



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL
CAMPUS CHAPECÓ
CURSO DE HISTÓRIA**

ANDRÉ LUIZ PAZ

**ARQUIVOS VIRTUAIS DO MUNDANISMO E OS FRAGMENTOS DA PRÁTICA
TRANSFORMISTA DE AYMOND**

CHAPECÓ

2021

ANDRÉ LUIZ PAZ

**ARQUIVOS VIRTUAIS DO MUNDANISMO E OS FRAGMENTOS DA PRÁTICA
TRANSFORMISTA DE AYMOND**

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação apresentado como requisito para a obtenção de Grau de Licenciatura em História da Universidade Federal da Fronteira Sul.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Machado

CHAPECÓ

2021

Bibliotecas da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS

Paz, André Luiz

Arquivos virtuais do mundanismo e a prática transformista de Aymond / André Luiz Paz. -- 2021. 71 f.:il.

Orientador: Dr. Ricardo Machado

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal da Fronteira Sul, Curso de Licenciatura em História, Chapecó, SC, 2021.

1. Ciberespaço, Humanidades Digitais e a virtualização de arquivos mundanos. 2. Apontamentos para um itinerário transformista. 3. Aymond. I. Machado, Ricardo, orient. II. Universidade Federal da Fronteira Sul. III. Título.

ANDRÉ LUIZ PAZ

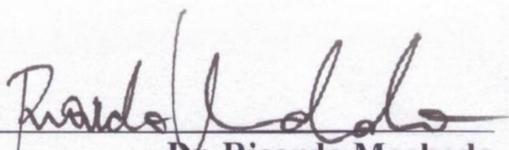
**ARQUIVOS VIRTUAIS DO MUNDANISMO E OS FRAGMENTOS DA
PRÁTICA TRANSFORMISTA DE AYMOND**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado como requisito para obtenção de grau de Licenciado em História da Universidade Federal da Fronteira Sul.

Orientador: Dr. Ricardo Machado

Este trabalho de conclusão de curso foi defendido e aprovado pela banca em: 26/01/2021

BANCA EXAMINADORA:

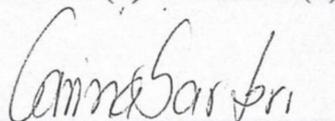


Dr. Ricardo Machado

Professor(a) Orientador(a)



Dr. Dr. Fábio Feltrin
Professor(a) Avaliador(a)



Dra. Carina Sartori
Professor(a) Avaliador(a)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as pessoas que de alguma maneira contribuíram durante esse processo. Meu muito obrigado aos meus amigos, meus colegas e minha família, principalmente a minha avó, da qual não recordo nenhum momento em que não pude contar com seu apoio e amor. Agradeço aos meus professores, em especial ao meu orientador Ricardo Machado que participou de todo o processo de produção dessa pesquisa, desde o encontro com as fontes até a defesa, e, dessa maneira, sem sua ajuda esse trabalho não se concretizaria.

Agradeço a Felipa, a Thais, a Laura, ao Cainã e a Alane. Amigos que de uma forma ou outra contribuíram para concretização desse projeto, pelo apoio e pelas críticas, presentes nos momentos de felicidade, mas também nos de tristeza, angústia e ansiedade.

RESUMO

A presente monografia se divide em duas etapas. A primeira, busca refletir sobre a produção de ciber-infra-estruturas ligadas a área das Humanidades, relacionando o ciberespaço com as especificidades da produção de pesquisa em História, a partir do endereço eletrônico do Obscuro Fichário dos Artistas Mundanos, produzido em 2015, pelo qual são disponibilizados diversos arquivos referentes ao funcionamento da Delegacia de Ordem e Política Social de Pernambuco (DOPS/PE) em Recife entre 1934 e 1958, que, entre diversos registros constituiu um fichário sobre aqueles sujeitos vistos e ditos como artistas que passam pela cidade, registros estes que levaram a produção do *site*, possibilitando o acesso a máquina discursiva da delegacia bem como fragmentos da vida desses indivíduos. A segunda parte, pretende refletir sobre a construção de uma narrativa sobre o transformista Aymond, um dos artistas fichados pelo órgão de vigilância de Recife, através de seus registros encontrados no *site* do Obscuro Fichário, os quais possibilitaram o encontro com outros arquivos virtuais presentes na Biblioteca Nacional Digital, relativos, principalmente, a divulgação de suas apresentações em jornais brasileiros de 1926 até 1961. A partir desses recortes, é possível, organizar uma cartografia, mesmo que fragmentada, das passagens de um personagem que fazia, sobretudo, uso do corpo como ferramenta artística, atravessado pela ambiguidade, pelo nomadismo e pelas possibilidades de pirataria de sexo/gênero.

Palavras-chave: Arquivos virtuais. Mundanismo. Aymond. Transformismo.

RESUMEN

Esta monografía se divide en dos pasos. El primero busca reflexionar sobre la producción de ciberinfraestructuras vinculadas al área de Humanidades, relacionando el ciberespacio con las especificidades de la producción de investigación en Historia, a partir del sitio web del Oscuro Fichário dos artistas Mundanos, elaborado en 2015, por donde se ponen a disposición varios archivos referentes al funcionamiento de la Delegacia de Ordem de Política Social de Pernambuco (DOPS / PE) en Recife entre 1934 y 1958, que, entre varios registros, constituían un fichero sobre aquellos sujetos vistos y dichos como artistas que transitan por la ciudad, registros que dieron lugar a la producción del sitio web, permitiendo el acceso a la maquinaria discursiva de la policía, así como a los registros de estos individuos. La segunda parte, pretende reflexionar sobre la construcción de una narrativa sobre el transformista Aymond, uno de los artistas registrados por la agencia de vigilancia en Recife, a través de sus registros encontrados en el sitio web Oscuro Fichário, lo que permitió reunirse con otros archivos virtuales presentes en la Biblioteca Nacional Digital, principalmente relacionado con la difusión de sus presentaciones en los periódicos brasileños de 1926 a 1961. A partir de estos recortes, es posible organizar una cartografía, aunque fragmentada, de los pasajes de un personaje que, sobre todo, utilizó su cuerpo como herramienta artística, atravesado por la ambigüedad, el nomadismo y las posibilidades de piratería sexual / de género.

Palabras-clave: Archivos virtuales. Mundanería. Aymond. Transformismo.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Fotografia de Aymond anexada a nota de jornal com a legenda “AYMOND, o artista norte-americano”.

Imagem 2: Fotografia de Aymond anexada a nota de jornal, com a legenda “AYMOND, o celebre fenômeno vocal americano que estreia hoje no Apollo”.

Imagem 3: Leopoldo Fregoli, in drag, poses in several inset portraits. Process print, 1903.

Imagem 4: Recorte de fotografia anexada a reportagem de jornal com a legenda “Aymond”.

Imagem 5: Recorte de fotografia anexada a reportagem de jornal com a legenda “Aymond, o singular cantor que estreará em “Palácio das Águias”.

Imagem 6: Recorte de anúncio de jornal com fotografia de Aymond, contendo divulgação do artista: “AYMOND, o homem da garganta de ouro – Famoso imitador de “vedettes” – como Jeannette Mac Donald – Raquel Meller – La Argentina e outras – *Toilletes Deslumbrantes*”.

Imagem 7: Montagem de fotografias. De um lado Norberto e de outro Aymond.

Imagem 8: Fotografia de Norberto anexada a ficha produzida pela DOPS/PE em 1942.

Imagem 9: Fotografia de Norberto anexada a ficha consular de qualificação produzida em 1953 pelo Consulado Geral do Brasil em Buenos Aires.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1:	13
CIBERESPAÇO, HUMANIDADES DIGITAIS E A VIRTUALIZAÇÃO DE ARQUIVOS MUNDANOS	13
CAPÍTULO 2:	26
APONTAMENTOS PARA UM ITINERÁRIO TRANSFORMISTA	26
CAPÍTULO 3:	36
AYMOND	36
3.1 – 1926; Aymond, imitador da voz feminina, o mistério da humanidade	36
3.2 – 1928; Aymond, “gênero fregoli”	40
3.3 – 1933-1934; Aymond, uma dama perfeita, que encanta e que assombra	44
3.4 – 1937-1938; Aymond, Homem ou mulher?.....	48
3.5 – 1942, <i>A camouflage</i> não disfarça sua infâmia	50
3.6 – 1944- Aymond, reconhecimento ou esquecimento?	52
3.7 – 1947; O circo e seus corsários	53
3.8 – 1961; Aimo, o primeiro travesti	55
3.9 – Fragmentos da prática transformista de Aymond.....	57
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	59
ANEXOS	63
Fontes:	63

INTRODUÇÃO

A infâmia, embora recaia recorrentemente sobre os corpos de maneira pública, também tem uma forma muito sorrateira de se infiltrar na vida dos sujeitos, podendo o infame escandalizar e ferir as bases da conduta hegemônica sem necessariamente ser sinalizado, separado ou punido publicamente. É visto que a infâmia depende de muitas opiniões que formam essa dita conduta, a questão é que nem sempre o poder, nem as formas de punir, querem ser visíveis ao definir essa categoria social.

Não seriam infames aqueles que viveram da movimentação cultural circulando entre a multiplicidade das grandes cidades modernas e sendo capturados pelas articulações das técnicas de vigilância microscópica, molecular e cotidiana dos governos? Não seriam infames aqueles artistas, que, talvez, publicamente nunca foram desonrados, desacreditados, desprezados, tocados pela vileza, pela baixeza, pela vergonha e pelo opróbrio, mas que não deixaram de ser, como diz Michel Foucault (1984, p. 209-228), ali onde poder é cinza? Se tornar alvo de investigação e controle, não seria uma maneira de descrédito, desonra e não aceitação, características da infâmia, sob efeito de um poder que age pela sombra? Infâmia, dessa forma, não carrega apenas seu sentido literal, mas é proposta a partir das circunstâncias e dos regimes de poder que a caracteriza.

Nesse sentido, o presente trabalho busca, em primeiro momento, refletir sobre as possibilidades de pesquisas relacionadas a vida de sujeitos artistas tratados como infames pelas instituições de vigilância a partir do endereço virtual do Obscuro Fichário dos Artistas Mundanos, oriundo da existência de um fichário composto por documentos sobre um grupo heterogêneo de artistas que tiveram a passagem pela cidade de Recife marcados pela Delegacia de Ordem e Política Social de Pernambuco (DOPS/PE) entre os anos 1930 e 1950. De tal modo, o primeiro capítulo intitulado: Ciberespaço, Humanidades Digitais e os arquivos virtuais do mundanismo, relaciona a noção de ciberespaço com a área das Humanidades, considerando as potencialidades da produção de ciber-infraestruturas como o *site* do Obscuro Fichário na produção de pesquisas na área da História.

Para o desenvolvimento dessa discussão foram utilizados os estudos de Pierre Lévy (1999); (2003) sobre o ciberespaço e os escritos de Michel Foucault (2011) acerca das heterotopias no intuito de destacar as particularidades da existência do ciberespaço como um *locus* da configuração espacial contemporânea. Em seguida, as problemáticas suscitadas por essas novas configurações e relações virtuais são expostas através dos trabalhos de Evgeny

Morozov (2018) Manuel Castells (2003) que questionam a visão do ciberespaço como uma ferramenta que por si só representa um mecanismo democrático ou libertário. A partir disso, o movimento das Humanidades Digitais e um manifesto sobre a temática são utilizados como plano de fundo apresentando aquilo que vem sendo pensado como estratégia de criação de comunidades virtuais relacionadas a área das Humanidades e da Ciência da Computação. Somente após essas considerações o Obscuro Fichário passa a ser analisado como uma possibilidade de ocupação do ciberespaço pelos registros dos artistas que receberam atenção do governo paranoico representado pelo órgão de vigilância, as considerações são feitas através das abordagens de Michel Foucault (2009) sobre a vida dos sujeitos infames relacionando com os artigos disponíveis no endereço virtual, com autoria dos organizadores e convidados.

O segundo capítulo: Apontamentos para um itinerário transformista, faz considerações acerca da construção de uma narrativa sobre um dos artistas que foi fichado pela DOPS/PE e tem um perfil disponível no endereço eletrônico do Obscuro Fichário. Trata-se de Norberto Americo Aymonino, um artista transformista de nacionalidade argentina que se apresentava nos palcos como Aymond e que para além de seus fragmentos disponibilizados no *site* foi divulgado por diversos jornais brasileiros, disponíveis no endereço da Biblioteca Nacional Digital, durante os anos de 1926 e 1961. A partir desses registros, contidos no Obscuro Fichário e na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional Digital, são traçados apontamentos para a produção do itinerário artístico de um sujeito nômade, que supostamente circulou por diversas regiões do mundo e variados cenários artísticos, atravessado por questões suscitadas pela ambiguidade de seu corpo, de sua voz e de sua arte.

Visando a contextualização dos espaços em que o artista circulou, são utilizadas as referências de Vera Regina Martins Collaço (2008a); (2008b) e Neyde Veneziano (2011) que tecem considerações acerca do contexto das vedetes e do teatro revista na primeira metade do século XX. Em seguida, os estudos de Michel Foucault (1988) sobre as transformações da passagem da “sociedade soberana” para a “sociedade disciplinar”, bem como, os escritos de Paul B. Preciado (2010); (2017); (2018) sobre o surgimento da “sociedade farmacoponográfica”, são utilizados para situar a posição política do corpo desse artista que se travestia, no contexto desses regimes de poder em que o sexo, a sexualidade e o gênero se tornam tecnologias de controle da vida.

Ainda nesse capítulo, são feitos apontamentos sobre a presença contemporânea do transformismo, que está representado atualmente dentro do contexto da arte *drag*, através das análises de Paul B. Preciado (2018), Ribamar José de Oliveira Junior (2018), José Esteban

Muñoz (1999) e Larissa Pelúcio (2014), mesclando discussões sobre identidade e discussões acerca das potencialidades e as problemáticas atuais do movimento *drag*. A partir disso, é argumentada a necessidade de construir narrativas sobre esses personagens emblemáticos que fazem parte da história dos corpos dissidentes durante o século XX.

Através dos registros encontrados, o terceiro capítulo intitulado: Aymond, (re)constrói a narrativa do artista nos moldes que se apresentam seus registros: com muitas questões a serem exploradas pelos diversos anúncios, notas, entrevistas e reportagens em que é citado, bem como pelas diversas brechas temporais em que “desaparece” dos periódicos. Nesse sentido, os subtítulos presentes no capítulo são organizados a partir de suas menções e da falta delas, buscando destacar as pistas que, aos poucos, demonstram e revelam como sua trajetória é atravessada por fatos registrados e histórias ainda por se descobrir, situando o transformista no contexto do nomadismo artístico, próprio de muitos artistas e intelectuais do século XX.

Nesse capítulo, a organização do texto e dos subtítulos segue uma ordem cronológica linear no intuito de relacionar os documentos “oficiais” disponíveis no Obscuro Fichário, que apresentam dados pessoais de Norberto, com as fontes jornalísticas, que remontam a presença de sua criatura Aymond nos diversos palcos e espaços que se apresentou. Tal organização se opõe a proposta de uma biografia totalizante, ao contrário, a cronologia utilizada se refere ao fato de que os próprios arquivos constituem uma narrativa fragmentada de sua trajetória artística.

Nesses termos, de um modo geral, o presente trabalho pode ser dividido em duas partes: a primeira, representada pelo primeiro capítulo, está centrada na intenção de dar visibilidade e interpretar endereços como o do Obscuro Fichário no contexto atual, através de relações teóricas sobre o ciberespaço, as possibilidades de pesquisa em História e os fragmentos de corpos infames encontrados virtualmente. A segunda parte, referente ao segundo e ao terceiro capítulo, considera as questões suscitadas na construção de um itinerário transformista sobre um corpo artístico, estrangeiro e dissidente durante os anos de 1926 até 1961, levando em consideração como se estabeleciam suas relações com outros sujeitos, com os espaços em que esteve de passagem e com as instituições pelas quais foi marcado.

CAPÍTULO 1:

CIBERESPAÇO, HUMANIDADES DIGITAIS E A VIRTUALIZAÇÃO DE ARQUIVOS MUNDANOS

Foi durante a Guerra Fria, competindo tecnologicamente com a União Soviética e com a necessidade de criação de um sistema de comunicação e defesa sobre possíveis “ataques terroristas” que pesquisadores dos Estados Unidos, nos anos 1960, através da *Advanced Research Projects Agency* (ARPA – Agência de Pesquisa e Projetos Avançados), criaram a Arpanet, primeiro formato de computadores em rede (PINHO, 2003). Foi somente na década de 1990 que o ciberespaço, através da invenção do *World Wide Web* (WWW), aumentou consideravelmente a possibilidade de servidores conectados ao sistema, levando a expansão digital gigantesca que conhecemos hoje (FERRARI, 2008).

Atualmente, as máquinas, os sistemas computacionais e a internet estão completamente inseridos em nossas experiências cotidianas, estreitando relações e construindo nossa subjetividade através da rede. O ciberespaço é conceituado por Pierre Lévy (1999), como uma multiplicidade de espaços virtuais, lugares desterritorializados que ainda dependem de um suporte físico, mas não de uma concepção de tempo e espaço clássico. A internet se tornou um *locus* da nova configuração espacial, algo que ao mesmo tempo ocupa um espaço e nenhum espaço – ciberespaço – combinando informações que constituem técnicas de interação virtual e novas formas de sociabilidade.

Lévy (2003) também aponta para as possibilidades de integração de pessoas, informações e computadores dispostos pelas redes, interconexão que proporciona coletividades geradas por afinidades, projetos em comum ou sentimentos de pertencimento desenvolvidos virtualmente. Desse modo, para o autor, os saberes construídos pela humanidade podem ser desterritorializados e compartilhados pelo ciberespaço de modo que indivíduos estejam interligados independentemente do local geográfico em que se situam. Através do laço social baseado no saber seria possível construir uma inteligência coletiva “[...] uma inteligência distribuída por toda parte, incessantemente valorizada, coordenada em tempo real, que resulta em uma mobilização efetiva das competências” (p. 28).

Michel Foucault (2011), em seu texto *Outros espaços*, oriundo da conferência no *Círculo de Estudos Arquitetônicos*, de 1967 e publicando pela primeira vez na revista *Architecture, mouvement. Continuité*, em 1984, propõe reflexões sobre o espaço e o tempo que podem auxiliar na compreensão do advento do ciberespaço como um marco nas transformações

políticas e socioculturais contemporâneas. Suas reflexões centram-se sobre aqueles locais que se distinguem de seus arredores, pelas funções que exercem, suas complexidades e características de integrar múltiplos fatores, conceituando esses espaços-outros como heterotopias.

O filósofo leva em consideração que o espaço onde vivemos já é por si heterogêneo, propondo que entre todos os posicionamentos, alguns tem a curiosa propriedade de estar em relação com todos os outros, sob um modo tal que eles suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se encontram designados ou refletidos por eles. A utopia é um desses posicionamentos sem-lugar que entretém com o espaço real da sociedade uma relação análoga direta ou inversa: trata-se da própria sociedade aperfeiçoada ou da sua superação.

Mas, segundo Foucault (2011), há também, em todas as culturas e civilizações, lugares reais, efetivos, que funcionam quase como utopias realizadas, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares embora sejam efetivamente localizáveis, as heterotopias. Conforme descreve o autor, há alguns princípios sobre as heterotopias, que, resumidamente indicam: não há uma sociedade que não constitua suas heterotopias, tal como nas sociedades ditas primitivas onde se constituíam as heterotopias de crise e nas sociedades modernas surgem as heterotopias de desvios; uma sociedade pode mudar a forma e o funcionamento das heterotopias, tendo um funcionamento ou outro; as heterotopias justapõem em um lugar vários espaços, mesmo que esses lugares indiquem posicionamentos incompatíveis; as heterotopias estão frequentemente ligadas a recortes de tempo, o que, por pura simetria, poderia se chamar heterocronia, "a heterotopia se põe a funcionar plenamente quando os homens se encontram em um espécie de ruptura absoluta com o seu tempo tradicional" (ibidem, p. 418).

Como descreve o filósofo, heterotopias e heterocronias se organizam de maneira complexa, havendo as heterotopias do tempo que se acumula infinitamente e, pelo contrário, há as heterotopias ligadas "ao tempo, no que ele tem de mais fútil, de mais passageiro, de mais precário, e isso sob a forma da festa. São heterotopias não mais eternizadas, mas absolutamente crônicas" (ibidem, p. 419). Outro princípio aponta que "as heterotopias supõem sempre um sistema de abertura e fechamento, que, simultaneamente, as isola e as torna penetráveis" (ibidem, p. 420). Como último traço é indicado que as heterotopias tem uma função com o espaço restante, as heterotopias de ilusão "têm o papel de criar um espaço de ilusão que denuncia como ilusório, ainda qualquer espaço real, todos os posicionamentos no interior dos quais a vida humana é compartimentalizada" (ibidem, p. 421), bem como as heterotopias de

compensação, criam um "outro espaço real, tão perfeito, tão meticuloso, tão bem-arrumado quanto o nosso é desorganizado, mal disposto e confuso" (ibidem).

Quando Foucault “escreveu” esse texto na década de 1960, o “mundo virtual” começava a surgir e no ano de sua morte, em 1984, o ciberespaço ainda estava restrito a pouco usuários. Em *Outros Espaços* sugere que “o museu e a biblioteca são heterotopias próprias a cultura ocidental do século XIX” (ibidem, p. 419), ligadas ao tempo que se acumula infinitamente. Se o filósofo tivesse acompanhado o desenvolvimento tecnológico dos computadores e da internet, como ferramentas ditas capazes de condensarem todos os saberes, locais e tempos, consideraria o ciberespaço como uma heterotopia própria dos finais do século XX e início do século XXI? Ou, pelo contrário, talvez o ciberespaço seria pensado como uma ferramenta biopolítica? Uma nova maneira de vigiar e punir? Um dispositivo que instaura um novo regime de poder?

O ciberespaço, por vezes, foi e continua sendo apontado como uma estrutura descentralizada que abre caminho a democratização da informação ou como uma nova revolução pós transformações industriais pela qual chegaríamos a “Era do Conhecimento”. Contudo, como elucida Evgeny Morozov (2018), o mito do ciberespaço como estrutura descentralizada, ignora o consumismo informacional, a vigilância e o controle das relações eletrônicas, além dos benefícios das grandes empresas, dos detentores de tecnologia e dos governos (autoritários ou “democráticos”). Conforme o autor, pode-se considerar que o “utopismo digital” se tornou uma distopia, visto que a ascensão dos dados, a "regulação algorítmica", e a confiança generalizada na capacidade das plataformas e nos algoritmos como agenciadores de nossas vidas, nos leva cada vez mais a morte das questões políticas. No mesmo sentido, Castells (2003) argumenta que o ciberespaço não é por si mesmo uma garantia de conquistas democráticas ou igualdade;

na co-evolução da Internet e da sociedade, a dimensão política de nossas vidas está sendo profundamente transformada. O poder é exercido antes de tudo em torno da produção e difusão de nós culturais e conteúdo de informação. O controle sobre redes de comunicação torna-se a alavanca pela qual interesses e valores são transformados em normas condutoras de comportamento humano. Esse movimento se processa, como em contextos históricos anteriores, de maneira contraditória. A Internet não é um instrumento de liberdade, nem tampouco a arma de dominação unilateral (p. 135).

Se foi durante a guerra e através da ciência que a internet “suruiu” – ciência da guerra – em que medida as ciências, sobretudo a da área das Humanidades, tem pensado sobre os efeitos das transformações tecnológicas em nossas vidas, problematizando o ciberespaço como uma possibilidade heterotópica? Levando em consideração que estamos vivenciando uma era onde a tecnologia se infiltrou em todos os campos da vida e, ainda assim, continuamos a sentir o

impacto dessas transformações constantes, nessa “infinitude” do mundo digital, que pode ser questionada e reveladora de como estamos condicionados a consumir certos conteúdos e visitar determinados endereços virtuais, nesse oceano de informações que são politicamente capitalizadas e coordenadas para que cheguem até nós, seriam possíveis outras possibilidades de ocupação?

As Humanidades, como categoria acadêmica, vêm incorporando diversas tecnologias em seus processos de produção, Daniel Alves (2016), explicita que a convergência entre os computadores e investigadores das mais diversas áreas das Ciências Humanas (sejam historiadores, geógrafos, filólogos, linguistas, cientistas sociais, etc.) é algo presente desde o surgimento dessas máquinas, nos anos 1950 e 1960. No sentido organizacional das relações estabelecidas entre a Ciência da computação e as Humanidades, a publicação do livro *Companion to Digital Humanities*, do professor universitário americano John Unsworth, em 2004, marca a utilização em larga escala do termo *Digital Humanities* (Humanidades Digitais), que vem se transformando com o passar dos anos na tentativa de construir uma comunidade através da convergência dessas áreas.

O conceito de comunidade, proposto para determinar as relações das Humanidades Digitais, é construído pelas possibilidades de acesso e de interoperabilidade das técnicas desenvolvidas, além de representar a multiplicidades de indivíduos de diferentes áreas e culturas envolvidos nessa área. Estabelecendo não somente uma relação de comunidade entre os próprios pesquisadores, mas também com os “arquivos humanos”, transformados em dados e metadados. Nesse sentido, o movimento das Humanidades Digitais surge como uma proposta de auxílio na produção e compartilhamento de conhecimentos produzidos nessas áreas. Um outro marco para esse campo de pesquisa foi estabelecido pelo “Manifesto das Humanidades Digitais” de 2010, resultado de um encontro de intelectuais em Paris, no momento de realização do *THATCamp (The Humanities and Technology Camp)*.

O manifesto que está disponível virtualmente desde 2012, é constituído por 14 apontamentos divididos em tópicos, que buscam elucidar uma definição, contextualização, além de declarações e orientações desse movimento que pode sugerir, embora seja um projeto restrito a comunidade que o propôs, um plano de fundo sobre as possibilidades de relações a serem estabelecidas entre as Humanidades e as tecnologias.

O primeiro tópico do manifesto (MANIFESTO DAS HUMANIDADES DIGITAIS, 2012, on-line), aponta para uma tentativa de definição das Humanidades Digitais. Segundo os autores, a escolha social pelo digital modifica e problematiza as condições de produção e

divulgação de conhecimentos. Numa perspectiva histórica, as Humanidades Digitais não negam o passado, se apoiando nos paradigmas e conhecimentos próprios das Ciências humanas e Sociais, as Artes e as Letras, em conjunto com os instrumentos e as perspectivas do mundo digital, nesse sentido, designam uma transdisciplina. O segundo tópico, aborda a situação atual e histórica em que se constitui as Humanidades Digitais, apontando para multiplicação de experiências digitais das Ciências Humanas e Sociais nas últimas décadas, de onde emergiram centros (ou protótipos) de humanidades digitais e múltiplas comunidades específicas;

[..] oriundas de interesses por diversas práticas, instrumentos ou objetos transversais (codificação de fontes textuais; sistemas de informação geográfica; lexicometria; digitalização do patrimônio cultural, científico e técnico; cartografia da web; garimpagem de dados; 3D; arquivos orais; artes e literaturas digitais e hipermediáticas; etc.), que convergem atualmente para formar o campo das *digital humanities*. (MANIFESTO DAS HUMANIDADES DIGITAIS, 2012, on-line)

Dessa maneira, torna evidente que tais processos tem a presença de aspectos técnicos e econômicos na pesquisa, considerando essa como uma oportunidade de evolução do trabalho coletivo levando em consideração que por questões políticas, sociais e econômicas, diversos métodos e conhecimentos estão restritos e por consequência são compartilhados de maneira desigual.

No terceiro tópico são declarados:

5. Nós, atores do digital humanities, constituímos-nos numa comunidade de prática solidária, aberta, acolhedora e de livre acesso.
6. Somos uma comunidade sem fronteiras. Somos uma comunidade multilingue e multidisciplinar.
7. Além da esfera acadêmica, nossos objetivos são o progresso do conhecimento, o reforço da qualidade da pesquisa em nossas disciplinas, e o enriquecimento do saber e do patrimônio coletivo.
8. Convocamos à integração da cultura digital na definição da cultura geral do século XXI.

(MANIFESTO DAS HUMANIDADES DIGITAIS, 2012, on-line)

Tais apontamentos se relacionam com as práticas do movimento *software* livre, propostas a partir da indignação de Richard Stallman, integrante e pesquisador do *Massachusetts Institute of Technology* (MIT) desde 1971, quando o compartilhamento dos códigos-fonte dos *softwares* era um processo comum até que, na década de 1980, inicia-se o processo de fechamento desses códigos-fonte (STALLMAN, 2000). Stallman propõe então, em 1984, o manifesto de compartilhamento e cooperação no desenvolvimento de softwares e em 1985, cria a *Free Software Foundation* e a *General Public License* (GPL), “para disseminar ”permissões

livres" aos programas de computador sob uma única condição: a de não colocar obstáculos à circulação dos programas modificados sob a licença GPL” (LIMA E SANTINI, p, 124, 2008).

Com a difusão da internet, o movimento de *software* livre ganhou proporções mundiais e foi com o passar dos anos desenvolvendo novos sistemas operacionais livres, completos e multifuncionais. Barbrook (2003) defende o desaparecimento da propriedade intelectual, na forma de *copyright*, pela regulação da informação do modo libertário: o *copyleft*. Segundo Lima e Santini, (2008) deve ser conservada a reivindicação de direitos autorais morais, “mas todos devem ser autorizados a copiar e a usar livremente as informações segundo seus interesses e propósitos. Assim, liberdade de expressão é liberdade de não se submeter a forma compulsória de mercadoria” (p. 123).

Nessa mesma lógica, no quarto tópico do manifesto são discutidas as orientações para as Humanidade Digitais, apontando mais uma vez para o livre acesso de dados e metadados, sendo esses documentados e interoperáveis. Os organizadores se definem como apoiadores da divulgação, da circulação e do livre enriquecimento dos métodos, códigos, formatos, resultados de pesquisas e da formação profissional em *digital humanities*. Nesse sentido, se propõe a edificação de competências coletivas e vocabulários comuns através do trabalho em conjunto que possibilite a coexistência de métodos e perspectivas diferentes. No último apontamento do tópico e, também, do manifesto, chamam para a construção de ciber-infra-estruturas que respondam a necessidades reais das áreas envolvidas. Estas ciber-infra-estruturas construir-se-ão de maneiras interativas, apoiando-se sobre a constatação de métodos e de abordagens comprovadas nas comunidades de pesquisa.

De uma forma geral o manifesto demonstra como as mais diversas áreas das Humanidades estabelecem ligações com a Ciência da Computação e o mundo virtual. Portanto, as tradições de pesquisa e estudo de cada área acabam por sofrer transformações reais nas suas ferramentas e métodos. Se centrarmos a discussão na relação da pesquisa em História com as tecnologias e o mundo digital, pensando nas interações socioculturais do século XXI, quando as máquinas se tornaram extensão dos nossos corpos, por onde compartilhamos e recebemos múltiplas informações, “quase todas as problemáticas tradicionais do ofício de historiador [...] sobretudo a comunicação da história e dos resultados de pesquisa [...] passam agora, em parte ou no todo, pela tela do computador” (NOIRET, 205, p. 32-33).

Conforme o historiador uruguaio Juan Bresciano (2015), a incorporação de novas tecnologias no campo historiográfico induz novas formas de comunicação e produção de

conhecimento, classificadas pelo autor como *rizomaticas*, utilizando o termo de Deleuze e Guattari, em razão da centralidade em que o *hipertexto* assume nessas tecnologias ligadas a internet. Tais transformações impactam a constituição da própria noção de fonte: “los acontecimientos históricos actuales se reflejan en una variada gama de registros digitales que modifican el concepto tradicional de fuente [...] por sus estructuras, funciones y características, de aquellos a los que se encuentra habituado el historiador” (Ibdem, p. 20).

Embora a previsão de Emmanuel Le Roy Ladurie, num artigo publicado no *Le Nouvel Observateur*, em 8 de maio de 1968, de que “o historiador do futuro será programador ou não será” (2011, p. 210), pareça excessiva e determinante, os efeitos da aproximação entre as tecnologias e as Humanidades no campo da História representam uma transformação nos processos e técnicas que envolvem a pesquisa, na própria constituição de fonte, bem como, seu cuidado e distribuição. Daí se pode refletir sobre os arquivos digitais, levando em consideração que não são somente aqueles produzidos no ciberespaço, mas aqueles que são digitalmente transformados e podem ser disponibilizados em endereços e plataformas virtuais.

Não significa abandonar o contato físico com os arquivos, visto que, sempre haverá essa ligação de uma forma e outra, entre o arquivista ou outro profissional encarregado de dar vida digital aos registros, além do fato de que os historiadores não renunciariam a prática e as sensações geradas por esse encontro entre o pesquisador e a fonte. Trata-se mais de alargar as possibilidades de acesso aos arquivos, visto que, apesar de não serem por completo substituintes dos processos clássicos de pesquisa, os computadores e o ciberespaço modificam e estreitam a relação espaço-tempo entre aquele que pesquisa e o seus objetos, além de subverter, muitas vezes, a própria função do arquivo que antes permaneceria restrito a pequenos grupos ou abandonados em seus resguardos. Contudo, é necessário admitir que diante das nossas condições históricas e desiguais, os processos de desenvolvimento das tecnologias e das comunidades digitais ligadas as Humanidades se manifestam lentamente se comparado com a velocidade em que se aperfeiçoam e se distribuem as plataformas e *softwares* ligados aos interesses mercadológicos e capitalistas.

Nesse sentido, seria importante dar visibilidade a criação de ciber-infra-estruturas ligadas a área da História, mesmo aquelas que não se denominam como pertencentes a um movimento ou manifesto, mas que propõe ferramentas benéficas para a produção de conhecimento na área, como o endereço virtual do *Obscuro Fichário dos Artistas Mundanos*, que se trata de um endereço eletrônico composto por uma variedade de documentos históricos relativos a vigilância exercida na cidade de Recife entre os anos de 1934 e 1958, transformados

em arquivos virtuais que revelam o mundanismo que invadiu a região no período. A produção do *site* se deu através da existência de um conjunto de fichas produzido pela Delegacia de Ordem Política e Social de Pernambuco (DOPS/PE), com registros da passagem pelo estado daqueles indivíduos vistos e nomeados, pelo órgão de vigilância, como artistas e que por suspeição de atos subversivos foram submetidos a diferentes técnicas de investigação.

O endereço surgiu, sobretudo, em função daqueles arquivos da vigilância e do controle que foram produzidos na tentativa de captura do mundanismo dos artistas, “documentos fragmentários e deformados, provenientes quase todos de arquivos da repressão” (GINZBURG, 2006, p. 21), e que talvez nunca pudessem chegar ao alcance de pesquisadores. Conforme Foucault (2009), a produção desse tipo de registro é resultado da encruzilhada entre o saber-poder e a vida daquelas pessoas ligadas a infâmia;

Para que algo delas chegasse até nós, foi porém necessário que um feixe de luz, ao menos por um instante, as viesse iluminar. Luz essa que lhes vem do exterior. Aquilo que as arranca a noite em que elas poderiam, e talvez devessem sempre, ter ficado para lembrar o seu fugidio trajecto. O poder que vigiou aquelas vidas, que as perseguiu, que, ainda que por um só instante, prestou atenção às suas queixas e ao seu leve burburinho e que as marcou com um golpe das suas garras, (p. 97-98)

Documentos como os produzidos pela DOPS/ PE caracterizam, em diversos contextos, registros daquelas vidas “que estavam destinadas a passar ao lado de todo o discurso e a desaparecer sem nunca terem sido ditas, não puderam deixar traços – breves, incisivos, enigmáticos muitas vezes – se não em virtude do seu contato momentâneo com o poder” (ibidem, p. 98). A produção da ficha, seu formato descritivo visando a captação de dados pessoais e a fotografia comumente adicionada ao documento podem ser consideradas, conforme Agamben (2010), como vestígios da obsessão burguesa em poder identificar com segurança os delinquentes na modernidade. Para o autor, esses mecanismos fazem parte de um novo processo de reconhecimento que implicou em transformações decisivas no conceito de identidade através do desenvolvimento das técnicas de vigilância policial durante a segunda metade do século XIX, em outras palavras, as modernas técnicas biométricas de identificação; “com a qual de maneira nenhuma posso identificar-me ou distanciar-me: a vida nua, um dado puramente biológico” (p. 65-66).

Dessa forma, o projeto cultural visa trazer à tona uma valiosa documentação, dando visibilidade ao seu conteúdo e possibilitando o acesso direto a maquinaria discursiva articulada pela DOPS/PE, propõe a esses arquivos a possibilidade de adquirirem uma nova função, se tornando para além de arquivos de captura, fragmentos, registros e indícios de vidas, subvertendo a lógica pela qual foram produzidos pela delegacia. Fator que alimenta essa

característica é a arquitetura e a estética do *site* que, por exemplo, tem um fundo bege amarelado como aquele tom presente nos papéis envelhecidos; utiliza a fonte *courier* (projetada para assemelhar a saída de uma batida de máquina de escrever), a mesma presente nas fichas; os perfis virtuais dos artistas, onde constam os fichamentos e outras fontes documentais e jornalísticas de cada um, são distribuídos por ordem alfabética como se ainda estivessem mantidos em arquivamento físico; além da logo do *site*, que lembra os anúncios circenses e os *freaks shows*. Estes e outros fatores fccionam toda uma “heterotopia virtual” de Recife durante a década de 1930 até 1950.

Para dar forma a essa geografia virtual do mundanismo, o endereço eletrônico propõe auxiliar na descoberta da cidade contada por distintas e múltiplas narrativas ligadas aos acontecimentos políticos, sociais e culturais que marcaram a sociedade brasileira da primeira metade do século XX. Visando a contextualização do visitante são indicadas a leitura de artigos, produzidos por organizadores e pesquisadores convidados, disponíveis no endereço, elucidando as razões e os significados da existência desse conjunto de documentos e apresentando diversos aspectos da produção desse universo digital.

No primeiro artigo que apresenta o *site*, intitulado *O Obscuro Fichário dos Artistas Mundanos* de autoria do historiador e organizador do endereço virtual, Durval Muniz de Albuquerque Junior, é tecida uma reflexão sobre as diversas motivações que levaram a delegacia a fichar os artistas. Segundo o autor (ALBUQUERQUE JR, 2015a, on-line), os humanos se diferenciam no comércio do mundo pela capacidade de comunicar através de narrativas e de tudo que essas narrativas fazem ver algo sempre permanece nas sobras, daí o desenvolvimento da capacidade de registro, como suplemento de memória que leva a criação de técnicas, métodos e tecnológicas mnemônicas. Nesse sentido, nada desafiou mais a capacidade de narrar que a realidade da cidade, notadamente da metrópole moderna, visto que a crescente multiplicidade dos centros urbanos tornou um desafio dar sentido ao conjunto que se vê, conduzindo cada vez mais os habitantes a uma visão fragmentada e parcial do que se passa a sua volta e na medida em que aumentam as zonas de sombras e a circulação de seres estranhos por espaços mundanos, o medo e a paranoia tendem a crescer.

Em seguida, o historiador relata as motivações de criação do endereço digital, sendo que das 125 mil fichas que estavam sob a salvaguarda do Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano (APEJE), chamou atenção a presença das fichas categorizadas como registros daqueles corpos artistas e dos lugares por onde circulavam, que tiveram merecida atenção dos

investigadores, sobrevivendo, das mais de mil que existiram, 403 fichas e 28 prontuários ligados a esses sujeitos, dessa forma, o autor argumenta que o objetivo da plataforma;

é o de permitir que outras narrativas da cidade possam ser feitas, que outras camadas da vida e da realidade da cidade possam ser manejadas, que se possa fazer uma arqueologia dos distintos tempos, espaços e sujeitos que construíram e constituíram, em sua multiplicidade e dispersão, cartografias outras para essa cidade dos arrecifes. (ALBUQUERQUE JR, 2015a, on-line)

A partir de variados tipos de documentação, o autor propõe possíveis cartografias de Recife, motivando a criação de uma outra ferramenta disponível no endereço virtual, o *link* da cartografia leva a um mapa interativo que indica onde e como funcionavam diversos espaços ligados a arte e ao controle na geografia dispersa e fragmentada da cidade. Através dessa ferramenta é possível: visualizar os espaços de vigilância e suspeição, as práticas e discursos que geravam medo e causavam suspeita entre as elites econômicas, políticas e intelectuais de cada período (cartografia da paranoia); localizar os espaços da vida noturna, da boemia, das diversões, das festas, das atividades lúdicas, dos encontros e desencontros sexuais e amorosos (cartografia das delícias); encontrar os pontos de embarque e desembarque e locais de hospedagem de brasileiros e estrangeiros que transitavam pela cidade (cartografia do nomadismo); reconhecer os espaços destinados a ocorrência de espetáculos e diversões tal como os teatros, cassinos, cabarés, circos, cinemas, casas noturnas, casas de espetáculo, casas de jogos, cafés, restaurantes, hotéis e bares, ou até mesmo os diversos locais da cidade que, em dada época do ano, se transformavam em cenários para festas e diversões servindo como palco para espetáculos artísticos (cartografia das artes).

No segundo artigo "*O Belo Golpe*" ou *por que os farsantes temem a farsa e os farsistas*, também de autoria de Durval Muniz de Albuquerque Júnior, são apontadas as origens do movimento realizado para instauração de um estado de exceção e a criação da rede de controle e vigilância no país durante o governo de Getúlio Vargas, a partir do espetáculo criado pela farsa do "Plano Cohen" e da suposta invasão dos comunistas no país em 1937. Conforme o autor, em 1935, quando grupos comunistas tentaram tomar o poder nas cidades de Natal, Recife e Rio de Janeiro, o governo resolveu criar pela lei n. 71, a Delegacia de Ordem Política e Social (DOPS), tendo filiais em todos os Estados. Contudo, a paranoia já era crescente em relação a segurança do Estado de maneira que vinha sendo instalada anteriormente, visto que as instituições destinadas a atividade de diversão e os próprios artistas já eram fiscalizados desde a chamada Primeira República pelo Serviço de Censura as Diversões Públicas. Com a DOPS, isso passou a acontecer muito mais intensamente, com setores destinados a fichar todos os artistas que passavam pelo país;

Mesmo num período que se dizia democrático, de maneira disfarçada, caminhava-se para a construção de um Estado policial, para a montagem de uma rede de espionagem e investigação de qualquer pessoa que tivesse destaque ou atividade pública, que tivesse nacionalidade estrangeira, que tivesse corpos, costumes, atitudes, vidas consideradas fora da norma ou do padrão, que se envolvessem em conflitos ou reivindicações de caráter político, que se deslocassem constantemente pelo país, que, por algum motivo, se tornassem suspeitas de estar envolvidas em atividades ilegais, subversivas ou de espionagem. (ALBUQUERQUE JR, 2015b, on-line)

Visando contextualizar essa movimentação cultural da cidade, Alexandre Figueirôa (2015, on-line), no artigo: *De olho na festa: um panorama das diversões públicas e do seu controle entre 1930 e o final da década de 1950 no Recife*, descreve que, nos anos em questão, Recife se modernizava e enquanto ocorriam diversas melhorias na infraestrutura as camadas sociais menos favorecidas ocupavam as localidades mais precárias da cidade. Contudo, diante desses novos ares de modernidade, a cena teatral e cinematográfica crescia juntamente com o universo das festas de rua e das diversões públicas, toda essa cena mundana levava "as consequentes ações de vigilância das autoridades responsáveis pela ordem política e pela preservação dos bons costumes" (FIGUEIRÔA, 2015, on-line). Segundo o autor, outro detalhe que demonstra o desdobramento dessa rede de vigilância é o "fato de, em alguns casos, serem os próprios estabelecimentos quem se encarregavam da remuneração dos investigadores da DOPS o que faz levantar a suspeita de que, por um lado, os donos desses locais colaboravam com as investigações dos suspeitos e, por outro, podiam amenizar as infrações cometidas por eles próprios" (FIGUEIRÔA, 2015, on-line), outro ponto, é que talvez os proprietários poderiam até mesmo serem forçados a colaborar com a delegacia.

No mesmo sentido, o artigo *DOPS: A Lógica da Vigilância e do Controle Político e Social em Pernambuco entre 1930 e 1958*, com autoria de Marcília Gama Silva, propõe uma leitura da maquinaria de controle exercido pela delegacia. Segundo a autora, as funções do órgão eram divididas em atividades-meio, aquelas que prestavam suporte necessário tal como os setores de administração, transporte, almoxarifado etc., e as atividades-fim, ligadas as principais competências da delegacia tais como a investigação, censura e repressão. As atividades ligadas a informação, buscavam "averiguar denúncias, pesquisar uma pista, informe ou delação, coletar informações ou diagnosticar a atividade de pessoas físicas ou jurídicas" (GAMA SILVA, 2015, on-line), a partir do acompanhamento sistemático das informações obtidas, se constituíam as atividades de busca e de vigilância preventiva;

Para guardar e localizar essas informações, a polícia criou um complexo sistema de arquivamento, composto por um fichário geral, onomástico, remisso e alfanumérico com aproximadamente 125 mil fichas, que remetem aos prontuários individuais; um fichário por assuntos, incompleto, contendo cerca de 1500 fichas, que remetem aos prontuários funcionais; um fichário com os codinomes de militantes políticos e outro

dos próprios investigadores que eram monitorados pela DOPS mediante alguma denúncia que chegasse as delegacias de polícia ou a própria sede da polícia política; e, por fim, um fichário de mesa com duas gavetas, formado entre 1934 e 1958, composto de aproximadamente 1.100 fichas relativas a artistas brasileiros e estrangeiros, das quais apenas 403 fichas chegaram as mãos dos pesquisadores envolvidos com o projeto O Obscuro Fichário dos Artistas Mundanos, não tendo sido possível identificar os motivos que levaram ao desaparecimento das demais. (GAMA SILVA, 2015, on-line)

A censura podia ser aplicada aquelas pessoas, entidades ou instituições que eram consideradas perigosas e suspeitas de fazer circular ideias contrárias ao poder instituído. Quando comprovada a existência de atividade considerada subversiva passava-se a repressão, preliminarmente aplicada no campo das ideias e dos comportamentos e "depois, com o desenrolar dos acontecimentos, podia passar para o campo da perseguição, prisão, castigos físicos, tortura e morte" (GAMA SILVA, 2015, on-line). No decorrer da Era Vargas, a rede de vigilância se aprimorou, especialmente no período da Segunda Guerra Mundial, passando a atuar no mapeamento de estrangeiros com a intenção de rastreamento de atividades que pudessem atentar contra a soberania nacional, e nesse cenário Recife se modificava e recebia um número considerável de estrangeiros;

Para atender à crescente demanda provocada pela presença de trabalhadores estrangeiros, fugitivos da Guerra, marinheiros, fuzileiros e servidores da Defesa Passiva Antiaérea, ocorreu um significativo incremento na cena artística e do circuito de diversão noturno recifense, evidenciado pela oferta de shows e espetáculos em teatros, cinemas, cassinos e cabarés, pela disponibilidade de casas de cômodos e outros tantos empreendimentos e atividades empenhadas em proporcionar programas lúdicos e amorosos que esquentavam ainda mais as noites da cidade. Este expressivo contingente de pessoas circulando pela capital pernambucana, mormente usufruindo da vida boêmia da área do porto e de seu entorno, significou mais trabalho e vigilância para os agentes da DOPS-PE. (SILVA, 2015, on-line)

Essa movimentação cultural gerou milhares de documentos entre fichamentos e prontuários, mesmo trabalho de vigilância que consistiu no fichamento de artistas em trânsito pela cidade, em razão de suas origens ou da natureza de suas atividades laborais. A partir dos artigos do *site*, que fazem a ligação entre o fichário, o mapa interativo e uma seção especial para obras artísticas contemporâneas, toma formato digital a cidade de Recife, no período em questão, sob a ótica do controle e da paranoia, mas também da arte e da multiplicidade. Se direcionarmos a atenção aos corpos desses sujeitos ditos artistas, segundo Durval;

Podemos, através desse fichário, nos inteirar de quais corpos se tinha medo, quais os corpos eram motivos de repulsa ou de recusa nessa sociedade. Toda sociedade é presidida por um dado regime de corpos, cada época é dominada por um dado modelo hegemônico de corporeidade, o que nunca impede a existência de corpos que transgridam ou que fujam desse padrão. Através desse material podemos traçar uma cartografia dos corpos desviantes, na sociedade brasileira, entre os anos trinta e cinquenta do século XX. (ALBUQUERQUE JR, 2015a, on-line)

Nesse sentido, o historiador argumenta que o corpo do artista já propiciava certa suspeita, por ter habilidades e corporalidades fora do “comum” daquela época, que era o corpo masculino, rígido, militarizado, higienizado, moralizado e conformado pelo trabalho e disciplina. Em contrapartida, os artistas se multiplicavam em corpos que se contorciam, que quase voavam ou se despedaçavam, corpos que flutuavam, que dançavam, que reboavam, corpos sensuais, corpos que se travestiam, que se divertiam, que se embriagavam, corpos alijados do trabalho regular, corpos mais noturnos que diurnos, corpos de mulheres que não eram domésticas, devotas do lar ou esposas e mães e por isso assustavam o imaginário masculino, corpos que mudavam constantemente de nome, corpos nômades, sem fronteiras e residência fixa, corpos que alteravam origem étnica, corpos que alteravam o próprio sexo/gênero, corpos capazes de performances e disfarces, enfim, corpos que não obedeciam os padrões de normalidade.

O *site*, esse cenário da anormalidade que se transformou em uma pequena ocupação do ciberespaço, é um endereço fixo em um espaço-outro, fazendo existir um alargamento, uma justaposição impensável, de um Recife mundano do passado. E ao fazê-lo, lança luz sobre as narrativas que ficaram por longos anos sobre a sombra de um fichário, contudo, não busca criar essas narrativas, tal como;

renúncia a tentar operar com a mesma racionalidade que presidiu a montagem do arquivo da DOPS ou mesmo da parte dele destinado aos artistas, ou seja, a renúncia a procurar qualquer unidade de sentido ou a buscar qualquer unidade visual ou a imobilização temporal desses elementos, mas ressaltar a heterogeneidade de tempos e espaços que constituem esse arquivo, tempos e espaços heterogêneos que, no entanto, não param de se encontrar, de se confrontar, de se cruzar, de se amalgamar. Diversas cartografias da cidade, compostas por diversas linhas e planos, por distintos elementos e cenários, onde o quadro final não se encontra consumado, mas apenas constituem um dispositivo aberto, onde toda ordenação poderá ser desordenada, onde o trabalho de significação deve recomeçar. (ALBUQUERQUE JR, 2015a, on-line).

A proposta do *site* se afasta da tentativa de criação de imagem unificada e homogênea de Recife, da DOPS ou dos chamados artistas, ao contrário, se configura como o ponto de partida, uma tela aberta, para que cada visitante construa seu próprio roteiro, cartografia ou narrativa sobre a cidade, a delegacia, si próprio ou talvez, algum daqueles artistas do mundo. E é justamente por não oferecer as narrativas e sim possibilidades para tal, que talvez possamos enxergar no Obscuro Fichário não uma heterotopia completa, mas traços de um lugar-outro. Como Foucault descreveria esse espaço?

CAPÍTULO 2:

APONTAMENTOS PARA UM ITINERÁRIO TRANSFORMISTA

Não se sabe qual foi o impacto do contato do infame Norberto Americo Aymoino com a Delegacia de Ordem e Política Social de Pernambuco, contudo, foi o prontuário de número 675 produzido pela Delegacia de Ordem e Política Social de Pernambuco em 1942 que faria com que os vestígios de suas passagens se transformassem no século XXI em arquivos digitais do endereço virtual Obscuro Fichário dos Artistas Mundanos. Uma ficha, resquício do seu contato com o poder, contida em um fichário dentro de duas gavetas com outras poucos mais de 400 que sobreviveram das mais de 1100 que existiram, possibilitou que o artista fizesse parte de uma pequena ocupação do ciberespaço, criada por historiadores e pesquisadores, com fragmentos de artistas alvo da vigilância em Recife entre os anos de 1934 e 1958.

A partir das fichas sobreviventes é reconhecível que passou uma variedade de seres aberrantes, nômades e noturnos pela cartografia das delícias e das artes da cidade de Recife. Dentre essas figuras vistas e nomeadas como artistas havia os corpos que se contorciam, que cantavam, que dançavam, que encenavam, que se exibiam e que se transformavam. Norberto era um desses que se transformava, nos palcos dava espaço para a aparição da criatura feminina denominada Aymond.

No perfil do artista disponível no *site*, além de seu fichamento, foram adicionados o seu registro de estrangeiro, produzido em 1942, e sua ficha consular de qualificação de permanência no território brasileiro, de 1953, indicando suas viagens entre Argentina e Brasil, além de recortes do jornal recifense *Diário da manhã* por onde eram divulgadas suas apresentações em 1938 e 1941 na cidade. A partir de Aymond, foi possível encontrar outros fragmentos de suas passagens disponíveis no endereço virtual da Biblioteca Nacional Digital do Brasil referentes a sua presença em palco divulgada por anúncios, reportagens, notas e entrevistas de jornais de diversas cidades e Estados, sendo citado, com diversas “brechas”, nos periódicos desde 1926 até 1961.

O nome de sua *persona* “Aymond”, claramente indica ter sido inspirado no seu último sobrenome, advindo de seus pais Pedro Aymonino e Julieta Aymonino. Outra hipótese é que tenha se inspirado no “Monte Aymond”, na Argentina, contudo, localiza-se na cidade de Santa Cruz, a milhares de quilômetros de sua cidade natal, Dolores. No *site* do Obscuro Fichário consta que usava também do nome “Aimon”, entretanto, nos jornais não há indícios do artista

ter sido citado dessa forma. Outros termos pelo qual fragmentos do artista podem ser encontrados na plataforma é a partir de “Aymon”, contudo, são encontrados alguns recortes somente em 1926. Em 1961, é referido em entrevista como “Aimo” pela vedete Ivaná, sendo esse o último fragmento encontrado do artista.

Pensar esses anúncios de jornais como fragmentos das suas apresentações e passagens por cidades, significa interpretá-los menos como receptáculos de verdade do que os pensar a partir de suas parcialidades, buscando “olhar os documentos e decodificá-los a partir de seus usos e finalidades” (SAMARA; TUPI, 2007: 61). Nesse sentido, se leva em consideração o papel dos periódicos, no período, como método de divulgação, ligado ao interesse das companhias de teatro e do próprio artista, que provavelmente participava da construção da narrativa dos anúncios, hipótese alimentada pela falta de assinatura nesses recortes.

Os jornais podem ser os principais indícios daquilo que o artista ou os diretores de revistas gostariam que o espetáculo fosse e não efetivamente o que acontecia nas apresentações. Contudo, é uma maneira de criar uma imagem, mesmo que fragmentada e um pouco distorcida daquilo que foram esses acontecimentos, levando em consideração que mesmo as reportagens, notas e entrevistas tendo uso e finalidades anunciativas, sempre supercarregada de exageros ou sensacionalismos, acabavam por deixar escapar os efeitos da atração/confusão gerada pelas inconformidades do artista e de sua arte com a ficção da corporalidade masculina e feminina. Nesse sentido, a leitura da fonte jornalista deve ser organizada;

Em dois tempos: um objetivo que interpreta o texto escrito efetivamente e outro subjetivo que precisa entender aquilo que não aparece escrito, mas é possível identificar à luz do contexto histórico. Assim, o estudo da imprensa necessita do reconhecimento do que está em torno dela, já que essa mesma imprensa está invariavelmente atrelada ao seu tempo histórico. (SOSA, 2007, p. 11-12)

Esses arquivos jornalísticos não indicam apenas feixes da realidade do artista, mas traços da experiência dissidente no cenário artístico na primeira metade do século XX no Brasil. Norberto viveu ligado a arte da sensualidade feminina, a performance vocal, ao nomadismo artístico e a realidade dos teatros, “cinemas”, rádios e festas, ocupando aquele lugar que foi relegado aos anormais na modernidade, com o corpo atravessado pelo duplo processo de espetacularização e vigilância. Nesses termos, antes de buscar criar uma imagem do artista, se torna necessário contextualizar os atravessamentos políticos e sociais da experiência de gênero e sexualidade no período abordado; os espaços artísticos em que Norberto encontrou brechas para exibir Aymond; além de abordar como a prática transformista ainda nos é contemporânea.

Segundo Foucault (1988) as transformações da Europa do final do século XVIII e durante o século XIX, que influenciaram todo o Ocidente, são marcadas pela passagem de uma “sociedade soberana” para uma “sociedade disciplinar” e embora uma não apague os efeitos da outra, há um deslocamento de uma forma de (necro)poder soberano, que decide e ritualiza a morte para uma nova forma de (bio)poder que planeja tecnicamente a vida. O sexo e a sexualidade, nesses termos, assumem certa centralidade no desdobramento do novo saber médico-jurídico, passando a funcionar como tecnologias que agem sobre os corpos, de maneira que o “discurso sobre a masculinidade e a feminilidade e as técnicas de normatização das identidades sexuais transformaram-se em agentes de controle e padronização da vida. (PRECIADO, 2018, p. 76)

Preciado (2018) aponta que, para interpretar as transformações ocorridas após a Segunda Guerra Mundial no século XX, é necessário a conceituação de um terceiro regime de subjetivação, um outro tipo de saber-poder que não apaga as técnicas de soberania necropolítica, nem as técnicas biopolíticas disciplinares, mas se justapõe a elas e atuam no corpo produzindo nossas ficções somáticas. A criação da noção “gênero”, diferenciando-o do tradicional termo “sexo”, em 1955, por Jhon Money, psicólogo infantil que tratava de “hermafroditas” e “bebês intersexuais”, demarca o início da “sociedade farmacopornográfica”, quando a noção do termo gênero passava a “denominar o pertencimento de um indivíduo a um grupo de comportamento e expressão corporal culturalmente reconhecido como “masculino” ou “feminino”” (ibidem, p. 29).

A sociedade farmacopornográfica além de inaugurar processos de governo biomolecular (farmaco), que envolvem a introdução de hormônios no tratamento de “mudança de sexo”, a comercialização da pílula anticoncepcional em 1957 e a produção do Viagra, também inaugura o processo de criação da subjetividade sexual através de processos semiótico-técnicos (pornô). A transformação desse regime de somatopoder na vida cotidiana é marcado pela infiltração de “uma série de novas tecnologias do corpo (biotecnologia, cirurgia, endocrinologia, engenharia genética etc) e da representação (fotografia, cinema, televisão, internet, videogame etc)” (ibidem, p. 84-85).

Se considerarmos que Norberto nasceu no início do século XX, sendo encontradas menções suas em jornais até a década de 1960, é reconhecível que o artista foi contemporâneo ao período das guerras mundiais sob as transformações da sociedade disciplinar que afetava todo o Ocidente, pode-se dizer que viveu sob um período pré-regime farmacopornográfico, sendo a vigilância médico-jurídica e a espetacularização midiática sobre os corpos dos

anormais, características fundamentais na construção desse regime. Nesse processo ambivalente, como argumenta Preciado (2018, p. 82), “a mulher barbada se transforma ou em objeto de observação científica ou em atração circense no novo aglomerado urbano”.

Essa procura por exemplares teratológicos, essa tentativa de mediação dos anormais como verdadeiros monstros, toda essa “economia do horror”, se relacionava com uma certa encenação, conforme Courtine (2008, p. 268-269) “o teatro da monstruosidade obedecia a dispositivos cênicos rigorosos e a montagens visuais complexas”. Nesses termos, torna-se necessário pontuar que uma história sobre os monstros não é somente “aquela dos olhares postos sobre eles: a dos dispositivos materiais que inscreviam os corpos monstruosos em um regime particular de visibilidade, a história também dos sinais e das ficções que os representavam, mas também a das emoções sentidas”. (ibidem, p. 256)

Segundo Jorge Leite Junior (2008), embora não tenha ocorrido todo esse movimento, ou uma “economia do horror” no território brasileiro, “esse tipo de atração estava nas bases da cultura do entendimento de massas surgida na Europa neste período e que vai espalhar-se por todo o Ocidente” (p. 197). Sendo assim, a presença de indivíduos em inconformidade com as definições de masculinidade e feminidade era recorrente nas festas, nos teatros e nos eventos de atrações artísticas;

Nestes shows, uma das figuras que mais atrai o público é o “hermafrodita”, “andrógino” ou qualquer pessoa que represente alguma forma de mistura ou cruzamento entre sexos/gêneros. É neste meio, junto aos homens-elefantes e as crianças sem ossos, que mulheres barbadas, homens com seios e sujeitos “meio-homem, meio-mulher”, espetacularizam e revigoram o antigo fascínio – mesclado de ódio, medo, riso e desejo – pela ambiguidade sexual e de gênero.” (ibidem, p. 197-198)

Ainda, segundo o autor, podem ser apontados três vertentes principais (porém, não únicas) nas quais os trânsitos [tráficos] entre os gêneros eram encontrados no contexto brasileiro: “a primeira, no campo da religião, em especial as de forte herança africana; a segunda, nas festas e comemorações populares, que terão sua representação mais característica no carnaval; e terceira, na área do espetáculo e do teatro” (p. 196). Nesses termos, a dissidência de gênero/sexo e a prática de travestir-se estavam presentes em diferentes níveis nos espaços do místico, da festa e da arte.

Lugares de suspensão temporárias de normas e de espacialização provisória, tal como as festas de carnaval ou as peças de teatro e o cinema, que projetam toda uma cena no espaço geométrico dos palcos e telas, e que por essa e outras particularidades são portais através dos quais emergem possibilidades-outras de existências e experimentação através da estilização do

corpo. No contexto da narrativa de Norberto, foi principalmente no espaço do teatro-revista que o artista dava forma a Aymond, maquiado, usando vestidos e acessórios exuberantes cantava com sua voz que era lida, pelos jornais e pelo público que o assistia, como feminina.

Esse formato de teatro surgiu na França no século XVIII, utilizava do modelo *voudeville*, com enredo frágil, ligava os quadros do espetáculo, que independentes, marcavam a estrutura fragmentada do gênero. Esse submundo artístico deslocado dos conceitos modernistas, utilizavam da paródia e do deboche de fatos, personagens e discursos da cultura erudita e da classe dominante. Segundo Veneziano (2011), nos finais do século XIX ganhou força no cenário artístico de Portugal e, de lá, chegou ao Brasil.

Com algumas experiências falhas e outras nem tanto, o teatro-revista ganhou maior folego no contexto brasileiro na segunda década do século XX. O campo artístico era marcado pelos movimentos modernistas no Brasil e o teatro de revista desde sua estreia em 1859 no país (SUDARE, 2018), se transformou em um espaço fértil para o desenvolvimento de atrações artísticas, não apenas da performance, mas também da música e da dança. A passagem das companhias de teatro francesa *Ba-ta-clan* e da espanhola *Valasco* em 1922 trouxe mudanças significativas em relação ao feminino nos palcos do teatro-revista e consideráveis transformações nos rumos desse gênero teatral (VENEZIANO, 2011) (COLLAÇO, 2008a).

Antes da vinda das vedetes europeias, a presença feminina nos palcos já existia, principalmente através das coristas, contudo, “o trocadilho e a possível alusão ao sensual e ao sexual estava colocado na palavra e não no gesto, portanto, não estava no corpo, e muito menos no corpo feminino. (...) a força do palco estava centrada na figura masculina, especialmente nos atores cômicos” (COLLAÇO, 2008b, p. 4). Até então era comum que o corpo das mulheres estivesse coberto por decotes discretos, meias grossas e poucos adornos, aspecto que teriam outra faceta após a passagem das companhias europeias.

Segundo Veneziano (2011), as vedetes foram estrelas do teatro e personagem fixa da revista brasileira, que mudavam conforme a época e a personalidade de cada uma, entretanto, o tornar-se vedete se dava através de uma matriz que poderia ser chamada de *sistema vedete*. que teve sua semente plantada em 1859 no Alcazar Lyrique, um pequeno teatro em formato de café-concerto situado na Rua da Vala. Monsieur Arnaud, empresário e diretor artístico do local contratou as *cocotes* vindas da França, que ainda não eram vedetes, contudo, ofereciam ao público masculino os ares da boemia francesa.

Muitas revistas estrearam e lucraram com esse tipo de entretenimento durante o século XX, visto que “escrever para o teatro-revista virou moda entre a *jeunesse dorée* intelectual e o aporte de compositores populares ao gênero foi decisivo para o caráter nacional vencer as investidas do estrangeirismo latente entre a burguesia dominante” (PAIVA, p. 273). A revista era um gênero de teatro ligeiro, sem o intuito de abordar situações de forma realista, utilizava do cômico, das metáforas e alegorias para tratar de questões políticas e sociais. Segundo Veneziano (2011);

(...) é difícil calcular, em termos numéricos, a extensa produção que foi o teatro de revista brasileiro e seus derivados: shows de cassinos, shows de boate, revistas de bolso, teatro de bolso, todos apresentando quadros advindos do teatro de revista. Era a galinha dos ovos de ouro, o teatro que o povo queria, com cenários deslumbrantes, boas piadas, crítica política, elenco numeroso, orquestra ao vivo e a maravilhosa música popular brasileira. À frente de tudo isso, estava a personalidade principal do espetáculo: sua majestade, a vedete. (p. 58)

Para que as vedetes ocupassem esse lugar central no espetáculo, havia toda uma arquitetura do palco e dos corpos das artistas, divididas entre dançarinas e vedetes principais, estas que eram encarregadas da maior interação com o público, cantando e contando piadas, criavam uma imagem do feminino aliado ao *glamour* e ao sensual. A somato-ficção do feminino sensual estava atrelada ao olhar e ao desejo masculino, nesse sentido, enquanto os críticos conservadores desenhavam o teatro-revista como uma obra de Toulouse-Lautrec do interior dos bordeis franceses e das dançarinas de *can can*, os diretores de teatro buscavam construir personagens que brincavam com a sensualidade, mais próximas das francesas do *Ba-ta-clan*, sem flertar com o que eles consideravam vulgar; “recebiam aulas de postura, de andar, de improvisar, de jogar com a plateia masculina. Para compor a personagem, aprendiam a seduzir com classe e malícia, mas sem vulgaridade, pois não eram prostitutas.” (ibidem, p. 68)

Nesse período, onde emergiam novas ferramentas para construção dos gêneros, tornar-se vedete era um movimento coletivo, como não havia formação para atuação, após serem selecionadas pelos “olheiros”, aprendiam, com as colegas e os ensaios rígidos dos diretores, métodos de construção da feminilidade almejada, que mesclava inspirações europeias com a criação da ficção do “corpo da mulher brasileira”;

Não havia photoshop, nem silicone, nem cirurgias plásticas, mas todas davam um jeito: quem tinha pouco busto, colocava enchimento: quem não tinha glúteos brasileiros, colocava atrás pequenas saias com babados: as baixinhas usavam plataformas. Plumas de animais autênticas abasteciam os figurinos. Casacos e estolas de pele davam status. (ibidem, p. 69-70)

A linguagem verbal baseada na capacidade de interagir, encantar e provocar o público, assim como, a linguagem corporal ligada as peças curtas e justas, as lantejoulas e as plumas

elevavam o feminino e o erótico ao extremo do performático. Nesse lugar performativo do teatro de revista, que se expandia pelas festas, pequenos teatros, cabarés, bares e cafés, os transformistas encontravam espaço para ocupar o palco com suas *personas*. Aymond, se inseria nesse contexto, ao lado de vedetes e outras artistas que imitavam figuras clássicas da história do teatro, fazendo criar toda uma cena através dos códigos semiótico-culturais de feminilidade com seus corpos, vozes, vestimentas, maquiagens e performances.

Como aponta Foucault (2011, p. 12), em seu texto *Corpo Utópico*, fazer uso da maquiagem, da máscara e da tatuagem não se trata de adquirir outro corpo, mais belo, decorado ou reconhecível, “é fazer com que o corpo entre em comunicação com poderes secretos e forças invisíveis”, despertando “no corpo toda uma linguagem: toda uma linguagem enigmática, toda uma linguagem cifrada, secreta, sagrada, que evoca para este mesmo corpo a violência do deus, a potência surda do sagrado ou a vivacidade do desejo” e completa;

A máscara, a tatuagem, a pintura instalam o corpo em outro espaço, fazem-no entrar em um lugar que não tem lugar diretamente no mundo, fazem deste corpo um fragmento de espaço imaginário que se comunicará com o universo das divindades ou com o universo do outro. Por ele, seremos tomados pelos deuses ou seremos tomados pela pessoa que acabamos de seduzir. De todo modo, a máscara, a tatuagem, a pintura são operações pelas quais o corpo é arrancado de seu espaço próprio e projetado em um espaço outro. (ibidem)

Sobre as roupas e vestimentas descreve que;

E se considerarmos que a vestimenta sagrada ou profana, religiosa ou civil faz com que o indivíduo entre no espaço fechado do religioso ou na rede invisível da sociedade, veremos então que tudo o que concerne ao corpo - desenho, cor, coroa, tiara, vestimenta, uniforme tudo isso faz desabrochar, de forma sensível e matizada, as utopias seladas no corpo. (ibidem)

Nesse sentido, a prática transformista que em nossa contemporaneidade está predominantemente ligada e englobada ao movimento *drag*, tem sido historicamente uma prática de tensionamento do corpo como uma rocha biológica para uma justaposição impensável pela lógica de inteligibilidade dos corpos sexuados/generificados nas relações de poder. O corpo do(a) transformista passa a estar nesse não-lugar, visto que pirateia os códigos semióticos-culturais de feminilidade ou masculinidade hegemônicos, sem efetivamente tornar-se um ou o outro, desmantelando toda a arquitetura que naturaliza a o gênero (BUTLER, 2017).

RuPaul Andre Charles, mais conhecido somente como Rupaul, é um exemplo da presença contemporânea dos transformistas e *drag queens* no entretenimento, pois elevou a presença dessa arte durante a década de 1990 até os dias atuais através de seus singles, filmes e trabalhos como modelo. Desde 2009, comanda seu próprio reality show na televisão, *RuPaul Drag Race*, reúne *drags* de diversos locais dos Estados Unidos que concorrem ao título de

próxima *drag queen* superstar, demonstrando habilidades artísticas desde maquiagem e atuação até confecção de vestidos de “alta costura”.

Conforme Ribamar José de Oliveira Junior, em seu artigo: *O empalhamento da performance: a Drag Queen como cobaia mainstream do parque farmacopornográfico*, de 2018, dentro do modelo capitalista cultural contemporâneo, a *drag queen* aparece como um dos pontos chave para compreender a localização da performance de gênero na batalha global por conteúdo. O *reality show* de RuPaul se torna possível a partir da máquina do *entertainment* da cultura que se torna *mainstream*. Nesses termos, ao mesmo tempo que promove uma ampla divulgação da cultura *drag* e das práticas transformistas, acaba produzindo um sentido de “cultura de mercado”.

Oliveira Junior (2018), utiliza do princípio de autocobaia de Preciado para compreender como "a *drag queen* deixa de ser perigosa talvez por ser capturada como cobaia pela indústria criativa do *show business*" (p. 206). Segundo Preciado (2018), o processo de construção das inovações teórico-políticas produzidas pelo feminismo, pelo movimento de liberação negra e pela teoria queer e trans, que indicam possibilidades de experimentações corporais outras, hoje, podem ser destruídas tão rapidamente como um microchip derretendo sobre o calor, dessa maneira, se torna “indispensável transformar esse conhecimento minoritário em experimentação coletiva, em prática física, em modos de vida e formas de convivência.” (p. 367).

Oliveira Junior (2018) argumenta que *RuPaul's Drag Race* incita o princípio da autocobaia ao transformar o que seria um conhecimento minoritário em experimentação coletiva, porém não torna a *drag* cobaia de si, além de apresentar a prática transformista como algo essencialmente gay. Dessa forma, não são conduzidas a outras possibilidades além da rede farmacopornográfica e a *drag queen* parece estar condicionada a se tornar um produto mercadológico e vendável. Nesses termos, é necessário pensar o *drag* como uma micropolítica, conforme Preciado (2010);

No contexto atual de globalização, trata-se, mais que nada – de acordo com uma perspectiva deleuziana –, de abrir pontos de fuga, de multiplicar os espaços de ação micropolítica e de gerar alianças estratégicas não essencialistas. A formação dos movimentos anarco-okupas-queer é também uma reação à globalização progressiva. É uma forma de produção cultural que desafia as fronteiras nacionais e linguísticas. Teríamos que falar de produção cultural transfuga, de um contrabando sexual e político que tem produzido suas próprias plataformas de aprendizagem de práticas (oficinas drag king, backrooms, oficinas SM, foros de internet...), suas redes de biopirataria de hormônios, fluxos e próteses. (p. 66)

A questão da micropolítica *drag* é abordada por Preciado (2018) através do que ele denomina de dispositivo *drag king*. Descreve suas experiências em oficinas *drag king* caracterizando a experiência em diferentes fases de uma micropolítica *queer* e trans. Em sua concepção, o dispositivo *drag* pode ser interpretado como uma técnica de *self* produzida a partir da indução coletiva da “suspeita de gênero” e da “desidentificação”. A noção de suspeita advém da descrição de Paul Ricoeur em referência a hermenêutica de Marx, Freud e Nietzsche, considerados como mestres da suspeita pelas questões que levantaram em seus escritos. Nesses termos, assim como Marx, Freud e Nietzsche suspeitaram da cultura e da razão ocidental a “suspeita de gênero” é o questionamento da sua naturalidade.

O movimento subjetivo de “desidentificação” consiste na conscientização das ortopedias culturais que constroem a feminilidade e a masculinidade cotidiana, o conceito advém de Teresa Di Lauretis e José Esteban Muñoz. Segundo José Esteban Muñoz (1999), o processo de desidentificação consiste em estratégias de resistência e de sobrevivência de sujeitos minoritários na cultura hegemônica. Esse processo de identificação subversiva reproduz performances culturais que geram a conjugação entre o modelo hegemônico que sanciona, e a atualização reconstruída como prática da ironia e da crítica. Esse processo de “trabalhar contra” se refere aos grupos minoritários com experiência identitárias fraturadas que em vez de aceitar as normas hegemônicas ou fugir das mesmas, desidentificam-se, como estratégia de transformação de uma lógica cultural através/sobre a mesma. Nesse sentido, os sujeitos minoritários utilizam de um código hegemônico para fortalecer uma posição marginalizada, historicamente pensada como impensável ou impossível.

Se hoje a arte drag pode ser vista como uma micropolítica *queer* e chega a ser questionada como *mainstream*, em que termos se dava o transformismo no início do século XX, no circuito latino-americano e no Brasil? Que feminilidade Aymon pirateava? Quais eram as ferramentas utilizadas? Como nos avisa Larissa Pelúcio em seu artigo *Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil?*, de 2014: “nossa *drag*, por exemplo, não é a mesma do capítulo 3 do Problemas de Gênero, de Judith Butler, nem temos exatamente as *drag king* das oficinas de montaria de Beatriz Preciado” (p. 12-13). Nesse sentido, construir narrativas sobre sujeitos como Norberto, possibilitam investigar as passagens desses intelectuais que não ocuparam a centralidade dos grandes movimentos artísticos, mas produziram, através do corpo, suas próprias formas de vida e sensibilidades ao público que os assistia.

A ordem cronológica proposta para construir a narrativa do artista não procura indicar uma “evolução” de sua trajetória, mas pistas sobre as transformações daquilo que Aymond presava em exhibir conforme se apresentava no Brasil entre supostas viagens internacionais. Com o intuito de construir uma espécie de cartografia de suas passagens pelo território brasileiro, através de anúncios e reportagens, levando em consideração os “desaparecimentos” do artista em vários momentos, bem como a diminuição progressiva de sua presença nos periódicos, aponta para a construção de um itinerário fragmentado, que não ignora os “buracos” temporais sem registros, mas os trata como evidências de uma vivência nômade e da experiência transformista da época. Como descreve Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2015a, on-line) no artigo que apresenta o *site* do fichário, “esses corpos mariposas convocam todos a produzir sobre eles um saber tremulante, um saber sem o repouso das certezas, um saber lindo e frágil como uma asa de borboleta”.

CAPÍTULO 3:

AYMOND

3.1 – 1926; Aymond, imitador da voz feminina, o mistério da humanidade

A narrativa de Norberto Americo Aymonino, segundo as informações contidas nos seus registros documentais, inicia nos primeiros anos do século XX, quando nasceu em 1902 na cidade de Dolores, na Argentina. No período que estreou nos palcos brasileiros pela primeira vez, já com experiência artística, circulou por diversos espaços sendo amplamente divulgado e comentado nos anúncios, notas e reportagens de periódicos da época.

Os primeiros fragmentos de Aymond nos jornais brasileiros aparecem em meados de julho e agosto de 1926, nos periódicos cariocas^{i ii}. Anunciavam o início da grande temporada estrangeira de revistas daquele ano com estreia da Companhia Argentina de Revistas no Teatro Phenix. O artista fazia parte da companhia se apresentando através da revista A-E-I-O-U que, além do transformista, contava com 30 coristas e 20 *girls dance*. Segundo reportagens do *Correio da manhã*^{iii iv}, a companhia já havia feito muito sucesso no Teatro Comédia em Buenos Aires, com a peça “Los Pecados Capiales” e nos últimos tempos havia passado também por Montevideo, no Uruguai.

Nesse período, os jornais continuaram a anunciar e tecer comentários sobre as apresentações da companhia, afirmando que o espetáculo havia sido um grande êxito e quase todos os números haviam sido bisados a pedidos insistentes do público. Aos poucos o transformista foi ganhando maior destaque, sendo descrito nas reportagens e anúncios como o homem da “voz de soprano”, “garganta maravilhosa” ou “garganta de ouro”^v, que “nas suas imitações do canto feminino” apresentava vários tangos e músicas argentinas de sucesso em Buenos Aires^{vi}. Na metade do mês de agosto, Aymond foi anunciado em aparições independentes da companhia e da revista A-E-I-OU, os jornais^{vii viii ix} reservaram uma nota muito parecida somente sobre transformista;

AYMOND, O CELEBRE SOPRANO VAI ESTREIAR NO CAPITOLIO!

A Paramount fechou contrato ontem – aliás um contrato de vulto bem regular! – para a atuação no Capitolio, do consagrado soprano Aymond.

Mas quem é Aymond? – há de se indagar o leitor. É o homem de garganta privilegiada! Um prodígio, cujo êxito obtido nos principais teatros de Buenos Aires, lhe assegura, entre nós, um sucesso estrondoso! Aymond é qualquer coisa de verdadeiramente maravilhoso, que surpreende o satisfaz!

Aymond nunca trabalha num teatro pelo espaço de tempo rigoroso pelo qual foi contratado. E o que acontecerá no Capitólio? Veremos! Nosso público da elite, nosso público elegante, há de certamente avaliar do valor do artista, que tem o privilégio de cantar com um fio de voz soprano perfeitíssimo, a tal ponto que se não aparecer no palco engana o mais competente crítico de voz!

Esse, um atrativo sensacional que o programa da Capitólio apresenta depois de amanhã, segunda feira, quando na tela por sua vez será estreada a superprodução “A Soberba”, com Glória Swanson.

O jornal *O País*^x, fez uma nota no mesmo tom, exaltando a apresentação de Aymond e tratando-o como “o maior mistério da humanidade”, na descrição afirma que o Capitólio teria dois acontecimentos: um na tela e outro no palco. Na tela, confirma a exibição filme “A Soberba”, e, no palco, o acontecimento seria;

O homem que foi classificado, na Argentina, o maior mistério da humanidade, por isso que sendo incontestavelmente do sexo forte, possua uma voz afinada, insubstituível, de soprano! E que soprano! Cantando sem ser visto, ilude os mais abalisados críticos, que supõe uma cantora, por sinal que de mérito recomendáveis!

Concomitantemente com suas apresentações independentes, seguia com seus números na Companhia Argentina de Revistas, que volta e meia ganhava notas nos jornais^{xi} sobre o brilhante desempenho dos artistas. Contudo, no final do mês de agosto alguns periódicos^{xii xiii} apontavam que a companhia em geral tinha atrações fraquíssimas com destaque para números avulsos como o das Irmãs Corbonell, do bailarino Nemaff e do imitador Aymond, que em algumas ocasiões cantava, com muitos aplausos, trechos de músicas regionais chilenas. A partir do final de agosto, o artista aparece ocasionalmente em setembro e outubro no periódico carioca *O Jornal*^{xiv}, que informava sua ida para Santos, no estado de São Paulo, fazer apresentações pela Revista “Fla-Flu” representada pela Companhia “Trô-lô-lô”. Depois, o artista só volta ser citado nos jornais cariocas a partir do final de novembro de 1926, quando retorna dos palcos paulistanos.

É possível reconhecer a passagem de Aymon por São Paulo, em 1926, através dos jornais^{xv} que o divulgavam e teciam comentários sobre suas supostas viagens. No início de setembro, quando anunciavam sua estreia no Estado, utilizavam da narrativa de que o transformista havia firmado contrato com a companhia francesa Ba-Ta-Clan com a qual logo partiria para a Europa e para que a companhia paulista “Trô-lô-lô” tivesse conseguido trazer o artista para se apresentar no Teatro Apollo, teria tido grandes gastos e pagado enorme multa pela quebra do acordo com a companhia francesa.

Não se sabe até onde podemos considerar esse fato como uma realidade ou como uma ferramenta midiática para divulgar a atração. Outra narrativa presente nos jornais era a de que o transformista era reconhecido por conquistar as maiores vitórias nos melhores teatros de

diversos países, sendo recorrentemente apontado como “norte-americano”^{xvi} com histórico de passagem pelas “duas Américas”, tendo acabado de fazer uma temporada de três anos consecutivos no Teatro Portenho, de Buenos Aires. Este último fato se deve considerar verídico visto que Aymond haviam acabado de vir de sua terra natal, contudo, será que teria ido para o território norte americano?

Imagem 1: *Fotografia de Aymond anexada a nota de jornal com a legenda “AYMOND, o artista norte-americano”.*



Fonte: A ESTREA DE AYMOND NA "PREMIERE DA FLA-FLU HOJE NO APOLLO. Correio Paulistano. São Paulo. 8 de setembro de 1926. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_07&pesq=aymond&pasta=ano%20192&pagfis=22669 >

Imagem 2 – *Fotografia de Aymond anexada a nota de jornal com a legenda “AYMOND, o celebre fenômeno vocal americano que estreia hoje no Apollo”.*



Fonte: nota de 8 de setembro de 1926 do jornal A gazeta. São Paulo. (Disponível em: Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_07&pesq=aymond&pagfis=22669 >

Fato foi que o artista esteve em São Paulo, se apresentando através da revista “Fla-Flu” no Teatro Appolo. Após suas apresentações os jornais^{xvii} exaltavam sua voz, considerada o grande destaque de seus espetáculos, descrevendo que o “cantor imitador” demonstrava verdadeira simpatia com o público conquistando prolongados aplausos. A partir de edições de setembro do *Correio Paulistano*^{xviii} fica ainda mais evidente a atenção que se dava para a capacidade vocal do transformista, visto que, segundo o jornal “para calcular o valor de sua voz basta que se veja o seguro que Aymond fez da sua garganta por meio milhão de dólares”.

No dia 22 de outubro, Aymon passou a ser anunciado^{xi} no Teatro Santa Helena de São Paulo, dessa vez com a revista “Zig-Zig-Zag”. Os jornais descreviam que o transformista se tornava notabilíssimo por ser o homem que possuía a “voz mais linda de mulher”, renovava seus números trazendo referências de Buenos Aires e cantava, sem falsetes, tangos e outras músicas Argentinas, sendo o êxito da “música Corona”. No período, se apresentava em atos independentes pela revista que contava com vários outros artistas, como a bailarina Sonia Botgen, que tinha uma ousada apresentação de nu artístico e era comumente mencionada nos anúncios. No dia 28 do mesmo mês^{xx} foi anunciado uma última vez durante o ano de 1926 nos periódicos de São Paulo, sendo citado, até o final da década de 1920, somente mais uma vez, em reportagem de 1927, no *Diário da Noite*^{xxi}, que mencionava o artista como rival de De Muzzio, outro “fenômeno vocal”.

No final de novembro e início de dezembro de 1926 os jornais cariocas^{xxii xxiii xxiv} voltaram a divulgar a presença do artista na região, dessa vez se apresentava no Cine Teatro Central, sendo considerado o “rei do tango, cotovia feminina em garganta de rouxinol”. No espetáculo, que contava com artistas da companhia de ginástica “Os cinco voadores”, que sobrevoavam sobre a plateia, o transformista compunha a trupe “Los Maravilhosos”, as vezes descrita como “Las Maravilhosas”, ao lado de Helena Antunes e Alice Bard. No dia 4 de dezembro, o jornal *Correio da Manhã*^{xxv} descreve detalhadamente a apresentação do grupo, sendo possível reconhecer a variedade de artistas e números que dividiam o palco;

A trupe das Maravilhas é também um número extraordinário pelo seu conjunto homogêneo, tendo momento do valor de Helena Antunes - já conhecida da nossa plateia e que é sempre a artista fina e impecável em seus números; Alice Bard - a graciosa e originalíssima bailarina, e Aymond. Este último tem um trabalho de grande originalidade, imitando com rara perfeição uma voz feminina, com um repertório de tangos belíssimos e modernos. A trupe dos Maravilhosos tem uma apresentação de grande luxo e os seus números de canto e baile tem sido fartamente aplaudido. Do programa consta ainda outros números, como Chico & Chiquinho, acrobatas cômicos e saltadores que tem um trabalho bem apreciável.

Dia 23 de dezembro, os anúncios^{xxvi}, apontavam a participação do “cantor imitador” as 09 horas da manhã no programa SEM FIO, de música ligeira, da Radio-Sociedade, que tinha 400 metros de alcance. No programa do “Sr Aymond” era feita uma apresentação da canção brasileira “Morena”, “Zamba” de Claveles Mendocinos, o tango “Gentil Marquesita” e a serenata “Rimpianto” de Tosselli. Essa foi a última vez que o transformista apareceu nos jornais durante o ano de 1926, tendo, nessa época, a sua vasta presença anunciada em teatros, cineteatros e em rádios, demonstrando como conseguia

circular entre vários espaços artísticos e meios de comunicação que estavam em ascensão. Nesse recorte, embora se apresentasse travestido, sua bela voz parecia ser o centro de seus números, que, grupais ou independentes, encantava a plateia e os críticos com canções latinas.

3.2 – 1928; Aymond, “gênero fregoli”

O “imitador” volta a aparecer nos jornais cariocas^{xxvii} em novembro de 1928. O “desaparecimento” de quase dois anos indica as possíveis viagens do artista, visto que, vinha sendo dito em 1926 que seguiria com a companhia Ba-Ta-Clan, para Europa. A hipótese dessa viagem é alimentada pelas modificações no formado de seus anúncios e pelas informações contidas nos periódicos de 1928, que divulgavam a estreia de Aymond pela Revista Palácio das Águias, no Teatro Recreio do Rio de Janeiro. Nesse período, o artista é anunciado como “gênero fregoli” ou “novo Fregoli”, descrição inédita até então nos jornais e que, provavelmente, estava relacionada a Leopoldo Fregoli (1867-1936), um transformista, ator e estrela do teatro italiano, “mundialmente famoso por sua agilidade na arte do travestimento” (ROCHA JUNIOR, 2017, p. 280), que impressionava o público pela rapidez que fazia suas trocas de personagens tanto masculinas como femininas.

O uso dessa expressão, além de outras descrições dos periódicos que o apontavam como “o artista de variedades interessantíssimo em seus travestis”, sugere que o transformista dividia os números entre a sua “personificação feminina” e aparições enquanto Norberto, buscando demonstrar sua capacidade artística de personificação e que tinha conhecimento sobre o movimento dos transformistas no circuito artístico internacional. Para o espetáculo, a maquiagem e as vestimentas eram essenciais, visto que, assim como nos números das vedetes, tais ferramentas auxiliavam na composição da imagem que se buscava criar. Contudo, a referência europeia a Fregoli e as menções de sua prática transformista nos anúncios não fizeram diminuir a centralidade que sua capacidade vocal assumia nas divulgações.

Imagem 3: Leopoldo Fregoli, in drag, poses in several inset portraits. Process print, 1903.



Fonte: Disponível em: <<https://www.digitaltransgenderarchive.net/files/bg257f32c>>

Na época em que se apresentava no Palácio das Águias, dividia o palco com a vedete Lydia Campos, outra estreante. No espetáculo, que foi transmitido algumas vezes na Rádio Club^{xxviii}, além de números avulsos, prestava homenagem a Alda Garrido, considerada a Rainha do Teatro, que estaria, inclusive, presente nos eventos, assinando fotografias para o público. A partir das publicações do final de novembro de 1928 no jornal *Correio da Manhã*^{xxix}, é possível obter breves informações sobre suas viagens anteriores. Em entrevista sobre a Palácio das Águias para o jornal, Vicente Celestino, ator responsável pelos números de fantasia do espetáculo, apontava que os estreantes haviam recém chegado da Europa. O mesmo indício presente na publicação da entrevista de Lydia, que descreveu o transformista como “o fenômeno vocal que acaba de chegar de Paris”, entretanto, não foi estabelecida nenhuma relação do artista com a Ba-Ta-Clan nessas reportagens.

No dia 4 de dezembro o jornal *A manhã*^{xxx}, continuava a descrever Aymon e Lydia como estreantes, segundo a nota, a vedete se apresentava com belo tango, vestindo lindas roupas, encantando a plateia e os ouvidos do público e prossegue;

Já que falei numa estreante da noite, impõe-se que fale nos outros: o artista Aymond. Chama-se fenômeno vocal. Por quê? É que o homem possui uma voz que a gente não sabe bem se é de homem, se é de mulher. Vez [não identificado]; é porque é [não identificado], o público aplaude. Foi o único “bis” da noite. Mas Aymond que fica feliz cantando à sua maneira, quis imitar Lydia Campos, [não

identificado] que ia imita-la. Imitando, porém, continuava a ser Aymond, nada mais. Nem um traço característico de Lydia.

Os traços de suas apresentações presentes neste trecho evidenciam como o artista buscava adotar a prática transformista nos números, além de ser uma demonstração do seu efeito sobre os que o assistiam. Sua voz confundia por não ser passível de categorizar a um determinado gênero e quando categorizada como feminina despertava a incongruência com a corporalidade do transformista. Aymond, que ficava “feliz cantando à sua maneira”, se encontrava nas contradições do imaginário da época, incitando as sensações ambíguas de curiosidade, incerteza, abominação e desejo. Daí o estabelecimento desses entrelugares ocupados por esses corpos que são estranhados e ao mesmo tempo publicizados.

Imagem 4: Recorte de *fotografia anexada a reportagem de jornal com a legenda “Aymond”*.



Fonte: NOTAS E NOTÍCIAS. Correio da Manhã. Rio de Janeiro. 27 de novembro de 1928. Nos theatros. Disponível em: <
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_03&pesq=aymond&pasta=ano%20192&pagfis=37614 >

Imagem 5: Recorte de *fotografia anexada a reportagem de jornal com a legenda “Aymond, o singular cantor que estréará em “Palácio das Águias”*.



Fonte: "PREMIERE" DA "PALÁCIO DAS ÁGUIAS". Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. 27 de novembro de 1928. Palcos&Salões. Disponível em: <
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pesq=aymond&pasta=ano%20192&pagfis=70643 >

Esse aspecto é também evidente no nomadismo do artista, que fazia moradas provisórias, parecendo estar sempre com um próximo destino no horizonte, estando só de passagem, em movimento entre-lugares. No dia 9 de dezembro, o *Jornal do Brasil*^{xxxii} informava que Aymond se despediria da Palácio das Águias e partiria, na próxima semana, para a República do Prata. Contudo, seus planos foram modificados, provavelmente em função de novos trabalhos que surgiram durante essa semana, visto que os periódicos continuaram a divulgar sua presença no Recreio e a partir do dia 15 passaram a divulgar^{xxxiii} sua participação no Teatro Phenix. No local ocorreria a estreia da Companhia Delval, produzida pelo argentino Arturo Delval, traduzida e adaptada pelo escritor Geysa Bostali, com elenco de brasileiros e argentinos. Era descrita como de gênero exótico e moderno sendo composta por repertório de várias bufonadas, paródias, sátiras, pantominas, entremeadas e números de variedades, durando por volta de uma hora e dez minutos. Aymon se apresentava no programa de variedades da companhia que esteve em cartaz até o final do ano de 1928.

Em 1929 o transformista não se apresentava mais no Phenix, no dia 5 de janeiro era anunciada^{xxxiii} sua estreia no Teatro Central, onde estreava também a Trupe Edison, compostas por crianças cuja figura central era Edison, menino de 10 anos que “representava como gente grande” e a “Trupe de Cachorros Comediantes; os assombrosos cães artistas que desempenham a perfeição uma impagável tragi-comédia”. Mais especificamente sobre o transformista é dito pelos jornais que: “Aymond é o famoso artista cuja voz imita perfeitamente a do melhor soprano lírico, de tal sorte que, ao ouvi-lo, tem-se a impressão de que é uma cantora e não um homem que está no palco”. Na mesma época, durante o mês de janeiro, segundo as reportagens^{xxxiv xxxv}, o artista também se apresentava no Cine Teatro Eden e no programa noturno da Rádio Club. No Cine Teatro, Aymond era o ato de abertura, com suas variedades, sua “voz mágica” e suas “duas vozes”, após eram exibidos os filmes “Dois Amantes” e “Noite de mistério”.

Depois do mês janeiro de 1929, o transformista não é mais mencionado nos periódicos durante vários anos. Nesse breve espaço de tempo entre o final de 1928 e o início de 1929, Aymond passou, como nos registros anteriores, por muitos espetáculos e locais artísticos do Rio de Janeiro, figurando cada vez mais como artista individual, que vez ou outra fazia parcerias para números ou se enquadrava entre as “variedades”. Aos poucos foi deixando de ser descrito como “gênero Fregoli”, talvez não tenha havido o retorno esperado a partir dessa referência europeia no contexto brasileiro ou o próprio

transformista tenha deixado de se identificar dessa maneira, visto que não voltou a ser anunciado com essa descrição.

3.3 – 1933-1934; Aymond, uma dama perfeita, que encanta e que assombra

Entre 1929 e 1933 encontra-se um “buraco” na presença do transformista nos jornais brasileiros existentes na Biblioteca Nacional Digital, é muito provável que tenha ido, conforme indicavam os periódicos, para Argentina, onde viveu e se apresentou durante esse período. Quando volta a aparecer na década de 1930, o primeiro jornal que o cita em anúncios e reportagens é o *Diário da Tarde*^{xxvi}, do Paraná, na edição de 19 de agosto de 1933, apontando sua estreia nos palcos curitibanos, no Teatro Palácio e no Teatro Avenida, que também funcionavam como locais de exibição de filmes.

O transformista foi considerado, pelo jornal, como “o sucesso da época”, “o mais perfeito imitador do belo sexo que possui original atração de ser homem e usar trajes femininos com mais elegância, mais gosto e mais requinte que uma mulher”. No texto, se inclui a informação de que “imitava as maiores sopranos ao mundo assim como as mais famosas estrelas cinematográficas”. A estreia só aconteceria no dia 31 de agosto, contudo o jornal continuou a publicar reportagens sobre a ansiedade do público apontando o espetáculo como “um desafio ao mundo feminino” lançado pelo artista. Embora não tenha sido tecido nenhum comentário posterior a apresentação, no dia em que a estreia ocorreria o jornal informou que estava adiada para o próximo dia, visto que o vapor “Itaberá” em que viajava Aymond havia atrasado a chegada em Paranaguá.

Mais de um mês depois, Norberto foi para o Rio de Janeiro, onde ficaria até o final do ano. Durante o mês de outubro, era anunciado^{xxvii xxxviii xxxix} no Cine Teatro Alhambra, como “uma verdadeira revolução artística que nos encanta pelos olhos e ouvidos”, “o imitador de grandes atrizes” com as suas “toulletes riquíssimas”. No Cine Teatro ocorria a semana de variedades e para além do artista, contava com atrações de cantoras de tangos, vedetes espanholas e bailarinas fantasistas da Inglaterra. Segundo o *Correio da Manhã*^{xl}, indo ao evento naquela época seria possível assistir a Aymond, um artista que estava causando “assombro em toda parte”, não somente por se tratar de um “perfeito imitador de mulheres”, mas por ter um “dote extraordinário”, sua voz de soprano, um “verdadeiro assombro”.

Imagem 6: Recorte de anúncio de jornal com fotografia de Aymond, contendo divulgação do artista: “AYMOND, o homem da garganta de ouro – Famoso imitador de “vedettes” – como Jeannette Mac Donald – Raquel Meller – La Argentina e outras – Toilettes¹ Deslumbrantes”.



Fonte: ANUNCIO ALHAMBRA. Correio da Manhã. Rio de Janeiro. 8 de outubro de 1933. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&pesq=aymond&pasta=ano%201933&pagfis=18696 >

Durante o mês de novembro e o início de dezembro não se tem mais nenhuma menção do transformista, que volta ser mencionado no final do ano de 1933, quando passava novamente pelo Cine Teatro Eden, onde estreou em 1928, dessa vez se apresentando antes da exibição do filme “Verdade semi-nua”, nos dias 29, 30 e 31 de dezembro como informam os periódicos cariocas da época^{xli}. No início de 1934, sabe-se, a partir da edição de 16 de janeiro do *Jornal do Brasil*^{xlii}, que no dia anterior havia se despedido da plateia do Eden, com a casa cheia, visto que, segundo o jornal, partiria para

¹ Nos jornais o termo "toilette" se referia a roupas, indumentárias e acessórios usados para ocasiões formais; roupas de cerimônia.

Belo Horizonte. A próxima menção, ocorre somente no dia 1 de maio^{xliii} do mesmo ano e no mesmo jornal, com a seguinte nota;

AYMOND PARTIU PARA BELO HORIZONTE

Em regresso de uma tournée por diversas cidades do sul, embarcou ontem, no noturno mineiro para Belo Horizonte. Contratado pela empresa do Theatro Municipal dessa cidade Aymond oferecerá ao público mineiro, uma serie de recitais e onde sua apresentação tem despertado grande expectativas.

Terminando seus compromissos, atuará noutras cidades do aludido estado, voltando novamente ao Rio com objetivo de embarcar para o norte do paiz, e onde sua estreia esta sendo esperada com ansiedade, seguindo após para Europa.

As notas do periódico *Lavoura e Commercio*^{xliv} de Uberaba, confirmam e descrevem a ida do artista para a região de Minas Gerais, lembrando que nenhum jornal mineiro havia mencionado o artista anteriormente. O periódico anunciou em 13 de julho de 1934 a estreia do transformista para o próximo dia, afirmando que vinha de Belo Horizonte;

Aymond o celebre virtuoso da duplicidade, o grande imitador do belo-sexo e arbitro da elegância feminina, estreará amanhã no palco do S. Luiz satisfazendo a enorme curiosidade criada em torno de seu nome.

Aymond, o mais raro fenômeno vocal da atualidade, possui em sua garganta encantada: quatro timbres diferentes de voz: soprano-lirico, contralto, tenor e barítono.

Com os seus 100 contos de “toilettes” Aymond – uma dama perfeita – assombrou o Rio e São Paulo. Em Belo Horizonte, há pouco trinfou absolutamente.

Em “coquetterre” em elegância, em donaire, Aymond, desafia as damas mais elegantes. Tomarão parte no espetáculo Dolores Blay, simpática Soprano e Ocas Sanches, aplaudido “cancionista” argentino. Toda cidade vai gostar loucamente dos modernos e luxuosíssimos espetáculos de Aymond.

Na edição do dia 14, o jornal replicou parte do texto e adicionou; “vendo-o, ouvindo, iremos apreciar as mais famosas estrelas da “música hall” da canção portenha e do cinema como Raquel Meller, Pastora Império, Mercedes Simone, Janette Mac Donald e muitas outras”. Na edição do dia 16, noite da terceira apresentação de Aymon, o periódico descreve que o “artista supremo na arte de ser mulher” havia conquistado Uberaba, tanto que seu espetáculo foi muito reconhecido pelos reclames e aplausos. Na descrição do jornal percebe-se que Aymon coordenava o espetáculo, estando nos palcos diversas vezes como na valsa do filme “Amante Sonhador”, onde fazia uma imitação de Jeanette Mac Donald, vestindo uma “riquíssima “*tollette*” de *crepegeorgete*, cor verde Nilo, adornada com “*straus*””. No final do espetáculo distribuiria flores ao público, quando se prosseguia então para a exibição do filme “Herói por Acaso”.

Na edição do dia 18 de julho, foi divulgado que naquela noite ocorreria a despedida do artista na cidade de Uberaba, que o havia recebido carinhosamente de braços abertos e com simpatia. A apresentação final contaria com sua “Festa da moda”, apontado como o número supremo do artista, com o qual teria triunfado recentemente em outras cidades, sendo um desfile de “manequins vivos” em que Aymond exibia vinte deslumbrantes “*toulettes*” das mais recentes “inovações dos figurinistas de Paris”. O destaque do artista é reconhecível pela programação do espetáculo divulgada pelo jornal;

I - Sinfonia da orquestra.

II- "Mimosa" - paso-doble. Canto, baile e castanholas por Aymond.

III - "Mira-te em este espejo" - tango, por Aymond.

IV - "Ai, Ai, Ai", romanza, por Aymond.

V - "La cancion de la rosa" - romanza da opera "Los Gavilanes", pela soprano Dolores Blay.

VI - "Caminito", tango, por Oscar Sanchez.

VII - "Tutte le feste al Tempio" - da opera "Rigoletto", de Verdi, pela soprano Dolores Blay.

VIII - "Flor de amor " (a pedido), por Aymond.

IX - "A festa da moda", o numero sensacional de Aymond!

X - "A noiva milionaria (a pedido), couplet. Aymond exhibe ai um vestido de noite, riquissimo, copiado fielmente do que Gloria Swanson usou quando do seu 3º casamento.

Na tela serão exibidos os magnificos filmes de ontem - "A ciganinha", desenho, e "O precioso ridiculo", a grande produção de Edward. G. Robinson.

O espetáculo é dedicado ao belo-sexo uberabense e, assim, para senhoras e senhorinhas o ingresso custará o preço minimo de 1\$000.

Após essa movimentação registrada durante a primeira metade de 1934, o artista só reaparece nos periódicos dois anos mais tarde, em outubro de 1936^{xlv}, dia 12, no jornal *A noite* do Rio de Janeiro e dia 15 no jornal *Lavoura e Comércio* de Minas Gerais. Ambos os periódicos já haviam divulgado o artista anteriormente, entretanto, nesse caso, as menções não foram ligadas a anúncios, nesses recortes ele aparece atrelado a história do “coronel” Severino dos Santos, de Goiás, que havia ido poucas vezes para o Rio de Janeiro e acabou se envolvendo em uma trama sobre bailarinas, cabarés e roubo. Enquanto estava na delegacia, o coronel tomava café e conversava com o delegado e então cita o transformista ao relatar uma história da sua fazenda;

Enquanto degustava do café em conversa com delegado citou Aymond, segundo o delegado, esse homem tanto o intrigou por estar em “travesti” o fazendeiro disse possuir em sua fazenda uma vaca que virou boi... E explicou: O animal deixou de dar leite, seus úberes foram secando... Resolvi então por-lhe a cangar

e faze-lo boi. E o diabo vai desempenhando muito bem suas novas funções, sendo um dos melhores animais carreiras da minha fazenda.

Depois de ser mencionado nesse relato, o artista só reaparece no início de 1937. Teria, como foi noticiado, partido para Europa? Nesse recorte das divulgações dos periódicos entre 1933 e 1934, momento em que o artista provavelmente retornou da Argentina, fez diversas viagens entre Rio de Janeiro e Minas Gerais, além de, como mencionado nos anúncios, ter feito diversas várias aparições em cidades do Sul, com pretensão de ir também para o Norte. Independente e nômade, indicava contar sobretudo com seu o corpo e suas habilidades para circular entre tantas cidades e espetáculos. Percebe-se também, que o travestismo ocupava cada vez mais espaço nas suas atrações, desenvolvendo números como a “festa da moda” em que demonstrava sua capacidade transformista. Passava também a ocupar o imaginário das pessoas, encantando e assombrando, além de ser utilizado como referência sobre a ambiguidade de sexo/gênero, como foi o caso da reportagem onde é citado pelo “coronel” de Minas Gerais.

3.4 – 1937-1938; Aymond, Homem ou mulher?

A *persona* de Norberto, depois de 1934, retorna a ser mencionada, brevemente, nos anúncios e reportagens no início de 1937. Na edição de 18 de fevereiro o periódico carioca *O Radical*^{xlvi}, apontava Aymond, o “virtuoso do transformismo”, como uma das estreias da reabertura do Cabaret Assyrio. O *Jornal do Commercio*^{xlvii} em 20 de fevereiro, divulgando o mesmo evento, afirmava que o local contava em sua temporada de verão com 30 artistas e 20 “*assyrio girls*” e entre os artistas estava “Aymond!!! Homem ou mulher?...”. Sendo essa a primeira vez, de várias, que o artista seria divulgado dessa forma. Segundo o anúncio do jornal *A Nação*^{xlviii} o transformista continuava trabalhar no local durante o mês de março. Este anúncio também demarca a última aparição do artista durante 1937, um “sumiço” que duraria até o final do próximo ano.

Quando passamos para os próximos recortes de suas apresentações em 1938 divulgadas pelo jornal recifense *Diário da Manhã*^{xlix}, momento em que Aymon estava em cartaz no grill room do Grande Hotel, em Recife, confirmam-se as indicações dos periódicos de que viajaria para regiões do país ainda não visitadas. Mais de uma década depois de sua primeira vinda, percebe-se que as apresentações adquirem outras características e a voz parece não ser mais o centro do espetáculo, pelo menos nas

divulgações. Nesse contexto, o artista é apresentado na edição do jornal do dia 11 de outubro como “Aymond, artista de dupla personalidade, em apresentações e tipos variados” e no dia 27 de outubro, nos mesmos moldes do ano anterior, como “Aymond, em suas curiosas e brilhantes apresentações – homem ou mulher?”

Imagem 7: *Montagem de fotografias. De um lado Norberto e de outro Aymond.*



Fonte: *Site* da obra: NUNES, Diego. **Cá e Lá: o intercâmbio cinematográfico entre Brasil e Portugal**. São Paulo: Editora Matarazzo, 2015. Disponível em: < <http://caelacinema.blogspot.com/2015/10/a-misteriosa-ivana.html> >

O anúncio sobre o artista “homem ou mulher?” no Grand Hotel, apareceu também no *Pequeno Jornal: Jornal Pequeno*¹ de Pernambuco. A nota do dia 27 de outubro expunha o seguinte; “estreará, hoje, nesse elegante centro de diversões noturnas, Aymond, artista que se apresenta vitoriosamente, procedente dos cassinos argentinos”. Nos dias 9 e 19 de novembro, o mesmo jornal considerava seu “número de fina arte especialmente contratado no Teatro Cassino de Buenos Aires” afirmando que o “artista tem se exibido nos grandes centros do país e do continente” e que o hotel “no intuito de

corresponder a fidalgia da culta sociedade, frequentadora de salões, contratou diretamente de Buenos Aires”. Percebe-se que o jornal buscou dar enfoque a experiência do artista na Argentina e em Buenos Aires, demonstrando como a passagem de artistas estrangeiros tinham reconhecimento nesses espaços. Prática de divulgação que se pode considerar existente desde os primeiros anúncios do transformista no Brasil, seja mencionado sua nacionalidade ou suas supostas experiências na Europa e América do Norte.

O contexto dos cassinos nas experiências de Aymond, contudo, ainda não havia sido mencionado anteriormente, o mesmo pode ser dito do “Cabaret Assírio”, de 1937, que funcionava como um tipo de boate a partir das 22 horas da noite. O Grande Hotel, inaugurado em 1938, era também um local voltado para a “diversão noturna”, possuía um *grill room* e um cassino que permanecia aberto das 16h às 4h da madrugada. Os anúncios faziam questão de ressaltar que o transformista se apresentaria para a “cultura sociedade” e o ambiente era tratado como puramente familiar, possivelmente para diferenciá-lo de outros estabelecimentos similares da cidade, onde as brigas, segundo os jornais da época, eram constantes. Conforme o artigo do *site* Obscuro Fichário sobre o Grande Hotel;

No grill room, no mesmo ano da inauguração, aconteceram shows de artistas celebrados, como a sambista Aracy de Almeida, Januário de Oliveira e Benedito Lacerda, além do embolador Manezinho Araújo, Judith de Almeida, Royalino (o “homem rã”), Crucet (O “Homem Orquestra”), a dupla cômica Rosita e Berti, as bailarinas alemãs do Ballet Sass, dirigido por Otto Sass, e o transformista Aymond. Boa parte dos artistas que se apresentaram ao longo do ano de 1938 no Grande Hotel foi fichada pela DOPS/PE. (GRANDE HOTEL, Obscuro Fichário dos Artistas Mundanos, 2015, on-line)

Desde a criação da Delegacia de Ordem e Política Social (DOPS) em 1937, a cidade de Recife era atravessada por investigações e centros de vigilância, principalmente aqueles corpos estrangeiros, fora da normalidade, noturnos, mundanos e artistas que chegavam na cidade e poderiam oferecer algum “perigo” para o governo vigente. E como é possível reconhecer pelo Obscuro Fichário, os artistas foram alvos constantes desse órgão durante vários anos e por sorte ou talvez esperteza, Aymond, nesse período, conseguiu escapar.

3.5 – 1942, A *camouflage* não disfarça sua infâmia

No final do ano de 1941, sabe-se que o artista estava em Recife outra vez, segundo a nota “A vida da cidade”, publicada no *Diário da Manhã*^{li}, em 27 de dezembro. Assinada por L.L., a reportagem comentava sobre as atrações e o envolvimento do público na “V

Festa da Mocidade”, em seguida, passa a descrever o transformista, que seria uma das atrações do evento;

“Aimond é transformista, conforme anuncia o animador do espetáculo. E é transformista de verdade. Apresenta-se em toilette feminina (aliás, em linda toilette feminina), tem voz de mulher, corpo de mulher, pele de mulher, braços e pernas de mulher, mas Aimond, apesar de tudo isso, não é mulher, é homem. Na rua, está de calça, paletó, colarinho e gravata, embora conserve a pele, os braços, o corpo e as pernas de mulher. No palco, agrada com a sua *camouflage*, que tanto impressiona. Aimond em certos casos é mulher e em outros, homem. Agora, pergunta-se: no caso de mobilização, qual seria a situação de Aimond, o transformista?”

Tal reportagem demonstra como Aymond confundia a mentalidade da época, sendo difícil defini-lo como homem ou mulher, característica que leva o autor da reportagem a questionar se teria espaço na instituição historicamente masculina do Exército. Para além disso, é possível indicar aquilo que já era obvio, o artista não gerava confusão apenas por não se enquadrar diretamente entre “homem” ou “mulher” nos palcos, tal confusão existia também entre sua vida e obra, entre Norberto e Aymond, visto que “na rua”, mesmo sem sua “*camouflage*”, continuava a ter um corpo ambíguo.

Segundo o *site* Obscuro Fichário, a Festa da Mocidade se tratava de uma concentração política da década de 1930 que se tornou uma celebração e acabou por influenciar nos costumes notívagos de Recife. A festa existiu de 1936 a 1968, o encontro atraía milhares de pessoas e nos primeiros anos era promovida por grupos de universitários que tinham o propósito de arrecadar fundos para construção da moradia de estudantes e prestar assistência a alunos pobres, contando sempre com o apoio de políticos e comerciantes. Contudo, essa proximidade com o poder,

não eximia o evento da vigilância da DOPS/PE. Depois de algumas edições, os jogos de azar realizados no ambiente eram visados e proibidos. Diversos artistas nacionais e, especialmente, estrangeiros contratados para abrilhantar o certame foram fichados pelos investigadores da delegacia. O extinto órgão policial também produziu um prontuário funcional (666 -D) a respeito da Festa da Mocidade que contém documentos compreendidos entre 1943 e 1962. (FESTA DA MOCIDADE, Obscuro Fichário dos Artistas Mundanos, 2015, on-line)

No início de 1942, Aymond, foi um dos artistas fichados no período em que se apresentava na festa, embora, como já foi mencionado, não se saiba quais os efeitos desse contato, sua “*camouflage*”, ferramenta importante de seu ritual de personificação, não foi capaz de fazê-lo escapar da lógica de vigilância e paranoia instaurada pela política de controle da Era Vargas que estava sempre atenta a tratar como infames esses sujeitos estrangeiros, nômades e artistas. E pode até ter sido a “inocente” reportagem de L.L. que despertou a atenção dos investigadores sobre o transformista.

3.6 – 1944- Aymond, reconhecimento ou esquecimento?

Segundo os arquivos dispostos no Obscuro Fichário referentes a ficha consular de qualificação de Norberto, entre os anos de 1943 e 1945, fez várias viagens entre Argentina e Brasil. Depois de Recife, durante a década de 1940, o transformista é citado no jornal carioca *Correio da Manhã*^{lii} na edição do dia 16 de julho de 1944, divulgando novamente a presença do artista em uma peça do Teatro Recreio, nessa época, estava atuando na revista “Tudo é Brasil”. É notável que, nesse contexto, das cinco edições do jornal em que é mencionado, Aymond não é mais divulgado como nos anos anteriores em que constavam descrições. A única vez que aparece algum complemento atrelado a seu nome foi na edição do dia 21 do mesmo mês, apontando que o artista teria “inéditas para a plateia”, apenas.

No dia 1 de agosto de 1944, o periódico *A noite*^{liii} descrevia a mesma peça apontando que o espetáculo se desenvolvia como um renascimento do teatro revista, que já estava gasto das mesmas piadas que eram contadas na rádio, demonstrando, o choque que ocorria entre o teatro e os novos meios de comunicação, além disso, nas diversas vezes que o transformista apareceu nos anúncios^{liv} foi apenas citado. O mesmo acontece com outros jornais^{lv} que divulgavam a mesma peça e não continham nenhuma descrição do número de Aymon, ainda que em algumas vezes, ao lado do artista Luz Del Fuego, era citado como artistas de nível mundial vindos de Nova York.

Nesse sentido, o artista poderia, nesse período, estar perdendo o lugar central que ocupou nas peças em outros tempos, ou, por ser figura conhecida no contexto carioca, não necessitava mais de grandes divulgações. Fato é que na seção de arte do dia 17 de agosto do *Jornal do Brasil*^{lvi}, sendo essa sua última menção nos jornais cariocas em 1944, Aymond é exaltado, na seguinte nota;

Os filhos de Gandinha, dizem que Cezar Brito, em conversa com amigos ontem, afirmou que Aymond, atualmente no Recreio. É um artista do mesmo nenero de Luiz Barreira, Rubens Lorena e outros: a vantagem única que tem sobre aquele é possuir o fenômeno vocal.

Confirmando que o artista fazia parte do circuito artístico carioca e paulista, no último dia do ano de 1944, conforme a edição do jornal *Correio Paulista*^{lvii} do dia 31 de dezembro, sabe-se que participou de um almoço de artistas em homenagem ao Sr. Raul Soares, por sua contribuição com a classe teatral e a conclusão das obras da “Casa dos Atores” na cidade de São Paulo. Em 1945, o periódico *Jornal do Brasil*^{lviii}, indicava a

participação de Aymond na peça “Que rei sou eu?”, segundo a nota, o artista obteve o sucesso habitual cantando em falsete. Essa foi a última vez que Aymond foi citado em divulgações de jornais cariocas. Daí que o movimento é contraditório, visto que, quando mencionado seu talento fosse recorrentemente reconhecido, sua presença, pelo menos, nos anúncios de teatro, cinemas, cassinos e festas dos periódicos ia aos poucos diminuindo.

3.7 – 1947; O circo e seus corsários

Depois de 1945, as únicas divulgações do artista nos periódicos, são localizados em São Paulo e em um cenário onde não havia sido anunciado anteriormente. O *Correio Paulista*^{lx}, em 22 de julho de 1947, anunciava a presença do transformista junto de Cap. Furtado, Zaneo e Anita, Ronaldo, Príncipe Negro and Partinier, Prof. Cardoso e Piolim e Penato, as 20:30 no Circo Piolin. Nessa época, Aymond estava com 45 anos de idade, nunca havia sido citado anteriormente em divulgações de circo e ainda, sua última aparição em anúncios, em 3 de dezembro do mesmo ano, no Jornal *Diario da Noite*^{lx} de São Paulo, divulgava sua apresentação em outro circo, denominado de “Boa Noite Corsário”, segundo o periódico, o local estaria aberto todas as noites da temporada na Rua Augusta, das 22 horas 3 da manhã e entre os artistas estava “Aymond – transformista – Homem ou mulher?”

Todo o processo de diminuição de sua performance nos anúncios, embora sempre exaltado, quando houve maiores descrições, parecem indicar que o teatro-revista, muito provavelmente em crise, não abria o mesmo espaço de antes para o transformista, que agora não mais um corpo jovem, buscava encontrar possibilidades de ocupação nos circos. O nome do circo “Boa Noite Corsário”, último local em que Aymond foi anunciado nos jornais encontrados, é bem sugestivo para pensar a narrativa do artista que carregava consigo traços de pirataria.

Imagem 8: Fotografia de Norberto anexada a ficha produzida pela DOPS/PE em 1942.



Imagem 9: Fotografia de Norberto anexada a ficha consular de qualificação produzida em 1953 pelo Consulado Geral do Brasil em Buenos Aires.



Fonte das figuras 7 e 8: Obscuro Fichário dos artistas mundanos. Disponível em: < <http://obscurofichario.com.br/fichario/norberto-americ-aymonino/> >

O circo, como já foi apontado, foi o espaço em que corpos “desajustados” ao movimento de cristalização dos códigos semióticos culturais de masculinidade e feminilidade que ocorreu durante o século XX, com o desenvolvimento das “técnicas mecânicas, semióticas e arquitetônicas de naturalização do sexo” (PRECIADO2018, p. 83), encontravam possibilidades de exibição de suas ambiguidades, suas inconformidades e suas fantasias. E embora Aymond tenha circulado por lugares “elitizados”, que não deixavam de ser espaços noturnos, mundanos, carregados de erotismos e dos mistérios, acabou chegando, de alguma maneira, ao circo.

Justamente o “circo dos corsários”, pelo qual a narrativa de Aymon parece tanto se encaixar, pelas suas experiências roubando códigos de feminilidade, se apropriando da maquiagem, da vestimenta, da sensualidade, traficando os movimentos e pilhando até a voz. Fazendo da pirataria uma prática artística e utilizando das falhas das técnicas de naturalização do sexo e do gênero como possibilidades de vivência, fazendo o corpo passar de uma rocha biológica para uma justaposição impensável. Agindo como os

piratas/corsários, que eram sujeitos capazes de estabelecer alianças, mantendo posições ambíguas, por vezes seguindo os códigos de ética dos piratas e em outros momentos concedendo seus serviços as nações, por vezes dismantelando as rotas marítimas coloniais e em outros momentos saqueando seus companheiros, por vezes viajantes e em outros momentos desaparecidos. Conforme Edson Passetti (2015);

Os piratas surpreendiam mares e oceanos, abalavam os itinerários dos comerciantes, inventavam percursos para cada navio e possíveis encontros em espaços estranhos e ao mesmo tempo paradisíacos como o Caribe. No imaginário europeu, o exotismo, a liberdade, o calor, o suor, os corpos semi-despidos e a transparência das águas, o sexo livre, ouro, prata, pérolas e jóias eram transformados em adornos circunstanciais sobre corpos marcados pelo sol. Os piratas eram espertos, mesmo quando faltavam-lhes partes do corpo. Eram estrategistas: abalavam fragatas e caravelas, e por vezes outros corsários. Inventavam percursos e desafiavam as forças de contenção do Estado. Eles apareciam e reapareciam sob circunstâncias históricas, mas não deixavam de habitar e contaminar imaginários juvenis, femininos, aventureiros. (p. 06)

Aymond foi um desses, que inventava seu próprio percurso, ora deixando rastros, ora inventando pistas, que habitava os imaginários, dos coronéis e das vedetes, que aparece e reaparece segundo circunstâncias históricas, como foi nos teatros, nos cinemas, nas rádios, nos cassinos, nas boates, nos circos, nos jornais e, mais recentemente, no ciberespaço. Embora o artista não tenha mais aparecido em anúncios é de conhecimento que em outubro de 1954, conforme informa o Obscuro Fichário e os dados do Arquivo Nacional, Norberto obteve visto de residência permanente no Brasil por despacho do Ministério da Justiça. Teria o pirata, depois de anos de nomadismo, criado uma residência fixa?

Através do *site* do Obscuro Fichário e de seus documentos sabe-se que morou em diversas cidades, indicava o endereço nº 1052, Chacabuco – Buenos Aires, na Argentina, assim como, declarava residência no Brasil no endereço nº 90, Praça Júlio de Mesquita, em São Paulo. Sempre atravessado pela dualidade, cultivando outras raízes, construindo outras nacionalidades, experimentando outras identidades, criando um outro corpo.

3.8 – 1961; Aimo, o primeiro travesti

Imagina-se que o transformista viveu, pelo menos, até a década de 1960, como declarou a vedete Ivaná ao ser questionada, em entrevista para Revista do Rádio^{lxi} em 1961, sobre quem trouxe a “moda travesti” para o Brasil – “Antes de mim, os brasileiros tiveram *Aimo*, que apesar da idade avançada, ainda continua a trabalhar. Ele é o

verdadeiro pioneiro”. A moda travesti, nesse caso, dizia respeito a expressão ‘fazer o travesti’ como forma de se referir ao travestimento de “homens como se fossem mulheres”. O termo travesti tinha uma designação muito diferente da concepção atual, ligada a formas de pensar uma identidade de gênero. *Aimo* foi uma forma carinhosa da artista se referir a Aymond, que, como foi já descrito, circulava nesse contexto artístico brasileiro desde 1926.

Ivaná foi uma transformista que se tornou a grande referência para o que ficou conhecido como ‘travesti artístico’, uma das últimas vedetes de sucesso do teatro-revista, que na segunda metade da década 1960 vai aos poucos se fragmentando de vez até os palcos das revistas serem amordaçados pela censura da ditadura militar (Veneziano, 2011). A transformista ganhou fama em 1953 (LION, 2015), quando o diretor de teatro de revista Walter Pinto contratou algumas vedetes supostamente vindas da Europa para estrearem nos palcos brasileiros. O diretor, que ficou conhecido por recrutar em seus espetáculos bailarinas francesas, argentinas e de outras nacionalidades, herdou o Teatro Recreio após seu pai Manuel Pinto falecer em 1938 deixando sob custódia de seu irmão mais velho Alvaro Pinto, que também faleceu dois anos mais tarde, em 1940, quando Walter assumiu.

Aymond, como já mencionado, passou diversas vezes pelo Recreio e certamente foi nesse contexto em que ele e Ivaná se conheceram. A vedete transformista arquitetava toda uma corporalidade feminina de grande beleza, elegância e sensualidade, nos mesmos moldes em que as outras vedetes performavam. Construiu notoriedade público-midiática através do mistério que a envolvia, visto que segundo a lógica de inteligibilidade da sociedade, no palco, ela tinha todas as características de uma mulher e ao mesmo tempo que isso assustava gerava certo encantamento, muito próximo do que *Aimo* vivenciou.

A nacionalidade de Ivaná, também havia sido parte de uma estratégia publicitária, visto que cantava em francês e foi, desde o início, apresentada como francesa, embora sua verdadeira nacionalidade fosse portuguesa. Parecia ser prática comum mentir sobre a nacionalidade e supostas viagens dos artistas, sobretudo daquelas envolvidas pela arte da sensualidade feminina e isso talvez ainda fossem vestígios da influência da vinda das companhias europeias com suas coristas sensuais no início dos anos 1920. Esse mesmo movimento fez parte da trajetória de Aymond, um histórico de nomadismo que ocasiona em uma narrativa fragmentada, envolvida em golpes midiáticos e viagens que parecem

mais estratégias publicitárias que experiências reais, visto que os registros encontrados indicam apenas as viagens entre Brasil e Argentina.

Conforme esclarece Diego Nunes (2015), Aymond não pode ser considerado detentor do título de introdutor do transformismo no teatro revista brasileiro, visto que no início do século XX já circulavam pelo Brasil alguns artistas como o americano John Bridges (ou João Bridges como as vezes é creditado) que imitava no palco a atriz portuguesa Pepa Ruiz; o artista Visconti, considerado rival de Bridges e o transformista Walter Bank, que também circulou por Recife e foi fichado pela DOPS/PE, com arquivos disponíveis no Obscuro Fichário.

O que se pode dizer é que Aymond faz parte da história daqueles transformistas da primeira parte do século XX que não buscavam apresentar a feminilidade de forma cômica, visto que, essa era uma prática comum, mas sim de uma maneira glamourosa e elegante, utilizando de ferramentas que iam das práticas de travestismo até a estilização da capacidade vocal. Para além disso, utilizavam dos dispositivos midiáticos do período para construir estratégias a partir da ambiguidade, desejada, desprezada ou vigiada. Características que constituíram o movimento do “travesti artístico” e que ainda continuam presentes na *drag queen* contemporânea.

Embora Ivaná tenha descrito que o artista continuava a trabalhar na década de 1960, os arquivos indicam uma diminuição na divulgação de suas aparições como Aymond, um reflexo de como essa arte se relaciona com a passagem do tempo e a exclusão social da velhice que nem mesmo os que transformam o corpo conseguem escapar.

3.9 – Fragmentos da prática transformista de Aymond

Os arquivos que representam vestígios da vida de Norberto e fragmentos das aparições públicas de sua criatura Aymond talvez não sejam registros confiáveis na tentativa de reconstruir o itinerário de um artista. Os documentos ditos oficiais como a ficha produzida pela DOPS e a ficha consular que permitiu sua estadia permanente em território nacional, por exemplo, são registros que se contradizem e que suscitam dúvidas sobre as relações estabelecidas pelo transformista com o poder em uma época em que as instituições estavam obcecadas e paranoicas com os corpos estrangeiros, nômades,

artísticos e desviantes. Do mesmo modo, os recortes de jornais, representantes, sobretudo, de acontecimentos breves como eram as apresentações do artista, de forma geral, apresentam apenas alguns traços daquilo que foram as aparições de Aymond, suas inspirações e a forma como construía sua *persona*. Além disso, não devem ser desassociados das relações que se estabeleciam nos espaços artísticos e dos interesses de Norberto e dos condutores dos espetáculos.

Aquilo que desperta incerteza e dúvida, que é cercado pelo mistério e pela curiosidade, parece não ter gerado incomodo para Aymond e, ao contrário, seus fragmentos indicam que foi através do controverso e do questionável que sua arte foi construída. De tal modo, seria falho buscar a produção de uma biografia totalizante de alguém que era apresentado como o “mistério da humanidade”, sendo mais adequado reconhecer que os registros questionáveis, as possíveis viagens e as prováveis mentiras são exatamente os efeitos da sua prática transformista.

Dessa maneira, múltiplas questões ficam em aberto, algumas na espera de talvez serem respondidas ao encontro com outros de seus vestígios que podem ainda existir resguardados em gavetas de delegacias ou anúncios de jornais antigos do Brasil, da Argentina, do Uruguai, da América do Norte ou, do outro lado do Oceano Atlântico, na Europa, e outras que nunca chegaram a ter resposta, que ficaram para sempre restritas as próprias memórias de Norberto, de Aymond ou daqueles que tiveram a sorte de tê-lo conhecido intimamente, assistido um de seus desfiles em lindas *toillettes* ou ouvido cantar as suas selecionadas canções argentinas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- **Introdução**

FOUCAULT, Michel. O olho do poder. In: **Microfísica do poder**. 4 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984, p. 209-228.

- **Ciberespaço, Humanidades digitais e virtualização dos arquivos mundanos**

ALVES, Daniel. As Humanidades Digitais como uma comunidade de práticas dentro do formalismo acadêmico: dos exemplos internacionais ao caso português. **Ler História**, Lisboa, n. 69, p. 91-103, 2016. Disponível em: <https://journals.openedition.org/lerhistoria/2496>. Acesso em: 05/08/2020.

AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Relógio D'água Editores. Lisboa. 2010.

BARBROOK, Richard. A regulamentação da liberdade: liberdade de expressão, liberdade de comércio e liberdade de dádiva na rede. In: COCCO, G.; GALVÃO, A. P.; SILVA, G. (Org.). **Capitalismo cognitivo: trabalho, redes e inovação**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

BRESCIANO, Juan Andrés. Los estudios históricos em la sociedade de la información. In: BRESCIANO, Juan Andrés; GIL, Tiago Luis (orgs.). **La historiografía ante el giro digital: reflexiones teóricas e prácticas metodológicas**. Buenos Aires: Ediciones Cruz del Sur, 2015.

CASTELLS, Manuel. **A galáxia da Internet: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade**. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges; revisão Paulo Vaz. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003

FERRARI, Pollyana. **Jornalismo Digital**. 2º Ed. São Paulo: Contexto, 2008.

FIGUEIRÔA, Alexandre. De olho na festa: um panorama das diversões públicas e do seu controle entre 1930 e o final da década de 1950 no Recife. 2015. Disponível em: < <http://obscurofichario.com.br/artigo/de-olho-na-festa-um-panorama-das-diversoes-publicas-e-do-seu-controle-entre-1930-e-o-final-da-decada-de-1950-no-recife/> >

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Nova Vega, Limitada, 7ª edição. Lisboa. 2009.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: **Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. O Obscuro Fichário dos Artistas Mundanos. O Obscuro Fichário dos Artistas Mundanos. 2015a. Disponível em: < <http://obscurofichario.com.br/artigo/o-obscuro-fichario-dos-artistas-mundanos/> >. Acesso em: 02 de outubro de 2019.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. "O Belo Golpe" ou porque os farsantes temem a farsa e os farsistas. 2015b. Disponível em: <

<http://obsкуроfichario.com.br/artigo/o-belo-golpe-ou-por-que-os-farsantes-temem-a-farsa-e-os-farsistas/> >

LIMA, Clóvis Montenegro de; SANTINI, Rose Marie. Copyleft e licenças criativas de uso de informação na sociedade da informação. **Ci. Inf.**, Brasília, v. 37, n. 1, p.121-128, jan./abr. 2008.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Editora 34, 1999.

LADURIE, Emmanuel Le Roy. O historiador e o computador. In: NOVAIS, Fernando; SILVA, Rogério Forastieri da. **Nova história em perspectiva**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 207-210, v. 1.

MANIFESTO DAS HUMANIDADES DIGITAIS. Tradução de Hervé Théry. 2012. Disponível em: < <https://humanidadesdigitais.org/manifesto-das-humanidades-digitais/>>. Acesso em: 05 de outubro de 2020.

MOROZOV, E. Big Tech: a ascensão dos dados e a morte da política. São Paulo: Ubu, 2018. 189 p.

NOIRET, Serge. História Pública Digital. **Liinc em Revista**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p. 28- 51, 2015. Disponível em: <http://revista.ibict.br/liinc/article/view/3634>. Acesso em: 01/07/2020.

PINHO, J. B. Jornalismo na Internet: planejamento e produção da informação on-line. São Paulo: Summus, 2003.

SILVEIRA, Sérgio Amadeu da. Inclusão digital, software livre e globalização contra-hegemônica. Disponível em http://www.softwarelivre.gov.br/softwarelivre/artigos/artigo_02. Acesso em 03 de outubro de 2020.

STALLMAN, Richard. **O projeto GNU**. DataGramZero, Rio de Janeiro, n. 1, fev. 2000.

SILVA, Marcília Gama. DOPS: A Lógica da Vigilância e do Controle Político e Social em Pernambuco entre 1930 e 1958. 2015. Disponível em: < <http://obsкуроfichario.com.br/artigo/dops-a-logica-da-vigilancia-e-do-controle-politico-e-social-em-pernambuco-entre-1930-e-1958/> >

- **Apontamentos para um itinerário transformista**

BUTLER, Judith. Tradução: Renato Aguiar. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 13^a Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017

COLLAÇO, Vera Regina Martins. As aparências mutantes de um corpo que se desnuda. In: **Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas** /Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. -Vol 1, n.11 (2008a) - Florianópolis: UDESC/CEART. Pp. 231-241

_____. O desnudar do corpo feminino. In: **DA Pesquisa –Revista de Investigação em Artes**/ Universidade do Estado de Santa Catarina. Vol.1, nº03 (2008b) –Florianópolis.

COURTINE, Jean-Jacques. O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Org.). **História do corpo: as mutações do olhar: o século XX**. Trad. e rev. de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2008. v. 3.

DUARTE, Alair Figueiredo. Tese de doutorado: Comparando fronteiras terrestres e fronteiras marítimas: a participação política e social dos thetes na pólis ateniense do século v a.c. Rio de Janeiro, 2017.

FERREIRA, Ana Maria Pereira. **O essencial sobre o corso e a pirataria**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: vontades de saber**. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Gal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. Posfácio de Daniel Defert. São Paulo: Edições n-1, 2013.

JUNIOR, Ribamar José de Oliveira. O EMPALHAMENTO DA PERFORMANCE: A DRAG QUEEN COMO COBAIA MAINSTREAM DO PARQUE FARMACOPORNOGRÁFICO. REBEH – **Revistas Brasileira de estudos da homocultura**. Vol. 02, N. 01, Jan. - Mar., 2018

LEITE JUNIOR, Jorge. "Nossos corpos também mudam": sexo, gênero e a invenção das categorias "travesti" e "transexual" no discurso científico. 2008. 230 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

LION, Antonio Ricardo Calori de. Ivaná: a grande dúvida no teatro de revista dos anos 1950. albuquerque – **Revista de história**. vol. 7, n. 14. jul.-dez./2015, p. 102-120.

MUÑOZ, José Esteban. 1999. **Disidentifications: queers of color and the performance of politics**. London: University of Minnesota Press.

PAIVA, S. C. **Viva o rebolado: vida e morte do Teatro de Revista Brasileiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PELÚCIO, Larissa. Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil? **Revista Periódicus** 1ª edição maio-outubro de 2014.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto Contrassexual**. Tradução: Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2017.

PRECIADO, Paul B. **Testo junkie, Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

PRECIADO, Beatriz; CARRILLO, Jesús. Entrevista com Beatriz Preciado. **Revista Poiésis**, n 15, p. 47-71, Jul. de 2010.

ROCHA JUNIOR, A. F. Apontamentos e reflexões sobre as relações entre teatro no Brasil e diversidade sexual. **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v. 26, n. 2, p. 277-300, 2017.

SALMORAL, Manuel Lucena. **Piratas, bucaneros, filibusteros y corsários em América**. Madrid: Editorial Mapfre: 1992.

SAMARA, Eni de Mesquita; TUPY, Ismênia S. S. T. **História & Documento e metodologia de pesquisa**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

SOSA, Derocina Alves Campos. **A história política do Brasil (1930-1934) sob a ótica da imprensa gaúcha**. Rio Grande: Fundação Universidade Federal do Rio Grande, 2007.

SUDARE, Livia. Teatro de revista: um estudo documental sobre um teatro ignorado. **Revista Sala Preta**, Vol. 18 | n. 1 | 2018, p. 207-224.

VENEZIANO, Neyde. O sistema vedete. **Repertório**, Salvador, nº 17, p.58-70, 2011.2

- **Aymond**

FESTA DA MOCIDADE. Obscuro Fichário dos Artistas Mudanos. 2015. Disponível em: < <http://obscurofichario.com.br/lugar/festa-da-mocidade-2/> >

GRANDE HOTEL. O Obscuro fichário dos artistas mundanos. 2015. Disponível em: < <http://obscurofichario.com.br/lugar/grande-hotel/> >

PASSETTI, Edson. Foucault libertário – heterotopia, anarquismo e pirataria. **ANPUH – XXIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA** – Londrina, 2005.

NUNES, Diego. **Cá e Lá: o intercâmbio cinematográfico entre Brasil e Portugal**. São Paulo: Editora Matarazzo, 2015.

ANEXOS

Fontes:

ⁱ Anúncio da programação no Theatro Phenix. A noite. Rio de Janeiro. 10 de agosto de 1926. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_02&pesq=aymond&pagfis=17912 >

Anúncio da programação no Theatro Phenix. Correio da Manhã. Rio de Janeiro. 20 de julho de 1926. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_03&pesq=aymond&pagfis=26666 >

Anúncio da programação no Theatro Phenix. Gazeta da Manhã. Rio de Janeiro. 29 de julho de 1926. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_05&pesq=aymond&pagfis=19734 >

Anúncio da programação no Theatro Phenix. O Paíz. Rio de Janeiro. 29 de julho de 1926. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_05&pesq=aymond&pagfis=26207 >

Anúncio da programação no Theatro Phenix. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. 5 de agosto de 1926. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pesq=aymond&pagfis=48563 >

Anúncio da programação no Theatro Phenix. Jornal do Commercio. Rio de Janeiro. 30 de julho de 1926. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_11&pesq=aymond&pagfis=18175 >

ⁱⁱ NO PHENIX - "A.E.I.O.U." - Revista-feerie em dois actos, pela Compainha Argentina de Revistas. O Jornal. Rio de Janeiro. 30 de julho de 1926. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_02&pesq=aymond&pagfis=26713 >

ⁱⁱⁱ AS GIRLS DA COMPAINHA ARGENTINA DE REVISTAS. Correio da Manhã. 23 de julho de 1929. Seção notas e notícias. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_03&pesq=aymon&pasta=ano%20192&pagfis=26579 >

^{iv} O SUCESSO DE UMA PEÇA. Correio da Manhã. Rio de Janeiro. 13 de agosto de 1926. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_03&pesq=aymond&pagfis=26885 >

^v ANUNCIO THEATRO PHENIX. Jornal do Brasil. 5 de agosto de 1926. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&Pesq=aymond&pagfis=48563 >

^{vi} THEATRO PHENIX - A E I O U, REVISTA FEERIE EM 2 ACTOS E 33 QUADROS, PELA COMPANHIA ARGENTINA DE REVISTAS. O Paíz. 30 de julho de 1926. Seção teatros. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_05&pesq=aymond&pagfis=26215 >

^{vii} AYMOND, O CELEBRE SOPRANO VAE ESTREAR NO CAPITOLIO!. Correio da Manhã. 14 de agosto de 1926. Notas. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_03&Pesq=aymond&pagfis=26899 >

^{viii} AYMOND VAI ESTREAR NO CAPITOLIO. Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro. 14 de agosto de 1926. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_05&Pesq=aymond&pagfis=19929 >

ix AYMOND VAI ESTREAR NO CAPITOLIO. Jornal do Commercio. Rio de Janeiro. 14 de agosto de 1926. Disponível em: <
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_11&Pesq=aymond&pagfis=18450 >

x AYMOND, O CELEBRE "SOPRANO" VAI ESTREAR NO CAPITOLIO! O Paíz. Rio de Janeiro. 14 de agosto de 1926. Cinemas e Fitas. Disponível em: <
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_05&Pesq=aymond&pagfis=26416 >

xi ANUNCIO THEATRO PHENIX. A noite. Rio de Janeiro. 16 de agosto de 1926. Disponível em: <
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_02&Pesq=aymond&pagfis=17953 >

xii "LAS VIRGENS ETERNAS" NO PHENIX. A noite. Rio de Janeiro. 28 de agosto de 1926. Da Platéia. Disponível em <
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_02&Pesq=aymond&pagfis=18049 >

xiii "LAS VIRGENS ETERNAS" NO PHENI. Jornal do Commercio. 28 de agosto de 1926. Theatros e musica. Disponível em: <
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_11&Pesq=aymond&pagfis=18692 >

xiv AYMOND ESTREOU EM SÃO PAULO. O Jornal. Rio de Janeiro. 10 de setembro de 1926. Notícias de São Paulo. Disponível em <
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_02&Pesq=aymond&pagfis=28358 >

TROUPE "OS MARAVILHOS". O Jornal. Rio de Janeiro. 20 de outubro de 1926. Notícias dos Estados. Disponível em: <
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_02&Pesq=aymond&pagfis=28925 >

xv UMA GRANDE NOVIDADE NA REVISTA "FLA-FLU". Correio de São Paulo. São Paulo. 4 de setembro de 1926. Theatros. Disponível em: <
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_07&pesq=Aymond&pasta=ano%20192&pagfis=22624 >

UMA GRANDE NOVIDADE NA REVISTA "FLA-FLU". A Gazeta. São Paulo. 4 de setembro de 1926. Palcos&Telas. Disponível em: <
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=763900&pesq=Aymond&pasta=ano%20192&pagfis=23633> >

COMO ESTÁ DIVIDIDA A SUPER-REVISTA "FLA-FLU". O Combate: Independência, Verdade e Justiça. São Paulo. 8 de setembro de 1926. Theatros e Cinemas. Disponível em: <
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=830453&pesq=Aymond&pasta=ano%20192&pagfis=9323> >

xvi A ESTREA DE AYMOND NA "PREMIERE" DE "FLA-FLU" NO APOLLO. Correio Paulista. 8 de setembro de 1926. Theatros. Disponível em: <
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_07&pesq=aymond&pagfis=22669 >

xvii APOLLO. A gazeta. São Paulo. 10 de setembro de 1926. Palcos&telas. Disponível em: <
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=763900&pesq=Aymond&pasta=ano%20192&pagfis=23665> >

^{xviii} ANUNCIO TRO-LO-LO. Correio Paulistano. São Paulo 9 de setembro de 1926. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_07&pesq=Aymond&pasta=ano%20192&pagfis=22684 >

COMUNICADOS - O SEGURO DA GARGANTA DE AYMOND. Correio Paulistano. São Paulo. Theatros. 10 de setembro de 1926. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_07&pesq=Aymond&pasta=ano%20192&pagfis=22688 >

^{xix} ESPETACULOS NO SANTA HELENA. Correio Paulistano. São Paulo. 22 de outubro de 1926. Theatros. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_07&pesq=Aymond&pasta=ano%20192&pagfis=23230 >

SANTA HELENA. A Gazeta. São Paulo. 22 de outubro de 1926. Palcos&Telas. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=763900&pesq=Aymond&pasta=ano%20192&pagfis=23897> >

^{xx} ESPETACULO NO SANTA HELENA. Correio Paulistano. São Paulo. 28 de outubro de 1926. Theatros. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_07&pesq=Aymond&pasta=ano%20192&pagfis=23310 >

SANTA HELENA. A Gazeta. São Paulo. 28 de outubro de 1926. Palcos&Telas. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=763900&pesq=Aymond&pasta=ano%20192&pagfis=23929> >

^{xxi} AS PRIMEIRAS REPRESENTAÇÃO AMANHÃ NO APOLLO. Diário da Noite. São Paulo. 1 de agosto de 1927. THEATROS. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093351&pesq=aymond&pagfis=1478> >

^{xxii} PROGRAMAS DO DIA. Correio da Manhã. Rio de Janeiro. 2 de dezembro de 1926. Telas e Palcos. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_03&Pesq=aymond&pagfis=28508 >

ANUNCIO CINEMA THEATRO CENTRAL. Gazeta de Noticias. Rio de Janeiro. 2 de dezembro de 1926. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_05&Pesq=aymond&pagfis=20980 >

CINE THEATRO CENTRAL. O Imparcial. Rio de Janeiro. 3 de dezembro de 1926. Pelo mundo da cinematologia. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=107670_02&pesq=aymond&pagfis=28918 >

ANÚNCIO CINE THEATRO CENTRAL. O Jornal. Rio de Janeiro. 3 de dezembro de 1926. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_05&Pesq=aymond&pagfis=27974 >

ANÚNCIO CINEMA THEATRO CENTRAL. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. 2 de dezembro de 1926. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&Pesq=aymond&pagfis=51515 >

THEATROS E MÚSICA. Jornal do Commercio. Rio de Janeiro. 1 dezembro de 1926. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_11&Pesq=aymond&pagfis=21006 >

^{xxiv} RADIVERSAS. O Jornal. Rio de Janeiro. 23 de dezembro de 1926. Radio-Jornal. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_02&Pesq=aymond&pagfis=29795 >

^{xxv} PROGRAMA DO DIA. Correio da Manhã. 4 de dezembro de 1926. Telas&Palcos. Disponível em < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_03&Pesq=aymond&pagfis=28536 >

^{xxvi} SEM FIO – IRRADIAÇÕES. Correio da Manhã. 23 de dezembro de 1926. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_03&Pesq=aymond&pagfis=28812 >

SEM FRIO- PROGRAMAÇÕES. A Noite. Rio de Janeiro. 23 de dezembro de 1926. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_02&Pesq=aymond&pagfis=18941 >

RADIOTELEPHONIA. Jornal do Brasil. 23 de dezembro de 1926. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&Pesq=aymond&pagfis=52058 >

^{xxvii} ANUNCIO TEATRO RECREIO. Correio da Manhã. Rio de Janeiro. 23 de novembro de 1928. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_03&Pesq=aymond&pagfis=37549 >

A REVISTA PALACIO DAS AGUIAS. A Manhã. Rio de Janeiro. 23 de novembro de 1928. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=116408&pesq=%22aymond%22&pagfis=6636> >

SEMPRE NOVIDADES NO RECREIO. Critica. Rio de Janeiro. 25 de novembro de 1928. Disponível em < [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=372382&pesq="aymond"&pagfis=13](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=372382&pesq=) >

PALACIO DAS ÁGUIAS. O Paíz. Rio de Janeiro. 24 de novembro de 1928. Artes e artistas. Disponível: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_05&Pesq=aymond&pagfis=36396 >

ANUNCIO THEATRO RECREIO. O Imparcial. Rio de Janeiro. 29 de novembro de 1928. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=107670_02&pesq=aymond&pagfis=37873 >

ANUNCIO THEATRO RECREIO. Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro. 24 de novembro de 1928. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_05&Pesq=aymond&pagfis=27389 >

ANUNCIO THEATRO RECREIO. Jornal do Commercio. Rio de Janeiro. 25 de novembro de 1928. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_11&Pesq=aymond&pagfis=31349 >

A "PREMIERE" DE "PALACIO DAS ÁGUIAS" - UM DOS GRANDES ATTRACTIVOS DA NOVA REVISTA RECREIO. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. 27 de novembro de 1928. Palcos e Salões. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&Pesq=aymond&pagfis=70643 >

NOTICIAS. A Noite. Rio de Janeiro. 26 de novembro de 1928. Da Platéa. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_02&Pesq=aymond&pagfis=24338 >

PALACIO DAS ÁGUIAS EM HOMENAGEM A ALDA GARRIDO. O Jornal. Rio de Janeiro. 27 de novembro de 1928. Theatro e Musica. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_02&Pesq=aymond&pagfis=40527 >

^{xxviii} SEM FIO - AS IRRADIAÇÕES DE HOJE. Correio da Manhã. Rio de Janeiro. 30 de novembro de 1928. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_03&Pesq=aymond&pagfis=37662 >

xxix A PREMIERE DE DEPOIS DE AMANHÃ NO TEATRO RECREIO - PALACIO DAS ÁGUIAS TERA A ESTRÉA DE DOIS DISTINTOS ARTISTAS. Correio da Manhã. Rio de Janeiro. 27 de novembro de 1928. Nos theatros. Disponível em: <

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_02&Pesq=aymond&pagfis=40527 >

PALACIO DAS AGUIAS NA OPINIÃO DE VICENTE CELESTINO - A PREMIERE SERA NA SEXTA FEIRA. Correio da Manhã. Rio de Janeiro. 28 de novembro de 1928. Nos theatros. Disponível em: <

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_03&Pesq=aymond&pagfis=37627 >

LYDIA CAMPOS ESTA ENCANTADA COM "PALACIO DAS ÁGUIAS" - A PREMIERE DE AMANHÃ NO RECREIO. Correio da manhã. Rio de Janeiro. 29 de novembro de 1928. Nos theatros. Disponível em: <

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_03&Pesq=aymond&pagfis=37643 >

xxx PALACIO DAS ÁGUIAS NO RECREIO. A Manhã. Rio de Janeiro. 4 de dezembro de 1928. Nos theatros. Disponível em: <

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=116408&pesq=%22aymond%22&pagfis=6744> >

ANUNCIO THEATRO RECREIO. A Manhã. Rio de Janeiro. 6 de dezembro de 1928. Disponível em: <

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=116408&pesq=%22aymond%22&pagfis=6774> >

xxxi PALACIO DAS ÁGUIAS E O CANTOR AYMOND. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. 9 de dezembro de 1928. O domingo e a segundo nos theatros. Disponível em: <

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&Pesq=aymond&pagfis=70997 >

xxxii A ESTRÉA HOJE DA COMPANHIA DELVAL, NO PHENIX. A manhã. Rio de Janeiro. 15 de dezembro de 1928. Nos theatros. Disponível em: <

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=116408&pesq=%22aymond%22&pagfis=6852> >

E HOJE A COMPAINHA DELVAL NO PHENIX - AS TREZE SESSÕES DE HOJE E A MATINE AMANHÃ; Correio da manhã. 15 de dezembro de 1928. Nos theatros. Disponível em: <

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_03&Pesq=aymond&pagfis=37898 >

xxxiii ANUNCIO - CENTRAL NO PALCO. Correio da manhã. Rio de Janeiro. 6 de janeiro de 1929. Disponível em: <

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_03&Pesq=aymond&pagfis=38253 >

CINEMAS E THEATROS. O Jornal. Rio de Janeiro. 20 de janeiro de 1929. Disponível em: <

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_02&Pesq=aymond&pagfis=41512 >

ANUNCIO THEATRO CENTRAL. Diário Carioca. Rio de Janeiro. 10 de janeiro de 1929. Disponível em: <

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_01&pesq=aymond&pagfis=1759 >

xxxiv

CINEMAS E THEATROS. O Jornal. Rio de Janeiro. 31 de Janeiro de 1929. Disponível em: <

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_02&Pesq=aymond&pagfis=41537 >

EDEN CINE-THEATRO EDEN. O Fluminense. Rio de Janeiro. 25 de janeiro de 1929. <

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=100439_06&pesq=aymond&pagfis=11868 >

xxxv O PROGRAMMA DAS FESTAS. Diário Carioca. Rio de Janeiro. 15 de janeiro de 1929. Disponível em: <

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_01&pesq=aymond&pagfis=1798 >

^{xxxvi} AYMOND, O "GARGANTA DE OUTRO" ESTARA BREVEMENTE NOS PALCOS CURYTIBANOS. Diário da tarde. Curitiba - Paraná. 19 de agosto de 1933. Últimas notas. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=800074&pesq=aymond&pagfis=40753> >

AYMOND ESTÁ SENDO ESPERADO COM PACIENCIA. Diário da tarde. Curitiba-Paraná. 26 de agosto de 1933. Cine Diário. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=800074&Pesq=aymond&pagfis=40800> >.

ANUNCIO DE TRANSFERENCIA DA APRESENTAÇÃO DE AYMOND. Diário da tarde. Curitiba-Paraná. 31 de agosto de 1933. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=800074&Pesq=aymond&pagfis=40833> >

^{xxxvii}

ANUNCIO THEATRO ALHAMBRA. A noite. Rio de Janeiro. 9 de outubro de 1933. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_03&pesq=aymond&pasta=ano%20193&pagfis=14798 >

^{xxxviii} AYMOND - O HOMEM DE GARGANTA DE OUTRO!. Correio da Manhã. Rio de Janeiro. 11 de outubro de 1933. Nos theatros. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&pesq=aymond&pasta=ano%20193&pagfis=18744 >

^{xxxix} O PALCO DO ALHAMBRA. Diário Carioca. Rio de Janeiro. 13 de outubro de 1933. VIDA MUNDANA. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_02&pesq=aymond&pasta=ano%20193&pagfis=12410 >

^{xl} UMA SEMANA DE VARIEDADES NO PALCO DO ALHAMBRA. Correio da Manhã. Rio de Janeiro. 5 de outubro de 1933. Nos Theatros. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&pesq=aymond&pasta=ano%20193&pagfis=18651 >

^{xli} ANÚNCIO DO THEATRO EDEN. O Fluminense. Rio de Janeiro. 29 de janeiro de 1933. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=100439_07&pesq=aymond&pasta=ano%20193&pagfis=4986 >

UMA SEMANA DE VARIEDADES NO PALCO DO ALHAMBRA. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. 5 de outubro de 1933. Teatros. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_05&Pesq=aymond&pagfis=36908 >

^{xlii} NOTAS SOCIAIS. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. 16 de janeiro de 1934. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_05&Pesq=aymond&pagfis=39940 >

^{xliii} AYMOND PARTIU PARA BELO HORIZONTE. Jornal do Brasil. Rio do Janeiro. 1 de maio de 1934. Teatros. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_05&Pesq=aymond&pagfis=42863 >

^{xliv} AYMOND ESTREARÁ AMANHÃ NO S. LUIZ. Lavoura e Commercio. Eberaba - Minas Gerais. 13 de julho de 1934. Festas e diversões. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=830461&pesq=aymond&pasta=ano%20193&pagfis=392> >

DIVERSÕES. Lavoura e Commercio. Uberaba. Minas Gerais. 16 de julho de 1934. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=830461&pesq=aymond&pasta=ano%20193&pagfis=402> >

DIVERSÕES. Lavoura e Commercio. Uberaba - Minas Gerais. 18 de julho de 1934. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=830461&pesq=aymond&pasta=ano%20193&pagfis=410> >

xlv

A VACA QUE VIROU BOI. A noite. Rio de Janeiro. 12 de setembro de 1936. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_03&pesq=aymond&pasta=ano%20193&pagfis=34966 >

A INTERESSANTE AVENTURA DE UM FAZENDEIRO DO ESTADO DE GOIAZ. Lavoura e Commercio. Minas Gerais. 15 de setembro de 1936. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=830461&pesq=aymond&pasta=ano%20193&pagfis=18803> >

^{xlvi} CABARET ASSYRIO - SUA REABERTURA AMANHÃ AS 22 HORAS. O Radical. Rio de Janeiro. 18 de fevereiro de 1937. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=830399&pesq=aymond%20assyrio&pasta=ano%20193&pagfis=11695> >

^{xlvii} ANUNCIO ASSYRIO. Jornal do Commercio. Rio de Janeiro. 20 de fevereiro de 1927. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_12&pesq=aymond%20assyrio&pasta=ano%20193&pagfis=46994 >

^{xlviii} ANUNCIO ASSYRIO. A Nação. Rio de Janeiro. 10 de março de 1937. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=120200&pesq=aymond%20assyrio&pasta=ano%20193&pagfis=16720> >

^{xlix} ANÚNCIO DO GRANDE HOTEL. Diário da Manhã. Recife - Pernambuco. 27 de outubro de 1938. ANÚNCIO DO GRANDE HOTEL. Diário da Manhã. Recife - Pernambuco. 11 de novembro de 1938. Disponíveis em: < <http://obscurofichario.com.br/fichario/norberto-americ-aymonino/> >

^l ANÚNCIO DO GRILL ROOM DO GRANDE HOTEL. Pequeno Jornal: Jornal Pequeno. Recife- Pernambuco. 24 de outubro de 1938. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=800643&pesq=aymond&pasta=ano%20193&pagfis=61872> >

^{li} A VIDA NA CIDADE. Diário da manhã. Recife - Pernambuco. 27 de dezembro de 1941. Disponível em: < <http://obscurofichario.com.br/fichario/norberto-americ-aymonino/> >

^{lii} TEATRO. Correio da Manhã. Rio de Janeiro. 16 de julho de 1944. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pesq=aymond&pasta=ano%20194&pagfis=21645 >

ANUNCIO THEATRO RECREIO. Correio da Manhã. Rio de Janeiro. 19 de julho de 1944. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pesq=aymond&pasta=ano%20194&pagfis=21678 >

ANUNCIO THEATRO RECREIO. Correio da Manhã. Rio de Janeiro. 20 de julho de 1944. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pesq=aymond&pasta=ano%20194&pagfis=21690 >

ANUNCIO THEATRO RECREIO. Correio da Manhã. Rio de Janeiro. 21 de julho de 1944. Disponível em: <
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pesq=aymond&pasta=ano%20194&pagfis=21700 >

ANUNCIO THEATRO RECREIO. Correio da Manhã. Rio de Janeiro. 28 de julho de 1944. Disponível em: <
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pesq=aymond&pasta=ano%20194&pagfis=21804 >

liii ANÚNCIO TEATRO RECREIO. A Noite. Rio de Janeiro. 1 de agosto de 1944. Teatro. Disponível em: <
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_04&pesq=aymond&pasta=ano%20194&pagfis=28450 >

liv ANÚNCIO TEATRO RECREIO. A Noite. Rio de Janeiro. 2 de agosto de 1944. Teatro. Disponível em: <
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_04&pesq=aymond&pasta=ano%20194&pagfis=28740 >

ANÚNCIO TEATRO RECREIO. A Noite. Rio de Janeiro. 3 de agosto de 1944. Teatro. Disponível em: <
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_04&pesq=aymond&pasta=ano%20194&pagfis=28492 >

ANÚNCIO TEATRO RECREIO. A Noite. Rio de Janeiro. 5 de agosto de 1944. Teatro. Disponível em: <
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_04&pesq=aymond&pasta=ano%20194&pagfis=28518>

ANÚNCIO TEATRO RECREIO. A Noite. Rio de Janeiro. 17 de agosto de 1944. Teatro. Disponível em: <
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_04&pesq=aymond&pasta=ano%20194&pagfis=28740 >

lv ANUNCIO THEATRO RECREIO. Jornal do Brasil Rio do Janeiro. 10 de julho de 1944. Disponível em: <
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_06&pesq=aymond&pasta=ano%20194&pagfis=28442 >

ANUNCIO THEATRO RECREIO. Diário da Noite. Rio de Janeiro. 22 de julho de 1944. Disponível em: <
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961_02&pesq=aymond&pasta=ano%20194&pagfis=23520 >

ANUNCIO THEATRO RECREIO. Gazeta de Noticias. Rio de Janeiro. 16 de julho de 1944. Disponível em: <
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_07&pesq=aymond&pasta=ano%20194&pagfis=19579 >

lvi OS FILHOS DA CANDINHA. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. 17 de agosto de 1944. Teatros. Disponível em:
<
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_06&pesq=aymond&pasta=ano%20194&pagfis=28961 >

lvii COMUNICADOS. Correio Paulistano. São Paulo. 31 de dezembro de 1944. Theatro. Disponível em: <
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_09&pesq=aymond&pasta=ano%20194&pagfis=21889 >

lviii TEATROS. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. 28 de abril de 1945. Disponível em: <
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_06&pesq=aymond&pasta=ano%20194&pagfis=33168 >

^{lix} ANUNCIO CIRCO PIOLIN. Correio Paulistano. São Paulo. 22 de Julho de 1947. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_09&pesq=aymond&pasta=ano%20194&pagfis=33846 >

^{lx} ANUNCIO BOA NOITE CORSÁRIO. Diário da Noite. São Paulo. 3 de janeiro de 1947. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093351&pesq=aymond&pasta=ano%20194&pagfis=10016> >

^{lxi} QUEM TROUXE A MODA TRAVESTI PARA O BRASIL. Revista do Rádio. Rio de Janeiro. 1961 Disponível em < <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=144428&pesq=aimo&pagfis=35537> >