ANTONIO RICARDO CALORI DE LION

O DOM DE ILUDIR:

ambiguidades de gênero em Ivaná no teatro de revista brasileiro (1953-1963)

ASSIS

2024

ANTONIO RICARDO CALORI DE LION

O DOM DE ILUDIR:

ambiguidades de gênero em Ivaná no teatro de revista brasileiro (1953-1963)

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para obtenção do título de doutor em História (Área de Concentração: História e Cultura)

Orientadora: Prof.ª. Dr.ª Zélia Lopes da Silva

Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — Código de Financiamento 001

ASSIS

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) Ana Cláudia Inocente Garcia - CRB 8/6887

Lion, Antonio Ricardo Calori de
L763d O dom de iludir : ambiguidades de gênero em Ivaná no teatro de revista brasileiro (1953-1963) / Antonio Ricardo Calori de Lion. — Assis, 2024
200 f. : il.

Tese de Doutorado - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientadora: Profa. Dra. Zélia Lopes da Silva

1. Teatro de revista. 2. Relações de gênero. 3. Transformistas. I. Título.

CDD 306.768

REGISTRO DO IMPACTO ESPERADO

Nossa pesquisa oferece potencial científico, social e educacional por apresentar resultados de profunda investigação sobre as relações de gênero em um período da história brasileira, contribuindo com outros estudos — nacionais ou estrangeiros —, e para uma educação crítica inclusiva de qualidade. O impacto esperado é de contribuir com a compreensão de lutas sociais na diminuição das desigualdades de classe e gênero.

RECORDING OF EXPECTED IMPACT

Our research offers scientific, social, and educational potential by presenting results of deep research on gender relations in a period of Brazilian history, contributing to other studies — national or foreign —, and for quality inclusive critical education. The expected impact is to contribute to the understanding of social struggles in reducing class and gender inequalities.

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE ANTONIO RICARDO CALORI DE LION, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS - CÂMPUS DE ASSIS.

Aos 24 dias do mês de janeiro do ano de 2024, às 09:00 horas, no(a) Sala de Defesas e Sala Virtual: meet.google.com/kdg-qzsv-rym, realizou-se a defesa de TESE DE DOUTORADO de ANTONIO RICARDO CALORI DE LION, intitulada **O DOM DE ILUDIR: ambiguidades de gênero em Ivaná no teatro de revista brasileiro (1953-1963)**. A Comissão Examinadora foi constituida pelos seguintes membros: Profa. Dra. ZÉLIA LOPES DA SILVA (Orientador(a) - Participação Presencial) do(a) UNESP/FCL - Assis/SP, Profa. Dra. ROSANGELA PATRIOTA RAMOS (Participação Virtual) do(a) UFU - Uberlândia/MG, Profa. Dra. THAIS LEÃO VIEIRA (Participação Virtual) do(a) UFMT - Rondonópolis/MT, Prof. Dr. MIGUEL RODRIGUES DE SOUSA NETTO (Participação Virtual) do(a) UFMS - Aquidauana/MS, Profa. Dra. DAIANE VAIZ MACHADO (Participação Virtual) do(a) UNESP/FCHS - Franca/SP. Após a exposição pelo doutorando e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, o discente recebeu o conceito final: APROVADO. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.

Profa. Dra. ZÉLIA LOPES DA SILVA – Zélia Lopes da.

À Hobson Louise Mad Knight, por sua aura criativa,
por tudo.

AGRADECIMENTOS

penso no escuro, por onde passar?
yorimatã okê aruê
a casa teço folhas para abrigar
o corpo já desfeito de não ser um só

«**Yorimatã Okê Aruê** — Luli e Lucina»

Aqui se encontram nove anos de pesquisas que passaram por diversos acervos. Nessa trajetória as veredas nem sempre foram fáceis de serem atravessadas. A pandemia foi um dos graves entraves nesse caminhar e apesar do tempo de pesquisa o processo de escrita levou pouco mais de três anos. Todo o trabalho de investigação e produção do texto jamais teria sido possível sem o apoio e auxílio de outras pessoas, pois apesar da criação textual ser solitária o processo até ela é coletiva.

O primeiro impulso para o mergulho nesse tema de pesquisa foi em algum lugar no Centro-Oeste, no cruzamento entre Goiás e Mato Grosso do Sul, em 2014, quando Miguel Regina de Souza Neto me incentivou a seguir a ideia que eu tinha de fazer um trabalho acerca do teatro de revista pensando as "eróticas dissidentes". Naquele momento ainda não tínhamos chegado ao sujeito protagonista dessa história. A ele sou grato pelo incentivo inicial que já perdurava desde a minha Iniciação Científica, pelas trocas teóricas e de experiências no ambiente acadêmico e lições preciosas de "rebeldia historiográfica", além de ter participado da banca de defesa desta tese, completando o círculo dessa trajetória com sugestões brilhantes.

Assim como Miguel, Aguinaldo Rodrigues Gomes foi um grande incentivador dessa pesquisa na sua concepção original, levada inicialmente para o Programa de Pós-graduação em História (PPGHIS) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), entre 2017 e 2018. De lá para cá Aguinaldo sempre me apoiou nos meus estudos e pesquisas, acreditando até mais do que eu mesmo que fosse possível essa tessitura em meio a tantos empecilhos.

Da primeira versão do projeto, quando eu ainda tinha dificuldades em seguir com os estudos *queer*, devo agradecer a Benedito Inácio Ribeiro Junior pelo esforço de leitura e sugestões daquela primeira versão e nas trocas ousadas e inspiradoras entre o ambiente acadêmico e o nosso *pocsocial*.

A leitura crítica do projeto de 2016 também foi feita por Robson Pereira da Silva que ficou horas em chamada telefônica comigo revisando-o após sua inteligente percepção. Muito

do que está nesta pesquisa foi sugerido por ele. Sobre Hobson Louise Mad Knight só tenho que abraçar e agradecer por todos os anos juntos em nossas trajetórias acadêmicas que sempre se cruzaram. Por todo o incentivo desde o princípio em nossa graduação, para que eu seguisse para o doutorado e pelo apoio conjunto de *sisters* quando estivemos na UFU. O período que passamos juntos era recreativo e formativo, colaboracionista e de irmandade. É como na canção, "Nóis se cruzemo na espiral da vida/ Mais de uma vez eu tenho consciência/De que na vida não tem coincidência, ai, ai"... Sua família, em especial dona Lola, também representou porto seguro na busca pelo curso de doutoramento.

Por esse tempo, sem a ajuda e incentivo de Marcos Antonio de Menezes e sua família eu não teria chegado até aqui. Muito obrigado pelo forte apoio e crença na minha formação.

Agradeço a Profa.ª Dra.ª Kátia Rodrigues Paranhos por ter aceitado me orientar quando estive na UFU e me dar condições de seguir da melhor forma o meu caminho acadêmico. Igualmente, sou grato ao Prof. Dr. Henrique Buarque de Gusmão por ter aceitado supervisionar minha pesquisa de Doutorado Sanduíche no País e me recebido tão bem na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) para a realização de coleta documental em arquivos no Rio de Janeiro. As atividades só foram possíveis graças à concessão de bolsa de pesquisa pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) — processo nº 312888/2017-1.

Dessa fase da pesquisa no Rio de Janeiro tenho gratidão pelo apoio do pessoal do Centro de Documentação e Pesquisa (CEDOC) da Funarte. Todos os funcionários e funcionárias possibilitaram que eu tivesse acesso ao Fundo Walter Pinto por várias visitas técnicas na Biblioteca da instituição. Da mesma forma, agradeço aos funcionários da Biblioteca Central da UNIRIO que me ajudaram com as pesquisas bibliográficas no acervo de teses e dissertações ainda não digitalizadas.

Nesse período pude participar das discussões do LabQueer — Laboratório de estudos das relações de gênero, masculinidades e transgêneros (UFRRJ), tendo sido acolhido pelo grupo ao qual agradeço principalmente ao Prof. Dr. Fábio Henrique Lopes.

Agradeço à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) que me atendeu ao longo dos anos de pesquisa sanando dúvidas sobre algumas peças e disponibilizando cópias de textos teatrais, sobretudo durante o período pandêmico.

A Cézar Sepúlveda agradeço a disponibilização de documentos de seu acervo pessoal, porém a sua maior contribuição foi no compartilhamento de suas memórias e histórias de um Rio que não existe mais. Cezinha foi fonte de formação cultural para mim por diversas vezes,

fosse em nosso encontro presencial ou nos inúmeros contatos *online*. Devo muito a sua generosidade.

Na UFU entre 2017 e 2018 pude ter o privilégio de ser aluno da última turma da Prof.ª Dr.ª Rosangela Patriota. Fui recebido pelo seu grupo e acolhido por ela em tempos muito turvos e a delicadeza e persistência de acreditar que minha pesquisa era interessante me fez caminhar por diversas vezes sob sua inspiração. Talvez Rosangela não tenha ideia do quanto contribuiu para que eu pudesse tentar ser melhor dia após dia na minha concepção de uma história interdisciplinar e que faça parte das nossas visões de mundo. Muito obrigado pela generosidade, sempre, tanto no início quanto como parte da banca de defesa deste trabalho.

Cultivo gratidão pelo Prof. Dr. Alcides Freire Ramos que apostou em nossos trabalhos discutidos em sua disciplina, ainda em 2017, colocando questões pertinentes e tendo por primazia o debate coletivo. Agradeço também ao Prof. Dr. Alexandre de Sá Avelar pela possibilidade de aprendizado em novas trilhas e veredas possíveis no ofício, pelo conteúdo ministrado em disciplina na UFU, no mesmo ano.

Quando eu pensava que não conseguiria mais seguir com minha pesquisa no doutorado Carla Lisboa Porto foi fundamental em me interpelar e, assim como Lucas Suzigan, me incentivar a continuar com a pesquisa a partir do meu retorno para o Programa de Pós-graduação em História da UNESP/Assis. Lucas me lançou a ideia, Carla praticamente colaborou em quase todas as fases. Me lembro de sair da reunião como parte do processo seletivo de ingresso e estar muito agitado e ansioso, liguei de pronto para Carla que foi direta ao ponto: "está feito!" Sem a sua generosidade e inteligência emocional para com "um pobre camponês" eu não teria somado os esforços para chegar até aqui. Mais uma vez eu agradeço a você e ao Lucas pelo apoio e colaboração, agora em registro. Estendo esses agradecimentos a J.J. Caluzi que de maneira indireta (por vezes muito direta) participou desse desenvolvimento acadêmico.

Como posso agradecer à minha orientadora? Tarefa difícil, pois em palavras ainda é muito pouco. Nutro profunda admiração pela Profa.ª Dra.ª Zélia Lopes da Silva, pessoal e acadêmica. Quando olho para você eu vejo uma referência que me entusiasma e sempre me proporcionou — apesar das inúmeras dificuldades que passamos juntos nesse período pós 2020 — formas de continuar. Eu sou imensamente grato pelo esmero com que olhou para mim me propiciando uma excelente formação. Para além da questão acadêmica, sou grato à Zélia por ter me acolhido como seu orientando em 2018, por toda sua paciência e parcimônia na longa jornada que atravessei em âmbito pessoal. Sem a sua maestria no ofício e a ternura eu jamais teria conseguido concluir meu texto e ter um pouco de boa autoestima intelectual.

Da mesma forma, sou muitíssimo grato à Prof.ª Dr.ª Tania Regina de Luca. Agradeço a generosidade durante a supervisão no estágio de docência realizado na graduação em História na UNESP/Assis em 2019, aprendi demais dentro e fora da sala de aula com nossas conversas. Minha pesquisa e a escrita da tese ganhou muito com sua contribuição durante a arguição na banca de qualificação. Para mim e muitos colegas Tania é uma inspiração.

Entre 2018 e 2019 meu projeto teve contribuições importantes do Prof. Dr. Ivan Esperança Rocha e do Prof. Dr. Leonardo Lemos de Souza, como convidado, durante as leituras críticas na disciplina Seminários de Pesquisa, aos quais agradeço a disponibilidade e inteligência com que arguiram. À Prof.ª Dr.ª Lúcia Helena Oliveira Silva sou grato por ter contribuído com minha formação, sobretudo na disciplina Teoria e Método, na UNESP/Assis, e por todo o acolhimento desde o meu mestrado.

Durante o ano de 2019 dividi a representação discente no Conselho do PPGH da UNESP com Daniel Alves Azevedo, e por conta disso nos encontramos diversas vezes e pudemos dialogar sempre sobre nossas pesquisas, anseios e rumos que tomávamos naquele momento complexo para o Brasil e para nós que estávamos na pós-graduação. Daniel foi um amigo fiel ao longo desse percurso, compartilhamos de muitos momentos juntos, e agradeço o forte apoio para que eu realizasse a pesquisa e chegasse até a defesa.

Nesse processo — e até o momento em que escrevo essas palavras — Marcela dos Santos Alves foi peça chave para que eu seguisse firme em todas as etapas da pós-graduação. Sem o seu apoio e aconselhamento eu não teria cuidado melhor da minha saúde mental e isso foi fundamental para que eu alcançasse a "linha de chegada". Marcela foi um presente que o doutorado me trouxe e descobrimos que éramos separados apenas por um "í"…

A equipe de colegas, que incluiu Marcela e Daniel, agradeço por termos conseguido realizar o I Colóquio da Graduação e Pós-graduação em História da UNESP/Assis, em 2019. Foi um momento muito frutífero e de trocas importantes em que pudemos nos fortalecer enquanto corpo discente e no intercâmbio acadêmico com nossos/as graduandos/as e incentivando-os/as na participação e imersão acadêmica. Foi um dos melhores momentos de aprendizado para além da pesquisa que pude ter na pós-graduação. Formamos uma equipe muito especial!

A partir de 2019 atravessei junto a minha família um período obscuro e sem o apoio incondicional de minha irmã, Marina Olinda Calori de Lion, eu jamais teria conseguido escrever uma linha desse texto que ora apresento, por isso eu sou muito grato. Desde assuntos mais comezinhos até nossas discussões teóricas sua contribuição foi muito importante para o desenvolvimento deste doutorado. Nesse processo, Yury Oliveira Lugo foi de suma

importância, do qual sempre serei grato. Os últimos três anos foram de sobrevivência e fortalecimento nos quais eu estive nas tarefas de concluir a pesquisa e a escrita do texto. Agradeço aos meus pais, Zelinda Calori de Lion e Aldo Oliveira de Lion não só pelo apoio, sugestões, soluções de problemas durante essa fase, mas também por terem sido os primeiros financiadores do meu doutorado, coisa recorrente neste país.

Na minha rede de apoio eu devo agradecer à Ariadne Ávila, Alex Bender de Abreu Baere e Gabriel Bosco Vaz da Silva pelo acolhimento em Assis; Fábio Moreno, pelo acolhimento em Marília; Renan Luiz Albuquerque Vieira por todo o apoio emocional e institucional desde 2017; Luíz Morando pelo apoio em fontes documentais; Marina Silva Duarte pelas trocas teóricas, sugestões e discussões durante (e após) a disciplina Gênero sexualidade e trabalho sexual: abordagens feministas realizada em 2017, na UNESP — Câmpus de Marília.

Parte dessa rede me possibilitou ter acesso a bibliografia, documentação e informações inexistente em acervos abertos na internet durante o curso de doutorado — principalmente no longo período de quarentena das instituições — me auxiliaram e agradeço: Thiago Rizan; Paulo Vitor Guedes de Souza (que também me apresentou as bravíssimas Yeda Brown e Suzy Parker) e Rubens Mascarenhas Neto. Sara York e Jaqueline Gomes de Jesus foram imprescindíveis para meu aprofundamento e compreensão de muitos assuntos teóricos que atravessam este texto, meu muito obrigado pela disponibilidade e gentileza de sempre.

Tive o desejo de pesquisar sobre o teatro de revista brasileiro na graduação em História, na então Universidade Federal de Mato Grosso — Câmpus de Rondonópolis (UFMT/CUR). Esse interesse e as bases para que eu pudesse seguir no doutorado com o tema só foi possível pela grande contribuição da Prof.ª Dr.ª Thaís Leão Vieira, desde 2011, da qual fez parte na banca de qualificação e de defesa deste trabalho, em 2022 e 2024, respectivamente. Sou muito grato pelas trocas acadêmicas, incentivo e disponibilidade em ter acompanhado, mesmo que de longe, meu desenvolvimento acadêmico e por sua generosidade intelectual. A primeira versão do projeto de pesquisa que originou esta tese foi feita tendo por inspiração o projeto de doutoramento de Thaís.

Grande parte da escrita deste texto ocorreu em bibliotecas. Agraço à equipe da Biblioteca Municipal de São José do Rio Preto; Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (UNESP/FCLAr); Biblioteca do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas — Câmpus de São José do Rio Preto (UNESP/IBILCE) e principalmente ao pessoal da Biblioteca Acácio José Santa Rosa — Faculdade de Ciências e Letras de Assis (UNESP/FCL).

Agradeço às esquipes do Arquivo Público do Estado de São Paulo (APESP) — quando fiz a primeira pesquisa sobre a revista *Manchete* e outros documentos relacionados ao transformismo, em 2014 —; do Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa (CEDAP/UNESP/Assis); da Biblioteca do Centro Universitário Sagrado Coração (UNISAGRADO) pela disponibilização do rico acervo físico da revista *Manchete*; da Biblioteca Nacional por ter garantido acesso irrestrito durante os longos meses de quarentena ao seu acervo digital; e da mesma maneira, da equipe do Arquivo Nacional.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Agraço também à equipe da Seção Técnica de Pós-graduação da UNESP — Câmpus de Assis por todo o apoio e orientação institucional, sempre na busca pela melhor condução dos cursos e sempre disponível a nos atender, sobretudo no período de trabalho remoto. O trabalho de vocês foi fundamental.

Em 2023 pude conhecer um parceiro de profissão muito entusiasta e disponível. Agradeço a Paulo Henrique Lopes da Silveira pela revisão de texto realizada durante o último semestre do meu curso de doutorado, além das trocas pedagógicas e incentivo para me aperfeiçoar independente das condições em que estamos trabalhando.

Faço agradecimento especial à Prof.ª Dr.ª Daiane Vaiz Machado por ter aceitado o convite para participar da banca de defesa. Sua leitura e apontamentos foram muito relevantes e pertinentes para a melhora do texto e aperfeiçoamento das análises.

Você diz a verdade
A verdade é o seu dom de iludir
Como pode querer
Que a mulher vá viver sem mentir

«**Dom de Iludir** — Caetano Veloso»

RESUMO

Este trabalho discute as relações de gênero entre 1953 e 1963 pela performance transformista de Ivaná no teatro de revista brasileiro. Este estudo de caso é realizado por meio do estudo da persona que era desempenhada pelo artista Yvan Monteiro Damião em teatros e boates da época e o arco temporal está atrelado ao universo teatral: do início de sua carreira no Brasil até seu retorno para a Europa. A investigação partiu do pressuposto de que a sua atuação iniciada na Companhia Walter Pinto provocou múltiplas interpretações de importantes agentes da imprensa. Teoricamente o trabalho se ancorou nas teorias de gênero, sobretudo de Judith Butler e Paul B. Preciado, assim como nas discussões da História Cultural por Roger Chartier. O corpus documental englobou periódicos, fotografias, peças teatrais e programas de peça o que levou a metodologias diversas, como a análise de conteúdos específicos em jornais e revistas, fotografias e espetáculos, além de fontes indiretas como entrevistas. A imprensa do período produziu representações que percorreram a performance de Ivaná como uma criação artística e a trajetória profissional de Yvan Monteiro Damião entre gênero e sexualidade. As interpretações agenciadas na imprensa e na memória histórica tentavam enquadrar e compreender a "natureza" de Ivaná pelas concepções de gênero que detinham, ou seja, numa leitura pela cisheteronormatividade o que ocasionou a ambiguidade sobre Yvan/Ivaná em meio a debates públicos acerca dos papéis de gênero naquele contexto. Isso indica que existia uma mudança em curso acerca da compreensão sobre gênero nas dinâmicas sociais e possibilita o debate sobre identidades em trânsito no campo social.

Palavras-chave: Teatro de revista; Relações de gênero; Transformistas; Yvan Victor Ulysse Monteiro Damião/Ivaná.

ABSTRACT

This thesis discusses gender relations between 1953 and 1963 through the female impersonation of Ivaná in Brazilian revue theater. This case study is carried out by the persona performed by artist Yvan Monteiro Damião in theaters and nightclubs of the time, and the chrononyms are tied to the theatrical universe: from the beginning of his career to the event of the show Les Girls. The investigation assumed that his performance, which began at the Walter Pinto Company, provoked multiple interpretations from important press agents. Theoretically, the work was anchored in gender theories, especially those of Judith Butler; and the discussions of Cultural History by Roger Chartier. The documentary corpus encompassed periodicals, photographs, and theatrical pieces, leading to various methodologies, such as the analysis of specific content in newspapers and magazines, photographs, and shows, as well as indirect sources such as interviews. The press of the period produced representations that ran through Ivaná's performance as an artistic creation and Yvan Monteiro Damião's professional trajectory between gender and sexuality. The interpretations brokered in the press and historical memory tried to frame and understand Ivaná's "nature" by the conceptions of gender they held, that is, in a reading by cisheteronormativity, which caused ambiguity about Yvan/Ivaná amid public debates about gender roles in that context. This indicates that there was a change underway regarding understanding gender in social dynamics and allows for debate about identities in transit in the social field.

Keywords: Revue Theater; Gender relations; Female impersonators; Yvan Victor Ulysse Monteiro Damião/Ivaná.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	*Ivaná no programa de peça de É Fogo na Jaca (1953)*	55
FIGURA 2	*Ivaná em ensaio para publicidade de É Fogo na Jaca (1953)*	55
FIGURA 3	*Ivaná com figurino de É Fogo na Jaca (1953)*	57
FIGURA 4	*A atriz e bailarina Regina Nacer posando para fotografia de divulgação*	62
FIGURA 5	*Capa do programa de peça de É Fogo na Jaca (1953)*	62
FIGURA 6	*Fotorreportagem "Ivaná – a grande dúvida", por Ivo Serra*	76
FIGURA 7	*Ivaná na capa de Manchete, n. 75, 26 set. 1953*	82
FIGURA 8	*Ivaná em fotografia de divulgação*	102
FIGURA 9	*Yvan Monteiro Damião (Ivaná) e Edmond Lemmelet (Maxy) prestando depoimento na delegacia.*	108
FIGURA 10	*A transformista Sofia Loren*	146
FIGURA 11	*Ivaná em ensaio para o espetáculo O Diabo Que a Carregue… Lá Pra Casa! (1961)*	149
FIGURA 12	*Ivaná em foto de divulgação no programa de peça O Diabo Que a Carregue… Lá Pra Casa! (1961)*	150
FIGURA 13	*Ivaná em ensaio para o espetáculo O Diabo Que a Carregue… Lá Pra Casa! (1961)*	151
FIGURA 14	*Marlene Dietrich em ensaio de divulgação de seu espetáculo no Hotel Sahara, Las Vegas, EUA, 1957.*	152
FIGURA 15	*Coccinelle em fotorreportagem de Manchete.*	160
FIGURA 16	*Coccinelle em fotorreportagem de Manchete.*	161
FIGURA 17	*Yvan Monteiro Damião em dois momentos na fotorreportagem da Revista do Rádio (1961)*	166

FIGURA 18 *Yvan Monteiro Damião em dois momentos na fotorreportagem da Revista do Rádio (1961)* 168

FIGURA 19 *Yvan Monteiro Damião se preparando para viver Ivaná* 169

FIGURA 20 *Fotorreportagem sobre Ivaná em Revista do Rádio (1961)* 171

LISTA DE SIGLAS

ABCT	Associação Brasileira de Críticos Teatrais
CEDOC	Centro de Documentação e Pesquisa
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
IBOPE	Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística
JK	Juscelino Kubitschek
PSD	Partido Social Democrático
SBAT	Sociedade Brasileira de Autores Teatrais
SNT	Serviço Nacional de Teatro
TEB	Teatro do Estudante do Brasil
UDN	União Democrática Nacional

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 20

CAPÍTULO I — CONSTRUÇÕES E DESLOCAMENTOS DAS REPRESENTAÇÕES DAS RELAÇÕES DE GÊNERO: ENTRE O TEATRO DE REVISTA E A IMPRENSA..... 33

"Uma noite no Rio" 35
Gênero e espetáculo 45
Fascínio e abjeção 74

CAPÍTULO II — DIMENSÕES SOCIAIS DA ABJEÇÃO: ENTRE O GÊNERO E A SEXUALIDADE..... 93

"A arte de ser ambígua" 94
Um corpo indecidível? 104
Rumores: reputação e trabalho 123

CAPÍTULO III — TALENTO E AMBIVALÊNCIA: O GÊNERO COMO ENTRETENIMENTO..... 137

Paradigmas para uma prática 138
"Tecnologias do gênero" 158

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 181

REFERÊNCIAS..... 185

Fontes 185
Bibliografia 189

GLOSSÁRIO 201

APÊNDICE A — FOTOBIOGRAFIA DE YVAN VICTOR ULYSSE MONTEIRO DAMIÃO (1953-1991) 205

INTRODUÇÃO

Esta tese trata sobre as ambiguidades de gênero a partir da atuação e performance do ator-transformista francês Yvan Victor Ulysse Monteiro Damião e sua persona feminina — Ivaná — desempenhada no teatro de revista brasileiro no período entre 1953 e 1963[1]. A pesquisa nasceu no intuito de contribuir com o debate sobre as relações de gênero por meio do estudo de caso dessa performance transformista, partindo da sua projeção pública nos espetáculos de grandes companhias teatrais revisteiras no período, produzidos principalmente por Walter Pinto. Procura-se demonstrar que Ivaná foi construída no teatro de revista por agentes como Walter Pinto numa estética do *glamour* francês com referências do cinema.

Dessa feita, surgem as questões: como essa persona foi criada e por que foi criada? Por que o transformismo se torna um problema? Quem são os interlocutores no processo de criação? Por que houve certas interpretações sobre seu fazer artístico pela imprensa e qual o papel da imprensa nesta discussão durante o período? Sobretudo, o que Ivaná representa e pode dizer sobre as relações de gênero no Brasil entre 1953 e 1963?

Essas indagações que direcionam a reflexão e análise procuram responder a tese de que o transformismo de Ivaná se dera de forma a emular um tipo específico de feminino cisheteronormativo, ligado a *glamourização* do cinema estadunidense e sob uma estética de mulher branca, jovem e francesa. Contudo, mesmo apresentando todos esses elementos essa performance não escapou da ambiguidade provocada pela natureza da criação artística estar instalada sobre um corpo masculino cisgênero, nas leituras criadas pela imprensa. Dessa forma, esse corpo revela aspectos importantes das relações de gênero do período por mostrar fissuras na ideia de identidades estáveis entre ser homem/mulher num momento em que tais noções começam a se transformar.

Artista transformista é um/a "artista que se veste, de maneira estereotipada, conforme o gênero masculino ou feminino, para fins artísticos ou de entretenimento. A sua personagem não tem relação com sua identidade de gênero ou orientação sexual"[2]. A persona foi concebida em

---

[1] Embora o artista tenha atuado como Ivaná em filmes nacionais de chanchada como **Mulher de Verdade** (dir. Alberto Cavalcanti, 1954); **Guerra ao Samba** (dir. Carlos Manga, 1956); **Mulheres, Cheguei!** (dir. Victor Lima, 1961) e **Rio à Noite** (dir. Aloisio T. de Carvalho, 1962) o foco deste trabalho é na sua trajetória teatral no Brasil. Apenas o primeiro filme está disponível na íntegra para ser assistido. Os demais não há cópias ou consulta aberta na Cinemateca Brasileira, até o momento.

[2] JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre identidade de gênero**: conceitos e termos. Brasília: [*s. l.*], 2012. E-book. p. 27. Disponível em: http://www.diversidadesexual.com.br/wp-content/uploads/2013/04/G%C3%8ANERO-CONCEITOS-E-TERMOS.pdf. Acesso em: 26 nov. 2021. "Segundo Jaqueline Gomes de Jesus, identidade é (auto) *identificação*, orientação sexual é *atração* afetivo-sexual. Em outras palavras, e ainda de acordo com Jesus, identidade de gênero diz respeito ao gênero com o qual a pessoa

um determinado padrão cisheteronormativo[*3] com representações das feminilidades da época sendo um caso com potência na discussão sobre os limites da binaridade de gênero e nas configurações em mudança sobre identidade[4]. Por relações de gênero compreende-se que "[…] é preciso perceber as relações que se estabeleciam e que […] determinavam [os papéis sexuais]"[5]. Dessa forma, "perceber estas relações, e a conseqüente[sic] construção dos gêneros, pode nos apontar como funcionam, e a possibilidade de mudá-los"[6].

Colocar o transformismo artístico no centro do debate para refletir sobre as relações de gênero entre 1953 e 1963 é o intento de pensar a performance artística de Ivaná para além dos palcos respondendo sobre sua função social no período, no que diz respeito sobre a configuração de papéis de gênero, sobretudo na década de 1950. Se por um lado os trabalhos que a citam a colocam como exemplo de profissionalização transformista, por outro a colocaram como ícone exótico e de exceção na história do teatro de revista. Não há nesses trabalhos a perspectiva de pensar sobre o gênero no período a partir desse caso.

Esta tese, portanto, se posiciona contra um marco legitimador sobre a performance de Ivaná no teatro de revista enquanto "pioneira" e coloca essa persona no centro do debate sobre as relações de gênero do período, historicizando o termo "travesti" e discutindo sobre as interpretações da imprensa da época acerca do gênero e as representações criadas a partir delas. A reflexão desse trabalho está assentada em um período de mudanças no pós-guerra e em um intervalo da história brasileira marcado pela democracia entre duas ditaturas. Os cronônimos

---

se identifica; em suas palavras, 'que pode ou não concordar com o gênero que lhe foi atribuído quando de seu nascimento. Diferente da sexualidade da pessoa. Identidade de gênero e orientação sexual são dimensões diferentes e que não se confundem'. No tocante a orientação sexual, o foco, ou melhor, a definição é pautada pela *atração* afetiva sexual por pessoas de qualquer gênero, igual ou diferente daquele com o qual a pessoa se identifica. Assexual, bissexual, heterossexual e homossexual são alguns exemplos e possibilidades de orientações sexuais. Disso se constata que 'nem toda pessoa trans é homossexual, e nem toda pessoa que não é trans é heterossexual'." Cf. LOPES, Fábio Henrique. Cisgeneridade e historiografia: um debate necessário. *In*: SOUSA NETO, Miguel Rodrigues de; GOMES, Aguinaldo Rodrigues (org.). **História e teoria *queer***. Salvador: Devires, 2018. p. 82-83. (Grifos no original).

[3] Para tornar a leitura do texto mais fluída e a compreensão de termos específicos ao longo dos capítulos optou-se por incluir um glossário no fim deste trabalho. Os termos e conceitos que fazem parte desse apêndice são indicados em sua primeira entrada no texto por um asterisco sobrescrito. Conceitos mais relevantes para a compreensão teórica aparece também em nota de rodapé em sua primeira citação.

[4] "Cisheteronormatividade" designa um sistema opressor sobre os corpos. Compreende-se então essa noção, "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'." *Ibidem*, p. 87-88.

[5] PEDRO, Joana Maria. Relações de gênero na pesquisa histórica. **Revista Catarinense de História**, Florianópolis, n. 2, p. 35-44, 1994. p. 42. Disponível em: https://periodicos.uffs.edu.br/index.php/FRCH/issue/view/66. Acesso em: 24 nov. 2020.

[6] *Ibidem*, p. 42.

estão alicerçados entre 1953 — estreia de Ivaná no Brasil na Companhia Walter Pinto — e 1963, ano de suas últimas aparições na imprensa por espetáculos em palcos brasileiros.

A periodização está delimitada entre acontecimentos importantes na história brasileira, se for pensada pela ótica política. De igual importância, todas as discussões atravessam noções de identidade em trânsito que entrelaçam arte e sociedade, já que os anos 1950 e 1960 ainda eram "os tempos das perucas", na leitura de Elias Ferreira Veras, associado a montação puramente indumentária, em ambientes privados ou no caso do transformismo artístico, visto nesta pesquisa. Na outra ponta está "o tempo dos hormônios", a partir dos anos 1970, que designa o acesso a fármacos e procedimentos estéticos que transformaram ideias sobre corpo e gênero no que se refere as transgeneridades[7].

Do ponto de vista social as relações de gênero e sexualidades nesse período passavam por profundas mudanças, como estudadas por James Green[8] e Carla Pinsky[9]. A efervescência cultural apontada por Green revela negociações em curso na compreensão dos papéis de gênero e nas práticas corporais. Nesse momento há uma mudança na forma e na performance transformista nos palcos e isso demonstra como aquela sociedade estava se transformando ou lutando contra as mudanças de novas identidades.

As correntes interpretativas mais influentes sobre o tema em tela apontam para análises ligadas às questões da sexualidade — como nos estudos gays e lésbicos — ou ainda pela história social das mulheres. As correntes nos estudos sobre história das mulheres de matriz francesa correspondem, em boa parte, ao pensamento da experiência feminina cisgênero, associando muito a palavra "gênero" às mulheres[10]. Dessa forma, o avanço com a perspectiva de Joan Scott sobre o gênero ser uma "categoria de análise histórica" elevou o debate a pensar nas relações entre homens e mulheres, estabelecendo a compreensão de gênero como um produto cultural[11]. O objetivo desta pesquisa é sugerir uma interpretação sobre as relações de gênero nos anos 1950

---

[7] Cf. VERAS, Elias Ferreira. **Carne, tinta e papel**: a emergência do sujeito travesti público-midiatizado em Fortaleza (CE), no tempo dos hormônios/farmacopornográfico. Orientadora: Roselane Necke. Coorientadora: Joana Maria Pedro. 2015. 228 f. Tese (Doutorado em História Cultural) — Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/169488. Acesso em: 03 nov. 2021.

[8] GREEN, James Naylor. **Além do carnaval**. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: Editora UNESP, 2000. Sua 2ª edição foi lançada em 2019 e a 3ª edição em 2022.

[9] PINSKY, Carla Bassanezi. **Mulheres dos anos dourados**. São Paulo: Contexto, 2014.

[10] Não só no Brasil, mas em outros países da América Latina houve essa concentração. Cf. GUY, Donna J. Future Directions in Latin American Gender History. **The Americas**, v. 51, n. 1, p. 1-10, jul. 1994. p. 2-3. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/1008353. Acesso em: 30 jul. 2023.

[11] SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721. Acesso em: 14 set. 2022.

e início dos anos 1960 pelos estudos *queer*. Isso fundamenta o olhar histórico que guia a percepção da instabilidade,

> […] construída a partir da desnaturalização de conceitos e categorias utilizados para observar os sujeitos inseridos neste mundo cujas relações têm sido modificadas e ampliadas (virtualmente); alterando, assim, o próprio campo da historiografia e sua maneira de lidar com as sexualidades e a produção dos gêneros; e, desse modo, adotando uma perspectiva antiassimilacionista das categorias até aqui hegemônicas. Em outro movimento, lançando um olhar de estranhamento para as experiências erótico-sexuais, de performatividade dos gêneros, de construção de linguagens corpóreo-discursivas e estéticas, de poder e de tensionamentos sociais no mundo […][12].

Dessa forma, a inserção deste trabalho no debate sobre as relações de gênero nessa perspectiva compreende as continuidades e descontinuidades na constituição da linguagem sobre os corpos entre masculino e feminino em aspectos socioculturais levando em consideração as especificidades históricas de tempo e espaço na leitura de como os corpos foram generificados e quais os limites disso para a interpretação vigente e/ou em transformação. Em outras palavras, como foram dados a ser lidos diante de códigos e normas posicionadas sobre os indivíduos e o que isso acarretou para as regulações de gênero no período estudado.

Os trabalhos historiográficos de Green, Trevisan[13] e até mesmo Carla Pinsky não avançam nas análises acerca do pensamento generificado e das contradições que sobressaem dele, seja pelo limite interpretativo de seu tempo, ou por preferirem já nas edições mais recentes manter a estrutura original justamente pelo primeiro motivo (por apresentar um "testemunho" de época). Historicizar as identidades é mais rico, nesse ponto de vista, do que propriamente tentar defini-las. Mudanças sociais e políticas em torno dos gêneros e de suas tecnologias para constructo corporal apontam justamente para as amarras (com um nó bem frouxe algumas vezes) entre norma, regulação e exclusão.

A documentação consultada abrange diversos materiais principalmente a imprensa periódica como os jornais *A Noite*, *Última Hora*, *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã*; e as revistas *Manchete*, *Revista do Rádio* e *O Cruzeiro*. Esses periódicos contam com matérias, reportagens e críticas teatrais que registraram o pensamento de agentes importantes do período

[12] SOUSA NETO, Miguel Rodrigues de; GOMES, Aguinaldo Rodrigues (org.) Apresentação. *In*: SOUSA NETO. Miguel Rodrigues de; GOMES, Aguinaldo Rodrigues. **História e teoria *queer***. Salvador: Editora Devires, 2018. p. 13.
[13] TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso**: a homossexualidade no Brasil da colônia à atualidade. 4. ed. rev., atual. e amp. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

sobre corporeidades, gênero e estética teatral. São igualmente importantes as fontes iconográficas: fotografias em estúdio e no palco, capa de revista e imagens de fotorreportagens das revistas semanais de ampla circulação. Não obstante, algumas peças teatrais que puderam ser acessadas completam o rol documental, bem como os programas de peça localizados: materiais que circularam entre espetadores e divulgavam os espetáculos, além de servirem como suporte para o *marketing* das empresas na época.

O trabalho com a imprensa enquanto fonte privilegiada para a pesquisa se embasa nas inúmeras discussões sobre o fazer historiográfico com os periódicos[14]. Pressupõe se debruçar sobre os processos editoriais, redes de relações profissionais e intelectuais que atravessam as linhas editoriais, o suporte material além da distribuição para se pensar a sua circulação, "historicizar a fonte requer ter em conta, portanto, as condições técnicas de produção vigentes e a averiguação, dentre tudo que se dispunha, do que foi escolhido e por quê"[15].

A penetração e circulação da imprensa periódica na sociedade brasileira passou por interesses de grupos e certas agências que devem ser compreendidas no contexto de sua produção, mas também na sua diacronia, para se interpretar as disputas por representação existentes em suas páginas. O enviesamento das ideias enquanto linha editorial e o que se tornou digno de virar "manchete" ilustram uma série de interesses, principalmente em ser "atrativo" e lucrativo, disseminando leituras de mundo. Nas palavras de Maria Helena Capelato, a imprensa é compreendida como

> […] instrumento de manipulação de interesses e de intervenção na vida social; nega-se, pois, aqui, aquelas perspectivas que a tomam como mero "veículo de informações", transmissor imparcial e neutro dos acontecimentos, nível isolado da realidade político-social na qual se insere[16].

Os jornais e revistas que compõe o *corpus* documental desta pesquisa eram direcionados para o mercado. Todos detinham ampla circulação no território, com direcionamento para variados segmentos sociais e pensados por variadas linguagens, com linhas editoriais bem definidas. Suas convicções às vezes se aproximam, outras se afastam no que se refere ao

[14] LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. *In*: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Editora Contexto, 2005.
[15] *Ibidem*, p. 132.
[16] CAPELATO, Maria Helena; PRADO, Maria Lígia. **O Bravo Matutino**: imprensa e ideologia no jornal "O Estado de São Paulo". São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1980. p. 19.

contexto político e social do país dos anos 1950 e início da década de 1960 (antes do golpe militar), época de transformações e disputadas políticas acirradas[17].

Outro ponto importante de ser notado nas fontes periódicas é a natureza dos textos publicados. Muito do que fora publicado sobre Yvan/Ivaná provinha de intelectuais ligados aos círculos das artes: da literatura ao teatro, homens que detinham relações políticas e sociais com segmentos mais abastados daquele tempo. Assim, "[…] a imprensa serviu de uma espécie de tribuna pública, por intermédio da qual se podia divulgar os ideais artísticos e políticos dos acadêmicos, além de sua ética e estética"[18].

Algumas fontes nesses materiais periódicos possuem imagens e compõe uma narrativa própria — como no caso de *Manchete* e *Revista do Rádio* — constituindo-se nas chamadas fotorreportagens: "trata-se de uma narrativa baseada num novo tipo de relacionamento entre texto e imagem, que encontra nas revistas ilustradas o veículo ideal para a sua expressão. Os anos 1950-60 foram a era de ouro do fotojornalismo […]"[19]. Essa linguagem é importante para esta discussão por compor percepções dos autores sobre o processo aqui analisado, evidenciando as representações criadas sobre as relações de gênero.

> São várias as questões que se devem levar em conta ao se interpretarem imagens do fotojornalismo em periódicos, mas creio que se deva começar pela própria imagem, depois passar à estrutura da página (imagens e textos), em seguida relacioná-la ao conjunto do periódico (imagens e texto de outras seções com os quais ela dialoga), para finalmente considerar o contexto e as estruturas sociais, políticas e econômicas mais amplas envolvidas na sua produção que condicionam a sua recepção social. Assim, privilegia-se a potência da imagem na produção de sentidos e significados sociais sobre o mundo ao invés de subordiná-la ao papel de caixa de ressonância do contexto político, econômico e social[20].

As imagens dispostas em reportagens constroem uma narrativa visual que pode complementar ou dizer outra coisa além do texto escrito. É dinâmico esse trabalho em capturar a figura representada na proposta de situar uma história paralela ou complementar a manchete dada. "O que diz" não é mais importante do que "como se diz".

---

[17] Cf. FIGUEIREDO, Anna Cristina Camargo Moraes. **"Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada"**: publicidade, cultura de consumo e comportamento político no Brasil (1954-1964). São Paulo: Editora HUCITEC: História Social, USP, 1998.

[18] SILVA, Maurício Pedro da. **O sorriso da sociedade** — literatura e academicismo no Brasil da virada do século (1890-1920). São Paulo: Alameda, 2013. p. 77.

[19] MONTEIRO, Charles. História e Fotojornalismo: reflexões sobre o conceito e a pesquisa na área. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 8, n. 17, p. 64 - 89, jan./abr. 2016. p. 67. DOI: https://doi.org/10.5965/2175180308172016064. Disponível em: https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180308172016064. Acesso em: 19 maio. 2023.

[20] *Ibidem*, p. 82.

Além de imagens de fotorreportagens outras fotografias foram utilizadas como fonte. A interpretação de uma imagem a partir de procedimentos metodológicos "[…] não consiste certamente em tentar encontrar ao máximo uma mensagem preexistente, mas em compreender o que essa mensagem, nessas circunstâncias, provoca de significações aqui e agora, ao mesmo tempo que se tenta separar o que é pessoal do que é coletivo"[21]. Dessa forma, o trabalho metodológico persiste no entendimento de que a imagem é um produto social e cultural que está transpassado de significações temporais diante das possibilidades de sua produção e circulação.

> O que queremos dizer com isso é que, para analisar uma mensagem, em primeiro lugar devemos nos colocar deliberadamente do lado em que estamos, ou seja, do lado da recepção, o que, é claro, não nos livra da necessidade de estudar o histórico dessa mensagem (tanto de seu surgimento quanto de sua recepção), mas ainda é preciso evitar proibir-se de compreender, devido a critérios de avaliação mais ou menos perigosos[22].

Para Matine Joly as imagens são "[…] ferramentas efetivamente predominantes na comunicação contemporânea" e que acabam levando as pessoas a utilizá-las, decifrá-las, interpretá-las"[23]. As maneiras de decifrá-las e interpretá-las constituem métodos que são propostos pela autora de maneira a ver — e não apenas enxergar — as imagens como documentos que são produzidos da mesma "massa" que as pessoas. Desse ponto de vista, nota-se a constituição de proposta analítica visando a desconstrução das imagens como meros "retratos" imediatos de certo tempo e espaço, havendo profundidade na sua produção como "mensagem visual". Por esse viés, nas palavras da autora: "é certo que uma análise não deve ser feita por si mesma, mas a serviço de um projeto"[24].

A produção dos textos impressos e iconográficos nos periódicos veiculou narrativas que contam a trajetória artística de Ivaná e de outras personas transformistas. Muitos espetáculos e o lugar da performance destas artistas só puderam ser acessados através dessas fontes. Em síntese, comportam fragmentos que revelam constructos de representações sociais inventadas a partir das apropriações artísticas. Como peças em um quebra-cabeças, imagens e textos possibilitam reconstituir a linguagem performática adotada por esses artistas.

---

[21] JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Campinas: Papirus, 1997. p. 44.
[22] *Ibidem*, p. 45.
[23] *Ibidem*, p. 10.
[24] *Ibidem*, p. 42.

As reportagens sobre Ivaná (com e sem imagens) e outras transformistas endossam determinado ponto de vista sobre gênero e articulam negociações identitárias que aconteceram no pós-guerra europeu e a sua influência no Brasil. A partir disso, se pode discutir as relações de gênero, uma vez que essas fontes mapeiam as performances transformistas no teatro de revista no período aqui estudado, principalmente no Rio de Janeiro. Esses posicionamentos direcionaram interpretações ambíguas sobre esses/as artistas que em um primeiro momento tentava-se construir enquadramentos de identidade de gênero celebrando o exótico, ao mesmo tempo que relegava à estranheza, minimizando seu aspecto social.

Nesse mesmo curso, construíram parâmetros profissionais entre a arte transformista e a mera caricatura pela paródia ou pastiche. A crítica se bifurcou entre enquadrar Ivaná em um espectro de gênero e/ou identidade e a colocar como referência do transformismo nos anos 1950, comparando outros/as artistas a ela, sempre sob o manto do exótico, mas tentando não exceder os limites do artístico — tarefa que, como será discutido, não foi bem-sucedida.

Como esta pesquisa se pauta no estudo a partir de uma performance artística sempre se lidou com os fragmentos remanescentes dela, daí advém a variada tipologia das fontes no intento de se analisar a trajetória e os seus reflexos nas representações criadas pelos agentes envolvidos nos periódicos consultados. Isso impôs algumas dificuldades de cunho operacional, pelo trânsito entre diversos materiais — nem sempre disponíveis em sua integralidade. O caráter fragmentário aqui frisado "[…] não escapa à condição de fragmento do passado e ela própria expressa o resultado final de uma seleção, feita pela imprensa e pelos próprios sujeitos que arquivam aspectos de suas vivências e descartam outros"[25].

O estudo desenvolvido a partir do caso de Ivaná concentra as fontes sobre as representações criadas por terceiros sobre ela. A voz do artista que a performava aparece em duas reportagens. A *Revista do Rádio* e *Manchete* trazem fotorreportagens contendo "pinceladas" de entrevistas do artista. No entanto, há os filtros dos jornalistas e da própria linha editorial sobre a fala de Yvan Monteiro Damião e isso é problematizado pelos estudos dos dois periódicos citados, conhecidos pelas suas estratégias e que não fogem, nesses casos, do *fait-divers*[*].

Os espetáculos teatrais e as fotografias mostram como Ivaná foi criada enquanto persona na arte transformista, indicando os modelos seguidos para sua construção. Tal figura corrobora para aspectos femininos cisheteronormativos, não deixando de ser, também, criação

[25] SILVA, Zélia Lopes da. **Dimensões da cultura e da sociabilidade**: os festejos carnavalescos da cidade de São Paulo (1940-1964). São Paulo: Editora UNESP, 2015. p. 13. DOI: https://doi.org/10.7476/9788568334546. Disponível em: https://books.scielo.org/id/fmyd3. Acesso em: 30 abr. 2023.

influenciada por noções de beleza, feminilidade e identidade provenientes das representações audiovisuais do cinema muito em voga entre a passagem da primeira para a segunda metade do século XX.

Os textos dos espetáculos disponíveis do teatro de revista e os programas de peças encontrados auxiliam na compreensão da performance no palco, compreendendo, assim, parte da corporeidade inventada sobre Ivaná de uma performatividade de gênero feminino. Essa questão ajuda a responder sobre o processo, mas também das ideias sobre gênero e como a ambiguidade criada pela imprensa revela a função social de tais práticas artísticas. Esse recurso jornalístico coloca em evidência olhares múltiplos sobre a prática transformista, já que se de um lado constroem um fascínio por Ivaná, de outro estabelecem dúvidas sobre o que ela é, em oposição ao gênero de seu performer. Não obstante, a imprensa a princípio colocou o trabalho do artista como inovador para posteriormente considerá-lo como parâmetro para novos artistas transformistas, comparando seu trabalho e a sua estética.

O enquadramento das fontes está na performance do ator Yvan Monteiro Damião na sua persona, Ivaná, dentro do ambiente teatral em que atuou. A sua passagem pelas companhias revisteiras ocorreu no momento de grandes montagens espetaculares do teatro de revista na sua fase *féerie*[*26.] As análises seguirão a proposta de Patrice Pavis com foco na atuação de Ivaná nos quadros e números das peças selecionadas como escopo documental.

A análise de uma peça do teatro de revista é complexa, pois se trata de um texto fragmentado sem contar com o seu visual por inteiro, sobre as ideias dos autores e produtores de como a montagem foi apresentada no palco, já que não há registros em vídeo completo das obras e as fotografias são escassas e/ou descontínuas. Sua característica principal é de "[…] um texto feito, exclusivamente, para a cena. Nunca para ser lido. Era um texto para ser visto, ouvido, musicado e compartilhado".[27] Guia-se a essa especificidade de compreender essa produção artística nos termos de Robert Paris em que se deve tomar os textos dessas obras com

[26] "Forma de realizar o espetáculo pensado a partir de características imaginárias, folclóricas, ilusórias, mitológicas: A féerie opera então uma total inversão dos signos da realidade e mantém assim um contato velado com ela; ela não atesta pois necessariamente, como se afirma com freqüência [sic], uma concepção idealista e apolítica do mundo que se furta à nossa análise; é, às vezes, ao contrário, a imagem invertida e "fielmente distorcida" da realidade e, portanto, a fonte verdadeira do realismo. Na maioria das vezes, entretanto, o maravilhoso não tem outra finalidade se não provocar estados oníricos e eufóricos que afastam da realidade cotidiana (opereta, comédia musical ou ópera de grande espetáculo). (Diretamente do francês *féerie*, sem correspondente em português)". Cf. PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 164-165. Na história do teatro de revista brasileiro a *féerie* caracterizou a chamada "era dos *shows*" entre os anos 1940 e 1960, principalmente as peças de Walter Pinto no Teatro Recreio, nos anos 1950. Cf. VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil**: dramaturgia e convenções. 2. ed. rev. e amp. São Paulo: SESI-SP editora, 2013.

[27] *Ibidem*, p. 273.

igual carga documental a de outros materiais tradicionalmente já utilizados pela historiografia[28]. Essas fontes documentais não devem ser compreendidas em um grau de hierarquia do gênero teatral — que ainda existe na separação entre teatro cômico e teatro "sério" (drama/tragédia) — nem na constituição de sua linguagem e direcionamento de público.

O teatro de revista sempre foi de apelo popular atingindo diversos públicos e camadas sociais. Sua ligação com o cotidiano e sua estrutura de variedades proporcionava entretenimento para massas desde os anos 1920, como estudado por Tiago de Melo Gomes[29]. Não é por acaso que o transformismo será um recurso de "convenções" na estrutura geral do espetáculo, do qual havia o encaixe de tal performance no que se chamava de "atração" nas propagandas das peças, principalmente no período histórico pesquisado[30].

Parte-se para a presente análise dos registros existentes da encenação, dos vestígios do seu acontecimento como algumas versões do texto teatral, algumas imagens de cena, publicidade sobre o espetáculo na imprensa, programas de peça e as resenhas da crítica especializada. Não serão usados, necessariamente, todo esse material como fonte de todos os espetáculos acessados, pois muitos deles não contam com um ou mais desses documentos.

A análise do espetáculo prevê dois tipos de situações a que se deve debruçar para a compreensão do "metatexto", ou seja, "[…] texto não escrito que reúne as opções de encenação que o encenador tomou, conscientemente ou não, ao longo do processo dos ensaios, opções que transparecem no produto final […]"[31]. Os caminhos para analisar o espetáculo podem seguir dois protocolos, de acordo com Pavis: a análise-reportagem e a análise-reconstituição. No caso da primeira se assemelha com a reportagem esportiva, comentada ao vivo pela interação da plateia com a representação. Já no tipo "reconstituição" a análise se pauta nos indícios, nos vestígios presentes na documentação que se tem acesso *a posteriori* de forma a tentar compreender a representação do espetáculo e a sua produção estética dentro de um contexto específico.

---

[28] PARIS, Robert. A imagem do operário no século XIX pelo espelho de um *vaudeville*. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 8, n. 15, p. 61-89, set. 1987/fev. 1988. Disponível em: https://www.anpuh.org/revistabrasileira/view?ID_REVISTA_BRASILEIRA=26. Acesso em: 25 out. 2022.

[29] Cf. GOMES, Tiago de Melo. **Um espelho no palco**: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

[30] "A estrutura da revista nos prova que há, indubitavelmente, regras dramatúrgicas que norteiam o processo de criação revisteiro. Ao conjunto desses procedimentos dá-se o nome geral de *convenções.*" Cf. VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil**: dramaturgia e convenções. 2. ed. rev. e amp. São Paulo: SESI-SP editora, 2013. p. 164. Grifo no original.

[31] PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos:** teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Coleção Estudos; 196). p. 4.

> […] devemos nos contentar com uma relação midiatizada e abstrata, junto ao objeto e à experiência estéticas, o que não mais permite julgar dados estéticos objetivos, mas, no máximo, intenções da qual o descritor foi testemunha ou uma restituição de uma obra do passado, restitui-se na verdade apenas alguns princípios básicos, o texto espetacular torna-se objeto de conhecimento, objeto teórico que se substitui ao objeto empírico que foi o espetáculo.
> […]
> A *análise-reconstituição* se dedica sobretudo ao estudo do contexto da representação, a questão sendo pois conhecer a natureza e a extensão desse ou desses contextos[32].

As críticas teatrais, por sua vez, ganham importância nas criações de representações. Elas não são apenas textos resenhando os espetáculos teatrais, mas são tomadas aqui como fontes das ideias de seu tempo acerca da compreensão das relações de gênero binárias e como construíram a imagem do "exótico" e enquadramentos interpretativos sobre identidades. A crítica teatral corresponde a fragmentos importantes do teatro, tendo em vista que "[…] o *fenômeno teatral*, tal qual o acontecimento histórico, extingue-se no momento em que sua ação é finalizada"[33]. Sob essa afirmação, a devolutiva tornada pública pelos críticos orienta olhares para o teatro e, neste caso, a performance de artistas dele: "[…] o trabalho do crítico indica os temas e os lugares nas quais a História do Teatro deve ser pensada. Além disso, ele realiza uma seleção, estabelecendo o que deve figurar para a posteridade ou não […]"[34].

Nesses parâmetros, a representação — no sentido proposto por Chartier — quanto ao trabalho historiográfico encabeça os sentidos da análise, já que os vestígios presentes na documentação levantada sobre o objeto de pesquisa não permitem acesso direto ou mesmo simulado ao apresentado no momento histórico em tela. Desse modo, pretende-se compreender as operações que regularam e tornaram possíveis performances que foram apropriadas de variadas formas para a produção de representações polissêmicas no âmbito social.

A base de operacionalização teórica provém das discussões de Roger Chartier. Entende-se aqui que as disputas das representações são as imposições de valores de determinados agentes históricos sobre outros, havendo padronizações e regulações no âmbito sociocultural. Pensar as contradições da interpretação construída nas apropriações por parte de grupos e produtores de representações ambíguas acerca de um corpo em trânsito, como artisticamente é a transformista, se dá pela perspectiva de compreender os meandros dos discursos presentes nos documentos,

---

[32] PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos:** teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Coleção Estudos; 196). p. 6-7.
[33] PATRIOTA, Rosangela. **A crítica de um teatro crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção Estudos, 240). p. 85. Grifo no original.
[34] *Ibidem*, p. 86.

sendo que "[…] esta história deve ser entendida como o estudo dos processos com os quais se constrói um sentido"[35].

A natureza dessa pesquisa requer pensar sobre o gênero e sobre classificação, enquadramentos e interpretações no período por teorias que apresentem criticamente a desnaturalização dos sentidos binários de ser homem ou mulher e compreenda as nuances das mudanças em jogo entre 1953 e 1963. As ambiguidades presentes nas representações da performance transformista estão profundamente ligadas às ideias de gênero do período e por isso estudos de Judith Butler[36] e Paul B. Preciado[37] são tão importantes para a discussão.

Por um lado, Judith Butler auxilia com sua teoria crítica sobre gênero no debate da construção das ideias sobre masculino e feminino inscritas nos corpos pela linguagem. Isso mostra como o efeito do gênero sobre as pessoas não está biologicamente dado, tampouco estável, mas sim algo em trânsito e sob complexas negociações. A busca por compreender as relações de gênero nos anos 1950 e início dos anos 1960 passa pela caracterização da persona Ivaná como um constructo que não desafia as expectativas de performance de feminino de seu tempo, acionando um lugar conservador do "ser mulher" naquele contexto no pensamento dos homens da imprensa no dado momento em que há mudanças nas identidades. A peculiaridade sobre o tratamento do transformismo artístico naquele momento por esses intelectuais mostra uma série de disputa no campo social baseadas em premissas tradicionais sobre os papéis de gênero.

Por essa via, Paul B. Preciado auxilia na discussão sobre o começo da instabilidade das identidades, ou como no pós-guerra europeu houve fragmentações que novos segmentos sociais começaram a fazer aparecer pelo confronto com o *status* conservador e noções de identidades estáveis e binárias. Essas ideias aparecem nas fontes consultadas por meio de representações construídas e projetadas para o seu tempo nos enquadramentos de sujeitas/os desviantes da cisheteronormatividade guiando-se, sobretudo, por investir sobre esses corpos o olhar da abjeção, influenciadas por teorias e discussões surgidas na Europa.

A trajetória de Ivaná no Brasil será abordada em três capítulos que focam debater os desdobramentos dos "problemas de gênero" causados pela sua performance artística e as relações sociais em torno dela. As redes de contato entre o artista e outros sujeitos de seu tempo não foram possíveis de serem acessadas havendo, assim, uma lacuna sobre a origem social e o

---

[35] CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. 2. ed. Lisboa: Difel, 1988. p. 136.
[36] Cf. BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. (Coleção Sujeito de História).
[37] Cf. PRECIADO, Paul B. **Testo Junkie**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2018.

percurso profissional pregresso a sua chegada no Brasil, em 1953. Embora haja uma pequena biografia sobre sua vida em pesquisa realizada sobre o intercâmbio entre o cinema brasileiro e o português os dados lá citados não foram referenciados e se comprovou pela pesquisa realizada para esta tese que alguns deles estavam equivocados, como origem, trajetória e acontecimentos da vida privada do artista[38].

No primeiro capítulo são discutidos a construção artística da persona Ivaná no teatro de revista e o ambiente cultural em que ela estava inserida. Por esse foco, as indagações sobre como a performance transformista de Yvan Monteiro Damião foi construída e porque foi montada da forma que ficou conhecida são os motes para se investigar os processos criativos do artista e as negociações em torno da produção de Walter Pinto com o ambiente cultural do período. O objetivo é mostrar como sua performance artística e teatral causou um debate público na imprensa que inicialmente a valorizou e a aplaudiu em tom de fascínio (mesmo que desconfiado).

O segundo capítulo é dedicado a analisar as representações sociais erigidas sobre Yvan Monteiro Damião e de sujeitos/as fora da cisheteronormatividade pela noção de abjeção entre gênero e sexualidade como ideia-chave nesta discussão. As relações de gênero são a base para a reflexão sobre as representações feitas pela imprensa de "aberração", "esquisito", "estranho" em um momento histórico em que as concepções de gênero tendiam a se modificar.

No terceiro capítulo são analisadas as formas de representação sobre gênero entre 1959 e 1963 diante das modificações existentes no pensar gênero. A análise é feita a partir das representações midiáticas de transformistas atuando no teatro de revista em que alçaram Ivaná como parâmetro dessa prática artística utilizando a categoria "gênero" como entretenimento no campo teatral.

Compreender as relações de gênero pelas mudanças de identidades entre 1953 e 1963 é o foco dessa tese que investigou a trajetória artística de um ator francês, de ascendência portuguesa, que se profissionalizou em performance transformista no Brasil e provocou diversas reações apreendidas pela imprensa do período. Essas reações à sua ação artística revelam o pensamento sobre gênero e as disputas em jogo naquele período marcado por grandes mudanças políticas e sociais no país.

[38] Cf. NUNES, Diego. **Cá e Lá**: o intercâmbio cinematográfico entre Brasil e Portugal. São Paulo: Matarazzo, 2015.

CAPÍTULO I

CONSTRUÇÕES E DESLOCAMENTOS DAS REPRESENTAÇÕES DAS RELAÇÕES DE GÊNERO: ENTRE O TEATRO DE REVISTA E A IMPRENSA

Esta primeira seção da tese busca analisar e refletir sobre as dinâmicas das relações de gênero no contexto sociocultural dos anos 1950 — mais precisamente entre 1953 e 1954 — problematizando a ideia binária presente no período enquanto estagnada e inegociável. Pelo contrário, como se verá os debates sobre ser ou não ser homem/mulher tencionaram tanto a imagem de Ivaná que as interpretações expurgaram qualquer dúvida (inicial) sobre sexualidade. Frisar esse elemento é contrastar com dinâmicas do mundo social nesse período em que práticas e identidades sexuais que não fossem cisheteronormativas eram duramente recriminadas e perseguidas. Importante sublinhar que a prática social de construção de gênero é diferente das práticas sexuais e os discursos sobre sexualidade, apesar de estarem conectadas.

O sujeito principal dessa pesquisa, o ator/performer Yvan Victor Ulysse Monteiro Damião, criou a persona Ivaná nos palcos brasileiros sob uma série de signos femininos transpostos para uma figura transformista em que ele personificava determinados valores de gênero da época e realizava apresentações em variados espaços artísticos. Natural da comuna francesa Mont-Saint-Aignan, na Normandia, norte do país, nasceu no dia 20 de fevereiro de 1933, filho de José Monteiro Damião e Yvonne Suzanne Lebret, tendo chegado no Brasil em abril de 1953 com 20 anos de idade, contratado pela Companhia Walter Pinto, para trabalhar no espetáculo *É Fogo na Jaca*.[1] Destarte, por um estudo da trajetória de um/a artista é possível dimensionar variadas questões no cerne daquela sociedade, já que a/o

> […] artista é transformado em ator privilegiado e referência marcante para essas discussões. Os problemas que ele apresenta ficam em aberto, como se encontram em aberto dentro da sociedade, mas na pele do artista, a sociedade lida mais facilmente com o que é polêmico e crítico, pois o artista personaliza e carrega a marca do instável e do incerto, do irresolvido. Daí os prós e contras que a imprensa pontua ou que perpassa sorrateiramente pela sociedade, explodindo aqui e ali nos constantes problemas de cada um e de cada família[2].

[1] Embora tenha se conseguido chegar na filiação e naturalidade do artista pouco se conseguiu encontrar de sua vida social na França ou ainda o que motivou sua vinda naquele período para o Brasil. Da mesma maneira, seu círculo social na França e os dados biográficos de seus pais não foram encontrados.

[2] LENHARO, Alcir. **Cantores de Rádio** — a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995. (Coleção Viagens da Voz). p. 102.

Muitas/os artistas tomavam um posicionamento anticonservador dada as mudanças comportamentais que se refletiram nas relações de gênero desde o mais simples acontecimento até os mais complexos. Evidente que havia dissonâncias, não era homogêneo, porém as questões da mudança comportamental pré-bossa-nova e pré-*rock* já eram sentidas nos embates entre concepções de "liberdade". Nesse momento, portanto, a juventude conseguiria "[…] reconhecer a si própria como força vital independente, no interior de uma sociedade repressora"[3]. A relação entre artistas e os costumes abre um caminho para se pensar nas contradições existentes nos anos 1950:

> As questões comportamentais sempre levantaram reações na classe, como a que precedeu a demissão do temível delegado Padilha, um moralista intransigente, "um débil mental", no dizer de Dias Gomes. Odiava-se com ódio mortal esse delegado, que não suportava atitudes mais liberadas ou novos hábitos, como a moda da calça de boca estreita do começo da década. Padilha detinha as pessoas em público e introduzia um limão para correr perna abaixo. Se não escapasse, a vítima ia para a cadeia. Foram os artistas os maiores responsáveis por uma ampla campanha que levou à demissão do delegado. "Um homem que persegue e espanca mulheres não deve ser demitido, mas sim fuzilado", radicalizou Luz del Fuego[4].

A imagem criada para o ambiente cultural do período é de embate com estilo e maneiras de pensar conservadores e uma distinta moralidade de papéis sociais. Mais além do que se pode imaginar, parecia ser mais liberto de convenções tradicionais, em primeira vista, acerca das relações entre sociedade e meio artístico entre final dos anos 1940 e início dos anos 1960.

A categoria gênero aparece nesse capítulo como forma de pensar as relações sociais a partir de uma projeção artística pela performance de um artista transformista na cena cultural do Rio de Janeiro. Em suma, gênero passará a ser analisado por um viés *queer* no que tange ao pensamento que percorre um tempo de mudanças e desemboca em embates e tensões nas relações binárias dispostas em identidades de homens e mulheres daquele momento histórico. Ou seja, o que pode um corpo montado — que existe artisticamente e pelo entretenimento — causar sobre o imaginário brasileiro acerca de gênero naquele período sob códigos conservadores definidos para o feminino performado por Ivaná. Nesse sentido,

---

[3] BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos culturais de juventude**. 2. ed. reform. São Paulo: Moderna, 2011. (Coleção polêmica). p. 31.

[4] LENHARO, Alcir. **Cantores de Rádio** — a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995. (Coleção Viagens da Voz). p. 156.

> […] numa leitura de gênero, o importante é procurar explorar as complexidades tanto das construções de masculinidade quanto as de feminilidade, percebendo como essas construções são utilizadas como operadores metafóricos para o poder e a diferenciação em diversos aspectos do social[5].

A década de 1950 foi um período de muitas transições no Brasil, não só política e econômica, mas também de mudanças nas dimensões cultural e social. As representações construídas nesse período acerca de gênero e questões de identidade sexual podem mostrar a preocupação com os "novos tempos" em uma luta entre o conservadorismo e formas variadas de sociabilidade nascentes[6]. Daí advêm também as transformações conceituais dos termos sobre identidade que estavam pulsando naquele momento, "é preciso levantar o véu que cobre os anos 50, na sua versão massiva […]"[7].

"Uma noite no Rio"

O Rio de Janeiro dos anos 1950 era marcado pela efervescência cultural e política que se seguia após o Governo de Eurico Gaspar Dutra. A cidade ainda era capital da República e abrigava grande parte das diversões da vida noturna e do entretenimento do país. A boemia experimentada no período ligava-se sobremaneira a vida artística de cantoras/es, atores e atrizes, de artistas em geral. Embora as casas noturnas (boates) já estivessem na moda e o cinema fosse muito popular, era no teatro que as diversões e as atenções da imprensa do entretenimento mantinham a maior parte de suas atenções. O teatro de revista estava em seu auge na sua fase "feérica" e arrastava multidões para as bilheterias[8].

A noite carioca com o fim do Estado Novo, em 1945, mudou radicalmente sua geografia e seu elenco de personagens, começando, por exemplo, pelos "malandros". A Lapa já não tinha a mesma efervescência dos anos 1930, e a sua época de vida boêmia (prostituição, jogo, espetáculos em cabarés, bares etc.) apresentava "decadência", de acordo com análise realizada por Lenharo diante das memórias de artistas do período. Nos anos 1950, o refluxo após o fim

---

[5] PISCITELLI, Adriana. Gênero em perspectiva. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 11, p. 141-155, 1998. p. 150. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8634469. Acesso em: 08 jul. 2022.

[6] Cf. GREEN, James N. **Além do carnaval**: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. Tradução de Cristina Fino e Cássio Arantes Leite. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

[7] LENHARO, Alcir. **Cantores de Rádio** — a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995. (Coleção Viagens da Voz). p. 9.

[8] Cf. PAIVA, Salvyano Calvalcanti de. **Viva o Rebolado!**: vida e morte do teatro de revista brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. p. 560-577. Na interpretação de Paiva, os anos 1950 foram de estagnação e exaurimento do modelo de grandes *shows* no teatro de revista, principalmente na segunda metade desse decênio.

da ditadura estadonovista angariou mudanças que permaneceram ligadas às novas figuras de "malandragem" e às reconfigurações de zonas de boemia e diversões noturnas[9]. A Praça Tiradentes, vinculada a vida noturna da Lapa, passou a receber públicos mais segmentados entre classe média e grupos ligados ao aparato burocrático estatal do Distrito Federal, pois lá se concentravam os teatros e as peças de revista com luxo como as de Walter Pinto. O teatro era "[…] o setor mais ativo das atividades artísticas da época" principalmente o teatro de revista[10].

Os cassinos, no Rio de Janeiro, tiveram seu encerramento definitivo após proibição via decreto-lei do presidente Eurico Gaspar Dutra, em abril de 1946, que proibiu toda a atividade de jogos de azar no país. A surpresa era que na campanha eleitoral, em 1945, o candidato do Partido Social Democrático (PSD), Eduardo Gomes, falava abertamente sobre fechar os cassinos e casas de jogos. Todos os donos de cassinos do Rio de Janeiro apoiaram a campanha de Dutra que executou o que seu adversário havia prometido[11]. A ideia para a proibição das casas de jogos vinha de disputas antigas. Cândido Rondon desde o início da década de 1940 defendia o fechamento de cassinos e casas de jogos alegando que esses lugares poderiam se tornar hospitais[12]. Como afirma Ruy Castro, a estrutura desses locais no Rio de Janeiro era de grande magnitude:

> Os grandes cassinos mantinham, cada um, duas ou três orquestras, vários conjuntos menores e solistas, para produzir música de dança, de fundo e de acompanhamento. As orquestras eram compostas de naipes completos de trompetes, trombones e saxofones, além de piano, contrabaixo, violão, bateria, ritmistas e dois *crooners* — um total de quinze a vinte músicos por orquestra, todos de primeira linha. A de Carlos Machado na Urca, por exemplo, tinha como destaques o pianista Dick Farney, o violinista Fafá Lemos, o violinista Laurindo de Almeida, o trompetista Barriquinha, o guitarrista Betinho e o exuberante Russo do Pandeiro. […] Cerca de trezentos músicos e cantores perderam o emprego no Rio[13].

O diretor artístico português Chianca de Garcia, que havia trabalhado até então na Urca, foi para o Teatro Carlos Gomes, na Praça Tiradentes, levando a estrutura que se tinha disponível nos *shows* musicais do antigo Cassino, mas adequando a um espetáculo musical de revista.

---

[9] Informa Lenharo que foi nos anos 1950 que houve "a moda" pelo consumo de drogas ilícitas, como maconha e cocaína, introduzidas pelo *high-society* "[…] formando-se uma rede de distribuição através das *boites* de Copacabana", pois anteriormente era largamente consumido apenas o álcool. Cf. LENHARO, Alcir. **Cantores de Rádio** — a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995. (Coleção Viagens da Voz). p. 21.
[10] *Ibidem*, p. 42.
[11] Cf. CASTRO, Ruy. **A noite do meu bem**: a história e as histórias do samba-canção. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
[12] Cf. *Ibidem*, p. 22.
[13] *Ibidem*, p. 19.

Assim, "a superprodução invadia a revista" e Chianca de Garcia "[…] transformou o teatro de revista, introduzindo grandes e luxuosas produções" compondo um espetáculo com bailarinos (*boys*[*]), bailarinas (*girls*[*]), elenco com nomes como Grande Otelo, Virgínia Lane e corpo de baile entre artistas francesas, brasileiras e argentinas. A "era das revistas de luxo" estava inaugurada. Se Lenharo aponta que o início da fase *féerie* do teatro de revista foi com a montagem do espetáculo *Um Milhão de Mulheres*, por Garcia em 1947, foi em Walter Pinto — que logo correu para lograr seu distinto lugar na cena revisteira carioca de fins da década de 1940 — que o teatro de revista teve seu ápice luxuoso com montagens superproduzidas nos anos 1950[14].

Na história do teatro de revista no século XX Walter Pinto tem lugar de destaque. Nascido em 1913, herdou de seu pai, Manoel Pinto, a empresa que administrava o Teatro Recreio. A partir de 1940 imergiu cada vez mais no meio teatral como empresário de sua própria empresa — a Companhia de Revistas Walter Pinto — em que investiu tempo, estudo e dinheiro para redefinir os rumos da linguagem e montagem de espetáculos dessa natureza a partir da segunda metade dos anos 1940, aperfeiçoando ainda mais os recursos cênicos, técnicos e artísticos ao longo dos anos 1950[15]. Ele se tornou, assim, o maior empresário de entretenimento carioca de seu tempo, atrelando seu nome como sinônimo de qualidade de espetáculos do teatro de revista.

De acordo com Alcir Lenharo, nos anos 1950 o "estado de espírito" do país era "artístico", "alegre e festivo", ou seja, o envolvimento do público com as/os artistas tanto no trabalho com as várias linguagens (teatro, cinema, música, rádio…) quanto em seus ambientes privados era intensa, segundo a perspectiva do autor em sua pesquisa de livre-docência. O início dessa década "[…] era um período de especial criatividade musical no calendário momesco"[16]. A população na época era muito notívaga para diversões.

Um contraponto às "delícias" das noites do Rio de Janeiro pode ser aferido sobre a construção da ideia de "anos dourados" que se deu, entre outras características, pelo contraste entre início e fim daquele decênio. Se a fase de Juscelino Kubitschek foi "dourada" — em que espelhava uma ideia de "progresso" e "estabilidade" política e social — a de Getúlio Vargas entre 1950 e 1954 foi bem "acinzentada" sobre um "[…] clima de pressões, ameaças e mortes

[14] Cf. VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil**: dramaturgia e convenções. 2. ed. rev. e amp. São Paulo: SESI-SP editora, 2013.
[15] Cf. CHIARADIA, Filomena. **Iconografia teatral**: acervos fotográficos de Walter Pinto e Eugênio Salvador. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2011. p. 19-20.
[16] LENHARO, Alcir. **Cantores de Rádio** — a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995. (Coleção Viagens da Voz). p. 200.

[…]”[17]. Nesse processo, o samba-canção se tornou parte das características da representação do período com letras melancólicas (que contrastavam com as folias alegres carnavalizadas das peças de teatro cômico e musicado) ganhando outros contornos nessa primeira metade da década apenas no período do carnaval[18].

A força de Vargas na primeira metade da década é mostrada por Lenharo na maioria de artistas que o apoiavam em um contexto marcado por disputas políticas severas. Os udenistas não tinham ainda grande expressão entre os grupos artísticos. No entanto, “no período de JK, os artistas parecem se contagiar pelos encantos do presidente ‘bossa-nova’”. O respeito de artistas por Getúlio Vargas vinha de antanho, pelo seu envolvimento com a regulamentação trabalhista no campo das artes no Brasil[19].

As mudanças no cenário cultural também eram percebidas pela influência de estilos estrangeiros sobre a música nacional, assim como a língua em que se cantavam. Houve convergência de estilos que uniram-se com o samba — como gêneros musicais caribenhos e outros latinos — até europeus, pois “no início dos anos 1950 a canção francesa também penetrou forte no Rio”[20].

A cultura juvenil, no entanto, só mudou com a bossa-nova, e não com o *rock* — que já despontava na cultura brasileira na segunda metade dos anos 1950. Assim, novas formas de se perceber a juventude começaram a ganhar contornos culturais no final da década, com o impacto causado pelos artistas ligados ao movimento provocado pelo estilo da bossa-nova[21]. Culturalmente, o Rio de Janeiro era o importante polo irradiador donde saíam as tendências para outras capitais, uma vez que era a capital da República e para onde convergiam artistas nacionais e internacionais.

A vida noturna carioca tinha nos/as artistas a sua base para um cenário urbano efervescente. “O artista se move com destreza nesse espaço que conhece como ninguém, identifica-se com ele, a ponto de ser associado indistintamente à boêmia”, ambiente cultural

---

[17] LENHARO, Alcir. **Cantores de Rádio** — a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995. (Coleção Viagens da Voz). p. 108.

[18] “Tem razão quem desconfiou desses ‘anos dourados’: a vida média do brasileiro não passava de cinqüenta e quatro anos, um terço da população não freqüentava escola, dezessete por cento dela concentrava sessenta e três por cento da renda nacional. Entretanto, o salário mínimo ainda tinha por referência condições mínimas de sobrevivência e o trabalhador se sentia mais seguro com a estabilidade no emprego. Em outras palavras, a produção da vida social não chegara aos níveis explosivos dos dias de hoje.” Cf. *Ibidem*, p. 131.

[19] Cf. VERAS, Flavia Ribeiro. **Tablado e palanque** – a formação da categoria profissional dos artistas no Rio de Janeiro (1918-1945). Orientador: Alexandre Fortes. 2012. 137 f. Dissertação (Mestrado em História) — Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2012. p. 52. Disponível em: https://tede.ufrrj.br/jspui/handle/jspui/3608. Acesso em: 22 set. 2021.

[20] LENHARO, *op. cit.*, p. 73.

[21] Cf. *Ibidem*, p. 148-149.

intimamente associado com uma vida "descomprometida", "mundana", daí o termo "boemia", que "[…] ser artista e boêmio significa viver diferentemente, estabelecer as regras do dia-a-dia de um modo diferente, ter uma vida de aventuras que escape à monotonia dos dias que seguem, daquilo que é previsível ao comum dos mortais"[22].

As experiências entre artistas e os lugares de produção esquadrinhavam a cidade em zonas de "boemia", como o Centro do Rio de Janeiro (entre Cinelândia e a Lapa), estando a ambiência teatral nesses parâmetros de "boemia" noturna, haja vista que a região dos teatros mais populares se localizava justamente nessas áreas. Em essência, o grupo de artistas e a cena cultural eram associados com o popular (as camadas mais pobres), com a imoralidade, pela liberdade de viver em contravenções e pela maneira de se expressar: como exemplos, Carmem Miranda e Aracy de Almeida criaram gírias e palavrões, além do escracho "pornográfico"[23] de Dercy Gonçalves.

Por esse tempo, artistas que procuravam trabalho andavam pela "Calçada da Fome", na Praça Tiradentes, principalmente compositores malandros que vendiam suas músicas ou eram enganados por agenciadores de cantores/as para roubarem suas composições. Esse aspecto de trabalho revela a precariedade de muitos fazeres artísticos que não detinham leis de direitos autorais tão específicas e ligações fortalecidas com o mercado, como no caso do transformismo artístico. Como a Praça Tiradentes era um "coração" das artes carioca na primeira metade do século XX, a "Calçada da Fome" era uma alusão irônica à "Calçada da Fama" de Hollywood[24].

O teatro de revista era muito interligado com cantoras/es, gravadoras, rádio e cinema. O meio artístico nesse momento passava pelas várias linguagens em um intercâmbio profícuo entre elas. A massificação da cultura entre os anos 1940 e fins dos anos 1950 estava no cinema (com a chanchada), no rádio (com o samba, principalmente), e no teatro (com as peças musicadas da revista). Este último tendo profunda relevância popular em que convergia "[…] esses diferentes campos de criação artística"[25]. Cabia ao teatro de revista mexer "[…] com os mitos triviais do carioca, os sexuais em especial, em saudável clima derrisório"[26].

---

[22] LENHARO, Alcir. **Cantores de Rádio** — a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995. (Coleção Viagens da Voz). p. 25.
[23] Termo usado por Maria Rùbia para destacar a maneira da atriz performar enquanto vedete, no teatro de revista. Cf. MARA Rúbia. *In*: BRASIL. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **Depoimentos III**. Rio de Janeiro, 1977. (Coleção Depoimentos, v. III). p. 141.
[24] LENHARO, *op. cit.*, p. 36.
[25] *Ibidem*, p. 54.
[26] *Ibidem*, p. 55.

> A revista combinava o humor circense, rústico e popular, com o espetáculo do cabaré. Ela vinha de um passado teatral recente, marcado pelo vaudeville e pela opereta. Sintonizava diretamente com a chanchada, com a qual intercambiava permanentemente. Tinham subido juntas, após a retomada do final do Estado Novo, e chegavam agora ao apogeu. Somente no final dos anos 50 entrariam em decadência, já então em plena era televisiva. Os artistas da revista atuavam simultaneamente nas chanchadas; já o rádio servia como pano de fundo a esse fluxo incessante de produção cultural massiva[27].

As influências populares sobre as linguagens artísticas do período oferecem visões de segmentos sociais em constantes negociações com as suas práticas. Provêm daí a ligação profunda com o carnaval e a carnavalização dessas linguagens que atrelava os ritmos, as danças, os figurinos, a forma de atuar, os trocadilhos e a ambiguidade típicos do carnaval ao contexto artístico teatral. Os mecanismos de carnavalização consistiam principalmente nas inversões presentes nas linguagens donde o transformismo era um deles. A linguagem de duplo sentido, a comicidade pela paródia em caricaturas vivas de políticos, a valorização do corpo em cena e da fantasia são alguns dos recursos nesse dispositivo presente nas linguagens do período apropriadas do carnaval. A própria noção do carnaval como festa popular já era um apelo ao público que assistia aos espetáculos e identificava as representações com as festanças de Momo.

> Por isso todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas "ao avesso", "ao contrário", das permutações constantes do alto e do baixo ("a roda"), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma, como paródia da vida ordinária, como um "mundo ao revés"[28].

A "transposição" da linguagem do carnaval para o teatro, a música e o cinema inseriram representações sociais na linguagem das artes refletindo formas simbólicas de ver o mundo (coletiva ou individual), calcadas sobretudo no riso e na inversão de valores e papéis sociais. Dessa forma, "o carnaval pode ser percebido como uma *performance* cultural, Bakhtin nos coloca como uma aproximação da vida com a arte […]"[29]. Os estudos sobre a música, o rádio

---

[27] LENHARO, Alcir. **Cantores de Rádio** — a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995. (Coleção Viagens da Voz). p. 54.

[28] BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasflia: Editora da Universidade de Brasília, 1987. p. 9-10. O autor cita "travesti" nessa passagem como exemplo de "inversão", ou seja, as vestes tidas como típicas de um gênero sobre o corpo de seu oposto.

[29] SILVA, Robson Pereira. Alegria Carnaval. "Alegria Carnaval": sujeitos marginais e sexualidade em cena no Brasil da redemocratização no álbum *Mato Grosso* (1982). **MÉTIS: história & cultura**, Caxias do Sul, v. 13, n.

e o teatro dos anos 1940 e 1950 apontam como "[…] estavam impregnados pela percepção carnavalesca do mundo", pois, "adotavam freqüentemente suas formas e símbolos"[30].

O campo da derrisão nas peças de revista de Walter Pinto, por exemplo, sobressaia ao mero "humor negativo", ou seja, aquele que, de acordo com Bakhtin, se coloca apenas em um ponto de vista individual, se exclui do "objeto aludido". No caso dos espetáculos do teatro de revista, a própria concepção do texto já estava assentada na linguagem carnavalesca como representação do mundo social. Sob este prisma:

> O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio *do povo* (esse caráter popular, como dissemos, é inerente à própria natureza do carnaval); *todos* riem, o riso é "geral"; em segundo lugar, é *universal*, atinge todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam no carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é *ambivalente*: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente[31].

O lugar do riso na ambiência cultural entre os anos 1950 e 1960 é de destaque, haja vista as variadas formas de se perceber uma época de transição em que (ainda) se tinha a democracia como horizonte. Diante disso, frisa-se que "o riso e a carnavalização se complementam e apresentam um efeito significativo na linguagem performática", pois o "seu cerne é o social". As mudanças observadas nessa pesquisa sobre as práticas do transformismo na cena revisteira percorre justamente a sobressaída de elementos performáticos do campo da derrisão jocosa pela montação, em outras palavras, a caracterização corpórea do performer, bem como a performance em si, não está aludindo ao riso pelo escracho na composição da persona. Então, "[…] para sua compreensão, deve-se observá-lo dentro da dinâmica da sociedade, pois é por ela que é gerada sua significação"[32].

Estudar questões de gênero a partir do teatro de revista é reconfigurar o lugar que essa linguagem teatral tem na historiografia brasileira. Na história do teatro nacional as formas de expressões cênicas voltadas para o riso, a comédia popular, o teatro ligeiro e a estrutura de

---

26, p. 121-150, jul./dez. 2014. p. 129. Disponível em: http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/view/2781. Acesso em: 10 fev. 2023.

[30] BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasflia: Editora da Universidade de Brasília, 1987. p. 10.

[31] *Ibidem*, p. 10. Grifos no original.

[32] SILVA, Robson Pereira. Alegria Carnaval. "Alegria Carnaval": sujeitos marginais e sexualidade em cena no Brasil da redemocratização no álbum *Mato Grosso* (1982). **MÉTIS: história & cultura**, Caxias do Sul, v. 13, n. 26, p. 121-150, jul./dez. 2014. p. 132. Disponível em: http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/view/2781. Acesso em: 10 fev. 2023.

espetáculos de variedades não foram consideradas de "teatro sério", como o drama e a tragédia — tanto em peças apresentadas para camadas mais abastadas da população carioca, quanto aquelas politicamente engajadas; esta "desqualificação do teatro cômico construiu algumas idéias que se cristalizaram"[33].

Sob esse ponto de vista, a crítica especializada — e que orientou, também, a produção historiográfica[34] — cristalizou enquanto "digno" em coisas de teatro para ser valorado como produto cultural e social brasileiro certa linguagem teatral: "Em geral a produção de humor é associada a um público específico, as camadas populares, dotadas de escasso discernimento artístico, de gosto fácil, o que revelaria uma degenerescência da arte"[35].

Nessa hierarquização perde-se de vista as possibilidades de crítica que as expressões artísticas faziam sobre o seu tempo. Como destacado por Robert Paris, as expressões artísticas como o teatro podem garantir fontes frutíferas para a interpretação do passado, e é necessário frisar as variadas intempéries nesse processo:

> A primeira dificuldade aliás, é de ordem literária. À escolha do seu colega que exuma uma peça inédita de arquivo, o historiador, aqui, não é nunca o primeiro leitor do documento. Ele aborda esse documento através de uma escala, um sistema de referências, uma "história da literatura", que já separou o joio do trigo hierarquizando escritas, as obras, os autores. Portanto, é necessário sem ocultar o valor estético das obras, lhes creditar a priori uma igual carga documental, sujeita a verificação posterior[36].

Desde o século XIX, quando do início da transformação da ambiência teatral no Rio de Janeiro, já havia críticas contundentes sobre a "depravação" que o teatro brasileiro estava submetido, tendo em vista o pensamento dos críticos do período (e também intelectuais) do teatro considerado "sério", ou seja, o romantismo e a crença de que a arte deveria ser para moralizar e instruir o seu povo a partir da qualidade literária do texto apresentado, e não o riso, o cômico, o espetáculo técnico voltado para o lado comercial[37].

---

[33] VIEIRA, Thaís Leão. **Allegro Ma Non Troppo**: ambiguidades do riso na dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho. Orientadora: Rosangela Patriota. 2011. 233 f. Tese (Doutorado em História) — Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011. p. 8.

[34] A respeito dessa questão cf. GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. **Teatro Brasileiro**: Ideias de uma História. São Paulo: Perspectiva, 2012.

[35] VIEIRA, *op. cit.*, p. 4.

[36] PARIS, Robert. A imagem do operário no século XIX pelo espelho de um "vaudeville". **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 8, n. 15, p. 61-89, set. 1987/fev.1988. p. 84. Disponível em: https://www.anpuh.org/revistabrasileira/view?ID_REVISTA_BRASILEIRA=26. Acesso em: 25 out. 2022.

[37] Cf. FERREIRA, Adriano de Assis. **Teatro Ligeiro Cômico no Rio de Janeiro**: a década de 1930. Orientador: João Roberto Gomes de Faria. 2010. 391 f. Tese (Doutorado em Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011. p. 34-37. DOI: https://doi.org/10.11606/T.8.2010.tde-05122010-123502. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-05122010-123502/pt-br.php. Acesso em: 14 set. 2022.

> Juízos severos que condenam a encenação por ser produzida apenas com perspectivas mercantis parecem ignorar que sem a apresentação de um valor de uso artístico, ela não será "consumida". O problema é que esses juízos focam somente os polos estética e moralidade dessa encenação, exigindo que ambos observem padrões próprios do crítico, mas se esquecem de que também o polo diversão é inerente à arte teatral e, muitas vezes, encontra-se predominante. Essa postura impede uma real compreensão artística do espetáculo e sua precipitada desvalorização como "lixo cultural"[38].

A dissociação entre o "verdadeiro" teatro e o "decadente" começou pela crítica e se acentuou, ao longo do século XX, pela profissionalização de críticos teatrais de jornal. Dessa visão, a historiografia teatral brasileira foi contaminada por essa dicotomia e hierarquização, provocando juízo de valor e não percebendo as diferenças no processo de produção do teatro considerado "depravado" no século XIX, aquele cômico, que faz rir. Daí advêm noções estanques acerca do teatro de revista, não prestando atenção no seu modo de concepção, o processo de montagem e especificidades com as suas relações ao seu tempo histórico, "[…] os teatros movimentavam fortunas, eram freqüentados por milhares de pessoas, todas as noites, de segunda a segunda, apresentando peças dos mais diversos gêneros, principalmente as revistas"[39].

Esse ponto de vista relegou aos espetáculos musicados um lugar menor diante de outras formas teatrais, principalmente as consideradas "sérias" e menorizaram as possibilidades de encontrar nesses espetáculos preciosas fontes para debates entre o cultural e o social das práticas estabelecidas em um passado representado por uma determinada linguagem.

> Ou seja, o objeto artístico não possui a característica de documento exclusivo, mas sim de "livre acesso", especialmente quando disposto pela indústria cultural. Assim, nos apresenta para a verificação documental imbuído de valor estético, criação/produção, recepção e consumo. Com isso, se chega a análises que possibilitam múltiplas leituras e envolve-se com a subjetividade das práticas e vivências do cotidiano social da arte. Valoriza-se assim os objetos artísticos tanto quanto a um documento dito oficial, inédito e nunca antes analisado[40].

---

[38] FERREIRA, Adriano de Assis. **Teatro Ligeiro Cômico no Rio de Janeiro**: a década de 1930. Orientador: João Roberto Gomes de Faria. 2010. 391 f. Tese (Doutorado em Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011. p. 22. DOI: https://doi.org/10.11606/T.8.2010.tde-05122010-123502. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-05122010-123502/pt-br.php. Acesso em: 14 set. 2022.

[39] *Idem*. **Teatro Trianon**: forças da ordem X forças da desordem. Orientadora: Iná Camargo Costa. 2004. 282 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. p. 8. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-03012005-221042/pt-br.php. Acesso em: 24 set. 2022.

[40] Cf. SILVA, Robson Pereira da. **"Para além do bustiê"** — performances da contraviolência na obra *Bandido* (1976-1977) de Ney Matogrosso. Orientador: Marcos Antonio de Menezes. 2016. 297 f. Dissertação (Mestrado em História) — Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016. p. 19.

Mas por que, no estudo de caso dessa pesquisa, elegeu-se o teatro de revista? Porque foi "[…] um teatro capaz de traduzir a alma brasileira […]"[41]. Na primeira metade do século XX esse tipo de encenação era o mais popular e lucrativo no mercado teatral brasileiro, gerando circulação de imagens de artistas e costumes, empresários do ramo e produtores em periódicos de grande alcance[42]. Essas representações eram lidas e interpretadas por diversas pessoas quer fosse a audiência presente nos teatros, quer fossem leitores dos jornais e revistas que usavam desses produtos culturais como conteúdo em suas colunas dedicadas à cultura. Nas palavras de Sírley Cristina Oliveira,

> […] as revistas – sejam carnavalescas ou de ano – foram, a partir de suas especificidades e campo de atuação, espaços de atuação política. Foram, então, um canal de expressão para dramaturgos, artistas, músicos e para a própria plateia que até então era destituída de um eficiente canal de expressão social e política[43].

O teatro musicado e cômico do início do século XX é apontado como "[…] o principal veículo de comunicação da época" e "[…] era, sobretudo, uma diversão popular"[44]. Isso se manteve ao longo do século XX, em larga escala, como eram as peças produzidas por grandes companhias, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo. A divulgação da música popular nos espetáculos era recíproca para a divulgação de espetáculos em músicas e nas imagens de artistas ligados àquela cena teatral e ao rádio.

> Diferentemente de nossa literatura escrita, com um público bem restrito, o teatro comercial carioca desde o início do século XX estava dotado de um público bem mais amplo e composto de fatias populacionais de classes heterogêneas, inclusive de elementos das classes mais baixas. Tratava-se de um negócio mais lucrativo e que não impunha o obstáculo da alfabetização efetiva[45].

---

[41] VENEZIANO, Neyde. **Não adianta chorar**: teatro de revista brasileiro... Oba! Campinas: Ed. da Unicamp, 1996. p. 50.

[42] Cf. GOMES, Tiago de Melo. **Um espelho no palco**: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

[43] OLIVEIRA, Sírley Cristina. **O encontro do teatro musical com a arte engajada de esquerda**: em cena, o Show Opinião (1964). Orientadora: Rosangela Patriota Ramos. 2011. 270 f. Tese (Doutorado em História) — Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011. p. 45. Disponível em: https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/16292. Acesso em: 15 fev. 2024.

[44] FERREIRA, Adriano de Assis. **Teatro Ligeiro Cômico no Rio de Janeiro**: a década de 1930. Orientador: João Roberto Gomes de Faria. 2010. 391 f. Tese (Doutorado em Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011. p. 42. DOI: https://doi.org/10.11606/T.8.2010.tde-05122010-123502. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-05122010-123502/pt-br.php. Acesso em: 14 set. 2022.

[45] *Idem*. **Teatro Trianon**: forças da ordem X forças da desordem. Orientadora: Iná Camargo Costa. 2004. 282 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São

Por ter sido um tipo muito popular e de fácil circulação o teatro de revista incorporou em demasia interpretações sobre acontecimentos do momento em que fora produzido, colocando muitas coisas na mira da imprensa que replicava em notícias, reportagens, críticas etc., de forma a fomentar conteúdo para seu público leitor, uma vez que as/os artistas do teatro musicado eram muito conhecidas/os, "e foi a busca constante pela atualidade que fez do gênero revisteiro um teatro com forte composição política"[46].

Sob este prisma, a carreira artística de Ivaná no período em que esteve no Brasil aparece nas fontes com certa relevância para o teatro de revista já que é mencionada enquanto "marco" do transformismo nesse tipo de teatro no país. A partir dessas apropriações almeja-se investigar o que foi gerado no debate social sobre gênero através de sua performance nos palcos e como as relações de gênero se davam no período em algumas dimensões.

Gênero e espetáculo

No primeiro semestre do ano de 1953 Walter Pinto colocou em cartaz o espetáculo *É Fogo na Jaca* que durou uma temporada de quatro meses no Teatro Recreio e teve uma passagem por São Paulo, no mesmo ano. Yvan Monteiro Damião iniciou sua carreira como artista transformista nessa peça e se tornou a "atração" do *show* gerando publicidade propagandeada nas seções teatrais dos jornais, pelos críticos e por jornalistas. Com sua performance conquistou fama e certa visibilidade pelas construções operadas pela imprensa do período em que representou Ivaná, sua persona, em uma polissemia de sentidos.

O espetáculo de sua estreia fora escrito em uma parceria entre Freire Junior, Luiz Iglesias, e Walter Pinto. Os três já haviam trabalhado juntos em outras peças no Teatro Recreio, compondo uma equipe de produção e execução grandiosa e tendo o empresário Walter Pinto sempre na direção geral. Em *É Fogo na Jaca* os autores criaram um espetáculo em dois atos e dezoito quadros com temáticas variadas. O *show* contava com fantasia, nus artísticos femininos, cenas históricas, homenagens às tradições brasileiras, mas sobressaia a crítica política. Nos dois atos há quadros sobre a situação política do governo democrático de Getúlio Vargas contendo

Paulo, São Paulo, 2004. p. 21. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-03012005-221042/pt-br.php. Acesso em: 24 set. 2022.

[46] OLIVEIRA, Sírley Cristina. **O encontro do teatro musical com a arte engajada de esquerda**: em cena, o Show Opinião (1964). Orientadora: Rosangela Patriota Ramos. 2011. 270 f. Tese (Doutorado em História) — Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011. p. 46. Disponível em: https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/16292. Acesso em: 15 fev. 2024.

diversos olhares pela comicidade acerca da situação da política econômica brasileira, relações partidárias entre os expoentes do período e sua relação com a sociedade nacional no início da década. O espetáculo fora censurado para menores de 18 anos, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo[47].

Parte-se para a análise desse tipo de espetáculo — tendo Ivaná como foco — dos registros existentes de sua encenação, dos vestígios do seu acontecimento como algumas versões do texto, algumas imagens de cena, programas de peça e as resenhas da crítica especializada. Os registros disponíveis, sobretudo as críticas, operaram construções complexas sobre a persona diante do ambiente cultural carioca no contexto teatral.

Qual foi o lugar de Ivaná no espetáculo de sua estreia no Brasil? De acordo com a crítica foi de destaque em relação a recepção do público. A própria crítica ajudou a estabelecer como "atração" que condizia com as "ovações" da plateia na estreia de *É Fogo na Jaca*, em 1953. No texto, o ator tomou lugar em três quadros: a primeira atuação em um quadro de alegorias[48] que apresentava crítica sobre a economia nacional em que Yvan Monteiro Damião atuou como o Franco, a moeda francesa, com suas falas em francês:

> Boa noite, senhoras, Boa noite, senhores
> Revê-los esta noite é maravilhoso
> Reencontrar todos meus amigos
> Com uma trepada de Paris
> Boa noite, ToTo, boa noite, meu velho
> Sua mulher vai bem? Você está sempre contente
> Boa noite, Rio, boa noite, Brasil.
> Boa noite, boa noite todos meus amigos
> Eu os reencontro, eu sou o Franco
> Vejam como estou contente
> Mas, a vantagem agora
> O Franco está à frente
> O chapéu que vocês usam
> Queira me emprestá-lo
> E eu vejo, com emoção
> Seus cabelos partirem sem permissão
> Boa noite, senhoras, boa noite senhores[49].

---

[47] Conforme certificado carimbado e preenchido no texto da peça teatral. Cf. FREIRE JUNIOR; IGLESIAS, Luiz; PINTO, Walter. **É fogo na jaca**. Rio de Janeiro: Companhia Walter Pinto, 1953. p. 3. (Cópia 3). Acervo Funarte/ Centro de Documentação e Pesquisa.

[48] No teatro de revista é um recurso em que "[…] as abstrações ou coisas inanimadas são representadas por meio de personagens que se expressam em uma linguagem figurada". Cf. VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil**: dramaturgia e convenções. 2. ed. rev. e amp. São Paulo: SESI-SP editora, 2013. p. 194-195.

[49] No original: "Bonsoir mesdames, Bonsoir messieurs/ De vous revoir ce soir, c'est mer veilleux/ De retrourver tous mes emis/ Avec un baiser de Paris/ Bonsoir Toto, bonsoir mon Vieux/ Ta femme va bien? Es-tu Toutoujers heureux/ Bonsoir Rio, Bonsoir Brésil/ Bonsoir, bonsoir tous mes amis./ Je vous retrouve, je suis le Franc/ Regardez comme je suis contente/ Mais l'avantage maintenant/ Le Franc est en avant/ Le chapeau que vousportez/ Voulevous me le prèter/ Et je vois avec emotion/vos cheveux partir sans permission/ Bonsoir mesdames, Bonsoir messieurs, etc." FREIRE JUNIOR; IGLESIAS, Luiz; PINTO, Walter. **É fogo na jaca**. Rio de Janeiro: Companhia Walter

Esse quadro foi o prólogo do espetáculo e começava com a alegoria da Bolsa [de Valores] interpretada por Jane Grey. A marcação no texto previa que a atriz estivesse sofisticadamente fantasiada contendo em sua indumentária elementos que remetessem ao dinheiro e em sua cabeça um cifrão. Damião contracenava com as alegorias do Rublo, do Escudo, do Dólar, do Cruzeiro, do Câmbio Negro, do Câmbio Livre, do Peso Paraguaio, da Libra, da própria Bolsa além de uma caricatura viva do então Ministro de Estado da Fazenda Horácio Lafer[50]. Os diálogos usavam da paródia e da ambuiguidade para criticar os rumos tomados pela gestão econômica do governo democrático de Getúlio Vargas, iniciado em 1951[51].

Com diálogos ágeis, mas complexos no jogo de palavras para criticar o período, há muito o elemento de trocadilhos sexuais. As falas de Damião são utilizadas em francês para querer dizer algo e garantir trocadilhos entre pronúncias e "falhas de comunicação". No jogo de palavras há certas confusões malcompreendidas pelo personagem Câmbio Negro, interpretado por Ankito, e corrigido pela Bolsa:

> Câmbio Nêgro — Dona Bôlsa, isso é franco mesmo?
> Bolsa — Por quê duvida, Câmbio Nêgro?
> Câmbio Nêgro — Há tanta móeda falsa por aí!…
> Bolsa — Esta tem um fundo que garante a sua estabilidade!
> Câmbio Nêgro — P'ra mim!… Isto é moeda falsa!
> Franco — Voilá ça c'est Paris!
> Câmbio Nêgro — Ela diz que vai lá aonde?
> Bolsa — A Paris! Isso é Paris!
> Câmbio Nêgro — Mas isso não é Paris! E êsse negócio de bom suar, você aqui vai suar muito!… A câna aqui é dura, minha nêga!…
> Franco — Je ne comprend pa… Je veux voir monsieur Lafér…
> Câmbio Nêgro — Quê?… Você vai vôar pra cima do Café?… Filho… Menino! O Vice está ficando popular!
> Bolsa — Nada disso, Câmbio Nêgro! Ela está dizendo que quer vêr o Ministro da Fazenda! O Lafér!…
> Câmbio Nêgro — Com essa pinta?… Então é Fôgo na Jáca!… Mais um inquérito no Banco do Brasil!… (Franco, agarra-o e da-lhe um beijo cinematográfico e êle cái fulminado)[52].

Pinto, 1953. p. 4. (Cópia 3). Acervo Funarte/ Centro de Documentação e Pesquisa. Foi mantida a grafia encontrada no programa de peça e em uma das cópias disponíveis no CEDOC/Funarte.

[50] Convenção na estrutura do teatro de revista. Era uma atuação que retratava de forma ridícula uma figura conhecida do momento, de qualquer área. A personagem era performada com modos e figurinos que aludissem ao seu/sua caricaturado/a para que o público reconhecesse com facilidade a pessoa parodiada. Cf. VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil**: dramaturgia e convenções. 2. ed. rev. e amp. São Paulo: SESI-SP editora, 2013. p. 192.

[51] A paródia no teatro de revista era um recurso praticamente metalinguístico por ser um texto que fazia clara referência a outro. Sua composição trabalhava de forma a transformar um texto, música, personagem conhecido em outra coisa pela apropriação do original e releitura sempre satirizada. Cf. *Ibidem*, p. 264-265.

[52] FREIRE JUNIOR; IGLESIAS, Luiz; PINTO, Walter. **É fogo na jaca**. Rio de Janeiro: Companhia Walter Pinto, 1953. p. 4. (Cópia 3). Acervo Funarte/ Centro de Documentação e Pesquisa.

Os acontecimentos do período são passados em revista nesse quadro no aspecto econômico, satirizando os problemas políticos e sociais enfrentados pelos ministros de Vargas. Outro quadro posterior no Primeiro Ato, intitulado "Quadro Político" seria ainda mais ácido, construído puramente para parodiar os políticos em destaque: Getúlio Vargas (interpretado por Pedro Dias); Ademar de Barros (por Manuel Viêira); Jânio Quadros (por Paulo Celestino) e a alegoria da República encarnada por Jane Grey. O teatro de revista como já dito apresentava quadros sobre o seu tempo histórico de forma alegórica e satirizada, não deixando escapar a crítica na escrita elaborada pela autoria.

Sob esse ponto de vista, é notável que o turbulento período do governo de Vargas na primeira metade dos anos 1950 seja espelhado na cena como um problema de crise financeira e política colocando seus agentes como protagonistas de um texto jocoso deixando claro que, do ponto de vista daqueles autores, o Brasil não ia bem. Em 1954, por exemplo, o valor do salário mínimo dobrou e foi para Cr$ 2.400,00 (dois mil e quatrocentos cruzeiros). A proposta do aumento foi do então Ministro do Trabalho do Governo Vargas, João Goulart, tendo perdido seu cargo por pressão dos grupos conservadores no Parlamento contrários ao aumento[53].

O momento político-social brasileiro desde 1952 era de muita tensão entre a forma de governar de Getúlio Vargas, o posicionamento internacional do país em relação aos interesses dos Estados Unidos em plena Guerra Fria e o aumento da inflação. Esse cenário provocou muito descontentamento da população, que não demorou a reagir com greves e protestos. Dessa forma, o governo Vargas "[…] se desequilibrou de vez"[54]. Se política e socialmente o Brasil não tinha motivos para comemorar, no teatro de revista esses problemas se tornavam matéria-prima para o cômico, rir de si mesmo.

Esse período do teatro de revista no Brasil caracterizado pela produção "feérica" mantinha seu eixo na atualidade e suas raízes na crítica social e política. "A sátira política, o humor ferino, a crítica a acontecimentos imediatos não abandonariam nossos palcos, ainda…"[55]. A junção entre a crítica política, o uso do corpo feminino e a sensualidade com a linguagem do duplo sentido e figurinos espalhafatosos garantiam os elementos humorísticos e carnavalescos do espetáculo revisteiro brasileiro.

---

[53] Cf. GOMES, Angela de Castro. *In*: CPDOC**. O aumento do salário mínimo e a saída de Jango do Ministério do Trabalho**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2004. Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NoGovernoGV/Salario_minimo_e_saida_do_ministerio_do_trabalho. Acesso em: 20 out. 2021.

[54] Cf. SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgei. **Brasil**: uma biografia. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 404. Conferir também p. 403-407.

[55] VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil**: dramaturgia e convenções. 2. ed. São Paulo: SESI-SP editora, 2013. p. 76.

A atuação em que Ivaná ganhou destaque na cena e gerou interesse da crítica foi no número de cortina* em que cantava a canção *Je Cherche Un Milionaire* acompanhada de um corpo de baile. Esse número durava quatro minutos, de acordo com as marcações no texto do Ponto* do espetáculo[56]. Nem mesmo o "beijo cinematográfico" no quadro anterior causou tanto impacto na crítica quanto sua performance musical:

> Eu procuro um milionário
> Dizem que tenho presas grandes
> Que não tenho mais do que três tostões
> É verdade!
> Dizem que eu gosto da vida fácil
> Os negociantes de violetas
> É verdade!
> Mas, não querendo surrupiar como as mais coquetes,
> A dama das Camélias deles
> Eu vendo minhas begônias!
> Dizem que eu mostro minhas pernas
> Mas não sou como a Mistinguette
> Se não fosse assim!
>
> Eu sou uma dessas mulheres
> Que não têm um centavo
> E quem querendo sair do perrengue
> e continuar com isso!
> Não comer nada além de *croissants* [crois-sant: falso santo/trapaceiro]
> Ter o mesmo chapéu durante três anos
> Não me convém/
> Eu procuro um milionário
> Um tipo chique que gostaria bastante de mim
> Ao menos por um mês
> Porque eu procuro um milionário!
> Que me diria friamente
> Tudo que tenho é seu. Sim, eu procuro um milionário!
> Para ter coisas como as *stars*.
> Comer lagostas!
> Ah, eu procuro um milionário!
> Que só teria olhos para Bibi
> É fácil ser chic,
> Quando se tem muita grana!
> É cômodo esperar
> Quando se é endinheirado
> E que, sobretudo, não precise contar
> Eu procuro um milionário
> Que em mim poderia, sem atraso
> Colocar seus dólares!
> Ah! Eu procuro um milionário!

[56] FREIRE JUNIOR; IGLESIAS, Luiz; PINTO, Walter. **É fogo na jaca**. Rio de Janeiro: Companhia Walter Pinto, 1953. p. 7. (Cópia 1). Acervo Funarte/ Centro de Documentação e Pesquisa.

Que viria passar pelo *boulevard*[57].

A canção tem origem em números artísticos da atriz e cantora francesa Mistinguett, nos anos 1930, gravada por ela em disco em mais de uma versão. O número faz uso do humor no seu conteúdo lírico, fazendo perceber uma mulher que quer conquistar um homem rico, brincando com figuras de duplo sentido, típicos do teatro de revista. A primeira parte da canção é uma paródia da versão de Mintinguett, em que a própria é citada. Nesse mesmo ano o filme *Como Agarrar Um Milionário*, com Marilyn Monroe, Lauren Bacall e Betty Grable havia feito sucesso nos cinemas, contando a história em comédia sobre amigas que queriam se casar com homens ricos de Manhattan.

Ivaná, à procura por "seu milionário", gerou a representação por códigos que a colocava como uma mulher exuberante, repleta de alusões ao mundo elegante parisiense, para construir sua imagem de *glamour*. Sob esse ponto de vista, a referência à França e, sobretudo Paris, se harmonizava a um ideal de luxo, elegância e distinção associados à moda, beleza e modos de se portar socialmente.

> A elegância mais do que expressão da pessoa elegante, adjetivo de distinção, é agente "catequizador" desse sujeito e, como tal, reconstrói o sujeito, transformando seus defeitos intrínsecos à elegância, os quais não eram nem um pouco restritos aos aspectos corporais, possuía mesmo uma implicação moral, substitutiva da moralidade cristã tradicional[58].

Sob essa égide, o transformismo de Ivaná impressionava pela sua agência em relação aos códigos valorados da cultura francesa exportados como produtos do "ser" e "parecer" na sociedade pós-guerra. Ator e performance estão emaranhados pela sua origem e pela sua técnica aludindo aos modos de ver da sociedade carioca que ainda buscava referência na França. A crítica ajudava nesse processo:

---

[57] No orginal: "On dit que j 'ài de gránd's quenottes,/ Que je n'ai que trois notes,/ C'est vrai!/ On clit que j'aim' jouer les arpètes,/ Les marchand's de violettes,/ C'est vrai!/ Mais n'voulant pas chiper aux grand's coquettes/ Leur darme aux Camelias,/ Je vends mes bégonias!/ On dit que j'fais voir mes ganbettes/ Mais j's'rais pas Mistinguette/ Si j'étais pas comm'ça!/ J'suis d'ces femm's comm beau coup/ Qu'ont pas l'sou. . ./ Et qui veul'ant sortir du pétrin/ Pour m'ner grand train!/ Ne manger qu'des crois-sant!/ Por ter trois ans le mên e chapeau,/ C'est pas ça qu'il m'faut!/ Je cherche un millionaire/ Um typ chc qui vou drait bien d'moi/ Au moins pour un mois/ Car je cherche un millionaire!/ Qui m'drait, froidment/ Monor est à toi. Oui, je cherche um millionaire!/ Pour a voir des trucs comm les stars,/ Manger des z'ho mards!/ Ah! Je cherche un millionaire!/ Qui aurait pour Bibi, des é gards!/ C'est facil d'ê tre chic,/ Quand on a beaucoup fric!/ C'est commod d'ê pater/ Quand on est argente/ Et, que, sur tout on n'a pas à compter!/ Je cherche un millionaire/ Qui chez moi pourrait sas retard/ Placer ses doliars!/ Ah! Je cherchez un millionaire!/ Qui viendrait à passer sur l'boulivard/Je vard!". FREIRE JUNIOR; IGLESIAS, Luiz; PINTO, Walter. **É fogo na jaca**. Rio de Janeiro: Companhia Walter Pinto, 1953. p. 38. (Cópia 2). Acervo Funarte/ Centro de Documentação e Pesquisa.

[58] SANT'ANNA, Mara Rúbia. **Elegância, beleza e poder na sociedade de moda dos anos 50 e 60**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014. p. 47.

> Não sei onde o senhor Walter Pinto foi buscar o senhor Ivana, mas assim, só conheço um lugar, o "Carroussel" de Paris. Basta que se diga que é a figura mais feminina da companhia, de uma elegância admirável e de um "charme" que poucas mulheres apresentam[59].

A referência no trecho acima a famosa casa de espetáculos parisiense servia para atestar a qualidade da performance e consequentemente do "requinte" da peça em questão. O trecho faz parte de uma longa apreciação escrita por Brício de Abreu sobre *É Fogo Na Jaca,* como num modelo de resenha, dividida em cinco partes que foi publicada durante o mês de maio de 1953 no jornal *Diário da Noite,* pertencente ao grupo Diários Associados, do poderoso empresário da área da comunicação Assis Chateaubriand.[60] O "espanto" de Brício de Abreu com Ivaná está na sua presença feminina esclarecidamente sendo vivida em um corpo de ator cisgênero.

> O senhor Ivana não tem barbas, a maquilagem que usa é simples como a de uma menina. Possue uma bôca que faria inveja a qualquer beldade e é de uma elegância discreta parisiense e... tem voz de mulher. Seus números são de canções em voga, alegres, mas sem alarde. Não tem um gesto que choque, ridículo ou fora de propósito. Eis aí, senhores, a "vedette" real do espetáculo do senhor Walter Pinto que obteve um indiscutível sucesso de público[61].

Os códigos femininos frisados pelo crítico atravessam a ideia de beleza e *glamour* parisiense, já que "[…] Paris vende a imagem de uma elite, exportada e drasticamente consumida por outras elites de todo o mundo"[62]. A concepção de Abreu de que Walter Pinto só poderia ter ido buscar um artista como Yvan Monteiro Damião em Paris provêm da "mística" alimentada ainda nos anos 1950 do "[…] glamour de uma capital que era descrita como o berço da elegância e do bom gosto"[63]. Ou seja,

---

[59] ABREU, Brício. É fogo na jaca – final. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, Ano XXV, n. 5485, p. 19, 27 maio 1953.
[60] Cf. discussão sobre as influências, estratégias e alcance de Chateaubriand em: LAURENZA, Ana Maria de Abreu. Batalhas em letra de forma: Chatô, Wainer e Lacerda. *In*: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de. **História da imprensa no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011. p. 179-205.
[61] ABREU, *op. cit.*
[62] SANT'ANNA, Mara Rúbia. **Elegância, beleza e poder na sociedade de moda dos anos 50 e 60**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014. p. 24.
[63] *Ibidem,* p. 25.

> A beleza artificial, aquela que casa perfeitamente com uma elegância firmada na dissimulação dos defeitos e nas relações sociais marcadas pelo distanciamento, era proporcionada pelos olhos de gazela, "modelado pela sombra nas pálpebras, o lápis de sobrancelha, o rímel e, sobretudo, o delineador". Os demais itens da maquiagem facial enfatizavam a palidez da pele e o volume dos lábios, que não deveriam ser nem muito grossos nem demasiadamente finos. Pouco *blush*, muito pó de arroz e pó compacto, batom sempre presente e denso, enquanto os cabelos recebiam preciosos cuidados […]. O arquétipo de beleza dos anos 50 passava pela fisionomia de Ava Gardner, num extremo, e de Grace Kelly, noutro. Os cabelos, com ondulações calculadas e armadas com laquê, descendo pela testa e fronte, contracenavam com coques perfeitos, que deixavam o rosto totalmente limpo para melhor exibir olhos sedutores[64].

Luís Leopoldo Brício de Abreu (1903-1970) viveu em Paris, mantinha um escritório na Cinelândia, centro do Rio, em que era representante de editoras francesas. Foi jornalista, crítico teatral, dramaturgo, tradutor e editor com especial atuação na imprensa e no meio teatral. Trabalhou em periódicos como *O País*, *Boa Noite*, *A Razão*, *A Tribuna*, *Diário da Noite*, *O Jornal*, *O Cruzeiro*. Ajudou a fundar o jornal *Dom Casmurro* e *Comoedia*, uma revista mensal de teatro, música, cinema e rádio (1946-1950)[65]. Teve envolvimento longevo com a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), sendo associado desde o seu início[66].

Portanto, Brício de Abreu estava imerso no campo teatral e tinha muita relevância nos espaços que ocupava enquanto intelectual e dramaturgo. Seu pensamento não pode passar longe das relações sociais que detinha, tampouco de sua trajetória construída em meio a mudanças no cenário cultural brasileiro da primeira metade do século XX. O ator Yvan Monteiro Damião assumindo uma personificação que convencia enquanto uma mulher cisgênero reafirmava as fronteiras de gênero tornando-se o chamariz comparativo da imprensa com outros artistas transformistas ou até mesmo entre vedetes, distanciando-o, assim, das montações cômicas ou mesmo "mal montadas" de performers que não criavam a imagem da "mulher de verdade", diante das representações erigidas na crítica:

---

[64] SANT'ANNA, Mara Rúbia. **Elegância, beleza e poder na sociedade de moda dos anos 50 e 60**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014. p. 101.

[65] Cf. LUCA, Tania Regina de. Brício de Abreu e o jornal literário *Dom Casmurro*. **Varia hist**. [online], v. 29, n. 49, p. 277-301, 2013. DOI: https://doi.org/10.1590/S0104-87752013000100013 Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752013000100013&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 30 jan. 2021.

[66] Cf. ABREU, Brício. A S.B.A.T. daquele tempo. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, Ano XXV, n. 5524, p. 41, 13 jul. 1953. 2ª Seção.

> E não se pense em um desses "travestis" que vemos por aí, com barba escanhoadas, um grande "gogó" a fingir de elevador na garganta de cima para baixo, pernas cabeludas, caras besuntadas de pinturas e jeitos e trejeitos mais ou menos ridículos e suspeitos, e voz de frango em dia de chuva. Nada disso. […]
> E é tão convincente que até as galerias, aquelas horríveis galerias do Recreio, que não respeitam nem os espectadores, respeitaram-no e ouviram, embasbacados, o tal sr. Ivana. Um grande número de "travesti", dos melhores que temos visto[67].

Há o reconhecimento de Brício de Abreu pelo talento do ator para compor a persona transformista, que cria a imagem de feminino, o mote de seu olhar para a performance. O comparativo com outras formas de transformismo, no qual Abreu compara Ivaná a outros artistas do mesmo segmento desqualifica-os porque não "convenciam" na figura feminina emulada. Isso se devia na forma de performar o feminino, seguindo um pensamento pelas normas de gênero requeridas na concepção do crítico. Primeiramente, é reconhecida a sua montação como uma questão artística e profissional — "o belo"; mas também há verdadeira confusão do que é aquele corpo. A inteligibilidade de Ivaná está no "sexo" de quem dá sua vida, seu performer, logo a tentativa de enquadramento nos padrões de gênero está aí.

> Dest'arte, a figura de primeiro Plano, feminina, resulta que foi um homem, em notável "travesti", de nome Ivana. Senhores, ou o Padre Eterno resolveu fazer uma excelente "blague" conosco, ou gênero masculino tende a diluir-se nas belezas e delícias de um feminismo assustador[68].

A impressão que a personificação levada a cabo por Yvan Monteiro Damião causava pode ser compreendida pela ambivalência de gênero, que confunde a norma binária em que o autor está pautado, sendo evidenciado no trecho em que Abreu coloca em dúvida sobre como pode um homem estar em "notável 'travesti'". Seria uma "brincadeira divina"? A característica fundamental de Ivaná de acordo com as fontes estava na sua "elegância" e "discrição".

O termo "travesti", então, passa a um terreno ambíguo entre a mudança da aparência física pela roupa e indumentária (mesmo que momentânea) como pela performance de gênero assumida com gestos, maneiras de falar, caminhar, se posicionar associadas ao gênero feminino. Nesse período, "fazer o travesti" entrava no campo teatral como prática profissional da performance artística, embora tivesse estritamente associado ao gênero masculino/feminino e

---

[67] ABREU, Brício. É fogo na jaca – final. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, Ano XXV, n. 5485, p. 19, 27 maio 1953.
[68] *Ibidem.*

utilizava dos recursos performativos para "modificar" o gênero do/a artista não era, ainda, associado puramente como identidade de gênero da pessoa.

O crítico construiu representações sobre Ivaná sob aspectos compreendidos por ele dentro dos seus limites nas relações de gênero da época. Essas representações tentavam dar conta da especificidade do que via no palco, diferenciada das outras performances transformistas. O talento do performer em incorporar um "feminismo assustador", na interpretação de Abreu, destaca a sua ideia sobre um "feminino perfeito" (pois é isso a que se refere) e mostra seu fascínio pela possibilidade de um homem cisgênero se apresentar sob códigos de gênero associados a mulheres cisgêneros. Assentado nesses pressupostos, a fama de Ivaná começa a ser construída.

A figura construída diante do público, portanto, se diferia de uma *femme fatale*, erigida para o espetáculo sob vários signos generificados que marcavam a apropriação do feminino para o número transformista do ator[69]. A promoção do espetáculo já fazia de sua imagem a "atração" da peça, angariando a curiosidade do público sobre sua capacidade de se "transformar" em uma mulher diante dos olhos da plateia. No programa de peça, por exemplo, a imagem veiculada foi uma fotografia de sua composição para o número de cortina.

[69] "A tal mulher fatal, associada ao cinema Hollywoodiano, era a antimulher elegante, e somente com os desavisados, ou seja, junto aos homens não elegantes, não inteligentes e não civilizados, elas faziam sucesso." Cf. SANT'ANNA, Mara Rúbia. **Elegância, beleza e poder na sociedade de moda dos anos 50 e 60**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014. p. 43.

FIGURA 1 — Ivaná no programa de peça de *É Fogo na Jaca* (1953)

Fonte: Programa de Peça – *É Fogo na Jaca* (1953), p. 12. Acervo pessoal do autor.

FIGURA 2 — Ivaná em ensaio para publicidade de *É Fogo na Jaca* (1953)

Fonte: Acervo *Correio da Manhã*. Arquivo Nacional. Foto: Mafra.

Os elementos disponíveis nessas imagens revelam a caracterização da persona entre maquiagem, penteado e joias escolhidos para transmitir elegância e requinte, não uma paródia derrisória de uma artista conhecida. Ivaná não imitava uma pessoa já existente, ela tomava lugar como uma figura inédita, inspirada em ideais de *glamour* de uma "bela mulher". O *close-up* no rosto para a divulgação de sua atuação na peça fora escolhido, certamente, para indicar a sua "feminilidade" e luxo no espetáculo, já que o destaque está no seu rosto e na indumentária, seja nas joias ou no penteado cuidadosamente preparado na peruca, elementos notados e enaltecidos por Brício de Abreu em sua crítica.

Os anos 1950 representaram uma virada na percepção da beleza entre os gêneros. Muito ligado ao pós-guerra na Europa e nos Estados Unidos, as práticas de embelezamento e formas de se manter "bela/o" passaram a ganhar atenção nacional de empresas estrangeiras e da indústria de cosméticos nacional. Existia a intenção aberta na imprensa de valorizar ainda mais

o jovem em detrimento do envelhecer, pautando-se muito no *american way of life*[70]. Diante dessas concepções, ser bela era se espelhar em tipos, formas de ser e parecer:

> Menos do que dom, a beleza foi interpretada como o resultado de uma conquista individual, um trabalho que não tem hora nem lugar para começar ou para acabar. "Hoje é feia somente quem quer". Talvez muitas leitoras das revistas brasileiras sonhassem em ter os seios esculturais de Jane Russel, as charmosas curvas de Gina Lollobrigida ou de Sophia Loren, os olhos de Elisabeth Taylor e o exotismo de Ava Gardner. A partir da década de 1950, segundo os conselhos de beleza e os anúncios publicitários, qualquer uma tinha o direito de se tornar bela, podendo vir a ser tão sedutora quanto as suas artistas prediletas[71].

Associações com artistas internacionais era uma maneira, a partir da circulação de imagens nas mídias, de espelhar o ideal de beleza valorizados no período: "Cintura fina, pés delicados, sorriso meigo e quadris largos faziam parte dos atributos da bela mulher"[72]. Como dito anteriormente, a construção da persona Ivaná se valeu de muitos códigos ligados ao "requinte", ao "luxo" e *glamour* francês. Em sua primeira aparição no Brasil, na peça analisada, a composição do seu figurino e toda a ornamentação dispõe de concepção de beleza à moda "clássica", tendo em vista que o cenário social mudaria no final da década pela emergência da cultura juvenil e modos de ser e parecer próprios da adolescência.

[70] Cf. SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **História da beleza no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2014. p. 106-114.
[71] *Ibidem,* p. 119.
[72] *Ibidem,* p. 101.

FIGURA 3 — Ivaná com figurino de *É Fogo na Jaca* (1953)

Fonte: Acervo Walter Pinto. CEDOC/Funarte. Foto: Mafra.

A imagem anterior, disponível no Acervo Walter Pinto no CEDOC da Funarte, retrata Ivaná em sua composição completa para o número de cortina. A montação transformista evidenciava pelo uso do duplo sentido em sua performance no palco com a canção *Je Cherche Um Millionnaire*: o misto entre comédia pelo conteúdo lírico por se tratar de uma mulher que clama por um homem milionário e o *glamour* de uma mulher francesa. Essa estética mantém "[…] sua íntima relação com o mercado de bens culturais e de entretenimento, tal como aquele formatado pela cultura de massas, espaço assentado nos sonhos e nas imagens" típico do teatro de revista principalmente da fase *féerie*[73].

Diante disso, "a mulher salva de si mesma e de sua barbárie era a mulher bem alinhada aos ditames de uma elegância criada sob medida em Paris, logo, feminilidade e elegância são indissociáveis nessa historicidade[74]. O artista, Yvan Monteiro Damião, era versado em alta costura e as habilidades com a moda foram exploradas na companhia de Zilco Ribeiro, em relação aos figurinos, e pela revista *Mundo Ilustrado*, com uma coluna em que assinava o texto e os desenhos[75].

Na fotografia, a posição e a orquestração da figura fotografada representam códigos femininos sob a elegância e o *glamour* evocados para a constituição de Ivaná. A circulação dessas imagens serviu na promoção do espetáculo, principalmente as duas primeiras, pelo seu uso nos programas de peça disponibilizados à plateia durante as sessões diárias do espetáculo. Diante disso, nota-se o cuidado na escolha para como a persona apareceu nas fotografias. Não há na promoção das peças o ator desmontado, sempre é representado em sua persona caracterizado sob os signos de *glamour* e elegância.

O *glamour* emulado na persona foi base fundamental para a prática do transformismo de Ivaná que a projetou em inúmeras outras peças e espaços artísticos. Dessa forma, a figura "glamurosa" "[…] vem demarcar o que historicamente pode ser interpretado e simbolizado

---

[73] SOLIVA, Thiago Barcelos. **Sob o símbolo do glamour**: Um estudo sobre homossexualidades, resistência e mudança social. Orientadora: Mirian Goldenberg. Coorientadora: Maria Elvira Díaz Benítez. 2016. 250 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) — Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016. p. 17.

[74] SANT'ANNA, Mara Rúbia. **Elegância, beleza e poder na sociedade de moda dos anos 50 e 60**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014. p. 49.

[75] Cf. RIBEIRO, Zilco. **Mas… muito mesmo!**. Rio de Janeiro, 1954. (Programa de peça). Coleção Agildo Ribeiro. Álbuns (1940 – 1955). Acervo Funarte/Centro de Documentação e Pesquisa. Ivaná faz parte da equipe para "modelos" de seu *atelier*. Cf. O MUNDO ILUSTRADO. ed. 01, ano IV, p. 13, 30 jan. 1956. De acordo com Coccinelle: "[…] antes de se tornar um dançarino, ele aprendeu a arte da costura com Robert Piguet, e é ele quem faz, hoje, meus vestidos de palco". No original: "Avant d'être danseur, il avait appris l'art de la couture auprès de Robert Piguet, et c'est lui, qui, aujourd'hui, me fait mes robes de scène." Cf. COCCINELLE. **Coccinelle par Coccinelle**. Paris: Filipacchi, 1987. p. 81. Tradução nossa.

como chique e luxuoso"[76]. As imagens cuidadosamente selecionadas para compor o programa de peça denotam formas de representação do gênero feminino de acordo com certos códigos e valores transmitidos pelo figurino, indumentária, posição fotografada e o cenário. Desse ponto de vista, isso auxilia "[…] as ênfases na concepção de um programa [de peça] no intuito de elaborar um discurso sobre a montagem direcionado ao leitor espectador"[77].

Ao longo dos anos 1950 e 1960, Zilco Ribeiro foi um dos empresários, diretores e revistógrafos com influência no meio teatral. Nascido em Porto Alegre em 1921, fez carreira nos teatros do Rio de Janeiro e de São Paulo, se envolvendo nos processos de produção de espetáculos do teatro de revista assim como Walter Pinto, embora não tivesse a mesma proporção das montagens do Teatro Recreio[78].

Na companhia de Zilco Ribeiro, Ivaná ganhou destaque nos programas de peça como "atuação especial". Na capa do material da peça *Doll Face* (1954) apresentada no Teatro Follies, podia ser lido em evidência: "pela primeira vez em Copacabana". Diferentemente dos programas de peça de Walter Pinto, os da Companhia Zilco Ribeiro são folhetos em apenas 4 páginas (capa e quarta capa, verso e anverso). No interior do documento Ivaná aparece em dois números em destaque apenas com as descrições: "Ivaná — Charme e mistério…" e "Ivaná — Em uma nova faceta…"[79]. Essas marcações sobre a transformista se repetirão na publicidade criada para outros espetáculos de Ribeiro, sempre frisando as "novas criações" certamente para refrescar a imagem de Ivaná como "atração internacional"[80].

Já no último programa de peça acessado da Companhia Zilco Ribeiro do espetáculo *Nós, os Gatos* (1955) — um *show* para a boate Casablanca — Ivaná está como expoente no cabeçalho do folheto, ao lado de vedetes como Consuelo Leandro e Anilza Leoni. Novamente é reforçada na descrição de seu número pela expressão "charme e mistério"[81]. Nota-se que o mote principal da campanha publicitária em torno de *É Fogo na Jaca* surtira efeitos para além desse espetáculo

---

[76] 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. Orientador: Fábio Henrique Lopes. 2022. 202 f. Dissertação (Mestrado em História) — Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2022. p. 10.

[77] TORRES NETO, Walter Lima. Programa de teatro como documento: questões históricas e metodológicas. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 15, n. 26, pp. 205-219, jan./jun. de 2013. p. 213. Disponível em: https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/29146. Acesso em: 20 set. 2023.

[78] ZILCO Ribeiro. Arquivo Edgard Leuenroth, Campinas, 18 jul. 2022. Disponível em: https://ael.ifch.unicamp.br/node/190. Acesso em: 15 fev. 2024.

[79] Cf. *Idem.* **Doll Face**. Rio de Janeiro, 1954. (Programa de peça). Coleção Agildo Ribeiro. Álbuns (1940 – 1955). Acervo Funarte/Centro de Documentação e Pesquisa.

[80] Cf. *Idem.* **Mas… muito mesmo!**. Rio de Janeiro, 1954. (Programa de peça). Coleção Agildo Ribeiro. Álbuns (1940 – 1955). Acervo Funarte/Centro de Documentação e Pesquisa.

[81] Cf. *Idem.* **Nós, os gatos…** Rio de Janeiro, 1955. (Programa de peça). Coleção Agildo Ribeiro. Álbuns (1940 – 1955). Acervo Funarte/Centro de Documentação e Pesquisa.

e fixou — ainda que inicialmente — o rótulo de artista "misteriosa" para o transformismo de Yvan Monteiro Damião. Com isso, é posto sobre ele o sentido de sujeito "estranho" e transformada sua performance enquanto mercadoria no funcionamento dos espetáculos.

Publicidade, mercado e demanda

A construção de Ivaná na Companhia Walter Pinto nos documentos de divulgação foi mais acurado e lançou imagens para a ligação da linguagem verbal e a imagética. A replicabilidade em outros empreendimentos artísticos do que começara com *É Fogo na Jaca*, em 1953 é percebida pelo intercâmbio dessas linguagens que tinham como partícipes agentes promissores da fotografia do período. Essas parcerias entre Walter Pinto e os profissionais logrou uma imponente publicidade iconográfica para o empresário.

Muitas das fotografias que compõe o Acervo Walter Pinto tem assinatura de Luís Mafra, creditado também como um dos autores das fotografias disponíveis no programa de peça ao lado dos fotógrafos Dávila e Dácio Cabral[82]. Vale ressaltar que essas informações foram extensivamente pesquisadas e devidamente creditadas por Filomena Chiaradia[83], sendo que muitas imagens de Ivaná não tem autoria explicitada no próprio documento e isso leva a ser feita aproximações autorais com base nos créditos da equipe técnica de Walter Pinto exposta nos programas de peça, assim como na composição estética das fotografias.

As imagens que compõem o programa de peça ou mesmo as que possivelmente fizeram parte de material de divulgação pelas mãos de Mafra podem ser compreendidas em seu contexto de produção como minuciosamente produzidas, sob o olhar astuto do fotógrafo que tinha experiência em técnicas de retoque e apreço por inovações tanto estéticas quanto tecnológicas para alcançar a máxima perfeição na "pose" retratada[84].

O programa de peça de *É Fogo Na Jaca* trazia concepções estéticas de artistas fotografados/as possivelmente nos ensaios e reproduzidos no material impresso com fragmentos do texto teatral, além de apresentar toda a equipe técnica e artística. Nas variações desse tipo de material não havia nuances tão diversificadas notadas, entre a versão distribuída no Teatro Recreio, no Rio de Janeiro; e na edição paulistana para o Teatro Odeon. A principal

[82] Cf. ELENCO técnico. *In*: É FOGO NA JACA. Programa de peça. Rio de Janeiro: Companhia Walter Pinto, 1953.
[83] Cf. CHIARADIA, Filomena. **Iconografia teatral**: acervos fotográficos de Walter Pinto e Eugênio Salvador. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2011.
[84] Os retoques consistiam em técnicas criadas para modificar as fotografias desde pequenos traços até a colorização completa de um ou mais elementos na cena retratada. Cf. *Ibidem,* p. 142-143.

diferença está nos anunciantes, geralmente do comércio local. As concepções se mantêm entre fragmentos de texto e fotografias, imagens e *slogans*.

> A tendência para um discurso estético, por sua vez, pode ser percebida quando o programa enfatiza uma discussão teórica. Os textos apresentados no programa procuram problematizar questões relacionadas às decisões da encenação. O programa pode apresentar, neste caso, fragmentos de textos referentes às idéias atinentes à proposta de montagem do espetáculo ou ao estudo da própria peça[85].

A "tendência" dos programas de *É Fogo na Jaca* é ser — aparentemente — claro na divisão interna do espetáculo, deixando evidenciada a organização dos atos e quadros, assim como excertos das falas para certamente direcionar o público e a crítica (que levaria um exemplar consigo para auxiliar em sua resenha) uma vez que não havia um fio condutor narrativo conectando todos os quadros. O elemento de destaque na imagem de abertura e interna é o apelo visual para o corpo feminino e o *glamour* exibicionista da *féerie*.

[85] TORRES NETO, Walter Lima. Programa de teatro como documento: questões históricas e metodológicas. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 15, n. 26, pp. 205-219, jan./jun. de 2013. p. 212-213. Disponível em: https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/29146. Acesso em: 20 set. 2023.

FIGURA 4 — A atriz e bailarina Regina Nacer posando para fotografia de divulgação

Fonte: Acervo Walter Pinto. CEDOC/Funarte. Foto: [Mafra?], [Dávila?], [Dácio Cabral?].

FIGURA 5 — Capa do programa de peça de *É Fogo na Jaca* (1953)

Fonte: Acervo Walter Pinto. CEDOC/Funarte. Autoria: Joselito. Foto: Antonio Ricardo Calori de Lion (2018)

A capa do programa de peça analisado é inspirada em uma fotografia de estúdio de Regina Nacer, em que o *designer* Joselito criara uma estética sobre o corpo feminino utilizando os adereços de carnavalização e do lúdico universo da fantasia do teatro de revista. As imagens mostram a fotografada vestindo apenas uma peça íntima e plumagens, marca registrada da performance de Nacer nas peças de Walter Pinto. Joselito foi parceiro em diversos espetáculos da Companhia, principalmente na concepção dos figurinos, indumentária, cenários e nas próprias confecções das peças desenhadas por ele, portanto se trata de um profissional qualificado e autor de dentro do ambiente teatral revisteiro[86].

[86] Joselito de Oliveira Matos foi um ilustrador, cenógrafo, figurinista, *designer*, quadrinista e ator brasileiro. Nasceu na Bahia e construiu sua carreira no Rio de Janeiro a partir dos anos 1940. Trabalhou sempre com Walter Pinto e em peças para boates, como por exemplo as de Carlos Machado. Atuou no mercado editorial como ilustrador, sua função primária, paralelamente ao seu trabalho no entretenimento teatral. Poucas informações existem sobre o artista, embora seu nome seja constante em variadas fontes do período quando se trata do ambiente

A imagem está ancorada principalmente em dois fatores: o nu artístico feminino e o nome de Walter Pinto tão importante quanto o próprio título do espetáculo. A valorização do corpo feminino era o mote principal do teatro de revista, principalmente na publicidade e Walter Pinto explorou muito essas representações. O empresário e produtor teatral "chancelava" o espetáculo na medida em que criava uma autoria sobre ele, mesmo que propriamente dito o texto e a montagem não sejam somente creditados a ele.

> Além das fotografias para a Companhia, Mafra também foi responsável pela montagem, com fotos recortadas, dos anúncios dos espetáculos que iriam para os jornais e muitas vezes dos cartazes, em tamanhos maiores, para a porta do teatro; mas certamente sob a supervisão de Walter Pinto, que se colocava como "diretor de publicidade". "A publicidade toda era feita por mim, toda a publicidade, tudo isso que você está vendo aqui escrito, fotografado[87].

O empresário-produtor tinha a concepção de que a autoria de suas peças era em grande parte dele, e nesse aspecto a situação em que se colocava como "sinônimo de qualidade" conseguiu alçar seu nome para a estrela maior dos seus negócios artísticos. O entrelaçamento de sua visão empreendedora e o avanço de novas possibilidades técnicas e artísticas o consagraram nesse lugar de "autor" ou "astro" maior de suas peças.

> O problema da autoria interessa-nos na medida que pela performance os gestos e os limites de narrar a si mesmo borram o caractere do autor enquanto uma entidade que assina (no aspecto da autoridade) e pessoa específica pela qual o objeto artístico se limita e se remete a uma escritura, como um elemento de controle do discurso por onde passam os acontecimentos de significação da obra e ponto por onde sempre a obra deve retornar, como fonte de explicação[88].

A questão da autoria surge como importante fator por se tratar de uma performance para além da artística, como uma ação performática muito associada à linguagem visual e escrita, embora também tenha sido articulada pela linguagem verbal. Walter Pinto é associado com o mais alto padrão de espetáculos do início dos anos 1950 até 1961, com a peça *O Diabo Que a Carregue... Lá Pra Casa!*, seja em estudos mais amplos — como os de Neyde Veneziano —

---

teatral e imprensa ilustrada carioca na metade do século XX. Cf. MACHADO, Luís Celso. Era uma vez um menino que desenhava… **Coletânea**, Rio de Janeiro, n. 49, 1955. Disponível em: http://tvmemory.blogspot.com/2020/05/joselito-selecoes-1955.html. 01 jun. 2023.

[87] CHIARADIA, Filomena. **Iconografia teatral**: acervos fotográficos de Walter Pinto e Eugênio Salvador. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2011. p. 144

[88] SILVA, Robson Pereira da. **"Elis Regina**: Dou o tiro, quem mata é Deus". Performances da cena e da crítica na construção de uma intérprete do Brasil (1964-1978). Orientadora: Rosangela Patriota. 2020. 305 f. Tese (Doutorado em História) — Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020. p. 182. Disponível em: https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/29708. Acesso em: 03 maio 2023.

ou específicos — como os de Filomena Chiaradia. Dessa forma, não se pode deixar de notar que a sua percepção acerca de sua ação e proposta para sua Companhia estava inclinada para a produção de "estrelas" que não ficassem apenas em seus *shows*: "o que eu queria realmente eram pessoas com consciência profissional e não aventureiras. Contratei profissionais na Europa, na Argentina. […] Eu dava ao artista aquilo que o dinheiro não pode dar: projeção e publicidade"[89].

Pela sua entrevista ao Serviço Nacional de Teatro (SNT) ficam evidenciadas as suas referências entre linguagens para colocar em cena um espetáculo "total". O intercâmbio entre o rádio e teatro já era a marca de seus lançamentos, principalmente pela carnavalização e a utilização de sambas e marchinhas na composição musical de peça. Contudo, a principal referência imagética, publicitária e disciplinar para o trabalho que fica claro estava no cinema, confirmado pelos estudos de Chiaradia e de Neyde Veneziano.

Essa ideia de "alimentação" de rotina para a produção de suas peças como em *É Fogo na Jaca* buscava se inspirar no modelo do *star system* estudado por Edgar Morin[90]. A construção de uma "estrela" para o espetáculo buscava chamar atenção do público utilizando não apenas a sua performance em cena, seu talento artístico, mas a sua representação midiatizada e utilizada massivamente em revistas e jornais. Nas palavras do autor "nunca um ator de teatro chegou a esse nível de vedetismo" ou "nunca uma vedete pôde desempenhar um papel tão importante" como o descrito e analisado por ele pelas figuras *hollywoodianas* a partir do início dos anos 1940 e final da década de 1950.

As "superestrelas" do período serviam de matérias jornalísticas constantes para fomentar diariamente um fluxo de consumo por fofocas, curiosidades etc., acerca da vida desses/as artistas. A própria imagem de luxo e *glamour* inventada para representar ideias de requinte e riqueza sobressaia ao modo de vida de uma *star*. Em Ivaná a publicidade realizada para a incorporar como uma estrela foi paulatinamente inserida a partir de suas práticas artísticas e nas apropriações que fizera de suas referências e na forma como fora representada no início pela imprensa. Como sempre foi vinculada sua origem à França — cultura de referência para Walter Pinto — a performance seguia naturalmente os "requintes" de uma estrela estrangeira, em meio ao palco tropical.

---

[89] PINTO, Walter. Entrevista com Walter Pinto. Coordenador: Aldomar Conrado. Entrevistadores: Íris Bruzzi, Manoel Vieira, Maria Pompeu, Orlando Miranda. *In*: CORTES, Aracy *et al*. **Depoimentos III**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977. (Col. Depoimentos, III). passim.

[90] Cf. MORIN, Edgar. **As estrelas**: mito e sedução no cinema. Tradução de Luciano Trigo. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

O apelo erótico que, de acordo com Morin, retornava repaginado ao *star system* nessa época pode ser notado na incorporação diante das vedetes. Em Ivaná o erotismo torna-se ambíguo propositalmente, embora em sua estética no palco não houvesse referências a androgenia. Contudo, a sexualização da performance tão bem executada por Walter Pinto e seus parceiros na montagem do espetáculo instrumentalizou as ditas características que Morin frisa:

> O resgate do erotismo desempenha um papel fundamental: o renascimento do star system é marcado pelo renascimento mamário. O "brigidismo" acentua os decotes e revela os encantos estereoscópicos de Gina, Sophia e Martine. Os filmes multiplicam os *strip-teases* das estrelas, os banhos, o despir-se, o tornar a se vestir etc. Uma onda de inocência perversa leva ao primeiro plano as ninfetas: Audrey Hepburn, Leslie Caron, Françoise Arnoul, Marina Vlady, Brigitte Bardot[91].

A relação do uso do corpo feminino como explorado artisticamente a partir dessas referências em Ivaná pode ser notada pela forma como Walter Pinto se refere a ela. Características de sua montação como o figurino e a performance no palco são indicativos das camadas que se desprendem do seu ato de se relatar:

> Ivaná era um rapazınho, filho de português, até meio estrábico e não muito bonito. Eu o trouxe de Paris pelo preço de um bailarino, de um *boy*. Aqui o transformei em astro. Principalmente depois que a Manchete fez uma reportagem com ele se maquilando no camarim, teve muita gente que já tinha assistido a revista e que voltou ao teatro quando soube que aquela mulher maravilhosa que haviam visto em cena era realmente um homem. E olha, ele travestido era a mulher mais linda e sofisticada da peça, com um vestido lindo, cantando e dançando. Muita gente voltou ao teatro depois que o mistério desfez-se[92].

O ato de rememorar de Walter Pinto nessa entrevista cedida ao Serviço Nacional de Teatro, em 1975, está repleto de nuances trazidas à tona por perguntas de sua entrevistadora e seus entrevistadores que o alçaram a um lugar de destaque no tema abordado: a história do teatro brasileiro. A memória histórica presente neste ato performativo se estabelece como síntese dos seus feitos durante os anos 1950, no que se refere principalmente a técnica e

---

[91] MORIN, Edgar. **As estrelas**: mito e sedução no cinema. Tradução de Luciano Trigo. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. p. 17.

[92] PINTO, Walter. Entrevista com Walter Pinto. Coordenador: Aldomar Conrado. Entrevistadores: Íris Bruzzi, Manoel Vieira, Maria Pompeu, Orlando Miranda. *In*: CORTES, Aracy *et al*. **Depoimentos III**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977. (Col. Depoimentos, III). p. 171.

"ousadia" no conjunto de sua obra teatral.[93] Tudo e todos que dela participaram seriam devolutos de sua capacidade de entrever possibilidades para o mercado cultural da época.

> O ato de relatar a si mesmo, portanto, adquire uma forma narrativa, que não apenas depende da capacidade de transmitir uma série de eventos em sequência com transições plausíveis, mas também recorre à voz e à autoridade narrativas, direcionadas a um público com o objetivo de persuadir[94].

A persuasão advém principalmente da construção de seu lugar como "autor" dos espetáculos, notando-se aqui que "autor" requeria pensar na sua agência como produtor, diretor geral, revistógrafo, gerente de publicidade, mas sobretudo, empresário. Esse conjunto o colocava como um agente disciplinador durante a entrevista em que o estudo e o trabalho duro com toda a sua equipe possibilitava atingir o máximo da técnica requerida para os espetáculos levados ao público. Participando dessa memória está a atriz e vedete Mara Rúbia que em seu depoimento frisa inúmeras vezes o papel de Walter Pinto sobre sua carreira e tipo de ética de trabalho: "em termos de empresário, eu acho que ele foi muito inteligente, um grande empresário. Ganhava muito dinheiro e pagava em dia. Havia muita disciplina interna, na companhia"[95].

Neyde Veneziano chama de "sistema vedete" a hierarquia criada por Walter Pinto para as artistas de sua Companhia. Essa hierarquia se dava pelo estrelato das atrizes/performers dentro do espetáculo, sendo que elas por si eram uma das atrações à parte do espetáculo, em seu todo. Elas tinham sua imagem construída pelos diretores, autores, cenógrafos, fotógrafos e firmadas pelas mídias (principalmente das revistas semanais). Walter Pinto era um disciplinador das performances de seu corpo artístico. O treinamento era feito rigorosamente com preparadores de canto, dança, ensaiadores: "Todos trabalhavam sob rígida disciplina"[96]. Por esse âmbito, a figura mais proeminente entre as vedetes era a "estrela" em que Ivaná foi alçada pela crítica por sua performance, em 1953.

---

[93] Por "memória histórica" se compreende sobre "a unificação de percepções divergentes advindas de fontes opostas, que se chocaram, confluíram ou se anularam no processo mesmo da luta torna-se essencial para a possibilidade de construção da ampla temporalidade característica da memória do vencedor". Estes últimos, entende-se, os agentes que tiveram voz ativa no processo e projetaram suas interpretações por diversas plataformas e aqueles/as outros/as sujeitos/as que tiveram suas existências lidas e registradas pelos primeiros de forma unívoca, aqui compreendida pelas questões de gênero. Cf. VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**: Uma proposta de estudo sobre a Memória Histórica. São Paulo: Editora Hucitec: História Social USP, 1997. p. 163.

[94] BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. [recurso eletrônico]. p. 18.

[95] RÚBIA, Mara. Entrevista com Mara Rúbia. Coordenador: Aldomar Conrado. Entrevistadores:Aldo Calvet, Macksen Luiz, Marco Nanini, Nélia Paula, Orlando Miranda. In: CORTES, Aracy *et al*. **Depoimentos III**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977. (Col. Depoimentos, III). p. 143.

[96] VENEZIANO, Neyde. O sistema vedete. **Repertório**, Salvador, ano 14, n. 17, p. 58-70, 2011. p. 66.

O lugar em que Walter Pinto fora posicionado diante da história do teatro de revista na entrevista ao SNT pode ser notado em vários outros depoimentos o destaque pela sua face de "empresário" que conseguira estabelecer um padrão de qualidade artístico e ao mesmo tempo tendo lucrado com isso no mercado cultural do período. Quando ele mesmo se relata aí há um misto de enaltecimento pelo seu esforço num campo "desvalorizado" pela memória das artes nacionais e o seu agenciamento sobre outras/os artistas, transitando entre carreiras erigidas a partir de seu compromisso com o teatro popular musicado e que buscava imprimir pelos seus intermediadores análises de contextos entre o "auge" e o "fracasso" da sua Companhia no mercado cultural brasileiro.

> Quando o "eu" busca fazer um relato de si mesmo, pode começar consigo, mas descobrirá que esse "si mesmo" já está implicado numa temporalidade social que excede suas próprias capacidades de narração; na verdade, quando o "eu" busca fazer um relato de si mesmo sem deixar de incluir as condições de seu próprio surgimento, deve, por necessidade, tornar-se um teórico social[97].

Nesse aspecto, seu ato de rememorar para relatar a si mesmo se volta principalmente aos anos 1950 e então recai sobre o seu maior investimento na montagem de *É Fogo na Jaca*, a revista dos "cinco milhões". Nesse contexto, é trazido pela atriz Íris Bruzzi (que foi casada com Walter Pinto entre os anos 1950 e 1960) a sua "maestria" quanto à publicidade quando é citado o caso de Ivaná.

O investimento de Walter Pinto em Yvan Damião possibilitou que ele enquanto artista transitasse por diversos espaços artísticos, sendo "disputado" por empresários, segundo a própria imprensa gostava de narrar os "incidentes" entre Zilco Ribeiro, Carlos Machado e o próprio Walter Pinto, na busca pela contratação de Ivaná[98]. A profundidade do sucesso testemunhado na primeira metade dos anos 1950 pela crítica teatral e por jornalistas estava associado a representações de gênero em que era propositalmente causada para criar um produto de entretenimento possível para o teatro de revista. Sua trajetória mostra que da fama e do sucesso enquanto artista transformista o lucro sobre o *slogan* "aquela que é homem" deu muito certo para um nicho que estava sendo angariado para a indústria cultural do período em um mundo em transformação.

---

[97] BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética [recurso eletrônico]. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 12.

[98] Cf. QUANDO os gatos são pardos… **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, n. 18741, Ano LIII, p. 59, 1-2 maio 1954. 5º Caderno.

> Masculino ou feminino? Eis a questão. Que perdura na mente de muitos a respeito de Ivaná (Ivan Monteiro Damião), francês de 20 anos, descendente de portugueses, cantor de boites e transformista original no teatro. Uma das grandes, senão a maior das sensações de music-hall, no Rio, em 53. Pois êle é uma ela perfeita... Grande bailarino(a), também. Usa rímel e maquilagem feminina completa. É delicado e caminha suavemente. Mas tem classe. Aplaudidíssimo(a), ganhou rapidamente milhares de cruzeiros no teatro nas boites. E muitíssima fama![99]

A natureza do corpo de Ivaná se torna a atração. A ambiguidade de gênero reforçada na passagem acima de Salvyano Cavalcanti também serve para destacar a "diferença" de Ivaná enquanto transformista além das características associadas às mulheres que ele frisa sobre o corpo masculino de Yvan Monteiro Damião. Nota-se que o texto é definitivamente voltado para o trabalho do ator tão bem-feito que confunde sobre a qual gênero aquela pessoa pertence e que o possibilitou ganhar "milhares de cruzeiros". Sua "fama" de acordo com a interpretação do jornalista se deve, sobretudo, pela característica da "mutação" de gênero. A performance do artista chamava atenção e ganhava notoriedade na imprensa carioca com publicidade positiva em tom de sedução pelo "feminino perfeito".

Salvyano Cavalcante de Paiva era membro da redação de *Manchete*, jornalista profissional e que escrevia, às vezes, sobre entretenimento para a revista. Também escreveu importante obra sobre o teatro de revista no Brasil[100]. O sucesso de Ivaná foi apontado por Paiva em seu trabalho também em boates. Anunciada como "atração original" as páginas dedicadas ao teatro reforçaram "habilidades" do transformismo de Yvan Monteiro Damião ao afirmar que "[…] a 'vedete' francesa Ivana", era "hábil transformista que ilude ao espectador mais perspicaz, com sua elegância e modos femininos"[101]. A "ilusão" provocada pela linguagem de gênero era usada como o foco da performance que "ilude" as/os espectadores, logo, falseando uma identidade. Como quase um feitiço, a sua habilidade artística deveria ser testemunhada por uma plateia mesmo que "perspicaz" diante da "[…] vedeta enigmática […]"[102].

O talento do performer para a quase transubstanciação de seu corpo em uma "beleza de moça" surpreendia diante do referencial de transformismo cênico conhecido no teatro de revista até então: os atores cômicos Oscarito, Grande Otelo e Colé (entre outros) faziam paródias de mulheres famosas, como é o caso apontado de Carlos Gil[103]. Neste sentido, **imitavam**,

---

[99] PAIVA, Salvyano Calvalcanti de. Talento e ambivalência. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 89, p. 20, 20 jan. 1954.
[100] *Idem.* **Viva o Rebolado!**: vida e morte do teatro de revista brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
[101] NOTAS e novas. **A Noite**, Rio de Janeiro, n. 14421, p. 6, 9 jun. 1953.
[102] JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, n. 232, p. 10, 8 out. 1953.
[103] Sobre esse assunto Sérgio Augusto discute a presença do que chama de "travestismo", provindo do teatro, na chanchada sob o viés do cômico e do escracho, sobretudo pelas performances de Oscarito e Grande Otelo. Cf.

caricaturizavam figuras femininas que já existiam. Yvan Monteiro Damião, contudo, criou uma persona feminina, estabelecendo-se como prática diversa da paródia cômica.

Sob este prisma, é notável o investimento que Ivaná obteve para transformar Yvan Monteiro Damião no artista mais comentado entre os anos de 1953 e 1954 nas colunas especializadas e em outras partes da mídia periódica da época. Isso significa que poderia ter sido outro artista, já que existia, por exemplo, Mendes e Aymond, artistas transformistas que atuavam no meio artístico antes de Yvan Monteiro Damião chegar ao Brasil. No caso de Aymond, já tinha trajetória longeva no teatro de revista brasileiro[104]. A comparação entre Ivaná e outros artistas serviu para caracterizar sua performance como "sofisticada" e "superior" diante do que se via no Brasil até a sua chegada:

> O gênero travesti sempre foi muito usado no teatro revista [*sic*] 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 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[105].

O "gênero travesti" a que o autor se refere, ou seja, a prática de performance transformista, é o gênero performático. O autor usa do recurso já demonstrado em citação anterior de Salvyano de Paiva para tornar a figura do artista ambígua na utilização da dúvida sobre seu gênero "real", nesse caso usando pontos de interrogação. No que se refere a prática artística do transformismo é o sucesso da performance de Yvan Monteiro Damião como Ivaná que chama a atenção do jornalista, ou seja, toda a publicidade que o transformismo de Damião ganhou provêm do teatro.

O olhar empresarial de Walter Pinto percebeu as demandas de seu nicho de mercado que possibilitava a criação de uma figura ambígua, fazendo uso da estética para a publicidade, lançando a persona como uma importante peça do seu espetáculo que lhe custou C$ 5.000.000,00 (cinco milhões de cruzeiros)[106]. Ele percebera que a publicidade propiciada por notas aos jornais sobre o seu espetáculo atrairia a curiosidade do público. Essa operação

---

AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro**: a chanchada de Getúlio a JK. 2. reimp. São Paulo: Cinemateca Brasileira: Companhia das Letras, 1989. p. 182-186.

[104] Cf. CESÁRIO, Giovanna Zamith. **Aymond, quem é Aymond?** A história do garganta de ouro: o artista transformista argentino e seu impacto no Teatro Brasileiro. Orientador: Henrique Buarque de Gusmão. 2021. 100 f. Dissertação (Mestrado em História) — Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

[105] SERRA, Ivo. Ivana – a grande dúvida. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 75, p. 23, 26 set. 1953.

[106] Cf. 5 milhões por um show. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 65, 18 jul. 1953. p. 28.

midiática aguçava o público que lotava suas plateias sedento pelas "novidades" artísticas trazidas por ele[107]. Ivaná, nesse processo, é colocada como uma demanda produtiva para o entretenimento, contudo representa a associação de questionamentos sociais ao que o lúdico artístico poderia oferecer.

> […] embora o mercado seja sempre sensível a inovações, e deva promovê-las em parte de sua produção, a grande massa da produção do mercado baseia-se firmemente em formas conhecidas e em variantes menores de formas conhecidas. Quase sempre visto como inquieto e inovador, devido a suas evidentes novidades, o mercado continua a ser, pela própria natureza, profundamente reprodutor, tanto da demanda conhecida (o "gosto do público", já cristalizado) quanto das prioridades conhecidas (em geral, a compatibilidade da obra com os meios técnicos, econômicos e, enfim, sociais, determinantes de seus tipos de produção)[108].

Essa demanda não era a de um campo cultural ávido por novas performances transformistas no teatro popular, mas uma demanda projetada a partir do meio produtivo de Walter Pinto em relação a seus investimentos para compor espetáculos que fossem diferentes dos já vistos em sua própria companhia ou nas concorrentes com o objetivo de inovar[109]. Dessa forma, houve crescente interesse na figura de Ivaná como "atração" dos espetáculos até mesmo fora do Teatro Recreio, já que a circularidade de sua representação pela imprensa atingira o foco narrativo de persuadir o público pelo "fascínio" em algo "inclassificável", era homem ou era mulher? O foco, afinal, era vender ingressos.

---

[107] O sucesso de público dos espetáculos de Walter Pinto é frisado pela crítica especializada em vários momentos. Havia também a diversificação do público no teatro de revista, por vários segmentos sociais, gênero e faixa etária, como estudado por Neyde Veneziano e Tiago de Melo Gomes. Isso demostra a circularidade das representações da performance de Ivaná entre as camadas sociais pelo acesso ao espetáculo ou pela circulação em periódicos. Cf. VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil**: dramaturgia e convenções. 2. ed. rev. e amp. São Paulo: SESI-SP editora, 2013; GOMES, Tiago de Melo. **Um espelho no palco**: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004. p. 30. "[…] quando se utiliza o termo *cultura de massas* […], não há a intenção de se referir a grandes ídolos cultuados em todo o planeta ou a redes midiáticas que chegam por vezes a extrapolar as fronteiras nacionais. O que se quer apontar aqui é a existência de um universo de grande importância na capital federal daqueles anos, no qual pessoas se divertiam, sonhavam, obtinham seu sustento, mas também discutiam as novas modas no campo do vestuário, reclamavam da prefeitura, tinham contato com futuras canções de sucesso, debatiam a visibilidade crescente obtida por produtos culturais vistos como 'negros', entre outros. Em suma, o termo *cultura de massas* é utilizado neste livro para sublinhar a existência de um grande arsenal cultural disponibilizado para amplos segmentos da população da cidade, que funcionava como campo próprio de articulação de identidades e diferenças." (*Ibidem*, p. 34. Grifos do autor).

[108] WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 106.

[109] Cf. *Ibidem*, p. 48-50.

> Por outro lado, o contraste entre a obra originada pelo mercado e a originada pelo produtor não pode ser tomado como absoluto, uma vez que as condições de mercado se generalizaram — pois os produtores muitas vezes internalizam as relações conhecidas ou possíveis do mercado, e esse é um processo verdadeiramente complexo, que vai desde a produção óbvia para o mercado que ainda é a obra que o produtor "sempre quis fazer", passando por todos os compromissos possíveis entre a demanda do mercado e a intenção do produtor, até aqueles casos em que se admitem as determinações práticas do mercado, mas ainda assim a obra original é substancialmente feita[110].

A prioridade na captação de mão de obra para a feitura de um espetáculo por Walter Pinto foi o mote central de seu empreendimento, desde que assumira os negócios de sua família junto ao Teatro Recreio, no início dos anos 1940. Seu posicionamento entre gerar lucro com a sua empresa de entretenimento e avançar em produzir atos cada vez mais sofisticados o levou a estudar e pesquisar como funcionava o cerne do sistema revisteiro do período. Os tempos de mudanças políticas e sociais após o fim da II Guerra Mundial e os novos contornos políticos brasileiros, principalmente no campo cultural carioca com o fim do Estado Novo, propiciou que fosse encontradas novas formas de estratificar ainda mais o seu público, seguido por seus congêneres no ramo teatral daquele período.

> Eu me entusiasmei pelo teatro e então comecei a estudar. Comprei e tenho até hoje uma biblioteca de teatro com obras em francês e onde estudei plano de teatro, ballet, cenografia, luz, aliás fui eu quem lançou no Brasil a luz negra que hoje é usada até nos hotéis de alta rotatividade e que ninguém conhecia. Enfim, eu fiz cinema dentro do teatro, eu conjuguei o cinema projetado com o artista ao vivo…[111]

Uma das principais preocupações de Walter Pinto era trabalhar a "imagem" da sua empresa, criando padrões estéticos e associando qualidade a sua companhia, por estratégias de um *marketing* nascente no Brasil dos anos 1950 (ainda que não fosse sistematizado em táticas e estratégias de agências especializadas).

> Quando se fala de "imagem de si" ou de "imagem de marca" ainda se está aludindo a operações mentais, individuais ou coletivas que desta vez insistem mais no aspecto construtivo e identitário da representação do que em seu aspecto visual de semelhança[112].

---

[110] WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 105.
[111] PINTO, Walter. Entrevista com Walter Pinto. Coordenador: Aldomar Conrado. Entrevistadores: Íris Bruzzi, Manoel Vieira, Maria Pompeu, Orlando Miranda. *In*: CORTES, Aracy *et al*. **Depoimentos III**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977. (Col. Depoimentos, III). p. 169.
[112] JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Campinas: Papirus, 1997. p. 21.

Sob esse prisma, "estudar a 'imagem de...', modificá-la, construí-la, substituí-la etc., é o termo chave da eficácia comercial ou política", visão adotada por Walter Pinto na sua proposta de divulgação de espetáculos[113]. Nesse propósito, nota-se que a criação de demandas criativas no seu *show* fazia parte do esquema de construção publicitária, tendo em vista a forma como os espetáculos angariavam espaço em jornais e revistas tanto pela publicidade paga (propagandas em seções de cultura) quanto por matérias e críticas nos mesmos veículos de comunicação.

Em vista do processo que se ocorria no teatro de revista pelos investimentos em técnica e equipe artística Walter Pinto foi um agente importante na história do teatro brasileiro não somente pela característica de produzir seus *shows* com elementos cada vez mais sofisticados, mas pelas estratégias de organização dentro de sua Companhia. Dessa forma, conquistou capital financeiro e simbólico pela criação de demandas artísticas a partir de sua capacidade de sondagem e percepção das mudanças que ocorriam em seu tempo:

> […] os movimentos do mercado nunca podem ser isolados dos movimentos mais gerais de relações sociais e culturais. A entrada de novas classes sociais, de novos grupos etários e de novas minorias no mercado cultural real é comumente resultado de mudança social muito mais geral, à qual o mercado tem que adaptar-se. A interação dessas mudanças mais gerais com os processos complexos de produção cultural interna leva, evidentemente, a resultados muito diversos. Contudo, estes, finalmente, devem ser considerados como complicações do processo de mercado e não como fatores que o ignoram[114].

As mudanças no campo social em relação a novos tempos pela democracia, pela noção nascente de "cultura juvenil" e as apropriações de espaços por diversos segmentos sociais e o consumo colocaram no domínio comercial figuras como Ivaná, diante de estéticas, fruição criativa e inovações por novas identidades, como estudado por James Green.

> No início desse período, a construção de papéis de gênero considerados apropriados alterou-se de modo contraditório. Os padrões de gênero rigidamente definidos que eram incentivados no Estado Novo começaram a afrouxar-se, à medida que mais mulheres passaram a compor a força de trabalho, a completar o ensino secundário e a buscar uma formação universitária[115].

---

[113] JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Campinas: Papirus, 1997. p. 21.
[114] WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 105
[115] GREEN, James N. **Além do carnaval**: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. Tradução de Cristina Fino e Cássio Arantes Leite. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2019. p. 262.

As identidades em trânsito e as sociabilidades de diversos grupos relacionados à juventude e a classe média urbana pautariam os tempos de mudanças, sobretudo no consumo. Essa indicação do crescimento de um mercado consumidor no Brasil que orientava novos hábitos é muito importante para marcar as transformações no contexto daquele momento. Estas mudanças indicam aprofundamento de novas maneiras de pensar, das pessoas circularem e se apropriarem de modos de vida.

> […] o mercado nacional nos anos 50 refletia o crescimento urbano e industrial que acontecia em algumas regiões brasileiras. Já havia então […] uma "classe média" urbana representada sobretudo por funcionários públicos, empresários e comerciantes. Ao longo dos anos 50, estes segmentos da sociedade foram engrossados pelos setores produzidos pela industrialização, como executivos e profissionais liberais, o que resultou na formação de uma "classe média" afluente, razoavelmente bem informada, com dinheiro no bolso e vontade de gastar[116].

O estudo ao qual faz parte o trecho supracitado deixa evidenciado o potencial da mudança no debate político e no pensamento social de individualização pelo aspecto do consumo. Nesse ponto de vista, o entretenimento produzido pelos teatros na Praça Tiradentes corrobora para esta tese da autora: os espetáculos eram superproduzidos porque tinha financiamento à altura, isso era viável pelo consumo do público a estes bens de cultura.

Assim, "[…] teremos de nos lembrar que tudo o que acontece na arte (modificações estéticas, novidades, modismos) é resultado de uma mudança social qualitativa"[117]. Todo o aparato para Ivaná ser criada custou investimento de centenas de cruzeiros na época, entre sua própria persona e o conjunto no espetáculo, mantendo um contrato de trabalho enquanto construíam sua famosa figura dos palcos teatrais, fosse elogiosa ou perniciosa.

Ser a "atração" dos espetáculos significava o lugar do estranhamento de sua "natureza" para o público tentar entender o que era, se homem ou mulher. A crítica teatral e os jornalistas auxiliaram nessa operação do lugar de dúvida sobre sexo e gênero que lançou Ivaná a um *status* de celebridade naquele período. Não era o talento de Yvan Damião, não era somente a sua voz ou a sua performance de "feminino perfeito" que o alçou ao estrelato e a capacidade de atrair o público para o teatro, mas foi o alto investimento em seu trabalho e disciplinarização de sua

---

[116] FIGUEIREDO, Anna Cristina Camargo Moraes. **"Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada"**: publicidade, cultura de consumo e comportamento político no Brasil (1954-1964). São Paulo: Editora HUCITEC: História Social, USP, 1998. p. 27.

[117] VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil**: dramaturgia e convenções. 2. ed. rev. e amp. São Paulo: SESI-SP editora, 2013. p. 116.

figura que o colocou em evidência numa relação comercial-empresarial do entretimento dos anos 1950.

Fascínio e abjeção

A performance teatral de Ivaná nada tinha de "ambígua" ou estranha, como visto pela análise da sua participação em *É Fogo Na Jaca*. Quanto mais verossimilhante fosse nos padrões de gênero feminino sob os signos do *glamour* melhor serviria no funcionamento do espetáculo. A estranheza pelo fascínio dos primeiros anos de seu trabalho pautava-se por uma sedução da imagem feminina na imprensa, alcançada pela sua performance e refletia-se em posicionamentos favoráveis à sua presença no palco, de forma a compreender a "natureza" daquele corpo.

O sucesso que Ivaná angariou nos teatros cariocas encantava a mídia que a projetava nesse período e o seu meio artístico. Enquanto estava com Walter Pinto no Teatro Recreio em *É Fogo na Jaca* e estrelava um *show* na boate Monte Carlo, ela era parodiada em outros dois espetáculos: em um por Dercy Gonçalves e outro pelo comediante Pituca na companhia de Zilco Ribeiro[118]. Sua imagem circulava pelo ambiente cultural carioca, assim como no social pelos periódicos.

Não é raro encontrar nas colunas dedicados ao teatro em periódicos entre de 1953 e 1954 menções de destaque a Ivaná e o apontamento de "o famoso transformista". Desde a sua estreia a sua fama foi sendo construída como "atração" dos espetáculos em que atou. Essa forma de classificar sua participação nos elencos se deteve pela questão de gênero transformada na taxativa do talento "ser ambivalente".

Na revista *Manchete,* Ivaná teve mais visibilidade por ter estampado a capa do número 75, de 26 de setembro de 1953 e ter sido o tema da fotorreportagem principal[119]. O texto se coaduna com as imagens fotográficas do artista, seguindo o padrão editorial definido pela revista que "[…] foi um importante veículo de comunicação impresso do Brasil" e "durante décadas influenciou e encantou seus leitores com as belíssimas fotografias e textos produzidos por grandes expoentes da literatura e do jornalismo brasileiro daquela época"[120].

---

[118] IVANÁ está em quatro teatros. **A Noite**, Rio de Janeiro, n. 14492, p. 6, 31 ago. 1953.
[119] SERRA, Ivo. Ivana – a grande dúvida. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 75, p. 22, 26 set. 1953.
[120] RODRIGUES, Tchiago Inague. **As páginas de Rubem Braga na Revista *Manchete* (1953-1957)**. Orientador: Alvaro Santos Simões Junior. 2018. 223 f. Tese (Doutorado em Letras) — Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Assis, 2018. p. 20.

As questões que sobressaem dessa fotorreportagem vão ao encontro da informação direta e esclarecedora do ponto de vista da inteligibilidade sobre o artista. Foi criada uma linguagem pela contradição de gênero havendo uma interpretação que evidencia a intenção da ambuiguidade do artista que dá vida à Ivaná, tornando-o, assim, uma "atração" exótica, sempre partindo de sua origem e performance:

> O nome do rapaz é bem brasileiro: Ivan Monteiro Damião. Mas para todos os efeitos êle é somente Ivana (pronúncia no último a, à francêsa) e seu nome masculino já está quase inteiramente esquecido. Francês de nascimento, 20 anos de idade, 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 um dos últimos números da revista a canção "Cherchez Le Milionaire"[121].

O tom da apresentação expõe sensos que convergem para o sucesso que Yvan Monteiro Damião obteve com sua estreia nos palcos brasileiros a partir da peça *É Fogo na Jaca*. A "obliteração" afirmada por Serra sobre o nome do artista pelo sucesso de seu nome transformista também é algo importante de se ater, pois apresenta já nas primeiras linhas a sobreposição feminina da persona artística no seu eu social, como indivíduo masculino cisgênero. Isso se somará ao efeito das imagens sobre a interpretação ambivalente ali criada

[121] SERRA, Ivo. Ivana – a grande dúvida. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 75, p. 22, 26 set. 1953.

FIGURA 6 – Fotorreportagem “Ivaná – a grande dúvida”, por Ivo Serra

Fonte: MANCHETE. Rio de Janeiro, n. 75, p. 22-23, 26 set. 1953. Acervo Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.

O texto é assinado por Ivo Serra, contudo as fotografias não detêm autoria creditada. Todas as fotografias são em preto e branco e pelo cenário em que Yvan Monteiro Damião montado e desmontado posa, possivelmente tenham sido registradas nos bastidores do Teatro Recreio.

A interpretação instigada entre feminino e masculino nas páginas de *Manchete* contrastam percepções de gêneros para homem e mulher sendo que no caso do masculino para o artista coloca o leitor diante de signos mais do universo oposto do que dos parâmetros normativos da época para o que fosse um “homem”. No texto verbal Serra explica o que Ivaná era e o sucesso que fez, além da publicidade angariada pela sua performance na peça *É Fogo na Jaca*.

> 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 sôbre 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 o papel 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[122].

A fotorreportagem de Ivaná em *Manchete* tem o tipo fotográfico em "fotoensaio" sendo que se está abertamente criando a narrativa visual sobre o artista e persona numa história em que o protagonista esbarra em ambivalência de gênero. A interpretação criada pela narrativa se insere entre arte e realidade destoando do texto escrito que contém a ambiguidade de gênero atrelada a conotação de "sujeito estranho", embora ainda crie entusiasmo pelo "talento travesti".

> Ivana é bailarino (?). Seu aspecto não é muito bom. Branco, tem um aspecto doentio de quem está se desintegrando. Usa permanentemente óculos escuros quando está vestido de homem, isso para esconder seus olhos que o hábito de usar rimel e maquiagem feminina, fizeram definitivamente femininos. Nunca apresentou como mulher na França, embora, afirme, tenha trabalhado no "Folies Bèrgere". Veio para o Brasil e resolveu tentar o gênero. Como foi sucesso, esqueceu o ballet inteiramente e aderiu, de uma vez ao travesti. E isso até descobrir que também é um grande costureiro[123].

Os jogos de linguagem produzidos no texto, bem como as afirmações do repórter criam uma representação do ator como exótico, excêntrico, misterioso. A afirmação de sua aparência "ambígua", causada pelo uso excessivo de maquiagem que o tornam "definitivamente" com alguns aspectos femininos, corrobora a construção desta representação sobre o ator. Na legenda principal da página, é dito: "às vezes é uma moça belíssima, quase sempre um rapaz branco e de mau aspecto"[124]. Aparência/trabalho, beleza/feiura, masculino/feminino são alguns binômios que saltam da interpretação criada nas páginas 22 e 23 do número 75 de *Manchete*.

A representação binária criada pela fotorreportagem pode ser observada também pelas fotografias menores laterais, minuciosamente encaixadas na editoração da reportagem, contrastando com as fotografias maiores, em destaque, no centro das páginas, que com a revista aberta (tornando a área da reportagem em 52 x 34 cm), formam uma clara divisão e contraste entre masculino e feminino.

---

[122] SERRA, Ivo. Ivana – a grande dúvida. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 75, p. 22, 26 set. 1953.
[123] *Ibidem*, p. 22.
[124] *Ibidem*, p. 23.

A distribuição das páginas monta um mapa entre masculino e feminino. Mas parece que a intenção é confundir muito mais do que esclarecer sobre a pessoa retratada, gerando o "não-lugar". A página 22 (esquerda) contém a imagem em destaque de Yvan Monteiro Damião desmontado, posando segurando um telefone no seu ouvido. O cabelo curto e os óculos escuros somam a composição "masculina" da página.

Contrastando com isso estão as quatro imagens laterais, em que o artista está personificado em Ivaná. Em três das fotos Ivaná posa com Regina Nacer, "[…] vedete francesa dos nus artísticos de Walter Pinto […]"[125]. Masculino e feminino marcam a interpretação visual da narrativa da reportagem e ligando as páginas de ponta a ponta está o título e subtítulo com grande destaque: "IVANA – a grande dúvida".

> Segundo Lima (1989, p. 31) a relação da fotografia com a escrita se dá em três níveis: fotografia-legenda, fotografia-manchete e fotografia-texto. A legenda é um elemento de ligação entre a fotografia e o texto da reportagem, ela tanto pode ampliar quanto restringir os significados de uma imagem. A segunda alternativa é a mais comum na imprensa diária, pois a necessidade de objetividade, clareza e rapidez de informação incitam a reduzir a polissemia e a ambiguidade própria das imagens[126].

As legendas das fotografias da página 22 auxiliam no enquadramento do sujeito:

> Ele é moreno, ela loira. A única diferença.
> Enquanto trabalha, Ivana se confunde com qualquer "girl". Fica no camarim de "robe'" e entre mulheres.
> Ivana não gosta do sol da praia porque sua pele é cuidada e macia como deve ser a pele de uma "girl".
> Aqui há duas mulheres: Jane Gay e Regina. No centro, Ivana. Mas na verdade parecem três pequenas[127].

Toda disposição das fotografias, texto, título e legendas criam certa ambiguidade. Mesmo não lendo o texto de Ivo Serra, as imagens demonstram padrões binários, confundindo propositalmente a identidade de gênero do artista enquadrando ao mesmo tempo o artista em modelos de abjeção: estranho, indefinível, fora dos padrões de "normalidade" requeridos socialmente nas relações de gênero.

---

[125] CHIARADIA, Filomena. **Iconografia teatral**: acervos fotográficos de Walter Pinto e Eugênio Salvador. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2011. p. 141.
[126] MONTEIRO, Charles. História e Fotojornalismo: reflexões sobre o conceito e a pesquisa na área. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 8, n. 17, p. 64 - 89, jan./abr. 2016. p. 76. DOI: https://doi.org/10.5965/2175180308172016064. Disponível em: https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180308172016064. Acesso em: 19 maio. 2023.
[127] SERRA, Ivo. Ivana – a grande dúvida. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 75, p. 22, 26 set. 1953.

A natureza da fotorreportagem é justamente essa, a imagem e o texto escrito se complementam, mas também cada um/a tem sua própria narrativa criadora de sentidos. As imagens dispostas na reportagem sobre Yvan/Ivaná dialogam com o texto, como também institui sua própria interpretação sobre o sujeito e a persona levando-se em conta o tema "gênero". Ou seja, há uma "[…] circularidade ao mesmo tempo reflexiva e criadora"[128]. Mesmo que o texto ofereça indícios valiosos nessa análise, as imagens constituem-se no melhor guia para o poder de representações visuais[129].

A ambiguidade presente na fotorreportagem cria entre texto escrito e texto visual mensagens aparentemente embaralhadas, porém bem encaixadas em uma percepção do "esdrúxulo" do corpo apresentado do artista. Os signos aos quais as imagens compõem "[…] provocam significações, isto é, interpretações. De fato, um signo só é 'signo' se 'exprimir idéias' [sic] e se provocar na mente daquele ou daqueles que o percebem uma atitude interpretativa"[130].

Como se pode notar, as fotografias retratando Ivaná no camarim ao lado das outras artistas da companhia, havendo uma imagem de um bailarino em que ela está auxiliando no figurino, com as legendas justapondo nuances entre masculino e feminino — reafirmam a característica feminina, por vezes — tornam a ambivalência acentuada no choque entre sua persona artística e sua identidade enquanto sujeito social.

Os modelos estéticos se aproximavam cada vez mais da performatividade ideal masculina na ojeriza a hábitos considerados femininos. Muitas representações provinham dos Estados Unidos e na sua crescente influência no Brasil. Yvan Damião, por exemplo, detinha uma outra representação masculina, magro, barba feita, pele sem influência do sol e fazia uso de maquiagem. Dessa feita, "o estereótipo do masculino se edifica e se perpetua por meio da binaridade em contrapartida ao feminino"[131].

O tom muda completamente quando se nota as legendas da página 23 (direita). A foto em destaque mostra Ivaná posando no toucador do camarim, mostrando, assim, a sua "feminilidade" pelo ato de se maquiar. Ao fundo vê-se as *pin-ups*, símbolos sexuais daquele

---

[128] JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Campinas: Papirus, 1997. p. 11.
[129] Cf. BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: o uso de imagens como evidência histórica. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
[130] JOLY, *op. cit*., p. 29.
[131] ROSA, Lucas Santos; PILLA, Maria Cecilia Barreto Amorim. Homem ideal em revista no *Jornal das Moças* (anos 1950). **Caderno Espaço Feminino**, Uberlândia, v. 32, n. 1, p. 175-192, jan./jun. 2019. p. 188. DOI: https://doi.org/10.14393/CEF-v32n1-2019-8 Disponível em: http://www.seer.ufu.br/index.php/neguem/article/view/50671 Acesso em: 24 set. 2021.

momento e modelos de feminilidade sensual[132]. As quatro imagens na coluna lateral direita mostram o artista desmontado, usando a mesma roupa e estilo da pose da fotografia em destaque da página 22. As legendas dizem:

> Bailarino profissional, travesti porque rende mais. Ivana às vezes dança um "can-can" com as bailarinas.
> O rapaz diz que é bom figurinista. E porque veio da França, acha que fará sucesso como costureiro no Rio.
> Ei-lo numa atitude bem masculina. O rapaz é forte, elegante e jovem. E diz que é adorado pelas mulheres.
> Apesar de jovem, seu aspecto não é dos melhores. Trabalha muito e se submete a maquilagens exageradas[133].

As legendas destas fotografias da página 23 evidentemente contrastam com a imagem de Ivaná em destaque. O conteúdo delas diz muito sobre as representações de gênero. Quando retratado com sua figura masculina o tema é trabalho. As licenças, neste caso, são várias, pois se ele dança cancã (alusão cultural a sua naturalidade) é porque é "bailarino profissional"; se ele se interessa por figurinos, roupas e acessórios é um "bom figurinista"; segurando uma colega de trabalho em seus braços demonstra a força viril "numa atitude bem masculina". E até mesmo sobre a sua aparência não ser das "melhores" é o sacrifício pelo seu trabalho.

O contexto a que as imagens estão imersas e faz sentido (e só faz sentido) na dimensão das iconotecas que podem ser partilhadas sob o ponto de vista individual e coletivo[134]. Assim, códigos generificados como no caso da realidade fotográfica de Yvan/Ivaná na produção publicitária de Walter Pinto e para a revista *Manchete* estão visíveis pelo mundo social ao qual o artista se exprime e pela elaboração de visuais concatenados ao teatro e ao burlesco.

O "homem ideal" na década de 1950 representado nas páginas de periódicos era o tipo másculo, chefe de família. Assim como a mulher era criada para ser uma esposa nos padrões impostos pelo período, o homem também tinha seu destino como marido e chefe da casa. O modelo de masculinidade então é pautado numa postura sóbria, de autoridade e mantenedor da ordem e bons costumes. O homem tinha o privilégio de ocupar o espaço público, pensar e

---

[132] Cf. BARROS, Ana Paula Oliveira. A garota pin-up: objetificação e sexualização da mulher na contemporaneidade. *In*: MONTEIRO, Solange Aparecida de Souza (org.). **Relações de gênero e as subjetividades em contextos culturais 2**. Ponta Grossa: Atena, 2020. DOI: https://www.doi.org/10.22533/at.ed.5112030095. Disponível em: https://www.atenaeditora.com.br/catalogo/ebook/relacoes-de-genero-e-as-subjetividades-em-contextos-culturais-2. Acesso em: 20 nov. 2023.

[133] SERRA, Ivo. Ivana – a grande dúvida. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 75, p. 23, 26 set. 1953.

[134] MONTEIRO, Charles. História e Fotojornalismo: reflexões sobre o conceito e a pesquisa na área. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 8, n. 17, p. 64 - 89, jan./abr. 2016. DOI: https://doi.org/10.5965/2175180308172016064. Disponível em: https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180308172016064. Acesso em: 19 maio. 2023.

consumir racionalmente. À mulher era destinado o segundo plano, o consumismo era inerente a sua imagem e ainda ocupava o espaço do comezinho[135].

As representações imagéticas e textuais de Ivaná tenta dar conta de compreender quem é esse artista e o que ele é. Nessa perspectiva, a fotorreportagem de *Manchete* faz jogo com os gêneros numa afirmação e reconhecimento de um ofício, que pela prática social embutida em si usaram para "brincar" com as noções de gêneros estabelecidas. Na capa da edição há plenamente uma figura feminina elegante sem ambiguidade, sendo Ivaná uma das "*cover-girls*" de *Manchete*[136].

[135] Cf. SANTOS, Marinês Ribeiro dos. Domesticidade e identidades de gênero na revista *Casa & Jardim* (anos 1950 e 60). **Cadernos Pagu,** Campinas, n. 36, p. 257-282, jan./jun. 2011. DOI: https://doi.org/10.1590/S0104-83332011000100010 Disponível em: https://www.scielo.br/j/cpa/a/s8qCfr7bkYMN6C3SLzRdQkx/?lang=pt Acesso em: 19 set. 2021.

[136] A revista **Manchete** tinha como característica editorial importante ilustrar em sua portada em cores a sua principal reportagem de seus números. Muitas de suas capas traziam figuras femininas — protocolo pouco quebrado ao longo dos anos de 1952 (seu lançamento) até a mudança na sua política editorial, em 1956 e foram chamadas pelo próprio periódico de "*cover-girls*" (Cf. CHEGOU, viu e venceu. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 82, p. 58, 14 nov. 1953). Esse elemento textual do periódico é muito importante de ser observado, pois "a capa ganha valor, quando, utilizando-se de mecanismos variados, acende no leitor a curiosidade de conhecer as matérias". Cf. ASTURIAN, Alan. **O gênero capa de revista**: a forma que constrói sentidos *na* e *pela* linguagem. Orientadora: Claudia Stumpf Toldo Oudeste. 2016. 96 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2016. p. 21.

FIGURA 7 – Ivaná na capa de *Manchete*, n. 75, 26 set. 1953

Fonte: Acervo *Manchete* do Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa (CEDAP/UNESP). Foto: Antonio R. C. de Lion (2018).

A fotografia de Ivaná para a capa foi tomada por Luthero Caminha d'Ávila, colaborador em muitas edições de *Manchete*. Ávila era gaúcho, estabelecido no Rio de Janeiro há alguns anos, tinha um estúdio no Centro da cidade em que realizava seu trabalho pelo que ganhou admiração de artistas pelo seu estilo "*portrait*" e meticuloso retoque das imagens, ou seja, fotografava retratos a partir de ângulos que favoreciam o rosto e o plano médio[137]. Suas capas são sempre neste estilo. Afirmando as características artísticas do trabalho do fotógrafo, destacam que "[…] Ávila não despreza a reportagem"[138]. Entende-se que ele não desprezava a fotorreportagem e que participava ativamente na elaboração das narrativas visuais.

A capa com Ivaná não cria uma noção ambígua de antemão, mas posterior a leitura da fotorreportagem. Isso é sustentado porque a fotografia a coloca como uma figura feminina dentro de um espectro binário bem elaborado. A fotografia apresenta "[…] cores suaves a harmonia e a estabilidade"[139]. A capa de Manchete com Ivaná não faz uso de cores quentes, usando o artificio da harmonia, sobriedade e estabilidade, transmitindo a ideia de elegância, charme contido e feminilidade avessa às vedetes mais ousadas. Com tons azulados prevalecentes na imagem, o vestido que Ivaná usa marca contrastes de luz e sombra dando um efeito ao seu colo com marcas de seios. Isso possivelmente pode ter sido alcançado não só pela posição de retrato, mas por usos de maquiagem com técnicas que *drag queens* usam até hoje para criar a ilusão de volumes de mamas femininas no corpo montado.

A composição minuciosa do fotógrafo com Ivaná para ser uma *cover-girl* de *Manchete* representa estereótipos de gênero sobre o corpo feminino, mesmo que este corpo seja uma ilusão criada a partir de práticas artísticas. Nesta ilusão, o foco é cristalizar a perfeição da personificação feminina de Yvan Monteiro Damião, uma vez que no interior da revista a ambiguidade de gênero é tomada propositalmente enquanto narrativa para corroborar sua melhor forma em "mulher". Já na miniatura de capa tradicionalmente disposta pelos editores na coluna de dados editoriais da revista consta: "no palco ninguém sabe se êle é homem ou mulher, porque fica sendo sempre IVANÁ —A GRANDE DÚVIDA"[140].

---

[137] CHIARADIA, Filomena. **Iconografia teatral**: acervos fotográficos de Walter Pinto e Eugênio Salvador. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2011. p. 142.
[138] AVENTURA em Long Beach. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 77, p. 58, 10 out. 1953. Seção O leitor em Manchete.
[139] MONTEIRO, Charles. História e Fotojornalismo: reflexões sobre o conceito e a pesquisa na área. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 8, n. 17, p. 64 - 89, jan./abr. 2016. p. 81. DOI: https://doi.org/10.5965/2175180308172016064. Disponível em: https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180308172016064. Acesso em: 19 maio. 2023.
[140] MANCHETE. Rio de Janeiro, n. 75, p. 3, 26 set. 1953.

"A força criadora das imagens" dispostas sobre a reportagem e a capa conduzem a interpretação ambígua sobre Yvan/Ivaná de maneira a espelhar um corpo "exótico", diante das relações de gênero do período. O enquadramento "obtuso" guia a leitura em um contato direto com criador e criatura numa perspectiva de fascínio, a princípio, em que a arte criada no teatro de revista ganha importância social. Nesse ponto, os códigos usados para a leitura desse "exótico" até nas imagens é a dúvida, nunca dizendo se é uma coisa ou outra, sempre em um jogo com os gêneros masculino/feminino no âmbito de um não-lugar. Assim, outros olhares naquele momento histórico também focaram nesses parâmetros interpretativos, com vozes importantes entre a imprensa e o teatro.

As formas explicitadas nas imagens não expõem o "esdrúxulo" do corpo montado do artista em Ivaná, ficando para o texto escrito a conotação de "não-lugar" entre masculino e feminino, como pode ser notado pela utilização de vários pontos de interrogação na reportagem. Como apontado por Joly, "[…] mesmo acompanhadas de legendas verbais diretrizes, essas tentativas não conseguem domar a interpretação nem a imaginação do espectador, enquanto o enunciado de uma regra de gramática delimita estritamente seu propósito"[141].

Os elos estabelecidos pelos contextos teatral e social são acionados pela linguagem visual na criação de narrativa que interage com a diagramação da fotorreportagem. A visualidade criada pela revista *Manchete* derivou de sua atenção em torno das técnicas de fotografia e de impressão que avançavam no país naquele momento. Junto a isso, as habilidades de retoques do fotógrafo colocavam a técnica em função de realidades midiáticas transformadas pelo vínculo com o teatro de revista e o encantamento do burlesco, do sensual e do exagero, típicos do teatro de revista.

> A percepção do leitor da(s) fotografia(s) está relacionado a este contexto maior que a(s) envolve: nome do veículo, periodicidade, linha editorial, formato, seções, profissionais e colaboradores eventuais. Cada veículo de comunicação propõe uma leitura do mundo, através de uma tentativa de circunscrever o real e moldar o horizonte de conhecimento dos leitores sobre um determinado conjunto de realidades atuais, do passado e perspectivas sobre o futuro (TAVARES; VAZ, 2005, p. 125-126)[142].

[141] JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Campinas: Papirus, 1997. p. 58.
[142] MONTEIRO, Charles. História e Fotojornalismo: reflexões sobre o conceito e a pesquisa na área. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 8, n. 17, p. 64 - 89, jan./abr. 2016. p. 74. DOI: https://doi.org/10.5965/2175180308172016064. Disponível em: https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180308172016064. Acesso em: 19 maio. 2023.

A revista *Manchete*, editada pela Bloch Editores havia acabado de iniciar sua publicação naquele período e tinha a pretensão de concorrer com a já consolidada *O Cruzeiro*, dos Diários Associados da qual seguia a mesma tendência. De periodicidade semanal, *Manchete* era "editada com excelente impressão" e "chegou a ser a segunda revista mais lida depois de *O Cruzeiro* entre a classe A e a terceira entre as demais faixas de renda, segundo pesquisa do Ibope", até o final da década de 1950[143]. A sua linha editorial divergia de *O Cruzeiro* por manter um tom mais sóbrio, menos sensacionalista e tentar transmitir uma variedade de reportagens ricamente ilustradas.

> Tanto *O Cruzeiro* quanto a *Manchete* destinavam-se ao mesmo público preferencial — as camadas médias das principais capitais brasileiras — e continham, com frequência, anúncios dos mesmos anunciantes, embora a *Manchete* os trouxesse em quantidade um pouco menor[144].

O direcionamento do público de *Manchete* dá base para intepretações da sua circularidade e de quem poderia ler suas páginas. Desse ponto de vista, pode-se deduzir que não raro o público carioca que frequentava o Teatro Recreio lesse a revista, mas ela era distribuída em todo o território nacional, e sua localidade e cultura predileta para narrar era o Rio de Janeiro. Assim, seu campo de entrada se expandiu e a revista se "[…] inseriu plenamente na lógica da indústria cultural brasileira"[145].

A estratificação de público em faixas pelo poder aquisitivo realizada em pesquisa do Ibope aponta para a segmentação de mercado explorada pelos periódicos, assim como mostra a sua circulação e entrada. No entanto, Tchiago Inague Rodrigues, em sua tese *As páginas de Rubem Braga na Revista Manchete (1953-1957)* diz o seguinte sobre o púbico leitor destinatário dos periódicos desse tipo:

---

[143] FIGUEIREDO, Anna Cristina Camargo Moraes. **"Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada"**: publicidade, cultura de consumo e comportamento político no Brasil (1954-1964). São Paulo: Editora HUCITEC: História Social, USP, 1998. p. 24.
[144] *Ibidem*, p. 24.
[145] PÁDUA, Gesner Duarte. Manchete: a cortesã do poder. **Revista Brasileira de História da Mídia**, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 213-222, jul./dez. 2013. p. 2013.

> De forma geral, as revistas são destinadas ao público com maior poder aquisitivo, pois são veículos que demandam familiaridade com a leitura e são consideradas como gastos supérfluos (MIRA, 2008). Tais asserções são pertinentes quando folheamos as páginas da *Manchete* no tocante às edições selecionadas pelo *corpus*. Notamos que as publicidades veiculadas versavam sobre diversos assuntos, como bancos privados, automóveis, cigarros, joias, eletrodomésticos e cosméticos. Estes produtos e serviços eram voltados aos consumidores das classes sociais mais elevadas. Aos seus leitores, também demandava maior proficiência e compreensão da língua, uma vez que o material jornalístico e literário publicado era sofisticado e elaborado[146].

As tiragens da revista, em 1954, eram de 110 mil exemplares. A experiência técnica com serviços gráficos de Adolpho Bloch, idealizador e editor da revista, foi muito importante para o sucesso na renovação da linguagem editorial periódica naquele momento[147]. Na segunda metade dos anos 1950 a revista deu apoio irrestrito a Juscelino Kubitschek: "politicamente, a revista se identificava com a corrente desenvolvimentista antiliberal e industrializante do pensamento econômico" [148], mas se moldou de acordo com o momento político em que o Brasil atravessava, sempre focando em seus próprios interesses empresariais e comerciais[149].

A penetração e circulação da imprensa periódica na sociedade brasileira atravessa interesses de grupos e certas agências que devem ser compreendidas no contexto de sua produção, mas também na sua diacronia, para se interpretar as disputas por representação existentes em suas páginas. O enviesamento das ideias enquanto linha editorial e o que se tornou digno de virar "manchete", no caso da revista, ilustra uma série de interesses do hebdomadário, principalmente em ser "atrativo" e lucrativo, disseminando leituras de mundo. Nas palavras de Maria Helena Capelato, a imprensa é compreendida como

> […] instrumento de manipulação de interesses e de intervenção na vida social; nega-se, pois, aqui, aquelas perspectivas que a tomam como mero "veículo de informações", transmissor imparcial e neutro dos acontecimentos, nível isolado da realidade político-social na qual se insere[150].

---

[146] RODRIGUES, Tchiago Inague. **As páginas de Rubem Braga na Revista *Manchete* (1953-1957)**. Orientador: Alvaro Santos Simões Junior. 2018. 223 f. Tese (Doutorado em Letras) — Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Assis, 2018. p. 19.

[147] Cf. ANDRADE, Ana Maria Ribeiro de; CARDOSO, José Leandro Rocha. Aconteceu, virou manchete. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 21, n. 41, p. 243-264, 2001. DOI: https://doi.org/10.1590/S0102-01882001000200013 Disponível em: https://www.scielo.br/j/rbh/a/z4SF7rY8TzXZKXmQR4Z8R9w/?lang=pt. Acesso em: 30 set. 2021. Disponível em: https://revistas.ufpi.br/index.php/rbhm/article/view/4121. Acesso em: 02 jul. 2023.

[148] *Ibidem*, p. 251.

[149] PÁDUA, Gesner Duarte. Manchete: a cortesã do poder. **Revista Brasileira de História da Mídia**, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 213-222, jul./dez. 2013.

[150] CAPELATO, Maria Helena; PRADO, Maria Lígia. **O Bravo Matutino**: imprensa e ideologia no jornal "O Estado de São Paulo". São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1980. p. 19.

É pela imprensa que o debate sobre Ivaná se torna público em relação as percepções do que representava sua existência, provinda de ato artístico teatral. Principalmente a crítica especializada adotou protocolos de leitura que indicaram elogios e entusiasmo ao artista e sua criação. Os modelos normatizadores de feminilidade sobre esse corpo ilusório de Ivaná "[…] seria dado pelo seu trabalho ao longo do tempo", em comparação com o trabalho de outros artistas. Essa obra de Yvan Monteiro Damião "[…] foi sendo construída por seus críticos", compreendendo seu trabalho como um conjunto de performances enquanto ator-transformista (que era a forma que causava impacto) que lhe conferia a sua marca e originalidade[151].

As críticas iniciais sobre Yvan/Ivaná divergiram em algum ponto, mesmo que ainda na tentativa de tentar taxar uma leitura sobre o que era aquele corpo. No entendimento de Pachoal Carlos Magno, Ivaná em sua estreia no Teatro Recreio, não causou tanto "espanto" e associou o seu sucesso ao público:

> A outra "atração de Paris" é o sr. Ivana. Faz sucesso com seu rosto sem barba, seus olhos enfeitados de longos cílios, seu corpo longo sempre vestido com elegância e propriedade. Sua voz é um quase nada. Mas diz, move-se com muita graça. Ganhou, na estréia, as maiores ovações[152].

O aspecto estético de Ivaná ganha atenção de Magno, mas é mister notar que em contraponto a performance não o agrada. "Move-se com muita graça" faz pensar sobre a feminilidade da performance, tendo esta ação relação com o aparato construído pela persona. Antes de começar a falar sobre os "longos cílios" que "enfeitam" os seus olhos, é marcado que se trata de um homem seja por chamar Ivaná de "senhor", seja por destacar "rosto sem barba". O crítico tenta descontruir a ambiguidade do corpo, delimitando a identidade de gênero do ator. Como dito, a performance de Ivaná é o que ganha seu elogio: "dizer" e se "mover" com "graça".

Contudo, as representações midiáticas se pautaram, sobremaneira, pela estética corporal de Ivaná, mais do que sua performance, apesar de se debruçar sobre isso para o talento na representação tanto teatral quanto na personificação feminina despendida pelo trabalho do ator-transformista. Por esse âmbito, desdobra o estabelecimento de uma dada memória histórica sobre a expressão artística de Yvan/Ivaná, justamente pela ambiguidade que se eleva nas tentativas de classificações impostas sobre sua identidade.

---

[151] PATRIOTA, Rosangela. **A crítica de um teatro crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção Estudos, 240). p. 89.

[152] MAGNO, Paschoal Carlos. "Muito vedette", no Jardel. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, Ano LIV, n. 18843, p. 11, 29 ago. 1954. 1º Caderno.

> Ivana já apareceu com sucesso no Recreio, no Follies e na Boite Monte Carlo. Agora, o sucesso de Ivaná se repete no Serrador, onde se destaca como a maior atração da revista de César Ladeira e Mário Lago, "Com Força Total". Desta vez o conhecido transformista, não interpreta apenas canções francesas. Seu quadro termina com "Feitiço da Vila", samba de Noel Rosa, vivido como uma graça exótica por Ivaná. "Com Força Total", estará no Serrador somente até o próximo dia 18[153].

O crítico Ney Machado salientando a fama de Ivaná também interpretou a sua performance como "exótica". A associação de seu trabalho ao exotismo parte dos parâmetros das nomeações da cisheteronormatividade entre arte e gênero e ainda pela chave de leitura do "estranho" frisou o sucesso de Ivaná. Dessa forma, é notável que a fama adquirida pelo ator em seu número de transformismo ocorrera pela construção de sua existência como "bizarra". Das ideias de um passado artístico sobre o corpo em cena, a crítica teatral corresponde a fragmentos importantes do teatro:

> Sobre esse aspecto, pode-se dizer que, na maioria das vezes, o trabalho do crítico indica os temas e os lugares nas quais a História do Teatro deve ser pensada. Além disso, ele realiza uma seleção, estabelecendo o que deve figurar para a posteridade ou não […][154].

As vozes dos críticos citados foram importantes no processo interpretativo da experiência artística de Ivaná tomando como ponto basilar as concepções sociais sobre gênero e identidade. A partir da prática artística se apropriam da linguagem para construir essas representações inscritas nos periódicos levando para o campo social. Em outras palavras, a apropriação então designa a forma como são construídos os valores de um indivíduo ou sociedade, suas percepções sobre determinado assunto em determinado contexto, seu juízo e as maneiras que dizem e fazem algo sobre essas percepções[155].

Esses críticos transitaram entre o teatro, o jornalismo e a política, principalmente Paschoal Carlos Magno, que teve cargos em consulados brasileiros nos Estados Unidos e na Europa, além de ter sido vereador no Distrito Federal nos anos 1950[156]. Suas influências sobre

---

[153] MACHADO, Ney. Ivaná, novo triunfo da cidade. **A Noite**, Rio de Janeiro, n. 14929, p. 10, 7 fev. 1955. Teatro.
[154] PATRIOTA, Rosangela. **A crítica de um teatro crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção Estudos, 240). p. 86.
[155] Cf. CHARTIER, Roger. Defesa e ilustração da noção de representação. **Fronteiras**, Dourados, v. 13, n. 24, p. 15–29, jul./dez. 2011. Disponível em: https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/FRONTEIRAS/article/view/1598. Acesso em: 30 ago. 2022.
[156] Cf. GRASSI, Antonio. O teatro no Brasil em críticas, notas e notícias: 1946 a 1960. *In*: CARVALHO, Martinho de; DUMAR, Norma. **Paschoal Carlos Magno**: crítica teatral e outras histórias. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006.

aspectos do teatro e da vida artística brasileira no século XX são incontestáveis produzindo impacto nas representações acerca de peças, estilos e artistas.

Pachoal Carlos Magno teve importante contribuição para o teatro nacional com a criação do Teatro do Estudante do Brasil (TEB), em 1938, além de muitas outras iniciativas que marcaram a história do teatro brasileiro do século XX. Suas críticas e análises dos espetáculos teatrais são importantes fontes, contando principalmente com seu ponto de vista acerca do cenário político do momento, como a defesa da não-censura de *É Fogo na Jaca* nos quadros em que havia críticas ao governo de Getúlio Vargas (1951-1954)[157].

> Paschoal vivia, respirava, se alimentava do teatro. Como ator, diretor, crítico e diplomata, por onde passava, seu olhar estava voltado para o teatro. Era um apaixonado, que relatava tudo o que podia interessar aos amantes da arte de representar.
> […]
> Amava todos os gêneros, da revista carnavalesca às sóbrias montagens dos clássicos, mas não perdoava o mau teatro[158].

Ele e Brício de Abreu (citado anteriormente) tinham uma relação muito próxima. Abreu escreveu a peça musicada *Muito Vedette*, para o produtor Carlos Machado, realizada no teatrinho Jardel em Copacabana, em 1954. Isso evidencia seu vínculo com o teatro de revista, para além somente das críticas e das traduções de peças estrangeiras para a montagem nacional. Coube a Paschoal Carlos Magno escrever a crítica de *Muito Vedette*, em tom bem amistoso[159].

Assim como os dois críticos já citados, Ney Machado fazia parte de um grupo que vivenciava o ambiente cultural carioca profundamente e tornava-o como meio e mensagem para a formação de um "verdadeiro teatro nacional". Ele era "[…] crítico da Gazeta de Notícias [*sic*] do Rio de Janeiro, membro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT), Presidente da Associação de Empresários Teatrais e divulgador em potencial dos espetáculos daquela década"[160].

---

[157] MAGNO, Paschoal Carlos. O chefe de polícia, trinta censores e a honra da República. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, Ano LII, n. 18449, p. 11, 19 maio 1953. 1º Caderno.
[158] GRASSI, Antonio. O teatro no Brasil em críticas, notas e notícias: 1946 a 1960. *In*: CARVALHO, Martinho de; DUMAR, Norma. **Paschoal Carlos Magno**: crítica teatral e outras histórias. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006. p. 20.
[159] Cf. MAGNO, Paschoal Carlos. "Muito vedette", no Jardel. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, Ano LIV, n. 18843, p. 11, 29 ago. 1954. 1º Caderno.
[160] FEITOSA, Ana Paula. **Perceptíveis remendos imperceptíveis**: a crítica teatral na Bahia história em trinta anos de memória. Orientador: Sérgio Coelho Borges Farias. 2005. 286 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) — Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005. p. 86.

Como homens de seu tempo esses críticos estavam imersos nas preocupações que sobressaiam das profundas transformações vivenciadas a partir de 1945. Os periódicos que tornavam possível a amplitude da circulação sobre as atrações teatrais construiu representações que cristalizaram noções de identidade de gênero frente a criações artísticas, nesse caso, como também questionamentos e orientações no âmbito social.

Nos anos 1950, o desenvolvimento de novas técnicas médico-cirúrgicas e farmacológicas instituiu mudanças profundas no pensamento das instituições médicas sobre o corpo. Se opera uma verdadeira revolução nas práticas corporais, mas sobretudo nos discursos institucionais sobre gênero, sexo e corpo. Este avanço colocou experiências corporais como retórica para o centramento do que era "normal" e "anormal". A década de 1950 proporcionou isso graças ao conhecimento adquirido no pós-guerra europeu e a tecnologia conquistada com os mais variados experimentos[161].

Essas mudanças contrastavam maneiras de pensar conservadoras com as tendências sobre o uso do corpo e isso recaía no fascínio sobre a "transformação" de Yvan em Ivaná, mesmo que fosse uma mudança temporária para a arte. A questão principal estava na performance de gênero, ou seja, não só na parte visual como também na motora, nos gestos, na forma de usar a voz lidas como femininas e representadas assim pelos críticos e pela reportagem.

Como plataforma das representações criadas os periódicos utilizados pelos críticos e jornalistas elucidados tinham ampla circulação, como *Manchete*, possibilitando que seus pontos de vista chegassem em muitos estados do país. O jornal *Correio da Manhã*, em que Magno mantinha sua coluna, foi um dos veículos noticiosos de maior relevância na história brasileira no século XX e teve muita circulação pelas grandes capitais, já que suas oficinas eram instaladas na então capital da República, o Rio de Janeiro, onde havia possibilidades de redes de distribuição mais efetivas. Teve forte impacto no cenário político brasileiro, sendo que nos anos 1950 "exerceu grande influência durante o segundo governo Vargas, chegando a pesar nas decisões políticas"[162].

Já o jornal *Diário da Noite*, pertencente ao grupo Diários Associados, vendia consideráveis quantidades de exemplares diários tanto o periódico publicado no Rio de Janeiro, quanto o "[…] *Diário da Noite* paulista, também de Assis Chateaubriand e dirigido por seu

---

[161] Cf. PRECIADO, Paul B. **Testo Junkie**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2018.

[162] LEAL, Carlos Eduardo. Correio da Manhã. *In*: DICIONÁRIO da Elite Política Republicana (1889-1930). Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 2010. Disponível em: http://cpdoc.fgv.br/dicionario-primeira-republica. Acesso em: 30 set. 2021.

irmão Osvaldo, [que] logo ficaram conhecidos como *Os Diários*"[163]. Como se pode notar, os críticos teatrais quando se debruçaram na época a falar sobre o teatro de revista possuíam suas colunas em importantes jornais para a época, em que detinham muita circulação e eram lidos por diversos segmentos sociais.

Porém, o jornal *A Noite*, da coluna de Ney Machado, já não era tão estável em meados da década e de muitas faixas de público como os supracitados. Isso se deveu por ter sido encampado durante o Estado Novo e se tornado em sua última fase de vida (de 1940 a 1957) uma espécie de "diário oficial" do governo vigente. As várias trocas de gestão, má condução orçamentária e a visão do público de que se tratava de um jornal alinhado aos interesses do Governo Federal e dos discursos oficiais diminuiu consideravelmente seu público leitor[164]. No entanto, como as críticas de Ney Machado se coadunavam com as já expostas elas corroboraram na representação inicial de "fascínio" pelo "exótico" em Ivaná.

Os cartazes traziam seu nome — ora chamado de astro, às vezes de estrela —, em evidência e com alguma imagem aludindo à sua figura montada. Ivaná era "o momento" de 1953 a 1955. Entre teatros e *shows* em boates, sua fama foi costurada principalmente pelo elemento da "aberração", ou seja, como poderia um homem encarnar uma mulher daquela maneira entendido enquanto "feminino perfeito"? Desse lugar começam a se perceber possíveis problemáticas no *status quo* das relações de gênero, principalmente pelas profundas mudanças da formação da cultura juvenil do período[165].

Diante do exposto, entende-se que as representações sobre a "estranheza" do corpo montado ou mesmo desmontado de Ivaná atravessa o pensamento *queer*, que ora confunde, ora fascina, ora se enquadra e se desprende das normas de gênero concebidas por quem tem voz na imprensa. Se *queer* pode ser compreendido como o "[…] raro, esquisito", que "[…] é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina" então as apropriações e representações

---

[163] MOREIRA, Maria Ester Lopes. Diário da Noite. *In*: DICIONÁRIO Histórico-Biográfico Brasileiro. 3. ed. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 2010. Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/acervo/dicionarios. Acesso em: 10 fev. 2023.

[164] FERREIRA, Marieta de Morais. NOITE, A. *In*: DICIONÁRIO Histórico-Biográfico Brasileiro. 3. ed. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 2010. Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/acervo/dicionarios. Acesso em: 10 fev. 2023. O jornal foi um dos mais importantes veículos periódicos brasileiro na primeira metade do século XX. Foi influente na oposição à governos na Primeira República, responsável por fundar a Rádio Nacional, nos anos 1930. Encerrou suas atividades em 1957, durante o governo de Juscelino Kubitschek.

[165] Se faz notável nas inversões a que o teatro de revista se propunha no período, na leitura carnavalizada da realidade, a peça **Velhice Transviada,** em clara referência ao filme estrelado por James Jean, **Juventude Transviada** (dir. Nicholas Ray, 1955). A propaganda dessa peça destacava que era "um espetáculo para a juventude — impróprio só até 14 anos", apresentado no Teatro da Tijuca, em duas sessões noturnas aos sábados e às tardes de quinta, sábado e domingo. Cf. TEATROS e **boites. A Noite**, Rio de Janeiro, n. 15651, p. 6, 22 jun. 1957. 2º Caderno.

sobre a prática artística de Ivaná são *queer*[166]. Os parâmetros advindos das normas regulatórias de gênero entre masculino e feminino são a base para todo o debate que a performance artística transformista causa na imprensa, mesmo que Ivaná não assumisse "[…] o desconforto da ambiguidade, do 'entre lugares', do indecidível" como identidade de gênero ou mesmo em sua própria performance nos palcos[167].

[166] LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho** – ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. p. 07-08.
[167] *Ibidem.*

CAPÍTULO II

DIMENSÕES SOCIAIS DA ABJEÇÃO: ENTRE O GÊNERO E A SEXUALIDADE

Na passagem para a segunda metade da década de 1950 Ivaná não tinha a mesma frequência e forma de aparições nos periódicos do Rio de Janeiro. Um possível esgotamento de sua imagem como algo diferenciado para o entretenimento pode ser compreendido no período por ter começado a incomodar. Se a princípio houve a necessidade da imprensa de ler, interpretar e enquadrar como forma de representar o que Yvan Monteiro Damião performava, o movimento seguido já em 1954 e aprofundado após 1955 em boa parte da mídia carioca se contrapôs ao construído no início de sua carreira.

O contexto midiático do momento indica contradição sobre as transformações sociais ocorridas nas relações de gênero. Ao passo que os agentes da imprensa percebiam as mudanças dos valores conservadores que estavam em curso, jornais e revistas — especificamente as direcionadas para o público feminino — tentavam "dosar" o comportamento mais liberal face ao peso de suas representações tradicionais sobre as relações de gênero, família e comportamento social[1]. Sob esse ponto de vista, experiências desviantes da padronização das relações de gênero nesse período eram submetidas à concepção de "abjeção" que

> [...] se refere ao espaço a que a coletividade costuma relegar aqueles e aquelas que considera uma ameaça ao seu bom funcionamento, à ordem social e política. Segundo Julia Kristeva, o abjeto não é simplesmente o que ameaça a saúde coletiva ou a visão de pureza que delineia o social, mas, antes, o que perturba a identidade, o sistema, a ordem (1982, p. 4). A abjeção, em termos sociais, constitui a experiência de ser temido e recusado com repugnância, pois sua própria existência ameaça uma visão homogênea e estável do que é a comunidade[2].

As percepções da imprensa do período não podem passar despercebidas pela historicidade criada para a época dentro de suas margens, principalmente por tornar público alguns debates que mostravam reconfigurações importantes naquele momento nas disputas por representação. Experiências desviantes foram colocadas na condição de "abjetas" diante da regulação de gênero sob seus códigos contemporâneos idealizados. Este capítulo discute a

[1] Cf. PINSKY, Carla Bassanezi. **Mulheres dos anos dourados**. São Paulo: Contexto, 2014.
[2] MISKOLCI. Richard. **Teoria Queer**: um aprendizado pelas diferenças. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. p. 24.

figura de Ivaná no contraste com sujeitos/as fora da norma presentes no campo social, muitas vezes chamadas de "travesti" e emaranhados/as numa trama de identidades em mudanças.

"A arte de ser ambígua"

Ainda que a imprensa tivesse entre 1953 e 1954 um olhar de espanto e surpresa pela performance de Ivaná, a leitura de gênero entre artista e obra eram de contradições evidenciando o fascínio e a abjeção em movimentos nem sempre paralelos, mas sim intricados na mesma interpretação. Pela ambiguidade, a imprensa enquadrava e fragmentava o ator e a persona em títulos chamativos como: "Muié macho, sim sinhô"[3].

A "surpresa" em um homem se "transformar" em mulher diante dos olhos da plateia é associado a um ato de "metamorfose", deixando os agentes da imprensa — assim como público — incrédulos: "é incrível a metamorfose que se opera quando êle entra em seu camarim […]"[4]. A reportagem garantia que iria mostrar "como nasceu a invulgar idéia"[5]. Seja pelo primeiro momento essas vozes ficarem aficionadas pela performance artística ou mesmo de estranheza dúbia, o lugar da abjeção foi sendo construído pela ambivalência de gênero marcado sobre um corpo que parecia não ter lugar. O talento para "iludir" a plateia e principalmente "[…] os velhinhos da primeira fila do teatro" figurava o verdadeiro impacto do artista em utilizar seu corpo para representar uma verdadeira "vedetta"[6].

> A princípio, não duvidamos de que fôsse realmente uma representante do belo sexo. Mas pouco a pouco, pelo tom da conversa, acabamos notando certas peculiaridades de verdadeira "paraíba". Finalmente, depois de algumas frases de francês arranhado, Ivana nos disse que era Ivan[7].

[3] Cf. AVERBACH, Samuel; FERREIRA, Alberto. "Muié macho, sim sinhô". **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, ed. 36, p. 20, 5 set. 1953. Esse título da reportagem faz alusão ao espetáculo de mesmo nome da Companhia Walter Pinto, estrelado por Virgínia Lane, Oscarito e Grande Otelo, em 1950. Cf. MUIÉ Macho, Sim Senhor. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento408213/muie-macho-sim-senhor. Acesso em: 15 de setembro de 2023.
[4] AVERBACH, Samuel; FERREIRA, Alberto. "Muié macho, sim sinhô". **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, ed. 36, p. 20, 5 set. 1953.
[5] *Ibidem.*
[6] *Ibidem.*
[7] *Ibidem.*

A narrativa dava conta de "constatar" o verdadeiro sexo de Ivaná que não era a "morena sedutora" que impressionava os homens que a assistiam cantar e dançar no Recreio. O lugar do corpo de Yvan Monteiro Damião e a sua persona Ivaná foi tomando contornos de "esquisito" conforme acentuava sua prática artística e seu nome circulava entre público, imprensa e leitores nos seus primeiros anos no teatro de revista brasileiro.

Estando em evidência, a persona foi citada por Henrique Pongetti, diretor de *Manchete*, numa síntese do abjeto que representaria: "passou a época da influência francesa. Aquele negócio de 'Charme' parisiense é bobagem. A mulher mais bonita entre as que Walter Pinto trouxe de Paris era Portuguesa e não era mulher, era anfíbia, e se chamava Ivana"[8]. O intelectual problematizava a perda da influência da cultura francesa no Brasil, de acordo com sua interpretação, associando tal intercâmbio cultural à Primeira República diante do aumento da influência estadunidense. Reclamou acerca da "desvalorização" da mulher francesa pelos homens brasileiros, trazendo elementos do setor artístico, pelas companhias teatrais francesas de espetáculos musicados que circularam ainda na primeira metade do século XX. As entrelinhas mostram uma ideia de "decadência" na cultura nacional, citando as "falsas" francesas dos espetáculos de Carlos Machado e Walter Pinto.

A leitura de Pongetti sobre Ivaná chama a atenção pela "identidade" que teria, não sendo mulher — de fato — seria, então, "anfíbia". A intenção do autor parece muito clara: demonstrar como a "decadência" da cultura estava concretizada. Os "bons tempos" da "República Velha" (nos seus próprios termos) já havia passado e a situação cultural comprovava considerando que a cena artística era de novidade (não sendo algo bom, pela interpretação ali disposta). Para além do saudosismo do autor, a ideia de uma identidade "anfíbia" se choca com a própria noção de binaridade dos gêneros[9].

Mesmo que ele desloque noções femininas para tratar sobre Ivaná o propósito é, em verdade, traçar uma falta de inteligibilidade nas relações de gênero do período para aquele corpo montado, já que não é uma mulher, mas também não é um homem. O enquadramento de Pongetti sobre Ivaná como uma figura "animalesca" é resultado dos embates da preocupação sobre a moralidade que estava em "ruínas" para seu o tempo.

---

[8] PONGETTI, Henrique. Há francesas no pôrto! **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 103, 10 abr. 1954. Seção Crônica. p. 3.

[9] Ponto interessante nessa crônica é como ele se dirige às mulheres negras escravizadas que trabalharam como babás de meninos. De acordo com ele, "iniciavam rudimentarmente, mas não insossamente — dizem — os nossos ioiôzinhos […]", e de acordo com ele sendo substituídas pelas francesas após a Abolição. Cf. *Ibidem.*

Henrique Pongetti (1898-1979) foi um importante cronista e comediógrafo da primeira metade do século XX, no Brasil. Foi autor teatral e roteirista de cinema, obteve sucesso nas áreas em que atuou, incluindo sua influência como jornalista. Em periódicos esteve à frente da revista *Radiolândia*, que figurava no mercado como concorrente da *Revista do Rádio*, além de ter sido importante agente na equipe editorial de *Manchete*, já que auxiliou Adolpho Bloch na concepção e fundação da revista[10]. Seu envolvimento com o cinema provocou embates na produção de películas que discutiam questões sociais brasileiras[11]. Fato curioso é que Pongetti dirigiu o filme *A Estrangeira* (1914?) estrelado pela transformista Darwin[12].

Como intelectual era uma pessoa bem articulada e que detinha meios de acessar e fazer circular essas representações de gênero do período e que demostram a sua concepção do "esdrúxulo" para sua visão de mundo, que como pode ser notada era pautada na cisheteronormatividade. Suas concepções mostravam o incômodo sobre Ivaná não pela figura dela em si, que nada de ambígua detinha em sua performance (como demonstrado no Capítulo I), mas pelo "feminino perfeito" sob os padrões de gênero do período ser performado por um homem, ou seja, "[…] noções que desafiavam e ao mesmo tempo reforçavam os padrões de gênero no Brasil na primeira metade do século XX"[13].

Essa chave de leitura apareceu na crítica de diversas formas apontando uma direção de entretenimento diversa do que havia de padrão. Nesse caso, a situação do transformismo de Yvan Monteiro Damião em Ivaná foi compreendido como "metamorfose" pela ilusão de "feminino perfeito" visto pela ótica do estranhamento pelos parâmetros sociais de gênero.

> Ivana já apareceu com sucesso no Recreio, no Follies e na Boite Monte Carlo. Agora, o sucesso de Ivaná se repete no Serrador, onde se destaca como a maior atração da revista de César Ladeira e Mário Lago, "Com Força Total". Desta vez o conhecido transformista, não interpreta apenas canções francesas. Seu quadro termina com "Feitiço da Vila", samba de Noel Rosa, vivido como uma graça exótica por Ivaná. "Com Força Total", estará no Serrador somente até o próximo dia 18[14].

---

[10] ANDRADE, Ana Maria Ribeiro de; CARDOSO, José Leandro Rocha. Aconteceu, virou manchete. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 21, n. 41, p. 243-264, 2001. p. 250. DOI: https://doi.org/10.1590/S0102-01882001000200013 Disponível em: https://www.scielo.br/j/rbh/a/z4SF7rY8TzXZKXmQR4Z8R9w/?lang=pt. Acesso em: 30 set. 2021.

[11] NAPOLITANO, Marcos. "O fantasma de um clássico": recepção e reminiscências de *Favela dos Meus Amores* (H. Mauro, 1935). **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, v. 36, n. 32, p. 137-157, 2009. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2009.68096. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/68096. Acesso em: 20 fev. 2023.

[12] Cf. NOTAS. **Radiolândia**, Rio de Janeiro, Ano I, n. 24, p. 37, 18 set. 1954.

[13] GREEN, James Naylor. **Além do carnaval***:* a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. Tradução: Cristina Fino e Cássio Arantes. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2019. p. 32.

[14] MACHADO, Ney. Ivaná, novo triunfo da cidade. **A Noite**, Rio de Janeiro, n. 14929, p. 10, 7 fev. 1955. Teatro.

Ora mencionada como travesti, em outros momentos como transformista, Ivaná aparece sempre com destaque para sua qualidade artística, na intepretação cênica e na disposição de sucesso de sua performance — o mais próximo possível de um feminino cisgênero. Ney Machado salienta a fama dela, acrescentando o "exotismo" da transformista. A performance ganhou o "máximo elogio" do crítico por ser uma "graça exótica" evocando a ambiguidade do corpo montado de Ivaná. Termos como "graça" para definir o talento e beleza de Ivaná eram comuns ao mesmo tempo que associavam para ela um "charme".

No início de 1955, Walter Pinto estreou sua etapa paulista com o espetáculo *Eu Quero É Me Badalar* e contratou Yvan Damião para compor seu elenco. A peça tinha autoria de Luiz Iglesias e Walter Pinto, com direção de Manoel Vieira e contava com 2 atos e 23 quadros. Ivaná participou de três quadros: "Em busca de um ritmo" no prólogo do espetáculo, em que faz o número "Ondas Hertizianas" com as *girls*; e "Valsa" com a vedete Salomé. No segundo ato faz número de canto no quadro "Feitiço da vila" com os *boys*.

A marcação no texto fala sobre a entrada da "atriz" para o número "Ondas Hertizianas" com as *gilrs*, o que leva a ser entendido que Yvan Monteiro Damião estava performando como Ivaná. Sua entrada no quadro acontecia no meio de uma discussão entre o personagem Músico e Euterpe, a musa da música e da poesia. Músico buscava um novo ritmo e durante o conflito cheio de duplos sentidos entravam as alegorias de instrumentos e notas musicais, e as ondas de rádio incorporadas por Ivaná e as *girls*. Nesse número Ivaná canta em francês:

> O ar puro conduz o som
> Que chega até nós assim
> Som que o espaço vê novamente
> Como se fosse uma voz
> A voz do céu
> De melodia.
> Ondulações suaves no ar
> Sussurros de Cristal
> Vastidão do éter
> Você está cheio de magia
> Tudo se transforma em vibração.
> Ondas celestiais que vêm e vão
> Você faz meu coração transbordar
> Misteriosos mensageiros do amor
> que cobre com um véu tão fino
> as esperanças renascidas deste mundo sem fim.
> Ondulações suaves no ar
> sussurros de cristal
> imensidão do éter
> você está cheio de magia

tudo se transforma em vibrações[15].

No texto proferido em francês não há conotações sexuais ou mesmo de ambiguidade de gênero. Tampouco no quadro "Entre Dois Ritmos" em que cantou em português rodeada pelas *girls:* "Luz!/ Extranha luz! [sic]/ Que nos conduz,/ À doce ilusão!"[16]. No manuscrito da peça igualmente não há marcações sobre como deveria ser a entrada da personagem e sua performance em cena, apenas indica que era fala da "atriz". A crítica resumiu esses números de Ivaná apenas como "[…] elegante, cheio de gostos, um modelo de classe, mas com a voz bem desafinadazinha…", e que Ivaná estava "[…] elegante, com belas roupas, mas sem repetir a sensação de 'mistério' da sua primeira temporada paulista"[17].

O "mistério" de Ivaná e sua "ilusão" de gênero estava na sua aparição em 1953 com *É Fogo na Jaca,* e o frisson causado pela imprensa naquele momento. Pelo tom da crítica, é percebido a corroboração na dispersão de "fascínio" sobre a persona, atestado principalmente na compreensão que não era "novidade". O destaque para a performance de Damião nesse espetáculo foi no quadro "Feitiço da Vila", atuando ao lado dos *boys* da companhia. Esse último número muito provavelmente fora o mesmo ou em grande parte inspirado no que o artista realizou no espetáculo *Com Força Total,* meses antes, na companhia de Renata Fronzi. O quadro estrelado por Damião contém introdução musicada em francês, fazendo referência na canção ao tema do samba de Noel Rosa, falando sobre um bairro e a boemia de Paris.

[15] No original: "L'air pur conduit le son/ Qui Juaqu'á nous ainsei parvient/ Son que l'espace revoie/ Comme ci/ c'estait une voix/ La voix du ciel/ De melodie./ Douces ondulations dans l'air/ Murmures de cristal/ Immensité de l'ether/ Tu es plein de magie/ Toute se transforme em vibration./ Ondes celestes qui vont et qui viennent/ Vous faites déborder mon coeur/ Mysterieuses messagéres d'amour/ qui recouvrez D'um voile si fin/ les espoirs renaissants de ce monde sans fin./ Douces ondulations dans l'air/ murmures de cristal/ immensité de l'ether tu es plein de magie/ tout se transforme en vibrations". IGLESIAS, Luiz; PINTO, Walter. **Eu Quero É Me Badalar**. Rio de Janeiro: Companhia Walter Pinto, 1955. (Cópia 2). Acervo Funarte/ Centro de Documentação e Pesquisa. p. 14. Reprodução exata do texto contido na versão acessada da peça teatral.

[16] *Ibidem,* p. 28.

[17] MATTOS PACHECO. Ronda. **Diário da noite**, São Paulo, n. 9245, p. 15, 3 mar. 1955.

> Ménilmontant
> Mas sim, senhora
> Foi aqui que deixei meu coração
> Foi aqui que encontrei minha alma
> Todo homem chama
> Toda minha felicidade
>
> Um garotinho das ruas de Paris
> É tudo um poema
> Em nenhum país
> Não há o mesmo
> Porque é um "titi"
> rapazinho inteligente que amamos[18].

O número foi executado pelo artista acompanhado dos *boys*, sem estar montado. Sua performance não empolgou a crítica que não "aconselhava" Ivaná a cantar samba, "muito menos de Noel Rosa", já que valorizavam seu repertório em francês[19]. Diante da crítica, a valorização e desvalorização de Ivaná entre não gostar de sua apresentação em português e também dizer que seus números em francês já não tinham a mesma eficácia de antes, no impacto pelo seu "mistério" de gênero torna a percepção estranhada por não haver consenso do próprio crítico sobre a qualidade da performance, a não ser o "charme" da persona. Há uma introdução antes de cantar a famosa canção e nota-se que havia certo duplo sentido evocado sobre sua atuação enquanto uma mulher glamurosa cisgênero.

> Ah, o samba! o Samba! Vim ao Brasil a procura de um milionário. Fui a Praça Tiradentes, não deu certo. Mudei-me para Copacabana. Lá sim! Que maravilha" … Só tem gigolôs!… Por isso vim a São Paulo. Terra de milionários! Terra do café! Eu gosto de café! Eu só gosto de milionários e em São Paulo tem muitos milhões! Mas só tem pão duro. Fui a Ibirapuera ver a Exposição. Encontrei um milionário. Era de Pindamonhangaba. Saí com ele. Estava duro. Estava na pindaíba. Mas o meu feitiço é o samba![20]

O foco da estranheza não estava em um artista masculino performando uma mulher, como confirmado pela crítica, mas no contexto de sua atuação. Interessante notar que o início de seu número evoca ainda *É Fogo Na Jaca*, em 1953, e insere elementos populares de imagens paulistanas como o café e a associação econômica com fazendeiros do interior paulista, além da exposição do IV Centenário. O humor na apresentação está, como no espetáculo de sua estreia, na busca por um homem rico. A repetição disso revela certo sucesso com o público nas

[18] IGLESIAS, Luiz; PINTO, Walter. **Eu Quero É Me Badalar**. Rio de Janeiro: Companhia Walter Pinto, 1955. (Cópia 2). Acervo Funarte/ Centro de Documentação e Pesquisa. p. 62.
[19] MATTOS PACHECO. Ronda. **Diário da noite**, São Paulo, n. 9246, p. 13, 4 mar. 1955.
[20] IGLESIAS; PINTO, *op. cit.*, p. 62.

piadas sobre milionários e espaços urbanos do Rio de Janeiro e São Paulo. Deve ser lembrado que: "é evidente que no âmbito de cada cultura nacional diferentes camadas sociais possuirão um sentido diferente de humor e diferentes meios para expressá-lo"[21].

No teatro de revista havia a segmentação de público há muitas décadas, sendo que era frequentado por pessoas de variadas faixas de renda[22]. Confirmando o número de Ivaná sobre sua estrutura textual, nota-se em verdade uma adaptação do samba de Noel Rosa para a performance. A parte musical contém a inserção de elementos construídos para a apresentação da transformista, como pode ser notado:

> Quem nasce lá na Vila
> Nem siquer vacila
> ao abraçar o samba.
> que faz dansar os galhos no arvoredo
> E faz a lua nascer mais cedo.
> O sol da vila é triste
> Samba não assiste
> porque a gente implora:
> Sol pelo amor de Deus
> Não venha agora
> Porque a morena
> Vai logo embora.
> A Vila tem um feitiço sem farofa
> Sem vela e sem vintém
> Que nos faz bem
> Tendo o nome de Princeza, transformou
> o samba num feitiço decente
> que prende a gente
> Lá em Vila Isabel
> quem é bacharel
> não tem medo de bamba!
> São Paulo dá café
> Minas dá leite
> E a Vila Isabel
> Dá samba![23]

As formas como a imprensa construiu a interpretação sobre Ivaná nessa apresentação se diferem das anteriores quando tomou lugar em *É Fogo na Jaca*. O seu "mistério", seu "charme" e sua ilusão de gênero não levava mais ao impacto inicial. Dessa forma, o tecido que costuravam sobre Ivaná cobria-a como sujeita/o abjeta/o. Os textos não indicam como a transformista estava

[21] PROPP, Vladímir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Editora Ática, 1992. p. 32.
[22] Cf. GOMES, Tiago de Melo. **Um espelho no palco**: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004./ VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil**: dramaturgia e convenções. 2. ed. rev. e amp. São Paulo: SESI-SP editora, 2013.
[23] IGLESIAS, Luiz; PINTO, Walter. **Eu Quero É Me Badalar**. Rio de Janeiro: Companhia Walter Pinto, 1955. (Cópia 2). Acervo Funarte/ Centro de Documentação e Pesquisa. p. 62.

vestida, tampouco indicações de como deveria performar. Não foram encontradas fotografias dela neste espetáculo, havendo apenas o acesso à sua performance pela crítica. E é pela crítica que há ambivalência entre a "elegância" de sua montação e o lugar social que ocupava sua representação: não era mais "novidade".

À ambiguidade sobre Ivaná assentava o talento do artista de "iludir", de se transformar no que não era, de fato: "[…] capaz de enganar o mais prevenido dos espectadores". O uso do duplo sentido para falar sobre o artista pesava nas referências ao feminino, dando a entender nas entrelinhas uma condição feminina estranha e, ao mesmo tempo, verossímil: "Diziam que o elenco de Silva Filho estava fraco em mulheres bonitas. Talvez por isto lvaná tenha tido a 'chance' de aparecer. E se as vedetes não se precaverem o franco-lusitano Damião põe as meninas tôdas no bolso, quando aparecer de plumas e lantejoulas"[24].

Na mesma página da notícia sobre Ivaná há uma propaganda do espetáculo *Rumo à Brasília*, de Silva Filho, no Teatro João Caetano. No cartaz o nome de Ivaná está em destaque como "grande atração", no topo da página, dividindo destaque apenas com o próprio nome de Silva Filho. O contexto da peça publicitária está no fato de que Ivaná entrou para o espetáculo perto de sua estreia, e o objetivo era chamar a atenção do público. Interessante notar que a transformista era utilizada ainda como "atração" que, nesse caso, foi colocada como destaque feminino enquanto a vedete estrela do espetáculo, de acordo com a notícia, que também era uma forma publicitária para Silva Filho.

Ser a "atração" do espetáculo divulgada pela peça publicitária era o apelo publicitário pelo lugar estranho imposto à transformista na nota jornalística na mesma página. O enfoque entre a natureza do transformismo de Ivaná e a comparação com as outras figuras femininas da companhia reforçava os contornos de Ivaná para a performance em torno do gênero como entretenimento, ou a forma como o gênero era parodiado e se tornava entretenimento, sempre no lugar da anormalidade.

As notícias apareciam pela linguagem do *fait-divers* que reforçava o talento de Ivaná em iludir o espectador sobre a questão de gênero e por isso chamava atenção para a atração do espetáculo. A partir do lugar de estranheza e ambiguidade o performer se firma como atração no lugar das vedetes que os espetáculos deveriam ter. A performance de Yvan Monteiro Damião não utilizava, contudo, do escarnio pela paródia e isso pode ser notado pelas marcações textuais de peças que ele trabalhou. Sua performance saiu do campo da derrisão pela montação e paródia típicas de Grande Otelo e Oscarito, por exemplo, e não se tornaram cômicas pelo riso da

[24] A volta de Ivaná. **A Noite**, Rio de Janeiro, n. 15588, p. 5, 9 abr. 1957.

zombaria, conforme Propp discute[25]. Nos parâmetros do riso de zombaria esvai-se em Ivaná pela sua performance — incluindo figurino, indumentária etc. — já que:

> Existem procedimentos especiais para mostrar o que é ridículo na aparência, nas idéias ou nas atitudes de um indivíduo. Classificar em função dos objetos de escárnio é ao mesmo tempo classificar em função dos procedimentos artísticos com os quais se suscita o riso[26].

Suscitar o riso pela performance em cena era uma função prevista pelo texto, assim como a própria característica de Ivaná ser uma persona construída num corpo sabidamente masculino cisgênero, que torna a performance diferente da zombaria de paródias e pastiches. A notícia e a peça publicitária sobre sua passagem pelo espetáculo *Rumo à Brasília* se conectam havendo destaque em ambas: a primeira contém uma fotografia de Ivaná, a maior imagem que está na página. A propaganda do espetáculo é a primeira da seção "Teatros e Boites". As conexões ligam a divulgação do espetáculo pela "excentricidade" de Ivaná, mais feminina do que as mulheres "de verdade" contratadas por Silva Filho.

FIGURA 8 — Ivaná em fotografia de divulgação

Fonte: A volta de Ivaná. **A Noite**, Rio de Janeiro, n. 15588, p. 5, 9 abr. 1957.

[25] PROPP, Vladímir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Editora Ática, 1992. p. 28-30.
[26] *Ibidem.*

Na imagem Ivaná posa com vestido decotado, luvas e joias, um casado felpudo, maquiagem e peruca que evoca seu estilo de montação em *É Fogo Na Jaca*, em 1953. Não há menção sobre a autoria da imagem e pela estética da peruca e a indumentária provavelmente se trate de uma fotografia de divulgação. A imagem escolhida para ilustrar a notícia mostra a feminilidade de Ivaná pelo *glamour* e o cuidado com a "pose". O contexto em que a imagem aparece situava uma interpretação estranhada entre o texto escrito e o texto imagético.

O jornal *A Noite*, mantinha tradicionalmente a seção sobre teatro, como muitos outros, servindo de publicidade para os empresários do ramo, informativo sobre o *menu* cultural da cidade do Rio de Janeiro (principalmente os teatros cômicos e musicados) para seus/suas leitores/as construindo representações pelas críticas teatrais e artigos que falavam sobre artistas e espetáculos em cartaz. O jornal foi um dos mais importantes veículos periódicos brasileiro do século XX, influente na oposição a governos na Primeira República, responsável por fundar a Rádio Nacional, nos anos 1930, desapropriado no Estado Novo e se mantendo em situação já problemática nos anos 1950. Encerrou suas atividades em 1957, durante o governo de Juscelino Kubitschek[27].

As leituras da imprensa penetravam a percepção social diante das convicções sobre os elementos, características etc., das identidades de gênero das quais faziam parte do imaginário de seus agentes. A plataforma midiática utilizada, nesse caso os periódicos impressos, fazia circular um conjunto de representações do mundo social construído em suas linhas nos embates existentes naquele momento entre ação direta de críticos e intelectuais sobre as apropriações de práticas artísticas.

> As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza[28].

As formas como a imprensa utilizava de suas letras para criar imaginários sobre sujeitas/os desviantes da norma eram divergentes de outras experiências no tecido social associados com os lugares da abjeção, ou seja, pessoas que experienciavam trânsitos de gênero e outras performances entre masculino e feminino eram relegadas à marginalidade. Por essa

---

[27] Cf. FERREIRA, Marieta de Morais. Noite, A. *In*: PAULA, Christiane Jalles de; LATTMAN-WELTMAN, Fernando (coord.). **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro** [recurso eletrônico]. 3. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2010. Disponível em: http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/noite-a. Acesso em: 17 nov. 2021.

[28] CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Tradução de Maria Manuela Gathardo. 2. ed. Algés, Portugal: DIFEL, 2002.

via, gênero e sexualidade passavam a ser um dispositivo único no sentido da vivência e existência daquelas/es que não se configuravam na binaridade homem/mulher, fosse pela aparência, fosse pela performance de gênero. Nesse sentido, Ivaná mesmo que tivesse leituras estranhas e estranhadas de intelectuais e jornalistas ainda se distanciava, em certa medida, de muitos outros casos.

Um corpo indecidível?

A inteligibilidade de um corpo a partir das inscrições generificadas historicamente construídas é idealizada no pensamento cisheteronormativo nos padrões binários de masculino e feminino, como já discutido. Porém, o trânsito nos corpos que se mostra a própria noção de gênero como performativo "[…] inscreve elementos masculinos e femininos hegemônicos em sua identidade, mas a partir de um corpo indecidível"[29]. A assertiva de Bortolozzi ajuda a pensar a arte transformista em questões de ambiguidades de gênero e as contradições de representação das identidades na sociedade.

As projeções de representações de gênero reforçando padrões para homens e mulheres passavam por vários campos, incluindo os espaços domésticos. Quartos, decoração, pintura das paredes, objetos, tecidos, estampas etc. Dessa forma, há ambivalência entre azul e rosa como emblemas da sobriedade do homem em relação a fantasia da mulher, nos anos 1950. A própria interpretação criada por periódicos colocava estilos de vida, neste caso, generificados de acordo com o avanço comportamental da época, como por exemplo a associação do masculino à bossa nova. Claro que essas não são as únicas maneiras representadas das identidades masculinas e femininas cisgêneros para o período. Principalmente, quando se está valendo de representação para a classe média urbana branca[30].

Na moral sexual hegemônica entre as décadas de 1950 e 1960 prevalecia em muitos textos que Família, Igreja e Lei são praticamente incontestáveis. Mas outros escritos já relativizam e até questionavam, com o apoio de cartas de leitores, certos aspectos dos valores tradicionais; vários deles traziam opiniões polêmicas sobre sexualidade, trabalho feminino, casamento e o papel social da juventude. Em alguns artigos publicados, a mulher já era vista

[29] BORTOLOZZI, Remom Matheus. A Arte Transformista Brasileira: Rotas para uma genealogia decolonial. **Quaderns de Psicologia**, v. 17, n. 3, p. 123-134, 2015. p. 125.
[30] SANTOS, Marinês Ribeiro dos. Domesticidade e identidades de gênero na revista *Casa & Jardim* (anos 1950 e 60). **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 36, p. 257-282, jan./jun. 2011. DOI: https://doi.org/10.1590/S0104-83332011000100010 Disponível em: https://www.scielo.br/j/cpa/a/s8qCfr7bkYMN6C3SLzRdQkx/?lang=pt Acesso em: 19 set. 2021.

como um indivíduo com possibilidades de realização pessoal para além das proporcionadas pelo exercício dos papéis de mãe, dona de casa e esposa[31].

Havia um contraste de ideias sobre as relações de gênero que começavam a aparecer na imprensa periódica dos anos 1950 que demonstravam a preocupação de seus colaboradores pelo que viria a ser a profunda mudança sociocultural das novas gerações. A preocupação entre moral sexual e papéis de gênero sofriam transformações por variados aspectos e que agentes da imprensa, como Henrique Pongetti, estavam atentos. Dentre as características que influenciavam pensamentos como a do intelectual, ou mesmo as linhas editoriais de periódicos, eram as identidades que incomodavam o pensamento conservador.

As experiências sociais em torno de "ser" travesti nos anos 1950 na forma de associar a performance de gênero a uma noção de "desajuste" da norma do que deveria ser uma pessoa nascida com pênis era de abjeção. Ainda que não tivesse os contornos de uma identidade de gênero própria do contexto brasileiro, a associação de "travesti" fora do campo artístico era com a homossexualidade[32].

Naquele período, ainda eram comuns alguns termos para a designação de pessoas dissidentes da cisheteronorma como "afeminado"; "invertido sexual"; "pederasta"; "pederasta passivo"; "anormal"; "fazer uso do travesti"; "vadio inveterado", etc[33]. As atribuições identitárias a que fazia uso o discurso médico e jurídico também era usado pela imprensa — com maior ou menor pudor — para se colocar sujeitos e sujeitas no lugar da abjeção.

A associação de Ivaná com muitas dessas formas identitárias não são tão explícitas. O lugar abjeto em que ocupavam declaradamente pessoas vistas como "desviantes" ligavam a existência social e sua prática artística com noções implícitas da abjeção, principalmente quando se tratava de articular "homossexualidade" com "problema de polícia", em que a narrativa jornalística era posta nas "páginas policiais".

---

[31] PINSKY, Carla Bassanezi. **Mulheres dos anos dourados**. São Paulo: Contexto, 2014. p. 43.

[32] "[…] a travestilidade e a transgeneridade eram vistas, nesse momento histórico, hegemonicamente como formas de homossexualidades […]". GREEN, James N.; QUINALHA, Renan. **Ditadura e homossexualidades**: repressão, resistência e a busca da verdade. São Carlos: EdUFSCAR, 2014. É importante notar também que "dissociar a historicização da travestilidade da experiência homossexual masculina pode provocar uma fragilização da análise. Digo isso não acreditando que a primeira deriva da segunda, mas entendendo que a trajetória destes dois grupos em nosso país perpassa os mesmos caminhos (o mesmo não pode ser dito de casos aparentemente semelhantes em processos históricos completamente diferentes do nosso, como o das *hijras* e dos homossexuais na Índia sob o domínio britânico). Assim, considero necessário utilizar, criticamente, as pesquisas sobre as sociabilidades não-normativas para entender não a identidade travesti, mas o contexto social, dos comportamentos, tradições e procedimentos sociais, jurídicos e morais, em que esta vai se construir." Cf. ROBERTO, Anderson Marques. Apontamentos sobre uma História da travestilidade: costume, perversão, arte e identidade. **Em Tempo de Histórias**, Brasília, n. 39, p. 299-315, jul./dez. 2021. p. 300. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/view/36907. Acesso em: 16 nov. 2021.

[33] Cf. MORANDO, Luiz. **Enverga, mas não quebra**: Cintura Fina em Belo Horizonte. Uberlândia: O sexo da palavra, 2020. p. 21.

> Ivan ou Ivana, a grande incógnita, passou uma noite no xadrez da Delegacia de São Bernardo do Campos, depois de ser detido pelo guarda rodoviário Geza Francisco Tot, n. 328.
> Segundo conseguiu apurar a reportagem do DIARIO DA NOITE, Ivan Monteiro Damião de 20 anos, mais conhecido por Ivana, devido às suas aparições em "travesti" nos teatros de revista, onde interpreta canções francesas; Edmond Lommolot, outro "travesti", que atende pela alcunha de Maxy, e um terceiro de identidade desconhecida, foram detidos pelo referido guarda rodoviário, no posto 1 de Pedagio, quando no interior de um auto de praça, praticavam atos atentatorios ao pudor[34].

O jornal não mencionou qual foram os "atos", no entanto diante da forma como a reportagem fora escrita leva-se a compreensão de que três homens juntos em um carro estavam mantendo relações sexuais. Maxy foi uma transformista que começou a atuar no Brasil pelo teatro de revista do Rio de Janeiro e seu performer era francês chamado Edmond Jacques Lemmelet — a grafia do seu sobrenome no *Diário da Noite* fora registrada erroneamente. Ele foi fichado em 23 de março de 1954 com "gênero artístico atual" categorizado como transformista[35]. Seu contrato era pelo teatro Jardel para atuar na Companhia Siwa, como atração do espetáculo *Mulheres a Bangu,* anunciado enquanto concorrência a Ivaná[36]. De acordo com a fonte "[…] quanto à pessoa que estava com eles, não se sabe o destino que tomou, pois nem sequer se ficou sabendo o seu nome"[37].

A notícia não toca em nenhum momento explicitamente na homossexualidade dos artistas, deixando implícito nos questionamentos feitos. O "sumiço" do terceiro rapaz que nem mesmo suas características informaram torna ainda mais interessante a passagem dos dois pela polícia, claramente protegendo alguém das acusações. Na delegacia eles ficaram o tempo da apuração dos fatos e registro do boletim de ocorrência, foram liberados e deram a sua versão da história no apartamento em que Yvan Damião morava com Edmond Jacques Lemmelet nos Campos Elísios, em São Paulo[38]. O jornal apontou que a relação deles era "artística" e por serem dois "famosos" foram tratados de forma diferenciada pelo delegado, que os liberou por ter sido considerado algo "banal".

---

[34] IVANA e Maxy passaram uma noite no xilindró. **Diário da Noite**, São Paulo, ano XXIX, n. 8927, p. 12, 9 fev. 1954.
[35] DELEGACIA DE COSTUMES E DIVERSÕES. **Ficha para Identificação de Artistas**. Lemmelet, Edmond Jacques. Rio de Janeiro: Ministério da Justiça, 1954. Disponível no Sistema de Informações do Arquivo Nacional código BR RJANRIO OC.0.AET.1455.
[36] A MANCHETE do dia: definitivo o elenco de Siwa para o Jardel. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ano XLII, n. 14659, p. 11, 19 mar. 1954.
[37] IVANA e Maxy…, *op. cit.*
[38] Ao que tudo indica, Yvan Monteiro Damião manteve trânsito entre Rio de Janeiro e São Paulo por muitos anos, por contratos de trabalho.

Esse acontecimento e o desfecho corroboram para as diferenciações existentes entre sujeitos/as pela classe social quando havia "acusações" ou "fatos" de "desviados" naquele contexto. A intersecção entre raça e classe atravessava os discursos médicos e jurídicos no âmbito do pensamento normatizador e ordenador da sociedade, tendo por base "[…] teorias eugenistas em voga […]" na primeira metade do século, ainda persistentes em certas estruturas sociais brasileiras nos anos 1950[39].

> Em vista da estrutura hierárquica das relações de classe na sociedade brasileira, os membros da elite que desejavam sexualmente outros homens estavam protegidos das inconveniências da interferência policial. Um nome familiar de prestígio e adequadas conexões políticas e sociais podiam proteger um filho ou marido transgressivo contra um escândalo público. Uma renda confortável também era capaz de fornecer a privacidade necessária para encontros românticos ou sexuais, e homens mais ricos podiam até mesmo comprar, discretamente, favores sexuais quando necessário[40].

A homossexualidade não era considerada crime: "[…] por exemplo, não existem leis anti-homossexuais no Brasil, seja na Constituição, seja no Código Penal", porém era repreendida pela polícia em que "criavam-se razões indiretas ('atentado ao pudor', 'vadiagem' ou 'consumo de drogas') para deflagrar uma repressão que se devia ao autoritarismo básico da organização social brasileira e a um dos seus mais genuínos reflexos: o machismo"[41].

É difícil dizer se Yvan Damião tinha um relacionamento afetivo-sexual com Edmond Jacques Lemmelet porque não há registros encontrados até o momento, havendo também o tabu sobre a afirmação da homossexualidade nos anos 1950, mesmo que houvesse certa mudança acerca das sociabilidades e modos de vida. A conexão entre os dois é muito importante de ser notada nas fontes, porque foram tratados como "rivais" pela imprensa, na cena revisteira[42].

Diante do que foi documentado pelo jornal, incluindo uma fotografia dos dois na delegacia em que se vê Yvan Damião gesticulando (capturado como se estivesse exaltado) usando óculos de sol — confirmado pelo texto que diz que foram "[…] trancafiados no xadrez, embora sob seus mais veementes protestos" — enquanto Edmond Lemmelet fuma, pode ser percebido a estreita relação que mantinham, morando no mesmo apartamento. A imagem faz

---

[39] Cf. GREEN, James Naylor. **Além do carnaval***:* a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. Tradução: Cristina Fino e Cássio Arantes. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2019. p. 47.
[40] *Ibidem,* p. 47.
[41] TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso**: a homossexualidade no Brasil da colônia à atualidade. 4. ed. rev., atual. e amp. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018. p. 54.
[42] Cf. MAXY, o rival de Ivaná. **A Noite**, n. 14661, p. 11, 22 mar. 1954.

conexão com a primeira frase da manchete: “envergando esportivos trajes masculinos Ivana e Maxy passaram uma noite no xilindró”[43].

FIGURA 9 – Yvan Monteiro Damião (Ivaná) e Edmond Lemmelet (Maxy) prestando depoimento na delegacia.

Fonte: *Diário da Noite*. São Paulo, n. 08927, p. 12, 9 fev. 1954.

Esse tipo de conteúdo jornalístico sensacionalista e baseado sempre em casos policiais podem ser encontrados em vários periódicos, já que “[…] era comum o plantão noturno de jornalistas nas delegacias, o que permitia a divulgação mais imediata de depoimentos colhidos na instauração do inquérito”[44]. Os próprios jornalistas apontam no texto que o delegado impedira a equipe do jornal a ter contato com os dois artistas na delegacia, assim que eles chegaram[45].

[43] IVANA e Maxy passaram uma noite no xilindró. **Diário da Noite**, São Paulo, ano XXIX, n. 8927, p. 12, 9 fev. 1954, p. 7.
[44] MORANDO, Luiz. **Enverga, mas não quebra**: Cintura Fina em Belo Horizonte. Uberlândia: O sexo da palavra, 2020. p. 63.
[45] IVANA e Maxy…, *op. cit.* Essa passagem pela polícia não ficou registrada, pois no processo de naturalização de Yvan Damião há um certificado de passagens pela polícia e nele nada consta contra o ator. Cf. BRASIL.

Os textos imagético e verbal criam uma relação que buscava o destaque pelo título sensacionalista. Estampar a fotografia dos artistas demostra o intuito de chamar a atenção de quem iria ler, sendo que Yvan Monteiro Damião já era conhecido do público e isso era frisado na legenda como "travestis famosos". Toda a página é de títulos chamativos e sensacionalistas, dos mais variados temas, de seita religiosa à desertores militares, ricamente ilustrada.

As técnicas e formas dessa reportagem se relacionam entre múltiplos enunciados textuais, como títulos, subtítulos, legendas. Partes do texto verbal faz relação com itens específicos da imagem e realçou um ponto de vista. Da mesma forma, a imagem utilizou o suporte textual verbal para criar séries de sentidos, ou mesmo se contradizer, levando "[…] a curiosidade do leitor […] que realiza a função de uma opinião implícita (do fotógrafo) que não coincide com o significado esperado do texto escrito"[46].

Se Ivaná é "a grande incógnita" referenciada pelo periódico, há um rápido deslocamento na chamada para a sexualidade em que se vê dois homens em "esportivos trajes masculinos" acusados de atos contra o pudor, tendo ainda a mistura disso tudo com as personas artísticas, frisado inúmeras vezes durante o longo texto, indicando transversalmente uma questão de homossexualidade. Os vários tons para se tratar da situação e de ambos é pertinente para compreender que no fim das contas o que se está comunicando ali é o reforço da especificidade sexual deles, jogando com palavras como "artistas" e "travesti", "famosos" e "xilindró". Eles estão enquadrados sobre uma visão do abjeto.

É importante frisar os espaços onde as passagens de Yvan/Ivaná causaram impacto. São Paulo e Rio de Janeiro mantinham espaços de sociabilidade e de subculturas homossexuais — ainda que alijadas da visibilidade social. Isso foi possibilitado porque as duas grandes capitais brasileiras passaram, nos anos 1950, a ocupar ainda mais destaque no processo de urbanização atraindo migrações constantes. Diante disso, "[…] Rio de Janeiro e São Paulo juntas tecem vários padrões culturais para o país todo" uma vez que se tornaram polo de atração de artistas, intelectuais e demais trabalhadores/as do Brasil e do exterior[47]. Isso foi bem estudado e indicado pelo sociólogo José Fábio Barbosa da Silva, que também vivenciou o processo:

Ministério da Justiça e Negócios Interiores. **Processo de naturalização 19129/59**. Rio de Janeiro: Ministério da Justiça e Negócios Interiores, 1959. p. 17.

[46] Tradução nossa. No original: "La relación conflictiva entre texto escrito y visual, suscita la curiosidad del lector […] que realiza la función de una opinión implícita (la del Autor fotógrafo) que no coincide com el significado que se espera del texto escrito." VILCHES, Lorenzo. **La lectura de la imagen**: Prensa, cine, televisión. 6. reimp. Barcelona: Paidós, 1997. p. 174.

[47] GREEN, James Naylor. **Além do carnaval***:* a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. Tradução: Cristina Fino e Cássio Arantes. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2019. p. 45-46.

> Houve um crescimento de São Paulo e muita mobilidade social. Também houve muitas influências não somente do resto do país, mas do exterior. Havia mais dinheiro. Nesse período, Chateubriand estabeleceu o Museu de Arte Moderna, a moda e os têxteis, que se tornaram importantes no Brasil… Era um momento de fermentação. As coisas [tradicionais] começaram a dissolver, a corroer. Estas mudanças também provocavam uma abertura social e cultural que permeava a classe média e os intelectuais. Novas ideias e noções cosmopolitas prometiam novas possiblidades sociais. Essas transformações dos anos 50 eram primordiais para a vida *gay* da cidade[48].

As camadas da história de Damião e Lemmelet nessa São Paulo se relacionam com os olhares da imprensa periódica sobre as experiências de gênero artística e social provindas dos grandes centros urbanos em que havia sociabilidades homossexuais e produção de cultura que se conectavam às identidades dissidentes. Essa produção e ambiência cultural estavam relegadas a invisibilidade pelo contexto, ao colocar esses modos de vida e a própria existência da homossexualidade como abjetas, sendo caso médico e de polícia.

> A invisibilidade, destarte, cumpre uma dupla função: ela é imposta como forma de segregação pelos setores hegemônicos da sociedade, por um lado e, por outro, ela se configura como astúcia adotada pelos sujeitos homoeroticamente inclinados para que pudessem fugir, na medida do possível, da repressão policial, uma vez que, mesmo sem uma legislação que coibisse exclusivamente a prática homoerótica, o braço armado do estado se utilizava de outros subterfúgios para perseguí-los, além, claro, dos indivíduos comuns que condenavam suas práticas eróticas e seu modo de vestir, adornar-se, caminhar e falar[49].

Ser homossexual — sujeitos homoeroticamente inclinados — naquela sociedade era ser "indesejável" diante da cisheteronormatividade. Havia medo por parte de homens de segmentos econômicos mais abastados de serem associados à homossexualidade porque isso geraria "má reputação" e ameaçaria seu *status* social[50]. Os espaços em que havia a socialização desses sujeitos da classe média e alta eram privados[51]. No Rio de Janeiro existia certa cultura homossexual mais aberta, sobretudo pelo carnaval.

---

[48] SILVA, José Fábio Barbosa da. Entrevista cedida a Ronaldo Trindade [2003]. GREEN, James N.; TRINDADE, Ronaldo (org.). **Homossexualismo em São Paulo e outros escritos**. São Paulo: Editora UNESP, 2005. p. 35.

[49] SOUSA NETTO, Miguel Rodrigues de. **Homoerotismo no Brasil contemporâneo**: representações, ambiguidades e paradoxos. Orientadora: Vera Lúcia Puga. 2011. 189 f. Tese (Doutorado em História Social) — Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011. p. 97. Disponível em: https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/16290. Acesso em: 15 jun. 2023.

[50] GREEN, James N.; TRINDADE, Ronaldo (org.). **Homossexualismo em São Paulo e outros escritos**. São Paulo: Editora UNESP, 2005. p. 32.

[51] *Ibidem*, p. 33-34.

As "inversões de gênero" durante o carnaval carioca devem ser observadas também pelas contradições e ambiguidades da imprensa do período. Ao passo em que a imprensa dava cobertura aos bailes de travestis pelo viés da carnavalização e sentido de festa e exotismo, também construiu críticas destrutivas associando a prática à sexualidade. Mesmo com a abertura da cena carnavalesca para os bailes de travestis houve certa reação conservadora[52]. Os boicotes da imprensa e a repressão social aos chamados "invertidos" usando trajes femininos sofisticados e não estereotipados revelam a contrarreação à subversão de gênero pelos foliões.

> Esses jornais e revistas que notaram a presença de travestis faziam uma distinção clara entre o travestismo carnavalesco de heterossexuais, que usavam vestidos emprestados para uma transgressão de gênero temporária, e os homens efeminados, que se vestiam como mulheres para expressar sua identidade "real". Nessas coberturas, a homossexualidade estava relacionada com modos efeminados e com o uso de roupas femininas, como deixavam patente os travestis que participavam do baile carnavalesco. Como resultado, os jornalistas cariocas que escreviam para publicações periódicas de distribuição nacional contribuíram para a construção da imagem estereotipada do homossexual brasileiro[53].

A ironia da imprensa sobre as transgressões ou subversão de padrões de gênero contribuiu muito, como indica Green, para a construção histórica de uma imagem degradante da homossexualidade masculina e da travestilidade[54]. Essas contradições da imprensa entre falar de Ivaná e rejeitar a montação carnavalesca de sujeitos brincantes no carnaval nas ruas em um regime de invisibilidade dos modos de vida cotidiano de homossexuais revelam suas concepções sobre subversão e transgressões dos padrões de gênero e sexualidade.

No caso de Ivaná e Maxy mesmo com a ridicularização imposta por se tratar de questões de sexualidade, a forma como foram tratadas/os na reportagem é bem diferente de outras experiências famosas na imprensa dos anos 1950, como o caso de Madame Satã e Cintura Fina. Esses/as sujeitos/as têm paralelos derivados de vivências subversivas do século XX — as

---

[52] Durante os anos 1950 e nos anos 1960 os bailes de travestis durante o carnaval ganharam grandes dimensões, tornando-se parte consagrada do carnaval carioca. Walter Pinto, já sendo figura conhecida pelo "incentivo" ao transformismo, foi jurado de competições de transformistas carnavalescos (em concursos de performances de fantasia) durante o carnaval no Teatro Recreio. Cf. GREEN, James Naylor. A apropriação homossexual do carnaval carioca. *In*: GREEN, James Naylor. **Além do carnaval***:* a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. Tradução: Cristina Fino e Cássio Arantes. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2019. p. 355-378.

[53] *Ibidem*, p. 347.

[54] A travestilidade designa a identidade travesti nas dimensões das vivências transgêneras, construídas historicamente, no Brasil, e vivenciadas pelas sujeitas como manifestações de gênero para além da cisheteronormatividade. Essa concepção não está dada no período estudado, como está sendo discutido nesse trabalho. Cf. JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre identidade de gênero**: conceitos e termos. Brasília: [*s.l*], 2012. E-book. Disponível em: http://www.diversidadesexual.com.br/wp-content/uploads/2013/04/G%C3%8ANERO-CONCEITOS-E-TERMOS.pdf. Acesso em: 26 nov. 2021.

identidades de gênero estão, nesses dois casos, atreladas a condições de sexualidade e estigma social.

No campo social a ambiguidade de gênero se complexificava e se tornava mais abjeta em experiências desviantes da cisheteronormatividade em suas representações, apontando para o que Green argumenta sobre as taxativas formas de representações sobre a homossexualidade e práticas sexuais. Sujeitas/os nessas condições olhando para si mesmos revelavam complexas formas em trânsito sobre identidades sexuais e de gênero brasileiras.

> Olha... quando eu cheguei a Belo Horizonte, e passei a conviver na região da Lagoinha, já era travesti. Só que ali tudo tinha que ser diferente. Eu tinha cabelo louro. Vestia de mulher. E um homem-mulher naquela época era barra. Eu vestia como mulher e usava uma cinta de elástico sempre por fora do vestido, ou mesmo da calça. Ali eu me protegia. Colocava a navalha e aproveitava para mudar as formas do corpo. Não tinha este negócio de peito de verdade. Era tudo fajuto, mas fazia efeito. Às vezes, no final de uma noite, já não tinha nem mais peito. Mesmo assim a cinta e o peito postiço evitaram muitas desgraças. Quando comecei a sair para a batalha, o apelido pegou. Eu era mais magro e tinha realmente uma cintura de mulher. Acabou que eu não tinha nomes. Não adiantava pensar em Sandra, Sônia. Era chegar e todo mundo falava em Cintura Fina. Quando caí nas mãos dos homens, os repórteres da época sempre publicavam o nome que a polícia dava. E ficou Cintura Fina. Hoje já passou[55].

Cintura Fina mostra em sua fala características importantes da linguagem que ela produziu nos anos 1950 para reinventar seu corpo. Diante de modificações temporárias ela conseguia instituir uma linguagem que adequava seu corpo a sua expressão de gênero feminino. Na impossibilidade de compreender "travesti" naquele período enquanto uma identidade ela usa uma nomenclatura antiga de "homem-mulher" que "desde o início do século XX […]" era usado para "[…] se referir ao indivíduo que, não se reconhecendo no sexo que lhe foi atribuído no momento do nascimento, fazia a transição para […] o sexo feminino […]"[56].

A questão da identidade de gênero quanto ao termo "travesti" nos anos 1950 colocava Cintura Fina diante da complexidade das identificações e concepções em torno das dissidências. Nas concepções cisheteronormativas em sua estrutura de pensar, a imprensa ajudava na classificação de todas essas experiências de identidades as relegando a um mesmo lugar comum qual seja o da "anormalidade", dos "transviados". Luiz Morando destaca que no caso de Cintura Fina, desde a década de 1950 quando chega em Belo Horizonte, "[…] há indícios claros e

[55] ESTADO DE MINAS, 1987, 2ª seção, p. 1 *apud* MORANDO, 2020, p. 55.
[56] MORANDO, Luiz. **Envergam, mas não quebra**: Cintura Fina em Belo Horizonte. Uberlândia: O sexo da palavra, 2020. p. 55.

suficientes para afirmar que ela construiu/performou uma imagem de si como mulher, uma imagem feminilizada ao longo de sua vida"[57]. Em uma análise de uma notícia sobre Cintura Fina na imprensa belo-horizontina, o autor possibilita a compreensão sobre as representações de gênero no pensamento conservador daquele momento no mundo social, desprendendo-se dali variáveis acerca do não-lugar a que se colocavam pessoas dissidentes das normas:

> Outro elemento evidente que ressalta da passagem transcrita é o confronto entre um modelo de comportamento e o considerado desvio que se opõe a esse modelo. O próprio tratamento como 'rapaz' e 'rapazinho' faz se contrastar um padrão esperado e a fuga a uma norma pelo rebaixamento do diminutivo, carregado de ironia. O cabelo glostorado, as unhas esmaltadas e as faces empoadas são índices que se somam para, de um lado, caracterizar feminilidade desviante que não se consegue recalcar e, de outro lado, o estranhamento e a vergonha por parte daqueles que seguem o modelo masculino, heteronormativo. Aos olhos do repórter, o rebaixamento pelo diminutivo posiciona Cintura Fina em um lugar instável: nem masculino, nem feminino, de um ponto de vista; masculino e feminino ao mesmo tempo, algo da ordem do anormal, do monstruoso[58].

A forma do "estranhamento" encarada pelos homens da imprensa do período mostra a tentativa de enquadramento em um dos polos generificados na cisheteronormatividade, frisando que os "homens" que possuíam maneiras consideradas femininas "envergonhavam o sexo", ou seja, "desonravam" a "natureza" de "ser" homem. Evidentemente que essa concepção de gênero atrelada à natureza se embasava em preceitos conservadores de ordem, principalmente, religiosa, haja vista a ligação entre "natureza" e criação divina entre o homem (pessoa com pênis) e mulher (pessoa com vagina). O que destoa dessa "fórmula" é considerado uma "praga", que infesta.

> Sempre que deparamos com cenas idênticas a que vamos descrever abaixo, lamentamos sinceramente a infelicidade dessas pobres criaturas, as quais a natureza caprichosa legou o dom de caracteres masculinos, negando-se porém a definir-lhes o sexo de modo a não deixar dúvida.
> O leitor perspicaz naturalmente compreendeu que acabamos de nos referir a esses rapazolas (e velhos), menos Adão, mais Eva, que infestam as nossas ruas e praças.
> Entretanto, não são todos os homossexuais que têm "sangue de barata", como no caso de José Arimateia de Carvalho, vulgo Cintura Fina, que costuma responder às brincadeiras de mau gosto não com um indiferente muxoxo ou

[57] Cf. MORANDO, Luiz. **Envergam, mas não quebra**: Cintura Fina em Belo Horizonte. Uberlândia: O sexo da palavra, 2020. p. 37.
[58] *Ibidem,* p. 46.

> um elástico requebro, mas, sim, não raras vezes, com impropérios, facadas e outras violências[59].

Como mencionado supra, "ser" homem é entendido como uma dádiva da criação de Deus; estando a "criação" para Adão e Eva e a "natureza" para Deus. Nesse sentido, o autor do trecho sintetiza bem o pensamento acerca de gênero na concepção conservadora já que o binário homem/mulher está erigido na tradição judaico-cristão no mito Adão (masculino) e Eva (feminino). Sendo assim, não há espaço para uma "terceira via" se não é uma coisa ou outra então é do espectro do "monstruoso". Na tentativa de enquadramento do caso em tela houve no trecho citado o destaque para a violência dessa pessoa "incorrigível". Nesse ponto, "[…] Cintura Fina retém um índice, dentro do padrão heternormativo, relacionado à masculinidade: não tem sangue de barata e reage como homem"[60].

As associações feitas no período para pessoas nascidas com pênis e classificadas como do gênero masculino quando desviadas da norma era geralmente de "homossexual", mas imperava uma binaridade na concepção do que era "ser" um "invertido". Determinações nos papéis sexuais partiam da binaridade entre masculino/feminino no que se refere a posição durante o ato sexual, o que definiria, de acordo com essas ideias circulantes no Brasil, uma ideia de "gênero" para certo sujeito/a:

> Segundo esse modelo, em atividades eróticas homossexuais tradicionais, o *homem*, ou, na gíria, o *bofe*, assume o papel "ativo" no ato sexual e pratica a penetração anal em seu parceiro. O efeminado (*bicha*) é o "passivo", o que é penetrado. A "passividade" sexual desse último atribui-lhe a posição social inferior da "mulher". Enquanto o homem "passivo", sexualmente penetrado, é estigmatizado, aquele que assume o papel público (e supostamente privado) do *homem*, que penetra, não o é. Desde que ele mantenha o papel sexual atribuído ao homem "verdadeiro", ele pode ter relações sexuais com outros homens sem perder seu *status* social de homem[61].

As formas de pensar o gênero pelo termo "travesti" enquanto identidade ainda não existia, por vezes, "a travestilidade estava associada a um desvio da saúde psíquica/sexual de 'homens' que se faziam passar por 'mulheres'"[62]. Daí provém a complexidade para compreender nas fontes o uso do termo "travesti". Então, "[…] se as parcas referências às identidades trans se devem ao silêncio dos sujeitos observados" na historiografia "ou à falta de

---

[59] Tribuna de Minas, 1953, p. 16 apud MORANDO, Luiz. **Enverga, mas não quebra**: Cintura Fina em Belo Horizonte. Uberlândia: O sexo da palavra, 2020. p. 46.
[60] *Ibidem*, p. 47.
[61] GREEN, James Naylor. **Além do carnaval***:* a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. Tradução: Cristina Fino e Cássio Arantes. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2019. p. 38. Grifos no original.
[62] MORANDO, *op. cit.*, p. 47.

conhecimento (e, muitas vezes, tato) do pesquisador" é necessário compreender as relações sociais estabelecidas em um determinado tempo sobre alguns termos para não cair em um lugar comum de nomear e classificar identidades de maneira contemporânea[63].

Sob este conceito, a relação social travada entre sujeitos como Cintura Fina e a imprensa descortina a preocupação pelas mudanças e, sobretudo, o ataque ofensivo a corpos considerados abjetos. Se as representações sobre Ivaná estão repletas de "entusiasmos" de sua arte (fosse positivo ou não) a experiência social de pessoas desviantes da cisheteronormatividade aprofundou a divergência geracional. Os mais conservadores que detinham voz nos meios de comunicação usavam-na para disseminar o seu ponto de vista "[…] repressor em uma sociedade já tensionada por desejos de mudanças comportamentais que desembocaram no que foi chamado de juventude transviada, […] sobretudo as que tocam às maneiras de vivenciar a sexualidade"[64].

Mesmo que a prática do transformismo de Ivaná e sua linguagem a afastasse, em certa medida, de sujeitos/as desviantes da cisheteronormatividade os "ganchos" aos quais estavam atreladas as práticas artísticas e experiências de gênero era, sem dúvida, o pensamento normatizador. Ele fora construído sobre os desígnios da cisgeneridade e da heterossexualidade compulsória, tendo em vista o já discutido acerca das noções eugenistas sobre homossexualidade herdadas do século XIX.

Cabe uma pequena discussão para a compreensão de onde provinham as concepções sobre sexualidade mencionadas. O pensamento médico vigente sobre a sexualidade no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX detinha uma dinâmica "pedagógica" associada a "higienização" das famílias, que "[…] serviram de endosso à reprodução de filhos saudáveis e de sustentação à família organizada conforme a ordem burguês-capitalista"[65]. A situação de sujeitos considerados "homossexuais" era vista como desviante das "funções sociais" e necessitava de sua "recondução" diante do discurso médico[66].

---

[63] ROBERTO, Anderson Marques. Apontamentos sobre uma História da travestilidade: costume, perversão, arte e identidade. **Em Tempo de Histórias**, Brasília, n. 39, p. 299-315, jul./dez. 2021. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/view/36907. Acesso em: 16 nov. 2021.

[64] MORANDO, Luiz. **Enverga, mas não quebra**: Cintura Fina em Belo Horizonte. Uberlândia: O sexo da palavra, 2020. p. 53.

[65] QUEIROZ, Luiz Gonzaga Morando. **Transgressores e transviados**: A representação do homossexual nos discursos médico e literário no final do século XIX (1870-1900). Orientadora: Maria Zilda Ferreira Cury. 1992. 166 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1992. p. 34.

[66] *Ibidem*.

> A classe médica brasileira, durante o século XIX, manteve um discurso hegemônico que se infiltrou nas diversas áreas do saber. Favorecida pela missão de regular a sociedade, a classe médica construiu um discurso que obrigatoriamente penetrou em outras áreas discursivas e fundamentou sua necessidade de se manter no poder, escorada pela elite semipatriarcal urbana. A hegemonia daquela classe deve-se não apenas ao seu discurso fortemente pragmático, mas também ao apoio explícito da elite urbana[67].

Sob esse manto, as compreensões observadas na primeira metade do século XX angariadas no pensamento projetado pela imprensa ainda era devoluta de muitas teorias em voga daquele discurso médico sobre gênero e outras sobre sexualidade, partindo também das modificações nas relações dos próprios grupos[68].

As características apontadas como "homossexuais" por esse pensamento revelaram subculturas de sujeitos/as vistos pela homossexualidade que detinham sociabilidades e práticas culturais que os ligavam de certa forma, principalmente pelo campo cultural, como no caso do carnaval, da linguagem carnavalizada, como nos teatros musicais.

> Na virada do século, médicos, advogados e outros profissionais desenvolveram ou confirmaram suas teorias sobre a homossexualidade baseadas nas características e atividades dos homens efeminados que estudaram. Contudo, a quantidade limitada de dados que coletaram às vezes contradizia suas próprias afirmações sobre a homossexualidade. Ao examinar os materiais que eles ignoraram, podemos detectar um sistema sexual operante muito mais variado. Isso se torna particularmente óbvio quando revemos os estudos médico-legistas dos anos 30, nos quais uma reserva muito mais rica de fontes fornece exemplos de pessoas que não se encaixavam no estereótipo

---

[67] QUEIROZ, Luiz Gonzaga Morando. **Transgressores e transviados**: A representação do homossexual nos discursos médico e literário no final do século XIX (1870-1900). Orientadora: Maria Zilda Ferreira Cury. 1992. 166 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1992. p. 35.

[68] As duas principais teorias que se perpetuaram foram a teoria dos fluídos e a das ações reflexas: "A teoria dos fluidos existe desde Galeno, mas foi devidamente desenvolvida durante o século XVIII, repercutindo ainda pelo século XIX. Aquela teoria defende o princípio de que o corpo humano produz fluidos - sejam vapores (gases, arrotos), sejam líquidos (suor, leite materno, esperma, saliva) - que, de alguma forma, deveriam ser eliminados para conservar a boa saúde física e mental do indivíduo. Acreditava-se que a permanência contínua dos fluidos no organismo era nociva, ocasionando 'perturbações físicas, histeria nas mulheres e fraqueza nos homens'. Tanto a retenção dos fluidos quanto sua dissipação excessiva eram criticados: o indivíduo deveria buscar a moderação. Ultrapassado certo limite nessa dissipação, o movimento das fibras nervosas e musculares escaparia ao controle do indivíduo, tornando-as gastas e jogando o sujeito no vício e na devassidão. […] Aliada à teoria dos fluidos, o Dr. Magnan, médico francês do século XIX, formulou a teoria das ações reflexas. Segundo essa teoria, a esfera sexual é dividida em três regiões do corpo humano: a região medular, centro de ereção do pênis e de ejaculação do esperma, localizado no nível da quarta vértebra lombar; a região cérebro-posterior, sede do instinto e das sensações de tato, visão e olfato e a região cérebro-anterior, sede dos sentimentos superiores (belo, pudor, amizade, admiração, etc). […] Baseados na ressonância dessas teorias, os médicos brasileiros formularam seu projeto de família higiênica, procurando restringir a ação de celibatários e homossexuais. Sobretudo a partir dessas duas teorias, o homossexual foi enquadrado dentro da área médico-patológica". *Ibidem,* p. 35-37.

> do bicha efeminado, e que se articulavam livremente numa subcultura já em formação[69].

Num país como o Brasil marcado por desigualdades que se tornaram crônicas, como raça e gênero, o conservadorismo em torno da situação de sujeitos desviantes foi profundamente lançado nos parâmetros da criminalidade e, logo, anormalidade civil e moral. Madame Satã, personagem histórica carioca do século XX, foi significativa das formas de classificar e "combater" experiências outras no que tange aos marcadores sociais de raça, sexo, gênero e classe, muito distante do universo das representações de Ivaná, embora Madame Satã tivesse sido artista com grande envolvimento no carnaval.

A experiência de Madame Satã com a cultura e arte carioca fizeram parte de sua construção identitária ao longo da primeira metade do século XX. É interessante notar que as formas como sua memória concentra estigmas em torno de sua identidade estiveram nas percepções sobre orientação sexual e violência, mas isso associado a montação artística no teatro de revista, que foi seu grande sonho, de acordo com sua autobiografia. Ou seja, sua identidade foi construída em torno do meio artístico e cultural pela carnavalização, atravessada pela violência de Estado executada pela polícia, sob as teorias médico-científicas e jurídicas.

> Diziam "Salve ela, a boneca", quando entrei no palco com a minha saiazinha vermelha e as tranças que eu fazia com os meus próprios cabelos. É. Em 1928, eu usava os cabelos nos ombros e muitos reparavam. E continuaram dizendo "Salve ela, a boneca linda", e eu disse para a minha pessoa mesmo que precisava retribuir todo aquele calor humano, e rebolei e rebolei com toda vontade. E iniciei meu número cantando e cantando um sambinha brejeiro cujo nome era *Mulher de besteira*. Aliás, nunca soube qual foi o compositor que fez ele[70].

Sua relação com o ambiente artístico foi pelo teatro musical e pelos concursos de fantasias nos bailes de carnaval, sendo que o apelido "Madame Satã" lhe fora atribuído justamente por uma fantasia que usou em 1938[71]. Pela sua montação foi chamado/a de "viado", uma das formas de identificação já utilizadas em seu tempo de juventude e que percorreu toda sua vida como xingamento e abjeção[72]. O ato de rememorar de Madame Satã transfere lugares sociais e culturais por meio da linguagem para representações históricas que delineiam

---

[69] GREEN, James Naylor. **Além do carnaval***:* a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. Tradução: Cristina Fino e Cássio Arantes. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2019. p. 40.
[70] SANTOS, João Francisco dos. **Memórias de Madame Satã**. São Paulo: Noir Editora, 2022. p. 10.
[71] *Ibidem,* p. 54.
[72] Durante todo o seu relato memorialístico a palavra surge como força violenta para a/o identificar.

contextos específicos e corroboram para o entendimento das práticas sociais e formas de representação delas em suas continuidades:

> […] ao se tratar de uma obra literária, formada no seio social, essa representa referências culturais e sociais, e seja o texto ficção propriamente dita ou autobiografia em algum nível é imitação, pois tudo aquilo que é feito é imitação de algo e tudo que se é criado é por intermédio da representação[73].

Essas representações produzidas pela memória histórica reverberam tanto no ato de rememorar da/o sujeita/o como nas reproduções midiáticas realizadas sobre sua história. Essa característica possibilitou que Madame Satã fosse compreendida em múltiplas identidades. A memória histórica sobre sua vida e passagens pela polícia e o mundo artístico criou uma "figura folclórica" no imaginário carioca do século XX[74]. Nessa memória reside, principalmente, a figura de "malandro" da Lapa, fazendo com que sua figura tenha uma contradição entre o ser "viado" — por causa da "efeminação" e de suas práticas sexuais — e a violência atribuindo à sua persona características de virilidade.

> Embora João Francisco mantivesse a imagem do malandro viril quando frequentava a vida noturna da Lapa, ele continuava a trabalhar na cozinha durante o dia. Em 1928, conseguiu emprego como ajudante de cozinheiro numa outra pensão, onde conheceu uma jovem atriz que se encantou com suas imitações de Carmen Miranda e de outras mulheres famosas.57 Por meio de suas conexões, ela conseguiu-lhe trabalho num show na Praça Tiradentes, onde se concentravam diversas casas de espetáculo. Ele obteve um papel secundário, em que cantava e dançava usando um vestido vermelho, com cabelos longos caindo sobre seus ombros. Sua carreira artística, contudo, foi abortada por um incidente que questionou sua masculinidade e criou em torno dele um mito que subverteu a imagem popular do homossexual passivo e indefeso[75].

Os lugares da abjeção em que colocaram Madame Satã são os mesmos dos marcadores existentes para as experiências de sujeitas/os desviantes da cisheteronormatividade pelas teorias médicas e jurídicas desde o século XIX. A criminalidade, a violência, a anormalidade e o indesejado fizeram parte de sua história e de muitas outras pessoas no corpo social identificadas como desviantes e por vezes sexualizadas e associadas às zonas de prostituição: "sua identidade

---

[73]ADORNO, Victória Nantes Marinho; BENATTI, Andre Rezende. Representação e recordações da malandragem em Memórias de Madame Satã, de Sylvan Paezzo**. Travessias**, Cascavel, v. 15, n. 2, p. 65-83, maio/ago. 2021. p. 75. DOI: https://10.48075/rt.v15i2.27706. Disponível em: https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/27706. Acesso em: 13 jun. 2023.

[74] GREEN, James Naylor. **Além do carnaval***:* a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. Tradução: Cristina Fino e Cássio Arantes. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2019. p. 159.

[75] *Ibidem*, p. 152.

marginalizada, cujos atributos de gênero constituíam-se de forma anômala, coexistia confortavelmente com as francesas, polacas e mulatas que trabalhavam nos vários bordéis que funcionavam na Lapa"[76].

> Para Madame Satã, o Estado que se pretende moderno é o mesmo Estado-Feitor, arcaico, que se vale do pau-de-arara e da caça de foragidos, regulando as relações de trabalho informal a favor dos proprietários ou limitando as formas populares de expressão cultural. Em sua face científico-burocrática, cumpre seu papel valendo-se do discurso criminológico para classificar infratores, construir as percepções judiciais quanto à culpabilidade e demarcar a anormalidade com base na raça e na orientação sexual[77].

A marginalidade pela sexualidade e performance de gênero também se interseccionava com a pobreza, condição de classe ampla entre sujeitos/as desviantes e visibilizados nos parâmetros médicos e jurídicos nesse período. Os lugares sociais ocupados por Madame Satã, Cintura Fina e tantas outras pessoas enquadradas, lidas e classificadas como "anormais" se conectavam, apesar de cada especificidade, pois "[…] o que tinham em comum era a livre aceitação de seus próprios desejos sexuais […]" sem pudores para dizê-los; no caso apresentado das duas personagens citadas elas transgrediram "[…] as pressuposições e associações de feminilidade e passividade que supostamente definiam os bichas"[78].

A abertura para a ambiguidade sexual e de gênero eram associadas a carnavalização e expunha a aceitação de outras representações que não fossem as reguladas pela norma dos discursos jurídico, médico e político. No teatro de revista e na chanchada não era diferente, haja vista que a suspensão dos padrões e normas sociais suprimidas faziam jus ao entretenimento para fazer rir ou encantar. A "permissividade" sobre as normas de gênero e sexualidade no Brasil do século XX, sobretudo em fins de sua primeira metade e início dos anos 1960, demonstrava a contradição pela visão da ambiguidade que era assumida em certos períodos (como o carnaval) ou o campo artístico, mas para o social a "tolerância" era muito menor.

---

[76] GREEN, James Naylor. **Além do carnaval***:* a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. Tradução: Cristina Fino e Cássio Arantes. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2019. p. 169.

[77] PIZA, Evandro; GUIMARÃES, Johnatan Razen; ARGOLO, Pedro. Quem quer ser Madame Satã? Raça e Homossexualidade no Discurso Médico Legal da Primeira Metade do Século XX. **Revista Direito e Práxis**, Rio de Janeiro, v. 08, n. 1, p. 229-261, 2017. p. 234. DOI: https://doi.org/10.12957/dep.2017.21593. Disponível em: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=350950140008. Acesso em: 12 jun. 2023.

[78] GREEN, *op. cit.*, p. 167.

> As imagens contraditórias das festas permissivas do carnaval e a brutalidade dos assassinatos são alarmantes, assim como as tensões entre tolerância e repressão, aceitação e ostracismo estão profundamente arraigadas na história e cultura brasileiras. Da mesma forma que o mito — bastante disseminado — de que o Brasil é uma democracia racial obscurece os padrões enraizados de racismo e discriminação, também a noção de que "não existe pecado ao sul do Equador" esconde um amplo mal-estar cultural diante dos relacionamentos entre pessoas do mesmo sexo, no maior país da América Latina[79].

A situação da sexualidade não expunha conotações sociais ou pessoais de artistas, principalmente porque o tabu era justamente esse e não no uso das performances para emular gêneros, quando seu uso fosse para a arte e nos palcos. Compreender as contradições entre lugares sobre gênero e sexualidade no Brasil é entender o desenvolvimento das representações que possibilitaram que sujeitas/os desviantes da cisheteronorma fossem excluídos e "guetizados" em longos processos históricos, com agentes importantes e com alcance de suas ideias e concepções, face a expressão de outros sujeitos/as que tinham passabilidade[*] social[80].

Lugares de encontros de pessoas que se reconheciam e podiam descobrir e manter identidades sexuais e de gênero foram comuns nos anos 1950. James Green frisou Copacabana, Lapa e Cinelândia no Rio de Janeiro; em São Paulo a Praça da República e o Largo do Arouche, e ambientes privados em festas e encontros promovidos por membros dos grupos que se reconheciam pela identidade homossexual[81]. Em Salvador, Edy Star relatou sua experiência e como isso foi importante:

> Mais um ano passaria, a trabalhar avulsamente e sendo tachado de vagabundo [1957]. Por esta época descobri "A Praça" [Praça Castro Alves] — sim, a verdadeira imundície e charco de homossexuais que é nossa cidade. E, atrevido, passei a frequentar a praça (embora com reservas) diariamente. Descobri uma turminha igual a mim e vi que não estava só. Durante o decorrer do ano, descobri que o amor homossexual existia[82].

---

[79] GREEN, James Naylor. Novas palavras, novos espaços, novas identidades, 1945-1968. *In*: GREEN, James Naylor. **Além do carnaval***:* a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. Tradução: Cristina Fino e Cássio Arantes. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2019. p. 36.

[80] Green afirma sobre o acesso da classe dominante brasileira desde o século XIX nas ideias sobre sexo e a sua circulação e demostra a historicidade do pensamento acerca das práticas sexuais "condenáveis" na cultura sexual brasileira: "Os membros da elite brasileira recebiam as mais recentes ideias estrangeiras sobre sexualidade e sobre classificações sociossexuais relativamente rápido e as transmitiam ao público por intermédio da imprensa e das relações intrincadas entre médicos, advogados, jornalistas e outros setores da elite. No entanto, as subculturas e identidades eróticas homossexuais precederam essas construções importadas." *Ibidem,* p. 41.

[81] Cf. GREEN, *op. cit.* Sobre São Paulo, cf. SILVA, José Fábio Barbosa da. Homossexualismo em São Paulo: estudo de um grupo minoritário. *In*: GREEN, James N.; TRINDADE, Ronaldo (org.). **Homossexualismo em São Paulo e outros escritos**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

[82] STAR, Edy. **Diário de um invertido**: escritos líricos, aflitos e despudorados: Salvador 1956-1963. São Paulo: Noir Editora, 2022. p. 30.

Edy Star relatou em seus diários como se sentia sozinho em se entender enquanto "viado", ou seja, aquele que não se encaixava nos preceitos de masculinidade que havia naquela sociedade. Suas práticas sexuais desde o final de sua infância e início de sua adolescência (início dos anos 1950) foram sempre com meninos e homens mais velhos, com contato sexual diverso entre toques, masturbação e penetração — penetrando ou sendo penetrado por outro rapaz[83]. Isso indica que havia muitas práticas homoeróticas, sendo que em sua memória a prática não definia, contudo, a subjetividade da identidade homossexual. Isso pode ser observado porque os rapazes que se "passavam" por "homens verdadeiros", ou seja, que eram associados no padrão cisheteronormativo, detinham maior trânsito social sem sofrerem violência, o que não aconteceu com Edy[84].

As oportunidades de entrelaçamento cultural e subjetivo com outros homens homossexuais fez com que percebesse sua identidade sexual por outra perspectiva reconhecendo no gueto seus amigos na mesma condição. Dessa forma, a sociabilidade criada em torno da praça contendo "nomes de guerra" no feminino de cada membro do grupo, associações com o universo cultural do teatro de revista, do cinema — nacional e estrangeiro —, e do rádio criavam uma subcultura *queer* que escorregava entre os padrões sociais de masculinidade e da heterossexualidade[85].

O gueto não sugere, nesse caso, a segregação violenta pela marginalidade imposta a sujeitas/os fora da norma, senão a ideia de integração e sociabilidade entre pares que se reconheciam nas mesmas condições e podiam usufruir de liberdade sobre sua própria identidade. Essa concepção do gueto como espaço de experiências importante para a identidade homossexual sugeria, nos anos 1950, a viabilidade da existência de modos de vida desafiadores à cisheteronormatividade, empregando linguagem e apropriações de mundo próprias de "nova identidade sexual".

> Os sentimentos de culpa e pecado que oprimem o homossexual são constantemente repostos por fatores sociais que o levam a se ocultar, a ter medo do ridículo, da prisão, do desemprego, do ostracismo por parte de amigos e familiares. O gueto é um lugar onde tais pressões são momentaneamente afastadas e, portanto, onde o homossexual tem mais condições de se assumir e de testar uma nova identidade social. Uma vez construída a nova identidade, ele adquire coragem para assumi-la em âmbitos menos restritos e, em muitos casos, pode vir a ser conhecido como

[83] Cf. STAR, Edy. **Diário de um invertido**: escritos líricos, aflitos e despudorados: Salvador 1956-1963. São Paulo: Noir Editora, 2022. p. 39-45.
[84] Cf. *Ibidem,* p. 42-43.
[85] Cf. SANTHIAGO, Ricardo. Despudorada escrita de si. *In*: STAR, Edy. **Diário de um invertido**: escritos líricos, aflitos e despudorados: Salvador 1956-1963. São Paulo: Noir Editora, 2022. p. 23.

> homossexual em todos os meios que frequenta. Por isso é da maior importância a existência do gueto. Mais cedo ou mais tarde, acaba afetando outras áreas da sociedade.[86]

A importância dessa formação de lugares e espaços de encontros homossexuais pode ser atestada na história de Edy Star, nos anos 1950, que com sua "Turma da Quinta Árvore" podia sociabilizar e perceber que não era a "única bicha da Terra"[87]. Contudo, os conflitos em torno da sexualidade e o lugar social da abjeção ainda eram profusamente disseminados no padrão social, o corpo e a visibilidade homossexual eram sustentados pelo pensamento da "anormalidade".

> Nem por isso os conflitos internos de Edi haviam se esvaído: sem referências públicas de homens homossexuais, vivia com enorme sentimento de culpa e evitava se aproximar de desconhecidos tão somente para minimizar as chances de que fosse descoberto e "denunciado" como homossexual. A leitura de *Homossexualismo masculino* [Jorge Jaime, 1953] poderia ter potencializado esse sentimento, e, em certa medida, o fez[88].

A visibilidade não atrelada a contextos de violência e marginalidade de sujeitas/os homossexuais e seus modos de vida, cotidianos e midiatizados só se dariam a partir dos anos 1970 e 1980 quando, de acordo com Edward MacRae, se tornaram mercado e mercadoria. Bailes, *shows*, peças teatrais, músicas, saunas etc., cresceram para o público homossexual a partir da abertura política e com grande auxílio da visibilidade de artistas na década de 1970, como Dzi Croquetes, a banda Secos & Molhados (principalmente Ney Matogrosso), Caetano Veloso (que mesmo não se dizendo homossexual utilizou da linguagem das roupas e indumentária para criar ambiguidade), e o próprio Edy Star, entre outros[89].

Ainda que houvesse as sociabilidades dos guetos para os homossexuais a projeção da mídia estava atrelada, nos anos 1950, ao interdito para a questão da sexualidade. A visibilidade de sujeitos como Yvan Monteiro Damião ainda realçava padrões normativos de masculinidade e virilidade para o homem cisgênero, e em seu caso, se tratava de um artista que fazia números em persona transformista e sua situação era ainda vista pelo "exótico", principalmente porque

---

[86] MACRAE, Edward. Em defesa do Gueto. *In*: MACRAE, Edward. **A construção da igualdade-política e identidade homossexual no Brasil da "abertura"**. Salvador: EDUFBA, 2018. 53-54. Disponível em: https://doi.org/10.7476/9788523219987.0005. Acesso em: 30 ago. 2023.

[87] Cf. SANTHIAGO, Ricardo. Despudorada escrita de si. *In*: STAR, Edy. **Diário de um invertido**: escritos líricos, aflitos e despudorados: Salvador 1956-1963. São Paulo: Noir Editora, 2022.

[88] *Ibidem*, p. 14.

[89] MACRAE, *op. cit.* "Aos poucos, cresce o número de pessoas que assumem a identidade homossexual, dando coragem a outros de fazer o mesmo. O aumento do número de homossexuais visíveis tem levado a população como um todo a dar mais atenção ao fenômeno e tem promovido a ideia de que podem existir diversas orientações sexuais, todas válidas." *Ibidem*, p. 56-57.

era acompanhado de perto pela imprensa, haja vista seu *status* de estrela teatral e sua origem europeia.

Rumores: reputação e trabalho

As revistas e jornais que representavam Ivaná como famosa e de sucesso já acentuavam novos entendimentos, ligando-se aos preceitos discutidos de Henrique Pongetti, aqueles sobre seu lugar "anfíbio" de gênero. Embora houvesse no caso de Ivaná visibilidade e circulação pela arte e teoricamente pudesse existir certas suspenções de valores morais pela sua característica de "artista", o incomodo social gerado pela representação de gênero era notado nas constantes maneiras de compreender sua "natureza". Em 1957, Ivaná ainda era apresentada em anúncio de espetáculos como "atração", com apelo ao "seu" gênero, com algumas diferenças consideráveis de como fora no início da década[90].

A interdição pela sexualidade se mostrava cada vez mais pulsante nas citações sobre Yvan/Ivaná. Um dos casos mais interessantes foi pelo matrimônio de uma ex-colega de teatro de revista do performer que teve cobertura da imprensa: "vários foram as propostas de casamento que surgiram para a bela argentina Edith Morel e dentre os seus noivos figuraram os artistas Maurício Loyola e Ivaná, aquêle que atuava no Recreio e que todos imaginavam ser mulher de verdade quando surgia em cena"[91].

Pela passagem da reportagem da revista fica evidenciada a contradição entre a performance artística de Ivaná e a sexualidade de seu performer, Yvan Damião. A reportagem além de trazer a notícia sobre o casamento da atriz Edith Morel informa sobre sua vida pregressa nos palcos cariocas do teatro de revista e das boates de Carlos Machado. Se por um lado há no texto a descrição de sua performance teatral, sua beleza "plástica" e seus talentos artísticos de verdadeira "estrela", por outro com o casamento com o "môço rico" sua vida tomaria um novo enquadramento: "Edith quer ser dona do seu lar, quer ter filhos e, de quando em quando, viajar com o seu marido, de vez que já trabalhou muito"[92].

É importante notar para o tom final da tessitura da reportagem da *Revista do Rádio* que é dividida em antes do casamento (mundo de artistas, homens de teatro que queriam "desposá-la", mulher da noite, do entretenimento) e o depois do casamento (rejeita esse mundo por "ter trabalhado demais", quer ser "apenas" dona de casa, cuidar de seu marido — rico). Além disso,

[90] Cf. TEATROS e boites. **A Noite**, Rio de Janeiro, n. 15651, p. 6, 22 jun. 1957. 2º Caderno.
[91] CASOU-SE a estrêla. **Revista do Rádio**, n. 395, Rio de Janeiro, p. 15, 6 abr. 1957.
[92] *Ibidem*.

o destaque para especificar quem era Ivaná dentre seus pretendentes é, no mínimo, curioso: aquele que imaginavam "ser mulher de verdade". Quem se casou com ela, por fim, foi um advogado "rico" e que colocou a "alta sociedade" numa igreja no Leme para prestigiar a cerimônia capturada pela câmera da revista em foto destacada no cabeçalho da reportagem.

De igual importância estão as posições sociais em que são colocadas as pessoas no texto: os artistas que queriam noivar com Edith Morel eram entre conhecidos (como Ivaná e Carlos Manga) e desconhecidos do grande público; também havia a menção de sua relação artística com grandes empresários como Walter Pinto e Carlos Machado e, por fim, o "môço rico" o advogado Amilcar Teixeira. Após mencionar o nome do noivo frisa que "[…] ao que tudo indica, ela não voltará a embelezar os nossos espetáculos"[93].

Tanto a diferenciação de classe como de gênero figura nas relações sociais postas na reportagem de forma a estabelecer uma imagem sobre a transformação da vida da artista, conjuntamente com os valores que carregam de antes (vedete) quanto a posterior (sra. Teixeira).[94] Essa reportagem destacada na edição não era uma peça solta. O semanário tinha um posicionamento conservador acerca das relações sociais pela figura de seu editor e mentor, Anselmo Domingos, que escrevia peças teatrais e radionovelas de cunho religioso, uma vez que era católico fervoroso[95].

> O padrão moral dos anos 50 – e que o editor, Anselmo Domingos, bolou para a sua revista – considerava o casamento a coisa mais importante da vida humana, o que ficava bem claro em todas as matérias sobre os relacionamentos dos artistas. Contudo, isso não impediu que a coluna da Candinha fosse das poucas a dar conta das relações extraconjugais, não-oficializadas e até sugerir — muito sutilmente — a homossexualidade de alguns artistas[96].

---

[93] CASOU-SE a estrêla. **Revista do Rádio**, n. 395, Rio de Janeiro, p. 15, 6 abr. 1957.

[94] Fernanda Montenegro relata em suas memórias sobre a imagem de mulheres artistas na sociedade brasileira até os anos 1950: "Devemos a [Dulcina], entre tantas conquistas, a extinção da infame carteira da Segurança Pública, expedida pela polícia, que as prostitutas, os tipos marginais e também as atrizes e os atores eram obrigados a portar. Cheguei a possuir uma, no início da minha vida pública, em São Paulo, quando Jânio Quadros a ressuscitou ao se eleger prefeito, em 1953. Mas, diante da grita geral, ele teve que voltar atrás." MONTENEGRO, Fernanda. **Prólogo, ato, epílogo**: memórias. Com colaboração de Marta Góes. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 74. Dercy Gonçalves em entrevistas sobre sua trajetória sempre falava sobre ser "fichada" como "puta" por simplesmente ser artista de teatro. Cf. GONÇALVES, Dercy. Gente de Expressão — Dercy Gonçalves [1993]. Entrevistadora: Bruna Lombardi. Rio de Janeiro: Rede Manchete, 1993. 1 vídeo. Disponível em: https://youtu.be/wK8Eg_oP0tw?t=1359. Acesso em: 29 jul. 2020.

[95] FAOUR, Rodrigo. **Revista do Rádio**: cultura, fuxicos e moral nos anos dourados. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2002. p. 17-18.

[96] *Ibidem*, p. 127.

O casamento ainda representava no período — pelo menos entre a crescente classe média e os mais ricos — uma forma de adequar a vida, principalmente para as mulheres. A elas prevaleciam as representações conservadoras de figuras ligadas ao lar, aos filhos, à resignação[97]. A "pureza" feminina era muito associada a virgindade e mulheres do meio artístico eram tidas como completamente contrárias a essa moralidade, pois eram consideradas "[…] 'gente diferente', pessoas pertencentes a um 'outro ambiente' e que 'tem vida de artista', um estilo por vezes não recomendável para 'moças de família' e 'senhoras de respeito'"[98]. Contudo, para os homens a situação nessa relação era muito diferente.

O enquadramento dentro da moralidade para homens na década de 1950 era de entender que "o temperamento poligâmico" era uma condição nata, seria "inútil combatê-lo", pois tratava-se "[…] de um fato biológico que para ele não tem importância"[99]. Esse trecho de uma revista destinada ao público feminino (principalmente para as solteiras) analisada por Carla Pinsky, mostra a construção formal de uma ideia sobre a performance de gênero masculino associado, sobretudo, aos que detinham maior poder aquisitivo. Nesses parâmetros, "[…] relações sexuais dos homens com várias mulheres não só eram permitidas, como frequentemente incentivadas"[100]. Em contradição com a moralidade predominante sobre a concepção de família enquanto um casal cisheterossexual com filhos gerados por eles, existia outra face:

> Como é sabido, no tempo dos "anos dourados" admitiam-se outras relações extraconjugais conquanto "não afetassem a integridade" da primeira. O ônus dessas imposições pesou dramaticamente sobre a vida pessoal da cantora [Nora Ney]: por catorze vezes viu-se obrigada a recorrer ao aborto, já que, de comum acordo [com Jorge Goulart], não teriam filhos. Resolução a dois, é verdade, mas de evidentes sobrecargas físicas e psicológicas para a mulher. Libelo contra a sociedade? Nora prefere dizer que não, ainda que só o fato de dizê-lo seja muito significativo. "Era um modo de responder a todas as formas de pressão e regras sociais e não deixar que elas me asfixiassem."[101]

A experiência de Nora Ney é reveladora de como as imposições sociais conservadoras sobre o corpo feminino, mesmo de uma artista, diante da "resignação" aos homens eram cruéis. Havia um abismo entre os lugares sociais destinados aos papéis de gênero no período,

---

[97] Cf. PINSKY, Carla Bassanezi. **Mulheres dos anos dourados**. *In*: DEL PRIORE, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1997.
[98] *Idem.* **Mulheres dos anos dourados**. São Paulo: Contexto, 2014. p. 26.
[99] JORNAL DA MOÇAS, *17 abr. 1952 apud* PINSKY, 1997, *op. cit.*, p. 607.
[100] *Ibidem*, p. 613.
[101] LENHARO, Alcir. **Cantores de Rádio** — a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995. (Coleção Viagens da Voz). p. 266.

constatados por características em trânsito naquele momento histórico. As amarras sociais para as mulheres estava se afrouxando, contudo, mostravam que as possibilidades de transformação eram reais e colocavam no horizonte de expectativas novas configurações sociais, principalmente pela juventude. Dessa feita, as revistas destinadas ao público feminino davam indícios do receio dos "novos tempos" e reforçavam a desqualificação e a suspenção da sexualidade feminina, em detrimento da masculina.

> Pelos padrões de conduta dos "anos dourados", a superioridade espontânea do homem devia ser demonstrada, representada. Se enfrentasse problemas, quando muito eles vinham ratificar a capacidade superior do gênero masculino em resolvê-los"[102].

A hierarquização na relação masculino *versus* feminino era cisheterocentrada por colocar o homem cisgênero e de "conduta" e desejo heterossexual no topo dessa verticalização. Cabe ressaltar que essas regulações passam por importantes marcadores sociais que eram os idealizados. Nesse caso, as representações veiculadas são de:

> Um ideal de mulher (branca, de classe média, com determinado estilo de vida e capacidade de consumo), um modelo de família (conjugal, hierárquica, com papéis masculinos e femininos distintos e predefinidos), valores culturais específicos (os burgueses) e uma ideia de felicidade ligada ao consumo de bens e à adesão a determinadas modas e normas sociais. Esses modelos, ideais e valores, embora sejam datados e construídos socialmente, são apresentados como naturais, universais, frutos do bom senso e verdades incontestáveis[103].

Essa idealização provêm das construções realizadas por periódicos destinados ao "público feminino" nos anos 1950 e início dos 1960, ou seja, veicularam "percepções da realidade global" que expõem como a imprensa participava do processo de criação e naturalização de estereótipos de gênero do período, como sendo "determinações da natureza"[104]. Nesse processo se faz necessário ressaltar que com as transformações em curso, nas dimensões sociais, os periódicos tentam enquadrar novas formas de sociabilidade e concepções da juventude em padronagens conservadoras. Entretanto, a problemática da sexualidade ainda se mantêm como o grande tabu.

---

[102] LENHARO, Alcir. **Cantores de Rádio** — a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995. (Coleção Viagens da Voz). p. 267
[103] PINSKY, Carla Bassanezi. **Mulheres dos anos dourados**. São Paulo: Contexto, 2014. p. 46.
[104] *Ibidem*, passim.

A questão da sexualidade aparece diluída em passagens peculiares na mídia que tratava de artistas conhecidas/os no período. Sobre Yvan Damião, os periódicos tratavam tanto da figura quanto do performer de forma ambígua, em certas circunstâncias, mas quando se dedicava a falar da vida "pessoal" de Ivaná, ou seja, de Yvan Damião, a ligação com a heterossexualidade era logo estabelecida. Assim, parece haver um duplo sentido nos enunciados evocados por essas fontes, como na seguinte:

> Lembram-se de Ivaná? Está entre os cariocas, novamente. E segundo me disseram êle é o professor das môças que fazem "strep-tease" no Clube 36. Êle sabe ensinar direitinho como se tira a roupa, peça a peça, ao som de música dolente...[105]

Os vários sentidos no trecho supra partem não só da questão da identidade sexual de Yvan Damião, mas também já do tom de "decadência" que impunham nas representações que já faziam de sua persona no Rio de Janeiro. "Lembram-se de Ivaná" introduz a nota de "fofoca" da seção "Mexericos da Candinha" que já era conhecida pelo tom sensacionalista das "notícias". Isso reforça também o tom do incômodo gerado por Ivaná a partir da leitura de que a estranheza em torno de sua forma, da sua questão de gênero, passa a não figurar mais como exótico, mas sim com sentidos deslocados para a interpretação equivocada sobre seu "ser". A sedução inicial pelo exotismo e tentativa de enquadramento já não está mais nas representações midiáticas.

Outra nota de Candinha é mais expressiva sobre o artista já ser "ultrapassado" e o olhar sobre sua performance ter se modificado. Desprende-se da representação a imagem de "fora de moda": "Walter Pinto conversou com Ivaná o antigo 'travesti' para fazê-lo voltar ao Teatro Recreio, ainda êste ano"[106]. A palavra "antigo" reforça a ideia de "ultrapassado" sendo que a nota anterior tem meses de diferença dessa última, além de que "voltar ao Teatro Recreio" soma-se nessa equação para atribuir sentido de "sumiço". A peça em questão que Walter Pinto contratou Yvan Damião para atuar foi *O Diabo Que a Carregue... Lá Pra Casa*, que estreou no mesmo ano.

Ainda que essas representações possam fazer perceber o tom em que alguns periódicos no Rio de Janeiro daquele momento a tratavam havia o reconhecimento de Ivaná como "o famoso travesti" na tentativa de frisar seu "pioneirismo" e sucesso na "moda do travesti", leia-se, do transformismo. Essa situação será analisada no terceiro capítulo na problematização

---

[105] MEXERICOS da Candinha. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, n. 535, p. 20, 19 dez. 1959.
[106] *Idem.* **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, n. 614, p. 18, 1961.

sobre as agências na construção de paradigmas artísticos no transformismo daquela década em relação a noções de gênero operada pela mídia[107].

Outro "mexerico" dessa seção a coloca sob o sucesso, mas o que se entende é que isso foi costurado para deixar subentendido a homossexualidade: "Eu soube que o Ivaná voltou a brilhar novamente com seu 'travesti', em São Paulo. (Como junta rapaz para ver o Ivaná na saída, meu Deus...)[108]. Nas páginas dedicadas à seção "mexericos" há algumas dessas notícias destacadas em negrito, o que chama mais a atenção, e essa sobre Ivaná está negritada. Salta aos olhos a forma como há uma representação "duvidosa" sobre o artista que ora parece estar em sua vida pública encarnado na persona, ora se dirige ao seu lugar social, enquanto artista. Na passagem transcrita acima nota-se a segunda questão. O esforço dessa construção de representações questionadoras pelo periódico sobre sua identidade sexual torna-se importante na medida em que a revista tinha entrada em segmentos sociais mistos.

De circulação nacional, a *Revista do Rádio* foi responsável por levar ao público o rosto, as características, a aparência dos artistas. Apesar de seu foco principal ter sido o rádio e tudo o que dele era derivado, levava também informações e matérias sobre cinema e teatro. Muitas vedetes, atores e empresários do ramo teatral figuraram em suas páginas fazendo circular o ambiente cultural carioca para outros estados.

> Todas as colunas somadas as matérias enfocando o sucesso das celebridades do momento, principalmente do rádio (mas também eventualmente vedetes e atores que não eram exclusivamente do meio radiofônico), saciavam plenamente a sede da população de saber da vida alheia dos astros de então e de ver a cara de seus ídolos nas mais variadas poses. Mas afinal tamanho apelo visava a quem? Qual o público da Revista do Rádio? Na verdade, era bem eclético. Apesar da pecha de popular, era lida por pessoas de várias idades e classes sociais[109].

A notoriedade dessa revista foi sendo construída desde 1948, quando fora lançada, e chegou nos anos 1950 com tiragens significativas para o momento, com mais de 50 mil exemplares, crescendo exponencialmente à medida que causava mais impacto falando sobre a vida privada de artistas. Sua popularidade estava atrelada a variados fatores: preço acessível, barateamento da produção, rico material fotográfico, associação com meio cultural do período

---

[107] Um exemplo dessa polissemia entre afirmação e rejeição pode ser vista numa nota informativa do mesmo ano e da mesma revista: "IVANÁ, no Pigalle, é outro excelente travesti das madrugadas cariocas. Lá estivemos aplaudindo-o". Cf. CERINO, Atilio. Acontece de madrugada. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, n. 636, p. 25, 23 nov. 1961.

[108] MEXERICOS da Candinha. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, n. 598, p. 19, 1960.

[109] FAOUR, Rodrigo. **Revista do Rádio**: cultura, fuxicos e moral nos anos dourados. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2002. p. 44.

de forma apelativa, "[…] manteve durante toda sua existência o formato 'jeitosinho' de 19 cm por 27 cm, fácil de transportar […]"[110].

> De fato, o preço acessível, que se manteve a despeito das modificações ocorridas ao longo dos anos, aliado ao programa da revista, ou seja, dar conta dos bastidores do rádio, veículo então em franca ascensão, estão entre os fatores que justificam sua longevidade e tiragens elevadas. O número de exemplares saltou de 2 mil (01 fev. 1948) para aproximadamente 200 mil (28 jan. 1956), acessíveis por todo o país, como atestam os expedientes de várias edições, que estampavam os representantes em diferentes regiões brasileiras[111].

A vida de artistas era exposta pela revista em variadas seções. A mais popular foram os "Mexericos da Candinha" e colocava nas páginas do periódico histórias da vida pessoal de artistas, de forma sempre desconfiada, ambígua ou afirmativa que falavam "[…] sobre a aparência, a conta bancária, as rixas, o comportamento e os amores dos artistas"[112]. Essa seção em *Revista do Rádio* "[…] funcionava como contraponto ao tom ora ingênuo, ora artificial, que a maior parte das matérias veiculava". A "Candinha" não existia como uma pessoa, as histórias ("fuxicos") provinham de artistas que alimentavam semanalmente a coluna e era organizada pela redação do periódico[113]. Sua estrutura sempre seguia um padrão.

> Nem sempre é fácil dizer o que deve ser dito, em face do poder de certas pessoas envolvidas ou ao melindre do assunto referido. **São muitos e criativos os recursos utilizados para se conseguir uma narrativa interessante e eficaz**. A fórmula mais constante para se dar início a um mexerico principia com o mote: "Disseram que..." A indeterminação do sujeito no plural joga para o domínio do coletivo a certeza do que é contado. E não há como contestar. Indeterminar o próprio fato narrado também é uma técnica usada freqüentemente: "O que será que Ivon Cury vai fazer na rua Muniz de Barros? Vou ver se descubro…"[114]

Com a fácil penetração da revista em um público consumidor seu conteúdo circulava de forma a corroborar para a fama de artistas que o periódico publicava. Dessa forma, a visibilidade de atores e atrizes do teatro ganhava novas proporções, uma vez que as peças

---

[110] FAOUR, Rodrigo. **Revista do Rádio**: cultura, fuxicos e moral nos anos dourados. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2002. p. 19.
[111] TRESCENTTI, João Lucas Poiani. **Propagandas na Revista do Rádio (RJ, 1948-1959)**. Orientadora: Tania Regina de Luca. 2022. 214 f. Dissertação (Mestrado em História) — Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Assis, 2022. p. 32.
[112] FAOUR *op. cit.*, p. 124.
[113] Cf. LENHARO, Alcir. **Cantores de Rádio** — a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995. (Coleção Viagens da Voz). p. 186.
[114] *Ibidem*, p. 187. Grifos nosso.

teatrais como as de Walter Pinto não entravam em turnê Brasil adentro. O conhecimento do público sobre muitas/os artistas e seus modos de vida (contados à maneira da revista) se dava pelas suas páginas.

> Aparecer na Revista do Rádio era sinônimo de popularidade. Mas ser alvo dos "Mexericos da Candinha" era a consagração. Criada a partir da edição de 17 de fevereiro de 1953 (RR 180) com o nome de "Segredos da Candinha", e a partir do número seguinte com o título que consagra a coluna, em pouco tempo esta passou a ser a seção mais popular da revista[115].

Em 1960, a revista publicou uma manchete sensacionalista sob o título "Pagou 30 milhões para virar mulher" com letras garrafais e um grande recorte de fotografia de Ivaná montada em um vestido longo em tecido com muito brilho, joias, peruca curta, unhas longas em cor escura e sapato de salto alto também com brilho. Ao lado da imagem lê-se: "Jacques Dufresnoy (que virou mulher e agora é Jacqueline) fazia, em Paris, papéis femininos — o 'travesti', tão conhecido no Brasil com a interpretação de Ivaná (foto ao lado)"[116].

A composição da notícia leva a pensar que Ivaná também se submeterá a cirurgia de redesignação sexual tal qual a atriz e performer Coccinelle, que naquele momento já era internacionalmente conhecida. Fato é que Coccinelle (nome artístico de Jacqueline Dufresnoy) em visita ao Brasil para alguns espetáculos reencontrara Yvan Damião a quem ela já havia namorado no início dos anos 1950 quando ainda não tinha transicionado e ele era apenas um corista no Folies-Bergère em Paris[117].

A associação entre Coccinelle e Ivaná no contexto da cirurgia "para virar mulher de verdade", ou seja, com uma nova vagina, traduz em palavras as principais linhas de pensamento convergentes sobre o assunto: 1) para "ser" mulher tem que ter vagina; 2) expõe o nome atribuído no nascimento como forma comparativa e ambivalente de gênero da pessoa; 3) mostra a possibilidade de redesignação a partir de uma alta quantia (mostrada em destaque). Palavras e termos que são ligadas a sexualidade não aparecem.

Dessa maneira, a revista construía interpretações sobre essas/es sujeitas/os numa mirada "esquisita", fora do "normal", incomum. Associado ao mundo artístico essas formas de enquadramentos desviava a atenção para o que pudesse parecer de mais estranho sobre Ivaná, sendo que sua imitação de feminino poderia se tornar "real" para sempre. A possibilidade

---

[115] FAOUR, Rodrigo. **Revista do Rádio**: cultura, fuxicos e moral nos anos dourados. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2002. p. 123.
[116] 30 MILHÕES para virar mulher. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, n. 579, p. 03, 22 out. 1960.
[117] Cf. COCCINELLE. **Coccinelle par Coccinelle**. Paris: Filipacchi, 1987. p. 79.

aventada pela revista desse tipo de cirurgia demonstrava a profundidade das mudanças médicas e visões sobre o corpo no período.

> O corpo duplo da *Revista do Rádio* não deixa de acompanhar esse circuito de repressão-que-gera-curiosidade, sem levá-lo a um patamar mais rigoroso de exploração. Por vezes percebe-se uma tentação de levantar o tapete, abrir de vez todo um lado coberto do mundo artístico e da sociedade carioca. Mas não havia condições para que esse impulso fosse adiante. Mais comum era concentrar esse tipo de noticiário em cima de figuras estigmatizadas como Elvira Pagã, Luz del Fuego, ou então apresentar uma notícia dessas como fato excêntrico […][118].

Na década de 1950 muitas mudanças importantes passaram a figurar nas formas como o corpo social se pensava e se articulava. Por consequências da Segunda Grande Guerra, como aponta Paul B. Preciado, entre os anos 1940 e 1960, houve o avanço na pesquisa com hormônios (testosterona, progesterona e estrogênio) para a produção farmacológica e comercializável. Se por um lado havia este estudo bioquímico, por outro, o corpo era generificado, com noções contemporâneas acerca da diferença entre "homem" e "mulher".

> Em 1957, o psiquiatra norte-americano John Money cunha o termo "gênero", diferenciando-o do tradicional termo "sexo", para denominar o pertencimento de um indivíduo a um grupo de comportamento e expressão corporal culturalmente reconhecido como "masculino" ou "feminino". É famosa a afirmação de Money de que é possível (usando técnicas cirúrgicas, endocrinológicas e culturais) "mudar o gênero de qualquer bebê até os dezoito meses"[119].

O ambiente acadêmico para o discurso médico naquele momento estava repleto de tentativas de enquadramento dos corpos no binômio existente. Caso houvesse "divergência", as pesquisas auxiliavam os profissionais a tornar os corpos inteligíveis na dinâmica binária "masculino–feminino". A efervescência cultural do pós-guerra estabelecia, pelo menos nos EUA, Canadá e partes da Europa, parâmetros acadêmicos aplicáveis para auxiliar na reconstrução de corpos mutilados pela guerra ou suas consequências, sobrelevando, assim, novas formas de lidar com tecnologias biomédicas capazes de "normalizar" aquelas pessoas consideradas "anormais". Não é por acaso que a década de 1950 marcará o começo bem-sucedido para a sistematização clínica dos hormônios para o processo de transição de gênero,

---

[118] LENHARO, Alcir. **Cantores de Rádio** — a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995. (Coleção Viagens da Voz). p. 195.
[119] PRECIADO, Paul B. **Testo Junkie**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2018. p. 29.

em que o médico Harry Benjamin definia o termo "transexualismo": "[…] termo introduzido pela primeira vez em 1954 — como uma condição curável"[120].

Nesse viés, pode-se constatar várias especificidades entre a indústria farmacêutica e biopolítica — "complexo industrial sexo-gênero" nas palavras de Preciado — como, por exemplo, o desenvolvimento da pílula anticoncepcional, no final da década de 1950[121]. Neste caso, era a separação da prática sexual heterossexual da reprodução (no discurso religioso, como sexo para fins de procriação)[122].

As mudanças contemporâneas na produção corporal ligadas a questão da identidade sexual e de gênero se mesclava com as tecnologias bioindustriais capazes de fraturar a estabilidade existente anteriormente ao desenvolvimento das técnicas pós catástrofes causadas no século XX[123]. Diante disso, a segunda metade desse século revelou as raízes do "regime farmacopornográfico", nas palavras de Preciado[124]. A crítica do autor consiste na cooptação bio-político-tecnológica das interoperatibilidades do corpo, no próprio processo de subjetividades. Em outras palavras, no controle da vida e pulsão sexual do ser humano.

> A tecnociência estabeleceu sua autoridade material transformando os conceitos de psiquismo, libido, consciência, feminilidade, masculinidade, heterossexualidade, homossexualidade, intersexualidade e transexualidade em realidades tangíveis, que se manifestam em substâncias químicas e moléculas comercializáveis em corpos, em biotipos humanos, em bens tecnológicos geridos pelas multinacionais farmacêuticas[125].

No bojo desse processo há divergências entre as noções de "normalidade" e "anormalidade", como indica Preciado. O intuito não é debater sobre os conceitos destes termos, mas colocar em evidência que há uma progressiva tentativa de "normalização" de experiências corporais e subjetividades desviantes da cisheteronormatividade que tencionaram

---

[120] PRECIADO, Paul B. **Testo Junkie**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2018. p. 30.

[121] Para uma discussão sobre os impactos da pílula anticoncepcional no controle da natalidade e os problemas nos estudos para o desenvolvimento do protótipo, nos anos 1950, ver: PEDRO, Joana Maria. A experiência com contraceptivos no Brasil: uma questão de geração. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 239-260, 2003. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0102-01882003000100010 Acesso em: 30 ago. 2021.

[122] PRECIADO, *op. cit.* "A heterossexualidade deve ser entendida como tecnologia de procriação politicamente assistida. No entanto, depois dos anos 1940, o corpo sexual molecularizado foi introduzido na maquinaria do capital e forçado a modificar suas formas de produção. As condições biopolíticas mudam drasticamente quando se toma possível obter benefícios da masturbação por meio do dispositivo pornográfico, e quando passa a ser possível o emprego de técnicas para o controle da reprodução sexual por métodos contraceptivos e de inseminação artificial." *Ibidem*, p. 50.

[123] "[…] os procedimentos cirúrgicos desenvolvidos para o tratamento das *gueules cassées* da Primeira Guerra Mundial e as técnicas de reconstrução de pele especialmente inventadas para o tratamento das vítimas da bomba nuclear serão transformadas, nas décadas de 1950 e 1960, em cirurgias cosméticas e sexuais." *Ibidem*, p. 34.

[124] *Ibidem*, 36-37.

[125] *Ibidem*, p. 37.

pressupostos teóricos existentes até aquele momento. Imposições novas aparecem para vigiar os corpos, pensar o gênero que já é uma característica para além apenas das regras da gramática das línguas.

As figuras "abjetas" do mundo artístico poderiam endossar a visão de "exótico" diante de questões morais pungentes naquele momento histórico. Ivaná não escapou desse lugar social, já que o ambiente artístico estava sob os olhos atentos de um público leitor que consumia as revistas em que eles apareciam. O combustível desses periódicos provinha do teatro, do rádio, do cinema, e da TV (já na segunda metade dos anos 1950) e os modos de vida de artistas contradiziam as visões de mundo que ainda pairavam sobre as ideias conservadoras defendidas por alguns periódicos.

Inserida no *star system* — que se caracterizou por "moldar" artistas de acordo com as premissas dos grandes produtores e agentes dos estúdios hollywoodianos utilizando de artifícios publicitários ligado a grande mídia — Ivaná passou a ser "veículo" de promoção dos espetáculos, a "atração" pela forma de divulgação sobre sua vida e trabalho na intenção de sua imagem ser amplamente consumida[126].

> […] as revistas de cinema dos anos 40 e 50 e suas "fofocas" estavam voltadas prioritariamente para o comportamento pessoal e moral do astro e o fato de alardearem grandes revelações sobre o mesmo não passava de um truque para chamar a atenção dos leitores. A idéia de escândalo estava muito presente e a ambigüidade das manchetes era um recurso constante nas revistas americanas, que as nacionais procuravam reproduzir ao máximo[127].

Por esse viés, Ivaná passou em determinados momentos a ser representada sob "escândalos" associados a um "comportamento" moral diante de uma sociedade conservadora. As manchetes, reportagens, notas e críticas passaram a argumentar contra a perspectiva inicial de "estrela do travesti" e começaram a tornar o performer Yvan Monteiro Damião "degenerado" pelo âmbito da sexualidade: "a vida pessoal do astro, trágica ou escandalosa, envolve o consumidor da mídia e o carrega consigo"[128]. Da mesma forma, a sua persona Ivaná passou a

[126] Cf. MENEGUELLO, Cristina. **Poeira de estrelas**: o cinema Hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996. p. 97. A forma como os estúdios "inventavam" identidades preconizava um mundo de possibilidades "ilusórias" a partir da corporeidade de suas estrelas. Dessa forma, a promoção de filmes e produtos associados dava conta de um amplo negócio que buscava o lucro a partir de ligações entre o cinema e a mídia. Essa forma de relação comercial possibilitou a consolidação de carreiras no cinema estadunidense em projeção mundial e sua influência nos moldes de erigir as imagens de artistas alcançou outros espaços artísticos.
[127] *Ibidem*, p. 99.
[128] *Ibidem*, p. 107.

ser tratada como um problema diante da excentricidade da performance que borrava os limites de gênero, pela performance.

A notícia de que Ivaná se submeteria a cirurgia de redesignação sexual foi noticiada também em São Paulo, no *Diário da Noite*. Nesse periódico, na coluna de Stanislaw Ponte Preta (pseudônimo do jornalista Sério Porto) há um tom um pouco diferente do que na *Revista do Rádio,* aparentemente mais irônico.

> O transformista Ivaná, do Teatro Recreio, declarou a um vespertino a sua decisão de abandonar o espetáculo onde rebola para ir à Suíça fazer uma "delicada operação". Explicou que está noivo de um milionário e esse exige que ele vá a Suíça fazer a operação para depois poderem casar. Casamento à moda suíça — comentou Primo Altamirando[129].

Alguns pontos são interessantes de serem frisados nesse texto de Ponte Preta. Primeiramente o uso do termo "rebolado" para designar o gênero teatral a que Ivaná atuava que era de revista e na discussão já apresentada isso indica a hierarquia colocada entre os gêneros e linguagens teatrais. Ainda mais que se tratava de um artista que encarnava uma transformista que vivia o universo dos códigos femininos no ambiente teatral. Outro ponto é associar a cirurgia que seria feita na Europa (essa implicitamente mencionada entre aspas) como exigência por um suposto noivo. O casamento só poderia acontecer após a "delicada cirurgia" porque aí sim Ivaná seria "transformada" em "mulher de verdade" e não se trataria de homossexualidade.

Esse entendimento das entrelinhas é observado em todas as matérias ou notícias que apareceram naquela ocasião, a homossexualidade era evitada de ser tratada explicitamente. Mesmo que fosse um "absurdo" um homem querer "virar" mulher ainda para Ivaná talvez faria sentido naqueles parâmetros por se tratar de um homem que "encarnava um feminino perfeito". Em outra nota dada polo colunista já há mudança do tom e cita outra transformista:

> Um semanário publica uma reportagem com Ivaná, na qual o famoso travesti ratifica o que já tinha declarado a um vespertino, ou seja, que dentro de pouco tempo vai se casar com um homem. Dizem que o Sofia Loren, quando leu as declarações de Ivaná, ficou nervossissimo. Telefonou para um Juiz de paz e perguntou com a voz embargada de emoção: "já pode, é? já pode?"[130]

[129] PONTE PRETA, Stanislaw. Preta Press. **Diário da Noite**, São Paulo, n. 11244, p. 14, 20 set. 1961.
[130] *Idem.* Preta Press. **Diário da Noite**, São Paulo, n. 11254, p. 25, 2 out. 1961.

Nesse trecho fica evidente a questão da sexualidade, porque há uma suposta confirmação da própria Ivaná sobre o seu casamento com outro homem. Aqui Ivaná ainda é compreendida como um nome social de um homem. A passagem citando até a conversa de Sofia Loren com um Juiz de Paz revela a questão do casamento igualitário, ou seja, dois homens poderem casar-se. Novamente a questão de gênero só é algo relevante por serem entendidos enquanto homens cisgêneros, pessoas que nasceram "privilegiadas" com pênis. Aí a sexualidade se torna uma chave de leitura importante e subentendida.

O jornalista Sérgio Porto teve importância na construção de certo tipo de representação cotidiana para o Rio de Janeiro, influenciando a circularidade cultural entre tipos urbanos que passaram a ser incorporados pela imprensa através de crônicas[131]. Sua capacidade de transitar entre as camadas urbanas cariocas e sua entrada na imprensa possibilitou ser partícipe na construção de estereótipos populares em suas crônicas utilizando a linguagem e a imprensa para a "[...] interseção do morro com o asfalto"[132].

> A experiência urbana que assinala a obra de Sérgio Porto e de seu heterônimo literário Stanislaw Ponte Preta, fez desse autor intérprete de uma nova realidade que se apresentava para o Rio de Janeiro e os seus habitantes. Suas crônicas diárias representaram um esforço verdadeiramente pedagógico, de interpretação, classificação, seleção, correção, organização e atualização do léxico, tipos urbanos, tradições e as novas bossas de um Rio que deixava de ser a capital federal para se consolidar como capital cultural do país[133].

O teatro de revista ainda detinha muito espaço no meio artístico-cultural no final da década de 1950 e início dos anos 1960. Se desprendia dele figuras icônicas que eram seguidas por jornais e revistas como as estrelas de seu tempo, havendo a transitoriedade entre rádio, teatro e cinema (e tinha início a televisão). Assim como Alcir Lenharo destacou sobre as/os cantoras/es do rádio, o meio artístico desse tempo era perseguido pela mídia de massa em um *star system* à brasileira que questionava os seus modos de vida, associados ambiguamente ao certo e errado por um viés moral.

A excentricidade contornada pelos olhares de agentes da imprensa como Sérgio Porto refletia em um espelho social controverso, lidando com transformações não só urbanas, político-partidária e econômicas, mas na esfera da biopolítica e nas relações de gênero. A transformista Sofia Loren citada por Sérgio Porto integrou espetáculos do teatro de revista com

---

[131] Cf. MESQUITA, Cláudia. A cidade "ao rés do chão": os cariocas e as cariocas por Sérgio Porto e Stanislaw Ponte Preta. **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, v. 4, n. 4, p. 1–11, 2007. Disponível em: https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/642. Acesso em: 30 out. 2023.
[132] *Ibidem*, p. 10.
[133] *Ibidem*, p. 3.

projeção a partir de 1959 e foi colocada em constante comparação com Ivaná. Nesse momento, entre 1959 e 1960, Yvan Monteiro Damião expandiu sua atuação no mercado cultural e passou a figurar também como produtor, o que teve impacto na forma como a imprensa o tratava, não deixando, contudo, de usar o gênero como entretenimento.

CAPÍTULO III

TALENTO E AMBIVALÊNCIA: O GÊNERO COMO ENTRETENIMENTO

Este capítulo aborda sobre as dinâmicas construídas no teatro de revista e lidas pela imprensa, utilizando (em ambos os casos) a performance transformista como entretenimento não pelo deboche em paródias de artistas masculinos fazer personagens femininas, mas no aparecimento crescente de artistas em suas próprias personas, sob os signos de *glamour* e sofisticação comparadas à mulheres cisgêneros, e como essas dinâmicas estavam atravessadas por concepções de gênero que se embaralhavam com arte e identidade. Na virada da década de 1950 para 1960, esses/as artistas começaram a aparecer nas páginas das revistas como forma de situar o "estranho" da montação nas diversões teatrais noturnas, fosse no teatro de revista ou em boates, no chamariz para o espetáculo oferecido. Diante disso, Ivaná passou a ser usada como parâmetro de qualidade no transformismo, comparando-a sempre quando apareciam artistas novos/as.

No início dos anos 1960 as produções teatrais no cenário revisteiro ainda continham grandes montagens no padrão *féerie* e Walter Pinto iniciou a década com dois grandes *shows*. Entre 1959 e 1961 artistas transformistas passaram a ganhar ainda mais destaque nos enredos desses espetáculos. Gênero, então, foi paulatinamente utilizado como recurso de entretenimento nos moldes construídos sobre Ivaná, ao longo dos anos em que a imprensa falava acerca de sua persona.

As oscilações em torno do gênero como categoria tornada "espetáculo" pela performance transformista angariaram nuances que poderia atribuir, na mira da imprensa, talento "anfíbio", contudo a prática já era utilizada há muitas décadas no teatro de revista brasileiro. O que se pode notar nesse período é uma ascensão de carreiras profissionalizadas em executar personas nos palcos a partir de figuras femininas autênticas.

As representações sobre essas/es artistas em jornais e revistas continuou a construir olhares múltiplos, ambíguos, voltados para a discussão sobre identidade, mesmo que em segundo plano. Sob esse ponto de vista comparações entre novas/os artistas e Ivaná apareceram em contraste com as vozes que colocavam a figura de Yvan Monteiro Damião enquanto "esdrúxulo". Como se verá, o movimento representacional sobre esse artista utilizou de artifícios da memória histórica para deslegitimar/legitimar tanto a sua carreira nos palcos, como para desarticular novas práticas transformistas, num mundo em que o pensar gênero já ultrapassava a mera montação ilusória de plumas e paetês.

Paradigmas para uma prática

Na transição da década de 1950 para 1960 Yvan Monteiro Damião transitara por pelo menos três capitais brasileiras trabalhando como transformista. Naquele momento se dedicava, em São Paulo, à produção de espetáculos e seu nome como Ivaná aparecia na imprensa enquanto sinônimo de qualidade na montagem dos *shows*.

> Chegou ontem a São Paulo, o grande "travesti" IVANÁ, atração de grandes elencos de revistas de Walter Pinto, Silva Pinto e Carlos Machado, além de várias boates, rádio e televisão do Rio de Janeiro. IVANÁ traz a São Paulo, contratado pelo empresário Macedo Graça, o "Ballet", que custa uma fortuna, fará na próxima quinta-feira, dia 24, a sua estréia na elegante Boite "Canadá", localizada à av. São João, 2.057. Como vedetta do elenco virá a graciosa Pierrette Marjane, que já atuou em vários elencos teatrais de revista, quer em São Paulo, quer no Rio de Janeiro[1].

As várias notícias sobre Ivaná em São Paulo no período entre 1958 e 1959 a tratou como "grande travesti" e tensionava sua imagem para o espectro de produção teatral ligando Walter Pinto a si para lhe chancelarem o "padrão de qualidade" da Praça Tiradentes. Como visto no capítulo anterior, a mídia carioca pendia suas representações cada vez mais para o lugar de estranheza do corpo transformista de Ivaná e "qualidade" não era uma característica abordada desde o início de seu trabalho com Walter Pinto, pelo menos até aqui.

Nos palcos das boates havia o teatro da madrugada, e uma variedade de cômicos e esquetes produzidos sob o conceito de "novidades" trazidas da Europa. Nesse ponto, Ivaná esteve em destaque por algum tempo, havendo sua participação não somente como artista assim como na produção dos *shows*, tendo Yvan Damião entrado nos rumos do empreendimento artístico, na esteira do "[…] espírito da Praça Tiradentes, que norteava a criação da revista carioca naquele momento"[2].

A notícia dada em *Diário da Noite* sobre um espetáculo em boate que Ivaná produziu a colocava ainda como "grande" — em sinônimo de estrela —, diferente da *Revista do Rádio* neste momento que a tratava com matérias depreciativas pelo viés da sexualidade (nas entrelinhas). A publicidade em São Paulo dos espetáculos frisava seu nome em destaque, ao que parece seguindo a técnica de publicidade de Walter Pinto:

---

[1] IVANÁ em São Paulo. **Diário da Noite**, São Paulo, n. 10269, p. 7, 23 jul. 1958.
[2] LENHARO, Alcir. **Cantores de Rádio** — a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995. (Coleção Viagens da Voz). p. 50.

> Hoje, no CANADÁ
> Continuando com grande sucesso IVANÁ o grande artista costureiro parisiense, apresenta no primeiro "Show" SINFONIA AZUL e sua revista CARROSEL NAPOLITANO no segundo "show".
> "CANADÁ"
> 2057 — AVENIDA SÃO JOÃO — 2057[3]

Neste espetáculo, Yvan Damião atuou desmontado, como mencionado pelo jornal do qual informava que ele dançava e cantava, "[…] mas não fazendo 'travesti'"[4]. Em 1959, na boate paulistana Chicote, apresentou um espetáculo sendo anunciado como "Ivaná e sua grande companhia", informado que o "show-revista" "agradou a todos", com "[…] a casa completamente lotada […]"[5]. A publicidade nesse momento, em São Paulo, reforçava o lado "empreendedor" de Yvan Damião, usando da sua fama construída ao longo dos anos, principalmente em conexão com Walter Pinto para a publicidade, além de sempre colocar a questão da "incógnita" de gênero sobre o performer[6].

Ainda em números desmontado podem ser conferidos *shows* realizados na boate Tetéia, em São Paulo, que na época de sua inauguração apresentava Yvan Damião em apresentações de dança e outras variedades (não especificado pelo jornal), anunciado como "o bailarino Ivaná"[7]. Sua circulação por boates fosse no Rio de Janeiro, São Paulo e Curitiba, eram sempre no gênero propagado por Carlos Machado, o chamado "teatro da madrugada".

Um tipo diferente de boate surgiu no Rio de Janeiro para comportar atividades mais amplas como espetáculos musicados e "[…] grande orquestra, com canções, números de dança e textos baseados num tema ou personagem"[8]. Esse tipo de casa noturna foi chamada de "teatro da madrugada" por Sérgio Porto, para se diferenciar dos espetáculos musicados do teatro de revista[9].

---

[3] HOJE, no Canadá. **Diário da Noite**, São Paulo, n. 10282, p. 22, 7 ago. 1958.
[4] DENTRO da noite. **Diário da Noite**, São Paulo, n. 10286, p. 21, 12 ago. 1958.
[5] Cf. MONTERRI. Roteiro noturno. **Diário da Noite**, São Paulo, n. 10490, p. 22, 15 abr. 1959. A boate Chicote ficava localizada na Praça Roosevelt, n. 247.
[6] Não só em São Paulo e Rio de Janeiro a fama de Yvan Damião se dava pela questão de gênero. Em Curitiba, numa notícia sobre um acidente que sofrera junto com a vedete Carmem Lamar, no Rio de Janeiro, foi definido como "[…] célebre pela perfeição de seus travestis […]", ou seja, a construção cisheteronormativa da figura de Ivaná. Cf. FERIDOS: "vedete", ator e princesa do carnaval. Curitiba, **Diário da Tarde**, n. 20373B, p. 2, 25 jun. 1957.
[7] Cf. MONTERRI. Roteiro noturno. **Diário da Noite**, São Paulo, n. 10624, p. 18, 22 set. 1959.
[8] CASTRO, Ruy. **A noite do meu bem**: a história e as histórias do samba-canção. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 35.
[9] *Ibidem*, p. 35.

Em São Paulo Ivaná também atou ao lado de Marly Marlei no espetáculo *A Mais Bem Despida de 1960*, no teatro das Bandeiras. Nessa ocasião foi anunciada em *Diário da Noite* — nas páginas dedicadas ao teatro e diversões paulistanos — como "atração máxima" usando da antiga publicidade carioca na indagação "será homem ou mulher????" logo acompanhado da censura: "proibido até 18 anos"[10]. O preço do ingresso era anunciado por poltrona no valor de Cr$180,00 (cento e oitenta cruzeiros) e tendo por base uma comparação com o salário mínimo de outubro de 1960 no valor de Cr$ 9.600,00 chega-se à conclusão que era muito acessível, representando 1,87% daquele mínimo[11].

Esse tipo de publicidade para divulgar o espetáculo em São Paulo vai ao encontro das formas construídas sobre Ivaná pela crítica carioca e nas reportagens. Dessa forma, Yvan Damião se apropriou da ambiguidade para se promover de forma a ainda se apresentar como atração. Contudo, a maneira como isso foi posto no anúncio mostra o ideal apelativo sobre a ambivalência provocada pela mídia carioca e reproduzida durante os anos 1950. Nesse momento poderia haver exaustão dessa exploração comercial sobre gênero na performance transformista.

Ele também fez com Marly Marlei espetáculo na boate Marrocos, em Curitiba, em 1960. O anúncio do *show* colocava o artista como "[…] o astro do 'Follies Berggérs' [sic] de Paris" ao lado da já famosa vedete paulista[12]. Porém, Yvan Damião não foi um "astro" no Follies Bergère, mas sim um artista dançarino nesse cabaré e tendo passado pelas casas de espetáculos Carrousel e Madame Arthur, antes de chegar ao Teatro Recreio, em 1953[13]. Nota-se que a publicidade usava sua nacionalidade francesa e as famosas casas de espetáculos para outorgar valor a sua performance, assim como se fizera no Rio de Janeiro no início de sua carreira.

No Paraná, teve contrato exclusivo com Paulo Wendt durante o ano de 1960, para atuar em sua Companhia, principalmente na boate Marrocos[14]. Essa boate, em Curitiba, é considerada um pedaço da história da boemia noturna da capital paranaense, o "[…] grande templo noturno da cidade se dando ao luxo, inclusive, de ter um diretor artístico […]" entre os anos 1950 e

[10] TEATRO das Bandeiras. **Diário da Noite**, São Paulo, n. 10970, p. 16, 3 nov. 1960.
[11] Cf. AUDTEC GESTÃO CONTÁBIL. Tabelas de valores de salário mínimo de 1940 a 2022. Piracicaba: AUDTEC Gestão Contábil, [2023]. Disponível em: https://audtecgestao.com.br/capa.asp?infoid=1336. Acesso em: 20 jan. 2023.
[12] CESAR, Julio. Roteiro da cidade. **Diário da Tarde**, Curitiba, n. 20322, p. 6, 5 abr. 1960.
[13] COCCINELLE. **Coccinelle par Coccinelle**. Paris: Filipacchi, 1987. p. 79.
[14] Cf. CONTRATO de Locação de Artista. *In*: BRASIL. Ministério da Justiça e Negócios Interiores. **Processo de naturalização 19129/59**. Rio de Janeiro: Ministério da Justiça e Negócios Interiores, 1959. p. 48-49.

1960[15]. Recebeu diversos *shows* e espetáculos de São Paulo e do Rio de Janeiro, imortalizada na obra de Dalton Trevisan.

> De 1955 a 1966, o local recebeu estrelas das rádios cariocas, expoentes do jazz e big bands debaixo dos aplausos de uma população masculina devotada à boa música. E ao "belo sexo". Os strip-teases da Marrocos roubaram a inocência de uma provinciana cidade de 300 mil habitantes[16].

Apesar da cidade ainda ser "provinciana" os espetáculos atraíam uma população de classe média pela madrugada, mas não era considerada uma boate sofisticada. Também havia a fama de seu dono, Paulo Wendt, considerado — assim como Carlos Machado no Rio de Janeiro — o "rei da noite" curitibana. De acordo com as memórias empresariais de Wendt, ele pagava artistas em dia, o que as/os atraiam para seus empreendimentos[17].

> Em 1955, comprou a boate Elite, rebatizou-a como Marrocos, sem que se saiba até hoje a razão de sua simpatia pelo país. Prosperou tanto que as outras casas da época — da La Vie en Rose à Caverna do Clube Curitibano — viraram segunda opção para quando a boate do "Rei" estivesse lotada. Além de ocupar o palco da Marrocos todas as semanas com atrações que pareciam ser possíveis apenas em Copacabana, Paulo Wendt promovia óperas nos clubes Thalia, Curitibano e Country. Era topetudo: mantinha duas orquestras, uma com músicos da Aeronáutica[18].

A circulação de Ivaná por diversos espetáculos em três capitais chama a atenção para que possa ser pensado o alcance que as publicações em que seu nome foi pautado obtiveram, já que sempre era ligada ao Rio de Janeiro, à Praça Tiradentes (por conta do Teatro Recreio) e, principalmente, os questionamentos sobre a "natureza" de gênero. O "estranho" chamava atenção na performance, tendo em vista que Curitiba, diferente do Rio de Janeiro ou São Paulo, era ainda uma capital pequena e mais ligada a valores tradicionais[19].

---

[15] MILLARCH, Aramis. Marrocos, Moulin Rouge, Cadiz, Manhattan, os doces endereços! **Estado do Paraná**, Curitiba, 12 maio 1991. Almanaque, p. 3. Disponível em: https://www.millarch.org/artigo/marrocos-moulin-rouge-cadiz-manhattan-os-doces-enderecos. Acesso em: 20 jan. 2023.
[16] FERNANDES, José Carlos. Quando a noite de Curitiba tinha um rei. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 25 maio 2013. Vida e Cidadania, n. paginado. Disponível em: https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/quando-a-noite-de-curitiba-tinha-um-rei-f3156sy47peqml5d5ho7bm6vi/. Acesso em: 30 jan. 2023.
[17] *Ibidem.*
[18] *Ibidem.*
[19] "Vivíamos numa cidade conservadora. O Paulo Wendt sabia disso, daí seu pulso firme." *Ibidem.*

A abertura para sua performance transformista fora da metrópole carioca pode ser compreendida pela ótica do estranhamento em relação ao divertimento propiciado pelo gênero performado e pelo "exotismo" da performance. Também houve a operação midiática em torno da sua origem francesa, portanto, atestando "qualidade".

A mudança de foco sobre sua carreira o possibilitou conforme a década de 1960 chegava, angariar rumos cada vez mais empresariais, não deixando de lado sua carreira enquanto performer. A representações sobre sua persona ganhou, assim, novo fôlego, ainda que jamais fosse deixado de lado a questão de gênero.

> A "Boite" "Oasis", apresentou para o seu numeroso público que ali compareceu no último sábado mais um grandioso espetáculo de revista, e qual leva por título: "Saint Tropez", que na verdade é mas uma brilhante produção de Ivaná, que até a pouco tempo era apenas cantor em números de "travesti", e agora vem revelando-se magnífico produtor, que com seus "shows" agrada satisfatoriamente a todos os que o assistem. Os artistas que tomam parte no atual "show" são os mesmos que participaram de "Momo-62", o último "show" apresentado pela "Boite" "Oasis"[20].

É notável a disparidade entre a forma como Ivaná aparecia na mídia entre fins da década de 1950 e início de 1960 tendo por parâmetro os jornais e revistas paulistanos e cariocas. Se de um lado havia o ataque à sua imagem, de outro, em São Paulo, era associado a qualidade e "atração". Esse movimento esteve muito associado a promoção dos espetáculos em que Yvan Monteiro Damião era pago para produzir e dirigir, sendo que essas boates eram lugares frequentados para diversão de um seleto público.

Mesmo sendo espaços "exclusivos" as boates atraiam muitas pessoas para os *shows* e não era raro encontrar críticos dizendo o quão lotado estava uma casa. A ambiência cultural paulistana era banhada por espetáculos de revista igualmente famosos como no Rio de Janeiro, muito embora tivessem relação com os moldes cariocas, o teatro musicado paulistano teve suas especificidades, grande parte influenciado por personagens-tipo relacionados com o meio social imigrante do momento[21].

---

[20] MONTERRI. Roteiro noturno. **Diário da Noite**, São Paulo, n. 11372, p. 18, 20 fev. 1962.

[21] Cf. VENEZIANO, Neyde**. De pernas para o ar**: Teatro de Revista em São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006. Dentre as especificidades estão o sertanejo/caipira representado juntamente com aspectos da cultura imigrante italiana. O personagem-tipo era um dos componentes das convenções do teatro de revista, porém sempre esteve na estrutura geral da montagem dos espetáculos. Eram personagens que não apresentavam individualidade nem aprofundamento de suas histórias pessoais: "O Teatro de Revista sempre se apoiou em tipos populares que refletiram o panorama político-social do momento; tipos que, evidentemente, não eram desenvolvidos a ponto de chegar à dimensão do ser humano, mas encarnavam o reflexo de toda a nossa humanidade cosmopolita e perplexa diante dos anseios progressistas." Cf. *Idem.* **O Teatro de Revista no Brasil**: dramaturgia e convenções. 2. ed. rev. e amp. São Paulo: SESI-SP editora, 2013. p. 172-173.

> Sábado e domingo, a "Oasis" também esgotou a sua lotação, com gente até nas escadas do bar para ver Ivaná em seus "travesti" nas despedidas de "O Mundo é das mulheres". Talvez já ontem foi a estréia do novo "show" de Ivana [sic] também: "Momo 62" todinho carnavalesco, com mais garotas (argentinas) e o cômico [sic] Costinha[22].

Como se pode notar, Yvan Monteiro Damião colocava no *show* sua performance transformista em Ivaná, como também o empresarial. Destarte, a mesma imprensa que noticiava seus espetáculos, *shows* e feitos artístico-empresariais também demarcava a "proposição" de seu gênero, já que sua imagem fora construída sob esse arcabouço.

O sucesso de Ivaná nos teatros e a circularidade de sua representação pela imprensa ocasionou um crescimento no movimento artístico de transformistas na virada da década de 1950 para 1960. As impressões causadas pela estética do "feminino perfeito" da transformista fizeram com que a imprensa comparasse seu trabalho com outros/as artistas do segmento, havendo uma demanda em espetáculos para transformistas enquanto "atração".

Isso ocorria desde pelo menos 1954, quando no Rio de Janeiro os jornais encontravam "rivais" para Ivaná, como foi o caso de Maxy (explanado no Capítulo II) e de Dehly "[…] a sensação do 'travesti', rival brasileiro de Ivaná"[23]. Trazer "rivais" para Ivaná pode atestar a amplitude de sua fama e de como as companhias teatrais do ramo acompanhavam as tendências na busca por novidades para o público do teatro de revista.

> O sucesso de um artista sempre constitui um fator de atração para o público, coloca-o em evidência, e passa, portanto, a ser observado, avaliado, imitado, e até mesmo reprovado e combatido. O artista nos picos de sucesso aguça os processos de identificação/projeção que o público estabelece com seus ídolos[24].

Estar em evidência para Ivaná na circulação em nível nacional nas páginas da imprensa do período aqui estudado lhe trouxe fama e olhares diversos sobre sua prática teatral e existência social. Assim como também ajudou a colocar em evidência, pela constituição de uma demanda no mercado teatral, outras/os artistas e formas diversas de transformismo. As comparações entre Ivaná e outras/os artistas transformistas movimentaram a imagem pública de Yvan Monteiro Damião e voltava a associá-lo a Walter Pinto: "A uns 10 anos atrás Ivana foi a grande sensação,

---

[22] COMENDADOR. Giro Noturno. **Correio Paulistano**, São Paulo, n. 32465, p. 9, 30 jan. 1962.
[23] CAMPOS, Henrique. Teatro. **A Noite**, Rio de Janeiro, n. 14633, p. 11, 15 fev. 1954. Apesar dos esforços, nenhum dado biográfico foi encontrado sobre Dehly durante a pesquisa, apenas as notas indicadas nos jornais sobre a "rivalidade".
[24] LENHARO, Alcir. **Cantores de Rádio** — a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995. (Coleção Viagens da Voz). p. 79.

de ‘travesti’ no teatro Recreio, no Rio. Era uma grande atração, trazida por Walter Pinto de Paris, onde fizera grande sucesso. Lembram-se dêle?”[25].

Na *Revista do Rádio* Ivaná apareceu como grande paradigma transformista para o meio teatral daquele momento. Para o periódico, que cobrira longas passagens de sua vida artística sobremaneira através de rumores, Ivaná apareceu entre 1961 e 1962 em suas páginas sobre a cena cultural para comparar sua arte com o trabalho de “novatas” no ramo “travesti”. No trecho supracitado, uma das questões de diferenciação é sua origem em que a revista frisa para dar destaque na distinção entre Ivaná e Sofia Loren, uma nova figura transformista que estrelava a *shows* de Carlos Machado.

> Pois agora outro “travesti” fazendo um nome e estrelando (!) um grande espetáculo da noite. Chamam-no de “Sofia Loren”, dada a sua semelhança (no rosto apenas) com a famosa artista do cinema. Mas seu apelido, ou nome artístico, já vem de anos, desde que era muito jovem e já frequentava os bares de Copacabana. Trata-se, inegavelmente, de um rosto bonito. Realmente semelhante ao da atriz italiana. Olhos idênticos. Mas, de corpo, é totalmente diverso...[26]

A apresentação de Sofia Loren pela *Revista do Rádio* não deixa de citar a sua “plástica” feminina bela, “de rosto”, comparando a beleza da atriz italiana Sophia Loren ao expresso pela montação da transformista. Os marcadores de gênero aparecem para frisar as qualidades, embora o corpo fosse “totalmente diverso”, o que indica contradição entre gênero e identidade, por se tratar de um homem cisgênero performando uma figura feminina, que nesse caso, era baseada em outra figura feminina famosa e símbolo de beleza daquele momento.

A transformista Sofia Loren foi criação de Irajá Freire Hofmeister (1939-2018), gaúcho que migrou para o Rio de Janeiro nos anos 1950 após passar pelo serviço militar em Minas Gerais. A sua história parte do interior conservador do Rio Grande do Sul tendo como característica de vivência sua sexualidade, atravessou a arte do transformismo no Rio de Janeiro e seguiu carreira na alta costura e decoração na Europa e no México[27].

---

[25] IVANÁ é melhor que Sofia Loren. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, n. 613, p. 6, 17 jun. 1961.
[26] *Ibidem*.
[27] Cf. KOCH, Jandiro. Dona Leda do Menino de Deus e o irmão Ektor von Hofmeister. **Parêntese**, 17 jun. 2021. Disponível em: https://www.matinaljornalismo.com.br/parentese/ensaio-parentese/dona-leda-do-menino-de-deus-e-o-irmao-ektor-von-hofmeister/. Acesso em: 30 set. 2023.

O artista ficou conhecido como Ektor, principalmente no mundo da moda[28]. A semelhança com a atriz Sophia Loren fez com que o "apelido" guiasse sua persona que subia aos palcos no Rio de Janeiro, com grande êxito. A cobertura da *Revista do Rádio* sobre o transformismo de Sofia Loren jogava com comparações entre sucesso, talento e ambivalência com Ivaná:

> Diga-se, a bem da verdade, que Ivaná fêz muito mais sucesso no Recreio, tempos atrás. Não era apenas um "travesti" descendo ou subindo escadas coloridas. Sabia cantar, andar como as mulheres, vestir-se bem à feminina. E tinha, igualmente, rosto delicado, de traços finos. Arrancava palmas tôdas às noites. E, se já fizera sucesso em Paris, é porque realmente possuía valor. Porque todos sabem que Paris tem "travesti" em quantidade, em seus espetáculos noturnos[29].

Na esteira da comparação observa-se a importância dada a Paris e ao suposto sucesso de Ivaná por lá, coisa que Sofia Loren não detinha, haja vista sua carreira ter se iniciado no Rio de Janeiro e ser de origem brasileira. Por esse lado, a França como referência de qualidade é novamente evocada como no início do ano de 1953, quando tentavam ainda enquadrar Ivaná em um espectro de inteligibilidade diante dos seus "dotes" femininos.

"Vestir-se bem à feminina" mostra a generificação da performance para além da mera comparação. Nesse sentido, essa característica valorizada nessa passagem também se liga as críticas elaboradas sobre Ivaná ao longo da década de 1950, que retorna, agora, como um atributo positivo na distinção. Esse quadro montado pela *Revista do Rádio* contribuiu para a construção da memória histórica de Ivaná como "pioneira" na arte do transformismo no Brasil.

A matéria contava com um quadro de quatro fotografias de Sofia Loren, no palco e pousada. As imagens dispostas em página dupla da revista ocupavam mais da metade das páginas em relação ao texto verbal, colocadas em sequência de movimentos que passavam a mensagem do "feminino" emulado por Ektor e atestando sua semelhança com a atriz italiana.

---

[28] KOCH, Jandiro. Um "barão" transformista: as múltiplas facetas de Ektor Von Hoffmeister (1939-2018). **Grafia Drag**, Porto Alegre, 9 ago. 2022. Disponível em: https://www.ufrgs.br/grafiadrag/as-multiplas-facetas-de-ektor/. Acesso em: 30 set. 2023.

[29] IVANÁ é melhor que Sofia Loren. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, n. 613, p. 6, 17 jun. 1961.

FIGURA 10 — A transformista Sofia Loren

Fonte: *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, n. 613, p. 6-7, 17 jun. 1961. Foto: sem autoria identificada.

Ivaná apareceu textualmente, seja no título da matéria em destaque, seja no corpo do texto. As fotografias de Sofia Loren mostram a transformista em figurinos diversos, revelando a performance de gênero feminina em três momentos: a primeira imagem da esquerda mostra a transformista em possível número de canto, a segunda e a última imagem a traz com o mesmo figurino, pousando para a câmera, já a terceira imagem a recupera em movimento em figurino de saia e blusa *cropped*.

A diversidade das imagens serve para "atestar" a feminilidade da transformista performada por Ektor, frente a sua fama no momento, que na interpretação da revista não era suficiente perante Ivaná. O constructo auxilia, principalmente, a nomeação de Ivaná como "a primeira", qualidade superior a "concorrência" no campo artístico.

A constituição da figura de Ivaná privilegiava características burguesas diante não só de sua ornamentação e figurino, mas na reconstituição de sua performance parcialmente acessada pelas imagens de divulgação, texto teatral, críticas e anúncios publicitários. Nos signos do *glamour*, discutidos no Capítulo I, havia distinção entre a corporeidade criada por Ivaná e as outras figuras femininas em cena. Diante disso, havia certo destaque na performance possibilitando que tomasse o lugar de "atração" das peças.

Essa distinção pode ser percebida nos marcadores sociais apropriados e representados em sua figura e na performance, seja pelo conteúdo lírico das canções apresentadas, seja por seu figurino de alta costura, fosse pelos diálogos boa parte em francês. A emulação de "alta

cultura" em espetáculos de cunho popular atravessava os valores culturais da imagem vendida pela publicidade de "vedete francesa". Assim, a tradição e refinamento da cultura francófona possibilitava seu distanciamento das representações escrachadas ou debochadas das outras artistas, fossem mulheres ou homens atuando em paródias femininas, como Oscarito em personagem-tipo de baiana, imitando Carmem Miranda na peça *Eu Quero Sassaricá* (Walter Pinto, 1951), "[…] o gosto classifica e distingue; aproxima e afasta aqueles que experimentam os bens culturais"[30].

A inserção de Ivaná no mercado de bens culturais do início dos anos 1950 pautada principalmente pelo teatro popular possibilitou sua figura circular de maneira estratégica para as companhias que a contratavam. As representações ambíguas sobre gênero proporcionavam que a transformista aparecesse na mídia impressa do momento como um chamariz para os espetáculos em que trabalhava, servindo de oferta para um mercado teatral competitivo. A publicidade para sua atuação deu conta de criar uma demanda de performance transformista em novos parâmetros, pela distinção entre as figuras femininas em cena e em comparação com outras formas de montação que existiam naquele período. Nesse processo, a criação de demandas pelo consumo do público não é apenas orgânica, como também é criado e explorado no cerne dos meios de produção cultural, como no teatro de revista:

> O consumo dos bens culturais mais legítimos e um caso particular de concorrência pelos bens e práticas raras, cuja particularidade depende, sem dúvida, mais da lógica da oferta — ou, se preferirmos, da forma específica assumida pela concorrência entre os produtores — que da lógica da demanda e dos gostos ou, se quisermos, da lógica da concorrência entre os consumidores. De fato, basta abolir a barreira mágica que transforma a cultura legítima em um universo separado para perceber relações inteligíveis entre "escolhas", aparentemente, incomensuráveis — tais como as preferências em matéria de música ou cardápio, de esporte ou política, de literatura ou penteado. Esta reintegração bárbara dos consumos estéticos no universo dos consumos habituais (aliás, é contra estes que os primeiros não cessam de se definir) tem, entre outras, a virtude de lembrar que o consumo de bens pressupõe — sem dúvida, sempre e em graus diferentes segundo os bens e os consumidores — um trabalho de apropriação; ou, mais exatamente, que o consumidor contribui para produzir o produto que ele consome mediante um trabalho de identificação e decifração que, no caso da obra de arte, pode constituir a totalidade do consumo e das satisfações que ele proporciona, exigindo, além do tempo, determinadas disposições adquiridas com o tempo[31].

---

[30] ALVES, Emiliano Rivello. Pierre Bourdieu: a distinção de um legado de práticas e valores culturais. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 23, n. 1, p. 179-184. jan./abr. 2008. p. 2-3. DOI: https://doi.org/10.1590/S0102-69922008000100009. Disponível em: https://www.scielo.br/j/se/a/6P4kKbPHYgjJpHYtDYPfnfy/?lang=pt. Acesso em: 30 maio 2023.

[31] BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007. p. 95.

Na operação da comparação entre estética e performance transformista a *Revista do Rádio* mudou o tom em relação aos "mexericos" publicados no final da década, questionando a identidade de gênero de Yvan Monteiro Damião e deixando nas entrelinhas a dúvida sobre sua sexualidade. Sob este ponto de vista, o desvio vai para o trabalho do transformismo, acentuadamente reconhecido pela arte de "imitar" o feminino com "perfeição". A demanda pelo trabalho artístico de transformistas em espetáculos e *shows* requintados e frequentados por diversos segmentos sociais demonstra o consumo por esse tipo de performance e como a mídia respondia ao crescimento dessas práticas artísticas tendo o gênero como "atração" — o "exotismo" do corpo em ilusão.

Contudo, a *Revista do Rádio* não poderia deixar de propagandear Ivaná, que estava prestes a retornar ao Teatro Recreio com a Companhia Walter Pinto. Ao passo que a comparava com artista mais jovem, publicizava seu retorno e atestava sua qualidade, no que pode ser compreendido como uma disputa por público das companhias que contratavam esses artistas.

> E a repercussão do seu sucesso é tamanha que até Ivana vai voltar! O empresário Walter Pinto vai reaparecer no Teatro Recreio, breve, cogitando de apresentar novamente o "travesti" Ivaná, por certo ainda mais melhorado… Isso, evidentemente, se não surgirem outros, o que não será de admirar[32].

Em 1961, Walter Pinto, em parceria com Roberto Ruiz, escreveu a peça *O Diabo Que a Carregue… Lá Pra Casa!*, produzida pela Companhia Walter Pinto no Teatro Recreio — espetáculo que seria a última grande montagem de sua empresa naquele espaço. Ivaná voltou para a Companhia novamente como "atração" nesse espetáculo, em montação diferente das que havia elaborado anos antes.

[32] IVANÁ é melhor que Sofia Loren. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, n. 613, p. 6, 17 jun. 1961.

FIGURA 11 — Ivaná em ensaio para o espetáculo *O Diabo Que a Carregue… Lá Pra Casa!* (1961)

Fonte: Acervo Funarte/ Centro de Documentação e Pesquisa. Foto: Mafra.[33]

[33] No verso da imagem original consta em carimbo que pertencia inicialmente ao acervo de Brício de Abreu. Escrito em tinta azul está a mensagem "devolver a Brício", o que denota que a imagem fora emprestada em algum momento. Além disso, em lápis lê-se: "Ivaná, o espetacular travesti".

FIGURA 12 — Ivaná em foto de divulgação no programa de peça *O Diabo Que a Carregue… Lá Pra Casa!* (1961)

IVANA

Fonte: Programa de peça *O Diabo Que a Carregue… Lá Pra Casa!* (1961), p. 6. Fonte: Acervo Funarte/ Centro de Documentação e Pesquisa. Foto: Mafra.

As imagens mostram Ivaná com maquiagem muito utilizada nos anos 1960, com o delineado bem marcado em torno dos olhos. A peruca e seu vestido fazem lembrar Marilyn Monroe e Marlene Dietrich entre os anos 1950 e início dos anos 1960, como uma referência icônica do cinema *hollywoodiano* entre fins dos anos 1950 e início de 1960. As imagens são do mesmo ensaio realizado para promover o espetáculo, feito por Luís Mafra, provavelmente no primeiro semestre de 1961.

FIGURA 13 — Ivaná em ensaio para o espetáculo *O Diabo Que a Carregue... Lá Pra Casa!* (1961)

Fonte: Acervo Funarte/ Centro de Documentação e Pesquisa. Foto: Mafra.

FIGURA 14 — Marlene Dietrich em ensaio de divulgação de seu espetáculo no Hotel Sahara, Las Vegas, EUA, 1957.

Fonte: Artnet. Foto: John Engstead. Disponível em: https://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/john-engstead/marlene-dietrich-in-las-vegas-TSvNNT-1HMINtDQhMZHH7g2

As posições mostram sofisticação e *glamour*, com vestido cintilante marcado na cintura, sobreposto por uma longa capa com entorno em pele animal, usando longo colar e brincos brilhantes, calçando salto alto. Esse figurino e ornamentação foi o mesmo utilizado no seu número no primeiro ato do espetáculo. Tendo autoria de Mafra, as poses e jogos de luz e sombra compõe uma projeção de feminino cuidadosamente enquadrado pelo fotógrafo que utilizava tanto as expressões do rosto de Ivaná, quanto da performance feminina em seu corpo.

Como se pode perceber, o vestido e a ornamentação da composição transformista de Ivaná (Figura 13) é muito parecida com o figurino utilizado pela atriz e cantora Marlene Dietrich (Figura 14) em seu espetáculo-residência realizado no Hotel Sahara, em Las Vegas (Estados Unidos da América) entre o final dos anos 1950 e início dos anos 1960. Apesar de haver uma grande proximidade em toda a composição não há confirmação em fontes sobre Dietrich ter sido a inspiração para Ivaná em sua montação no espetáculo *O Diabo Que a Carregue… Lá pra Casa!*.

Marlene Dietrich nasceu em Berlim em 1911. Foi uma das grandes artistas *hollywoodianas* do século XX após migrar para os Estados Unidos. Foi opositora do nazismo alemão e se recusou a participar das propagandas nazistas durante a República de Weimar. Uma das características da vida da artista foi a vivência de sua bissexualidade de forma livre em um tempo em que era condenável. Apesar disso, não fez da questão da sexualidade uma pauta política de combate, embora tenha sido árdua defensora dos princípios democráticos durante toda a sua vida. Sua influência foi além da arte do cinema e do espetáculo, tendo deixado marcas no comportamento, na moda e nas práticas políticas[34].

Como estrela de seu tempo, Marlene Dietrich provavelmente influenciou artistas brasileiros/as e estrangeiros/as. Se Ivaná foi inspirada pela atriz alemã para o seu figurino e indumentária só se tem uma aproximação visual, pois no texto de sua personagem para o espetáculo em questão não há nenhuma marcação ou referência — direta ou indireta — a Dietrich. O espetáculo continha dois atos e vinte seis quadros, tendo como grande estrela Iris Bruzzi, casada com Walter Pinto naquela época. Vale perceber algumas características no prólogo no espetáculo, nas marcações para o elenco e o Ponto:

[34] Cf. LEHNEN, Christine. O legado contemporâneo de Marlene Dietrich. **DW Brasil**, Berlim, 27 dez. 2021. Disponível em: https://www.dw.com/pt-br/o-legado-contempor%C3%A2neo-de-marlene-dietrich/a-60267649. Acesso em: 10 março 2024.

> (Ouverture pela orquestra, cujo tema é o jazz através dos tempos. Durante a ouverture, há através uma cortina de plástico, em projeção, o travesti, que será feito por uma atriz que está vestida com uma malha inteira. Terminado o travesti, a figura de um diabo, suspende-a nos braços e vai desaparecendo. Apaga -se a projeção. Terminada a ouverture, a orquestra faz um crescendo diábolico e abre-se o pano. Aparece uma cena completamente negra. Do chão, elevam-se cortinas de fumaça. É o inferno. Sobre a fumaça, dansam, em passos fantásticos, os demônios. Ha um baile curto e logo a orquestra introduz o têma de Satã. Este surge em cena como por encanto, precedido por uma explosão de fumaça. É um Diabo moderno, elegante, de capa e casaca, embora se lhe notem os clássicos chifres. Começa a falar e com gestos da ampla capa, faz desaparecer ou parar a dansa que os demais interpretavam)[35].

O tema referente a "Satã" e elementos que evocavam o "pecado" (o sexo/mulher) no teatro musicado já havia sido explorado por Carlos Machado nos anos 1950, na boate Casablanca, com o *show Satã Dirige o Espetáculo*[36]. Interessante notar que o termo travesti designa a prática artística de caracterização de uma atriz em número "fantástico", contracenando com a "figura de um diabo". Apesar do termo designar o lugar de "transformação" de uma performance nesse caso se distancia sobre gênero, como em Ivaná.

No espetáculo, Ivaná apareceu atuando em dois momentos, em um número no primeiro ato e em um quadro no segundo ato. Também esteve à frente do fornecimento para a chapelaria utilizada, sendo que os adereços e objetos tiveram origem na marca Dior, de Paris, como referenciado nos créditos técnicos no programa de peça[37].

Em sua performance no primeiro ato, Ivaná canta em português, mesclando algumas frases em francês na introdução de um quadro de fantasia, em que a grande atração, além dela mesma, era o mágico Drakon.

> Amar alguém,
> oh! como é doce amar!
> Oh! lá, lá, lá!
> C'est fantastique!
> Amar Paris,
> de amôres tão sutís!
> Oh! lá, lá, lá!
> C'est fantastique,
> falar de amor,
> palavras de paixão!
> Oh! lá, lá, lá,!
> Oui, c'est fantastique!

---

[35] PINTO, Walter; RUIZ, Roberto. **O Diabo Que a Carregue… Lá Prá Casa**. Rio de Janeiro: Companhia Walter Pinto, 1961. (Cópia 1). Acervo Funarte/ Centro de Documentação e Pesquisa. p. 4.
[36] Cf. CARLOS Machado. *In*: DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2021. Disponível em: https://dicionariompb.com.br/personalidade/carlos-machado/. Acesso em 29 set. 2023.
[37] Cf. PINTO; RUIZ, *op. cit.*

amar Paris
de amôres tão sutís!
C'est fantastique!
Fantastique! Fantastique![38]

Como se pode notar, o conteúdo lírico evoca, novamente, Paris na performance da transformista. O amor e a cidade de Paris "andam de mãos dadas" no canto de Ivaná, acompanhada pelos *boys* nesse início de quadro de fantasia do espetáculo. As marcações da peça traçam que o número que fora executado por Drakon logo após Ivaná não era específico, não tinha enredo, sendo apenas frisado se tratar de "um número de magia" com a assistência de duas *girls*. Como já dito anteriormente, a fragmentação do texto no teatro de revista desconecta de seu tema proposto no título, que fora elaborado propositadamente para chamar a atenção, não para fazer a síntese de algum tema principal.

O número de Ivaná tem ligação nesse ato com a primeira apoteose[39], que traz o Diabo falando sobre mulheres, amor e prazer, dizendo ter criado "[…] a Capital do pecado… do charme e da sedução: PARIS"[40]. A sua apresentação era o início da fantasia para que o mágico Drakon aparecesse no palco. E na construção de sua performance, Ivaná apresentou os mesmos elementos francófonos que a tornou famosa quase dez anos antes, no mesmo Teatro Recreio.

Da mesma forma, apresentou no prólogo do segundo ato um quadro intitulado "Hotel dos amores" nomeado como sendo de fantasia, estabelecendo certa continuidade com seu primeiro número no ato anterior. Neste quadro, Ivaná canta e atua em um momento do espetáculo de ambiguidade que leva ao cômico. Dividido em duas partes, sua performance ousa com a linguagem e sua montação. A marcação no texto descreve o ambiente da cena: "cenário duplo, enrolando-se e desenrolando-se a medida da necessidade. Na parte de baixo, a portaria de elegante hotel. Na de cima, varanda de apartamento de luxo"[41].

---

[38] PINTO, Walter; RUIZ, Roberto. **O Diabo Que a Carregue… Lá Prá Casa**. Rio de Janeiro: Companhia Walter Pinto, 1961. (Cópia 1). Acervo Funarte/ Centro de Documentação e Pesquisa. p. 12.

[39] Foi um recurso proveniente dos quadros de mágica que se transformou ao longo do século XIX passando para o teatro de revista como parte fundamental do final de cada ato, sempre enaltecendo algo, glorificando personalidades, acontecimentos heroicos, grandiloquente, com luxo e ápice da história. Com Walter Pinto a apoteose era o enaltecimento patriótico brasileiro ou de elementos da cultura nacional. A apoteose mais importante era a do quadro final do primeiro ato. Toda a companhia entrava em cena em números musicais. Cf. GUINSBURG, J.; FANA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos São Paulo: Perspectiva; Sesc São Paulo, 2006/ VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil**: dramaturgia e convenções. 2. ed. rev. e amp. São Paulo: SESI-SP editora, 2013

[40] PINTO; RUIZ, *op. cit.*, p. 27.

[41] *Ibidem*, p. 29.

Toda a cena acontecia entre Ivaná e o Velhote, vivido pelo ator Afonso Stuart; o corpo de baile em que as *girls* se caracterizavam como criadas do hotel; e os *boys* como "noivos" de Ivaná, diante do conteúdo lírico da canção cantada.

> Ivaná
> Estou amando alguém,
> Alguém que me faz feliz.
> E que me quer, também,
> E a mais ninguém o diz!
> Só que amar, amar!
> Com louca paixão! Paixão!
> Pediu minha mão, também,
> Mas eu não quis dar
> Não vou casar assim!
>
> Côro
> Está amando alguém!
> Alguém que a faz feliz!
> E que lhe diz: meu bem!
> E a mais ninguém o diz!
> Só quer amar, amar!
> Com louca paixão! Paixão!
> Pediu-lhe a mão!
>
> Ivaná
> Mas eu não quis dar![42]

A ambiguidade da música consta no sentido jocoso do verso "mas eu não quis dar!" levando para um sentido debochado sexual já que enquanto Ivaná cantava os "*grooms*" (noivos) performados pelos *boys* da Companhia dançavam no palco, seus pretendentes, seguida pelo Coro que não deixa dúvida quando frisa o gênero de Ivaná no feminino. A Segunda parte desse quadro foi toda encenada, sem falas. As marcações e descrições no texto mostram o apelo generificado da cena, e coloca a figura feminina de Ivaná como ilusória, falsa:

> (Dansa com os boys, enquanto o Velhote observa. Terminada a dansa, Ivaná entra no interior do Hotel juntamente com o Velhote, que sai lógo a seguir, dando gorjetas aos "grooms" e sai de cena. Há novo baile entre os "grooms e as criadinhas". Terminando o baile, saem de cena. Ivaná, vem do interior e dirige-se a porta do elevador que está ao fundo e entra na mesma. Velhote, nesse momento, atravessa a cena de um para o outro lado com uma escada. Mutação de cena, que agóra passa a ser uma sacada de um apartamento de luxo. Ivaná entra. Começa a despir-se. O velhote aparece na parte do fundo e

[42] PINTO, Walter; RUIZ, Roberto. **O Diabo Que a Carregue… Lá Prá Casa**. Rio de Janeiro: Companhia Walter Pinto, 1961. (Cópia 1). Acervo Funarte/ Centro de Documentação e Pesquisa. p. 29.

> observa a cena. Quando Ivaná tira o soutien e a cabeleira, apresentando-se o homem que é, o Velhote desmaia. A cena escurece. Mutação)[43]

A cena fora construída para tratar da desmontação de Ivaná no palco, revelando "o homem que é". Yvan Monteiro Damião atuava, dessa forma, não só nos desígnios da ambivalência, mas mostrava-se como performer vinculado grandemente a paródia de gênero. O desmaio do personagem Velhote assim que vê a figura masculina revelada após Ivaná despir-se provavelmente apresentava-se no campo da derrisão, a partir da ideia de "falsa mulher".

A mulher francesa que seduzia os homens era uma "miragem" construída sobre um corpo masculino que agora era revelado, numa suíte de luxo de um hotel. A cena toda evoca a linguagem da construção de gênero, mas sobretudo o sentido de travesti como "fantasia", peruca e sutiã. Sob esse ponto de vista, travesti é nitidamente frisado como farsa, e, portanto, a sedução de pessoas mais desatentas, como a figura de um "velhote", posto em cena.

Essa situação criada na cena jogava com o talento do ator e a ambivalência da montação transformista, lembrando que nesse momento a performance de "fazer o travesti" ainda era muito associada com o campo teatral, e não com a identidade de gênero. Mesmo que havia a relação entre subjetividade e corpo na abordagem performática de Ivaná e do Velhote, a prática da montação era tida como a arte de "fazer o travesti", situação como visto nessa cena, era o chamariz do entretenimento provocado pelos artistas em cena.

Ivaná ganhava, assim, a oportunidade de aparecer de forma descontruída do que fora no início de sua carreira, quando era irretocavelmente dita pela imprensa como um acontecimento "sem precedentes" na arte do transformismo no Brasil. Os enquadramentos em torno de sua imagem e significados atribuídos a ambiguidade de gênero terminaram por causar uma representação que chegou mesmo a retirar a característica de seu gênero social, como sujeito masculino, o ator Yvan Damião.

---

[43] PINTO, Walter; RUIZ, Roberto. **O Diabo Que a Carregue… Lá Prá Casa**. Rio de Janeiro: Companhia Walter Pinto, 1961. (Cópia 1). Acervo Funarte/ Centro de Documentação e Pesquisa. p. 29.

“Tecnologias do gênero”

A generificação (ou “sujeito engendrado”, para Teresa de Lauretis) da performance de Yvan/Ivaná trazia consigo as demandas de uma época em movimento quanto aos desígnios das técnicas corporais de transição de gênero, como discutido anteriormente. A identidade transgênero de corpos desviantes da cisheteronorma começava a ganhar contornos públicos e no Brasil foi tratada nas páginas de revistas principalmente pelo caso de Coccinelle, no início dos anos 1960. Essa visão não é substancialmente atrelada apenas ao processo biopolítico como também está imerso nas “tecnologias sociais” incluindo a linguagem:

> […] desta forma, propor-se-ia que também o gênero, como representação e como auto-representação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana.[44]

Sob esse ponto de vista, a atriz, cantora e performer francesa Coccinelle esteve no centro dos debates internacionais ao longo dos anos 1950 e 1960, pois foi uma das primeiras mulheres transexuais publicamente a se submeter à cirurgia de redesignação sexual. Fez muito sucesso no cinema, porém foi nos palcos que ela se manteve a maior parte de sua carreira. Ela revela, em sua autobiografia, que seu primeiro amor foi Yvan Monteiro Damião, antes de sua transição de gênero[45]. Nesse relato, ela afirma ter o conhecido ainda como um artista dançarino do Folies-Bergère, em Paris, tendo passado também pelas casas de espetáculos Carrousel e Madame Arthur.

Nas memórias de Coccinelle, é citada a avó de Yvan Monteiro Damião, que vivia na Normandia, tendo a conhecido quando eram namorados, no início dos anos 1950. Como o primeiro amor de sua vida, ela se recorda da cumplicidade de ambos, na atração física e na admiração artística. Se separaram em 1953 quando ele assinou contrato com Walter Pinto[46]. Só se reencontraram em 1963: “[…] dez anos depois, encontrei-o no Rio: ele havia se tornado ‘loira’ e ‘cantora’ em um cabaré de Copacabana onde ele incluiu sucessos de Gilbert Bécaud”[47].

---

[44] LAURETIS, Teresa de. A Tecnologia do Gênero. *In*: HOLANDA, Heloísa Buarque (org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 208.
[45] COCCINELLE. **Coccinelle par Coccinelle**. Paris: Filipacchi, 1987. p. 79.
[46] Cf. *ibidem*, p. 80.
[47] No original: “[…] mais dix ans plus tard, je le retrouvais à Rio: il était devenu ‘blonde’ et ‘chanteuse’ dans un cabaret de Copacabana où il interprétait des succès de Gilbert Bécaud”. *Ibidem,* p. 80. Tradução nossa.

O empresário mais influente do entretenimento noturno carioca daquele período era Carlos Machado, que levara Coccinelle para o Rio de Janeiro no compromisso de se apresentar na boate Fred's, entre o fim de março e o início de abril de 1963. Lá, ela fez esquetes com tecidos, construindo figurinos ao vivo no palco, além de cantar[48]. Deste reencontro, ela deixa claro que fez o possível para "empurrar" Yvan de volta para a Europa.

Por sua visita no Rio de Janeiro em 1963, Coccinelle provocou um "*frisson"* na imprensa que se dedicou a registrar sua passagem pela cidade e não poupou esforços para enquadrá-la nas relações de gênero a natureza "estranha" da artista, que era uma pessoa abertamente transexual. Nesse propósito, a revista *Manchete* publicou uma fotorreportagem com Coccinelle que também estampou a capa da última edição do mês de março de 1963.

A fotorreportagem conta com mais imagens do que texto verbal, utilizando do recurso para compor uma narrativa visual pautada pelo movimento: as fotografias foram feitas durante o *show* de Coccinelle na boate Fred's. Apesar dos textos ocuparem pouco espaço nas páginas não deixaram de ser impactantes pela apresentação. O próprio título — retirado de uma suposta exclamação de Grande Otelo durante o *show* — torna-se uma interpretação generificada sobre o corpo da atriz: "eu quero essa mulher assim mesmo!"[49].

O título ocupou espaço tão importante na fotorreportagem — não apenas nas dimensões da página, mas no impacto de seu significado — que dá o tom da leitura dos textos verbal e imagético em página dupla. Desse modo, a situação "exótica" de Coccinelle pelo sexo/gênero é o chamariz para ter se tornado a "atração" contratada por Carlos Machado, como "autopresente", segundo consta no texto, para seu aniversário de 50 anos. A chamada inicial no topo da fotorreportagem frisa a interpretação constante na revista: "o *show* de Coccinelle fêz muita gente exclamar" seguido do título em letras maiúsculas na página seguinte em grande destaque pela fonte tipográfica e a cor[50].

> Concordo que haja necessidade de publicar reportagens do tipo Coccinelle. Mas daí a intitular a matéria de **Eu Quero Essa Mulher Assim Mesmo** vai uma grande distância. Isto já é debochar do público. Almeida Júnior, Santos, SP[51].

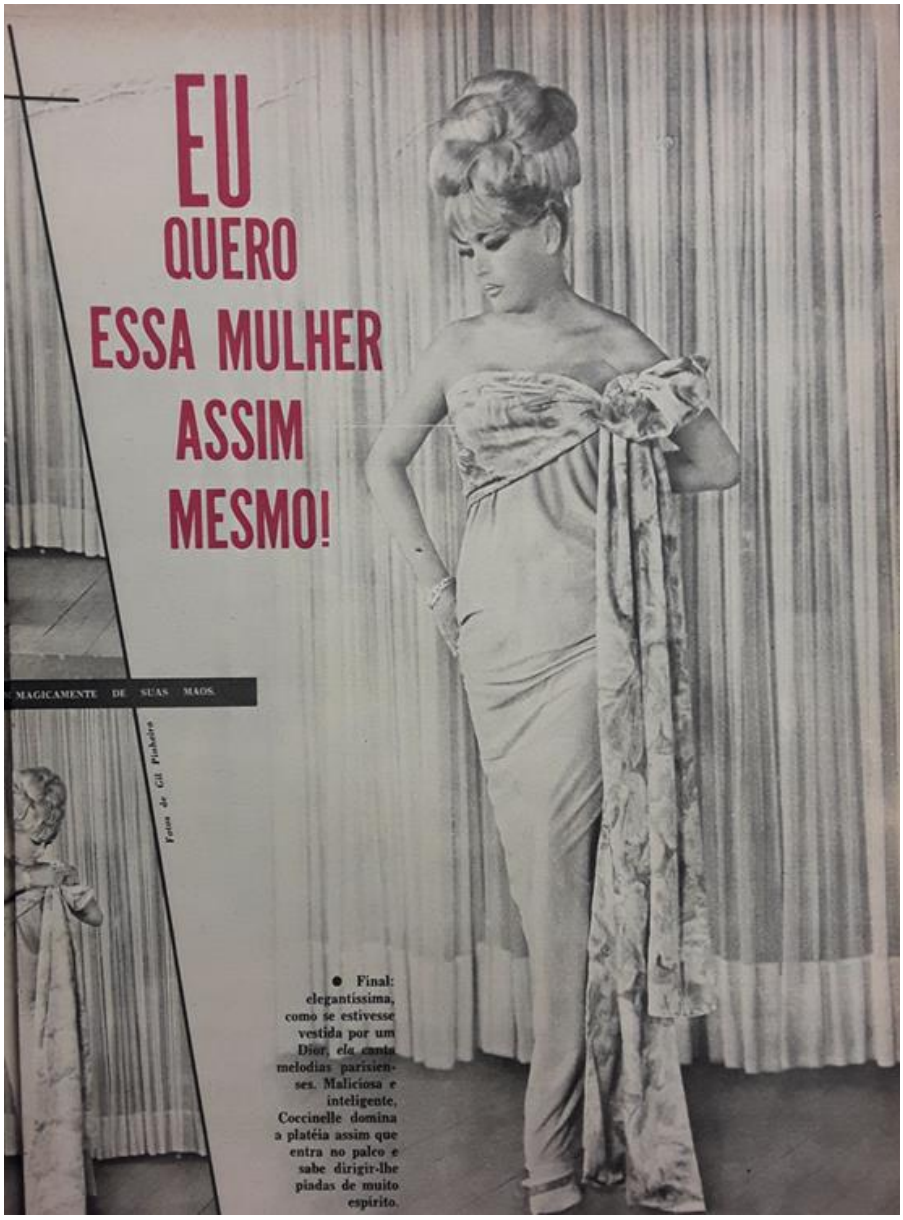
[48] Cf. EU quero essa mulher assim mesmo! **Manchete**, Rio de Janeiro, ano 10, n. 571, p. 34-35, 30 mar. 1963. Coccinelle estampou a capa desta edição.
[49] *Ibidem*.
[50] *Ibidem*.
[51] COCCINELLE. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 572, p. 7, 6 abr. 1963. O leitor em Manchete.

A impressão do leitor identificado como Almeida Júnior, da cidade de Santos-SP, traça exatamente à proporção que o título dá ao contexto das imagens. Sua opinião está nos parâmetros da leitura abjeta a que o corpo transgênero ocupa na representação construída. Forma e conteúdo andam juntos para saturar essa representação, coadunado que "reportagens do tipo Coccinelle" seria aceitável de acordo com o entretenimento oferecido.

FIGURA 15 — Coccinelle em fotorreportagem de *Manchete*.

Fonte: *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 571, p. 34, 30 mar. 1963.

FIGURA 16 — Coccinelle em fotorreportagem de *Manchete*.



Fonte: *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 571, p. 35, 30 mar. 1963.

As imagens mostram Coccinelle executando um número que Ivaná também performava, utilizando um tecido e alfinetes para criar diversos modelos de vestidos ao vivo. A base de seu figurino revelado na foto e dada especial atenção no texto é um corpete preto rendado e um par de salto alto. O cabelo preso deixa seu colo exposto e seu rosto iluminado, mostrando sua maquiagem com delineado bem característico do momento, utilizado também por Ivaná em *O Diabo Que a Carregue… Lá Pra Casa!*.

As características de feminilidade colocadas sobre a corporeidade criada na fotorreportagem estimulam a ambiguidade presente no texto. Querer "essa mulher assim mesmo" sugere que "essa mulher" não era "de verdade", haja vista que sua história de transição e gênero já era notável. No jogo de linguagem com a questão de gênero aparece no texto: "Jacques-Charles Dufresnoy, ou melhor, Jacqueline, ou melhor, Coccinelle, apresentou-se num *show* tipicamente parisiense, feito de belas canções, pouca roupa e piadas picantes"[52].

Revelar o antigo nome masculino de Coccinelle através de um tom de piada acentua o olhar estranhado sobre sua identidade de gênero. Somado ao entremeado no título e subtítulo, as representações entre palavras e imagens enquadravam-na numa leitura abjeta. Novamente, houve um leitor que se expressou sobre ela de forma mais contundente na percepção do "horror" causado pela atenção da revista para a artista:

> Na semana passada os senhores dedicaram nada menos de três páginas ao imoralíssimo assunto Coccinelle. Acabo de comprar a MANCHETE e verifico que a abjeta personagem foi novamente focalizada. Os senhores estão certos de que não existem assuntos mais interessantes? Cornélio Rodrigues Waldemar, Belo Horizonte, MG[53].

Comparado com os enquadramentos sobre Ivaná na mesma revista dez anos antes, Coccinelle causou espanto nos leitores que tiveram suas mensagens divulgadas pela revista. No caso analisado de Ivaná não foram obtidas as mesmas fontes que indicassem a representação construída na ótica do público, a não ser o fio condutor elaborado pela imprensa nesse período. Coccinelle, igualmente de origem francesa e valorizado os seus atributos artísticos parisienses, havia dado um passo a mais no debate, já que passara pela cirurgia de redesignação sexual, alarmada pela *Revista do Rádio* com sensacionalismo sobre Ivaná alguns anos antes.

O olhar abjeto se coaduna ao exprimido de forma atenuada e lúdica pela fotorreportagem. Ao passo que afirma a feminilidade de Coccinelle, a coloca em um lugar distante do "normal", um corpo estranho diante do que seria uma mulher. A moralidade acionada pelo leitor se inscreve nos paradigmas da cisheteronormatividade dentro daquelas relações de gênero, discutidas no capítulo anterior. Gênero, portanto, é utilizado pela revista como entretenimento, a "mudança de sexo" tonada espetáculo no corpo de Coccinelle.

---

[52] EU quero essa mulher assim mesmo! **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 571, p. 34, 30 mar. 1963.
[53] COCCINELLE. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 572, p. 7, 6 abr. 1963. O leitor em Manchete.

Neste ponto se deve tomar precauções porque mesmo havendo identificação do leitor e parte do que ele escreveu não há o conteúdo de sua mensagem no todo, pois "[…] o conteúdo da 'Seção de Cartas' é produto das escolhas da redação, dos profissionais que separam, por conta de diversos objetivos, o que deve ser e o que não deve ser publicado"[54]. Esta seção em *Manchete* sempre publicava em média oito mensagens neste "canal direto" com seus/suas leitores/as.

Nos casos aqui tratados todos os fragmentos estão assinados. A revista *Manchete* já havia apelado para leitores/as se identificarem em mensagens que não eram assinadas e afirmava que não inventava os textos ali publicados. Como se pode notar, o que se tornou digno de ser publicado ali e o que se chega até o presente, representado como está, interpretando tais aspectos deste "diálogo com o leitor" configura-se como uma peça a mais no olhar estranhado e abjeto quanto a identidade de gênero dada pela imprensa. Como frisado por Capelato a "informação é um direito público, mas o jornalismo é, geralmente, uma atividade exercida no setor privado[55].

As figuras famosas elaboradas em torno do tom de "atração" pelos agentes de teatro e da imprensa utilizou de recursos midiatizados naquele momento sobressaindo um modelo de *star system*. Desse viés, chamar a atenção para um corpo estranho e "imoral" — como na compreensão de um leitor — tem muita relação com o *status* artístico elevado pela circulação das imagens e acontecimentos culturais.

> O preço do sucesso. Aos olhos do público, o artista bem-sucedido é motivo de comentários, interrogações. Ele passa a ser a nova referência mítica de ascensão social. O novo modelo passível de imitação. O artista de sucesso fica visado como aquele que "chegou lá"[56].

As percepções da imprensa que recobre o período entre 1953 até 1964 reverberou uma série de fatores históricos acerca de gênero e a visão em transformação tanto do conceito quanto das representações corporais sobre gênero, percebidos aqui pela estética feminina construída sobre corpos de performers reconhecidos como homens cisgênero por aquela sociedade. Diante disso, é notável que a prática do transformismo tenha ganhado cada vez mais protagonismo dentro do ambiente teatral musicado, fosse nas grandes peças ou em boates.

---

[54] KLANOVICZ, Luciana Rosar Fornazari. Com a palavra, os leitores. *In*: PEDRO, Joana Maria (org.). **Práticas Proibidas**: práticas costumeiras de aborto e infanticídio no século XX. Florianópolis: Cidade Futura, 2003. p. 285.
[55] CAPELATO, Maria Helena R. **Imprensa e História no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 1988. p. 18.
[56] LENHARO, Alcir. **Cantores de Rádio** — a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995. (Coleção Viagens da Voz). p. 80

Ao analisar esse protagonismo como "demanda" artística que cresceu no período nota-se que o foco em Ivaná foi desviado sob primas diversos, fosse pela ótica do estranhamento/fascínio ou pela abjeção/ataque quanto a tendência dos agentes da imprensa em compreender a mudança em segmentos sociais na apreensão das relações de gênero durante os anos 1950 e início dos anos 1960. Ainda que o gênero fosse substancialmente compreendido e referido ao "sexo" (genitália) na linguagem corrente, o sistema das relações de gênero masculino/feminino ligava-se ao mundo social que passava por transformações.

Por essa via, por exemplo, em artigo de opinião publicado na revista *O Cruzeiro*, em outubro de 1961, o jornalista David Nasser era taxativo em reclamar: "não posso mais correr o risco de ser transformado numa espécie de Ivaná do jornalismo, sem sexo"[57]. A afirmação ocorre num contexto em que o jornalista estava se referindo sobre sua própria história dentro d'*O Cruzeiro*, principalmente no relacionamento com seu chefe Assis Chateaubriand. Usou o nome de Ivaná, que estava em evidência novamente naquele período graças ao espetáculo *O Diabo Que a Carregue... Lá Pra Casa!*, na tentativa de demonstrar que não poderia correr o risco de ser taxado como um profissional sem lugar, sem reconhecimento e sem ação em seu ofício, já que — de acordo com o próprio jornalista — nunca fora censurado pelo veículo em que atuou.

Dessa forma, o estranhamento sobre Yvan Monteiro Damião sobressai a Ivaná, ou seja, não está somente sobre a persona, mas também sobre a identidade do próprio artista considerado "sem sexo", muito próxima daquela representação criada por Henrique Pongetti de "anfíbio". Nota-se a mesma chave de leitura, o apontamento de sujeito abjeto diante das relações de gênero cisheteronormativas no padrão homem/másculo e mulher/frágil.

O jornalista David Nasser teve grande importância para a história do jornalismo brasileiro, já que conjuntamente com a revista *O Cruzeiro* redimensionou a figura do jornalista e as formas de fazer jornalismo que se daria a partir dos anos 1940. Sua dupla com Jean Manzon, francês emigrado para o Brasil devido a invasão alemã no início da Segunda Guerra Mundial, inovou no ofício pela forma e conteúdo imprimindo pela fotografia uma linguagem diferente do que se via na relação texto e imagem nos periódicos brasileiros até então[58].

---

[57] NASSER, David. Jornalismo e liberdade. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, n. 52, p. 4, 7 out. 1961.
[58] Cf. MORAES, Letícia Nunes de. As bandeiras de David Nasser. **Trama Interdisciplinar**, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 74-88, 2011. Disponível em: https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/3968. Acesso em: 10 nov. 2023.

O seu temperamento jornalístico se conectava muito às suas relações políticas, sendo que foi apoiador do golpe militar de 1964, além da proximidade com os militares e ao grupo de extermínio carioca Scuderie Le Cocq, legalizado pelo governo Médici em 1971, do qual foi "[…] escolhido seu presidente de honra"[59]. Com Manzon popularizou a linguagem da fotorreportagem através das páginas de *O Cruzeiro*, com quem fez longa parceria na criação — e fabricação — de reportagens que se tornaram muito famosas[60].

Em sua biografia consta que não tinha âncora nos fatos em que cobria, ou seja, na escrita da reportagem em que cobria algum acontecimento havia invenção de situações e desvios do ocorrido para fabricar uma representação pública que lhe convinha. Uma dessas questões é a própria narrativa criada sobre seu pai ter sido fotógrafo da Coluna Prestes, quando em verdade seu pai teria trabalhado com joias e pedras preciosas desde Jaú, no interior de São Paulo — onde David Nasser nascera — até o Rio de Janeiro, onde a família se estabeleceu ainda em sua infância[61].

As relações sociais entre esses dois expoentes da imprensa nacional do século XX transcendem o seu *métier* confundindo-se muitas vezes com a história política brasileira entre os anos 1940 e 1970. Entremeados pelo posicionamento conservador de seu diretor, *O Cruzeiro* como veículo de informação de circularidade e produção na casa dos milhares de exemplares, possibilitou a criação da imagem pública de Nasser como um jornalista influente e com fácil penetração nos assuntos de Estado.

Logo, quando está associando sua própria história, seu próprio ofício com Ivaná, ele está evidenciando a figura pública da transformista e de seu performer, redimensionando a ideia de gênero com sexo para dizer que se recusava a ser uma "coisa estranha", não definida, inverossímil. A astúcia em seu ofício o colocava, naquele momento, com liberdade de opinião em sua própria coluna, em que proclamava "[…] meu DIP sou eu mesmo"[62].

A questão das comparações entre figuras expoentes naquele momento marcava certo discurso da imprensa e colocava artistas contra a história de seu próprio ofício. Por essa via, Yvan Monteiro Damião fora confrontado pela *Revista do Rádio* sobre a arte do transformismo, no mesmo caminho seguido quando o colocou em sua montação como Ivaná contra Sofia Loren. Em fotorreportagem de julho de 1961, Yvan Damião cedeu uma pequena entrevista para

---

[59] MORAES, Letícia Nunes de. As bandeiras de David Nasser. **Trama Interdisciplinar**, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 74-88, 2011. Disponível em: https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/3968. Acesso em: 10 nov. 2023. p. 83.
[60] Cf. CARVALHO, Luiz Maklouf. **Cobras Criadas**: David Nasser e *O Cruzeiro*. 2 ed. São Paulo: SENAC, 2001.
[61] MORAES, *op. cit.*, p. 75.
[62] NASSER, 1966, p. 9-13 *apud* MORAES, *op. cit.*, p. 79.

a revista e desfaz a ideia empurrada pelo periódico de que foi pioneiro no tipo de transformismo realizado no Brasil.

> 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 Aimo, que apesar da idade avançada, ainda continua a trabalhar. Êle é o verdadeiro pioneiro[63].

Sua resposta em localizar em Aymond (dito Aimo) o pioneiro da arte transformista no Brasil caracteriza a intenção de desviar a memória histórica sobre si no que tange ao pioneirismo. Comparar essas figuras artísticas tornou possível que a imprensa tecesse, ao longo dos anos 1950 como visto, tentativas de enquadramentos tanto na compreensão social sobre gênero quanto na prática artística ao longo do tempo, principalmente a partir do teatro de revista. Na tessitura da fotorreportagem as imagens tomaram a maior parte das quatro páginas da publicação, se justapondo — novamente — entre o ator desmontado, se caracterizando e já completamente "transformado" em Ivaná.

FIGURA 17 — Yvan Monteiro Damião em dois momentos na fotorreportagem da *Revista do Rádio* (1961)

Fonte: *Revista do Rádio,* Rio de Janeiro, n. 619, p. 12, 29 jul. 1961. Foto: sem autoria.

[63] QUEM trouxe a moda do travesti para o Brasil. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, n. 619, p. 12-15, 29 jul. 1961.

A marcação entre masculino e feminino nas imagens pousadas colocaram o performer em situações bem distintas e com marcadores de gênero específicos, distanciando Ivaná (feminina) de Yvan (masculino) tal qual ocorrera em 1953 na revista *Manchete*. Todavia, essa disposição criada pela *Revista do Rádio* condiz com representações mais conservadoras sobre o artista em "trajes comuns" (roupas masculinas) citado na legenda das imagens acompanhado da afirmação de que "faz um travesti perfeito"[64].

Os "trajes comuns" para frisar a masculinidade do ator são calça comprida e camisa de botão de mangas longas. Como indumentária notam-se anel e óculos que o artista sempre utilizara quando fora dos palcos. Nas imagens em que posa no sofá o violão chama atenção como reforço de masculinidade. Já na caracterização como Ivaná impera figurinos ousados com *corset* rendado, deixando suas pernas à mostra, uma longa capa, peruca com corte curto, bem maquiado e sobre sapatos de salto alto. As luvas e os brincos adornam a montação transmitindo sofisticação à transformista.

[64] QUEM trouxe a moda do travesti para o Brasil. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, n. 619, p. 12, 29 jul. 1961.

FIGURA 18 — Yvan Monteiro Damião em dois momentos na fotorreportagem da *Revista do Rádio* (1961)

Fonte*: Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, n. 619, p. 13, 29 jul. 1961. Foto: sem autoria.

A legenda da imagem provoca o leitor sobre a ilusão do corpo transformista: “se lhe mostrassem esta foto (ao lado) você diria que a figura do retrato é um homem?”[65]. Apesar do jogo entre masculino e feminino ser evidentemente pensado para causar impressão de que Ivaná é uma criação artística coadunando com a interpretação constante no texto verbal, a fotorreportagem seguiu outras criadas sobre Ivaná durante a década em que esteve no Brasil. Contudo se distanciava, nesse momento específico, do que era falado sobre o transformismo de Yvan Monteiro Damião entre 1953 e 1954.

FIGURA 19 — Yvan Monteiro Damião se preparando para viver Ivaná

Fonte: *Revista do Rádio,* Rio de Janeiro, n. 619, p. 14-15, 29 jul. 1961. Foto: sem autoria.

[65] QUEM trouxe a moda do travesti para o Brasil. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, n. 619, p. 13, 29 jul. 1961.

As imagens em destaque na fotorreportagem nas últimas duas páginas acentuam a representação masculina do ator. A primeira fotografia no canto superior esquerdo revela o ator pousando e mostra seu peito desnudado em ação, completamente sem pelos. Parece evidenciar a preparação de seu cabelo para receber a peruca. A imagem logo ao lado desta, à direita, revela o processo de maquiagem do performer, com auxílio de outro profissional não identificado. A imagem que consta no canto superior direito está ilegível nesse registro capturado do acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Nas duas fotografias constantes no pé da página em que se vê o ator acendendo um cigarro e trajando ao que parece ser uma roupa formal e em outro momento, fechando a sequência, ele aparece se barbeando, o que configura um grande apelo na representação de seu "verdadeiro eu" como homem.

Em síntese, era notável tal recorrência ao artista desmontado, e enquadrado em suas características masculinas e destacado pelas ações, dispostas nessa sucessão de imagens fotográficas. Nesse contexto, as fotos podiam ser usadas para ser a "prova" definitiva de seu ser, uma vez que esse tipo de representação era de fácil entendimento pelo leitor que a percebia como comprovação do real. Mas a revista também usou imagens envolvendo situações de dupla representação: homem/mulher (Figura 18; Figura 20), diferentemente da autorepresentação de Yvan Monteiro Damião.

As legendas frisam a caracterização do ator em Ivaná. Fato importante de ser notado é que o seu nome, Yvan Monteiro Damião, não é citado em nenhum momento. "Ivaná" portanto é seu nome artístico e social, tornando o que a revista *Manchete*, em 1953, afirmou ser para todos os efeitos seu único nome, inclusive social, já que "Yvan" estava "esquecido"[66].

A opção por esse distanciamento pode ser compreendida pela memória histórica em que a *Revista do Rádio* opta por cristalizar, que Ivaná era a pioneira no tipo de transformismo que realizava. Essa prerrogativa fica evidente desde o título, na diagramação das páginas e no texto. O título por si em grande destaque alinhado à esquerda fazendo oposição ao destaque da página posterior com as imagens grandes e posicionadas lado a lado entre masculino e feminino endossam essa representação.

[66] Cf. SERRA, Ivo. Ivana – a grande dúvida. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 75, p. 23, 26 set. 1953.

FIGURA 20 — Fotorreportagem sobre Ivaná em *Revista do Rádio* (1961)

Fonte: *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, n. 619, p. 12-13, 29 jul. 1961. Foto: sem autoria.

Sob esse prima, o próprio título da fotorreportagem, como de costume neste tipo de texto, já conduz a leitura para uma frase que pode ser uma afirmação ou uma interrogação: "quem trouxe a moda do travesti para o Brasil". A ambivalência provocada no título segue pelas imagens, contudo a representação da masculinidade do ator se sobressai a persona feminina nesta publicação cuidadosamente endossada para discernir o "travesti artístico" do "travesti de rua", usando de palavras ditas por Damião:

> — Sente-se bem fazendo o travesti?
> — Para mim, fazer travesti é uma arte. Não me visto de mulher para ir a festas ou comparecer a bailes de Carnaval. Só faço o travesti no palco. Condeno muitos colegas que fazem o travesti pelas ruas. Êsses prejudicam o nosso trabalho. Aquêles que me assistem encontram apenas arte e não vulgaridade[67].

Ao associar sua performance transformista com arte e o "travesti de rua" com vulgaridade, o artista abre uma senda para se pensar nas disputas representacionais em torno de identidade de gênero no período. Dessa forma, duas noções provenientes do termo "travestismo" foram difundidas tendo por base a ideia cisheteronormativa de "falseamento" do

[67] QUEM trouxe a moda do travesti para o Brasil. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, n. 619, p. 14, 29 jul. 1961.

gênero. O "travestismo teatralizado" tomou "[...] duas vertentes diversas": a primeira "[...] meramente lúdica — floresceu, de modo esfuziante, no Carnaval [...]"; a segunda "[...] voltou-se para um objetivo mais profissional, com o surgimento nos palcos do ator-transformista, que passou a viver profissionalmente da imitação de mulheres [...]"[68]. Essa dicotomia está assentada no espectro das construções históricas de identidades brasileiras:

> A maior contribuição das pesquisas no campo das ciências sociais no Brasil está nas investigações da identidade 'travesti', que apontaram uma construção cultural identitária complexa que não pode ser compreendida como uma identidade sexual e de gênero isolada de suas intersecções com classe, raça, contexto cultural urbano e de sua inserção em redes de sociabilidade (Benedetti, 2005; Kulick, 1998/2008; Oliveira, 1994; Pelúcio, 2009; Silva, 1993). Contudo, como esses trabalhos se focaram em contextos de prostituição, acabaram invisibilizando que a categoria travesti também foi utilizada por décadas no Brasil como sinônimo da artista transformista[69].

Esse sinônimo se torna complexo de apreender pelas fontes porque os espaços culturais possibilitaram que pessoas de eróticas dissidentes vivessem suas expressões de gênero com certo grau de comodidade[70]. Porém, como discutido no Capítulo II o termo "travesti" confundido entre ilusão de gênero no palco e experiência de vida social se distanciavam muito na tolerância e respeito sobre os sujeitos que a ele eram associados. A geração jovem dos anos 1960 passou a viver como pessoas transgêneras (tanto transexuais, quanto travestis) a partir de noções flexíveis de identidades, mesmo que apresentassem apelo à estética cisgênero feminina, como aconteceu com as atrizes Suzy Parker, Aloma, Yeda Brown, Jane di Castro, Brigitte de Búzios, Marquesa, Eloína dos Leopardos, Rogéria, Phedra de Córdoba etc. Todas estas performers começaram suas carreiras atuando como transformistas, mas ou passaram pela transição de gênero e se tornaram mulheres trans ou passaram a se identificar enquanto travestis (como identidade de gênero).

---

[68] TREVISAN, João Silvério. Reminiscências da cena travestida. *In:* TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso**: a homossexualidade no Brasil da colônia à atualidade. 4. ed. rev., atual. e amp. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018. p. 232-233.

[69] BORTOLOZZI, Remom Matheus. A Arte Transformista Brasileira: Rotas para uma genealogia decolonial. **Quaderns de Psicologia**, Barcelona, v. 17, n. 3, p. 123-134, 2015. p. 126. DOI: https://doi.org/10.5565/rev/qpsicologia.1274. Disponível em: https://www.quadernsdepsicologia.cat/article/view/v17-n3-bortolozzi. Acesso em: 30 jan. 2021.

[70] "[…] defendo que o processo de construção identitária no âmbito da sexualidade e do gênero é um fenômeno que não pode ser isolado das trajetórias sociais das pessoas — incluindo suas redes de sociabilidade, sua inserção em uma comunidade cultural e sua trajetória de carreira (seja artística, como no caso da arte transformista, ou não). Cf. *Ibidem*, p. 126.

O transformismo, historicamente está fundamentado nas culturas latinas e "[…] assemelhava-se muito com a *Female Impersonator* estrangeira, buscando reencarnar as grandes divas, não só internacionais e da Broadway, mas também de novelas e grandes cantoras do rádio"[71]. Nas palavras de João Silvério Trevisan, o transformismo que aqui se debate foi uma segunda modalidade resultada do "travestismo teatralizado" que, por sua vez, existiu como prática cênica decorrente de circunstâncias político-sociais específicas nas Colônias dependentes da Metrópole portuguesa[72]. Provém desse conceito as expressões "fazer em/o travesti" e "número em travesti", designando a performance do ator. Para James Green, a renovação deste trabalho performático nos palcos brasileiros se deu nos anos 1960, exatamente na mudança de uma estética do escracho para o luxo, na personificação transformista:

> A novidade, em meados da década de 1960, era a aparição de homens como mulheres belas e elegantes, e não como meras paródias cômicas do sexo oposto. As novas coristas do sexo masculino davam a impressão de serem "mais femininas" do que as próprias divas. Rogéria, uma estrela desses espetáculos de travestis, personificava o novo estilo de se apresentar. Ela se tornou uma celebridade internacional e seu nome figuraria como a atração principal em clubes noturnos parisienses. Sua carreira simboliza os caminhos pelos quais o travestismo e os conceitos de gênero específicos da subcultura homossexual do Brasil se estenderam para além dos bailes de travestis e dos clubes gays noturnos para atingir um novo público[73].

O autor localiza, nos anos 1960, a profissionalização do transformismo pela ambiguidade e ilusão corporal criada pela persona destas artistas, no Brasil. Da mesma forma, Roger Baker em ensaio de referência para a história das montações também localiza nos anos 1960, no Reino Unido, o retorno da respeitabilidade do público quanto as práticas artísticas *drag*, evidenciando o trabalho de Danny La Rue como exemplo do deslocamento das performances "estridentes" para o *glamour* das apresentações em boates que atendiam a classe média londrina naquela década[74]. A emergência dessa prática artística como categoria nas artes performativas para Baker é entusiástica por representar a virada nas experiências e procura por entretenimento no pós-guerra, e aceitabilidade dessa categoria artística no palco. No caso citado

---

[71] NASCIMENTO, Juliana Bentes. Identidades em trânsito: revisitações acerca da arte da montação. *In*: GOMES, Aguinaldo Rodrigues; LION, Antonio Ricardo Calori de (org.). **Corpos em trânsito**: existências, subjetividades e representatividades. Salvador: Editora Devires, 2020. p. 234.

[72] Cf. TREVISAN, João Silvério. Reminiscências da cena travestida. *In:* TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso**: a homossexualidade no Brasil da colônia à atualidade. 4. ed. rev., atual. e amp. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

[73] GREEN, James Naylor. **Além do carnaval***:* a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. Tradução de Cristina Fino e Cássio Arantes. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2019. p. 385

[74] Cf. BAKER, Roger. **Drag**: a history of female impersonation in the performing arts. New York: New York University Press, 1994. p. 2.

por ele, Danny La Rue se tornou uma persona que além de trazer sua própria estética, fazia apresentações de variedades parodiando artistas femininas famosas[75].

Há muitos termos associados a questões de identidade de gênero e sexualidade, assim como para práticas artísticas que se confundem com noções de masculinidades e feminilidades por trabalharem justamente com os elementos da generificação dos corpos humanos. No caso dos termos para identidades artísticas, entre "transformismo" e "*drag queen*" deve-se pontuar que a incorporação do termo anglófono no Brasil se deu nos anos 1990, distinguindo-se "em torno das diferenças das linguagens artísticas" tanto na montação quanto na performance[76]. Elias Ferreira Veras determina dois períodos distintos quanto a existência de travestis, no que se refere às identidades no processo de subjetivação:

> As performances femininas praticadas por homossexuais se transformaram radicalmente na passagem do tempo das perucas para o tempo dos hormônios. Se, no tempo das perucas, travesti estava associado a uma prática restrita aos espaços privados de sociabilidade homossexual, no tempo dos hormônios, o termo passou a nominar uma personagem com uma biografia, um passado, uma história, uma infância, um caráter, uma forma de vida, uma morfologia, uma "anatomia indiscreta" e uma "fisiologia misteriosa"[77].

No mesmo contexto, outros termos podem ser empregados para "[…] descrever artistas masculinos que se vestem como mulheres […]" para "esclarecer" as variadas formas de performances que categorizam artisticamente funções cênicas, atuações em personas, representações de personagens etc[78]. Sob esse ponto de vista, existe: *transvestite*, *transsexual*, *male actress*, "personificador feminino" (*female impersonator*), "*drag*" e *drag queen* em suas atribuições pelo pensamento no mundo anglo-saxão. Contudo, é evidente as abrangências de algumas das categorias, como a de *drag queen* e as personaficações femininas, como o

---

[75] Um exemplo pode ser observado na apresentação de La Rue no evento anual da Família Real Britânica, que ocorre no London Palladium: DANNY La Rue. The Royal Variety Performance. Londres: ITV, 1969. 1 vídeo (12 min). Publicado pelo canal Video Rarities. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=u_9jV1kj45k. Acesso em 30 nov. 2021.

[76] BORTOLOZZI, Remom Matheus. A Arte Transformista Brasileira: Rotas para uma genealogia decolonial. **Quaderns de Psicologia**, Barcelona, v. 17, n. 3, p. 123-134, 2015. p. 127. DOI: https://doi.org/10.5565/rev/qpsicologia.1274 Disponível em: https://www.quadernsdepsicologia.cat/article/view/v17-n3-bortolozzi. Acesso em: 30 jan. 2021.

[77] VERAS, Elias Ferreira. **Carne, tinta e papel**: a emergência do sujeito travesti público-midiatizado em Fortaleza (CE), no tempo dos hormônios/farmacopornográfico. Orientadora: Roselane Necke. Coorientadora: Joana Maria Pedro. 2015. 228 f. Tese (Doutorado em História Cultural) — Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015. p. 71. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/169488. Acesso em: 03 nov. 2021.

[78] BAKER, Roger. **Drag**: a history of female impersonation in the performing arts. New York: New York University Press, 1994. p. 16. No original: "I have used several different expressions to describe the male artists who dress as women […]".

transformismo. O debate entre estes termos e questões de gênero e sexualidade se encontram no caso da presença de performers que passaram pela redesignação sexual no processo de transição de gênero, notadamente após os anos 1950, como Coccinelle.

A artista transgênera francesa serviu também de paradigma para a "arte do travesti" sendo constantemente associada às estéticas de montações como Ivaná e Sofia Loren. A entrevista com Yvan Monteiro Damião publicada pela *Revista do Rádio* cooptou em sua fala esse modelo francês e atribuiu para a artista o lugar de destaque na montação:

> – Qual 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[79].

O periódico não perdeu a oportunidade de continuar as comparações entre Ivaná e Sofia Loren, além de obter resposta sobre Coccinelle — que, no momento dessa fotorreportagem já era um grande ícone artístico. Nota-se que arte e gênero se torcem quando Yvan Damião cita Coccinelle como "o melhor do mundo" sobre a "arte do travesti", porém ela já havia passado pela transição de gênero naquela época. Dessa forma, pode ser percebido que gênero/sexo/identidade tensionavam sobre o corpo ainda em conflitos de enquadramentos, mas tendo em vista que "em matéria de travesti" se refere muito mais à prática artística, a caracterização, a performance do que a intervenção corpórea cirúrgica e os processos de subjetividades de identidade de gênero. A *Revista do Rádio* não deixa de mencionar e endossar a cristalização de certa representação sobre travestis entre a arte e o campo social, retratando a superioridade de travestis francesas em certa característica bem relevante sobre corpo e gênero para aquele momento:

> 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"…[80]

[79] QUEM trouxe a moda do travesti para o Brasil. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, n. 619, p. 12-15, 29 jul. 1961.
[80] *Ibidem.*

Além do periódico reforçar a distinção entre Ivaná e Sofia Loren (transformista), a afirmativa sobre as travestis francesas é complexa por se emaranhar na compreensão entre montação artística e modificação corporal pela identidade de gênero. Nesse último caso, a situação destacada no excerto reforça a concepção do uso da palavra "travesti" na perspectiva de identidade de gênero e associação com o universo das homossexualidades, que se cristalizaria ao longo da segunda metade do século XX.

A modificação do corpo para obter curvas associadas aos códigos femininos de gênero era obtida pelo uso de produtos oleosos injetados nos contornos corporais para fins estéticos. Na imagem evocada pelo periódico para dizer sobre isso está a atriz italiana Gina Lollobrigida, muito popular no Brasil naquele período alçada, nesse contexto, como símbolo de ideal de beleza feminina. De acordo com o que Ivaná explicou para a reportagem as técnicas utilizadas para a modificação corporal (no caso de aumento das mamas, coxas e glúteos) estavam no uso da parafina, recorrida por pessoas em transição de gênero (pelo que é indicado na afirmativa) para ficarem "lollobrígidos":

> Nos anos 50 e 60 do século XX, as injeções legalizadas de óleo de parafina eram muito populares na Itália. Pênis, seios, bochechas, nariz e pálpebras eram alvos de aumento ou modificações em seus contornos por esta técnica. Porém, complicações de curto e longo prazo foram relatadas, como a migração do óleo de parafina[81].

As técnicas e tecnologias para intervenções corporais como forma de adequação estética de gênero passaram a ser, entre os anos 1950 e 1960, associadas a identidade travesti, que embora ainda houvesse relação intrínseca com o ambiente teatral e performático migrava para a compreensão de identidade de gênero. Nesse ponto, a produção de subjetividades no espectro das transgeneridades como nos casos de Cintura Fina e Madame Satã mostra como se ultrapassava a situação do gênero estar apenas associado puramente ao sexo e ao corpo.

O uso do termo "travesti" na história do teatro brasileiro associado a um/a artista encenar uma personagem de gênero oposto ao seu não foi somente em casos de homens interpretando mulheres, mas também de artistas mulheres cisgêneros incorporando personagens masculinos em óperas, como demonstrado por Lafayette Silva no seu discurso historiográfico sobre o teatro nacional. Ele usa o termo para designar a prática artística de atrizes, no século XIX e XX

[81] FIGUEIREDO, Vandré Casagrande *et al*. Doping cosmético: a problemática das aplicações intramusculares de óleos. **Revista Brasileira de Medicina do Esporte**, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 56–61, jan. 2011. p. 57. DOI: https://doi.org/10.1590/S1517-86922011000100011. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rbme/a/CDJy3mNYBB4Rg9VvdGjh6LN/#. Acesso em: 17 nov. 2023.

sobretudo, na intepretação de protagonistas e personagens secundários em peças de Offenbach e Shakespeare[82].

Isso indica a "mutação" do sentido do termo para além apenas de uma marca performática de criação de uma persona. Ali reside uma ideia de nomear que um/a artista em cena está em pele de personagem com gênero distinto do seu "natural", mas também que tem a capacidade de personificar caricaturas vivas ou outros tipos de personagens que fogem completamente de sua forma. Um exemplo do uso do termo "transformismo" pelo autor é o trabalho artístico da atriz italiana Fatima Miris, pois ela atuava em personagens masculinos no teatro sendo reconhecida por isso[83].

A mídia impressa no período do carnaval, assim como o ambiente teatral e artístico de forma mais ampla, explorou e deu certa visibilidade às sujeitas travestis, tanto no tempo "das perucas", quanto no tempo "do uso dos hormônios", em que tais sujeitas construíam seus corpos pela subjetividade travesti que emerge como uma identidade de gênero já diferençada da conotação puramente artística que se tinha — e por conseguinte, a ideia de "falseamento" — até os anos 1970: "[…] a clandestinidade e a provisoriedade que marcavam o 'sair de travesti', no tempo das perucas, transformaram-se, na década de 1970/80, tornando-se eventos público-midiatizados"[84]. Desse ponto de vista, Ivaná não se encaixava mais como uma travesti na nomenclatura do que sua persona era (ou representava), calçada sobre um corpo masculino cisgênero de um artista que ganhava seu salário a partir desse trabalho, sendo, portanto, um transformismo artístico[85].

---

[82] Cf. SILVA, Lafayette. **História do teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938. p. 161,186, 214, 241, 338, 342, 349, 395, 422, 460, 488.

[83] Cf. *Ibidem*, p. 64. Um exemplo no teatro de revista brasileiro pode ser notado na performance da atriz portuguesa Saluquia Rentini, na peça *Deixa que eu chuto!...* que vive uma figura caricata masculina. Cf. CONFRATERNIZAM o rádio e o teatro. **Carioca**, Rio de Janeiro, Ano XV, n. 748, p. 49, 2 fev. 1950.

[84] VERAS, Elias Ferreira. **Carne, tinta e papel**: a emergência do sujeito travesti público-midiatizado em Fortaleza (CE), no tempo dos hormônios/farmacopornográfico. Orientadora: Roselane Necke. Coorientadora: Joana Maria Pedro. 2015. 228 f. Tese (Doutorado em História Cultural) — Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015. p. 81. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/169488. Acesso em: 03 nov. 2021.

[85] A atriz Rogéria e, posteriormente, a modelo/manequim Roberta Close, foram sinônimos de profissionalização da arte que suas identidades as tornavam interessantes, à maneira do pensamento cisheteronormativo. Por essa via, o sinônimo de profissionais no meio artístico já não associava essas pessoas a um lugar de montação, porque a experiência de gênero delas era o feminino o tempo todo, as intervenções farmacopornográficas eram estáveis. O fenômeno de Rogéria entre os anos 1970 e 1980 cria uma visão diferente da de Ivaná no profissionalismo artístico da persona montada. Já não era um ator "em travesti", mas sim uma atriz travesti. Roberta Close, que fora chamada de "travesti mais famoso do Brasil" passou pela cirurgia de redesignação sexual, diferente de Rogéria. Esta última sempre se autodefiniu como travesti, Roberta Close já passava a identidade de mulher transexual. Conferir a discussão de Elias Veras sobre elas, principalmente o capítulo dedicado a Roberta Close. Cf. *Ibidem*.

> Antigas noções como fantasia, disfarce, embuste e falso-ser – essa última, tributária do discurso psiquiátrico – continuaram alimentando a produção discursiva heteronormativa em torno do novo sujeito, porém, não demarcaram, tanto quanto o corpo transformado, hormonizado, siliconado, "bombado" e ambíguo, a nova personagem[86].

A ambiguidade e relacionamento entre arte, gênero e sexualidade ao longo da história do século XIX e XX usando o termo "travesti" para se referir tanto a questões de identidade, quanto para práticas artísticas, compreendendo o cenário das sociabilidades homossexuais teve, sobretudo, representações pelos jornais e revistas, como demonstrado na discussão de Elias Ferreira Vera, assim como em James Green. A emergência do marcador de diferença sexual e social torna o termo "travesti" uma categoria generificada, importante de análise na conformidade com características essencialmente brasileiras no pensar as experiências e processos de subjetivação de indivíduos que passam a ser nomeados dessa forma. Sobre isso, as pesquisadoras Sara Wagner York, Megg Rayara Gomes de Oliveira e Bruna Benevides criticam esse processo chamado de "autoidentificação", ou seja, como emergiu a autopercepção de sujeitas travestis como tal:

> Nós, as travestis, antes de nos dizerem quem somos, nunca dissemos que éramos travestis, como também assim acorre com as mulheres, mas assumimos enunciados que cristalizam verdades sobre nossos corpos. Uma sociedade em disputa por nomeação, a partir do *status quo*, muito chancelada por estes primeiros estudos (BENTO, 2003; SANTOS, 2010; PERES, 2009; JUNQUEIRA *et al*., 2009; AMARAL, SILVA, CRUZ, TONELI, 2014), que diziam que somos aquilo que eles chamam de travesti, como se fosse uma autoidentificação, mas nunca foi, foi (um) dado e aceito, por nós e por pesquisadores/as/xs que chegaram nesse campo em construção[87].

O termo "travesti" ressignificado para nomear sujeitas em sistema de gênero foi massivamente usado e imposto a certos corpos pela mídia e operacionalizado por pesquisadores/as que criaram as normativas e contribuíram para um dado regulador, o que é o próprio estabelecimento de identificação a partir da noção binária do que é a norma, no caso a experiência masculina, heterossexual, branca e cisgênero. A autoidentificação na nomeação da experiência de gênero é historicamente enviesada pelo pensamento cisheteronormativo, que

---

[86] VERAS, Elias Ferreira. **Carne, tinta e papel**: a emergência do sujeito travesti público-midiatizado em Fortaleza (CE), no tempo dos hormônios/farmacopornográfico. Orientadora: Roselane Necke. Coorientadora: Joana Maria Pedro. 2015. 228 f. Tese (Doutorado em História Cultural) — Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015. p. 85. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/169488. Acesso em: 03 nov. 2021.

[87] YORK, Sara Wagner; OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes; BENEVIDES, Bruna. Manifestações textuais (insubmissas) travesti. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 28, n. 3, e75614, 2019. p. 6. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/75614. Acesso em: 04 nov. 2021.

dispõe às suas margens o que não deve ser digno de estar sob a luz da existência jurídica e social. O próprio ato de nomear é um ato de se tentar criar inteligibilidade para pessoas que destoam da norma entre gênero e sexualidade, imbuído nesse pensamento:

> Gênero é o aparato pelo qual a produção e a normalização do masculino e do feminino se manifestam junto com as formas intersticiais, hormonais, cromossômicas, físicas e performativas que o gênero assume. Supor que gênero sempre e exclusivamente significa as matrizes "masculino" e "feminina" é perder de vista o ponto crítico de que essa produção coerente e binária é contingente, que ela teve um custo, e que as permutações de gênero que não se encaixam nesse binarismo são tanto parte do gênero quanto seu exemplo mais normativo […]. Gênero é o mecanismo pelo qual as noções de masculino e feminino são produzidas e naturalizadas, mas gênero pode muito bem ser o aparato através do qual esses termos podem ser desconstruídos e desnaturalizados[88].

Ao tratar o gênero como uma norma, Butler afirma que não é como um paradigma, mas sim "uma forma de poder social que produz o campo inteligível de sujeitos" contando com o binarismo instituído por ele[89]. Sendo essas nuances parte da regulação entendida pela autora, todas as pessoas estão submetidas a essa regulação o que "opera como uma condição de inteligibilidade cultural"[90]. Nesse sentido, as ambiguidades de gênero presentes nas interpretações sobre o corpo transformista se mostraram como um "problema" que causou um obscurecimento no fator inteligível do corpo generificado do ator, não à toa há uma operabilidade de enquadramento da figura da persona de Ivaná como uma mulher cisgênero.

De fato, houve um distanciamento entre experiências artísticas destoantes da figura feminina mais conservadora diante daquelas relações de gênero entre os anos 1950 e o começo dos anos 1960, tendo Ivaná e sua montação como referência. A "sedução" de sua imagem presente na crítica sobre sua performance no início de sua carreira no Brasil se detêm sobretudo a isso. Ela não estava parodiando escrachadamente nenhuma outra artista, e também não se montava de forma a borrar as fronteiras entre masculino e feminino compreendidas naquele momento.

Assim, a generificação de sua performance e a ambiguidade presente nos textos dos agentes que a enquadraram se dava mais pela própria concepção de um feminino conservador (mesmo que estivesse no ambiente artístico) assentada em uma construção artística no corpo

---

[88] BUTLER, Judith. Regulações de Gênero. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 42, p. 249-274, jan./jun. 2014. p. 253. DOI: https://doi.org/10.1590/0104-8333201400420249. Disponível em: https://www.scielo.br/j/cpa/a/Tp6y8yyyGcpfdbzYmrc4cZs/?lang=pt. Acesso em: 01 nov. 2021.
[89] *Ibidem*, p. 261.
[90] *Ibidem*, p. 267.

"biologicamente" masculino. Essa questão se mostrou fundamental no "problema" de gênero encarado no período sobre Yvan/Ivaná, sobretudo já no início dos anos 1960. Neste momento ele assumira estrategicamente o gênero como linguagem para além do seu próprio corpo/performance no mercado cultural dos espetáculos; a "grande dúvida" sobre o que ele era foi utilizada pelo artista como *marketing* enquanto produtor de peças e *shows* do teatro de revista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Yvan Damião viu no Brasil uma grande oportunidade no meio artístico de seu tempo, não só como ator, performer, costureiro e *designer* de moda, mas também como produtor. As fontes mostram como circulou entre vários segmentos no meio artístico brasileiro dos anos 1950, entre São Paulo, Rio de Janeiro e Curitiba. Isso significou popularidade, reconhecimento e fama, mas também diversas apropriações de seu fazer artístico para a construção de uma leitura de seu lugar social entre o normativamente aceito e o socialmente rejeitado, quer seja pela própria prática transformista, quer seja por sexualidade (mesmo que essa fosse um jogo de linguagem presente na imprensa sobre ele).

Sua trajetória de uma década no Brasil foi muito frutífera em diversas frentes. Primeiramente, para o debate público de uma forma de transformismo midiatizada que outrora não representava um "problema" tão relevante — pelo menos do ponto de vista da imprensa — , depois pela sua contribuição com a era dos espetáculos de luxo no teatro de revista, deixando sua marca nas composições de figurinos, pelo seu talento como estilista, costureiro e transformista. E, não menos importante, a "dúvida" provocada na crítica especializada e em "homens" de imprensa no jogo de representação acerca de seu lugar social a partir da arte de se montar "num feminino perfeito".

Ele se tornou um artista multiplataforma que conseguiu capturar pela sua dinâmica e frenética passagem pelo Brasil alguns sentidos de época e as mudanças iniciadas a partir dali. Fosse no teatro, na performance, na moda ou no cinema seu trabalho mostra as amarras frouxas de uma sociedade em tensão. Esse momento histórico no Brasil indica que as percepções sobre gênero passavam por profundas mudanças no campo social, da mesma forma que as relações imbricadas na identidade e no sexo/corpo igualmente sofriam com novos olhares, ainda que perdessem para o enquadramento conservador dentro da "anormalidade" e passível de "ajuste" social e médico.

Mesmo que houvesse continuidades nas representações da imprensa sobre esses corpos "estranhos" envolvendo Ivaná ainda assim havia descontinuidades. Quando a imprensa do Rio de Janeiro começou a tratá-la pelo exótico, a imprensa de São Paulo ainda estava entre o abjeto e o fascinante por causa de um viés mercadológico e artístico através do palco, ou seja, o artístico muita tinha a ver com a popularidade e a demanda mercadológica desse tipo de performance que atraía o público. Sendo assim, as situações em torno da imprensa entre ligar uma interpretação abjeta e outra representação mais glamourosa — ao mesmo tempo

desassociando a imagem de Ivaná de outras eróticas dissidentes daquele momento — torna-se um elemento central de pensar as perspectivas no processo.

A passabilidade de Ivaná como uma vedete nos palcos e sua aparição nas mídias do período só foi possível pelo tamanho do sucesso experenciado por causa dos marcadores sociais de gênero, raça, classe e geração sobre o artista. Sua origem europeia, sobretudo a valorização da cultura francesa no Brasil daquele período, foi de suma importância na construção de sua imagem artística e assinatura profissional. Advém daí também sua aparência considerada sofisticada, sendo que o feminino performado fora construído nos parâmetros conservadores do imaginário daquelas relações de gênero tendo por referência principal estrelas do cinema. Por isso, a figura de Ivaná passava a ideia de requinte e luxo, riqueza e finesse. A crescente valorização da juventude nos anos 1950 e início dos anos 1960 aprofundava a marcação aferida pela imprensa de "novidade" e por conseguinte de "atração" dos espetáculos.

Cada marcador mostra a eficiência da publicidade agenciada sobre Ivaná tendo por pressuposto a relação que pode ser estabelecida com a carreira de outros artistas, assim como outras experiências de gênero no campo social. Como discutido neste trabalho, Aymond entre as décadas de 1950 e 1960 ainda trabalhava no teatro de revista como transformista e tinha carreira longeva, com origem argentina. Madame Satã provinha dos palcos do teatro musical carioca dos anos 1920, sendo figura presente na interseção do teatro de revista com o carnaval e vice-versa, mas sempre relacionada/o com a marginalidade e a violência. Uma das únicas figuras a se sobressair de certa forma foi Mendes, transformista baiano que era tido como uma imitação de Leny Eversong e o seu talento como cantor/a levou a lugares diversos dessas/es outras/os artistas[1]. Além disso, todas as existências, experiências e trajetórias de sujeitos fora da norma no campo social eram massacradas, sob o domínio do pensamento cisheterocentrado.

Ao longo dos anos 1960 houve muitas outras montações de performances transformistas no Brasil ainda no regime considerado o "das perucas", nos termos de Elias Ferreira Feras. Ivaná, dessa forma, foi sendo utilizada pela mídia do período como um paradigma artístico do que chamavam de "fazer o travesti" muito embora existissem outras formas e outras representações deste ofício. Ter passado pela Companhia Walter Pinto fez sua carreira artística ter fama e sucesso entre 1953 e 1963, no Brasil, e indica que a sua qualificação profissional e os ambientes em que esteve colocaram o artista Yvan Monteiro Damião em uma condição de privilégio principalmente por causa de sua origem.

[1] Cf. CHALU, Henry. "Mendes: travesti é apenas caricatura". **Radiolândia**, Rio de Janeiro, n. 309, p. 38-39, 5 mar. 1960.

Enquanto Ivaná brilhava nos palcos e ganhava projeção nas páginas de revistas e jornais (além das telas de cinema) por causa da sua montação transformista, muitas outras pessoas divergentes neste sistema sexo/gênero não estavam nas plateias aplaudindo. Esse gênero como entretenimento era performado para determinados grupos verem, ouvirem, rirem, mas sempre nos moldes permitidos por estes mesmos agentes. Quando há uma virada sobre as relações de gênero é patente os vários ataques da imprensa às montações nos palcos e o estabelecimento de proximidade com o homoerotismo, o grande tabu da época.

De certa maneira, isso demonstra também na leitura da imprensa sobre outras/os sujeitas/os no campo artístico em montações transformistas que Ivaná no ramo revisteiro foi colocada como figura em um patamar que incomodava menos do que essas outras experiências travestis que estavam aparecendo ou já existiam e que mostrava que o gênero era possível de confundir mais do que revelar estabilidade entre masculino e feminino.

Nota-se que o transformismo de Ivaná foi construído nas peças teatrais alcançadas nesta pesquisa de forma distanciada do riso jocoso e da performance banalizada sobre aspectos do gênero feminino que poderiam ridicularizar o ator[2]. Desse modo, a imprensa foi fundamental no processo de enquadramento das ações performáticas e teatrais de Ivaná, assim como trabalhou com representações que passaram da fascinação pelo ilusório transformista, a interpretação de criação e criatura como abjeto e depois a produção de uma memória histórica sobre o "pioneirismo" de sua passagem pelo país. As críticas e reportagens atenderam a diferentes interesses de leitura no período estudado.

Se por um lado a imprensa ainda no início dos anos 1950 tratava a cultura francesa como ideal teatral pela figura de Ivaná e sob a estética do *glamour*, passou a enxergar nuances que tomavam cada vez mais forma sobre as mudanças nas relações de gênero em uma época em constante transformação. Ao longo da década e já no início dos anos 1960 passou a imprimir outros olhares sobre o aparecimento da "moda do travesti" já que surgira novos/as artistas na arte da montação e se tornaria uma grande coqueluche o espetáculo *Les Girls*, em 1964, na boate Stop, no Rio de Janeiro.

O interesse em pesquisar sobre o transformismo artístico nesse período da história do Brasil teve como premissa discutir as representações sobre gênero construídas a partir do teatro de revista, sendo uma linguagem crítica popular e de ampla circulação. Esse ambiente teatral possibilitou olhares da imprensa na construção de representações históricas que devidamente

[2] "A bem da verdade, salientamos que o 'travesti' de Mendes não é amoral, nem tampouco chocante — é, isso sim, hilariante […]". GRACINDO, Paulo. Mendes e Leni Eversong. **Radiolândia**, Rio de Janeiro, n. 241, p. 39, 15 nov. 1958. Coluna Aconteceu no programa Paulo Gracindo.

analisadas dão possibilidade de reavaliar as relações de gênero e as perspectivas em torno dele acerca de sujeitos/as fora da norma que foram ofuscados, ou muitas vezes ocultados, do debate histórico sobre sujeitos/as *queers*.

Com a publicização de Ivaná no sistema estelar proporcionado por Walter Pinto e seguido por seus pares, criou-se a demanda em tipos específicos de espetáculos teatrais por artistas transformistas exaltando o talento em performar uma "mulher perfeita". Yvan Monteiro Damião após uma década no Brasil se mudou para a Alemanha, onde continuou sua carreira como performer transformista, principalmente no cabaré Chez Nous (Berlim), trabalhando também como coreógrafo e figurinista "[…] que estabeleceu a imagem original do clube"[3]. Esteve por quase trinta anos neste cabaré, até seu falecimento em 1991[4].

O aparecimento de novas transformistas no Brasil após o sucesso de Ivaná e a recuperação de artistas mais antigos no ofício, mostra-se uma virada nos anos 1960 em que o gênero passou a operar como fator de entretenimento no corpo montado nos chamados "*shows* de travestis". Isso requer pensar sobre as dinâmicas sociais em que a imprensa estava circunscrita, no momento cultural e nas agências de seu tempo criando modos de pensar sobre si mesmos, revelando cenários possíveis para outras formas de viver o gênero.

[3] No original: "[...] who established the clubs original image". ZAGRIA. Chez Nous - Berlin Travestietheater. **Gender Variance Who's Who** (*blog*), 6 may 2020. Disponível em: https://zagria.blogspot.com/2020/05/chez-nous-berlin-travestietheater.html#.YEF9fWhKg2w. Acesso em: 04 mar. 2021.
[4] Cf. SCHMIEDER, Thomas. **Nachruf Yvan Monteiro-Damiao**. 1991. Schwules Museum.

REFERÊNCIAS

Fontes

30 MILHÕES para virar mulher. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, n. 579, p. 03, 22 out. 1960.

5 milhões por um show. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 65, 18 jul. 1953.

A MANCHETE do dia: definitivo o elenco de Siwa para o Jardel. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ano XLII, n. 14659, p. 11, 19 mar. 1954.

A NOITE. Rio de Janeiro, n. 14421, p. 6, 9 jun. 1953.

A volta de Ivaná. **A Noite**, Rio de Janeiro, n. 15588, p. 5, 9 abr. 1957.

ABREU, Brício. A S.B.A.T. daquele tempo. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, Ano XXV, n. 5524, p. 41, 13 jul. 1953. 2ª Seção.

ABREU, Brício. É fogo na jaca – final. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, Ano XXV, n. 5485, p. 19, 27 maio 1953.

AVENTURA em Long Beach. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 77, p. 58, 10 out. 1953. Seção O leitor em Manchete.

AVERBACH, Samuel; FERREIRA, Alberto. "Muié macho, sim sinhô". **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, ed. 36, p. 20, 5 set. 1953.

BRASIL. Ministério da Justiça e Negócios Interiores. **Processo de naturalização 19129/59**. Rio de Janeiro: Ministério da Justiça e Negócios Interiores, 1959.

CAMPOS, Henrique. Teatro. **A Noite**, Rio de Janeiro, n. 14633, p. 11, 15 fev. 1954.

CASOU-SE a estrêla. **Revista do Rádio**, n. 395, Rio de Janeiro, p. 15, 6 abr. 1957.

CERINO, Atilio. Acontece de madrugada. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, n. 636, p. 25, 23 nov. 1961.

CESAR, Julio. Roteiro da cidade. **Diário da Tarde**, Curitiba, n. 20322, p. 6, 5 abr. 1960.

CHALU, Henry. "Mendes: travesti é apenas caricatura". **Radiolândia**, Rio de Janeiro, n. 309, p. 38-39, 5 mar. 1960.

CHEGOU, viu e venceu. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 82, p. 58, 14 nov. 1953.

COCCINELLE. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 572, p. 7, 6 abr. 1963. O leitor em Manchete.

COMENDADOR. Giro Noturno. **Correio Paulistano**, São Paulo, n. 32465, p. 9, 30 jan. 1962.

CONFRATERNIZAM o rádio e o teatro. **Carioca**, Rio de Janeiro, Ano XV, n. 748, p. 49, 2 fev. 1950.

CONTRATO de Locação de Artista. *In*: BRASIL. Ministério da Justiça e Negócios Interiores. Processo de naturalização 19129/59. Rio de Janeiro: Ministério da Justiça e Negócios Interiores, 1959.

DELEGACIA DE COSTUMES E DIVERSÕES. **Ficha para Identificação de Artistas**. Lemmelet, Edmond Jacques. Rio de Janeiro: Ministério da Justiça, 1954. Disponível no Sistema de Informações do Arquivo Nacional código BR RJANRIO OC.0.AET.1455.

DENTRO da noite. **Diário da Noite**, São Paulo, n. 10286, p. 21, 12 ago. 1958.

EU quero essa mulher assim mesmo! **Manchete**, Rio de Janeiro, ano 10, n. 571, p. 34-35, 30 mar. 1963.

FERIDOS: "vedete", ator e princesa do carnaval. Curitiba, Diário da Tarde, n. 20373B, p. 2, 25 jun. 1957.

FREIRE JUNIOR; IGLESIAS, Luiz; PINTO, Walter. **É fogo na jaca**. Rio de Janeiro: Companhia Walter Pinto, 1953. (Cópia 1). Acervo Funarte/ Centro de Documentação e Pesquisa.

FREIRE JUNIOR; IGLESIAS, Luiz; PINTO, Walter. **É fogo na jaca**. Rio de Janeiro: Companhia Walter Pinto, 1953. (Cópia 2). Acervo Funarte/ Centro de Documentação e Pesquisa.

FREIRE JUNIOR; IGLESIAS, Luiz; PINTO, Walter. **É fogo na jaca**. Rio de Janeiro: Companhia Walter Pinto, 1953. (Cópia 3). Acervo Funarte/ Centro de Documentação e Pesquisa.

GRACINDO, Paulo. Mendes e Leni Eversong. **Radiolândia**, Rio de Janeiro, n. 241, p. 39, 15 nov. 1958. Coluna Aconteceu no programa Paulo Gracindo.

HOJE, no Canadá. **Diário da Noite**, São Paulo, n. 10282, p. 22, 7 ago. 1958.

IGLESIAS, Luiz; PINTO, Walter. **Eu Quero É Me Badalar**. Rio de Janeiro: Companhia Walter Pinto, 1955. (Cópia 2). Acervo Funarte/ Centro de Documentação e Pesquisa.

IVANA e Maxy passaram uma noite no xilindró. **Diário da Noite**, São Paulo, ano XXIX, n. 8927, p. 12, 9 fev. 1954.

IVANÁ é melhor que Sofia Loren. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, n. 613, p. 6, 17 jun. 1961.

IVANÁ em São Paulo. **Diário da Noite**, São Paulo, n. 10269, p. 7, 23 jul. 1958.

IVANÁ está em quatro teatros. **A Noite**, Rio de Janeiro, n. 14492, p. 6, 31 ago. 1953.

MACHADO, Ney. Ivaná, novo triunfo da cidade. **A Noite**, Rio de Janeiro, n. 14929, p. 10, 7 fev. 1955. Teatro.

MAGNO, Paschoal Carlos. "Muito vedette", no Jardel. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, Ano LIV, n. 18843, p. 11, 29 ago. 1954. 1º Caderno.

MAGNO, Paschoal Carlos. O chefe de polícia, trinta censores e a honra da República. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, Ano LII, n. 18449, p. 11, 19 maio 1953. 1º Caderno.

MATTOS PACHECO. Ronda. **Diário da noite**, São Paulo, n. 9245, p. 15, 3 mar. 1955.

MATTOS PACHECO. Ronda. **Diário da noite**, São Paulo, n. 9246, p. 13, 4 mar. 1955.

MAXY, o rival de Ivaná. **A Noite**, n. 14661, p. 11, 22 mar. 1954.

MEXERICOS da Candinha. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, n. 598, p. 19, 1960.

MONTERRI. Roteiro noturno. **Diário da Noite**, São Paulo, n. 10490, p. 22, 15 abr. 1959.

MONTERRI. Roteiro noturno. **Diário da Noite**, São Paulo, n. 10624, p. 18, 22 set. 1959.

MONTERRI. Roteiro noturno. **Diário da Noite**, São Paulo, n. 11372, p. 18, 20 fev. 1962.

MOREIRA, Mario Jota. O imitador Ivan — está noivo! **A Noite Ilustrada**, Rio de Janeiro, n. 1273, p. 8-9, 21 jul. 1953.

NASSER, David. Jornalismo e liberdade. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, n. 52, p. 4, 7 out. 1961.

NOTAS. **Radiolândia**, Rio de Janeiro, Ano I, n. 24, p. 37, 18 set. 1954.

O Mundo Ilustrado. ed. 01, ano IV, p. 13, 30 jan. 1956.

PAIVA, Salvyano Calvalcanti de. Talento e ambivalência. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 89, p. 20, 20 jan. 1954.

PINTO, Walter. **É Fogo na Jaca**: Programa de peça. Rio de Janeiro: Companhia Walter Pinto, 1953.

PINTO, Walter. Entrevista com Walter Pinto. Coordenador: Aldomar Conrado. Entrevistadores: Íris Bruzzi, Manoel Vieira, Maria Pompeu, Orlando Miranda. *In*: CORTES, Aracy *et al*. **Depoimentos III**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977. (Col. Depoimentos, III).

PINTO, Walter; RUIZ, Roberto. **O Diabo Que a Carregue… Lá Prá Casa**. Rio de Janeiro: Companhia Walter Pinto, 1961. (Cópia 1). Acervo Funarte/ Centro de Documentação e Pesquisa.

PONGETTI, Henrique. Há francesas no pôrto! **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 103, 10 abr. 1954. Seção Crônica.

PONTE PRETA, Stanislaw. Preta Press. **Diário da Noite**, São Paulo, n. 11244, p. 14, 20 set. 1961.

QUANDO os gatos são pardos… **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, n. 18741, Ano LIII, p. 59, 1-2 maio 1954. 5º Caderno.

QUEM trouxe a moda do travesti para o Brasil. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, n. 619, p. 12-15, 29 jul. 1961.

RIBEIRO, Zilco. **Doll Face**. Rio de Janeiro, 1954. (Programa de peça). Coleção Agildo Ribeiro. Álbuns (1940 – 1955). Acervo Funarte/Centro de Documentação e Pesquisa.

RIBEIRO, Zilco. **Mas… muito mesmo!**. Rio de Janeiro, 1954. (Programa de peça). Coleção Agildo Ribeiro. Álbuns (1940 – 1955). Acervo Funarte/Centro de Documentação e Pesquisa.

RIBEIRO, Zilco. **Nós, os gatos…** Rio de Janeiro, 1955. (Programa de peça). Coleção Agildo Ribeiro. Álbuns (1940 – 1955). Acervo Funarte/Centro de Documentação e Pesquisa.

RÚBIA, Mara. Entrevista com Mara Rúbia. Coordenador: Aldomar Conrado. Entrevistadores: Aldo Calvet, Macksen Luiz, Marco Nanini, Nélia Paula, Orlando Miranda. In: CORTES, Aracy *et al*. **Depoimentos III**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977. (Col. Depoimentos, III).

SANTOS, João Francisco dos. **Memórias de Madame Satã**. São Paulo: Noir Editora, 2022.

SCHMIEDER, Thomas. **Nachruf Yvan Monteiro-Damiao**. Berlim: Schwules Museum, 1991.

SERRA, Ivo. Ivana – a grande dúvida. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 75, p. 22- 23, 26 set. 1953.

STAR, Edy. **Diário de um invertido**: escritos líricos, aflitos e despudorados: Salvador 1956-1963. São Paulo: Noir Editora, 2022.

TEATRO das Bandeiras. Diário da Noite, São Paulo, n. 10970, p. 16, 3 nov. 1960.

TEATROS e boites. **A Noite**, Rio de Janeiro, n. 15651, p. 6, 22 jun. 1957. 2º Caderno.

Bibliografia

ADORNO, Victória Nantes Marinho; BENATTI, Andre Rezende. Representação e recordações da malandragem em Memórias de Madame Satã, de Sylvan Paezzo**. Travessias**, Cascavel, v. 15, n. 2, p. 65-83, maio/ago. 2021. DOI:. Disponível em: https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/27706. Acesso em: 13 jun. 2023.

ALENCAR, Ana Maria. O que é o "fait-divers"- considerações a partir de Roland Barthes. *In*: CASANOVA, Vera; GLENADEL, Paula (org.). **Viver com Barthes**. Rio de janeiro: Sete Letras, 2005, v. 1. Disponível em: http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/docente/trabalhos/ana_alencar_fait_divers.html. Acesso em: 01 out. 2023.

ALVES, Emiliano Rivello. Pierre Bourdieu: a distinção de um legado de práticas e valores culturais. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 23, n. 1, p. 179-184. jan./abr. 2008. p. 2-3. DOI: https://doi.org/10.1590/S0102-69922008000100009. Disponível em: https://www.scielo.br/j/se/a/6P4kKbPHYgjJpHYtDYPfnfy/?lang=pt. Acesso em: 30 maio 2023.

ANDRADE, Ana Maria Ribeiro de; CARDOSO, José Leandro Rocha. Aconteceu, virou manchete. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 21, n. 41, p. 243-264, 2001. DOI: https://doi.org/10.1590/S0102-01882001000200013 Disponível em: https://www.scielo.br/j/rbh/a/z4SF7rY8TzXZKXmQR4Z8R9w/?lang=pt. Acesso em: 30 set.

ASTURIAN, Alan. **O gênero capa de revista**: a forma que constrói sentidos *na* e *pela* linguagem. Orientadora: Claudia Stumpf Toldo Oudeste. 2016. 96 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2016.

AUDTEC GESTÃO CONTÁBIL. Tabelas de valores de salário mínimo de 1940 a 2022. Piracicaba: AUDTEC Gestão Contábil, [2023]. Disponível em: https://audtecgestao.com.br/capa.asp?infoid=1336. Acesso em: 20 jan. 2023.

AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro**: a chanchada de Getúlio a JK. 2. reimp. São Paulo: Cinemateca Brasileira: Companhia das Letras, 1989.

BAKER, Roger. **Drag**: a history of female impersonation in the performing arts. New York: New York University Press, 1994.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasflia: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BARROS, Ana Paula Oliveira. A garota pin-up: objetificação e sexualização da mulher na contemporaneidade. *In*: MONTEIRO, Solange Aparecida de Souza (org.). **Relações de gênero e as subjetividades em contextos culturais 2**. Ponta Grossa: Atena, 2020. DOI: https://www.doi.org/10.22533/at.ed.5112030095. Disponível em: https://www.atenaeditora.com.br/catalogo/ebook/relacoes-de-genero-e-as-subjetividades-em-contextos-culturais-2. Acesso em: 20 nov. 2023.

BENEDETTI, Marcos Renato. **Toda feita**: o corpo e o gênero das travestis. Rio de Janeiro: Garamond Universitária, 2005.

BORTOLOZZI, Remom Matheus. A arte transformista brasileira: rotas para uma genealogia decolonial. **Quaderns de Psicologia**, Barcelona, v. 17, n. 3, p. 123-134, 2015. DOI: https://doi.org/10.5565/rev/qpsicologia.1274. Disponível em: https://www.quadernsdepsicologia.cat/article/view/v17-n3-bortolozzi. Acesso em: 30 jan. 2021.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos culturais de juventude**. 2. ed. reform. São Paulo: Moderna, 2011. (Coleção polêmica).

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: o uso de imagens como evidência histórica. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. (Coleção Sujeito de História).

BUTLER, Judith. Regulações de Gênero. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 42, p. 249-274, jan./jun. 2014. p. 253. DOI: https://doi.org/10.1590/0104-8333201400420249. Disponível em: https://www.scielo.br/j/cpa/a/Tp6y8yyyGcpfdbzYmrc4cZs/?lang=pt. Acesso em: 01 nov. 2021.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. [recurso eletrônico].

CAPELATO, Maria Helena R. **Imprensa e História no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 1988.

CAPELATO, Maria Helena; PRADO, Maria Lígia. **O Bravo Matutino**: imprensa e ideologia no jornal "O Estado de São Paulo". São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1980.

CARLOS Machado. *In*: DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2021. Disponível em: https://dicionariompb.com.br/personalidade/carlos-machado/. Acesso em 29 set. 2023.

CARVALHO, Luiz Maklouf. **Cobras Criadas**: David Nasser e O Cruzeiro. 2 ed. São Paulo: SENAC, 2001.

CASTRO, Ruy. **A noite do meu bem**: a história e as histórias do samba-canção. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CESÁRIO, Giovanna Zamith. **Aymond, quem é Aymond?** A história do garganta de ouro: o artista transformista argentino e seu impacto no Teatro Brasileiro. Orientador: Henrique Buarque de Gusmão. 2021. 100 f. Dissertação (Mestrado em História) — Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Tradução de Maria Manuela Gathardo. 2. ed. Algés, Portugal: DIFEL, 2002.

CHARTIER, Roger. Defesa e ilustração da noção de representação. **Fronteiras**, Dourados, v. 13, n. 24, p. 15–29, jul./dez. 2011. Disponível em: https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/FRONTEIRAS/article/view/1598. Acesso em: 30 ago. 2022.

CHIARADIA, Filomena. **Iconografia teatral**: acervos fotográficos de Walter Pinto e Eugênio Salvador. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2011.

COCCINELLE. **Coccinelle par Coccinelle**. Paris: Filipacchi, 1987.

DANNY La Rue. The Royal Variety Performance. Londres: ITV, 1969. 1 vídeo (12 min). Publicado pelo canal Video Rarities. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=u_9jV1kj45k. Acesso em 30 nov. 2021.

DUQUE, Tiago. A Epistemologia da passabilidade: dez notas analíticas sobre experiências de (in)visibilidade trans. **História Revista**, Goiânia, v. 25, n. 3, p. 32-50, set./dez. 2020. DOI: https://doi.org/10.5216/hr.v25i3.66509 Disponível em: https://revistas.ufg.br/historia/article/view/66509. Acesso em: 8 jul. 2023.

DUQUE, Tiago. **Gêneros incríveis**: um estudo sócio-antropológico sobre as experiências de (não) passar por homem e/ou mulher. Campo Grande: Ed. UFMS, 2017.

FAOUR, Rodrigo. **Revista do Rádio**: cultura, fuxicos e moral nos anos dourados. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2002.

FEITOSA, Ana Paula. **Perceptíveis remendos imperceptíveis**: a crítica teatral na Bahia história em trinta anos de memória. Orientador: Sérgio Coelho Borges Farias. 2005. 286 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) — Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

FERNANDES, José Carlos. Quando a noite de Curitiba tinha um rei. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 25 maio 2013. Vida e Cidadania, n. paginado. Disponível em: https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/quando-a-noite-de-curitiba-tinha-um-rei-f3156sy47peqml5d5ho7bm6vi/. Acesso em: 30 jan. 2023.

FERREIRA, Adriano de Assis. **Teatro Ligeiro Cômico no Rio de Janeiro**: a década de 1930. Orientador: João Roberto Gomes de Faria. 2010. 391 f. Tese (Doutorado em Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011. DOI: https://doi.org/10.11606/T.8.2010.tde-05122010-123502. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-05122010-123502/pt-br.php. Acesso em: 14 set. 2022.

FERREIRA, Adriano de Assis. **Teatro Trianon**: forças da ordem X forças da desordem. Orientadora: Iná Camargo Costa. 2004. 282 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-03012005-221042/pt-br.php. Acesso em: 24 set. 2022.

FERREIRA, Marieta de Morais. Noite, A. *In*: PAULA, Christiane Jalles de; LATTMAN-WELTMAN, Fernando (coord.). **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro** [recurso eletrônico]. 3. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2010. Disponível em: http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/noite-a. Acesso em: 17 nov. 2021.

FIGUEIREDO, Anna Cristina Camargo Moraes. **"Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada"**: publicidade, cultura de consumo e comportamento político no Brasil (1954-1964). São Paulo: Editora HUCITEC: História Social, USP, 1998.

FIGUEIREDO, Vandré Casagrande *et al*. Doping cosmético: a problemática das aplicações intramusculares de óleos. **Revista Brasileira de Medicina do Esporte**, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 56–61, jan. 2011. DOI: https://doi.org/10.1590/S1517-86922011000100011. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rbme/a/CDJy3mNYBB4Rg9VvdGjh6LN/#. Acesso em: 17 nov. 2023.

GOMES, Angela de Castro. *In*: CPDOC**. O aumento do salário mínimo e a saída de Jango do Ministério do Trabalho**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2004. Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NoGovernoGV/Salario_minimo_e_saida_do_ministerio_do_trabalho. Acesso em: 20 out. 2021.

GOMES, Tiago de Melo. **Um espelho no palco**: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

GONÇALVES, Dercy. Gente de Expressão — Dercy Gonçalves [1993]. Entrevistadora: Bruna Lombardi. Rio de Janeiro: Rede Manchete, 1993. 1 vídeo. Disponível em: https://youtu.be/wK8Eg_oP0tw?t=1359. Acesso em: 29 jul. 2020.

GRASSI, Antonio. O teatro no Brasil em críticas, notas e notícias: 1946 a 1960. *In*: CARVALHO, Martinho de; DUMAR, Norma. **Paschoal Carlos Magno**: crítica teatral e outras histórias. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006.

GREEN, James N. **Além do carnaval**: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. Tradução de Cristina Fino e Cássio Arantes Leite. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

GREEN, James N.; QUINALHA, Renan. **Ditadura e homossexualidades**: repressão, resistência e a busca da verdade. São Carlos: EdUFSCAR, 2014.

GREEN, James N.; TRINDADE, Ronaldo (org.). **Homossexualismo em São Paulo e outros escritos**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

GREEN, James Naylor. **Além do carnaval**. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

GUINSBURG, J.; FANA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos São Paulo: Perspectiva; Sesc São Paulo, 2006.

GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. **Teatro Brasileiro**: Ideias de uma História. São Paulo: Perspectiva, 2012.

GUY, Donna J. Future Directions in Latin American Gender History. **The Americas**, v. 51, n. 1, p. 1-10, jul. 1994. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/1008353. Acesso em: 30 jul. 2023.

JESUS, Jaqueline Gomes de. Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos. Brasília: [S. l.], 2012. E-book. Disponível em: http://www.diversidadesexual.com.br/wp-content/uploads/2013/04/G%C3%8ANERO-CONCEITOS-E-TERMOS.pdf. Acesso em: 26 nov. 2021.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Campinas: Papirus, 1997.

KLANOVICZ, Luciana Rosar Fornazari. Com a palavra, os leitores. *In*: PEDRO, Joana Maria (org.). **Práticas Proibidas**: práticas costumeiras de aborto e infanticídio no século XX. Florianópolis: Cidade Futura, 2003.

KOCH, Jandiro Um "barão" transformista: as múltiplas facetas de Ektor Von Hoffmeister (1939-2018). **Grafia Drag**, Porto Alegre, 9 ago. 2022. Disponível em: https://www.ufrgs.br/grafiadrag/as-multiplas-facetas-de-ektor/. Acesso em: 30 set. 2023.

KOCH, Jandiro. Dona Leda do Menino de Deus e o irmão Ektor von Hofmeister. **Prêntese**, 17 jun. 2021. Disponível em: https://www.matinaljornalismo.com.br/parentese/ensaio-parentese/dona-leda-do-menino-de-deus-e-o-irmao-ektor-von-hofmeister/. Acesso em: 30 set. 2023.

LAURENZA, Ana Maria de Abreu. Batalhas em letra de forma: Chatô, Wainer e Lacerda. *In*: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de. **História da imprensa no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011. p. 179-205.

LAURETIS, Teresa de. A Tecnologia do Gênero. *In*: HOLANDA, Heloísa Buarque (org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 208.

LEAL, Carlos Eduardo. Correio da Manhã. *In*: DICIONÁRIO da Elite Política Republicana (1889-1930). Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 2010. Disponível em: http://cpdoc.fgv.br/dicionario-primeira-republica. Acesso em: 30 set. 2021.

LEHNEN, Christine. O legado contemporâneo de Marlene Dietrich. **DW Brasil**, Berlim, 27 dez. 2021. Disponível em: https://www.dw.com/pt-br/o-legado-contempor%C3%A2neo-de-marlene-dietrich/a-60267649. Acesso em: 10 março 2024.

LENHARO, Alcir. **Cantores de Rádio** — a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995. (Coleção Viagens da Voz).

LENHARO, Alcyr. Carlos Alberto Vesentini, historiador. **Revista de História**, São Paulo, n. 122, p. 117-127, jan./jul. 1990. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.v0i122p117-127. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18623. Acesso em: 20 abr. 2022.

LOPES, Fábio Henrique. Cisgeneridade e historiografia: um debate necessário. *In*: SOUSA NETO, Miguel Rodrigues de; GOMES, Aguinaldo Rodrigues (org.). **História e teoria *queer***. Salvador: Devires, 2018.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho** – ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. p. 07-08.
LUCA, Tania Regina de. Brício de Abreu e o jornal literário *Dom Casmurro*. **Varia hist**. [online], v. 29, n. 49, p. 277-301, 2013. DOI: https://doi.org/10.1590/S0104-87752013000100013 Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752013000100013&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 30 jan. 2021.

LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. *In*: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Editora Contexto, 2005.

MACHADO, Luís Celso. Era uma vez um menino que desenhava… **Coletânea**, Rio de Janeiro, n. 49, 1955. Disponível em: http://tvmemory.blogspot.com/2020/05/joselito-selecoes-1955.html. 01 jun. 2023.

MACRAE, Edward. Em defesa do Gueto. *In*: MACRAE, Edward. **A construção da igualdade-política e identidade homossexual no Brasil da "abertura**". Salvador: EDUFBA, 2018. 53-54. Disponível em: https://doi.org/10.7476/9788523219987.0005. Acesso em: 30 ago. 2023.

MENEGUELLO, Cristina. **Poeira de estrelas**: o cinema Hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

MESQUITA, Cláudia. A cidade "ao rés do chão": os cariocas e as cariocas por Sérgio Porto e Stanislaw Ponte Preta. Fênix - Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 4, n. 4, p. 1–11, 2007. Disponível em: https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/642. Acesso em: 30 out. 2023.

MILLARCH, Aramis. Marrocos, Moulin Rouge, Cadiz, Manhattan, os doces endereços! **Estado do Paraná**, Curitiba, 12 maio 1991. Almanaque, p. 3. Disponível em: https://www.millarch.org/artigo/marrocos-moulin-rouge-cadiz-manhattan-os-doces-enderecos. Acesso em: 20 jan. 2023.

MISKOLCI. Richard. **Teoria Queer**: um aprendizado pelas diferenças. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

MONTEIRO, Charles. História e Fotojornalismo: reflexões sobre o conceito e a pesquisa na área. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 8, n. 17, p. 64 - 89, jan./abr. 2016. DOI: https://doi.org/10.5965/2175180308172016064. Disponível em: https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180308172016064. Acesso em: 19 maio. 2023.

MONTEIRO, Charles. História e Fotojornalismo: reflexões sobre o conceito e a pesquisa na área. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 8, n. 17, p. 64 - 89, jan./abr. 2016. DOI: https://doi.org/10.5965/2175180308172016064. Disponível em: https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180308172016064. Acesso em: 19 maio. 2023.

MONTEIRO, Solange Aparecida de Souza (org.). **Relações de gênero e as subjetividades em contextos culturais 2**. Ponta Grossa: Atena, 2020. DOI: doi.org/10.22533/at.ed.5112030095. Disponível em: https://www.atenaeditora.com.br/catalogo/ebook/relacoes-de-genero-e-as-subjetividades-em-contextos-culturais-2. Acesso em: 20 nov. 2023.

MONTENEGRO, Fernanda. **Prólogo, ato, epílogo**: memórias. Com colaboração de Marta Góes. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MORAES, Letícia Nunes de. As bandeiras de David Nasser. **Trama Interdisciplinar**, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 74-88, 2011. Disponível em: https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/3968. Acesso em: 10 nov. 2023.

MORANDO, Luiz. **Enverga, mas não quebra**: Cintura Fina em Belo Horizonte. Uberlândia: O sexo da palavra, 2020.

MOREIRA, Maria Ester Lopes. Diário da Noite. *In*: DICIONÁRIO Histórico-Biográfico Brasileiro. 3. ed. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 2010. Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/acervo/dicionarios. Acesso em: 10 fev. 2023.

MORIN, Edgar. **As estrelas**: mito e sedução no cinema. Tradução de Luciano Trigo. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MUIÉ Macho, Sim Senhor. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento408213/muie-macho-sim-senhor. Acesso em: 15 de setembro de 2023.

NAPOLITANO, Marcos. "O fantasma de um clássico": recepção e reminiscências de *Favela dos Meus Amores* (H. Mauro, 1935). **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, v. 36, n. 32, p. 137-157, 2009. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2009.68096. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/68096. Acesso em: 20 fev. 2023.

NASCIMENTO, Juliana Bentes. Identidades em trânsito: revisitações acerca da arte da montação. *In*: GOMES, Aguinaldo Rodrigues; LION, Antonio Ricardo Calori de (org.). **Corpos em trânsito**: existências, subjetividades e representatividades. Salvador: Editora Devires, 2020.

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

OLIVEIRA, Sírley Cristina. **O encontro do teatro musical com a arte engajada de esquerda**: em cena, o Show Opinião (1964). Orientadora: Rosangela Patriota Ramos. 2011. 270 f. Tese (Doutorado em História) — Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011. Disponível em: https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/16292. Acesso em: 15 fev. 2024.

PÁDUA, Gesner Duarte. Manchete: a cortesã do poder. **Revista Brasileira de História da Mídia**, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 213-222, jul./dez. 2013. p. 2013. 2021. Disponível em: https://revistas.ufpi.br/index.php/rbhm/article/view/4121. Acesso em: 02 jul. 2023.

PAIVA, Salvyano Calvalcanti de. **Viva o Rebolado!**: vida e morte do teatro de revista brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PARIS, Robert. A imagem do operário no século XIX pelo espelho de um "vaudeville". **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 8, n. 15, p. 61-89, set. 1987/fev.1988. Disponível em: https://www.anpuh.org/revistabrasileira/view?ID_REVISTA_BRASILEIRA=26. Acesso em: 25 out. 2022.

PATRIOTA, Rosangela. **A crítica de um teatro crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção Estudos, 240).

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos:** teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Coleção Estudos; 196).

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PEDRO, Joana Maria. A experiência com contraceptivos no Brasil: uma questão de geração. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 239-260, 2003. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0102-01882003000100010 Acesso em: 30 ago. 2021.

PEDRO, Joana Maria. Relações de gênero na pesquisa histórica. **Revista Catarinense de História**, Florianópolis, n. 2, p. 35-44, 1994. Disponível em: https://periodicos.uffs.edu.br/index.php/FRCH/issue/view/66. Acesso em: 24 nov. 2020.

PINSKY, Carla Bassanezi. **Mulheres dos anos dourados**. *In*: DEL PRIORE, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1997.

PINSKY, Carla Bassanezi. **Mulheres dos anos dourados**. São Paulo: Contexto, 2014.

PISCITELLI, Adriana. Gênero em perspectiva. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 11, p. 141-155, 1998. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8634469. Acesso em: 08 jul. 2022.

PIZA, Evandro; GUIMARÃES, Johnatan Razen; ARGOLO, Pedro. Quem quer ser Madame Satã? Raça e Homossexualidade no Discurso Médico Legal da Primeira Metade do Século XX. **Revista Direito e Práxis**, Rio de Janeiro, v. 08, n. 1, p. 229-261, 2017. DOI: https://doi.org/10.12957/dep.2017.21593. Disponível em: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=350950140008. Acesso em: 12 jun. 2023.

RECIADO, Paul B. **Testo Junkie**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2018.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Editora Ática, 1992.

QUEIROZ, Luiz Gonzaga Morando. **Transgressores e transviados**: A representação do homossexual nos discursos médico e literário no final do século XIX (1870-1900). Orientadora: Maria Zilda Ferreira Cury. 1992. 166 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1992.

ROBERTO, Anderson Marques. Apontamentos sobre uma História da travestilidade: costume, perversão, arte e identidade. **Em Tempo de Histórias**, Brasília, v. 1, n. 39, 2021. DOI: www.doi.org/10.26512/emtempos.v1i39.36907 . Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/view/36907. Acesso em: 6 jun. 2023.

RODRIGUES, Tchiago Inague. **As páginas de Rubem Braga na Revista *Manchete* (1953-1957)**. Orientador: Alvaro Santos Simões Junior. 2018. 223 f. Tese (Doutorado em Letras) — Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Assis, 2018.

ROSA, Lucas Santos; PILLA, Maria Cecilia Barreto Amorim. Homem ideal em revista no *Jornal das Moças* (anos 1950). **Caderno Espaço Feminino**, Uberlândia, v. 32, n. 1, p. 175-192, jan./jun. 2019. DOI: https://doi.org/10.14393/CEF-v32n1-2019-8 Disponível em: http://www.seer.ufu.br/index.php/neguem/article/view/50671 Acesso em: 24 set. 2021.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **História da beleza no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2014.

SANT'ANNA, Mara Rúbia. **Elegância, beleza e poder na sociedade de moda dos anos 50 e 60**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

SANTHIAGO, Ricardo. Despudorada escrita de si. *In*: STAR, Edy. **Diário de um invertido**: escritos líricos, aflitos e despudorados: Salvador 1956-1963. São Paulo: Noir Editora, 2022.

SANTOS, Marinês Ribeiro dos. Domesticidade e identidades de gênero na revista *Casa & Jardim* (anos 1950 e 60). **Cadernos Pagu,** Campinas, n. 36, p. 257-282, jan./jun. 2011. DOI: https://doi.org/10.1590/S0104-83332011000100010 Disponível em: https://www.scielo.br/j/cpa/a/s8qCfr7bkYMN6C3SLzRdQkx/?lang=pt Acesso em: 19 set. 2021.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721. Acesso em: 14 set. 2022.

SILVA, José Fábio Barbosa da. Entrevista cedida a Ronaldo Trindade [2003]. GREEN, James N.; TRINDADE, Ronaldo (org.). **Homossexualismo em São Paulo e outros escritos**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SILVA, José Fábio Barbosa da. Homossexualismo em São Paulo: estudo de um grupo minoritário. *In*: GREEN, James N.; TRINDADE, Ronaldo (org.). **Homossexualismo em São Paulo e outros escritos**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SILVA, Lafayette. **História do teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938.
SILVA, Maurício Pedro da. **O sorriso da sociedade** — literatura e academicismo no Brasil da virada do século (1890-1920). São Paulo: Alameda, 2013.

SILVA, Robson Pereira da. **"Elis Regina**: Dou o tiro, quem mata é Deus!". Performances da cena e da crítica na construção de uma intérprete do Brasil (1964-1978). Orientadora: Rosangela Patriota Ramos. 2020. 305 f. Tese (Doutorado em História) — Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020. Disponível em: https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/29708. Acesso em: 03 maio 2023.

SILVA, Robson Pereira da. **"Para além do bustiê"** — performances da contraviolência na obra *Bandido* (1976-1977) de Ney Matogrosso. Orientador: Marcos Antonio de Menezes. 2016. 297 f. Dissertação (Mestrado em História) — Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

SILVA, Robson Pereira. "Alegria Carnaval": sujeitos marginais e sexualidade em cena no Brasil da redemocratização no álbum *Mato Grosso* (1982). **MÉTIS: história & cultura**, Caxias do Sul, v. 13, n. 26, p. 121-150, jul./dez. 2014. Disponível em: http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/view/2781. Acesso em: 10 fev. 2023.

SILVA, Zélia Lopes da. **Dimensões da cultura e da sociabilidade**: os festejos carnavalescos da cidade de São Paulo (1940-1964). São Paulo: Editora UNESP, 2015. DOI: https://doi.org/10.7476/9788568334546. Disponível em: https://books.scielo.org/id/fmyd3. Acesso em: 30 abr. 2023.

SOLIVA, Thiago Barcelos. **Sob o símbolo do glamour**: Um estudo sobre homossexualidades, resistência e mudança social. Orientadora: Mirian Goldenberg. Coorientadora: Maria Elvira Díaz Benítez. 2016. 250 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) — Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

SOUSA NETO, Miguel Rodrigues de; GOMES, Aguinaldo Rodrigues (org.) Apresentação. *In*: SOUSA NETO. Miguel Rodrigues de; GOMES, Aguinaldo Rodrigues. **História e teoria *queer***. Salvador: Editora Devires, 2018.

SOUSA NETTO, Miguel Rodrigues de. **Homoerotismo no Brasil contemporâneo**: representações, ambiguidades e paradoxos. Orientadora: Vera Lúcia Puga. 2011. 189 f. Tese (Doutorado em História Social) — Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011. Disponível em: https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/16290. Acesso em: 15 jun. 2023.

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. Orientador: Fábio Henrique Lopes. 2022. 202 f. Dissertação (Mestrado em História) — Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2022.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgei. **Brasil**: uma biografia. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

TORRES NETO, Walter Lima. Programa de teatro como documento: questões históricas e metodológicas. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 15, n. 26, pp. 205-219, jan./jun. de 2013. Disponível em: https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/29146. Acesso em: 20 set. 2023.

TRESCENTTI, João Lucas Poiani. **Propagandas na Revista do Rádio (RJ, 1948-1959**). Orientadora: Tania Regina de Luca. 2022. 214 f. Dissertação (Mestrado em História) — Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Assis, 2022.

TREVISAN, João Silvério. Reminiscências da cena travestida. *In*: TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso**: a homossexualidade no Brasil da colônia à atualidade. 4. ed. rev., atual. e amp. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

VENEZIANO, Neyde. **De pernas para o ar**: Teatro de Revista em São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

VENEZIANO, Neyde. **Não adianta chorar**: teatro de revista brasileiro... Oba! Campinas: Ed. da Unicamp, 1996.

VENEZIANO, Neyde. O sistema vedete. **Repertório**, Salvador, ano 14, n. 17, p. 58-70, 2011. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5727. Acesso em: 03 maio 2023.

VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil**: dramaturgia e convenções. 2. ed. rev. e amp. São Paulo: SESI-SP editora, 2013.

VERAS, Elias Ferreira. **Carne, tinta e papel**: a emergência do sujeito travesti público-midiatizado em Fortaleza (CE), no tempo dos hormônios/farmacopornográfico. Orientadora: Roselane Necke. Coorientadora: Joana Maria Pedro. 2015. 228 f. Tese (Doutorado em História Cultural) — Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015. p. 71. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/169488. Acesso em: 03 nov. 2021.

VERAS, Flavia Ribeiro. **Tablado e palanque** – a formação da categoria profissional dos artistas no Rio de Janeiro (1918-1945). Orientador: Alexandre Fortes. 2012. 137 f. Dissertação (Mestrado em História) — Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2012. Disponível em: https://tede.ufrrj.br/jspui/handle/jspui/3608. Acesso em: 22 set. 2021.

VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**: Uma proposta de estudo sobre a Memória Histórica. São Paulo: Editora Hucitec: História Social USP, 1997.

VIEIRA, Thaís Leão. **Allegro Ma Non Troppo**: ambiguidades do riso na dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho. Orientadora: Rosangela Patriota. 2011. 233 f. Tese (Doutorado em História) — Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011. Disponível em: https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/16295. Acesso em: 30 nov. 2021.

VILCHES, Lorenzo. **La lectura de la imagen**: Prensa, cine, televisión. 6. reimp. Barcelona: Paidós, 1997.
WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

YORK, Sara Wagner; OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes; BENEVIDES, Bruna. Manifestações textuais (insubmissas) travesti. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 28, n. 3, e75614, 2019. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/75614. Acesso em: 04 nov. 2021.

ZAGRIA. Chez Nous - Berlin Travestietheater. Gender Variance Who's Who (*blog*), 6 may 2020. Disponível em: https://zagria.blogspot.com/2020/05/chez-nous-berlin-travestietheater.html#.YEF9fWhKg2w. Acesso em: 04 mar. 2021.

ZILCO Ribeiro. Arquivo Edgard Leuenroth, Campinas, 18 jul. 2022. Disponível em: https://ael.ifch.unicamp.br/node/190. Acesso em: 15 fev. 2024.

GLOSSÁRIO

Boys: Serviam como apoio ao corpo de baile e aos diversos números do espetáculo. Assim como as *girls*, eles faziam parte da peça principalmente como acompanhamento e suporte de artistas principais.

Caricatura viva: Convenção na estrutura do teatro de revista. Era uma atuação que retratava de forma ridícula uma figura conhecida do momento, de qualquer área. A personagem era performada com modos e figurinos que aludissem ao seu/sua caricaturado/a para que o público reconhecesse com facilidade a pessoa parodiada[1].

Cis: **"**O prefixo cis, do latim 'deste lado de', foi utilizado por Volkmar Sigusch em 1998 e hoje é utilizado para referir-se a pessoas que se identificam com o gênero que lhes foi designado desde o nascimento"[2].

Cisheteronormatividade: Esse conceito se refere a um sistema opressor sobre os corpos. O conceito de "cisgeneridade" é […] um "guarda-chuva" que abrange as pessoas que se identificam com o gênero que lhes foi determinado quando de seu nascimento"[3]. Compreende-se então essa noção, "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'"[4].

---

[1] Cf. VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil**: dramaturgia e convenções. 2. ed. rev. e amp. São Paulo: SESI-SP editora, 2013. p. 192.

[2] ROBERTO, Anderson Marques. Apontamentos sobre uma História da travestilidade: costume, perversão, arte e identidade. **Em Tempo de Histórias**, Brasília, v. 1, n. 39, 2021. p. 308. DOI: www.doi.org/10.26512/emtempos.v1i39.36907 . Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/view/36907. Acesso em: 6 jun. 2023.

[3] JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre identidade de gênero**: conceitos e termos. Brasília: [S. l.], 2012. E-book. p. 25. Disponível em: http://www.diversidadesexual.com.br/wp-content/uploads/2013/04/G%C3%8ANERO-CONCEITOS-E-TERMOS.pdf.

[4] LOPES, Fábio Henrique. Cisgeneridade e historiografia: um debate necessário. In: SOUSA NETO, Miguel Rodrigues de; GOMES, Aguinaldo Rodrigues (org.). **História e teoria *queer***. Salvador: Devires, 2018. p. 82-83. p. 88. Para uma discussão ampliada e aprofundada sobre cisheteronormatividade conferir: VERGUEIRO, Viviane. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes**: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade. Orientador: Djalma Thürler. 2015. 244 f.

Duplo sentido (*double-sens*): Recurso muito utilizado na linguagem revisteira. Consistia principalmente em insinuações não só presentes no texto, mas na própria performance do/a artista em cena, usando piadas, músicas, diálogos em que imperava a malícia: "A ordem para escrever um bom número de *double-sens* era a de se utilizar palavras que parecessem obscenas aos ouvidos"[5].

Fait-divers: Termo do jornalismo, indica um tipo de notícia que informa acontecimentos considerados "estranhos", chamativos. Possui uma "[...] narrativa total, auto-suficiente, pois o acontecimento, surgido *ex nihilo* não precisa do mundo para ser 'consumido', na expressão de Barthes. Estrutura fechada, pura imanência, o *fait-divers* contém em si todo o seu saber. Daí, talvez, o gosto popular pelos 'casos sem importância num jornal', que opõem dois paradigmas, o da vida pública e o da esfera privada"[6].

Féerie: Forma de realizar o espetáculo pensado a partir de características imaginárias, folclóricas, ilusórias, mitológicas: "A *féerie* opera então uma total inversão dos signos da realidade e mantém assim um contato velado com ela; ela não atesta pois necessariamente, como se afirma com freqüência [sic], uma concepção idealista e apolítica do mundo que se furta à nossa análise; é, às vezes, ao contrário, a imagem invertida e 'fielmente distorcida' da realidade e, portanto, a fonte verdadeira do realismo. Na maioria das vezes, entretanto, o maravilhoso não tem outra finalidade se não provocar estados oníricos e eufóricos que afastam da realidade cotidiana (opereta, comédia musical ou ópera de grande espetáculo). (Diretamente do francês *féerie*, sem correspondente em português)"[7].

Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) — Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015. Disponível em: http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/19685. Acesso em: 30 nov. 2021.

[5] VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil**: dramaturgia e convenções. 2. ed. rev. e amp. São Paulo: SESI-SP editora, 2013. p. 257.

[6] ALENCAR, Ana Maria. O que é o "fait-divers"- considerações a partir de Roland Barthes. *In*: CASANOVA, Vera; GLENADEL, Paula (org.). **Viver com Barthes**. Rio de janeiro: Sete Letras, 2005, v. 1. Disponível em: http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/docente/trabalhos/ana_alencar_fait_divers.html. Acesso em: 01 out. 2023.

[7] PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 164-165.

Girls: Com as transformações no teatro de revista para a fase feérica as coristas deixaram de ser um apoio coadjuvante para se transformar em elemento do *show* pela figura feminina de apoio às atrações, aos cômicos e as vedetes. Faziam parte do espetáculo com figurinos que as glamourizavam e revelavam muito de seus corpos.

Heterossexualidade compulsória/heteronormatividade: É a "crença na heterossexualidade como característica do ser humano 'normal'. Desse modo, qualquer pessoa que saia desse padrão é considerada fora da norma, o que justificaria sua marginalização"[8].

Montação: Nesse trabalho também se opta por usar o termo "montação", provindo de "se montar" como conceito amplo das práticas cênicas resultantes da transformação do ator/atriz em uma persona, criando uma nova apresentação corpórea, ou seja, "identificamos a montação a partir de sua etimologia que remete a 'colocar sobre', e a alteração do indivíduo a partir desse atributo, seja ele uma máscara ritualística ou um salto de trinta centímetros"[9].

Número de cortina: Esse tipo de número era realizado na frente da cortina que se abria horizontalmente no palco, logo atrás do pano de boca (que cobria completamente o palco). "Estes números existiam, portanto, exatamente, para encher o tempo. Poderia aparecer um cantor ou uma cantora, um cançonetista, uma atração especialmente contratada, até, mas tais números de cortina não eram apenas feitos por cantores"[10]. Nas palavras do próprio Walter Pinto "cortina é uma representação feita junto à cortina do teatro para dar tempo às mutações [mudanças] dos cenários. [Não depende de nenhuma estrutura maior] só dos atores. Serve para fazer ligação entre o quadro de fantasia e um *sketch*"[11].

---

[8] JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre identidade de gênero**: conceitos e termos. Brasília: [S. l.], 2012. E-book. p. 29. Disponível em: http://www.diversidadesexual.com.br/wp-content/uploads/2013/04/G%C3%8ANERO-CONCEITOS-E-TERMOS.pdf.

[9] NASCIMENTO, Juliana Bentes. Identidades em trânsito: revisitações acerca da arte da montação. In: GOMES, Aguinaldo Rodrigues; LION, Antonio Ricardo Calori de (org.). **Corpos em trânsito**: existências, subjetividades e representatividades. Salvador: Editora Devires, 2020. p. 232.

[10] VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil**: dramaturgia e convenções. 2. ed. rev. e amp. São Paulo: SESI-SP editora, 2013. p. 143.

[11] PINTO, Walter. Entrevista com Walter Pinto. Coordenador: Aldomar Conrado. Entrevistadores: Íris Bruzzi, Manoel Vieira, Maria Pompeu, Orlando Miranda. *In*: CORTES, Aracy *et al*. **Depoimentos III**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977. (Col. Depoimentos, III). p. 173.

Passabilidade: O conceito se refere às experiências de pessoas disporem de códigos de gênero que as possibilitam serem reconhecidas por certa inteligibilidade de seus corpos na associação de suas identidades "[…] a partir de normas e convenções que estão postas para toda uma sociedade/cultura". Isso inclui marcadores sociais como cor/raça, classe, idade, ideal de beleza, etnia, espaços ocupados, não sendo apenas referente as diferenças de gênero e sexualidade. Nas palavras de Tiago Duque: "[…] a experiência de *passar por* ocorre quando se performatiza uma suposta continuidade entre sexo, gênero e desejo; isto é, quando a heterossexualidade está em sua plena performance de inteligibilidade. Então, o *passar por* traz à tona o quanto, não só o gênero, mas a própria heterossexualidade é performática"[12].

Ponto: Em teatro, trata-se de uma pessoa que auxilia os atores e atrizes com seu texto na hora da apresentação no palco, fazendo-os lembrar das falas, palavras, marcações de forma discreta. Fica nos bastidores ou em local apropriado para que tenha contato com os/as artistas em cena. De acordo com Pavis, "o bom ponto deve saber, ao observar os atores, antecipar o erro ou a dificuldade e interferir no momento exato"[13]. Atualmente essa função é muito utilizada em *shows* musicais a partir de uso de tecnologia, com fones disponibilizados aos/às artistas em cena discretamente instalados.

Transformismo artístico: A prática do transformismo é associada à montação e é compreendido como aquela em que há "[…] intervenções leves — que podem ser rapidamente suprimidas ou revertidas — sobre as formas masculinas do corpo, assumindo as vestes e a identidade feminina somente em ocasiões específicas"[14]. Ou seja, se trata puramente de uma performance artística.

---

[12] DUQUE, Tiago. **Gêneros incríveis**: um estudo sócio-antropológico sobre as experiências de (não) passar por homem e/ou mulher. Campo Grande: Ed. UFMS, 2017. p. 39. Grifos no original. Conferir também: *Idem*. A Epistemologia da passabilidade: dez notas analíticas sobre experiências de (in)visibilidade trans. **História Revista**, Goiânia, v. 25, n. 3, p. 32-50, set./dez. 2020. DOI: https://doi.org/10.5216/hr.v25i3.66509 Disponível em: https://revistas.ufg.br/historia/article/view/66509. Acesso em: 8 jul. 2023.

[13] PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 297.

[14] BENEDETTI, Marcos Renato. **Toda feita**: o corpo e o gênero das travestis. Rio de Janeiro: Garamond Universitária, 2005. p. 18.

APÊNDICE A — FOTOBIOGRAFIA DE YVAN VICTOR ULYSSE MONTEIRO DAMIÃO

I953-I99I

abril de 1953

Retrato da Ficha Consular de Qualificação

Acervo: FamilySearch

abril de 1953

Chegada no Rio de Janeiro com a comitiva de artistas franceses contratados/as por Walter Pinto. Yvan Damião é o primeiro sentado, da esquerda para a direita

Fonte: Acervo Walter Pinto. CEDOC/FUNARTE

abril 1953

Yvan Damião posando como Ivaná em ensaio para o espertáculo *É Fogo na Jaca*

Fonte: Acervo Walter Pinto. CEDOC/FUNARTE

julho de 1953

Com a vedete Iris Del Mar (em primeiro plano)

Fonte: *A Noite Ilustrada*. Rio de Janeiro, n. 1273, p. 7, 21 jul. 1953

setembro de 1953

Com Grande Otelo nos bastidores do espetáculo *Cherchez La Femme*.

Fonte: *A Noite Ilustrada*. Rio de Janeiro, n. 1281, p. 7, 15 set. 1953 [resolução melhorada digitalmente]

setembro de 1953

Com Grande Otelo nos bastidores do espetáculo *Cherchez La Femme*

Fonte: *A Noite Ilustrada*. Rio de Janeiro, n. 1281, p. 7, 15 set. 1953

setembro de 1953

Com Grande Otelo nos bastidores do espetáculo *Cherchez La Femme*

Fonte: *A Noite Ilustrada*. Rio de Janeiro, n. 1281, p. 7, 15 set. 1953

setembro de 1953

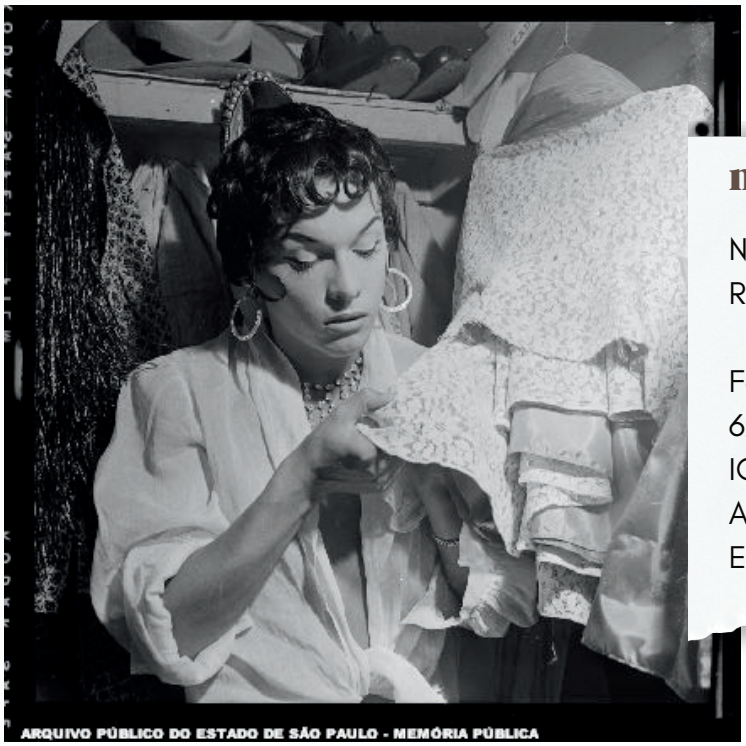
Com Grande Otelo nos bastidores do espetáculo *Cherchez La Femme*

Fonte: *A Noite Ilustrada*. Rio de Janeiro, n. 1281, p. 7, 15 set. 1953

março de 1954

No espetáculo *Doll Face*, da Companhia Zilco Ribeiro

Fonte: Ivaná (teatro), Reportagem Geral, 3 negativos 6x6 cm PB acetato, Cod. ICO_001_008847_001 (1954) Foto - Roberto Maia II. Acervo jornal Última Hora, Arquivo Público do Estado de São Paulo



março de 1954

No espetáculo *Doll Face*, da Companhia Zilco Ribeiro

Fonte: Ivaná, Reportagem Geral, 2 negativos 6x6 cm PB acetato Cod. ICO_001_007920_001 (1954) II.
Acervo jornal *Última Hora*, Arquivo Público do Estado de São Paulo

junho de 1954

Em ensaio para o espetáculo *Doll Face*, da Companhia Zilco Ribeiro

Fonte: *Carioca*. Rio de Janeiro, ano XIX, n. 976, p. 28, 19 jun. 1954 [resolução melhorada digitalmente]

1954

Com Carmem Miranda nos bastidores do Teatro Recreio

Fonte: Acervo Walter Pinto. CEDOC/FUNARTE

setembro de 1954

Em cena do espetáculo *Mas... Muito Mesmo*! da Companhia Zilco Ribeiro

Fonte: ASSIS, Wagner de. *Agildo Ribeiro*: o Capitão do Riso São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007

setembro de 1954

Em cena do espetáculo *Mas... Muito Mesmo*! da Companhia Zilco Ribeiro. Ivaná está na ponta direita, ao seu lado a vedete Consuelo Leandro. Agildo Ribeiro é o primeiro do lado esquerdo

Fonte: Coleção Agildo Ribeiro. Álbuns 1940-1955. CEDOC/FUNARTE

setembro de 1954

Em cena do espetáculo *Mas... Muito Mesmo*! da Companhia Zilco Ribeiro

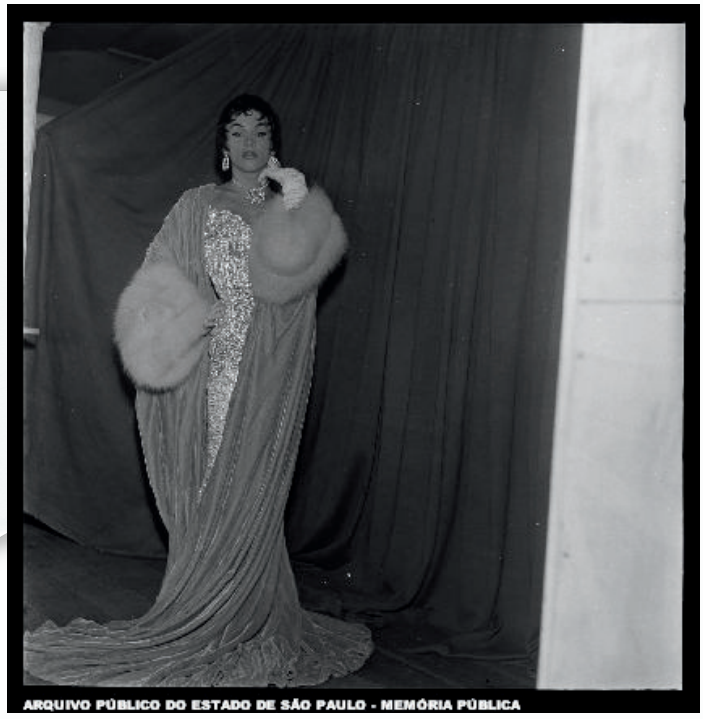
Fonte: Ivaná (teatro), Reportagem Geral, 3 negativos 6x6 cm PB acetato, Cod. ICO_001_008847_001 (1954) Foto - Roberto Maia III. Acervo jornal *Última Hora*, Arquivo Público do Estado de São Paulo

1955

Ivaná - *show* na Boate Casablanca

Fonte: Reportagem Geral, 5 negativos 6x6 cm PB acetato Cod. ICO_001_009397_001 (1955) I Foto - Equipe. Acervo jornal *Última Hora*, Arquivo Público do Estado de São Paulo

.



janeiro de 1956

Coluna de moda assinada pelo artista

Fonte: *O Mundo Ilustrado*. Rio de Janeiro, ano IV, n. 01, p. 13, 30 jan. 1956

janeiro de 1956

Coluna de moda assinada pelo artista

Fonte: *O Mundo Ilustrado*. Rio de Janeiro, ano IV, n. 01, p. 13, 30 jan. 1956

1958

Carteira de identidade

Fonte: BRASIL. Ministério da Justiça e Negócios Interiores. Processo de naturalização 19129/59. Rio de Janeiro: Ministério da Justiça e Negócios Interiores, 1959. Acervo Arquivo Nacional

maio de 1958

Com a vedete Eloína

Fonte: *Revista do Rádio*. Rio de Janeiro, n. 452, p. 19, 10 maio 1958

1959/1960

Em cena do filme *Mulheres, cheguei*!

Fonte: Acervo digital Cinemateca Brasileira

1959/1960

Com Zé Trindade (à direita) em cena do filme *Mulheres, cheguei*!

Fonte: Acervo digital Cinemateca Brasileira

1959/1960

Com Zé Trindade em cena do filme *Mulheres, cheguei*!

Fonte: Acervo digital Cinemateca Brasileira

1959/1960

Poster do filme *Mulheres, cheguei*! Ilustração *a partir de frame* de cena

Fonte: Acervo digital Cinemateca Brasileira

1961

Ensaio para o espetáculo *O Diabo Que a Carregue... Lá Pra Casa*!, da Companhia Walter Pinto

Fonte: Acervo Walter Pinto. CEDOC/FUNARTE

1961

Em cena no espetáculo *O Diabo Que a Carregue... Lá Pra Casa*!, da Companhia Walter Pinto

Fonte: Acervo Walter Pinto. CEDOC/FUNARTE

1961

Em cena no espetáculo *O Diabo Que a Carregue... Lá Pra Casa*!, da Companhia Walter Pinto

Fonte: Acervo Walter Pinto. CEDOC/FUNARTE

1968

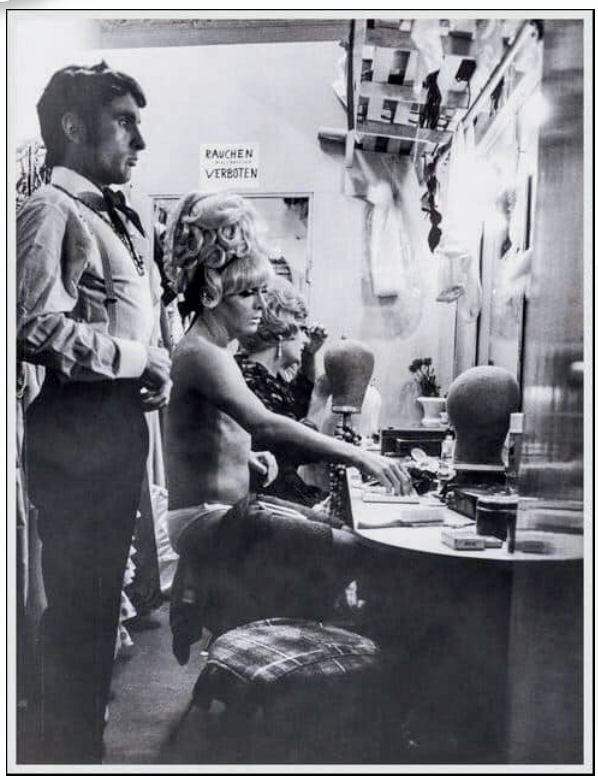
Ensaio presente na divulgação do espetáculo *Lila*, Chez Nous, Berlim

Fonte: Programa de peça *Lila*. Disponibilizado na página Cabaret Chez Nous Berlin, no Facebook

1968

Fotografia no Chez Andre, Berlim

Fonte: Facebook, página Travestie Erinnerungen



1968

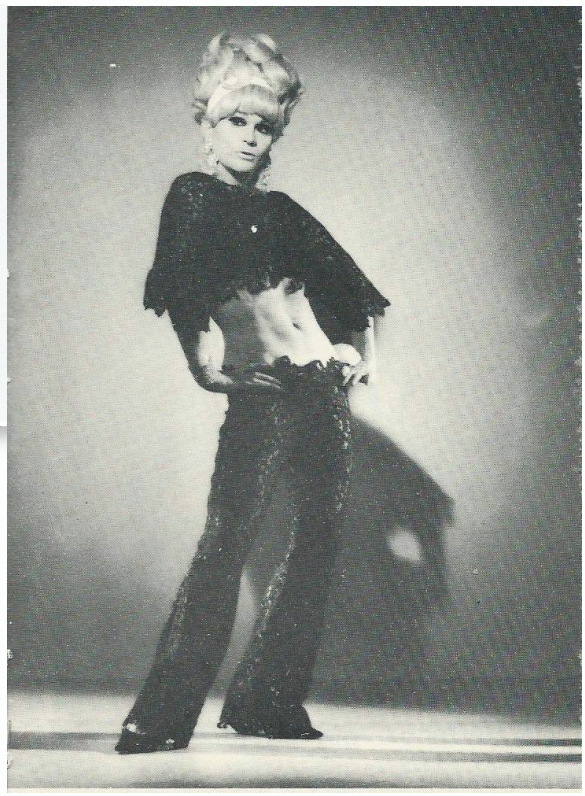
Fotografia no Chez Andre, Berlim

Fonte: Facebook, página Travestie Erinnerungen

1969

Ensaio presente na divulgação do espetáculo *Pink 2*, Chez Nous, Berlim

Fonte: Programa de peça *Pink 2*. Disponibilizado na página Cabaret Chez Nous Berlin, no Facebook



[197?]

Ao lado de colegas transformistas e Josephine Baker (primeira à esquerda), no cabaré Chez Nous

Fonte: Página Chez Nous Berlin, no Facebook

[196?-197?]

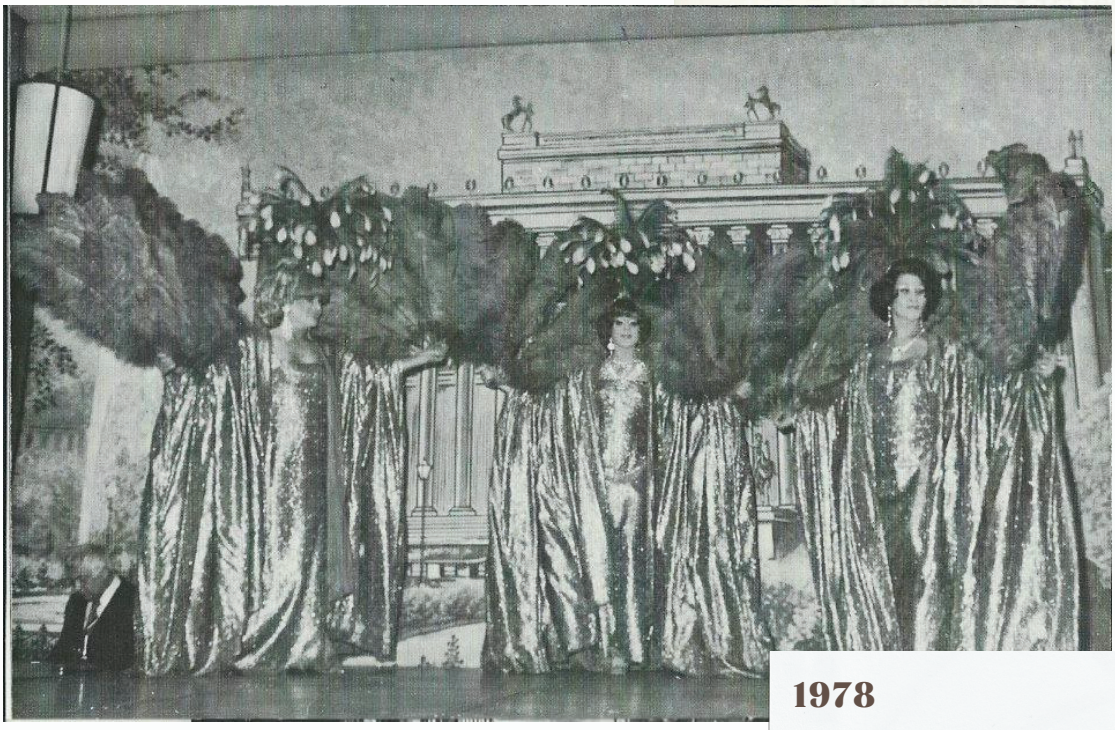
Yvan Damião (primeiro à direita) com Coccinelle, provavelmente no cabaré Chez Nous

Fonte: Página Chez Nous Berlin, no Facebook

1969

Divulgação do espetáculo *Herren Als Damen*, Chez Nous, 1978

Fonte: Programa de peça disponibilizado na página Cabaret Chez Nous Berlin, no Facebook



1978

Da esquerda para a direita: Ivaná, Gloria Fox, La Domino

Fonte: Página Chez Nous Berlin, no Facebook

1978

Ivaná, segunda à direita. Divulgação de espetáculo ao lado do elenco da temporada

Fonte: Disponibilizado na página Cabaret Chez Nous Berlin, no Facebook

1981

Divulgação da temporada 1981, *Herren Als Damen*

Fonte: Página Chez Nous Berlin, no Facebook

1982

Divulgação de espertáculo da turnê europeia Chez Nous

Fonte: Disponibilizado na página Cabaret Chez Nous Berlin, no Facebook

1984

Em divulgação de seu trabalho como *designer* e figurinista do espetáculo. Programa de espetáculo da turnê europeia Chez Nous 1984

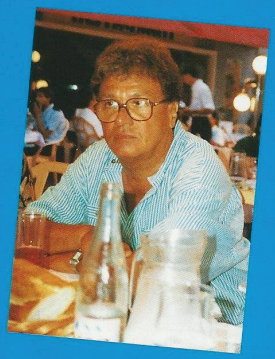
Fonte: Página Chez Nous Berlin, no Facebook

1988

Em divulgação de seu trabalho como *designer* e figurinista do espetáculo *Travestie à la carte*

Fonte: Página Chez Nous Berlin, no Facebook

YVANA



1991

Homenagem *in memoriam* realizada pelo cabaré Chez Nous

Fonte: Página Chez Nous Berlin, no Facebook