


A high-contrast silhouette of a person's head and shoulders in profile, facing right. The person is holding a microphone to their mouth. A large, circular earring with a globe design is visible on the ear. The background is a solid, vibrant orange color. The text 'III - VESTIRES LGBTQIAPN+' is overlaid in white, sans-serif font across the middle of the image.

III - VESTIRES LGBTQIAPN+



**“Quem Trouxe a Moda do Travesti
para o Brasil”? Teatros, hormônios
e subjetividades (1950-1960)**

*“Who Brought Transvestite Fashion to Brazil”?
Theaters, hormones and subjectivities (1950-1960).*

Paulo Vitor Guedes De Souza¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8716-8548>

[**resumo**] Este artigo é sobre históricas possibilidades subjetivas do/no universo das travestilidades entre as décadas de 1950 e 1960. Como anunciado no título, a questão central é indagar e problematizar “Quem trouxe a moda do Travesti para o Brasil?” Essa questão nasce de uma reflexão referente ao título de uma matéria presente na edição 75 da *Revista Manchete (RJ)*, com data de publicação do dia 26 de setembro e, que apresenta Ivaná como peça central, esse, um importante e famoso artista transformista do período no Brasil. A partir da indagação será criada a possibilidade de pensar e questionar o fenômeno reconhecido como travestilidades no espaço dos palcos dos teatros e a emergência de uma nova subjetividade travesti forjada a partir de modificações estéticas-corporais por meio da ingestão de hormônios. Logo, indago, o que seria uma “moda do travesti” – como proposto pela revista mencionada. Algo passageiro? Seria esse o sentido oferecido pela imprensa? Talvez sim. Contudo, saliento que, para além dos hormônios, redes de amizade constituídas em espaços de sociabilidade como boates e teatros foram de grande importância para a constituição de desejos, trocas, sonhos, negociações que possibilitaram a emergência das históricas subjetividades travestis durante o decorrer das décadas de 1950 e 1960.

[**palavras-chave**] **Travestilidades; Moda; Hormônios; Subjetividades.**

[**abstract**] This article is about historical subjective possibilities of/in the universe of transvestites between the 1950s and 1960s. As announced in the title, the central question is to question and problematize “Who brought the transvestite fashion to Brazil?” This question arises from a reflection on the title of an article present in the 75th edition of *Revista Manchete (RJ)*, published on September 26, and which presents Ivaná as a central piece, this, an important and famous transformist artist of the period in Brazil. From the inquiry, the possibility of thinking and questioning the phenomenon recognized as transvestites in the space of the theater stages and the emergence of a new transvestite subjectivity forged from aesthetic-body modifications through the ingestion of hormones will be created. Therefore, I ask, what would be a “transvestite fashion” – as proposed by the aforementioned magazine. Something fleeting? Would this be the meaning offered by the press? Maybe yes. However, I emphasize that, in addition to hormones, friendship networks established in spaces of sociability such as nightclubs and theaters were of great importance for the constitution of desires, exchanges, dreams, negotiations that made possible the emergence of historical transvestite subjectivities over the decades. of the 1950’s and 1960’s.

[**keywords**] **Transvestites; Fashion; hormones; Subjectivities.**

Recebido em: 16-06-2023

Aprovado em: 11-03-2024

¹ Doutorando em História das Ciências e da Saúde pela Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ) e Bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Pesquisador do LabQueer – Laboratório de estudos das relações de gênero, masculinidades e transgêneros/UFRRJ. E-mail: pvguedesdesouza@gmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5311547881575848>.

Introdução

Para iniciar este texto, destaco algumas importantes distinções que rodeiam as discussões presentes nesta seção. Essas se encontram ao redor do conceito “travesti”, mais especificamente no que se é entendido por “travestilidades”. De acordo com Fábio Henrique Lopes (2016), a “travestilidade” no Brasil é definida por pesquisadores como tudo aquilo que forja o chamado “universo travesti”. Essas/es pesquisadoras/es (Trevisan, 1985; Macrae, 1990; Oliveira, 1994; Silva, 1996; Benedetti, 2005; Bento, 2006; Figari, 2007; Kulick, Pelúcio, 2009; Júnior, 2011; Duque, 2011; Vergueiro, 2015; Soliva, 2016; Veras, 2019; Souza, 2022), que em sua maioria não estão inseridas/os no campo da historiografia, buscam definir e classificar o que seria uma cultura/identidade travesti. Historicamente, o sujeito travesti foi pensado como parte de um grupo mais amplo, o das “homossexualidades”, esse último constituído por um número maior de indivíduos. Sobretudo a partir das duas últimas décadas do século XXI, eles passaram a fazer parte de outro grupo, o dos “transgêneros”. De acordo com a bibliografia analisada, ao longo do século XX, existiam várias possibilidades de nomear esse universo, como “travestismo”, “travestimento”, “travestitismo”. Nessa pesquisa, trabalharei com a noção de “travestilidade”, por considerar que o termo está em oposição ao “travestismo”, sendo o primeiro responsável por contemplar diferentes formas do ser travesti, e o segundo, por patologizar a categoria.

Ainda a respeito das noções que constituem o universo das “travestilidades”, destaco que é importante demarcar as históricas diferenças entre duas subjetividades, a de transformista e a de travesti. Segundo Jaqueline Gomes de Jesus (2015), o primeiro é um termo antigo no Brasil para tratar os artistas transformistas, os que vivenciam a inversão do gênero como diversão, entretenimento e espetáculo. Já o segundo, que nomeia a categoria travesti, define quem se constrói dentro de um dado feminino 24 horas por dia, 7 dias por semana. Pessoas que ao mesmo tempo não se reconhecem como homens e mulheres, mas como membras de um terceiro gênero ou então de um não gênero. São travestis as pessoas que vivenciam papéis de gênero feminino, estilizando sua existência e seus modos de vida, não mais restrito aos momentos de show e/ou de espetáculos artísticos.

Logo, sublinho que ao longo desse artigo alguns termos serão usados às vezes no masculino e, em outras, no feminino, ora o travesti, ora a travesti. Aparecerá no feminino como estratégia política de visibilidade, autoexpressão e autorreconhecimento, já que as próprias travestis aqui citadas se reconhecem e se nomeiam no feminino. No entanto, em alguns discursos e saberes datados, transformados em fontes de pesquisa e análise, a grafia estará no masculino.

Que moda é essa?

Assim, a questão capciosa presente no título do artigo foi proposta em uma matéria publicada na edição 619 da *Revista do Rádio (RJ)*, no ano de 1961. O texto em questão tem por objetivo expor uma entrevista realizada com o então transformista Ivaná, como

apresenta a revista, e que ficou muito conhecida e popular no Brasil da década de 1950, sobretudo por ter atuado na revista teatral, no ano de 1953, “É Fogo na Jacá”, de Walter Pinto², no Teatro Recreio, um importante espaço cultural que se localizava nos arredores da Praça Tiradentes, na cidade do Rio de Janeiro. Essa participação rendeu grande visibilidade a Ivaná:

FIGURAS 1 E 2 – DA ESQUERDA PARA A DIREITA: CARTAZ DA REVISTA TEATRAL “É FOGO NA JACÁ”, DE WALTER PINTO, E IVANÁ, CAPA DA *REVISTA MANCHETE (RJ)*, 1953.



FONTE: VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2013, p. 99. / *Revista Manchete (RJ)*, Edição 75, 26 de setembro de 1953, Capa. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/004120/4794>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2021.

Sobre as imagens acima, fazem-se necessárias algumas observações. À esquerda, trata-se de um cartaz da revista teatral “É Fogo na Jacá”, produzida por Walter Pinto e, à direita, uma edição da *Revista Manchete (RJ)*, publicada no dia 26 de setembro, de 1953, em que Ivaná acabou se tornando capa, talvez, devido a uma curiosidade³ pública e midiática com sua

² Walter Pinto (1913-1994) foi um importante produtor e autor de teatro brasileiro, responsável direto pela renovação do teatro de revista no Brasil.

³ Sobre a noção de curiosidade, reflito sobre essa como sendo uma curiosidade de gênero. Indago sobre o que era para época estar curiosa/so ou, ter curiosidade com este tipo de espetáculo? Quem produz essa curiosidade do público? Lembro que as emoções e o que é curioso se modifica com o tempo. Aponto nas fontes e narrativas algumas pistas que permitem observar como determinada curiosidade é forjada pela imprensa e Boates, sendo que esses veículos lucravam com o que era curioso através de um viés econômico, cultural de sentidos atribuídos ao espetáculo e as artistas. Essas últimas por serem sujeitos socializados como homens, mas que performam um outro gênero. Afirmo então que a curiosidade referida foi construída pelo fato de existir uma norma de corpo, sexualidade e papéis de gênero que podem sim provocar ódio, mas se trabalhada, como foi pela imprensa, pode promover uma curiosidade.

presença no espetáculo. Ambas as imagens se tornam uma importante referência da trajetória de Ivaná, sendo a primeira o cartaz do espetáculo em que estreou como atração internacional. Assim, as imagens participaram e criaram um imaginário sobre Ivaná e o espetáculo, isso porque, de acordo com Georges Didi-Huberman, “(...) não há forma sem formação, não há imagem sem imaginação” (Didi-Huberman, 2012, p. 208). Seguindo essa linha de pensamento, entendo como de extrema importância a análise de imagens para melhor perceber a produção, proliferação e contextualização do que pode vir a ser percebido como o universo espetacular e performático de Ivaná. Sublinho, assim, a reprodução de uma glamourosa vedete sentada em cima do título da revista, além da silhueta sensual representada por ela, que se encontra com os seios à mostra e com as mãos levantadas para o alto, enquanto utiliza um salto alto. Através dessa análise, é possível perceber que tipo de performance feminina o espetáculo se propunha a realizar/divulgar, rodeada por glamour. Assim, emerge uma figura feminina inspirada nas grandes atrizes *hollywoodianas*, cantoras do rádio e vedetes do próprio Teatro de revista. Já na segunda imagem, é possível observar que Ivaná está maquiada, com sombra em suas pálpebras e batom nos lábios, e que aparentemente utiliza um vestido decotado, destacando parte de seu busto, com um xale e luvas nas mãos, joias exuberantes, entre essas um colar e um par de brincos, além de cabelo bem-penteado com ornamento de flores, dando certa graça à sua aparência. Ambas as imagens, ao mesmo tempo que se aproximam, se distanciam em suas diferenças. A primeira serviria como um chamariz para a promoção do espetáculo, enquanto a segunda abordaria aspectos editoriais para a comercialização da revista em questão. Destaco, assim, os propósitos distintos que orientam a produção dessas imagens. Ainda sobre as imagens, e a partir delas, é possível criar e imaginar determinado universo. É visualmente que se pode tender a se sensibilizar com certas aparências e estéticas. Neste caso em específico, a ideia se sustenta a partir de imagens que ajudam a definir que tipo de espetáculo é esse que insere Ivaná em seu elenco, ou melhor, como ela se inventa e é inventada, como ela se percebe e se vê, como é vista e apresentada. A respeito de minha percepção sobre Ivaná, compartilho da ideia de Didi-Huberman, para quem:

Inventar pode ser entendido em três acepções:

Imaginar; imaginar a ponto de “criar”, como se costuma dizer. Depois, *fabricar*, isto é, abusar da imaginação, supercriar; em suma, mentir por engenhosidade, senão por talento. Usa-se “fabricar” [*controuber*], embora erroneamente, no dizer de Littré – mas assim mesmo se usa -, no sentido de *desmentir*. Inventar, enfim, é achar, topa em boa hora com o choque da coisa, da “própria coisa”, chegar até lá, *invenire* – desvelá-la, quem sabe? (Didi-Huberman, 2015, p. 21-22).

Assim, se a invenção surge com a imaginação, as imagens sem dúvida são fontes para analisar sentidos forjados e divulgados. Evidencio aqui a comparação da imaginação com o poder da criação. De acordo com Didi-Huberman, esse abrangeria, “muito simplesmente, o criar, o imaginar, o abusar das imagens, o mentir e o desmentir – e o choque, enfim” (Didi-Huberman, 2015, p. 22). Seguindo essa linha de raciocínio, reflito sobre termos o hábito de inventar mesmo na presença dos acontecimentos mais comuns, inventando a maioria deles de forma que mal somos capazes de não observar na condição de “inventores” a um fenômeno qualquer. Significando que fundamentalmente e desde sempre estamos habituados a criar e enganar.

Em meio às invenções, sempre há algo ou alguém responsável por criar ou imaginar, sempre há alguém que apresenta, introduz ou então dá um pontapé inicial. Desta forma, destaco que talvez tenha sido Ivaná a responsável por inventar, ou então levar a moda do travesti para o Brasil, ou, de um outro ponto de vista, trazer, no entanto, reconheço que não há uma direta e imediata importação, mas reinvenções, reelaborações, negociações e matizações. Nesse sentido, destaco a edição 619 da *Revista do Rádio (RJ)*, publicada em 1961, como já citado. Essa publicação lançou uma matéria que sugere ser Ivaná a primeira a levar o gênero travesti para os palcos brasileiros. Sobre tal possibilidade, indago: o que é inventado e criado pela imprensa ao anunciá-la como “a responsável”? Quais os sentidos e as referências forjados? Esses que no próprio decorrer da entrevista seriam desmentidos pela própria Ivaná. Ela afirma que não trouxe o gênero para o Brasil, declarando, assim, que antes de pisar nos palcos já havia outra transformista que performava feminilidade nos palcos cariocas, Aimo/Aymond.

FIGURA 3 – AYMOND.



FONTE: Acervo Pessoal de Suzy Parker.

Segue a matéria publicada pela *Revista do Rádio (RJ)*.

Quem trouxe a Moda do travesti para o Brasil

Filho de pai português e mãe russa, Ivaná nasceu em Paris no ano de 1933. Desde cedo mostrou forte inclinação pelo Teatro, tendo, ainda criança, iniciado seus estudos de balé. Ivaná, que percorreu quase toda Europa e a Ásia, como integrante do balé do Marquês de Cuevas (e trabalhou inclusive ao lado de Josephine Baker!) abandonou a dança clássica para tornar-se modelo da Casa Robert Piguet. Em 1953 iniciou fazendo travesti no “Le Carrousel”.

Imaginávamos que Ivaná tivesse sido o introdutor do travesti no Brasil. Entretanto, logo no início dessa reportagem, feita na Boate Favela, êle nos declarou:

- Antes de mim, os brasileiros tiveram Aimó, que apesar da idade avançada, ainda continua a trabalhar. Êle é o verdadeiro pioneiro.

- Quando chegou ao Brasil?

- Em 1953, trazido por Walter Pinto, que me contratou em Paris. Vim como atração da revista “É Fogo na Jaca”. Aqui, aparecí em vários espetáculos da revista por todo o País, trabalhei em cinco filmes e, no final, gostei tanto do Brasil, que no Governo JK consegui naturalizar-me brasileiro.⁴

Sobre o trecho e a fonte acima, devo destacar a dimensão cisgênera e masculina da publicação. De acordo com Lopes:

Como normatividade sobre corpos e gêneros, a cisgeneridade é exercício institucional, social e cultural, como também, subjetivo. Pode ser encontrada em instituições, saberes, discursos, imagens, comportamentos, costumes e “tradições” que “operam contra as diversidades corporais e de gênero”. Se a cisgeneridade é uma norma social e datada, ela pode ser pensada como uma normatividade e, por isso, ajuda a identificar a “posição não marcada da normatividade do gênero”. Esse aspecto é relevante para este exercício de reflexão, pois desnuda a “neutralidade” do conhecimento histórico e da narrativa historiográfica (Lopes, 2018a, 87-88).

Assim, ressalto que a reportagem pode e deve ser problematizada. Em primeiro lugar, porque se refere a Ivaná no masculino. Em seguida, por indagar em seu título quem trouxe a moda “do travesti” para o Brasil. Desde o início, é evidente a problematização do gênero, a qual se desdobra no decorrer da reportagem. Sublinho, também, o sentido oferecido de que travesti seria apenas um gênero artístico e nada mais. Ainda sobre essa questão, retomo as palavras de Antonio Ricardo Calori de Lion:

Ivaná foi apontada como a “primeira travesti” a atuar nos palcos do Brasil de forma não caricata e reconhecida como uma vedete, mas ela não era uma travesti tal como se identifica atualmente. O trabalho artístico do ator Ivan Damião em compor uma persona feminina e viver profissionalmente disso caracteriza sua obra como um/a transformista (Lion, 2015, p. 115).

O sucesso de Ivaná, em 1953, rendeu-lhe a capa da *Revista Manchete (RJ)*, como foi exposta na figura 6. Em reportagem, o jornalista Ivo Serra destaca:

O nome do rapaz é bem brasileiro: Ivan Monteiro Damião. Mas para todos os efeitos êle é somente Ivana (pronúncia a, à francesa) e seu nome masculino já está quase inteiramente esquecido. Francês de nascimento, 20 anos de idade,

⁴ *Revista do Rádio (RJ)*, Edição 619, 26 de setembro de 1953, p. 12. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/144428/35537>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2021.

descendente de portugueses, Ivana é a grande sensação do Teatro musicado no Rio. Importado por Walter Pinto na última leva de artistas francêses que o empresário trouxe para sua peça “É Fogo na Jaca”, Ivana foi um sucesso completo cantando e dançando num dos últimos números da revista a canção “Cherchez Le Millionaire”

A publicidade foi formidável apresentando Ivana como a grande atração da revista. Metido em longos vestidos prêtos e capas estampadas, fumando em longas piteiras não foi dito nada sobre o seu sexo, se homem ou mulher. E quando chegou ao palco ninguém imaginou que na verdade fôsse um homem. Cantava como mulher, trajava-se como mulher e apresentava o “charme” e o “sexy” das grandes francêsas das “boites” cariocas. Depois o público descobriu que Ivana era apenas um homem desempenhando um papel de travesti. O “cartaz” aumentou. Aí além de trabalhar no Recreio êle foi para o Monte Carlo onde é a grande sensação do “show” da madrugada naquela casa.⁵

Do trecho acima, ressalto que além de expor os trejeitos que Ivaná performava em meio ao palco do espetáculo “É Fogo na Jaca”, Ivo Serra destaca a performance feminina de mulher charmosa e sexy, carregada de glamour. Lion escreve a respeito dessa mesma reportagem:

Anunciada como uma francesa, Ivaná foi mencionada nessa reportagem com diversos problemas de gênero, no sentido de que ora há um reforço linguístico pelo masculino, ora há dúvida se seria certo tratá-la no gênero feminino. Nota-se que não houve um cuidado em esconder ou revelar demais, apesar de se tratar de uma época em que identidade de gênero a partir de uma construção sociocultural era impensável (Lion, 2015, p. 116-117).

Assim, um novo sentido é forjado quando o público descobre que a performance de Ivaná não era de uma vedete, mas, como menciona a fonte, de um transformista. O sucesso acabou sendo construído por conta não só de uma curiosidade das pessoas, mas talvez pelo talento e pelo carisma do então artista. Com isso, muitas pessoas, possivelmente, tenham ido ao show por querer ver um “homem” atuar com tanta maestria, desenvoltura e trejeitos de uma dada e histórica feminilidade nos palcos do Teatro Recreio. Em um outro trecho da mesma reportagem, o periódico destaca que o gênero travesti ficaria no Brasil. Ivo Serra, possivelmente um homem cisgênero⁶, sugere que:

⁵ *Revista Manchete (RJ)*, Edição 75, 26 de setembro de 1953, Capa. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/004120/4815> e <http://memoria.bn.br/DocReader/004120/4816>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2021.

⁶ Sobre esse fato, explícito que por Ivo Serra ser possivelmente um homem cisgênero, essa realidade molda a forma de visualizar e narrar. Logo, o que é/foi narrado, assim o foi pela dimensão cisgênera da fonte. Se esse texto tivesse sido escrito por uma mulher transgênera provavelmente o conteúdo não seria o mesmo. Reflito sobre o conteúdo enquanto um espaço de exercício de poder da cisgeneridade masculina. Ver, a respeito: Nascimento, 2021, p. 92-122.

VAI FICAR NO BRASIL O gênero travesti sempre foi muito usado no Brasil como motivo cômico. Artistas de público, como Grande Otelo, Oscarito, Colé, sempre fazem travesti. Alguma fama em nossos palcos adquiriu Carlos Gil, que no Teatro de revista da Praça Tiradentes e nos teatrinhos de Copacabana fez imitações de Carmen Miranda e outras artistas famosas. Mas nenhum conseguiu o “cartaz” de Ivana, porque esse jovem (?) vive mesmo uma atriz famosa. Depois de vê-lo? e ouvi-lo (?) no Recreio, uma senhora que o (?) havia visto antes metido em trajes masculinos exclamou:

-Mas é uma beleza de moça, como homem ele é um feioso.⁷

Nesse segundo trecho da reportagem é evidenciado que Ivaná sai de uma performance cômica da travestilidade, que muito se fazia nos Teatros, carregada de preconceitos de gênero, pois fazia humor através da ridicularização da inversão dos papéis masculino e feminino. Ainda a esse respeito, destaco novamente as palavras de Lion:

Todos esses pontos de interrogação presentes para frisar a dúvida se é correto referir-se a Ivaná no gênero masculino ou se caberia mencioná-la no gênero feminino, responde a este estranhamento da transformista sendo encarada já como uma atriz de sucesso e não o ator, Ivan, com nome em letras garrafais nos cartazes (Lion, 2015, p. 118).

Assim, é nítido que Ivaná causou certa confusão, com sua excelente atuação. Ela não trazia consigo um tom cômico ou ridículo ao se travestir. Como destaca o autor, causava muitos pontos de interrogação com sua performance (Lion, 2015). O discurso da fonte destaca, inclusive, que uma espectadora acompanhou a transição, refiro-me à caracterização do artista Ivan para a personagem Ivaná. Do antes para o depois, afirma que Ivaná “é uma beleza de moça”. De certo, a espectadora reconhece a performance como sendo de grande excelência, logo, destaco que não há um sentido primeiro e originário, como a feminilidade cisgênera heterossexual, a partir do qual todas/os as/os outras/ou seriam cópias ou imitações. O trecho também diz que “como homem ele é um feioso”. Ou seja, Ivaná causava confusão quando se travestia para os palcos pela grande qualidade que sua performance apresentava, sendo inacreditável um “homem” conseguir performar tamanha feminilidade para a época.

Nesse sentido, em meio a alguns pontos de interrogação, Ivaná ganha certa publicidade em algumas revistas e jornais. Entre esses, por exemplo, a edição 216 da *Revista do Rádio (RJ)*, publicada no ano de 1953. Lá, é apresentada em sua plena performance feminina; em contraponto, também é revelada uma imagem dela em sua aparência masculina e, uma terceira, em que ela está se montando. As interrogações e incógnitas que cercam Ivaná giram ao entorno da dualidade, do ser masculino e/ou feminino, mesmo que nesse momento sua feminilidade seja apenas direcionada para a arte dos palcos. O título da reportagem

⁷ *Revista Manchete (RJ)*, Edição 75, 26 de setembro de 1953, Capa. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/004120/4815> e <http://memoria.bn.br/DocReader/004120/4816>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2021.

é carregado de sentidos: “Veste-se de Mulher. Parece Mulher, Mas... ELA É HOMEM!”⁸ O “mas” seguido de três pontos é um questionamento a respeito da performance de Ivaná que, apesar de ser aparentemente uma “mulher”, não era uma “de verdade”. Abaixo, as imagens da fonte:

FIGURAS 4 E 5 – REVISTA DO RÁDIO (RJ), EDIÇÃO 216, P. 20-21, 1953.



FONTE: *Revista do Rádio (RJ)*, Edição 216, 27 de outubro de 1953, p. 20-21.

Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/144428/10979> e <http://memoria.bn.br/DocReader/144428/10980>. Acesso em: 03 de fevereiro de 2021.

A respeito das imagens presentes na figura 4, devo ressaltar um trecho: “Quem aí está, nas duas pôses profundamente femininas, é nada mais que um homem em “travesti”: êle mesmo, Ivan Monteiro Dias, artista destacado em seu gênero... (...).” O uso do nome completo de batismo/registro de Ivaná não é fruto do acaso, mas de um jogo de sentidos, esse que se forja diante de sua performance de gênero. Na página seguinte, na figura 9, outras duas figuras são apresentadas. Na primeira, Ivaná está com sua aparência masculina ao lado do ator Grande Otelo e, na segunda, ela se veste para sua atuar nos palcos. Ainda sobre a primeira, o texto destaca que: “Ivana em sua condição real (masculino) deixa-se fotografar numa tentativa de conversão do assombrado e estupefato ‘colored’ Otelo.” Já na segunda imagem, a mensagem é a de que: “Antes do espetáculo, Ivana ainda é homem, quase no momento da transformação.” Ambas as descrições buscam demarcar a masculinidade de Ivaná, afirmando sua condição de “homem”. Assim, mais uma vez, destaco o jogo de sentidos que

⁸ *Revista do Rádio (RJ)*, Edição 216, 27 de outubro de 1953, p. 20-21. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/144428/10979> e <http://memoria.bn.br/DocReader/144428/10980>. Acesso em: 03 de fevereiro de 2021.

buscou enraizar Ivaná em uma “natural” condição masculina. Como já mencionado anteriormente em nota de rodapé, sublinho mais uma vez a dimensão cisgênera e masculina da fonte, inclusive pelo fato de a reportagem ter sido pensada e escrita possivelmente por um homem cisgênero, Henrique Campos.

A partir das matérias publicadas, é possível dimensionar o impacto provocado por Ivaná na cena teatral da década de 1950. Além das publicações estamparem fotografias de Ivaná, elas exaltam de certo modo o talento de sua performance em meio à sua espetacularização e performance de um feminino. De acordo com Henrique Campos, isso possibilitou que ela fosse considerada um dos mais perfeitos artistas em matéria de travesti. Por conta de sua atuação, o nome de Ivaná ganhou maior destaque no letreiro do Teatro. Fruto de sua performance e talento, ela passou a ser alvo de maiores atenções. Por conta desse reconhecimento, foi contratada para trabalhar na Boate Monte Carlo, de Carlos Machado.⁹

Dessa trajetória inicial, e para os objetivos desse capítulo, sublinho que, ao longo da década de 1950, alguns shows em Boates cariocas começaram a receber destaque e a chamar a atenção, inclusive da imprensa. De acordo com Neyde Veneziano:

Na década de 1950, surgiu um gênero derivado do Teatro de Revista: o *show* de Boate. O maior produtor destes *shows* foi Carlos Machado, também conhecido como O Rei da Noite. Em suas famosas Boates – Monte Carlo, Casablanca e *Nighth and Day* – ele usou um palco menor, cuidou da sonorização, chamou as melhores e mais bonitas vedetes, os melhores músicos e, também, revistógrafos experientes para escrever esquetes. A este conjunto, considerado *outro modo de fazer Teatro de Revista*, chamaram Teatro da Madrugada (Veneziano, 2013, p. 114).

De princípio, essa nova expressão artística ficou conhecida como “Teatro da Madrugada”, realizado em Boates. Nele, o gênero travesti foi inserido como esquetes de seus espetáculos. Imagino que a razão do nome “Teatro da Madrugada” se deva ao horário em que esses shows ocorriam. Mas preciso ampliar minhas considerações. Sugiro que os shows ocorriam em determinado horário, pelo turno em si permitir que o subversivo¹⁰, nebuloso e transgressor – no que toca a ordem social e moral do gênero – pudesse ocorrer com menor censura, inclusive por parcela da sociedade. Neste sentido, destaco que a subversão, nebulosidade e transgressão em questão estaria ligada a novidade que o estilo traria para a cena teatral por conta dos espetáculos de/com travestis significarem novas maneiras e possibilidades de repensar formas de existir e se relacionar com o mundo, especialmente no que diz respeito às dinâmicas que tocam as relações de gênero, assim como, as masculinidades e feminilidades.

⁹ Carlos Machado (1908-1992) foi um produtor e diretor de espetáculos musicais brasileiro, conhecido como “O Rei da Noite”. Foi dono da Boate Monte Carlo, a mesma, localizava-se no bairro da Gávea.

¹⁰ Segundo Fábio Henrique Lopes e Marina Silva Duarte, o “efeito subversivo (...) se trata de uma prática que borra as fronteiras dos gêneros, mesmo que muitas vezes possa parecer corroborar com as divisões binárias. É importante ressaltarmos que uma marcação mais “binária” do processo de travestilidade é acentuada na primeira geração, pois em sua época termos como “não binário”, “sem gênero”, e outros processos complexificadores da transgenização oriundos de uma reflexão interna de pessoas trans não faziam parte do universo das travestis”. Ver, a respeito: Lopes; Duarte, 2021, p. 151-177.

Corpos, hormônios e parafina

Concomitantemente às experiências forjadas na e a partir dos palcos, destaco a questão dos hormônios e da parafina líquida durante a década de 1960. Sobre isso, vale a pena destacar uma entrevista de Ivaná, em 1961; o artista comenta sobre Sofia Loren, outra artista transformista que vinha fazendo grande sucesso no ano de publicação da matéria:

- Para mim, fazer travesti é uma arte. Não me visto de mulher para ir a festas ou comparecer a bailes de Carnaval. Só faço travesti no palco. Condeno muito os colegas que fazem travesti pelas ruas. Êsses prejudicam nosso trabalho. Aquêles que me assistem encontram apenas arte e não vulgaridade.

- Qual a sua opinião sôbre Sophia Loren no travesti?

- Tem uma cara bonita para trabalhar como homem. Mas como artista é um desastre! Julgo que Coccinelle (Jacques Du Frenoir) em matéria de travesti é o melhor do mundo. (...)

Ivaná, que é um verdadeiro artista, sem dúvidas muito superior a Sophia Loren, encerrou as suas declarações porque faltava pouco para entrar em cena, na Boate Favela. E, no final, explicou-nos que muitos artistas do travesti francês, tomam injeções de parafina quente, para ficarem um tanto “Lollobrígidos”¹¹

Sofia Loren (o travesti) também tem viagem marcada para a Europa. Disse que vai tomar injeções de parafina líquida, para ficar tipo “lollô” e poder trabalhar melhor...¹²

Tanto no primeiro trecho da entrevista de Ivaná, quanto na segunda nota, sobre Sofia Loren, encontramos os termos “lollobrígidos” e “lollô”, em referência ao corpo da atriz italiana Gina Lollobrigida. Sobre a referida parafina líquida, Anibal Guimarães destaca que:

Não obstante seu potencial feminilizante, o recurso dos hormônios não era o único meio de satisfazer as necessidades das travestis em terem sua aparência física mais congruente possível com sua identidade de gênero. Nesse sentido a utilização de parafina líquida e, posteriormente de silicone líquido, também injetável, constituíam alternativas mais rápidas para a consecução desse processo (Guimarães, 2015, p 53).

A respeito do significado dos hormônios e de um modelo de estética a ser seguido por essa geração de travestis, Lopes e Souza salientam que essas tiveram como modelo e padrão uma estética feminina, cisgênera e branca das atrizes, vedetes, misses e cantoras do rádio. Contudo, essa geração não se limitou a se submeter passivamente a esse modelo naturalizado e histórico de feminino. De acordo com os autores, elas:

¹¹ *Revista do Rádio (RJ)*, edição 619, 1961, p. 14. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/144428/35539>. Acesso em 12 de fevereiro de 2021.

¹² *Revista do Rádio (RJ)*, edição 633, 1961, p. 19. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/144428/36272>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2021.

Ousaram, pela primeira vez, investir na mudança corporal e subjetiva, permitida e facilitada por amigos/as, companheiros/as, colegas novas e recentes tecnologias do regime farmacopornográfico (Preciado, 2018), sobretudo pela autogestão de hormônios, sem protocolos médicos. Por meio de batalhas e desafios interseccionais, forjaram insubmissões, fundaram outras e novas possibilidades e performances de gênero (Lopes, 2020, p. 205).

Para explicar melhor essa questão, apresento a imagem da atriz italiana Gina Lollobrigida, em 1950:

FIGURA 6 – GINA LOLLOBRIGIDA, DÉCADA DE 1950.



FONTE: *Fineartmericana*. Disponível em: <https://fineartamerica.com/featured/miss-italia-gina-lollobrigida-1950-everett.html>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2021.

Voltando ao uso da parafina, para se produzir um corpo considerado mais feminino, cabe perguntar: o que seria essa parafina quente ou líquida que algumas artistas consumiam para ficar com o corpo parecido com o de Gina Lollobrigida? A nota que faz referência a Sofia Loren sugere que ela vai tomar essa tal parafina na Europa, para poder trabalhar melhor, ou seja, caso tome, o corpo ficará parecido com o da atriz, ela deixará de estar em

travesti apenas para o palco, passando a ter curvas, volume e um desenho corporal considerados femininos, desenvolvendo seios e a pele mais delicada. De acordo com Larissa Pelúcio, “é no corpo, enquanto território de significados sociais, que se materializa o gênero que uma travesti deseja para si” (Pelúcio, 2009, p. 259). A autora ainda destaca que a escolha de um estilo de roupa, dos acessórios, passando pela sistemática eliminação dos pelos até as sessões de aplicação de parafina líquida, digo, no contexto da década de 1960, vão dando formas não somente ao corpo, mas promovem toda uma mudança moral. Moralidade essa que Ivaná vem criticar. No trecho acima apresentado, além de condenar as colegas que fazem travesti pelas ruas, afirma que elas prejudicam seu trabalho.

A partir das fontes acima, posso considerar que para alguns artistas transformistas a performance feminina deveria ser/estar apenas para e nos palcos, logo entendida exclusivamente como expressão artística. Contudo, para outras, como Yeda Brown, Aloma Divina e Suzy Parker¹³, o palco serviu como meio e estratégia de mudança subjetiva, de autoinvenção e autoinvestimento travesti.

O início da década de 1960 marca, portanto, a proliferação dos espetáculos de e com travestis e transformistas nos Teatros e nas Boates do Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo, inicia-se a migração dessas artistas para a Europa. Duarte e Ferreira constataam “que a passagem dos anos 1960 para os anos de 1970 foi o momento de expansão desse modo de vida e do grande fluxo migratório de travestis para Paris” (Duarte; Ferreira, 2020, p. 311).

Sobre esse contexto, entendido como condição de possibilidade, não poderia deixar de destacar o nome do bailarino Waldir Conceição, também conhecida como Daloá. De acordo com Guimarães:

Em 1963, chegou a Paris, Waldir da Conceição, o primeiro brasileiro que passou a viver ali, integralmente, como travesti. Bailarino profissional, dotado de refinada técnica, beleza exótica e porte elegante, Waldir já correra o mundo em diferentes turnês. Quando em 1962 estive em Paris pela primeira vez, Waldir ficou perplexo com algumas coisas que ali viu: à noite, pelas ruas de Pigalle, homens maquiados e vestidos em elegantes trajes femininos eram cortejados por outros homens e tratados como mulheres. A repressão policial a que, na França, estavam sujeitas aquelas pessoas por conta da sua “afronta” à legislação que proibia “a um homem se vestir como mulher fora do período de carnaval” pareceu irrelevante para Waldir. Perceber as infinitas possibilidades subjacentes à inegável atração e atenção que, em geral, aqueles “afeminados” exerciam sobre homens de “verdade” foi crucial e suscitou em Waldir o desejo de investir na carreira de bailarino em Paris. (Guimarães, 2015, p. 46).

No Brasil, Waldir Conceição foi um dos bailarinos de Mercedes Batista, no início da década de 1960. Mercedes foi primeira mulher negra a integrar o corpo de baile do Theatro

¹³ Destacado essa informação por conta de uma série de entrevistas realizadas como essas nos dias 10 de outubro de 2016, 21 de novembro de 2016, 24 de abril de 2017, 25 de julho de 2017 e 15 de fevereiro de 2019.

Municipal do Rio de Janeiro. Em algumas notas publicadas na *Revista do Rádio (RJ)* e *Jornal Correio da Manhã (RJ)*, encontrei pistas que sugerem que Waldir Conceição estava trabalhando como travesti em Paris e Nova Iorque:

Waldir Conceição, ex-bailarino de Mercedes Batista, está agradando em Paris, no Chez Mme. Arthur". Travesti dos bons.¹⁴

Waldir Conceição (ex-bailarino da Mercedes Batista) é atração em Nova Iorque na base do travesti.¹⁵

Pouca gente sabe que o bailarino Waldir Conceição, que durante muito tempo atuou no Balé de Mercedes Batista, é, hoje, o mais famoso travesti da Europa, viajando constantemente e recebendo o mais alto salário até hoje pago a um artista do gênero. Waldir é hoje Daloá, veste-se de mulher, vive normalmente como mulher, tem cabelos longos (naturais), operou o nariz e olhos – e tornou-se uma bonita môça, No momento é a grande atração da famosa buate **Le Kit-Kat**, em Beirute, Líbano.¹⁶

Peçam a Attilio Cerino que mostre as fotos que recebeu do travesti brasileiro Daloá, do Chez Madame Arthur, de Paris. São... Impressionantes!¹⁷

De acordo com essas notas, Waldir Conceição fazia e vivia de travesti com o nome Daloá. Essa, havia se forjado uma bonita moça, vestindo-se de mulher, com cabelos longos naturais e até nariz e olhos feitos com cirurgias. Isso tudo já no início e durante a década de 1960, enquanto na cidade Rio de Janeiro os shows de travestis ainda estavam ganhando força. Para Guimarães:

Não demorou para que Waldir logo entendesse que a magia permissiva de Pigalle e o clima sedutor dos cabarés de espetáculos de travestis Madame Arthur e Le Carrousel eram irresistíveis e falavam mais alto à sua sensibilidade do que prosseguir a sua carreira de bailarino. Paris, não apenas abriu as portas de um novo mundo para Waldir como, também mostrou os caminhos para sua transformação física em mulher. Foi assim que, em 1963 aos 27 anos de idade nascia Daloá (Guimarães, 2015, p. 46).

A seguir, imagem de Daloá:

¹⁴ *Revista do Rádio (RJ)*, edição 712, 1963, p. 19. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/144428/40482>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2021.

¹⁵ *Revista do Rádio (RJ)*, edição 790, 1964, p. 19. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/144428/44429>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2021.

¹⁶ *Correio da Manhã (RJ)*, edição 23171, 23 de outubro de 1968, 3º Caderno, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/96647. Acesso em: 12 de fevereiro de 2021.

¹⁷ *Revista do Rádio (RJ)*, edição 830, 1965, p. 19. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/144428/46588>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2021.

FIGURA 7 - DALOÁ, 1966.



FONTE: *O Jornal (RJ)*, edição 13765, 13 de agosto de 1966, 2º Caderno, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/53143. Acesso em 12 de fevereiro de 2021.

Como pode ser observado na figura 11 publicada em *O Jornal (RJ)*, em 1966, ela investiu na produção de um corpo considerado escultural, com seios bem demarcados por um sutiã e cabelo longo na altura dos ombros, em uma pose sensual. Ainda de acordo Guimarães:

A efervescência do disputado ambiente noturno em que Daloá passou a viver logo a despertou para a possibilidade/necessidade de recorrer aos “milagrosos” hormônios e cirurgias plásticas que faziam “maravilhas” em corpos e rostos, e cujos nomes eram ciosamente partilhados apenas entre poucos travestis franceses “estabelecidos” (Guimarães, 2015, p. 46).

A partir da imagem que tem como principal foco Daloá, e da reflexão de Guimarães, destaque, ainda, um trecho de uma reportagem de autoria de Antônio Franco, publicada no jornal *A Luta Democrática (RJ)*, no ano de 1972. Nesta, há referência à trajetória de Daloá, durante a primeira metade da década de 1960, o título é: “E Deus fez o homem que se fez mulher... E Deus fez Waldir que se fez Daloa”:

(...) O BONECO ERA BONECA

Criança ainda, sonhava. Um sonho que ainda não podia suplantar as fronteiras da imaginação. Algo que tinha que guardar bem “enrustido” para não ser vilipendiado e chacoteado. Morava em São Cristóvão e viveu e brincou como garoto, igual a tantos. Aparentemente...

Cresceu e voltou-se para o ballet. Engatinhou, aprendeu a arte clássica, exercitou-se e tornou-se profissional, guiado pelas mãos e talentos de Mercedes Batista, “expert” em ritmos folclóricos. Todos os anos nos bailes de carnaval era sensação como travesti. Era o alvo das atenções pelo corpo de fêmea em alma plenamente delicada. E veio o Teatro de revista. Trabalhava e dançava. Sonhava e dançava. E tentava transformar o quase irreal em algo límpido como a água cristalina. Real e palpável. E um belo dia aconteceu...

E DEUS FEZ O HOMEM QUE SE FEZ MULHER...

Alguém lhe acenou com um convite há muito acalentado. Ir trabalhar em Paris como travesti profissional. E vieram as passagens. Criações e guarda-roupa para a metamorfose. Era o incrível botando as mangas de fora. E de que forma... E o sonho começava a se concretizar. E o rapaz dava vazão àquilo que por tanto tempo guardara no mais recôndito do seu sentimento. A luta do ser e do não se principiava tudo o que agitava mais alto. E a feminilidade despontava e a masculinidade sumia a olhos vistos. E a jogada internacional era uma realidade...

E O ARTISTA VIROU ARTISTA

E em alguns anos de atividade ininterrupta, Waldir, perdão, Daloa, somou uma série considerável de sucessos pelas terras em que se apresentou e exibiu tudo aquilo que a natureza não lhe tinha dado mas que teimosamente fizera brotar. E as agendas anotaram Lisboa, Espanha, França, Bélgica, Holanda, Suíça, África, Abidjon, Libéria, Casablanca, Londres, Dakar, Turquia, Grécia, Canadá, centros de diversão que viram, ouviram e aplaudiram a internacional Daloa, a brasileira sensacional. A esta altura dos acontecimentos seria contrariar o óbvio chamá-lo de O internacional. A mulher era toda dos pés à cabeça. Olhos de ver...

(...) E O QUE ONTEM ERA WALDIR HOJE É DALOÁ.¹⁸

Sobre a fonte acima, relembro aqui que o texto é de autoria de Antônio Franco, logo presumo e evidencio a dimensão cisgênera e masculina, por essa ter sido escrita possivelmente por um homem cisgênero, sendo esses, todos aqueles que se identificam com características, conjuntos e papéis impostos socialmente ao nascimento em detrimento a anatomia do “sexo biológico”, logo sexo/gênero¹⁹ não são categoriais naturais. No parágrafo que tem por título “O Boneco era Boneca”, sublinho a referência à infância do menino Waldir, que

¹⁸ *Luta Democrática (RJ)*, edição 5776, 2º caderno, 22 e 23 de outubro de 1972. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030678/52130>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2021.

¹⁹ Ver, a respeito em: Butler, 2016, p. 17-70.

sonhava em colocar para além das fronteiras de sua imaginação um desejo até então bem enrustido em seu inconsciente.

Para o até então menino Waldir, a arte foi um divisor, com ele se interessando pelo balé clássico e pela dança. Isso fez com que o palco e o Teatro de revista fossem espaços de grande familiaridade para o então bailarino que se transformou em Daloá, por conta de um convite para trabalhar como travesti em Paris. Assim, a arte, o palco e a vida em Paris permitiram que ela pudesse realizar seus sonhos e sentimentos, potencializando investimento subjetivo. De acordo com Vladimir Safatle:

Mesmo um desejo “narcisista” é um desejo pela imagem de si a partir da internalização do olhar de um Outro elevado a condição de ideal. Todo desejo pressupõe um campo partilhado de significação na qual o agir se inscreve. Pois todo desejo pressupõe destinatários, é desejo feito para um Outro e inscrito em um campo que não é só meu, mas é também o campo de um Outro. Assim, perguntar-se sobre o ser do sujeito a partir do desejo é, como nos mostrou Hegel, partir necessariamente do sujeito como uma entidade relacional para a qual em termo butlerianos, há “uma relação radical e constitutiva à alteridade” (Safatle, 2019, p. 179-180).

Logo, o feminino em sua vida começa a ser forjado a partir das suas amigas, dos bastidores dos espetáculos e de seu investimento subjetivo, vindo a construir para si a imagem de uma jovem e considerada linda mulher. O caso de Daloá foi permitido e potencializado por e em Paris, e por outras cidades citadas ao redor do mundo. É importante dar destaque à história dessa artista, pois possivelmente ela foi a pioneira em cruzar o Atlântico e se fazer travesti em terras distantes de seu local de origem, o antigo bairro Imperial de São Cristóvão, na cidade do Rio de Janeiro. A respeito de Daloá, Guimarães comenta:

Após viver na Europa 12 anos sem ter se submetido à cirurgia de transgenitalização, mas, ainda assim, fazendo *strip-tease* e dançando, Daloá trocou de sexo em 1975, em Bruxelas. Não há dúvidas: o exitoso florescer pessoal e profissional de Daloá, sedimentou as bases de um importante movimento de emigração de artistas travestis brasileiras rumo à Europa a partir da década seguinte (Guimarães, 2015, p. 46).

De certo modo, da mesma forma como o “*Cabaret Madame Arthur*” e o “*Le Carrousel*”, em Paris, foram históricas condições de possibilidade para a emergência subjetiva de Daloá, os palcos do Teatro Recreio e da Boate Favela, entre outros espaços na cidade do Rio de Janeiro, se fizeram fundamentais para muitas outras travestis brasileiras. A respeito da fonte acima e da busca por mudanças subjetivas estéticas corporais, Edward MacRae escreve que:

Intrinsecamente relacionada à questão de reprodução dos papéis sexuais tradicionais, está a do travesti e do transexual, indivíduos que, em alguns casos, chegam a submeter-se a dolorosas e caras cirurgias para adquirirem características externas do sexo oposto (Macrae, 1990, p. 54).

Assim, destaco que há investimento subjetivo diante do universo entendido e nomeado como “travestilidades”. Nesse, há subjetivações, essas que se forjam para algumas personagens, em um primeiro momento quando passam a estar “em travesti” e, em um segundo, se realizam em “ser travesti” dentre as promoções e modificações corporais no decorrer da década de 1960. Para Jorge Leite Júnior:

Pessoas que provocam uma ideia de ‘transição’ entre os gêneros como travestis (...), não apenas questionam normas de gênero estabelecidas, mas ajudam a criar novos padrões de gêneros que podem vir a ser repetidos, pois é no interior da performatividade que as fissuras do gênero se revelam e moldam caminhos para novas vivências (Júnior, 2011, p. 131).

Sobre novas tecnologias, para Guimarães, a pílula anticoncepcional era de baixo custo e fácil de ser utilizada, além de ser de conhecimento de todos os “afeminados”. Para o autor, parte dessas tinham o sonho de:

Induzir em si o aparecimento de caracteres sexuais secundários femininos – como seios, arredondamento das formas, a maciez da pele – e deter os sinais da sua masculinidade – como, por exemplo, a diminuição da queda de cabelo e a natural agressividade (Guimarães, 2015, p. 52).

Assim, é interessante perceber o quanto essa geração, seja nos palcos das Boates ou nos Teatros, investiu na possibilidade de “estar de travesti” ou então em “ser travesti”. Nesse sentido, o historiador Fábio Henrique Lopes e a historiadora Marina Silva Duarte (2021) argumentam que foi durante a década de 1960 que as travestis da “primeira geração” passaram reivindicar, o reconhecimento social quanto mulheres. Assim, de acordo com o autor e autora: “elas investiram em processos de autodeterminação se apropriando de referências de feminilidade (...) das cantoras do rádio, das vedetes, das misses dos concursos de beleza ou das atrizes hollywoodianas” (Lopes; Duarte, 2021, p. 156). Neste sentido, a socióloga Berenice Bento explicita que no contexto que se insere determinado investimento, “a estética pode ser interpretada como uma moeda para a inserção no campo do gênero identificado, podendo significar a possibilidade de agregar ‘capital de gênero’” (Bento, 2011, p. 179). No caso, as travestis da nomeada primeira geração participaram “de um processo histórico geracional e subjetivo de identificação, o qual vai forjar e possibilitar novas subjetividades” (Lopes; Duarte, 2021, p. 156).

Em diálogo com o parágrafo anterior, Tiago Duque (2011) destaca que algumas modificações na esfera da sexualidade se associam a novas tecnologias corporais e a um aumento do debate para além das heterossexualidades. De acordo com o autor, “as possibilidades de construção do feminino têm trazido novas implicações identitárias para as travestis e tornando os corpos mais plásticos à construção e desconstrução do que deseja” (Duque, 2011, p. 26). Sobre tais implicações que constituem o “ser travesti”, Thiago Barcelos Soliva (2018) escreve que o “ser travesti” se torna elemento central na forma como essa geração se relaciona com a sociedade e consigo. Desta maneira, Pelúcio explicita que “não é o corpo,

ou só ele, que muda. Opera-se uma alteração em todos os planos: internos/psíquico/moral/quanto externo/corporal/físico” (Pelúcio, 2011, p. 232). Segundo Lopes (2018b), tais alterações são específicas, datadas, históricas, relativas a determinadas condições de possibilidades. Assim, para o autor: “ser travesti’ é um processo histórico e subjetivo de devi sem fim” (Lopes, 2018b, p. 58).

Conclusão

Como defendido por Lopes e Duarte (2021), a década de 1960 é o momento de popularização dos espetáculos de travestis na cidade do Rio de Janeiro. Nesse ponto, volto ao questionamento inicial feito no título desde subtópico: afinal, Ivaná trouxe a moda²⁰ do travesti para o Brasil? Penso que não, pelo fato de esta ter afirmado em fonte já mencionada que antes dela já existiam outras atuando na cena cultural. Devo indagar, inclusive, o que seria uma “moda do travesti” – como proposto por uma das revistas mencionadas acima. Algo passageiro? Seria esse o sentido oferecido pela imprensa? Talvez sim. Contudo, vale a pena destacar que Ivaná teve seu destaque na arte do transformismo. Mas ela mesma sugere que não foi a pioneira a fazer esse tipo de apresentação nos palcos brasileiros, sugerindo o nome e o pioneirismo de uma outra artista do gênero. Ao mesmo tempo, não posso deixar de reconhecer que Ivaná foi a primeira a causar grande curiosidade e destaque por parte da imprensa, talvez por ser uma artista internacional, ou por ter atuado na companhia de Walter Pinto, essa última uma das grandes companhias teatrais dos anos de 1940, 1950 e 1960 na cidade do Rio de Janeiro, comandada pelo empresário, autor, produtor e diretor de mesmo nome.

Para concluir, destaco mais uma vez que, além dos hormônios, as redes de amizade estabelecidas em locais de sociabilidade como boates e teatros foram de grande importância para que desejos, trocas, sonhos e negociações possibilitassem a emergência das históricas subjetividades travestis ao longo da década de 1960. A partir de tais resultados, resalto que a história como disciplina pode/deve ser utilizada como instrumento potente para tecer novos/outros caminhos para um mundo onde a diversidade possa viver, existir e resistir com a alegria dos mais belos sorrisos. Assim, olhar para a beleza da existência e contemplar a vida com ousadia através das diferenças é escolher construir e estimular uma ciência criativa e afetiva. Como a primeira geração de travestis da cidade do Rio de Janeiro, vejo os espaços como geradores de possibilidades para ser o que se sonha ser, ser o que se quer ser, ser o que se é.

²⁰ A palavra “Moda” citada na reportagem sugere a mesma como uma noção de tendência ou gosto do momento.

Referências

- BENEDETTI, Marcos. **Toda Feita**: o corpo e o gênero das travestis. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.
- BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo**: sexualidade e gênero na experiência transexual. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.
- BUTLER, Judith. Sujeitos do sexo/gênero/desejo **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. In: _____. Tradução: Renato Aguiar. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real*. **Pós**: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, 2012, p. 206-219.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Invenção da histeria**: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière. Tradução: Vera Ribeiro. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- DUQUE, Tiago. **Montagens e desmontagens**: desejo, estigma e vergonha entre travestis adolescentes. São Paulo: Annablumen, 2011.
- DUARTE, Marina; FERREIRA, Daniel Wanderson. Paradoxos discursivos na luta pela inserção social das brésiliennes em Paris. In: GOMES, Aguinaldo Rodrigues; LION, Antonio Ricardo Calori de. (orgs.). **Corpos em Trânsito**: existências, subjetividades e representatividades, 2020, p. 311-329.
- GUIMARÃES, Anibal. Todas as Mulheres do Mundo: a construção do corpo travesti no Brasil das décadas de 1960 e 1970. BRASIL, Ministério da Saúde. Secretaria de Gestão Estratégica e Participativa. Departamento de Apoio à Gestão Participativa. **Transexualidade e Travestilidade na Saúde**. Brasília: Ministério da Saúde, 2015, p. 39-64.
- JESUS, Jaqueline Gomes de. **Homofobia**: Identificar e prevenir. 1^a ed. Rio de Janeiro: Metanoia, 2015.
- FIGARI, Carlos. **@s @outras Cariocas**: interpelações, experiências e identidades homoetóricas no Rio de Janeiro: séculos XVII ao XX. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2007.
- LOPES, Fábio Henrique. Travestilidades e ditadura civil-militar brasileira.: Apontamentos de uma pesquisa. **Revista Esboços**, Florianópolis, v. 23, n. 35, 2016, p. 145-167.
- _____. Cisgeneridade e historiografia: um debate necessário. In: NETO, Miguel Rodrigues de Sousa; GOMES, Aguinaldo Rodrigues. (orgs.). **História e Teoria Queer**. Salvador: Editora Devires, 2018a, p. 87-88.

_____. Subjetividades travestis no Rio de Janeiro, início da década de 1960. Aloma Divina. **Transversos: Revista de História**. Rio de Janeiro, n. 14, dez, 2018b, p. 52-69.

_____; SOUZA, Paulo Vitor Guedes de. Suzy Parker e Yeda Brown. Amizades, Modos de existência e invenções de Si. In: GOMES, Aguinaldo Rodrigues; LION, Antonio Ricardo Calori de. (orgs.). **Corpos em Trânsito: Existências, subjetividades e representatividades**, 2020, p. 205-242.

_____; DUARTE, Marina Silva. A Primeira Geração de Travestis no Brasil: Desvios e (re) invenções das sexualidades e do gênero na década de 1960. **Revista Territórios e Fronteiras**, Cuiabá, vol. 14, n. 1, jan.-jun., 2021, p. 151-177.

LION, Antonio Ricardo Calori. Ivaná: a grande dúvida no teatro de revista nos anos 1950. **Albuquerque** – Revista de História. vol. 7, n. 14, 2015, p. 102-120.

JÚNIOR, Jorge Leite. **Nossos corpos também mudam**: a invenção das categorias “travesti” e “transexual” no discurso científico. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2011.

MACRAE, Edward. **A construção da Igualdade**: Identidade Sexual e Política no Brasil da “Abertura”. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

NASCIMENTO, Letícia Carolina Pereira do. Cisgeneridade, despatologização e autodeterminação: nós por nós mesmas. In: _____. **Transfeminismo**. São Paulo: Jandaíra, 2021, p. 92-122.

OLIVEIRA, Maria Neuza. **Damas de paus**: o jogo aberto dos travestis no espelho da mulher. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994.

PELÚCIO, Larissa. **Abjeção e desejo**: uma etnografia travesti sobre o modelo preventivo de aids. São Paulo: Annablume, 2009.

SAFATLE, Vladimir. Posfácio. **Dos problemas de gênero a uma teoria da despossessão necessária**: ética, política e reconhecimento em Judith Butler. In: BUTLER, Judith. Relatar a si mesmo. Crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, p. 173-196.

SOLIVA, Thiago Barcelos. **Sob o símbolo do glamour**: Um estudo sobre homossexualidades, resistência e mudança social. Tese (Doutorado em Ciências Humanas/ Antropologia Cultural), UFRJ, 2016.

_____. Sobre o talento de ser fabulosa: os “shows de travesti” e a invenção da “travesti profissional”*. **Cadernos Pagu**. 53, 2018, p. 1-40.

SOUZA, Paulo Vitor Guedes de. **Glamour das Divas**: uma reflexão sobre espaços de sociabilidade, redes de amizade e subjetividades travestis na cidade do Rio de Janeiro, década de 1960. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2022.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso**: a homossexualidade no Brasil da colônia. Rio de Janeiro: Objetiva, 1985.

VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil**: dramaturgia e convenções. São Paulo: SESI-SP Editora, 2013.

VERGUEIRO, Viviane. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes**: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade. Dissertação (Mestrado) Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura, Sociedade, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

VERAS, Elias Ferreira. **Travestis**: carne, tinta e papel. 2. Ed. Curitiba: Appris, 2019.

Agradecimentos

À Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ).

Revisor: Felipe Goebel Email: goebel.felipeb@gmail.com