

LAURA DE VISON: UM(A) ARTISTA DE NOSSOS TEMPOS DE DISCUSSÃO DE GÊNERO

Wallace Rodrigues¹

E-mail: [walace@uft.edu.br]

RESUMO: Este escrito objetiva deixar conhecer ao público acadêmico em geral a riqueza artística do transformista Norberto Chucri David, mais conhecido como Laura de Vison. Este transformista se colocou na cena noturna gay do Rio de Janeiro, nas décadas de 1980 e 90, como uma figura inusitada, criativa, maternal e provocadora. Sua vitalidade noturna no palco contrasta com a vida matutina de funcionário público. Além disto, não se pode deixar de falar em seus prêmios como artista no cinema e de seu jogo de gênero enquanto mecanismo de identidade artística e pessoal. Aqui, relaciono brevemente suas criações performáticas com obras de outras artistas provocadores do século XX, tentando buscar a essência dos inusitados trabalhos de Laura de Vison. Ainda, reforço a ideia da necessidade de uma historiografia das personalidades históricas LGBT brasileiras.

PALAVRAS-CHAVE: Laura de Vison, transformismo, gênero, performance

LAURA'S VISION: A (A) OF OUR TIME ARTIST DISCUSSION OF GENDER

ABSTRACT: This paper aims to let know to the academic public the artistic richness of transformist Norberto Chucri David, better known as Laura de Vison. This transformist was active in the gay scene of Rio de Janeiro in the decades of 1980 and 90, and he/she was an original, creative, maternal and provocative figure. His/her nocturne vitality on the stage contrasted with his day life as public employee. Furthermore, we can not let aside his/her prizes as cinema actor/actress and his/her gender game as a personal and artistic mechanism. Hereby, I briefly relate his/her performances with artworks of other artists of the XX century, searching for the essence of the inusitated works by Laura de Vison. Even more, I reinforce the idea of the need for a historiography of historical LGBT Brazilian personalities.

KEYWORDS: Laura de Vison, transformism, gender, performance.

Introdução

O ator transformista Norberto Chucri David (1939-2007), mais conhecido na cena noturna carioca como Laura de Vison, ficou famoso por seus shows no Cabaré Boêmio, no bairro do Centro, no Rio de Janeiro, durante as décadas de 1980 e 1990. Suas per-

¹ Professor doutor - Universidade Federal do Tocantins - UFT. E-mail: walace@uft.edu.br

performances destoavam dos denominados “Shows de Travestis²¹”, pois eram extremamente irreverentes. Em tais shows de travestis os artistas buscavam vestir-se como mulher, comportar-se como mulher e imitarem os trejeitos das cantoras das músicas dubladas.

Por outro lado, Laura utilizava-se do escracho, de uma ironia marcadamente gay e carioca, para brincar com o público e cometer atos esdrúxulos como comer pedaços de carne crua em cena ou comer um ovo cozido que escondia no ânus. Suas apresentações ocorriam das sextas-feiras aos domingos neste específico cabaré, que, durante o dia, era um restaurante vegetariano e à noite era palco das performances mais irreverentes que o Rio de Janeiro já viu.

Este artigo busca conhecer melhor esta figura inusitada da cena gay carioca dos fins do século XX e prestar-lhe uma homenagem, fazendo-a mais conhecida do grande público e dos interessados em assuntos de gênero, transformismo, cena gay carioca e minorias, entre outros temas. Além disto, este escrito tenta contribuir para a ideia de uma historiografia das personalidades homossexuais brasileiras, tentando escrever nossa história através das figuras históricas do mundo gay no Brasil.

Laura de Vison e gênero

Algo que me intriga e que não se encontra facilmente na literatura é como se forma uma figura histórica. Somente a importância cívica, cultural ou militar de uma pessoa a torna uma personalidade histórica? Quem cria os discursos para que os personagens se tornem históricos? Poucos são os autores que tocam neste tema, já que ele pode ser espinhoso e movediço. Assim mesmo, arrisco-me a colocar, neste escrito, um artista transformista como uma figura histórica, pelo menos para o mundo gay brasileiro.

É importante que a comunidade LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros) comece a compreender que existe uma quantidade de pessoas que escreveram a história de resistência e de luta pela causa homossexual no Brasil utilizando-se de várias armas, entre estas armas está a arte.

No campo das artes, Dzi Croquettes, Cazuza, Ney Matogrosso, Clodovil, entre outros artistas, colocam-se como figuras representativas (por mais controversas que fossem) para a criação de uma historiografia dos homossexuais que lutaram por um Brasil mais democrático, com mais respeito a todos e mais diverso.

Assim sendo, Laura de Vison poderia ser colocada nesta “historiografia” como uma importante figura para os transformistas e homossexuais cariocas e brasileiros. Como nos diz Luana Molina (2011), toda historiografia referente aos movimentos de afirmação e reconhecimento dos homossexuais nos levam à busca do fim dos preconceitos e à inserção social enquanto cidadãos de direito pleno:

...todo o desenvolvimento histórico dos movimentos homossexuais, os estudos referentes à temática, as políticas públicas e a busca incessante pelo avanço de leis e direitos da população que abrangem toda a diversidade sexual, na sua construção de amor e amizade; mostra-nos uma luta incessante pelo fim

2 O travestismo pode ser entendido como a prática de se vestir e agir de modos tradicionalmente associados com outro gênero.

da discriminação e do preconceito, ou seja, uma luta contra a tão arraigada homofobia presente, visível e invisivelmente, na nossa sociedade (MOLINA, 2011, p. 961).

Também as artes podem ser utilizadas para fazer das pessoas cidadãos plenos, mais críticos, mais politizados, mais conscientes, enfim, mais humanos, como nos diz Ana Mae Barbosa (1995) quando nos fala sobre a importância da alfabetização (em todos os níveis e discursos) em um país de políticos manipuladores e corruptos:

Num país onde os políticos ganham eleições através da televisão, a alfabetização para a leitura da imagem é fundamental e a leitura da imagem artística, humanizadora. Humanização é o que precisamos nossas instituições entregues aos predadores políticos profissionais que temos tido no poder nos últimos trinta anos (BARBOSA, 1995, p. 63).

Ainda, não podemos esquecer que Laura participou da época de descoberta e disseminação da AIDS (*HIV/AIDS - Síndrome da imunodeficiência adquirida*) no Brasil. Esta doença teve um grande impacto na sociedade brasileira, tanto por ser uma enfermidade desconhecida para a época (década de 1980), pela falta de tratamento adequado e por ter se tornado mais uma fonte de discriminação contra os homossexuais.

A AIDS era conhecida, então, no meio gay, como “a maldita”. A doença dizimou uma enorme quantidade de artistas homossexuais famosos, entre eles Freddie Mercury, Rock Hudson, Rudolf Nureyev, Thales Pan Chacon, Cazuza, Renato Russo, Caio Fernando de Abreu, entre outros. Esta quantidade de mortes, tanto de ídolos quanto de amigos próximos e conhecidos, abalou sobremaneira a vida da comunidade gay. Laura de Vison se colocava, em meio a toda essa desgraça, como uma fonte de alegria, de força, de coragem e de amor à vida, apesar de toda a tristeza das perdas dos amigos e conhecidos.

É de extrema importância rememorativa que os homossexuais brasileiros criem uma historiografia das personalidades gays que marcaram época, pelo menos as personalidades culturais, daqueles que nos precederam e foram importantes para abrir caminhos em relação aos direitos conquistados hoje em dia.

Nossa falta de memória com aqueles que nos precederam é impressionante! Poucos sabem, a nível de informação linguística, que muitas gírias utilizadas hoje em dia pelos gays provêm do vocabulário do Dzi Croquettes. E Laura de Vison deve fazer parte desta historiografia, onde, com certeza, teria um papel relevante na crítica social e na vida cultural carioca.

Também, é conhecido que nas artes há um certo olhar de “retorno” ao executado, um certo sentido de reinvenção a partir do já pesquisado e executado. Anível de exemplo, quando Marcel Duchamp (séc. XX), em “L.H.O.O.Q.”, trabalha com a imagem da “Mona Lisa” de Leonardo da Vinci (séc. XVI), ele a “reinventa” a partir da tradição da pintura renascentista. Duchamp agrega mais informação à aquela conhecida imagem, agregando, também, outros sentidos e significados. Assim, usando o mesmo mecanismo da invenção de Duchamp, penso que a “invenção” de uma historiografia das personalidades homos-

sexuais é possível no Brasil e pode ser escrita a partir de “tradições”, conforme afirma o historiador Eric Hobsbawm (1984):

Consideramos que a invenção de tradições é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição. Os historiadores ainda não estudaram adequadamente o processo exato pelo qual tais complexos simbólicos e rituais são criados. Ele é ainda em grande parte relativamente desconhecido (HOBSBAWM, 1984, p. 12).

Um destes personagens que podem tornar-se “figura histórica” para os gays brasileiros poderia ser Laura de Vison. A máscara do personagem “histórico” poderia ser descrita assim: Laura de Vison, em seus shows, utiliza-se de uma maquiagem de base branca, marcava a área dos olhos com purpurina, abusava dos batons vermelhos e do lápis preto nos lábios, aumentava as bordas da boca com o lápis, e utilizava-se de roupas extravagantemente femininas. Durante o dia, como professor de história, usava sempre um terno de cor escura e tentava “retirar” os gestos e a voz femininos.

Laura ficou conhecida nacionalmente, de um público alternativo, depois que ganhou o prêmio de melhor ator no Festival de Brasília, em 1989, por sua participação no curta metragem “Mãe parabólica”, dirigido por Ricardo Favilla e realizado por um grupo de alunos de cinema da Universidade Federal Fluminense (UFF). Em 1991 ganhou outro importante prêmio como ator: a medalha de ouro no Festival de Curta-metragem de Bruxelas, na Bélgica. Atuou em filmes, participou de séries de TV e fez peças de teatro.

Figura marcante da cena gay e artística do Rio nas décadas de 1970, 1980 e 1990, Laura criou um personagem escrachado e inteligente que se utilizava da figura do ator transformista para fazer sua comédia. A princípio, suas brincadeiras com o público refletiam a dicotomia social do Rio de Janeiro, onde os pobres vinham vê-la desde os subúrbios cariocas e os ricos desde a Zona Sul. Notava-se, claramente, a disparidade social entre os grupos. Além disto, um grande número de turistas estrangeiros ajudava a encher o Cabaré Boêmio.

O próprio nome do cabaré onde fazia suas performances pode nos dar as pistas para compreender um pouco como tudo funcionava na vida de Laura. O termo “boêmio” pode ser definido como farrista, nômade, vadio, que leva a vida despreocupadamente e na boemia. Este termo se relaciona, também, ao lugar onde este cabaré se localiza: no centro do Rio de Janeiro, ao lado da Cinelândia (considerada um dos primeiros lugares de encontro dos homossexuais cariocas) e perto da Lapa.

A Lapa sempre foi conhecida como o bairro boêmio do Rio de Janeiro, onde se vivia a vida na “malandragem”. Acredito, assim, que o nome do cabaré se ligue à proximidade com o bairro da Lapa e com a forma desprezível de seus habitantes de viverem a vida. Além disto, um cabaré é lugar de música, dança, bagunça e, no Brasil, de prostituição.

Ainda, neste momento de esclarecer os termos utilizados neste escrito, podemos dizer que o artista transformista (ou *Drag Queen/King*) pode ser definido, de acordo com a conceitualização de Jaqueline Gomes de Jesus (2012), como:

Artistas que fazem uso de feminilidade estereotipada e exacerbada em suas apresentações são conhecidos como *drag queens* (sendo mulheres fantasiadas como homens, são *drag kings*). O termo mais antigo, usado no Brasil para tratá-los, é o de artistas transformistas. *Drag queens/king* são transformistas vivenciam a inversão do gênero como espetáculo, não como identidade. Aproximam-se dos *crossdressers* pela funcionalidade do que fazem, não das travestis e transexuais pela identidade (JESUS, 2012, p. 10).

Também, no Cabaré Boêmio, Laura fazia sua crítica social, jocosa, mas, ao mesmo tempo, de integração social. Somente Laura de Vison conseguia juntar todas as tribos gays cariocas em um mesmo lugar: no Cabaré Boêmio. Não havia um gay carioca que não a conhecesse. Os norte-americanos que a via a comparavam a Divine, a grande estrela do filme “Pink Flamingos”, de 1972, do diretor John Waters. O famoso costureiro francês Jean Paul Gaultier chegou a ver seus shows no Cabaré Boêmio e ficou impressionado com a dualidade moral de Laura: professor de dia e transformista à noite.

Também, em seu trabalho como transformista, Laura utilizou-se do escracho como arma discursiva sobre a identificação social dos gays, ao papel social de gênero³¹ e como indicador de presença da marginalidade. Ela mostrava que os gays estavam ali, existiam, participavam da vida da sociedade e exigiam ser vistos e respeitados. A rua em frente ao Cabaré Boêmio era ponto de trabalho de travestis, sujeitos sociais historicamente marginalizados no Brasil.

Suas performances comendo miolos de frango eram tidas, por muitos da plateia, como escatológicas, nojentas, asquerosas, nauseabundas, repugnantes e obscenas. Os miolos foram, por várias vezes, utilizados nas performances de Laura.

Apesar de parecer estranho, o uso de sexo, de sangue e de partes de animais em performances foi algo comum entre os artistas performáticos de língua alemã na década de 1960, principalmente aqueles ligados ao movimento do Acionismo Vienense. Exemplos destes trabalhos artísticos são as várias performances de Günter Brus, Otto Muehl, Rudolf Schwarzkogler e Hermann Nitsch. Utilizo, aqui, uma passagem de Priscilla Ramos da Silva (2008) que nos informa sobre as atividades dos Acionistas Vienenses:

Levando o gênero da performance a seus extremos, os Acionistas Vienenses – grupo formado em 1962 por Mühl e Brus juntamente com Rudolf Schwarzkogler e Hermann Nitsch – fizeram do horror e da obscenidade os elementos centrais de suas apresentações. Produzindo filmes pornográficos *hard-core* e realizando

3 Gênero é um conceito que se relaciona aos significados sociais, culturais e históricos associados aos sexos masculino e feminino. Já o papel social de gênero pode ser entendido como um conjunto de comportamentos associados ao masculino e ao feminino dentro de determinado grupo social. O papel social de gênero tem relação com um conjunto de padrões e expectativas de comportamentos que são aprendidos em determinado grupo social do qual se participa. O papel social de gênero se relaciona, ainda, com a representação social do que é ser fêmea ou macho em determinada sociedade, criando uma expectativa em relação ao sexo e ao papel social de determinado sexo.

Utilizo, aqui uma definição de Jaqueline Gomes de Jesus (2012) que pode clarear o entendimento de certos termos utilizados neste texto: “Sexo é biológico, gênero é social. E o gênero vai além do sexo: O que importa, na definição do que é ser homem ou mulher, não são os cromossomos ou a conformação genital, mas a auto-percepção e a forma como a pessoa se expressa socialmente. Se adotamos ou não determinados modelos e papéis de gênero, isso pode independe de nossos órgãos genitais, dos cromossomos ou de alguns níveis hormonais” (JESUS, 2012, p. 6).

em público uma série de situações tabu, os integrantes do grupo eram perseguidos e eventualmente detidos pela polícia. À primeira vista inaceitáveis tanto do ponto de vista moral quanto artístico, as propostas dos Acionistas foram gradativamente – e surpreendentemente – ganhando status de vanguarda e adentrando o cânone da História da Arte. (DA SILVA, 2008, p. 241).

Neste mesmo sentido de choque e de escracho, as performances de Laura de Vison se colocam na cena artística carioca como algo que tem referências artísticas, mesmo distantes, às performances dos Acionistas Vienenses. Daí, talvez, o grande número de turistas alemães que prestigiavam suas performances no Cabaré Boêmio.

Além disto, Laura funda, na vida artística brasileira, a figura do travesti-artista, mas daquele travesti que não quer se assemelhar a uma mulher, mas que utiliza aspectos femininos no falar, no vestir e na alteração do corpo como forma artística de viver, porém, de dia, incorpora um papel social masculino.

Ainda, Laura de Vison lançou novos artistas transformistas, sendo um bom exemplo destes artistas a figura de Rose Bombom (nome artístico de Pedro Paulo da Costa Pereira, falecido em 8/12/2011), famosa na década de 1990. Um outro exemplo de artista transformista que aprendeu a trabalhar com o humor gay a partir das apresentações de Laura e de Rose foi Suzy Brasil (nome artístico de Marcelo Souza Costa), que também é performista e professor e é ativo na cena das boites gays brasileiras. Enfim, Laura de Vison fundou uma escola cômica na cena artística gay carioca e deixou vários seguidores.

Outro ponto a reforçar na carreira de Laura de Vison é a sua importância para uma geração abalada pela AIDS, como já mencionado. A epidemia que acabou com a vida de vários gays a partir de meados da década de 1980 fez de Laura um ícone da alegria, da esperança de viver. Talvez por sua vivência como gay durante a ditadura militar no Brasil (apesar de ter sido presa por isto!), ela soube enfrentar com coragem a epidemia de AIDS e a informar aqueles com menos conhecimento sobre a doença. Lembro-me de Laura falar muito sobre a importância do uso da camisinha.

Também, Laura ganhou o prêmio de melhor atriz do Festival de Brasília, em 1989, coroando e reconhecendo seu talento artístico teatral. Laura ainda participou de pontas em filmes e de seriados de tv.

Outro ponto a lembrar aqui é o trabalho de Laura com a estética do *kitsch*. Ela parece ter se utilizado de elementos desta estética para formar os personagens variados que apresentava no Cabaré Boêmio. O valor dado por ela às músicas brasileiras românticas ditas “cafona” e ao vestuário e maquiagem extravagantes marcam esta preferência por uma estética *kitsch*. De acordo com Marita Sturken e Lisa Cartwright (2005), *kitsch* pode ser definido como:

Kitsch Arte ou literatura julgada por ter pouco ou nenhum valor estético, ainda por ter valor precisamente por seu status em evocar padrões de classe do mau gosto. Aficionados do kitsch re-codificam estes objetos, tais como abajures de lava ou mobiliário suburbano cafona da década de 1950, tendo-os como bonitos ao invés de objetos de mau gosto. (STURKEN; CARTWRIGHT, 2005, p. 358,



Imagem de Laura de Vison como transformista.
Fotografia provavelmente da década de 1990 e sem autor conhecido.

Ainda, Décio Pignatari (1997) nos diz que o *kitsch* é uma vanguarda de choque, que lida com o consumo de massa e um sentimentalismo relacionado a este consumo. Este estilo artístico pode ser entendido, também, como uma crítica ao consumismo impensado e de massa. Uso, aqui, uma passagem deste autor sobre como surge o termo *kitsch* e sua abrangência nas artes:

Mais do que típico, o *kitsch* é um fenômeno protótipo do consumo. Consta que se trata de uma corruptela de *sketch*, nascida nos anos imediatos à Primeira Guerra Mundial, para designar os cartões-postais “típicos”, que pintores e desenhistas alemães executavam para os soldados ingleses e americanos desmobilizados. Daí a designar outros “corruptelas” artísticas, foi um passo: oleografias sagradas ou profanas, bibelôs e estatuetas reproduzindo obras consagradas, bem como toda a estatuária acadêmica que visasse a comover, de acordo com um código sentimental já estratificado. A chamada arte tumular (que alguns espíritos ferinos, hoje, pretendem extensiva à arte em geral...), a maioria dos monumentos públicos, os santos e “santinhos” das igrejas do século passado [XIX] (e deste) podem ser enquadrados nessa categoria. Por analogia, o rótulo se estendeu a outras faixas: literatura, música, arquitetura, teatro, dança, desenho industrial, imprensa, rádio, cinema, televisão. (PIGNATARI, 1997, p. 97).



Imagem de Norberto Chucri David como professor.
Fotografia provavelmente da década de 1990 e sem autor conhecido.

Outro mecanismo artístico-discursivo do qual se utilizava Laura era sua volumosidade corporal. Um ser humano obeso, com imensas tetas e super-maquiado com cores gritantes funcionava como artimanha cênica de alto valor imagético. A imagem de Laura de Vison no palco, movimentando-se, sem parar, de um lado para outro dava a noção de seu volume cênico e de seu tamanho artístico. Era impossível não parar para ver suas performances. A plateia calava-se no momento em que Laura entrava para dublar alguma música brasileira de forma irreverente. Suas performances utilizando a interpretação de Gal Costa de “Vaca profana” era conhecida no meio gay carioca.

Ela estava obesa durante as décadas de 1980 até a década de 1990. Sua obesidade fazia com que seu corpo fosse um grande objeto (ou uma grande plataforma artística) utilizado para jogar com uma sensualidade bruta, marginal e às avessas da sensualidade “romântica”. Laura deslocava tal sensualidade bruta e ilária para o mundo da arte, questionando papéis sociais de gênero, padrões de comportamento homossexual e do que era socialmente aceitável enquanto performance artística, daí minha aproximação de suas performances com as dos Acionistas Vienenses. Utilizo, aqui, para reforçar a relação entre sensualidade (seja ela qual for) e seu uso estético, uma passagem de Assis Brasil (1984):

Muitos filósofos já fizeram a relação entre sensualidade e estética: Kant, Baumgarten, Marcuse. O campo para a reconciliação entre a sensualidade e a razão – que o progresso da civilização afastou – seria a dimensão estética. A função mediadora é desempenhada pela faculdade estética, diz Marcuse, pois ela

é afim da sensualidade. E essa reconciliação estética implica no fortalecimento da sensualidade...(BRASIL, 1984, p. 202).

Ainda em relação ao uso do corpo e da nudez como componente para o fazer artístico, podemos dizer que Laura de Vison fazia uso da obscenidade provocadora como mais um elemento de sua criação artística. Seus enormes seios de silicones sempre à mostra ou sua bunda sem cobertura deixavam ver que ela se utilizava de seu próprio corpo como objeto de escracho.

Seu corpo era seu material principal de seu fazer artístico, pois ele era pintado, mostrado e abusado de várias maneiras. Podia-se notar que pessoas da plateia se enojavam com alguns atos de Laura. Havia sempre algo de extremamente provocador nas performances de Laura, algo que passava muito distante dos limites do aceitável como “belo” em uma atuação performática de um travesti belamente vestido e fazendo mímica de uma canção conhecida e icônica.

Laura buscava incitar os ânimos dos “operários” (lembramos que seu público era basicamente de homossexuais trabalhadores e suburbanos), estimular os sentidos e provocar o público à uma desordem e frenesi críticos. Desafiando jocosamente as normas socialmente aceitas sobre sexualidade e gênero, ela promovia um pensar sobre estes pontos. Devemos lembrar que o papel do artista em momentos críticos de censura é produzir arte ocasionando possibilidades de pensamento e de avaliação sobre a situação social de repressão existente (em todos os sentidos).

Também, as performances de Laura de Vison geralmente apresentavam uma nudez parcial (ou só seios, ou só nádegas) e que era usada como um elemento chocante, instigando uma “diálogo” do espectador com as proporções socialmente aceitas de um belo corpo com a obesidade chocante de Laura. Coloco aqui uma passagem de David McCarthy (1999) sobre a nudez nas obras de arte atuais para instigar mais reflexões sobre o tema:

[...] o nu continua a ser abundante e variado hoje como foi quando Baudelaire primeiro escreveu sobre o heroísmo da vida moderna. Como ficará igualmente claro, o nu pode carregar quase qualquer significado e conteúdo que os artistas decidam dar a ele no fim do século vinte. Paradoxalmente, o nu está, ao mesmo tempo, abarrotado com a história que o procede, e constantemente esperando ser reanimado pelas preocupações dos artistas do presente. Baudelaire notou que o transitório e o particular são evidentes na beleza (da qual a nudez é um exemplo), que é uma razão para que este antigo tema continue a tomar nossa atenção. (MCCARTHY, 1999, p. 45-6, tradução nossa).

Havia, também, nas performances de Laura algo que a assemelhava às provocações artísticas de Andy Warhol, algo *off limits*, algo que passava dos limites do “socialmente aceitável” para um homossexual classe média. Talvez fosse esse o jogo que nos convidava a jogar Laura: o jogo de provocar os padrões sociais da classe média.

Não podemos nos esquecer que Andy Warhol também se travestiu para várias fotos, entre elas “Self-Portrait in Drag⁴¹”, de 1981-2, pertencente ao Getty Museum. Ou das fotos feitas pelo fotógrafo Man Ray, na década de 1920, de Rose Sélavy, o alter ego feminino de artista surrealista Marcel Duchamp. O travestimento na arte, a partir do século XX, pode ser, portanto, considerado como normal, porém, o travestimento provocador de Divine ou de Laura de Vison é uma forma de armadilha sócio-crítico-estética que se utiliza da arte como elemento essencial em sua execução e apresentação.

Também, podemos dizer que, na composição das performances de Laura, os recursos expressivos (da arte mesmo de atuar) e plásticos (de vestuário, de adereços e de maquiagem, etc.) utilizados se colocavam a serviço de uma estética de qualidade *kitsch*, extravagante e provocante, enfim, com uma sensualidade irônica do sistema social e questionadora dos padrões machistas de comportamento. Sua arte parece ter bebido de várias fontes estéticas e culminado em um trabalho excepcionalmente único (apesar de pouco documentado) em sua essência cênica e humanista.

A força argumentativa das performances de Laura e a sua relevância na vida cultural marginal carioca a colocam como uma referência para os gays suburbanos que a vinham ver, interagir e aplaudir seu trabalho.

Ainda, quando digo que Laura brinca com os gênero, refiro-me às formas como se utilizava dos papéis de gênero. Os papéis de gênero, na atualidade, implicam, algumas vezes, no alargamento e na redefinição daquilo que compreendemos histórico e culturalmente relativos a gênero. Isto implica dizer que o papel de gênero de cada um de nós inclui tanto nossa experiência pessoal e subjetiva de masculino ou feminino (em graus diversos) quanto nossas atividades de representação de nós mesmo na vida social.

Portanto, quando Laura se coloca de noite com um papel e de dia com outro, isso nos confunde a cabeça. Porém, este mecanismo utilizado por Laura pode ser compreendido como um jogo, uma forma de vida diferente daquelas socialmente prescritas. A versatilidade com que mudava de papel era uma armadilha de sobrevivência e um enigma para todos que se relacionavam com Laura de Vison.

A população homossexual (LGBT em geral) carioca se identificava com os shows de Laura de Vison. Este público específico esperava ansiosamente para ver suas performances no Cabaré Boêmio. Lembro-me de ver, na década de 1990, a casa lotada de pessoas de todos os extratos sociais para assistir as performances de Laura.

Ainda, considerando a condição de artista transformista, Laura gerava seu próprio paradigma estético, provocando acontecimentos e emoções que produziam devires complexos na subjetividade individual e coletiva da platéia. Sua vitalidade artística e sua originalidade eram únicas para a época da ditadura militar. Não podemos nos esquecer que Laura já era um artista transformista na década de 1970, tendo sido presa somente por ser homossexual, como já foi dito.

Vale lembrar este período histórico cruel para os direitos civis da população brasileira. A ditadura militar foi instaurada em 1964 e oficialmente terminada em 1985. O período mais autoritário da ditadura brasileira aconteceu depois da criação do Ato Insti-

4 Imagem disponível na seguinte página web do Getty Museum: <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=114422&handle=li>

tucional número 5 (AI-5), em 13 de dezembro de 1968, que suspendia todos os direitos civis dos cidadãos. A partir deste ato a vida cultural brasileira mudaria de rumo com a forte influência da censura pública sobre todos os campos das artes. Uso aqui uma passagem de Randal Johnson (2004) onde ele clarifica este ponto, dando especial atenção à literatura:

O golpe de estado militar de 1964, que iniciou vinte e um anos de regra ditatorial, obviamente teve um grande impacto na literatura e cultura brasileiras. Numerosos trabalhos de ficção tem explorado o impacto e as ramificações do autoritarismo e do movimento de resistência que se ergueu contra ele. (JOHNSON, 2004, p. 131, tradução nossa).

Os efeitos do golpe militar na vida dos cidadãos não se fazem sentir bruscamente com a entrada dos militares no poder em 1964. Porém, com a instauração do AI-5 é que um órgão de censura foi criado dentro do governo e os direitos civis dos cidadãos foram suspensos, plenos poderes foram concedidos ao presidente militar (tais como: fechar o Legislativo por tempo ilimitado, cassar mandatos, suspender direitos políticos, suspender a garantia do *habeas corpus* e efetuar prisões sem mandado judicial). A partir deste momento, os militares mostram seu lado mais autoritário e truculento.

Durante o período ditatorial tudo era proibido e os jovens estudantes politizados começam a mostrar a grande insatisfação com o regime militar. A partir do AI-5 a classe artística começa intensificar os “ataques culturais” contra a ditadura. As obras de teatro, cinema, música, artes plásticas, entre outras, são divididas entre as que protestam contra o regime e as que apoiam o regime. Vários jornalistas, artistas e outros opositores ao regime foram mortos ou extraditados.

Para além da brutalidade da ditadura, a técnica artística utilizada por Laura de Vison era, em certas formas, flexível esteticamente e indefinida formalmente, pois ela se utilizava da técnica da performance para sua crítica jocosa do moralismo da sociedade carioca.

O estudioso de performance Richard Schechner (2006, p. 28) vai nos dizer que a performance artística se refere a “comportamentos restaurados”, porém organizados, ensaiados, treinados e com propósitos estético-críticos. O comportamento restaurado é sempre reflexivo, simbólico e cultural. Com a utilização do termo “comportamentos restaurados”, Schechner liga arte à vida real, conforme nos mostra na passagem abaixo:

[...] fica claro que, para realizar arte, isto envolve treino e ensaio. Mas a vida cotidiana também envolve anos de treino e de prática, de aprender determinadas porções de comportamentos culturais, de ajustar e atuar os papéis da vida de alguém em relação às circunstâncias sociais e pessoais. A longa infância e a meninice específicas da espécie humana é um período estendido de treinamento e ensaio para desempenho de sucesso na vida adulta. A “graduação” para a maioria é marcada em muitas culturas por ritos de passagem. Mas, mesmo antes de atingida a maioridade, algumas pessoas melhor se adaptam à vida que vivem do que outras, que resistem e se rebelam. A maior parte das pessoas vive a tensão entre aceitação e rebelião. As atividades da vida pública – algumas

vezes calma, outras tumultuada; algumas vezes visível, outras mascarada – são performances coletivas (SCHECHNER, 2006, p. 28-29).

Assim também o fazia Laura em suas performances: apesar de toda a cenografia, vestimentas, maquiagem, iluminação, etc., Laura de Vison era aquela personagem que, através da performance artística, como um transformista, nos falava da crueldade do sistema social brasileiro, nos lembrava, também, que havia alegrias a serem desfrutadas e que não deveríamos nos esconder por sermos homossexuais. Enfim, nos falava da vida real de todo dia, de nossos rituais de sobrevivência, de nossos ritos de passagem, de nossos comportamentos sempre restaurados.

Ainda, o público esperava pelas performances de Laura e reagia às provocações do transformista. Havia, entre Laura e o público, interações, relações, ações. Utilizo-me de uma passagem de Ervin Goffman, citado por Schechner (2006), onde ele define performance a partir da interação dos *performers* com o público:

Uma performance pode ser definida como toda e qualquer atividade de um determinado participante em uma certa ocasião, e que serve para influenciar de qualquer maneira qualquer dos participantes. Tomando um participante em especial e sua atuação como ponto básico de referência, podemos nos referir a aqueles que contribuem para as outras performances como o público, os observadores, os outros participantes. O padrão pré-estabelecido da ação desenvolvida durante uma performance e que pode ser apresentada ou encenada em outras ocasiões pode ser chamada de “parte” ou de “rotina”. Estes termos situacionais podem facilmente ser relacionados com casos de estrutura convencional. Quando uma pessoa ou um ator executa o mesmo papel para o mesmo público em ocasiões diferentes, quase que surge uma relação social. Definir papel social como encenação de direitos e deveres de um certo status, podemos dizer que um papel social envolverá um ou mais dos papéis, e cada um destes papéis diferentes podem ser executados pelo performer em uma série de ocasiões, para os mesmos tipos de público ou para um público das mesmas pessoas (GOFFMAN apud SCHECHNER, 2006, p. 29).

Também, Schechner nos provoca em relação ao entendimento do que é ou não arte e se performances, como as executadas por Laura de Vison, eram, efetivamente, “objetos” de arte, conforme passagem abaixo:

[...] designar música, dança, e teatro como as “artes performativas” poderia parecer relativamente simples. Mas mesmo enquanto categorias, elas também são ambíguas. O que é designado como “arte”, se algo for isso, varia histórica e culturalmente. Objetos e performances chamados de “arte” em algumas culturas, são aqueles que são feitos ou fabricados em outras culturas sem assim ser designados. Muitas culturas não têm uma palavra, ou categoria, para denominar “arte”, mesmo que tenham criado performances e objetos que demonstrem um apurado senso de estética, e sejam realizados com total habilidade (SCHECHNER, 2006, p. 32).

Os artistas, assim como Laura de Vison, que se utilizavam do transformismo para compor um personagem e criar um tipo de arte performática própria, também deram origem a uma nova forma de arte chamada em inglês de *Transvestism Art*. Esta nova forma de arte trabalha, basicamente, com uma documentação artística das performances de transformistas e enfatiza os modos como os gêneros são colocados socialmente para nós, questionando as estandardizações de gênero socialmente impostas.

Laura tinha seios de silicone e era uma travesti, mas que durante o dia, em seu trabalho como professor, se comportava como um homem qualquer, vestindo um terno para dar aulas. A estranha vida pessoal de Laura de Vison não se enquadrava nos papéis de gênero definidos socialmente. Coloco aqui uma definição de “travesti” para verificarmos como Laura, também, não se enquadrava completamente nesta definição:

Entende-se, nesta perspectiva, que são travestis as pessoas que vivenciam papéis de gênero feminino, mas não se reconhecem como homens ou como mulheres, mas como membros de um terceiro gênero ou de um não-gênero. É importante ressaltar que travestis, independentemente de como se reconhecem, preferem ser tratadas no feminino, considerando insultoso serem adjetivadas no masculino (JESUS, 2012, p. 9).

Laura parecia, então, ser o ator transformista, o travesti, à noite; e Norberto se colocava como um homem no trabalho, talvez para sobreviver no seio de uma sociedade extremamente machista e preconceituosa. Enquanto Norberto, ele se vestia com roupas masculinas e mudava a voz para soar mais másculo. É neste sentido que este personagem inusitado da cena artística carioca parecia brincar com os gêneros e seus papéis sociais.

Considerações Finais

Este escrito buscou trazer à lembrança de alguns um artista performista que de quem pouco se fala, uma estrela das noites cariocas dos fins do século XX, tentando dar a conhecer um artista exemplar em suas performances. Exemplar no sentido de que muito das performances era pensado como fazer artístico e muito acontecia no improvisado. Se as performances de Laura eram belas? Eu sempre me impressionei com elas, porém utilizo uma última passagem de Schechner (2006) para compreender melhor o conceito de “beleza” nas artes:

A beleza é difícil de definir. O que é belo não equivale ao que é “bonito”. Os eventos assombrosos e terríveis do kabuki, da tragédia grega, do teatro elizabetano, e de algumas das performances de arte não são bonitas. Tampouco o são os demônios invocados pelos xamãs. Mas a hábil encenação dos horrores pode ser maravilhosa e produzir prazer estético. Isso ainda é válido para horrores absolutos como a escravidão, o Shoah, ou o extermínio dos nativos americanos? Os *Desastres da Guerra*, de **Francisco de Goya Y Luciente**, mostram que nada está longe da visão do tratamento artístico (SCHECHNER, 2006, p. 48).

Ainda, a importância de termos pessoas como Laura de Vison dentro de uma sociedade tão machista como a brasileira é que ela colocava em conflito as posições que

os indivíduos ocupam em uma determinada coletividade e em situações sociais concretas, onde as batalhas sociais efetivamente ocorrem. Ela criou história e reforçou a luta gay por mais direitos civis.

Pensando assim, podemos dizer que a figura de Laura pode ser utilizada, sim, para escrever uma historiografia homossexual brasileira. Conforme nos relata Hobsbawm (1984) “...toda tradição inventada, na medida do possível, utiliza a história como legitimadora das ações e como cimento de coesão grupal” (1984, p. 21).

Também, Laura nos deu um exemplo de produção simbólica, enquanto performance, desenvolvida para o segmento cultural gay no Brasil, revelando-nos vários elementos significantes que mostram as formas de pensar e viver da população homossexual brasileira e que questionam valores e costumes culturalmente machistas. Seus shows performáticos de transformismo foram uma verdadeira forma de arte, de *Transvestism Art*, de arte teatral *kitsch*, de arte da maquiagem, entre outras formas de arte. Podemos dizer que Laura encarou sua presença no mundo como um acontecimento único, como uma eterna performance artística, sempre jogando alegremente com este mundo real e transformando-o.

Vale lembrar que os gêneros e seus papéis somente importam para as artes quando eles são utilizados como mecanismos do fazer artístico. Podemos notar que não é por nada que “artista” é um substantivo que pode ser masculino ou feminino.

Referências Bibliográficas

BARBOSA, A. M. Arte Pós-colonialista no Brasil: aprendizagem triangular. IN: Comunicação e Educação. São Paulo, jan./abr. 1995, pág. 59 a 64.

BRASIL, A. Dicionário do conhecimento estético. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint S.A., 1984.

DA SILVA, P. R. Os Acionistas Vienenses: Revolucionários ou Perversos? IN: Anais do IV Encontro de História da Arte – IFCH / UNICAMP, 2008, pág. 240 a 248.

HOBBSAWM, E.; RANGER, T. (orgs.). A invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, pág. 9 a 23

JESUS, J. G. de. Orientações sobre a população transgênero: conceitos e termos. Brasília: Autor, 2012.

JOHNSON, R. Brazilian narrative. IN: KING, John (ed.). The Cambridge Companion to Modern Latin American Cultures. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, pág. 119 a 135.

MCCARTHY, D. The nude that darling of the artists, that necessary element of success. IN: *The Nude in Contemporary Art*. Ridgefield: Herlin Press, 1999, Catálogo de exposição no The Aldrich Museum of Contemporary Art, pág.41 a 102.

MOLINA, L. P. P. A homossexualidade e a historiografia e trajetória do movimento homossexual. IN: *Antíteses*. v. 4, n. 8, p. 949-962, jul./dez. 2011, pág. 949 a 962.

PIGNATARI, D. *Informação Linguagem Comunicação*. 19ª ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.

SCHECHNER, R. 2006. O que é performance?. IN: *Performance studies: an introduction*, second edition. New York & London: Routledge, pág. 28 a 51.

STURKEN, M.; CARTWRIGHT, L. *Practices of looking: an introduction to visual culture*. New York: Oxford University Press, 2005.

Referências Fílmicas

Programa Documento Especial - Delírio na Madrugada. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=cRzvoll7nQU> , acessado em 20/04/2014.