ao Finalmente Club) começavam a abandonar os espetáculos de transformismo, em prol de outras formas de entretenimento menos dispendiosas, enquanto outros espaços começaram a fechar ou a mudar as suas políticas

---

<sup>8</sup> Ideia expressa nas entrevistas de Marco Ferreira «Samantha Rox» e Ricardo Tavares «Norma Swan».

performativas. O Finalmente Club tornou-se assim no único estabelecimento que continuou a oferecer espetáculos de transformismo diários em Lisboa. Após a morte de José Manuel Rosado «Lydia Barloff», e de Joaquim Centúrio de Almeida «Ruth Bryden», «Deborah Krystal», de Fernando Santos, ascendeu a cabeça de cartaz no ano 2000, mantendo-se até à atualidade como uma das principais figuras do transformismo em Portugal.

Durante a minha observação de campo, desenvolvida entre outubro de 2011 e agosto de 2013, Fernando Santos fez-se acompanhar por Marco Ferreira «Samantha Rox», Jenny Larrue, João Velosa «Nyma Charlles», Ricardo Tavares «Norma Swan» e pelo bailarino Vítor Hugo. Os espetáculos de transformismo acontecem neste *club* de segunda-feira a domingo por volta das 3h30, e duram cerca de 45 minutos.

### **Dinâmicas de organização e hierarquização do Finalmente Club**

O atual grupo do Finalmente Club foi sendo constituído ao longo dos anos, tendo protagonizado inúmeras mudanças. Segundo Fernando Santos, a seleção teve em conta fatores diversos, entre os quais a qualidade do artista, a sua individualidade no que concerne ao estilo performativo, a capacidade de trabalhar em conjunto e, por conseguinte, a exibição de versatilidade no que toca a diferentes estilos performativos (entr. SANTOS 2013a). O grupo organiza-se segundo uma hierarquia definida por critérios de antiguidade, ou seja, desde o elemento com mais tempo de carreira ao que tem menos. Por conseguinte, somando quase trinta anos de carreira, Santos assume o cargo de diretor artístico e a sua personagem, «Deborah Krystal», é a vedeta do Finalmente Club.

Como diretor artístico, Santos está responsável por praticamente todas as decisões no que respeita aos espetáculos; está a seu cargo a escolha das roupas, dos acessórios, dos repertórios e dos estilos performativos, principalmente dos «*shows* da casa». O diretor artístico procura igualmente salvaguardar a imagem dos transformistas ao estabelecer um conjunto de normas de conduta, designadamente no que se reporta às ocasiões em que lhes é permitido apresentarem-se em público «vestidos de mulher». Ricardo Tavares «Norma Swan» esclarece esta questão:

O Fernando nunca iria permitir que um dos «funcionários dele» andasse vestido de mulher pela rua; só no Carnaval, na festa *Pride*,<sup>9</sup> ou quando alguém do elenco faz anos. Ainda assim, neste último caso, não podemos sair do Finalmente vestidos de mulher, só mesmo do camarim para a sala. Foi

<sup>9</sup> Arraial *Pride* é uma festa aberta pela defesa da igualdade de direitos para as lésbicas, *gays*, bissexuais e transgéneros (LGBT), organizada anualmente pela ILGA Portugal desde 1997.

das primeiras coisas que o Fernando me explicou quando eu comecei a trabalhar com eles. Por exemplo, já me pediram para fazer uma sessão fotográfica vestido de mulher durante o dia e na rua. Eu não aceitei porque na cabeça de muita gente isso não é bom [...] posso até vir a ser apedrejado, podem mandar bocas, podem dizer que sou uma prostituta e tal (entrevista a R. TAVARES 2013).

Depois de Fernando Santos, Marco Ferreira «Samantha Rox» é o segundo da hierarquia, somando já vinte e sete anos ao serviço do Finalmente Club, seguido de Jenny Larrue e de João Velosa «Nyma Charlles», com vinte e dois e dezoito anos de serviço, respetivamente. Vítor Hugo e Ricardo Tavares «Norma Swan» foram as adições mais recentes ao elenco, encontrando-se assim na base da hierarquia. A referida ordem hierárquica foi-me verbalizada pelos meus informantes, encontrando-se também reafirmada nos cartazes e vídeos promocionais dos espetáculos da discoteca e na «chamada» dos transformistas para receberem aplausos, começando com Norma Swan, o elemento mais recente, e finalizando com Deborah Krystal, a vedeta.

Dos seis artistas residentes, apenas Fernando Santos «Deborah Krystal» e Marco Ferreira «Samantha Rox» se encontram ao abrigo de um contrato de trabalho. A falta de vínculos dos restantes artistas acontece, segundo Vítor Hugo, porque atualmente «aquilo não deve ser visto como um trabalho fixo, [...] um dia quem sabe» (entrevista a V. SOUSA 2013). O *cachet* que cada um auferir é um segredo bem guardado pelo diretor artístico. Porém, tendo em conta que este é um espetáculo muito dispendioso e que os apoios para a sua subsistência são escassos, são os próprios transformistas que acabam por sustentar a sua personagem de palco. João Velosa «Nyma Charles» explica esta situação:

Não nos podemos esquecer de que esta é a nossa fonte de rendimento. Podíamos ganhar mais, é claro, e nesse aspeto acho que o trabalho do transformismo não é bem pago. Estamos fixos a uma casa, e isso é bom, mas quem tem praticamente todas as despesas dos espetáculos somos nós. E quando tens uma grande despesa de espetáculo, tu acabas por ser mal pago, na medida em que parte do que nós ganhamos é investido nas nossas personagens [...]. Eu tenho de sustentar duas pessoas: O João e a Nyma (entrevista a J. VELOSA 2013).

João Velosa chama ainda a atenção para o facto de haver muito trabalho de bastidores que deve ser contabilizado para efeitos de horário laboral. Os transformistas tecem comparações com o trabalho de ator, que passa várias horas a decorar guiões para depois culminar num produto com a duração de uma ou duas horas. É esse estatuto e reconhecimento que os transformistas querem alcançar – pretendem ser vistos e recebidos como atores cuja especialidade é a «transformação no sexo oposto».

### A estética do transformismo

A prática do transformismo apresentada no Finalmente Club obedece a um conjunto de valores estéticos que determinam, entre outros fatores, a qualidade de um *show* ou de um determinado número. Quais são os termos usados para caracterizar os transformistas? Quais são os requisitos necessários para se ser um bom transformista? Quais são os valores que norteiam esta prática?

Apesar de recorrer ao termo «transformista» para identificar e caracterizar os performers da prática do transformismo, esta não é, de todo, uma solução consensual. Para os transformistas que iniciaram a sua carreira nas décadas de 1970 e 80, o termo «travesti» seria o vigente, como refere Fernando Santos: «A palavra que me ensinaram e que me habituei a conhecer é travesti, da Grécia antiga à atualidade, ‘ator em travesti’ que se veste do sexo oposto para representar esse mesmo papel». <sup>10</sup> Com esta afirmação Santos procura não só salientar a sua preferência pelo termo «travesti» como justificar e legitimar a existência desta prática com base numa hipotética ancestralidade – uma espécie de tradição que se perpetua desde a Grécia Antiga à atualidade. Estas ideias podem ser encontradas no discurso de outros transformistas que estiveram no ativo nas décadas de 1970 e inícios de 1980, tais como Guida Scarllaty.

Como foi referido anteriormente, a certa altura o público começou a confundir o artista que se traveste no sexo oposto com os transsexuais ou com os travestis de rua. Por esta razão, surgiu a necessidade de distinguir os diferentes processos de transformação de género através do vestir, consoante os propósitos e funções em que estas se baseiam: o termo transformista é usado para caracterizar todos aqueles que se transformam com propósitos artísticos ou de entretenimento, em oposição aos que se transformam com outros propósitos, tais como a prostituição (estes continuam a estar englobados no termo travesti) e aos que se transformam de um modo «mais definitivo» através da modificação do corpo (transsexuais). Um outro termo usado para os caracterizar é «traveca», apesar destes o recusarem devido à carga semântica negativa que lhe está associada.

Apesar desta necessidade de distanciamento, será relevante referir que existem alguns transsexuais que trabalham como transformistas. Um exemplo óbvio é o de Jenny Larrue que, como refere o seu colega João Velosa «Nyra Charllés», «considera-se transexual, porém, não deixa de ser um transformista por isso. A diferença é que ela já transformou o seu corpo e faz vida dessa fisionomia: ela é no dia-a-dia o que é em palco, ao contrário de todos nós que durante o dia somos homens» (entr. VELOSA 2013). Note-se que Larrue foi o único transformista que não aceitou fazer

---

<sup>10</sup> Informação retirada de uma entrevista realizada pelo grupo «Traveca’s Like 2» a Fernando Santos «Deborah Krystal». Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?v=155053614602487&set=vb.235442873168053&type=3&permPage=1>> (acedido em 28 de agosto de 2013).

parte desta investigação, tornando-se assim difícil expor a sua visão sobre a complexidade terminológica intrínseca a esta prática. Ainda assim, será interessante referir que, entre os transformistas que não pertencem ao Finalmente Club, este assunto não é tão consensual como João Velosa o pode fazer parecer. Num conjunto de entrevistas ao site «Traveca's Like», seis de nove artistas entrevistados apresentaram algumas reticências em relação à participação de transsexuais nos *shows* de transformistas, alegando, entre outras razões, que «se perde o encanto da transformação» (Orlando Lume «Patrícia Russel»),<sup>11</sup> que se «perde o interesse porque já não são homens a 100%» (Sandra Bordon)<sup>12</sup> ou porque os transsexuais «em nada se transformam, só mudam de roupa, nada mais, o resto já está em silicone» (Alberto Teixeira «Wanda Morelli»).<sup>13</sup> O pioneiro do espetáculo público de transformismo em Portugal, Carlos Ferreira «Guida Scarlatty», vai mais longe ao apresentar uma visão mais incisiva sobre esta realidade:

Eu respeito a opção de vida de cada um. Mas, para mim, transsexual é «animal de montra». Travesti para mim, ou tem graça ou mete nojo, e os transsexuais normalmente já passaram a barreira do travesti-espetáculo. E sabe-se que eles normalmente têm uma vida complicada, difícil até, tendo muitos deles acabado mal. Mas isso começa a ficar em desuso, pelas consequências que traz. Hoje o travesti já sai do clube onde trabalha de cara lavada. Para mim, a maior aberração que existe é um travesti sair para a rua vestido de mulher, sem ser para trabalhar. É puro subdesenvolvimento mental e paneleirice aguda!<sup>14</sup>

Não obstante o ponto de vista exposto, é nítida a existência de diferentes aceções sobre quem deve ou não apresentar-se em público como transformista ou, pelo menos, quem pode ou não inserir-se dentro dessa categoria.

Será igualmente interessante notar a existência de subcategorias dentro da prática do transformismo, sendo distinguidas através do estilo performativo. Por exemplo, existe «o transformista tradicional» definido como aquele que procura emular a mulher «perfeita e bonita»

<sup>11</sup> Informação retirada de uma entrevista realizada pelo grupo «Traveca's Like 2» a Orlando Lume «Patrícia Russel». Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?v=155053614602487&set=vb.235442873168053&type=3&permPage=1>> (acedido em 13 de maio de 2015).

<sup>12</sup> Informação retirada de uma entrevista realizada pelo grupo «Traveca's Like 2» a Sandra Borbon. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?v=126318864142629&set=vb.235442873168053&type=3&permPage=1>> (acedido em 13 de maio de 2015).

<sup>13</sup> Informação retirada de uma entrevista realizada pelo grupo «Traveca's Like 2» a Alberto Teixeira «Wanda Morelli». Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?v=123259051115277&set=vb.235442873168053&type=3&permPage=1>> (acedido em 13 de maio de 2015).

<sup>14</sup> Informação retirada de uma entrevista realizada pelo grupo «Traveca's Like 2» a Carlos Ferreira «Guida Scarlatty». Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?v=116897388418110&set=vb.235442873168053&type=3&permPage=1>> (acedido em 13 de maio de 2015).

(estética vigente no Finalmente Club); «o transformista burlesco» caracterizado pela sátira com propósitos cômicos; ou o *drag queen*, que, apesar de ser usado no mundo anglófono para caracterizar todos aqueles que se travestem com as roupas do sexo oposto, foi adoptado em Portugal para distinguir uma variante estética do transformismo que procura a criação de um ser andrógino.

Entre os vários aspetos verbalizados pelos entrevistados no que respeita à caracterização do bom e do mau transformismo, existe um que se destacou: o ideal é criar uma personagem o mais parecida possível ao artista original, de tal modo que o espectador não fique com quaisquer dúvidas de que se trata de uma mulher em palco ou, idealmente, que sinta estar perante o artista original. Porém, nem sempre é possível fazer uma personagem idêntica ao original, por exemplo porque as características faciais dos transformistas não o permitem, como nota Marco Ferreira «Samantha Rox»: «Para mim o ideal seria olhares para mim e veres uma fotografia da Cher e pensares que é a mesma pessoa. Mas reconheço que isso é impossível [...] não tenho a cara dela» (entrevista a M. FERREIRA 2013). Perante esta impossibilidade, Ferreira adota a estratégia do «ideal possível», combinando as características da artista original com as da sua personagem «Samantha Rox»:

Após escolher uma música ou uma cantora vou ver vídeos dela para tirar alguns gestos. Não é que eu vá fazer tudo o que ela faz, porque não vale a pena. Tiro uns quantos gestos e o resto ponho os meus, ou seja, é a Samantha que está a interpretar, por exemplo, a Christina Aguilera. Cria-se assim uma mistura. Também não posso tirar tudo o que é meu para não perder a Samantha no processo. Porque se for para ser igual, olha, sei que fisicamente não consigo e por essa razão misturo. Quero que as pessoas comentem: olha este gesto é da mulher [artista original], olha isto já é um gesto dele [Samantha Rox] [...] e assim por diante (entr. FERREIRA 2013).

Neste discurso está implícita a existência de uma identidade individual associada a cada transformista, reconhecida não só entre os artistas da casa, mas também pelo seu público. Esta identidade constrói-se através de várias particularidades (roupas, repertórios, gestos) que ao estarem associadas a cada um dos transformistas criam uma espécie de cédula estilística. Assim sendo, perante a impossibilidade de reproduzir o «original», os transformistas criam uma *persona*, uma espécie de *guideline* estilístico que, acima de tudo, os diferencia dos seus colegas.

Ao analisarmos o oposto, ou seja, o «mau», talvez consigamos uma visão mais abrangente sobre a estética do transformismo. Assim sendo, pergunto o que é uma *performance* má de transformismo? Segundo Fernando Santos «Deborah Krystal»:

Uma má *performance* é aquela em que uma pessoa sobe ao palco sem ter estudado o que vai fazer; sem se ter preparado, por exemplo, para fazer um *playback* e que não saiba o que está a dizer. Se a letra diz algo como «os pássaros do amor voam sobre o céu da minha vida» e a pessoa está a

apontar para o chão, [...] que esteja mal pintada, e fique borrada pelo facto da maquilhagem ser tão má; é péssimo quando se nota a escuridão da barba, isso acaba por estragar a personagem, já que uma mulher não tem barba azul. As pessoas têm de saber pisar o palco com segurança e não podem, como já vi muita gente no «Lugar às Novas», entrar a tremer das pernas. Isso também me acontece mas não o posso demonstrar; toda a gente sente um certo nervosismo ao entrar em palco, agora a arte é saber disfarçar ao ponto do público não perceber (entr. SANTOS 2013a).

Em suma, não basta um homem vestir-se de mulher; não basta um homem ficar bonito como mulher. Esse é apenas o primeiro de vários passos para uma transformação bem sucedida. Para todos o ideal seria a criação de um «boneco» igual ao artista original; criar a ilusão de que esse artista está presente no Finalmente Club. Na impossibilidade de estabelecer um «boneco» igual ao original, os transformistas procuram criar um estilo performativo que misture as características do artista original com as da sua personagem. O *playback*, a maquilhagem, a postura, a forma de andar e gesticular devem estar em consonância com o que é esperado de uma mulher; uma transformação de sucesso dá-se quando o espectador se sente confortável com a *performance* e imagem do transformista; que não seja detectável que, na realidade, se trata de um homem. Para os artistas do Finalmente Club existe um outro requisito chave: a versatilidade do artista, a capacidade de conseguir interpretar diferentes personagens e, principalmente, de conseguir uma boa dinâmica de grupo. Para o efeito é defendido que os transformistas devem ter «talento», uma apetência que, na visão dos artistas, pode ser apreendida através de uma sólida formação em estudos artísticos, numa abordagem construtivista; ou ser algo que advém de uma certa predisposição natural, numa abordagem mais essencialista.

Quando perguntei se era imperativo os transformistas serem homossexuais, todos responderam que não. Alguns justificaram a resposta com a referência a um ou outro transformista estrangeiro que é heterossexual, mas que desconheciam a existência de algum caso em Portugal a não ser os atores do teatro e televisão que interpretem personagens do sexo oposto. Porém, quando perguntei se achavam possível um heterossexual fazer o trabalho deles numa dinâmica diária, a resposta foi inequívoca: «Não, hetero não. Bissexual talvez», respondeu «Nyma Charlles». Embora os transformistas não recusem a possibilidade de um heterossexual ser transformista, para eles é praticamente impossível este fazê-lo com a frequência com que acontece no Finalmente Club.

### **Os repertórios do transformismo**

Quando perguntei se existia um repertório que considerassem ideal para o espetáculo de transformismo, as respostas foram inequívocas: «Para mim não», referiu Marco Ferreira «Samantha Rox», «desde que a música me entre no ouvido e se gostar do ritmo e da batida, eu faço [...] eu não

vou necessariamente pela letra» (entr. FERREIRA 2013). João Velosa «Nyma Charlles» apresentou uma resposta semelhante ao afirmar: «Não. Eu acho que temos de ser versáteis e conseguir fazer um pouco de tudo» (entr. VELOSA 2013). Não obstante as diferenças estilísticas inerentes a cada um dos transformistas, existem alguns pontos que os unem.

Apesar dos transformistas terem enunciado como ideal a imitação pormenorizada do artista original, apenas dois dos transformistas é que se apresentam sob este ideal: Fernando Santos «Deborah Krystal» e Jenny Larrue. Uma das personagens que faz parte do repertório de Krystal é a cantora Isabel Pantoja; para Jenny Larrue é a cantora Whitney Houston. A escolha destas personagens decorre de diferentes fatores, tais como as pareências físicas dos transformistas com as cantoras, não só faciais como as curvaturas corporais (que podem, por sua vez, ser moldadas ou adaptadas com recurso a «enchumaços»). Nestes casos todos os pormenores performativos dos «originais» são imitados ao pormenor: desde a roupa, às expressões faciais, ao modo de andar, entre outros. Existe assim uma pretensão de criar uma réplica perfeita do «original».

Ao contrário de Larrue e Krystal, Samantha Rox e Nyma Charlles apresentam uma estética performativa «alternativa», resultante da impossibilidade de criarem um boneco o mais parecido possível com o «original». Para o efeito procuram criar uma mescla performativa que misture os gestos da cantora original com gestos pessoais; noutros casos abandonam por completo o «original». Esta tendência é particularmente notória nas escolhas de Rox, em exemplos como *Don't Leave Me This Way* ou *Last Dance* em que, ao invés de apresentar uma caracterização próxima à das artistas originais (Thelma Houston ou Donna Summer respetivamente), Rox apresenta-se com algumas alusões gerais à *disco sound*, como as perucas afro, roupa colorida ou óculos de sol. Nestes casos não se trata necessariamente de referenciar o artista original, mas as características associadas ao imaginário de uma categoria musical; ou seja, Samantha Rox não interpreta a Donna Summer, mas sim a *disco sound*.

Nyma Charlles adota, por sua vez, a estratégia de apresentar músicas ou artistas cuja imagem ou sonoridade não seja tão conhecida do público. As suas interpretações de canções de Infernal, Helena Paporizou e Carola procuram surpreender o espectador através do recurso a artistas cuja probabilidade de serem conhecidos do público é muito baixa. A tendência de interpretar repertórios desconhecidos pelo público «é uma estética que poderá vir a ser a predominante», refere Fernando Santos, na medida em que:

No passado qualquer coisa que era feita, boa ou má, era bem aceite porque era novidade. Hoje é muito mais difícil porque as pessoas têm muita informação e sabem, inclusivamente, quem é a cantora que estamos a interpretar. Ao verem-na nos *clips* sabem se ela é loira, se é morena, se tem olhos verdes, se dança muito, se está parada, se usa vestidos longos ou, se pelo contrário, usa mini

saías. Hoje se nós fizermos uma Rihanna com uma peruca loira, com pigmentação clara e de olhos azuis o público vai-nos chamar de parvos. Hoje se formos fazer a Adele, e formos para o palco magrinhos com uma peruca de risca ao meio escorrida, ninguém nos vai identificar como sendo a Adele. Agora sabemos como são os artistas, na época [décadas de 70 e 80] não sabíamos. Por isso, é que hoje em dia há uma tendência de procurar o contrário, de tentarmos ser o mais originais possível e surpreender o mais possível o público. Faço questão de não procurar os nomes óbvios, primeiro porque esses artistas mais óbvios estão ao alcance de toda gente e depois é tão fácil ouvi-los com a tecnologia moderna dos computadores e dos *videoclips*, etc. Melhor do que elas nunca vamos conseguir fazer, não é!? Elas são os originais. Por isso, começa a haver a tendência de procurar artistas desconhecidos (entr. Santos 2013a).

A especialização dos transformistas em determinados estilos ou cantoras faz com que estes passem a ser detentores informais daquele repertório, numa espécie de exclusividade que é reconhecida não só pelos transformistas, mas também pelo seu público. Ao apresentar-se com um determinado número, o transformista torna-se assim no titular desse mesmo produto. Não se trata de uma apropriação legal, mas sim informal, na medida em que os transformistas não auferem de qualquer compensação de direitos de autor em relação à música e à imagem dos artistas que imitam em palco. Esta apropriação é justificada já no processo de montagem dos números, num investimento através do qual os transformistas perdem muito tempo em ensaios, e dinheiro em roupa e adereços. Estas ideias são usadas para legitimar a associação exclusiva de um número a um transformista, e todos aqueles que não respeitarem essa exclusividade poderão ser punidos, podendo a sua *performance* ser interrompida pelos DJ's. Afinal, segundo os transformistas e o seu público, só a Jenny Larrue é que pode fazer de Whitney Houston e só Deborah Krystal é que pode fazer de Isabel Pantoja.

### **O Lugar às Novas**

Esta é uma rubrica semanal apresentada no Finalmente Club às segundas-feiras, na qual aspirantes a transformistas têm a oportunidade de se apresentar em palco. Desde a Revolução de Abril de 1974 que as casas que apresentavam espetáculos de transformismo guardavam um dia da semana para «dar lugar» aos transformistas amadores, num fenómeno que permaneceu mais ou menos inalterado até à atualidade. Um dos propósitos centrais do «Lugar às Novas» é fazer do «mau» ou da «*má performance*» o foco do entretenimento. Por conseguinte, é esperado que os amadores se apresentem em palco com «pouca qualidade», seguidos por comentários depreciativos dirigidos

pelos transformistas profissionais aos autopropostos, em tom jocoso. Porém, este é também um espaço conhecido por revelar novos talentos, numa espécie de escola informal de transformismo.<sup>15</sup>

Existe, portanto, um conflito de ideias no que respeita ao objetivo performativo do «Lugar às Novas»: será este um espaço para ridicularizar a «má» *performance* do transformismo ou, pelo contrário, um espaço privilegiado para lançar novos transformistas emergentes? Um caso paradigmático de sucesso é o de Lázaro Ferro «Shantal de Cuba», candidato ao «Lugar às Novas» que obteve uma posição de destaque no Lugar às Novas por usar o Finalmente Club como um espaço central para aprendizagem e auto-divulgação:

O Finalmente é uma montra onde me apresento ao público e a possíveis interessados que depois contratam os meus serviços. Por essa razão, eu não me importo de receber muito pouco pela *performance* que lá faço todas as semanas. Quando me contratam e eu peço o *cachet* que o meu trabalho vale, as pessoas dizem «mas para o Finalmente tu vais de borla» [...] eu respondo que sim, que vou quase de borla porque ir lá não é trabalho mas sim um gosto pessoal. E depois sei que a minha exposição naquele espaço acaba por trazer mais hipóteses de trabalho. Quem precisa de espetáculos deste tipo onde vai procurar? Ao Finalmente, naturalmente. Ao atuar lá, as pessoas ficam a conhecer o meu trabalho e depois contratam-me para outros sítios (entrevista a L. FERRO 2013).

Em suma, o «Lugar às Novas» é um veículo privilegiado para a apresentação de novos artistas emergentes. É um espaço aberto ao público onde transformistas, transsexuais ou apenas curiosos se podem apresentar e colocar a sua criatividade à prova. O facto de este ser um formato aberto a qualquer pessoa faz com que o «bom» e o «mau» (segundo valores dos transformistas residentes e do público) coabitem numa complexa amálgama valorativa, apesar de o «mau» acabar por ser, em parte, a estética mais valorizada pelos clientes. Por outro lado, não podemos restringir esta rubrica a um único propósito de ridicularização, na medida em que o «Lugar às Novas» é um espaço estratégico de projeção para outros estabelecimentos. Esta última perspetiva encontra o seu paradigma no caso de Lázaro Ferro «Shantal de Cuba», transformista que usou esta rubrica como um meio para chegar ao público e aos dirigentes de outros espaços, numa espécie de montra performativa através do qual se apresenta com um produto, podendo *a posteriori* conseguir contratos de trabalho noutros espaços.

---

<sup>15</sup> Será pertinente referir que, com a exceção de Fernando Santos «Deborah Krystal», todos os transformistas que, atualmente, pertencem ao elenco residente do Finalmente Club passaram pelo «Lugar às Novas».

## O público do transformismo

Nos anos oitenta as pessoas iam ver os espetáculos com olhos de ver. Iam ver-nos e respeitavam-nos como divas da noite. Agora as pessoas são mal educadas e não têm respeito pelo nosso trabalho. O que nos chateia mais é que, no meio disso tudo, há sempre pessoas que gostam muito do que fazemos e que estão atentas. O público do Finalmente é assim, desde o pé de chinelo à senhora do *Jet 7*. É muito delicado para nós tentarmos agradar a todos (entr. FERREIRA 2013).

A heterogeneidade do público do Finalmente Club foi-me particularmente evidente no decorrer do trabalho que deu origem a esta investigação: estavam presentes pessoas desde os dezoito aos cinquenta e cinco anos, incluindo médicos, polícias, atores, advogados, desempregados ou prostitutas; desde famosos a incógnitos. A esmagadora maioria vai para se divertir, beber, dançar e claro, «engatar».<sup>16</sup> Apesar de alguns clientes permanecerem atentos ou demonstrarem entusiasmo em relação ao que se passa no palco, o desinteresse por parte de muitos outros é particularmente notório. Durante o *show*, alguns olham para os lados na perspetiva de encontrar alguém com propósitos de interação sexual, enquanto outros simplesmente ignoram o *show*, virando-se de costas para o palco, mesmo quando estão na fila da frente.

Segundo os transformistas, a «falta de respeito» do público perante o seu trabalho acontece mediante vários atos, tais como «virarem-se de costas para nós» ou «tentarem apalpar-nos quando estamos em palco» (entr. SOUSA 2013). Para eles a razão deste desdém não se prende necessariamente com a qualidade do *show*, mas com a visão geral que as pessoas têm dos transformistas e do seu trabalho. Ricardo Tavares «Norma Swan» refere: «Eles acham que nós queremos ser mulheres e que andamos vestidos de mulher durante o dia [...] [eles] não conseguem separar a personagem de palco do homem que a interpreta» (entr. TAVARES 2013).

Apesar dos transformistas quererem passar uma imagem positiva em relação ao seu trabalho – enquanto um espetáculo culturalmente relevante – o seu público vê-o como o resultado do capricho de um conjunto de homens que, ao quererem ser mulheres, recorrem ao palco do Finalmente Club para o fazerem de um modo socialmente aceite. Porém, com a exceção de Jenny Larrue, todos eles se apresentam no seu dia-a-dia «como homens». Quando coloquei a mesma questão a João Velosa, este não só confirmou a resposta de Ricardo Tavares como a reforçou:

---

<sup>16</sup> Para uma análise do papel da música e dança nos processos de «engate» no Finalmente Club, ver FREITAS (2013).

Muitos acham que queremos ser mulheres, é verdade. E nós somos um bocadinho discriminados exatamente por isso. Mas isso também não me preocupa. Porque quem me conhece sabe que não é assim. Eu faço este trabalho há vinte anos [...] se quisesse ser como a Jenny, já o tinha feito há muitos anos atrás. Se eu quisesse já tinha feito todas as transformações necessárias no meu corpo para concretizar esse objetivo. Não é uma crítica [...] cada um faz aquilo que quiser do seu corpo. Agora se eu nunca fiz foi por alguma razão. Há pessoas que se sentem mais femininas que outras, é verdade, e depois há outras que só no contexto de palco. Ou seja, na transformação em si vão encarnando a mulher, mas não são mulheres. E eu não quero ser mulher. Eles acham que na cama somos mulheres, acham que somos todos passivos. O que se enganam. Isso para mim é uma ignorância total porque as pessoas não sabem diferenciar uma profissão do dia-a-dia. Se me vierem perguntar em termos de curiosidade eu até respondo. Como não se interessam pelo que pensamos partem do princípio que ao sermos mulheres em palco, somos passivos na cama. É ignorância (entr. VELOSA 2013).

Em muitos casos, esse estigma acaba por ser ainda mais vincado dentro da suposta comunidade LGBT, como explica Marco Ferreira «Samantha Rox»:

Muitos veem o que fazemos com um ar de nojo. Eu acho que eles ainda não perceberam que todos nós pertencemos ao mesmo núcleo, sendo travesti ou não sendo, pertencemos ao núcleo da homossexualidade, entendes? Hoje em dia é tipo, é muito bom muito bom, mas é as travecas lá e nós aqui. Porque as pessoas fazem distinções, é os *bears* ali, é as travecas ali, é as bichinhas modernas aqui, é cada macaco no seu galho e não devia ser assim. Deviam ser unidos e darem-se bem. Porque os homossexuais são uma minoria e todos juntos conseguíamos abrir novos caminhos, novos rumos (entr. FERREIRA 2013).

## Conclusões

Como vimos anteriormente, a prática do transformismo teve um papel central para a definição do Príncipe Real como a «zona *gay* de Lisboa». A sua emergência no pós-Revolução de Abril levou ao surgimento dos primeiros estabelecimentos públicos dedicados a esta prática performativa e à sociabilidade entre elementos da «comunidade LGBT». Se na década de 1970 os transformistas pareciam ser bem vistos, o seu estatuto foi mudando ao longo dos anos até que, a partir da década de 1980, passaram a ser recriminados. Segundo os transformistas esta recriminação acontece devido aos vários estigmas que carregam: o de serem homossexuais, o de se achar que querem ser mulheres (e de que ser mulher ou «efeminado» é algo desprestigiante); assim como a errónea equiparação entre o travesti de palco (ou transformista) e o travesti de rua que, por sua vez, está associado à prostituição. Existe assim uma tendência para categorizar o transformista como alguém com

problemas identitários e não necessariamente como um artista ou ator que interpreta um papel todas as noites – estatuto que este deseja para si.

Os transformistas desejam que os *shows* de transformismo sejam apreciados como «espetáculos culturalmente relevantes», estatuto que a profissão acarretava nos finais da década de 1970 e inícios de 1980; antes do afastamento gradual do público de teor generalista e transgeracional – os referidos «avós, pais e os netos» – que frequentavam os espaços do Príncipe Real antes da catástrofe social que foi o VIH-SIDA e a consequente equiparação do transformista de palco ao travesti de rua. É com base nestes estigmas que encontramos a chave para compreender as decisões estéticas de Fernando Santos em relação à prática do transformismo no Finalmente Club:

Nós trazemos à cena coisas que as pessoas gostavam de ter visto e não tiveram oportunidade de ver: o *glamour* dos anos 30, 40 e 50 [...] fazemos uma cantora de *soul*, uma bailarina cantora de flamenco, que é património da humanidade, uma sevilhana, que é património da Espanha, para além de continuarmos a fazer as grandes cantoras, os grandes mitos de toda a vida. Há sempre aquelas pessoas que por crítica mordaz ou maldosa podem achar que aquilo é uma estupidez, que é apenas uma masturbação de género mas não é de maneira nenhuma. É o meu trabalho, a minha profissão, a minha arte, é a minha forma de passar a arte do espetáculo [...]. Estaria muito mais à vontade a cantar uma cantiga, declamar um poema confortavelmente com uma calça, camisa e cara lavada do que com saltos altos, peruca, maquilhagem, acessórios, *soutiens*, cintas, folhos, pulseiras, brincos – tudo isso condiciona-nos muito. É realmente preciso ter coragem e espírito de sacrifício para fazer um espetáculo com qualidade nestas condições; por isso, sim, podem chamar loucura, mas achamos que o que fazemos é cultura! (entr. SANTOS 2013a)

Perante a necessidade de contrariar ou de mudar as opiniões do público, os transformistas do Finalmente Club seguem um conjunto de regras: procuram apresentar um espetáculo «bem estruturado e de qualidade» segundo os valores estéticos que norteiam o «bom transformismo»; evitam apresentar-se vestidos de mulher fora do palco do Finalmente Club (salvo raríssimas exceções); recorrem ao termo «transformista» ou «ator transformista» com o objetivo de os afastar dos travestis de rua e do mundo da prostituição; e é definida uma hierarquia de grupo encabeçada por Fernando Santos, de modo a evitar quaisquer transgressões às regras. A frase «Podem chamar loucura mas achamos que o que fazemos é cultura» representa, à luz do que tem sido apresentado neste artigo, o desejo de um dia voltarem a ser bem vistos pelo público e pela crítica.

O estudo da relação entre a música, género e sexualidade aqui abordado requer uma atenção adicional por parte dos investigadores. Embora este artigo se tenha focado na dimensão performativa do transformismo, é preciso ter em conta de que esta acontece em consentâneo com outros processos performativos com propósitos de interação sexual (comumente referidos por

«engate») – processos igualmente importantes e complementares para explicar as múltiplas representações de género e sexualidade apresentadas neste espaço (FREITAS 2013).

Saliento ainda a necessidade de construir uma história aprofundada da prática do transformismo em Lisboa, bem como a sua comparação com outras práticas semelhantes em diferentes partes do mundo. O Finalmente Club parece ter sido uma peça fundamental dessa história, ao ter contribuído de uma forma determinante para a edificação e, conseqüente, mutação desta prática ao longo dos últimos quarenta anos: surgiu no meio das convulsões políticas do pós-Revolução de Abril, vivenciou noites de muito sucesso, atravessou a crise do VIH, assistiu ao emergir de novas estéticas concorrentes na década de 1990, sobreviveu à forte concorrência de outros estabelecimentos durante três décadas até que, finalmente, se afirmou como «a casa» do transformismo em Portugal – a única que oferece espetáculos todos os dias – 365 dias por ano. Para além de dar voz a um grupo de pessoas tendencialmente ignorado das narrativas históricas, o estudo da *performance* do transformismo ajuda a clarificar a relação entre a música e a organização social, numa dimensão representacional que, como vimos neste artigo, foi instrumental para a construção da sociabilidade nocturna no Príncipe Real, e para a sua edificação como a «zona gay» de Lisboa.

## Referências bibliográficas

- ALMEIDA, São José (2010), *Homossexuais no Estado Novo* (Lisboa, Sextante Editora)
- BRETT, Phillip (2006), «Musicality, Essentialism, and the Closet», in *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, editado por Phillip Brett e Elizabeth Wood (New York – London, Routledge), pp. 9-26
- BRETT, Phillip (2006a), «Eros and Orientalism in Britten's Operas», in *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, editado por Phillip Brett e Elizabeth Wood (New York – London, Routledge), pp. 235-56
- BRETT, Phillip e Elizabeth WOOD (2006), «Lesbian and Gay Music», in *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, editado por Phillip Brett e Elizabeth Wood (New York – London, Routledge), pp. 351-90
- BUTLER, Judith (1990), *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* (New York – London, Routledge)
- BUTLER, Judith (1993), *Bodies that Matter: On the Discourse Limits of «Sex»* (New York, Routledge)
- CASTELO-BRANCO, Salwa (2010), «Etnomusicologia», in *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, editado por Salwa Castelo-Branco (Lisboa, Círculo de Leitores/Temas de Debates), vol. 2, pp. 419-32
- FOUCAULT, Michel (1978), *The History of Sexuality*, vol. 1: *An Introduction* (Paris, Editions Gallimard)
- FREITAS, Marco Roque de (2013), «Podem chamar-lhe loucura mas achamos que é cultura»: *Música e a performance da sexualidade numa discoteca em Lisboa* (Dissertação de mestrado em Ciências Musicais - Etnomusicologia, Universidade Nova de Lisboa)
- HANNA, Judith Lynne (1988), *Dance, Sex and Gender* (Chicago, The University of Chicago Press)

- JACOSE, Annamarie (1996), *Queer Theory. An introduction* (New York, New York University Press)
- KAPCHAN, Deborah (1995), «Performance», *The Journal of American Folklore Keywords for the Study of Expressive Culture*, 108/430 (American Folklore Society)
- MCCLARY, Susan (1991), *Feminine Endings* (Minneapolis, University of Minnesota Press)
- MELO, Guilherme de (1982), «Ser homossexual em Portugal», *Cadernos de reportagem*, 1 (Lisboa, Relógio D'Água)
- NETTL, Bruno (1996), «Relating the Present to the Past. Thoughts on the Study of Musical Change and Culture Change in Ethnomusicology», *Music & Anthropology*, 1
- NETTL, Bruno (2005), «Diversity and Difference: Some Minorities», *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts* (Urbana – Chicago, University of Illinois Press), pp. 419-30
- PLUMMER, Kenneth (1992), «Speaking its Name. Inventing a Lesbian and Gay Studies», in *Modern Homosexualities. Fragments of Lesbian and Gay Experience*, editado por Kenneth Plummer (London, Routledge), pp. 3-28
- QURESHI, Regula (1987), «Music Sound and Conceptual Input: a Performance Model for Musical Analysis», *Ethnomusicology*, 31, pp. 56-87
- RICE, Timothy (1987), «Toward a Remodeling of Ethnomusicology», *Ethnomusicology*, 31, p.473.
- RICE, Timothy (2003), «Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography», *Ethnomusicology*, 47/2, pp. 151-79
- SEEGER, Anthony (1992), «Ethnography of Music», in *Ethnomusicology. An Introduction*, editado por Helen Myers (London, Macmillan Press), pp. 88-109
- SOUSA, Isidro (2013), *Lisbon Gay Guide 2013*, 10ª edição (Lisboa, Korpus)
- STOKES, Martin (2001) «Ethnomusicology, IV» in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie, (London, Macmillan), vol. 8, pp. 386-95
- THOMAS, Gary, (2006) «Was George Frideric Handel Gay?: On closet Questions and Cultural Politics», in *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, editado por Phillip Brett e Elizabeth Wood (New York – London, Routledge), pp. 155-204

## Entrevistas

- SANTOS, Fernando (2013a), «Deborah Krystal», diretor artístico e transformista no Finalmente Club, entrevista a 8 de março, 17h00, no café Rosa dos Ventos, Praça da Alegria (Lisboa)
- SANTOS, Fernando (2013b), «Deborah Krystal», diretor artístico e transformista no Finalmente Club, entrevista a 6 de fevereiro, 18h00, no café A Brasileira, Chiado (Lisboa)
- VELOSA, João (2013), «Nyma Charlles», transformista no Finalmente Club, entrevista a 27 de julho, 17h00, no café Baiana, Avenida da Liberdade (Lisboa)
- FERRO, Lázaro (2013), «Shantal de Cuba», transformista *Lugar às Novas*, entrevista a 23 de maio, 16h20, na Praça Martim Moniz (Lisboa)
- FERREIRA, Marco (2013), «Samantha Rox», transformista no Finalmente Club, entrevista a 18 de maio, 16h30, no café Baiana, Avenida da Liberdade (Lisboa)
- TAVARES, Ricardo (2013), «Norma Swan», transformista no Finalmente Club, entrevista a 19 de maio, 16h40, nos Armazéns do Chiado, Chiado (Lisboa)
- SOUSA, Vítor Hugo (2013), bailarino no Finalmente Club, entrevista a 21 de maio, 17h15, no café Wine & Pisco, Rossio (Lisboa)

**Marco Roque de Freitas** é doutorando em Ciências Musicais, variante de Etnomusicologia na FCSH-UNL. Entre 2010-2013 foi docente nessa instituição nas disciplinas «Etnomusicologia: Introdução» e «Etnomusicologia: Culturas Musicais do Mundo» nos cargos de monitor e assistente convidado, sob a supervisão do Professor Doutor João Soeiro de Carvalho. Os seus interesses teóricos centram-se na história da Etnomusicologia e no papel do comportamento expressivo para a construção de identidades de género e sexualidade; e nacionalismo na África subsaariana, temática sobre o qual desenvolve atualmente estudos doutorais na FCSH.

Recebido em | *Received* 12/05/2015

Aceite em | *Accepted* 27/07/2015