

A imagem estelar de Yeda Brown: Discursos de dizibilidade e visibilidade na Transição Espanhola

Samantha da Silva Diefenthaeler

Universidad Pompeu Fabra, Espanha
samanthadief@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3642-9306>

Nuria Cancela

Universidad Pompeu Fabra, Espanha
nuriicancela@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-4737-3125>

Luiza Muller

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil
luizaemuller@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3397-7091>

RESUMO Yeda Brown (Yeda Abáz de Carvalho) é uma atriz trans brasileira que chega à Espanha no ano de 1975 para continuar sua carreira no mundo do espetáculo e iniciar seu trabalho como atriz cinematográfica. Este artigo propõe analisar a *star image* da atriz, considerando seus papéis no cinema e sua presença na imprensa durante os anos da Transição Espanhola. Este material será analisado com o objetivo de examinar as mudanças nos regimes do dizível e do visível, partindo da arqueologia foucaultiana, considerando aspectos antes considerados irrepresentáveis em uma sociedade que se abria a novos discursos sobre a marginalidade. O propósito fundamental desta análise é verificar como esses discursos desafiam diretamente os paradigmas identitários que prevaleciam na recém-formada democracia espanhola. Pretende-se explorar as tensões que surgem em uma sociedade em transição, ainda arraigada em um modelo de família tradicional, ao observar como a alteridade encontra sua expressão no corpo da atriz Yeda Brown, estrangeira e transexual.

PALAVRAS-CHAVE Yeda Brown; star image; identidade trans; nacionalidade brasileira; Transição Espanhola.

Aniki vol. 12, n. 1 (2025): 99-131 | ISSN 2183-1750 | doi: 10.14591/aniki.v12n1.1104

Publicado pela AIM com o apoio do IHC, NOVA-FCSH. Financiado por fundos nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e Tecnologia, I.P., no âmbito dos projectos UIDB/04209/2020, UIDP/04209/2020 e LA/P/0132/2020. © Autor(es).

Introdução

Até que ponto o esforço para localizar uma identidade comum como fundamento para uma política feminista impede uma investigação sobre as construções e as normas políticas da própria identidade. (Butler 2003, 9).

Yeda Brown (Bagé 1945) é uma atriz trans e brasileira, tanto do mundo do espetáculo quanto do cinema, que desenvolveu sua carreira transnacionalmente a partir da década de 1970 no Brasil, Argentina e Espanha, entre outros países. Brown estreou no mundo das revistas no Brasil como maquiadora e, em 1968, começou a atuar no espetáculo. “Com a ajuda de amigos, Yeda começou a trabalhar no teatro Carlos Gomes às segundas-feiras. Pouco depois, foi encorajada pela amiga Consuelo a fazer audições para o famoso elenco do Teatro Rival em 1968. Aprovada, foi incorporada aos shows de *drag queens*” (Lopes e Gonçalves dos Santos, 2024, 11, nossa tradução). Um ano depois, viajou para Belo Horizonte, onde conheceu o grupo *Les Girls*, do qual fez parte e que realizou importantes turnês no Uruguai e na Argentina – em plena ditadura militar – (Cytryn 2022). *Les Girls* era uma das companhias de artistas “travestis profissionais” mais importantes do momento (Cytryn 2021). Posteriormente, em 1974, trabalhou no Carrousel de Paris e, um ano depois, no final de 1975, ela chega à Espanha, coincidindo com a morte do ditador Francisco Franco. A imprensa escrita começa imediatamente a reportar sua chegada e sua entrada no mundo do espetáculo como uma verdadeira estrela. Nesse momento, ela iniciará sua carreira cinematográfica, realizando cinco filmes na Espanha.

No contexto da ditadura franquista, “gays e lésbicas foram perseguidos, humilhados, condenados ao ostracismo e a uma vida de ódio interiorizado” (Melero 1995, 15), algo ao qual também estavam destinadas as pessoas trans. Até o ano de 1979, as pessoas pertencentes ao coletivo LGBTQIA+ eram consideradas “perigos sociais”. O ano de 1977 é crucial para isso, pois as manifestações em cidades como Barcelona, naquela época, foram essenciais para revogar a “Lei de Periculosidade Social”¹. Em relação ao cinema, esse ano também marca

¹ Durante trinta e sete anos esteve em vigor a *Lei de Vagos e Vadios*, que perdurou até 1970 com a modificação de 1954. Quando a lei foi revogada, foi substituída pela *Lei de Periculosidade e Reabilitação Social*, que

a eliminação da censura. Entretanto, no momento de abertura, após a morte de Franco, surgiram novas possibilidades para o que até então era proibido ou reprimido. Esse período de abertura, marcado pelo fim da censura imposta à representação do desejo e dos corpos, permitiu uma nova organização do que era aceito e vinculado aos corpos e, sobretudo, à representação do desejo. Foi justamente nesse período que emergiu um novo modelo de *star system* centrado na nudez das atrizes. Pensemos, por exemplo, em como Nadiuska ou Bárbara Rey eram expostas nas mídias desse período como musas da abertura política, submetidas ao desejo masculino de desnudá-las e expor seus corpos. Contraditoriamente, embora a nudez parecesse subversiva, na realidade estava direcionada ao prazer escópico masculino.

Nesse contexto, surge Yeda Brown, atriz trans brasileira, que entrou nesse *star system* e ficou conhecida como a “musa de Dalí” (Soto 1978). Certamente, se a exposição do corpo chamava a atenção dos mais variados espectadores, não é de estranhar que um corpo dissidente da norma chamasse a atenção do grande público. Não será a única atriz trans com atenção mediática durante esses anos na Espanha: também ganha importância Bibi Andersen (Bibiana Fernández)². Nesse contexto, surgem também uma série de filmes que representam realidades do coletivo LGTBQIA+. Por exemplo, *Los placeres ocultos* (Eloy de la Iglesia 1977), *A un Dios desconocido* (Jaime Chávarri 1977), *Me siento extraña* (Enrique Martí Maqueda 1977), *El diputado* (Eloy de la Iglesia 1978) no caso da representação homossexual/bissexual; *Ocaña, retrato intermitente* (Ventura Pons 1978) e *Un hombre llamado Flor de Otoño* (Pedro Olea 1978) no caso não apenas da homossexualidade, mas também do travestismo, e *El transexual* (José Jara 1977) e *Cambio de sexo* (Vicente Aranda 1977) no caso da representação trans³. Também,

continuou reprimindo comportamentos afetivo-sexuais não normativos, com penas de até cinco anos ou internamento em centros psiquiátricos especiais (...). Esta lei permaneceu em vigor até 19 de janeiro de 1979, ou seja, já durante o período democrático na Espanha. Por meio do Decreto-Lei de 11 de janeiro de 1979, o contexto legal foi reformulado e os homossexuais foram excluídos de sua aplicação. Como consequência, também foram excluídas as pessoas transgênero, que vinham sendo incluídas indiretamente no mesmo contexto, resultando em uma grande parte da mídia e da sociedade considerando a transexualidade como um extremo da homossexualidade” (Vegas, 2019, 1, nossa tradução).

² Anos mais tarde, uma das figuras midiáticas e televisivas trans de maior importância no contexto espanhol será *La Veneno* (Cristina Ortiz Rodríguez), sobre quem Valeria Vegas (2016) escreveu sua biografia e sobre quem recentemente Javier Ambrossi e Javier Calvo (2020) produziram uma série baseada nesse livro.

³ Cabe mencionar que um dos produtos audiovisuais de representação trans mais paradigmáticos do cinema espanhol é *Vestida de azul* (Antonio Giménez-Rico, 1984), documentário que recolhe os testemunhos de diferentes mulheres trans. Décadas depois, a partir do filme, a autora Valeria Vegas escreve seu livro *Vestidas de azul*. Ensaio que analisa como o cinema e a imprensa retrataram a mulher transexual durante a Transição

pessoas pertencentes ao coletivo começarão a fazer cinema abertamente *queer*, como o coletivo ELS 5QK's. Esses filmes não são inovadores apenas pelo seu conteúdo peculiar, mas também por apresentarem outros discursos sobre o que era considerado marginalizado em uma sociedade que estava se abrindo, fugindo do controle rígido da ditadura.

Este artigo, portanto, estuda a *star image* de Yeda Brown durante a Transição espanhola por meio da linha metodológica dos *star studies*. Para isso, revisamos todas as aparições cinematográficas e hemerográficas de Yeda Brown, especificamente durante o período histórico da transição, que compreende o fim da ditadura franquista (1973-1976) e a reforma política (1977-1982). Serão analisadas práticas discursivas que constroem seu estrelato, especialmente em relação à sua identidade de gênero trans e sua reivindicação como atriz cinematográfica. Isso acontece porque, como estuda Michael Lovelock (2017), as celebridades trans geralmente estruturam grande parte de seus discursos públicos em relação à sua identidade de gênero. Esses discursos são influenciados não apenas pelo sujeito enunciador, mas também por normas sociais que moldam suas condições de existência. Como bem reconheceu Guacira Lopes Louro (2004, 81), “não há corpo que não seja, desde sempre, dito e feito na cultura; descrito e nomeado e reconhecido na linguagem, através dos signos, dispositivos, convenções e tecnologias”. Proposta que se alinha com o planteado por Paul B. Preciado quando afirma que “o corpo termina sendo um arquivo orgânico da história da humanidade como história da produção-reprodução sexual, na qual certos códigos se naturalizam, outros ficam elípticos, e outros são sistematicamente eliminados ou riscados” (Preciado 2014, 26, nossa tradução). Portanto, teremos em conta todos os discursos em torno da imagem de estrela de Yeda Brown em seu contexto, razão pela qual é especialmente relevante traçar um marco teórico que aprofunde em como as identidades trans eram entendidas e tratadas naquele momento.

Cabe destacarmos também que não há literatura acadêmica prévia a respeito de Yeda Brown. Somente Fábio Henrique Lopes e Rafael França Gonçalves dos Santos (2024) abordam seus discursos sobre a amizade e as redes de apoio, entrevistando-a, mas também a Suzy Parker e Aloma

Espanhola (2019) e cria a série *Vestidas de azul* (2023), que busca, entre a realidade e a ficção, saber o que aconteceu com as protagonistas do documentário de Giménez-Rico.

Divina, a quem chamam “a primeira geração de *travestis* do Rio de Janeiro”. Este artigo propõe, portanto, preencher essa lacuna acadêmica, visibilizar e reivindicar a figura dessa atriz dentro do panorama artístico espanhol da Transição. A partir da identificação e análise desses discursos que atravessam e constroem o corpo e a figura de Yeda Brown no cinema e na imprensa, inclusive os enunciados da atriz sobre si mesma, desejamos também identificar possíveis fissuras que, como linhas de fuga, desafiam os regimes de dizibilidade e visibilidade de seu tempo, corporificando a existência travesti não como uma identidade política assumida expressamente pela atriz, mas como um elétron negativo no sistema de sexo/gênero que desorganiza, confunde, encanta e produz transformação.

Interdisciplinar e transversal

Neste artigo, seguimos a linha metodológica dos *star studies* para analisar os discursos que constroem a *star image* (imagem estelar) de Yeda Brown. Após as teorizações pioneiras sobre estrelas propostas por Edgar Morin (1972), Richard Dyer (1979) sugere o estudo das mesmas a partir da semiótica, entendendo-as como um conjunto de signos analisáveis. A *star image* é composta não apenas pelas interpretações cinematográficas das estrelas, mas também por todas as suas aparições em materiais extracinetográficos, como a imprensa ou a publicidade. “As estrelas desempenham uma função valiosa nos jornais: elas fornecem a dimensão pessoal. (...) As estrelas têm uma função de soldagem: elas mantêm o noticiário e o pessoal unidos, sendo ao mesmo tempo públicas e íntimas, sendo notícia apenas na medida em que são pessoas” (Ellis 2007, 91, nossa tradução). Por essa razão, ao longo da tradição dos *star studies*, tem-se debatido onde estão os limites entre a construção consciente da *star image* por parte das estrelas e a revelação de sua pessoa ou “personalidade” real (Shingler 2012). Neste artigo, interessa-nos estudar a *star image* de Yeda Brown em sua totalidade, tanto suas interpretações cinematográficas quanto sua presença na imprensa, levando em conta como ambas se retroalimentam e valorizando a dimensão política que implica a revelação do pessoal por parte das estrelas.

Em primeiro lugar, a interpretação de Brown na tela foi breve e escassa. Ela atuou em apenas cinco filmes (Figura 1), alguns dos quais nem sequer estão indexados em bases de dados cinematográficas como o IMDB. Nos filmes *El francotirador* e *Fango*, ela faz apenas figuração, nesses suas

personagens não são nomeadas, nem possuem diálogos, além de não serem creditadas. Em *La historia de S.*, ela tem diálogos, mas sua atuação se limita a uma única cena que corresponde a um devaneio do protagonista. Em *Rostros*, sua participação é maior, já que ela aparece em duas sequências. Finalmente, o filme em que sua presença é mais relevante é *El transexual*, no qual a trama fictícia do filme se intercala com inserções documentais de Yeda Brown olhando para a câmera e também com suas performances musicais no Gay Club. Dada a inacessibilidade destes materiais, um dos filmes teve que ser consultado na sede da Fimoteca Española em Madrid e outro na Fimoteca de Catalunya.

Filme	Direção	Ano
<i>El transexual</i>	José Jara	1977
<i>Fango</i>	Silvio F. Balbuena	1977
<i>Rostros</i>	Juan Ignacio Galván	1978
<i>El francotirador</i>	Carlos Puerto	1978
<i>Historia de S</i>	Francisco Lara	1979

Figura 1: Películas interpretadas por Yeda Brown.

Devido a essa escassa intervenção cinematográfica, nosso estudo se concentrará especialmente em analisar as aparições extracinematográficas de Yeda Brown na imprensa, em conjunto com as suas declarações públicas. Por isso, embora existam autoras dentro dos *star studies*, como Karen Hollinger (2006), que defendem a união entre os estudos de construção do estrelato e os *film acting studies*, o fato é que, em nosso estudo, a performance não terá tanto peso. Na verdade, embora a carreira cinematográfica de Yeda Brown tenha sido curta, ela realmente foi uma estrela do espetáculo, e os meios de comunicação cobriram prolifricamente sua estadia na Espanha. Por isso, em segundo lugar, este artigo aprofunda a análise das aparições, representações e discursos de Brown no material extra cinematográfico, especificamente na imprensa da época. Para isso, foram analisadas as principais hemerotecas digitais espanholas entre os anos de 1975 e 1980, período em que Brown esteve na Espanha. A través da busca por palavras-chave

“Yeda Brown” e o derivado “Yeda Braun”, como foi por vezes mencionada na imprensa espanhola, foram consultadas suas 1278 aparições na Hemeroteca Digital da BNE (Biblioteca Nacional de España), 353 na Biblioteca Virtual de Prensa Histórica do Ministério da Cultura e do Esporte, 272 na hemeroteca digital do jornal *ABC* e 64 no *La Vanguardia*. Muitas dessas aparições são menções em publicidades que anunciavam seus shows, o que nos permitiu traçar uma cronologia de todos os seus espetáculos; as demais, em geral, são entrevistas, nas quais nos concentramos para analisar os discursos criados pela estrela e a expressão de sua subjetividade. Como indica Paul McDonald sobre o estrelato, “situar as estrelas historicamente em seus contextos culturais implica uma tentativa de estabelecer quais formas de crença e conhecimento coexistem com a imagem de uma estrela, para tornar essa imagem inteligível e representativa das preocupações sociais de um período” (McDonald 2001, 222, nossa tradução). Por isso, acessar o arquivo nos permite situar a estrela Yeda Brown em seu contexto, compreendendo mais profundamente as preocupações e tensões sociais da época, especialmente no que diz respeito à construção de gênero.

Importantes autoras como Gayatri Spivak (2003) questionaram o status dialógico da “fala” dos sujeitos subalternos, pois estes não ocupam uma posição discursiva a partir da qual possam falar ou responder. Embora os sujeitos subalternos tenham tido pouco poder de fala, nos interessa a perspectiva de Rafael M. Mérida Jiménez, que investiga as textualidades e espaços autobiográficos trans na Espanha e explica que “somos palavras, e (...) com elas nossos corpos sexuais também adquirem entidade e identidade, libertam-se e se acorrentam” (Mérida Jiménez 2010, 2, nossa tradução). Para este autor, é inevitável refletir sobre as vozes, vidas, experiências transgressoras e testemunhos das pessoas trans durante a Transição espanhola, “pois também incitaram, em planos simbólicos e históricos, a uma ruptura com os discursos monolíticos de gênero durante o fim da ditadura franquista e os primeiros anos da democracia” (Mérida Jiménez 2018, 166, nossa tradução). Yeda Brown não apenas gerou essa ruptura com os discursos anteriores em relação às identidades trans, mas o fazia constantemente em meios de comunicação generalistas devido à sua condição de estrela. Por isso, como no campo das *star studies* pouca atenção tem sido dada às estrelas trans, teremos em conta certas teorizações dos *celebrity studies* que o fizeram, como as de Lovelock (2017). Para ele, “transgênero e celebridade têm estado intimamente entrelaçados, com celebridades trans circulando como tecidos textuais centrais a partir dos quais a identidade transgênera se

tornou legível como uma posição subjetiva reconhecível dentro da cultura popular” (2017, 1, nossa tradução). Assim, acessar as palavras e interpretações de Yeda Brown não só nos permite entender sua subjetividade e imagem de estrela, mas também compreender os complexos discursos de gênero em relação às identidades trans que estavam sendo produzidas durante a Transição espanhola.

Marco Teórico

Gênero e sexualidade são problemáticas que não podem ser analisadas isoladamente. Antes, é preciso que se situe, interseccionalmente, em que bases históricas e sociais elas estão a ser produzidas e transformadas. David Valentine (2007), autor de *Imagining Transgender: An Ethnography of a Category*, destaca que a identidade travesti, assim como transgênero e transexual são construções culturais que espelham hierarquias de opressão baseadas em raça, classe, nacionalidade e etnia. Sendo assim, é preciso ter cautela com generalizações de significado no que diz respeito a essas categorias a depender do contexto histórico, social e econômico.

Para analisar os discursos que atravessam e constroem o corpo e a figura de Yeda Brown, debruçamo-nos sobre um arquivo diverso, composto pelos filmes espanhóis nos quais atuou, peças de divulgação dessas películas, assim como por declarações e entrevistas dadas pela atriz brasileira, notícias e reportagens feitas pela imprensa a seu respeito. Dessa forma, categorias como travesti, transexual e transgênero surgem neste *corpus*, advindos de um mesmo período histórico, porém edificados em contextos diversos, os quais precisam ser considerados. Por essa razão, de maneira a não criar anacronismos, é importante que elucidemos cada um dos termos e as condições de possibilidade que os formatar no contexto brasileiro (de onde origina-se Brown e que influencia, mesmo que indiretamente, o seu discurso) e no espanhol (base que edifica os discursos sobre ela produzidos). Ao estabelecer o marco teórico deste estudo, abordaremos essa terminologia teórica sobre as identidades trans, mas também como a própria Yeda Brown utilizava esses conceitos na época, para obter uma compreensão mais profunda dos mesmos.

Travesti é uma identidade de gênero brasileira, também identificada em outros países latino-americanos, porém de maneira menos representativa. Em nossos dias e em terras tupiniquins, está fortemente

conectada com as políticas e movimentos de luta pelos direitos LGBTQIA+. Taís Severo (2020, 36) afirma que é possível compreender a narrativa travesti brasileira através de quatro aspectos diferentes:

(...) como migração (travesti não é um ato, mas uma identidade), como oscilação (uma vez que estes corpos recusam-se a ser capturados em representações fixas de gênero e sexualidade), como negação (afirmando que sua identidade possui características próprias, não encontradas no sistema binário) e como transcendência (a identidade travesti provoca um terceiro gênero que ao mesmo tempo reproduz e desestabiliza as construções típicas de sexo/gênero).

Tais dimensões – a migração, a oscilação, a negação e a transcendência – expressam como o sentido brasileiro atribuído ao termo está intimamente ligado às identidades gênero-divergentes, ou seja, no que diz respeito aos corpos trans, àquilo que foge à norma binária e às construções tradicionais de sexo e gênero. Seu uso enquanto identidade data da década de 1970 no Brasil. Antes disso, todavia, travesti se referia a homens homossexuais que frequentavam bailes de carnaval com vestes entendidas como “de mulher”. “Na década de 1970, as travestis passaram não só a aparecer em clubes fechados como também nas calçadas das capitais, havendo um aumento da prostituição e da visibilidade estigmatizada da categoria”, afirma Maria Beatriz Devides (2018, 24). O peso de tal estigma será notado em diversas declarações de Yeda Brown, como apontaremos na análise.

De forma geral e até hoje, a identidade travesti é abordada socialmente de maneira estereotipada – marginalizada e erotizada. “Já a identidade transexual, através de sua criação e reforço pelo saber médico, carrega o estereótipo de uma doença mental” (Severo 2020, 101). Transexual é, portanto, o termo mais antigo, originado nos anos 1920 e proposto pelo sexólogo alemão Magnus Hirschfeld. Cabe pontuar que, desde 2019, a Organização Mundial da Saúde (OMS) retirou a transexualidade da lista de doenças mentais na Classificação Internacional de Doenças (CID-11). Todavia, o termo ainda é comumente usado para se referir à pessoa trans que tem desejo de realizar, ou realizou, mudança completa e binária, incluindo cirurgia transgenital (Severo 2020). Nesse sentido, e segundo Letícia Lanz (2014), historicamente, ao ser identificada patologicamente como tendo um distúrbio mental, a pessoa transexual representa um tipo de desvio mais “aceitável” socialmente, pois pode ser medicalizado, em contraste com o desvio inaceitável personificado pela travesti, que

persiste em desviar-se da norma e, por isso, é empurrada às margens da sociedade. O termo transgênero, por sua vez, surge somente nos anos 1980 enquanto um esforço de fuga à medicalização.

Em diversas entrevistas, Yeda Brown explica que, quando começou sua carreira, a publicidade a rotulava como “travesti”, termo que para ela carregava grande estigma e reforçava o sexo designado a ela ao nascer: “ninguém teria imaginado que eu fosse um homem se a publicidade não tivesse escolhido me apresentar como travesti para chamar mais atenção. Eu trabalhava com um grupo de mulheres e passava despercebida como uma delas, e foi então que o empresário decidiu me promover como travesti” (Brown “Yeda Brown: Confesiones de un transexual” 1976, nossa tradução), afirma.

Tal como explica Thiago Barcelos Soliva (2019), era frequente que artistas travestis e trans “se movessem do Brasil para grandes cidades europeias, como Paris, Barcelona ou Madrid: promovendo uma transformação subjetiva e uma ampliação da visão de mundo dessas ‘travestis’ — que tornava-as internacionais e cosmopolitas, logo, *glamourizadas*” (Barcelo Solivas 2019, 12). No contexto brasileiro, conforme abordamos, já era comum o uso do termo “travesti”, porém sem a possível camada política que carrega nos dias de hoje. Mesmo assim, em outra entrevista, Yeda afirma apropriar-se de sua história, a despeito de, inicialmente, o termo travesti ter sido usado pelo mercado espanhol enquanto uma espécie de jogada de marketing:

sei que usam meu passado para atrair o público ao teatro, mas eu também o utilizo; já superei isso tanto que posso brincar com a situação. Foi isso que me trouxe onde estou hoje, pois havia tantas damas finas, tantas atrizes, que era difícil sair do anonimato. Então, usei o fascínio das pessoas que diziam: “vamos ver essa dama maravilhosa que antes era um homem”. E quando me viam pessoalmente, pensavam: “Mas será possível?”. No entanto, eu me interessei pela Arte com A maiúsculo” (Brown em Sánchez Gómez 1977, nossa tradução).

Entretanto, é importante destacar o caráter generalizante do termo no contexto espanhol, como destaca Valeria Vegas (2019), quando afirma que,

na Espanha, o termo travesti foi erroneamente incorporado nos manuais de estilo de todos os meios de comunicação, introduzindo-o assim na linguagem popular. Os classificados nos jornais reforçavam esse equívoco. Essa palavra

incluía todas as mulheres transgênero, enquanto o termo travesti operado era usado especificamente para mulheres transexuais submetidas à cirurgia de redesignação (Vegas 2019, 15, nossa tradução).

Pouco depois, os meios de comunicação começam a se referir a ela como “transexual” em vez de “travesti”. Neste contexto, “acostumados ao uso de travesti, quando os meios de comunicação começaram a usar o termo transexual, o faziam sempre como substantivo, em vez de adjetivo” (Vegas 2019, 15, nossa tradução). Na promoção de duas das obras mais relevantes estreladas por Brown, *Madrid pecado mortal* (1978) e *Pecar... en Madrid* (1979)⁴, ambas escritas por Antonio D. Olano, estabelece-se uma distinção entre Paco España, artista transformista que se vestia e performava como mulher em suas apresentações, mas fora dos palcos se identificava como homem, enquanto “o mais famoso travesti”, e Yeda Brown como “a mais famosa transexual” (“Anúncio Madrid, pecado mortal” 1978, nossa tradução). Travesti, neste contexto, portanto, não é entendido como uma identidade de gênero, mas como uma expressão artística, sendo Paco um dos pioneiros e mais icônicos artistas do transformismo na Espanha. O termo “transformista” na Espanha refere-se ao travestismo realizado exclusivamente para o espetáculo e tem sido muitas vezes vinculado ao contexto da Transição espanhola, embora não tenha se limitado apenas a esse período (Vegas 2019).

Ainda assim, além de ser possível encontrar referências a Yeda no masculino — “o famoso transexual” (Moreno 1977) — é comum gerar-se sensacionalismo através da ambiguidade de gênero. Por exemplo, a publicidade do espetáculo *¡¡Hola, Addy!!* (1977) a apresentava como “Yeda Brown. 'Transexual'. Homem? Mulher?” (“Anúncio ¡¡Hola, Addy!!” 1977, nossa tradução). Ou, na divulgação de *Pecar...en Madrid*, referem-se a Brown como “o mistério do sexo” (Ramón 1979) ou como “um/a transexual de corpo e fama” (Sánchez 1979, nossa tradução). Também se faz menção, ao falar desta obra, ao seu “mistério sexual” (Moncano 1979, nossa tradução). Em muitas ocasiões, inclusive, continua-se mencionando seu nome prévio à transição.

⁴ A imprensa frequentemente refere-se a essas duas obras como “escandalosas”, e de fato a segunda é anunciada como abordando tudo o que os autores não puderam dizer na primeira (“Anúncio Madrid... pecado mortal”, 1979). Também se fala da diversidade de perfis: atrizes associadas ao cinema erótico, travestis, pessoas transexuais...

Daniasa M. Curbelo (2023), em seu recente estudo sobre a representação das mulheres trans, argumenta que estas são tratadas audiovisual e midiaticamente como híbridas, impostoras e intrusas. Curbelo explica, inicialmente, que as mulheres trans são entendidas como “híbridas” por não se encaixarem no sistema sexo/gênero. Nesse sentido, ela identifica uma relação entre a forma como as mulheres trans são representadas e a denotação de outros seres mitológicos e monstruosos, como esfinges ou sereias, devido à sua hibrididade corporal. Em segundo lugar, a autora aponta que as mulheres trans são tratadas como “impostoras”: “uma impostora que se localiza permanentemente em um espectro de tratamentos midiáticos e sociais, condicionado pelo olhar e percepção alheios, que vai desde a descrição e o cumprimento até a revelação forçada que destrói o 'feitiço' com o qual se 'enganou' o outro” (Curbelo 2023, 95, nossa tradução). As mulheres trans, socialmente obrigadas ao *cispassing*, são vistas como impostoras por “ocultar” sua transgeneridade e não serem consideradas “mulheres de verdade”. Por fim, a autora reconhece que elas são socialmente percebidas como “intrusas”, pois não lhes é reconhecido o direito de participar dos espaços reservados às mulheres cis. Ao longo deste estudo, será analisado como Yeda Brown subverte ou reforça esses três arquétipos – e estereótipos – associados às mulheres trans, tanto nos meios de comunicação quanto no cinema.

A multiplicidade Trans

O filme em que Yeda Brown teve maior protagonismo foi *El transexual* (José Jara 1977). Para ela, este é o filme mais importante de todos os que fez, pois nele explica seu caso real, sua própria vida (Brown em Velasco 1978). Se entendermos os termos “personificação” e “impersonação” da maneira como foram analisados por Barry King (1985) e Paul McDonald (1998), sendo a primeira a revelação da personalidade real dos atores em suas interpretações e a segunda a ocultação e versatilidade, podemos reconhecer que o personagem de Brown em *El transexual* seja uma “personificação” extrema e total. Este filme aborda três elementos: uma história fictícia de um jornalista que investiga a morte de uma artista transexual interpretada por Ágata Lys (interpretando Lona)⁵, os

⁵ Conforme indicam Deltell (2011) e Quílez Esteve (2013), a trama de ficção é inspirada no caso de Lorena Capelli, uma mulher transexual brasileira que faleceu durante sua cirurgia de redesignação sexual em uma sala de operações em Barcelona. Um dos roteiristas, Jacinto Molina, havia conhecido Lorena Capelli, e é daí

depoimentos de Yeda Brown olhando para a câmera sobre sua própria experiência trans e seus números musicais junto com colegas transformistas do Gay Club.

Com a inclusão intercalada da voz testemunhal desse sujeito transidentitário, juntamente com vários números musicais coreografados por Paco España, o cineasta manchego conseguiu não apenas transformar o que prometia ser um filme policial em uma história com um claro tom de denúncia social, mas também assinar um filme híbrido. Este se apresenta como uma ficção sobre a transexualidade na Espanha, uma história de crimes não resolvidos, um filme musical e, por fim, um documentário protagonizado por uma mulher transexual (Quílez Esteve 2013, 171, nossa tradução).

No contexto cinematográfico, é crucial destacar que a primeira imagem que surge em cena é a de Yeda Brown, intervindo intradiegeticamente e direcionando seu olhar diretamente para a câmera (Imagem 1). A atriz aparece sentada, estabelecendo um tom de conversa íntima para explicar, com suas próprias palavras, o significado de ser homossexual, bissexual, travesti e transexual. Ela esclarece:

homossexual é a pessoa que faz amor com alguém do mesmo sexo, podendo ser masculino ou feminino. E o bissexual é aquele que faz amor tanto com homens quanto com mulheres. E o travesti é aquele senhor que vai trabalhar, que pinta o rosto, coloca peruca, cílios postiços, vestido e sai para atuar como uma senhora no palco. Depois, quando sai do palco, vai para o camarim, tira a peruca, tira toda a maquiagem e tudo isso, veste roupa de homem, gravata e assim vai para casa. Muitos senhores casados (...). E o transexual é uma pessoa que nasce com um defeito no sexo. Esta pessoa tem capacidade psíquica e física feminina ou masculina, que é o meu problema. Eu nasci transexual masculino⁶ (nossa tradução).

Esse depoimento revela que, para Yeda, ser transexual não é uma história de ficção, mas a realidade de sua vida. À medida que seu discurso avança, sua imagem se retira de cena e, gradualmente, adentramos o universo

que surge a ideia para o filme. A imprensa também menciona em diferentes momentos a amizade entre Capelli e Brown (Sánchez Gómez 1977).

⁶ No discurso contemporâneo, associar as identidades trans como “defeituosas” ou “problemáticas” já está ultrapassado. No entanto, é importante contextualizar essas declarações de Brown na época em que foram feitas.

filmico, que aborda a questão transexual por meio de uma narrativa fictícia. Nessa ficção, a protagonista Lona (Ágata Lys) vive a tensão de ser uma mulher transexual. Curiosamente, o discurso fílmico introduz uma dualidade: o que é realidade e o que é ficção? Podemos inclusive refletir sobre essa tensão, questionando o que é visível ou dizível a partir da interseção entre os discursos da ficção e da realidade. A observação dessas tensões entre palavras e imagens revela uma clara manifestação da dualidade entre tornar visíveis os mecanismos de poder e dar voz ao sujeito individual. Assim, o processo de visibilização, imagens vinculadas a uma narrativa ficcional, acabam se entrelaçando com dinâmicas discursivas que determinam quem pode falar e em quais termos, reforçando certas normas e limites impostos às subjetividades marginalizadas. Ou, parafraseando Spivak (2003, 22, nossa tradução): “trata-se, antes, de relatar como uma explicação e uma narrativa da realidade foram estabelecidas como normativas”.



Imagem 1: Yeda Brown falando para a câmera. Fonte: © Imagem retirada de *El transexual* (José Jara, 1977, VHS, edição TV Omega Video). Imagem retirada: 00:19.

Durante todo o filme, o espectador testemunha essa tensão dual, sem ser avisado das interrupções dos discursos de Yeda que atravessam o filme sem aviso prévio. Na verdade, como observamos mais adiante, essas mesmas explicações diretas sobre sua vida estarão presentes também durante toda a vida de Yeda Brown em seus discursos midiáticos. Assim,

ressaltamos que tanto no mundo real quanto no mundo fictício, ela relata a realidade trans a partir da sua própria história de vida. Ressaltamos que a sua experiência de vida gira em torno de duas questões: sua infância – e consequentemente, sua relação familiar – e sua operação de redesignação sexual.

É interessante apontar que no filme, ao referir-se à sua infância, Brown explica que:

Eu nasci menino, eu vestia como um menino, meu pai me tratava como um menino – logicamente –, mas por dentro eu era uma menina. Eu frequentei a escola, quando meus pais me levavam pela mão na escola as pessoas sempre me viam como uma menina e isso doía muito para meus pais que me vissem assim (nossa tradução).

Ela continua, detalhando que no seu período escolar já sentia atração por meninos e também pelo seu professor, que recomendou à sua família levá-la a um psiquiatra. A intervenção médica não podia ser menos surpreendente, explicaram que Yeda tinha muitos hormônios femininos. A própria relata o seu sofrimento, ao revelar que “sofria muito porque por dentro era uma menina: amava como uma menina, tinha coração de menina, fisicamente, tudo, era uma menina”, explica Brown (nossa tradução). Em seguida, ela detalha um marco em sua vida e em sua relação familiar: quando seu pai a levou para servir no exército. De fato, a imprensa na Espanha publicizou alguns espetáculos dizendo que Brown era uma vedete que fez o serviço militar, mesmo quando ela retornou aos palcos de Madrid em 1983 (Broch 1983). Nesse mesmo momento, Brown também relata que sofria muito naquele período porque precisava se despir na frente dos outros e não aceitava seu próprio corpo. Sobre a operação de redesignação sexual, Brown explica que após cumprir o serviço militar, um médico lhe diz que ela tem “hermafroditismo” – o que hoje é denominado intersexualidade – e que deveria passar por uma operação de redesignação sexual para se afirmar como mulher. Então ela foi ao exterior para fazer a referida revisão. É necessário destacar que como indica Vegas (2019 18, nossa tradução), no caso de Espanha, “a operação de redesignação sexual, então chamada de mudança de sexo, só foi descriminalizada em agosto de 1983, pois antes era considerada crime de lesão corporal”. Como aponta Lovelock (2017), os discursos sobre ter nascido no “corpo errado” – certamente problemáticos, uma vez que não existe, por si só, um “corpo errado”–

são dos mais utilizados por celebridades trans para transmitir sua subjetividade a um público geral.

Porém, o mais surpreendente do seu relato é a sua descrição detalhada do seu prazer sexual. Durante o seu discurso Brown reivindica constantemente que a sua operação não afetou a sua possibilidade de sentir prazer, nem impediu-lhe ter orgasmos. Chegando a explicar que

minhas relações sexuais são normais. Sinto muita sensibilidade na minha vagina. Às vezes, apenas o contato com o pênis me alivia. (...) Sinto mais excitação internamente, mas apenas o toque – não sei se isso pode ser censurado – me excita desesperadamente. Sexo oral também me excita demais, eu adoro. Sou uma mulher que gosta tanto de fazer sexo pela frente quanto por trás. Sou muito sensual, muito ardente e adoro sexo. No clitóris, sinto uma sensibilidade enorme, consigo me satisfazer sozinha. Prefiro muito mais quando há penetração, me sinto mais à vontade. Mas quando não há outra opção, me satisfaço sozinha (nossa tradução).

Assim, podemos observar como a própria Brown era consciente dos perigos da censura vigente nesse período. Considerando a sua preocupação de que a defesa do seu prazer sexual podia ser cortada do filme devido às restrições censórias, a enunciava abertamente, legitimando a materialidade do seu corpo, do seu clitóris, da sua existência enquanto mulher. Esta alusão ao prazer associado aos seus genitais é, em parte, uma reivindicação contra a compreensão das mulheres trans como “híbridas”, utilizando a terminologia de Daniasa M. Curbelo (2023). Embora uma mulher trans não precise de uma operação de redesignação sexual para definir sua identidade, já que atualmente é suficiente a autodeterminação de gênero, para Brown nesse contexto essas referências a ajudam a se definir e a se apresentar como mulher.

Efetivamente, o relatório da censura confirma a sua preocupação, uma vez que recomenda a eliminação do conteúdo mencionado: “todo o depoimento do filme sobre como ela tanto faz amor pela frente ou por trás, e sobre o clitóris, e se não puder ser de outra forma, ela se satisfaz sozinha” (Expediente 90.141, AGA,36,05253, 1977, nossa tradução). A questão do “prazer sexual contra natureza” (Expediente 90.141, AGA,36,05253, 1977, nossa tradução) incomoda especificamente ao censor José Francisco Mateu. Outro dos censores, de assinatura ilegível, vai além e indica que

os conceitos expressos, as transformações sexuais discutidas aqui e as fortes expressões usadas para destacar as vantagens dessas operações me parecem totalmente inadequadas, pois as considero um convite para promover manifestações contra a natureza que podem ser prejudiciais para nossa sociedade, embora reconheça que tudo isso faz parte da realidade mundana. Por isso, prefiro descartá-las e submetê-las à consideração das autoridades superiores (Expediente 90.141, AGA,36,05253, 1977, nossa tradução)⁷.

No filme, Yeda também recorda que naquela época essa operação era chamada de “vaginoplastia”. Além de defender que toda mulher tem o direito de realizar essa intervenção, seu relato pessoal serve para explicar detalhadamente esse procedimento ao espectador. É crucial ressaltar a importância atribuída a esse procedimento médico, que é narrado em dois momentos distintos no filme. No primeiro momento, Yeda aparece no cenário após a reconciliação da protagonista com seu pai. Novamente, sua presença invade o filme para interpelar o espectador, detalhando o processo de sua própria operação. Esse mesmo discurso retorna quando a protagonista Lona entra no bloco cirúrgico para realizar sua cirurgia, mas o tom moralizador do filme contrasta com a realidade. Lona termina morrendo na sala de operações, reforçando os preconceitos sociais associados aos riscos desse procedimento. Por outro lado, a história de Yeda Brown prevalece e à medida que um samba suavemente surge como trilha sonora, o hospital se transforma em palco. O final do filme é anunciado por uma voz em *off* que apresenta Yeda Brown: “E agora, senhoras e senhores, tenho o prazer de apresentar a incógnita de Pepe. É homem, é mulher? Vejam por si mesmos. Na pista: Yeda Brown”. Pese a que ela seja apresentada desde esta exposição forçada, as cortinas do espetáculo se abrem, para ela cantar e sambar *Tristeza* de Beth Carvalho, confirmando que, apesar dos discursos opressores, a realidade pode superar a ficção e que a alegria verdadeira reside nos corpos que podem manifestar com total liberdade sua própria existência. (Imagem 2)

⁷ Porém, é necessário ressaltar que a sua menção ao prazer sexual e o clítoris continua vigente na versão que foi analisada. Assim, não podemos confirmar se esta se trata de uma versão duplicada na qual os produtores não foram obrigados a impor os cortes da censura na obra.



Imagem 2: Yeda Brown dança. Fonte: © Imagem retirada de *El transexual* (José Jara, 1977, VHS, edição TV Omega Video). Imagem retirada: 01:16:38.

Convém ressaltar que na imprensa, Yeda Brown também continua a explicar didaticamente o que significam as identidades trans através de sua própria subjetividade e experiência. Conforme indica Seguin (2014 103, nossa tradução) em seu estudo sobre a representação trans no cinema espanhol, “Yeda Brown, figura essencial da transição espanhola, tornava visível a transexualidade e incorporava, literalmente, as profundas mudanças que o país experimentava”. Destaca-se especialmente a reportagem *Cuerpo de hombre, alma de mujer* da revista *Blanco y Negro* (Sánchez Gómez 1977). Neste artigo sobre transexualidade, inclui breves entrevistas com a advogada Ángel Cerrillos e os psiquiatras Alfonso Ruiz-Mateos e Baldomero Montoya, além de uma entrevista extensa de várias páginas com a atriz Yeda Brown. Ela mais uma vez fala sobre sua infância, a relação com seu pai, sua operação⁸, todo o acompanhamento antes e depois dela... Um dos pontos fundamentais que adiciona, menos presente no filme *El transexual*, são as pressões estéticas:

⁸ Vários meios a convocam para falar sobre a operação de redesignação sexual. Por exemplo, Fernando Gracia a entrevista para discutir detalhadamente sua experiência em um artigo jornalístico intitulado *O terceiro sexo* (e III). *Castração e vaginoplastia* (Gracia 1977).

muitas pessoas se perguntam por que as transexuais são, em geral, tão bonitas. Acho que, como queremos tanto ser mulheres, como nos custou tanto trabalho e sofrimento, sempre tentamos superar isso. Estou escravizada por mim mesma, sou muito vaidosa, não como nada que engorde, faço ginástica, quero estar sempre muito arrumada e perfumada. A mulher muito feminina também é assim, só que muitas delas se descuidam após se casarem. Mas, logicamente, quando se leva vinte e seis anos para definir seu sexo, você vive a feminilidade até a ponta dos dedos. Posso dizer que só tenho quatro anos de vida. Vivi vinte e seis como homem e espero viver, pelo menos, mais vinte e seis como mulher (Brown em Sánchez Gómez 1977, nossa tradução).

Embora essa explicação da realidade trans seja constante tanto no filme *O transexual* quanto nas aparições midiáticas de Yeda Brown, o fato é que o filme permite não apenas ouvir seu discurso, mas também sua voz sob uma perspectiva fonética e corporal. Isso é particularmente importante para as pessoas trans, pois suas experiências “encarnam, física e simbolicamente, as estruturas de poder que regulam não apenas o reconhecimento de testemunhos contra-hegemônicos, mas também as laringes e cordas vocais que vivenciam esse tipo de processos” (Curbelo 2023, 99-100, nossa tradução). As formas como as pessoas trans emitem suas vozes também são relevantes, uma vez que essas vozes também estiveram sujeitas a estereótipos e exigências dos marcos representacionais hegemônicos, existindo uma norma performativa sobre como deve ser a voz feminina e masculina (Curbelo 2023). Por isso, apresentar filmicamente a experiência de Yeda Brown é importante nesses dois sentidos: não só nos aproxima de seu discurso, mas também de sua voz sob uma perspectiva corporal.

Reivindicar-se mulher e atriz

Gostaria que você visse meu 'show',
no qual trabalho em eventos de gala,
onde me transformo,
recito e canto.
(Brown em Heras 1978, nossa tradução)

Depois de atuar nesse filme, Brown deixou claro em várias ocasiões para os entrevistadores que ela é uma mulher e não uma transexual. Ela afirma que agora é uma mulher completa e quer esquecer a palavra transexual

(Velasco 1978). De fato, ela expressa o desejo de sair do Gay Club⁹, onde costumava trabalhar e onde havia números de artistas transformistas,

porque eu quero esquecer o meu passado. Antes pensavam que eu era um homem, porque você sabe que há muitos travestis. Mas depois da operação, eu sou uma mulher, totalmente uma mulher, e não quero que ninguém me confunda... Não quero lembrar de forma alguma que já fui homem (Brown em Amibilia 1977, nossa tradução).

Mais tarde, em outra entrevista, ela explica que se arrepende de ter falado tanto sobre transexualidade ao chegar à Espanha. Ela teria preferido manter isso em segredo e ser tratada por todos como uma mulher (Brown em Cazorla 1979). Embora a voz e a visibilidade de Yeda Brown tenham contribuído para eliminar o estigma das mulheres trans como “impostoras”, seguindo os termos de Curbelo (2023), o fato de os meios de comunicação a reduzirem à sua identidade de gênero faz com que ela prefira continuar com essa dinâmica de “segredo” e “ocultação”. Como explica Lovelock (2017), as celebridades trans construíram grande parte de sua “autenticidade” a partir de sua identidade de gênero. Brown tenta evitar que essa seja a única questão que defina sua imagem e carreira. Na mesma entrevista, ela diz estar cansada da repetição dos jornalistas sempre perguntando sobre o mesmo tema:

a maioria dos seus colegas, quando vêm me entrevistar, só toca nesse ponto... meu problema sexual. E eu me pergunto: como ser humano, não desperto interesse neles? Eu não contribuo em nada? Por que não tentam, ao menos uma vez, chegar ao mais profundo da minha alma? Ou será que eu não tenho alma? (Brown em Cazorla 1979, nossa tradução).

Neste sentido, a atriz clama por realizar tudo aquilo que se associa às “mulheres de verdade”. “É importante lembrar que muitos dos processos de reafirmação identitária trans estão condicionados pelo cumprimento das normas de um sistema que estabelece quais cânones e modelos pré-fabricados devem ser adotados com vistas à aceitação e integração social (...). Desse modo, nos deparamos com um dos mecanismos mais

⁹ Nesse clube, ela fará vários shows, como *¡Esto es Gay!* com Nicol (1978) e *De loca a loca* (1979), ou Music-Gay-Hall (1979) com Pierrot.

potentes de opressão e controle das identidades trans: o da reprodução forçada da cis-normatividade” (Curbelo 2023, 98-99). Brown chega a reconhecer que

agora só quero ser mais uma senhora maravilhosa. Meu passado parece um sonho, e terminar aquela operação foi como sair de uma prisão. Sou uma mulher completamente feliz. Talvez a única coisa que poderia me limitar é saber que não posso ter filhos, mas é algo em que estou completamente convencida e que já não me causa o menor trauma. É algo que também acontece com muitas mulheres que nasceram biologicamente... (Brown em Velasco 1978, nossa tradução).

De fato, um ano depois, ela confirma que deseja adotar e explica que será uma ótima mãe: “como adoro crianças, planejamos adotar um filho em breve e outro dentro de três anos. Acredito que se pode ser uma mãe tão boa com um filho adotivo, quando se deseja de verdade, como se tivesse dado à luz. Estou convencida de que serei uma boa mãe para eles” (Brown em Heras 1979a, nossa tradução). Já em 1978, ela defende que quer ir ao Brasil para buscar seus novos documentos, sua documentação com seu nome, para poder se casar pela Igreja na França (Soto 1978). No entanto, isso teria que esperar até décadas depois: conforme mencionado no blog sobre a atriz, ela só conseguiu seus documentos em 2016 (Oldenbrugg 2016). Os jornalistas continuamente perguntam como ela planeja se casar na igreja, já que esta só permite casamentos entre homem e mulher, ao que ela, evidentemente, insiste firmemente que é uma mulher, portanto não haverá nenhum problema (Brown em Heras 1979a, nossa tradução)¹⁰.

Esta reivindicação de sua identidade se junta à sua defesa de seu papel como atriz. “Triunfar na minha profissão é o que mais me atrai”, assegura, embora mantenha que seu maior desejo é que as pessoas esqueçam seu passado e comecem a falar de “Yeda Brown mulher” (Brown em Soto 1978, nossa tradução). De fato, “o que eu realmente

¹⁰ Não está claro se o anúncio do seu casamento foi apenas uma jogada publicitária para promover seu espetáculo *Pecar... en Madrid*: quando ela anunciou que queria se casar na igreja com seu parceiro e colega de elenco José Llamas (Brown em Heras 1979a), pouco depois ele apareceu na imprensa dizendo que era mentira e que não queria se casar com ela, já que ambos tinham outros laços afetivos (Llamas em Heras 1979b). José Antonio de las Heras, o jornalista que conduziu ambas as entrevistas, posteriormente explicou em um artigo que tudo era uma estratégia publicitária e que até Brown fez um ensaio completo com vestido de noiva com esse propósito promocional (Heras 1979c).

quero é que as pessoas não me vejam como uma 'gostosa' ou como um fenômeno de feira, mas que sejam aceitas pela sociedade como o que sou: uma mulher que escolheu a profissão de atriz” (Brown em Soto 1978, nossa tradução). Ao defender sua posição como atriz, explica que atualmente só têm sucesso aqueles que são verdadeiros artistas, pois “ser transexual deixou de ser notícia” (Brown em Heras 1978, nossa tradução). Uma entrevistadora chega a perguntar se ela escolheu ser atriz ou se a sociedade a impôs, e Brown responde que “eu escolhi. Desde pequena sonhava em ser atriz; se não fosse assim, teria aceitado outros trabalhos que me ofereceram, como por exemplo ser a relações públicas de um conhecido hotel de Madrid” (Brown em Soto 1978, nossa tradução)¹¹. Ela também afirma que “não me tornei mulher para ser medíocre... Eu aspiro a ser uma estrela de Hollywood e até conseguir isso, não vou parar” (Brown em Cazorla 1979, nossa tradução).

O título de uma entrevista profunda no jornal *Pueblo* resume as preocupações de Brown da seguinte forma: “Yeda Brown, que nunca foi homem, finalmente, atriz” (Velasco 1978, nossa tradução). Nesta entrevista, ela explica que finalmente teve sua oportunidade, sendo a principal figura feminina na peça teatral *Madrid, pecado mortal* (1978), onde o mais importante é seu texto e sua interpretação, e não seu corpo. “Quero demonstrar que sou algo mais do que uma figura e um corpo. Que sou atriz”, assegura Brown (Brown em Velasco 1978, nossa tradução). Nesta peça, interpretando a si mesma, ela canta, dança e interpreta Marlene Dietrich, Rita Hayworth e Raquel Welch. Brown apresenta tensões interessantes em seu discurso, pois, ao mesmo tempo que quer deixar de ser reconhecida simplesmente por seu corpo, nesta obra musical imita Raquel Welch, atriz conhecida pelo pseudônimo “O corpo”. A imprensa frequentemente compara ambas as intérpretes. O jornalista Alarcón (1978) afirma que “Yeda (...) hoje é considerada como a Raquel Wesch espanhola, *o corpo*”. A própria Yeda “reconhece que explora em parte essa semelhança com Raquel Welch” (Brown em Velasco 1978, nossa tradução), e um jornalista chega a dizer que “Raquel Welch, que sente grande admiração por ela, a chama de sua 'dupla'” (“Madrid... pecado mortal” 1978, nossa tradução). Além disso, Brown falará de seu corpo – e perfeição física – em muitas reportagens. Ao

¹¹ Na verdade, em uma entrevista detalhada na revista *Blanco y Negro* — da qual também foi capa —, Brown defende que as mulheres transexuais podem ocupar múltiplas profissões, não apenas a de artista (Sánchez Gómez 1977).

chegar à Espanha, ela explica que tem proporções da Vênus de Milo (Brown em “Yeda Brown: Confesiones de un transexual” 1976) e chega a dizer que “Tenho um corpo incrível, sabia? Acho que sou a transexual mais perfeita do mundo (...). Não conheço nenhuma mulher que tenha um corpo melhor que o meu” (Brown em Amibilia, 1977, nossa tradução). Ela acrescenta que ficou encantada quando um homem na rua disse que parecia duas mulheres (Brown em Anibilia 1977).

Quanto à interpretação cinematográfica, Brown insiste que gostaria de fazer mais cinema (Brown em Amibilia 1977) e que “*Rostros*, seu próximo filme após *El transexual*, é aquele com o qual ela mais se conforma porque finalmente interpreta o papel de ‘uma mulher normal e comum’ (Brown em Velasco 1978, nossa tradução). Sua reivindicação deste filme, e da possibilidade de que atrizes trans interpretem papéis e personagens de mulheres cisgênero, é uma forma de combater o estereótipo de “intrusas” (Curbelo 2023). Geralmente, as atrizes trans não tinham espaço na indústria cinematográfica e, quando o tinham, eram limitadas a interpretar papéis trans. Brown se reivindica como atriz de pleno direito, eliminando assim sua concepção como “intrusa” nessa indústria. Este filme, *Rostros*, estrelado e produzido por Carmen Sevilla, apresenta duas cenas com a interpretação de Brown. Os diferentes personagens têm nomes genéricos e abstratos, como “a vizinha”, “o negociante”, “a bruxa” e “o homem”. Yeda Brown é “a rapariga”. Neste filme, Sevilla interpreta a morte, que se apaixona por um homem que ela deve matar, e acaba acidentalmente matando outras pessoas para que ele não morra. Um desses personagens é Yeda Brown. Em uma festa noturna organizada por Bárbara Rey, Brown está com um homem e, quando encoraja as pessoas a entrar na piscina para conseguir um prêmio, ela rapidamente tira seu vestido brilhante, pula na piscina nua e morre eletrocutada. Assim, vemos seu corpo morto na água.

Logo em seguida, em uma cena onírica do amante de Sevilla – interpretado por Juan Pardo –, ele a imagina degolando Yeda Brown com uma faca. Brown está completamente nua e a câmera percorre todo o seu corpo, do rosto aos pés, seguindo a gota de sangue que escorre por ela. Seus genitais, portanto, também são mostrados. Nesse sentido, a sexualização à qual a atriz é submetida é comparável àquela enfrentada por outras atrizes cisgênero da época – como Bárbara Rey no mesmo filme. No entanto, é importante notar que o nu no caso das artistas trans era conotado de maneira diferente. Conforme indicado por Valeria Vegas (2019), os números musicais dessas artistas frequentemente

terminavam com a exibição de seus órgãos genitais para gerar “morbo” e interesse – algo que é explorado no filme *Cambio de sexo*. Ramos da Silva (2018, 151) ressalta que essa também é uma das práticas discursivas do cinema no tratamento dos corpos trans – “a nudez forçada como ato violento de revelação da identidade”. De fato, em uma ocasião, Brown foi obrigada no palco a mostrar seus genitais porque o público não acreditava que ela fosse uma mulher (Soto 1979). Pouco tempo depois, ela explicou que não queria se despir naquele momento. Foi violentada e forçada a se desnudar para confirmar sua identidade. Explica Brown (Cazorla 1979, nossa tradução) que:

Emocionalmente, fui ferida em várias ocasiões. Especialmente quando estava no cabaré. Certas senhoras me ofendiam da mesa onde estavam com seus respectivos maridos. Foi tanto que em uma noite tive que me despir completamente (quando ainda existia censura na Espanha) para provar que era tão mulher quanto elas. Sim, porque riam de mim e não aceitavam minha realidade. Diziam que eu era um monstro, que tudo era encenação.

Portanto, uma mulher trans mostrando seu corpo nu na tela carregava (e ainda carrega) uma complexidade em relação à identidade diferente das atrizes cisgênero, pois é através da nudez que as atrizes trans são compelidas a legitimar sua existência a partir de uma anatomia que corresponda às expectativas de uma sociedade cis normativa. Para Brown, mostrar-se nua na tela significava, por um lado, “demonstrar” que era uma mulher. No entanto, isso reflete uma sociedade que violenta as identidades trans e não compreende a autodeterminação de gênero além das cirurgias de readequação sexual. Como indica Curbelo (2023, 110, nossa tradução): “parece que as corporalidades trans (...) oscilam entre as estratégias e tecnologias de ocultamento e disfarce que nos colocam em um espectro cis-normativo, assim como o 'desnudamento público' que nos apresenta como impostoras”.

Além de *El transexual* e *Rostros*, Brown participou em mais três filmes: *História de S*, *Fango* e *El francotirador*. É provocador observar a participação de Yeda Brown no filme *Historia de S*. Nesta comédia, vemos repetidamente o protagonista Sebastián (Alfredo Landa) perseguindo suas obsessões sexuais, que são liberadas com o fim da censura. A esperada transição política acaba liberando suas fantasias mais absurdas, mas seu grande problema é sua família, muito tradicional para aceitar seus desejos. Apenas em seu mundo de fantasia, onde pode

desejar sem censura, ele procura encontrar prazer. Assim, a abertura política é ironizada através dos prazeres sexuais. Nesse contexto, o corpo de Yeda Brown aparece em um dos devaneios sexuais do personagem. Durante o tradicional momento de assistir ao noticiário com sua esposa, Sebastián imagina uma cena de sadomasoquismo. O corpo de Yeda Brown surge nesse momento, projetado na televisão como uma imagem ideal. Ela aparece vestida com roupas sadomasoquistas enquanto golpeia uma mulher negra, ativando o desejo voyeur do espectador (Imagem 3). Nesse contexto, a identidade de Brown, anteriormente vinculada à imagem de uma mulher trans, é esquecida. O corpo de Brown entra nesse mecanismo para reiterar a sexualização de uma mulher cis. Essa ideia é ainda mais tensionada quando, na sequência, aparece o corpo de uma mulher trans. Após o anúncio publicitário de Brown, onde ela se autodenomina “flageladora”, Valentín aparece deitado numa cama, dizendo que é travesti. Nesse momento, a câmera registra a reação de desdém de Sebastián, reiterando que o corpo de uma pessoa travesti não lhe interessa. Essa mesma ideia volta a passar no filme quando o protagonista está desesperadamente perseguindo seu desejo sexual e cruza com uma trabalhadora sexual trans na estrada, apenas para reprochá-la em seguida. Assim, o filme reitera que tudo está permitido – inclusive zoofilia, prostituição, voyeurismo e sadomasoquismo – exceto os corpos trans. Curiosamente, é necessário destacar que a obsessão do protagonista com o corpo de Brown é tanta que ele tenta reproduzir seu traje masoquista em um desfile que está dirigindo. E ele só volta a se apaixonar por sua esposa quando finalmente a vê usando a mesma roupa que Brown vestia ao exibir seu corpo na televisão.



Imagens 3-4: A vestimenta de Yeda Brown como inspiração. Fonte: ©*Historia de S* (Francisco Lara Polop, 1979, VHS, edição GJ Video). Imagens retiradas: 03:15 e 1:05:00.

Em *Fango* e *El francotirador*, Brown não é creditada. Provavelmente devido ao seu papel episódico como figurante. Sabemos da sua participação nessas películas tanto por suas declarações na imprensa quanto por catálogos cinematográficos. No filme *El francotirador*, Brown aparece em uma única cena, completamente nua, ao lado de outras

mulheres que são modelos e estão sendo fotografadas por um fotógrafo. Portanto, ela é tratada como uma mulher cis, sem enfatizar sua “diferença”, ao mesmo tempo em que é submetida à sexualização habitual do corpo feminino na época do destape. Em *Fango*, Brown faz uma breve aparição numa festa organizada pelo casal protagonista, onde várias mulheres estão nuas. Ela aparece feliz, sem a parte de cima de sua roupa, reforçando a associação de sua imagem com nudez e festividade. Resulta relevante mencionar que há um filme que ela ia interpretar, mas que nunca chegou a ser realizado: *El espía*, cujo diretor seria Michael Skaife. Yeda Brown explica que neste filme “o tempo todo estou lutando como um homem, com bigode e tudo, para depois descobrirem que sou uma mulher”. Quando o jornalista pergunta se este é o primeiro papel em que ela interpreta artisticamente um homem, ela responde que sim (Brown em Heras, 1978, nossa tradução).

Considerações finais

Pensar a representação discursiva de Yeda Brown é um desafio, considerando que seu corpo foi exposto na busca por sua própria identidade em tempos tão conservadores e opressivos. A atriz se construiu na medida do possível, entre o que foi dito e exposto, pautada pela visão do outro que impunha sobre ela a subjetividade de seu ser. Entre essas fissuras, Yeda Brown termina por construir uma existência múltipla, variante, mutante. Um corpo atravessado por outros saberes: médicos, midiáticos, espetaculares. No meio de tantas tensões, Brown emerge através da palavra e da imagem para marcar sua presença no mundo. Ela expõe seu corpo e sua história de vida, repetindo incessantemente enunciados, transformando sua trajetória em um discurso. Nessa insistência, encontra a própria agência de seu saber, de sua existência. Assim, observamos como o corpo da atriz foi utilizado como um veículo para uma visão pós-identitária situada em um contexto histórico antagônico e ainda desprovido de códigos culturais que pudessem compreendê-la. Seu corpo e sua voz, construídos por Brown com cuidado e intenção, afirmam uma quebra considerável na episteme vigente – designada homem ao nascer e cercada por discursos que buscavam engessá-la nessa condição, afirmou-se a mais bonita e desejável das mulheres. Como se não bastasse, ultrapassou o espaço da musa e, descendo desse pedestal, edificou seu espaço de atriz no período da transição democrática espanhola.

Assim, durante toda a sua carreira nesse país estrangeiro, ela mostrou que, em sua profissão, memorizar palavras nunca foi o suficiente. Como atriz, apropriou-se da própria consciência do dizível, de seus poderes, para finalmente transformar outros corpos. Demonstrou, ao longo de sua trajetória, que a enunciação do que pode ou não ser comunicado também é atravessada pela agência dos sujeitos. Durante seu período de vida na Espanha, Yeda Brown abriu as portas de uma sociedade conservadora, trabalhando nessa tensão contraditória de repetir incessantemente palavras que não se queriam ouvir, tecendo nesse processo a própria consciência do que estava sendo reproduzido.

Agradecimentos

Esta publicação faz parte do projeto “Producción de nuevas subjetividades en los personajes femeninos y las actrices: el cine español del final de la dictadura a la post-transición (1975-1992)”, financiado pelo Ministério da Ciência e Inovação (REF: ID2021-124377NB-I00), com o apoio do MICIU/AEI/10.13039/501100011033 e do FEDER, UE.

Referências

- Alarcón, Eduardo. 1978. “De carne y hueso”. *Aragón exprés: Diario de tarde*, 27 de Fevereiro de 1978.
- Amibilia. 1977. “El diario de Amibilia. Yeda Brown cambió de sexo hace dos años”. *Pueblo: Diario del trabajo nacional*, 10 de Novembro de 1977.
- Barcelos Soliva, Thiago. 2019. “Internacionais e glamorosas: Sobre a carreira das ‘travestis profissionais’”. *Revista Estudos Feministas*, 27(2), 1-15, <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2019v27n253423>.
- Butler, Judith. 2003. *Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Imagem Virtual.
- Cazorla, Roberto. 1979. “Yeda Brown: Una señora estupenda que antes se llamaba Pablo”. *Aragón exprés: Diario de la tarde*, 14 de Novembro de 1979.

- Curbelo, Daniasa M. 2023. *Híbridas, impostoras, intrusas*. Manresa: Bellaterra Edicions.
- Cytryn, Lucia. 2021. “Aventuras del tercer sexo: Les Girls en Buenos Aires”. *Moléculas Malucas*, <https://www.moleculasmalucas.com/post/aventuras-del-tercer-sexo>.
- _____. 2022. “Plumas, escándalo y calabozos. Entrevista a Yeda Brown y Suzy Parker”, *Moléculas Malucas*, <https://www.moleculasmalucas.com/post/plumas-escandalo-y-calabozos>.
- Deltell, Luis. 2011 “José Jara: Un apocalíptico en el cine, un refugiado en la universidad”. *Área Abierta*, 30, http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARAB.2011.n30.37837.
- Devides, Maria Beatriz. 2018. *A violência contra travestis e transexuais mulheres a partir de uma perspectiva analítico-comportamental*. Dissertação (Mestrado em Análise do Comportamento) – Departamento de Psicologia Geral, UEL, Londrina.
- Dyer, Richard. 1979. *Stars*. Londres: British Film Institute.
- Ellis, John. 2007. “Stars as a cinematic phenomenon”. Em *Stardom and Celebrity: A Reader*, editado por Sea Redmond e Sue Holmes, 90-97. Londres: SAGE Publications.
- Gracia, Fernando. 1977. “El tercer sexo (y III). Castración y vaginoplastia”. *Diario 16*, 26 de Janeiro de 1977.
- Heras, José Antonio de las. 1978. “Página indiscreta. Yeda Brown: ‘El transexual ha dejado de ser noticia’”. *Pueblo. Diario del trabajo nacional*, 1 de Setembro de 1978.
- _____. 1979a. “Página indiscreta. Por la Iglesia se casa Yeda Brown”. *Pueblo. Diario del trabajo nacional*, 11 de Agosto de 1979.
- _____. 1979b. “Página indiscreta. José Llamas, el ‘novio’ de Yeda Brown desmiente que se vayan a casar”. *Pueblo. Diario del trabajo nacional*, 17 de Agosto de 1979.
- _____. 1979c. “Página indiscreta. Yeda Brown sigue de boda”. *Pueblo: Diario del trabajo nacional*, 7 de Setembro de 1979.
- Hollinger, Karen. 2006. *The actress: Hollywood acting and the female star*. Londres: Routledge.

- King, Barry. 1985. "Articulating Stardom". *Screen*, 26(5), 27-51, <https://doi.org/10.1093/screen/26.5.27>.
- Lopes, Fábio Henrique e Gonçalves dos Santos, Rafael França. 2024. "Histories and Narratives of the First Generation of Travestis in Rio de Janeiro: Friendship as Power-Resistance". *Transversal: International Journal for the Historiography of Science*, (16), 1-14, <https://doi.org/10.24117/2526-2270.2024.i16.07>.
- Louro, Guacira Lopes. 2004. *Um Corpo Estranho: Ensaio Sobre Sexualidade e Teoria Queer*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Lovelock, Michael (2017). "‘I Am...’: Caitlyn Jenner, Jazz Jennings and the cultural politics of transgender celebrity". *Feminist Media Studies*, 17(5), 1-18, <https://doi.org/10.1080/14680777.2017.1298649>.
- "Madrid...pecado mortal. Yeda Brown, famosa transexual brasileña, protagonizará la obra de Olano". 1978. *Hoja oficial del lunes*, 13 de Fevereiro de 1978.
- McDonald, Paul. 1998. "Film Acting". Em *The Oxford Guide to Film Studies*, editado por John Hill e Pamela Church Gibson, 30-35. Oxford: Oxford University Press.
- _____. 2001. "Volver a conceptualizar el estrellato". Em *Las estrellas cinematográficas: Historia, ideología y estética*, editado por Richard Dyer, 217-248. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Melero Alejandro. 1995. *Violetas de España, gays y lesbianas en el cine de Franco*. Madrid: Notorious Ediciones.
- Mérida Jiménez, Rafael M. 2010. "El espacio autobiográfico del cuerpo trans en España". Em *Desvelando el cuerpo: Perspectivas desde las ciencias sociales humanas*, organizado por Josep Martí e Yolanda Aixelà, 1-12. Barcelona: Institución Milá y Fontanals, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- _____. 2018. "Hacia una cartografía de las textualidades autobiográficas trans en España". Em *Eventos del deseo. Sexualidades minoritarias en las culturas/literaturas de España y Latinoamérica a fines del siglo XX*, organizado por Dieter Ingenschay, 155-168. Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana.

- Moreno, Sebastián. 1977. “Los Aires de la Calle. Del Mito al Hecho”. *La Voz de Albacete: Diario de la tarde*, 10 de Setembro de 1977.
- Morin, Edgar. 1972. *Las stars: Servidumbres y mitos*. Barcelona: Éditions du Seuil.
- Oldenbrung, Sérgio. 2016. “Agora é oficial: soy Yeda Abáz de Carvalho!”. *Yeda Brown, a última musa de Salvador Dalí*. Acesso a 10 de Julho 2024, <https://yedabrownmusadedali.blogspot.com/>.
- Preciado, Paul B, 2014. *Manifesto contrassexual*. São Paulo: N-1 edições.
- Quílez Esteve, Laia. 2013. “Retratos ‘impertinentes’: Homossexualidade, transexualidade e travestimento em el cine español de la Transición”. *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 10(2), 167-180, https://doi.org/10.1386/slac.10.2.167_1.
- Ramón. 1979. “Olano y Juan Pardo, ante su más importante musical”. *Hoja oficial del lunes*, 16 de Julho de 1979.
- Ramos da Silva, Caio. 2018. *Corpos (trans)formados no cinema*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação. Nível mestrado.
- Sánchez, Alfonso. 1979. “El país del pasado imprevisible”. *Hoja oficial del lunes*, 16 de Julho de 1979.
- Sánchez Gómez, María Ángeles. 1977. “Cuerpo de hombre, alma de mujer”. *Blanco y negro*, 17 de Maio de 1977.
- Seguin, Jean-Claude. 2014. “Le Corps entre Dieu et Prométhée”. Em *Le cinéma espagnol. Histoire et culture*, organizado por Pietsie Feenstra e Vicente Sánchez-Biosca, 105-115. Paris: Armand Colin.
- Severo, Taís. 2020. *IN/VISIBILIDADES: A constituição dos mundos trans nos transgender studies e nas comunidades do Reddit*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – UFRGS, Porto Alegre.
- Shingler, Martin. 2012. *Star Studies: A critical guide*. Londres: British Film Institute e Palgrave Macmillan.
- Soto, Luisa María. 1978. “Comadreo fino”. *Pueblo: Diario del trabajo Nacional*, 15 de Novembro de 1978.
- _____. 1979. “Comadreo fino”. *Pueblo: Diario del trabajo nacional*, 27 de Setembro de 1979.

Spivak, Gayatri Chakravorty. 2003. "¿Puede hablar el subalterno?". *Revista Colombiana de Antropología*, 39, 297-364. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105018181010>.

Valentine, David. 2007. *Imagining Transgender: An ethnography of a category*. Durham: Duke University Press.

Vegas, Valeria. 2016. *Digo! Ni puta Ni Santa. Las memorias de La Veneno*. Autoeditado.

_____. 2019. *Vestidas de azul. Análisis social y cinematográfico de la mujer transexual en los años de la Transición española*. Madrid: Dos Bigotes.

Velasco, Lino. 1978. "Yeda Brown, que nunca fue hombre, por fin, actriz". *Pueblo: Diario del trabajo nacional*, 18 de Fevereiro de 1978.

"Yeda Brown: Confesiones de un transexual". 1976. *El Pueblo Semanal: Suplemento de los viernes*, 29 de Outubro de 1976.

Filmografia

A un Dios desconocido [longa-metragem, digital]. Elías Querejeta, Espanha, 1977. 104min.

Cambio de sexo [longa-metragem, digital]. Impala e Morgana Films, Espanha, 1977. 108min.

El diputado [longa-metragem, digital]. Fígro Films e Producciones Cinematográficas UFESA, Espanha, 1978. 116min.

El francotirador [longa-metragem, digital]. Laro Films, Espanha, 1978. 93min.

El transexual [longa-metragem, digital]. Laro Films, Espanha, 1977. 78min. Cópia consultada em formato VHS. Edição: TV Omega Video.

Fango [longa-metragem, digital]. Scorpio Films, Espanha, 1978. 110min.

Historia de S [longa-metragem, digital]. Bombyx Films S.A., Espanha, 1979. 90min. Cópia consultada em formato VHS. Edição: GJ Video.

Los placeres ocultos [longa-metragem, digital]. Alborada P.C., Espanha, 1977. 98min.

Me siento extraña [longa-metragem, digital]. Alborada P.C., Espanha, 1977. 87min.

Ocaña, retrato intermitente [longa-metragem, digital]. Procesa, Espanha, 1978. 85min.

Rostros [longa-metragem, digital]. T.I. Film, Espanha, 1978. 88min.

Un hombre llamado Flor de Otoño [longa-metragem, digital]. José Frade P.C. e Panorámica, Espanha, 1978. 106min.

Vestida de azul [longa-metragem, digital]. Serva Films, Espanha, 1983. 94min.

Vestidas de azul [série televisiva, digital]. Suma Content e Suma Latina, Espanha, 2023. 315min.

Yeda Brown's Star Image: Discourses about sayability and visibility in the Spanish Transition

ABSTRACT Yeda Brown (Yeda Abáz de Carvalho) is a Brazilian trans actress who arrived in Spain in 1975 to continue her career in the entertainment industry and to begin her work as a film actress. This article aims to analyze the star image of the actress, focusing on her screen roles and media presence during the years of the Spanish Transition. We will examine changes in the regime of the sayable and visible following the Foucauldian archaeology, considering aspects previously deemed unrepresentable in a society opened up to new discourses on marginality. The fundamental purpose of this analysis is to verify how these images directly challenge the identity paradigms that prevailed in the newly formed Spanish democracy. The article intends to explore the tensions that arise in a transitioning society, still rooted in a traditional family model, by observing how otherness finds its expression in the body of the actress Yeda Brown, foreign and transsexual.

KEYWORDS Yeda Brown; star image; trans identity; brazilian nationality; Spanish Transition.

Recebido a 26-07-2024. Aceite para publicação a 26-08-2024.