

Sobre o talento de ser fabulosa: os “shows de travesti” e a invenção da “travesti profissional”*

Thiago Barcelos Soliva**

Resumo

O objetivo deste artigo é analisar o processo de construção da chamada “travesti profissional”. Tal processo está conectado ao surgimento de um interesse cada vez maior do público brasileiro e internacional para os “shows de travesti”, eventos famosos nas décadas de 1960 a 1980. São aqui analisados os espetáculos *International Set* e *Les Girls*, pioneiros nesse gênero, e os seus impactos nas trajetórias de vida de uma geração de pessoas que hoje se identificam como travestis. Os dados para a escrita deste artigo foram obtidos junto a fontes documentais e orais: impressos de jornais e revista e relatos de indivíduos que vivenciaram esse período.

Palavras-chave: Travestis, Shows de travesti, *Les Girls*, Memória, Glamour.

* Recebido em 09 de maio de 2016, aceito em 11 de abril de 2018.

** Professor do Centro de Ciências em Saúde, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Santo Antônio de Jesus, BA, Brasil.
thiago104@yahoo.com.br / <http://orcid.org/0000-0003-3355-6569>.

<http://dx.doi.org/10.1590/18094449201800530014>



About the Talent of Being Fabulous: The “Transvestite Shows” and the invention of the “professional transvestite”

Abstract

The purpose of this article is to analyze the process of construction of the so-called “professional transvestite”. This process is related to the emergence of an increasing interest by a Brazilian and international public for “transvestite shows”, which were famous events from the 1960s to 1980s. The article analyzes the shows *International Set* and *Les Girls*, which were pioneers in this genre, and their impact on the life trajectories of a generation of people who now identify themselves as “transvestites”. The data for this article was obtained from documentary and oral sources: print newspapers and magazines; and reports of individuals who lived in this period.

Keywords: Transvestites, Transvestite Shows, *Les Girls*, Memory, Glamour.

Tornando-se fabulosa

A Marquesa e Rogéria (*in memoriam*),
eternas divas.

Ao analisar o processo de construção de estratégias criativas de sobrevivência que sujeitos considerados fora da heteronormatividade inventam face à sociedade que os vê como ameaças às suas convenções, Marcia Ochoa (2004) chama atenção para diferentes “tecnologias da intimidade” que, produzidas por esses sujeitos, possibilitaram uma gestão da visibilidade – a partir do manejo de convenções de gênero, sexualidade, classe social e corpo – que converteu o lugar de desprestígio social associado a essas formas de existir em uma “vivência possível” (Passamani, 2015). A autora chama a atenção para a seguinte estratégia de agenciamento: o “talento de ser fabulosa”, ou seja, um tipo de agência com a qual esses indivíduos negociaram existência, a partir da incorporação de imagens e performances relacionadas ao *glamour*. Neste artigo, analiso possibilidades de existências a partir da emergência daquilo que minhas interlocutoras chamaram de “travesti profissional”, uma categoria de disputa em torno de noções sobre gênero e sexualidade que se alinha ao argumento de Ochoa (2004) acerca da estratégia de “tornar-se fabulosa”. As trajetórias de Rogéria, Divina Valéria, Marquesa, Yeda Brown, Susy Parker e Jane Di Castro foram aqui privilegiadas para a produção deste estudo.

O material para a construção da pesquisa foi amplo e envolveu pesquisa documental, relatos orais e material audiovisual. A pesquisa foi conduzida entre janeiro de 2013 e dezembro de 2015. Tive a oportunidade de entrevistar Divina Valéria, em 29 de setembro de 2014; e Marquesa, em 23 de março de 2015, nas dependências da Turma OK. Os registros das narrativas de Yeda Brown e Susy Parker foram a mim confiados por outra pesquisadora, Rita Colaço¹, militante histórica do

¹ Agradeço a Rita Colaço por compartilhar fontes de pesquisa e pelas conversas valiosas que enriqueceram este trabalho.

Movimento LGBT, historiadora, que vinha realizando registros dessas trajetórias para um projeto pessoal. Minha aproximação com Marquesa e Divina Valéria foi facilitada por membros da Turma OK, local onde fiz amigos em função de minha pesquisa sobre o grupo durante o mestrado. As tentativas de aproximação com Rogéria e Jane Di Castro foram frustradas por sucessivas remarcações e dificuldades de agenda, o que me levou a construir suas trajetórias adotando material jornalístico e entrevistas concedidas a veículos de comunicação. Segue uma descrição sumária sobre essas interlocutoras.

Rogéria – nascida em Cantagalo, município do Rio de Janeiro, em 1943, como Astolfo Barroso Pinto, nome que ela faz questão de lembrar em inúmeras entrevistas a veículos de comunicação, Rogéria iniciou a sua carreira como maquiadora da extinta TV Rio, e essa experiência permitiu que conhecesse atrizes como Fernanda Montenegro e Bibi Ferreira. Seu nome veio de um concurso de fantasias de carnaval do qual participara. Ficou famosa, assim como outras travestis, com o espetáculo *Les Girls*. Fez sucesso na Europa, sobretudo no *Carrosel de Paris*, onde foi considerada uma grande vedete. Regressou ao Brasil em 1973, já com o *status* de uma *diva* internacional. Rogéria participou de várias produções – cinema e televisão –, sendo uma das travestis mais conhecidas no Brasil;

Divina Valéria – nascida no subúrbio do Rio de Janeiro, provavelmente em 1942, Valéria passou parte de sua vida entre países da Europa e o Brasil. Aos 14 anos, já frequentava os auditórios das rádios, travando contato com as famosas cantoras do rádio. Sua inserção no *backstage* artístico da Rádio Nacional lhe proporcionou um convite para o espetáculo *Les Girls*, tendo viajado para o Uruguai para apresentar-se com ele. Valéria se fixou nesse país em função de um romance que teve com um rapaz. Com o fim do relacionamento, ela retornou ao Rio. Na década de 1970, voltou ao Uruguai com um show chamado *Divina Valéria*, nome que adotou definitivamente. Assim como Rogéria, foi vedete do *Carrousel de Paris*. Atualmente, mora em São Paulo;

Jane Di Castro – nascida no bairro de Botafogo, em 1948, Jane foi criada em Cascadura, ambos bairros do Rio de Janeiro. Sua estreia como artista foi no Teatro Dulcina, na Cinelândia, também com o espetáculo *Les Girls*. Foi levada a Paris por Eloína, sua amiga, onde atuou em cabarés. Circulou ainda em países como Alemanha e Espanha. Também participou do espetáculo *Gays Girls*, na Galeria Alaska, em Copacabana, junto com Eloína. Além de artista é cabeleireira. Trabalhou durante muito tempo em um salão no bairro Ipanema, mas hoje possui seu próprio salão em seu apartamento em Copacabana;

Marquesa – nascida no Rio de Janeiro, em 1944, em uma família de classe média alta de origem francesa. Sua família tinha expectativas que se formasse diplomata, tendo-lhe oferecido uma educação esmerada. Marquesa iniciou a sua carreira no espetáculo *International Set*, em 1964, no *Stop*, na Galeria Alaska, Rio de Janeiro. Participou também do elenco de *Les Girls*, em 1966, junto com Rogéria e Valéria. Trabalhou muitos anos no *Chez Homy Haag*, em Berlim, tendo se aposentado pelo governo alemão. Morava no Catumbi, bairro da região central do Rio de Janeiro, quando faleceu.

Vale ressaltar um dado importante sobre o material examinado. Trata-se de um campo marcado por fontes de dados fragmentadas ou sentenciadas ao apagamento. Isso ficou mais evidente quando me deparei com a morte de Marquesa no curso da pesquisa. Foi a partir dessa perda, que pude avaliar melhor a dificuldade de reunir material sobre essas pessoas, sobretudo sem o acesso às memórias delas.

Merece destaque também a polissemia que envolve o uso das categorias “travesti”, “homossexualidade”, “em travesti”, “boneca”, etc. O uso de categorias identitárias relacionadas às diversidades de gênero e sexualidades encerra problemas de classificação que merecem reflexão por sua estreita relação com os diferentes processos de mudanças operadas em uma dada sociedade. Sobre essa discussão, Mauss e Durkheim (1995) já haviam alertado para o fato de as classificações explicarem mais sobre as lógicas subjacentes às sociedades que produzem uma

dada categoria classificatória do que sobre uma essência comum compartilhada por aqueles sobre os quais recai a classificação. Assim, examinar a emergência dessas categorias implica compreender como as diferentes sociedades constroem expectativas sociais acerca de seus indivíduos, cuja função é atenuar as ansiedades provocadas pela possibilidade da ambiguidade.

Bortolozzi (2015), ao analisar a arte transformista brasileira, chama atenção para a importância das trajetórias sociais para o processo de construção identitária relacionado a gênero e sexualidades. O autor defende a ideia de que a compreensão desse processo não pode estar desarticulado de dimensões como: as redes de sociabilidade desses indivíduos, sua inserção em comunidades culturais e, principalmente, a sua trajetória de carreira.

Outro fator que complexifica ainda mais essas formas de classificação é a possibilidade de falar delas em “tempos que não são o presente” (Passamani, 2015). Esse autor fala de rupturas e permanências em relação a essas formas de classificação que não atendem às percepções mais atuais sobre o que se entende por orientação sexual e identidade de gênero. Considerando essa difícil inteligibilidade, todo uso de expressões com ambições de explicar essa diversidade de experiências é sempre algo contingente e momentâneo (Passamani, 2015). A invenção da “travesti profissional”, aqui examinada, mostra essa relação de disputa de sentidos em torno de categorias identitárias e formas de existir só passíveis de serem compreendidas a partir dessas trajetórias sociais. Homossexuais, travestis, bichas e bonecas constituíam processos sociais que estavam em construção e em disputa com dimensões relacionadas a diferentes experiências que envolviam corpo, gênero, sexualidade, classe social, cor, trajetória profissional, etc. Este trabalho propõe analisar esses processos tomando como central a memória dessas que são reconhecidas e se reconhecem como “pioneiras” da arte transformista brasileira (Bortolozzi, 2015), cujas trajetórias e carreiras artístico-profissionais foram centrais para a compreensão das mudanças sociais nas

convenções relacionadas a gêneros e sexualidades no Brasil contemporâneo.

Os “shows de travesti”

Importantes estudos sobre a história da homossexualidade no Brasil marcam a década de 1960 como um momento de eclosão de espaços dedicados à sociabilidade homossexual nas grandes cidades brasileiras, como Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo (Green, 2000; Trevisan, 2000; Facchini, 2005; Figari, 2007; Facchini; Simões, 2009). Esses trabalhos caracterizam essa “movimentação”² inicial como particularmente marcada pela clandestinidade, mas, também, pela intimidade dos encontros que se beneficiaram das redes de relações, sobretudo estabelecidas entre homens homossexuais³, os quais consolidaram fortes laços de amizade. Diferentes espaços afiançaram essa sociabilidade: os eventos carnavalescos, o teatro de revista, os concursos de miss e os bastidores do rádio, e ofereceram muito mais do que recreação aos “poucos rapazes” que acompanhavam essas estrelas radiofônicas, vedetes e misses. Pela mediação desses espaços,

² A noção de “movimentação” está presente nas análises de Regina Facchini e Júlio Simões (2009) sobre o surgimento do movimento homossexual no Brasil. Segundo os autores, essa dinâmica de homens homossexuais em redes de amizades nas décadas de 1950 e 1960 foi fundamental para a constituição do movimento que surgiria na década de 1970.

³ São muitos os trabalhos sobre sociabilidade de homens homossexuais, se comparados à exiguidade de estudos sobre a sociabilidade de mulheres lésbicas. Os estudos que se dedicaram a estudar a história social dessa sociabilidade não deram atenção às formas encontradas pelas mulheres lésbicas para se encontrarem e se relacionarem afetivo-sexualmente. Acredito que a invisibilidade dessa sociabilidade se deu em função das contingências a que estavam submetidas essas mulheres: muitas não possuíam apartamentos próprios, não tinham uma vida financeira estável, etc., elementos que limitavam os seus acessos ao espaço público. A etnografia de MacRae (1990) sobre o grupo Somos oferece valiosas informações sobre as mulheres lésbicas participantes desse movimento. Os trabalhos de Andrea Lacombe (2010) e de Nádia Meinerz (2011) apresentam-se também como importantes referências em meio a essa escassez de estudos.

jovens com experiências de vida semelhantes se agregaram e se reconheceram como amigos. Acompanhar a carreira de misses e estrelas do rádio consolidou uma experiência coletiva entre esses rapazes que, até então, possuíam trajetórias atomizadas – marcadas quase sempre por histórias de conflito com a família de origem em razão de sua aparente feminilidade. Foi assim que Rogéria, Divina Valéria, Marquesa, Jane Di Castro e outras dessa geração iniciaram suas carreiras.

A narrativa de Rogéria acerca de sua trajetória realça essa estreita relação com o *backstage* artístico e a importância que ele teve para a sua carreira. Ainda muito jovem, tendo que trabalhar como maquiadora da extinta TV Rio⁴ para ajudar em casa, Rogéria teve contato com muitas artistas conhecidas, como Fernanda Montenegro que, segundo ela, foi uma das principais estimuladoras da sua entrada no mundo artístico. Ela diz⁵: “Eu não era apenas um gay maquiador, era um artista que cantava. Fernanda me dizia que era preciso talento e vocação. E eu, preocupada: ‘Mas vestida de homem?’. E ela: ‘Pode ser como você quiser’”. A afinidade com a imagem de atrizes renomadas se constitui como um “mito de origem” da própria Rogéria como atriz. A invenção de seu nome artístico foi o reflexo dessa aproximação, já que a atriz Zélia Hoffman teria julgado mais fácil chamar aquele jovem maquiador de Rogério, ao invés de Astolfo. A feminilização do nome veio com sua participação no concurso de fantasias do Teatro República, em 1964. Assim como Madame Satã no passado, foi sob o reinado de Momo que Rogéria foi batizada. Estava completa a história de sua entrada na vida artística. Logo, ela abandonaria a profissão de maquiadora para participar de peças de teatro e, mais tarde, programas de televisão.

Com frequência assídua nos bastidores desses espaços, incluindo as perambulações pela Praça Tiradentes e pela

⁴ Emissora de televisão que existiu entre 1955 e 1977.

⁵ Entrevista concedida ao repórter Valmir Moratelli (Portal IG), em 23 de outubro de 2012.

Cinelândia, surgiu com a ajuda do dono da boate Stop, a ideia de construir um show exclusivamente com travestis. Marquesa, uma das travestis que participaram dessa primeira tentativa de montagem de espetáculos, conta como foi realizado, em uma boate da Galeria Alaska, reduto boêmio da Zona Sul do Rio de Janeiro, o primeiro “show de travesti”: *International Set*.

O *Stop*, na Galeria Alaska, era uma boate que o dono estava falindo. Ele tinha 15 dias para pagar uma dívida séria ao governo se não ele ia à falência. Aí ele pensou e disse assim: “a única solução...”. Ele resolveu montar um show de travesti. Aí foi aí que reunimos Rogéria, eu, Brigitte de Búzios, Biju Blanche, Gigi Sancir, Jerry di Marco e Manon. Éramos sete, e montamos um show chamado *International Set*. Coisinha rapidinha, o que você faz, o que você faz... e final. Em uma semana, esse homem tinha pago todas as dívidas e estava entrando em lucro. A fila na Avenida Atlântica, saía da Galeria Alaska e foi parar na Avenida Atlântica, entrava na Souza Lima e seguia. Era madame fulana de tal, fulano de tal, não sei o que, tudo esperando para ver. O homem ficou louco, quando ele viu (...) quando eles começaram a entrar dinheiro e tudo, aí o homem ficou louco. O que ele fez: primeiro, neste ponto tem que se dizer que ele foi extraordinário, ele duplicou o nosso salário, que nós estávamos ganhando na época o salário que Dercy Gonçalves ganhava na Excelsior, era o mesmo. E as segundas-feiras, que era a nossa folga, ele fazia a gente trabalhar e ganhávamos em dobro. Aí passou um ano, o show durou um ano, um sucesso, um sucesso, um sucesso! Aí ele resolveu fazer um outro show, foi quando ele montou *Les Girls*. Aí *Les Girls* era um show com... Por que foi assim, Silveira Guimarães, o Luís Haroldo e o João Roberto Kelly trabalhavam na extinta TV Rio, aqui no posto 6, no antigo Cassino, e eles faziam um show musicado, naquela época tinha *Times Square*, não sei o que... Eram shows musicados, com as vedetes do Carlos Machado, com atrizes como Norma Bengell, estrelas, Elizabeth Casper. Era um escândalo, o show! E a Rogéria era maquiador da TV Rio, e um dia ela disse: “aí vocês não

gostariam de fazer um show para travesti?...” Aí a Rogéria vira-se e convida eles para nos assistir. Eles ficaram loucos, loucos com a gente. Eles nunca imaginaram que tinha talento, que existia talento. E nós botávamos aquele público de pé. Então, ele ficou tão entusiasmado que topou a ideia e montamos *Les Girls* (Marquesa, entrevista concedida em 23 de março de 2015).

O show *International Set* afetou profundamente a trajetória de vida de uma geração de indivíduos que passaram a vivenciar o “fazer travesti” como parte integrante de suas vidas, não mais uma prática lúdica associada ao carnaval, como nas décadas anteriores. Essa transição não foi apenas vivenciada do ponto de vista artístico-profissional, ela implicou no surgimento de uma identidade coletiva entre essas pessoas, que começaram a produzir uma reflexividade acerca do lugar ocupado pela prática de “fazer travesti” nas suas trajetórias. Esses shows constituíram um “divisor de águas” nas vidas desses indivíduos, que passariam gradativamente a não mais “fazer travesti”, mas “ser travesti”. O “ser travesti” tornou-se um elemento central na forma como interagem com a sociedade e consigo. Construía-se uma identidade, a princípio artístico/profissional que com o passar dos anos se confundiria com uma identidade coletiva. Jane Di Castro chamou a atenção para essa mudança:

Ah, as pessoas só viam homens vestidos de mulher nos grandes bailes de carnaval. Na rua não via, daí nosso grande sucesso. O público vinha nos ver mais pela curiosidade do que pela arte. Eu, Rogéria e Veruska fomos as primeiras a fazer esse tipo de espetáculo no Brasil (Como se tomar..., 1983:7).

A curiosidade do público, segundo Jane, foi um sentimento valioso nesse processo.

Ao elenco original de *International Set* juntaram-se “outras iguais” com trajetórias semelhantes, como Divina Valéria:

Aí aconteceu que eu sempre frequentando a TV Rio, o meio artístico, os bastidores e tudo mais... Surgiu a ideia de grandes produtores da época montarem *Les Girls*, que foi um espetáculo de grande sucesso onde eu fui trabalhar, que aí que eu comecei a fazer travesti profissionalmente. Que até então, eu só fazia nos carnavais, em festas... Então aí que eu comecei a fazer em *Les Girls* profissionalmente, que foi um espetáculo profissional belíssimo onde estava eu, Rogéria, Marquesa, Brigitte de Búzios, Carlos Gill, Jerry Di Marco, Carmem, Jean Jacques, éramos onze. E aí, eu fiquei como *boy* de dia e *girl* de noite, porque eu continuei na companhia de engenharia também trabalhando como boy, e à noite fazendo o espetáculo. Só que saiu uma reportagem muito grande na Manchete com todas nós, de mulheres e de homem também e eu não apareci mais na companhia de engenharia nem para dar baixa na carteira, porque fiquei envergonhada que todo mundo ia descobrir que eu estava fazendo travesti (Divina Valéria, entrevista concedida em 29 de setembro de 2014).

A estreia de *Les Girls* foi um sucesso nacional, mesmo em um contexto de ditadura, no qual a indústria de entretenimento brasileira passou a ser objeto de censura e controle. Já na abertura do espetáculo, o elenco vestia *négligée* e espartilho, em uma alusão direta aos shows do teatro de revista no estilo burlesco. Tratava-se de uma comédia musical no melhor estilo, que misturava a estética da *Broadway* com o teatro de revista brasileiro. Eram onze travestis que acorriam a um médico para resolver seus “problemas de cabeça”. Cada uma delas era responsável por um esquete. Cabia ao doutor solucionar o “problema” das moças. Ao fim do show, a famosa canção, que tanto marcou a vida de toda essa geração, era entoada em coro.

Les girls, oh Les Girls
Oooh Les Girls
Les Girls é ter charme, touché!
Ser podre de bem todo o dia
Les Girls é esnobar, é beber

É ter sexy, sexy mania
Sou Les Girls, sou Les Girls, sou Les Girls...

O show não foi apenas sucesso no Rio de Janeiro. Marquesa contou que a boate Oásis, uma das casas noturnas mais elegantes de São Paulo, decidiu chamá-las para a sua reinauguração, em meados da década de 1960. Ao chegar a São Paulo, Marquesa disse que ficaram espantadas com a pouca quantidade de pessoas na plateia, uma vez que no Rio de Janeiro a bilheteria mantinha um volume considerável de frequentadores. Mesmo com a casa vazia, fizeram a estreia. Para a surpresa de todas, estava presente uma das mais destacadas figuras das altas rodas paulistanas. No dia seguinte, segundo Marquesa, a casa foi ocupada pelas famílias mais importantes da capital paulista. A entrevistada afirmou que o sucesso da trupe não ficou circunscrito à boate: elas foram chamadas a fazer outros eventos, incluindo o aniversário do então governador de São Paulo, Ademar de Barros. Assim, *Les Girls* que ficaria um mês em cartaz na boate Oásis, ficou por três meses.

Ao fim da *tournee* em São Paulo, a trupe retornou ao Rio, resultando novamente em bons números de bilheteria. Marquesa disse que ao final desse período de sucessos, já se falava em outro espetáculo, que se chamaria *Mulheres*, baseado na peça *The women*, de Clare Boothe Luce, diplomata e escritora norte-americana. Mas ela não concedeu os direitos autorais da peça. Diante da negativa, ficou acordada a produção de uma nova peça, que se chamaria *Nunca vi mulheres tão mulheres*, com cada uma desempenhando o papel de uma mulher famosa. Marquesa contou que seria Maria Antonieta no palco. Nesse ínterim, o dono do *Stop* decidiu mandá-las para Londrina, onde fariam uma *tournee* contratada pelo Teatro de Londrina.

Marquesa contou que o “patrão”, o dono do *Stop*, ficou muito rico com os shows feitos pela trupe, e que gastava uma fortuna com mulheres. Hospedadas no melhor hotel da cidade, elas foram surpreendidas com o desaparecimento repentino do “patrão”, que voltou para o Rio, deixando-as para trás, fugindo

com o dinheiro e sem ter pagado as diárias vultosas do estabelecimento. A saída, revelou Marquesa, foi fazer show na zona de meretrício da cidade para juntar dinheiro, com o objetivo de voltar para São Paulo. Do hotel luxuoso foram elas para um hotel de beira de estrada. O grupo se dividiu para fazer show nos diferentes bordéis da região. De Londrina a São Paulo, elas foram fazendo shows nas zonas de prostituição até chegar ao seu destino final. Marquesa disse que fazer prostituição não foi cogitado como possibilidade para elas conseguirem pagar as contas, mas que essa vivência nos bordéis dispôs para elas uma imensa quantidade de amantes. Já em São Paulo, a trupe de *Les Girls* fez mais uma temporada em algumas boates, mas não com a pompa de antes. Nesse momento, meados da década de 1970, o grupo começou a se dissolver: Rogéria regressou ao Rio, Divina Valéria, apesar de ter participado de algumas montagens, partiu para o Uruguai; saíram também Brigitte de Búzios e Jean Jacques.

Nesse contexto de reestruturação da companhia, Susy Parker foi convidada a compor o grupo. A possibilidade de estar do lado das “pioneiras” foi o motivo principal para o aceite imediato, afirma a própria. Ela conta que ganhava muito dinheiro e também amantes fazendo shows em casas noturnas do Rio de Janeiro nesse período, sobretudo na Alcatraz, em Copacabana, mas decidiu ir para São Paulo com *Les Girls* em função do prestígio que a companhia tinha junto às travestis de sua geração. Como todos os quadros do espetáculo estavam completos, Susy Parker entrou como *stand-by*, sendo obrigada a conhecer todos os esquetes para que, na falta de alguma das suas colegas, pudesse desempenhar adequadamente aquele papel. Essa situação, contudo, foi logo deixada de lado, quando Carlos Gill, o diretor do espetáculo, percebendo a sua desenvoltura teatral, decidiu incorporá-la definitivamente ao elenco principal.

Susy Parker pertenceu a que poderíamos chamar de “segunda geração” do elenco de *Les Girls*. O material de divulgação do espetáculo *Alta Tensão*, realizado pela companhia no Teatro das Nações, em São Paulo, mostra as alterações no elenco original. Alguns artistas, como Marquesa, Divina Valéria,

Manon e Jerry Di Marco permaneceram no elenco. Outras artistas passaram a compor o *staff* dos shows de *Les Girls*, como Susy Parker, Yeda Brown e Akiko, e faziam muito sucesso em capitais da América do Sul, como Buenos Aires, na Argentina, e Montevideu, no Uruguai. Susy Parker, Yeda Brown e Akiko também fixaram residência em Barcelona, construindo carreiras internacionalmente conhecidas nos *nightclubs* desta cidade.

Além do *Les Girls em Alta Tensão*, a companhia estreou em São Paulo mais dois espetáculos: *Les Girls em Times Square e Tem Boneca na Folia*. Apesar das tentativas de Carlos Gill, um dos integrantes do grupo e detentor dos direitos autorais do espetáculo, a equipe não alcançaria mais o êxito dos anos anteriores. Jerry Di Marco acabou por comprar os direitos autorais de Carlos Gill e levou o espetáculo para Belo Horizonte. Na capital mineira, *Les Girls* sofreu severas críticas das Mulheres da Liga Católica. Susy Parker conta que mesmo assim o show foi aprovado pelas autoridades locais. Após a aprovação, não se sabia onde hospedá-las. Ficou acordado, então, que o grupo ocuparia um hotel de estudantes, iniciativa glorificada pela trupe. Susy Parker relata que ficarem hospedadas em um estabelecimento dedicado a jovens estudantes fez surgir muitas histórias de romance e aventuras entre elas e os rapazes. As portas dos seus quartos nem eram trancadas, afirmou, tamanho era o movimento de entrada e saída nos mesmos. Foi ainda em Belo Horizonte que Jerry Di Marco, lendo um jornal local, encontrou Yeda Brown, que se apresentava em uma boate de classe média-alta chamada Sukata. Tratava-se de uma travesti de formas exuberantes. O jornal local destacava o ponto alto do espetáculo de Yeda Brown na Sukata, o *strip-tease*. Impressionado com a beleza de Yeda Brown, que se assemelhava à atriz norte-americana Raquel Welch, *sex symbol* da década de 1960, Jerry Di Marco decide convidá-la a entrar na companhia, pedido que foi aceito imediatamente. Com Yeda Brown já fazendo parte da trupe, *Les Girls* fez espetáculos primeiramente no Cine México, e logo depois no Teatro Francisco Nunes, importante equipamento cultural da capital mineira.

No Rio de Janeiro, o Teatro Rival tentava fazer ressurgir os tempos áureos do teatro de revista e trazia Rogéria como estrela de *Vem quente que eu estou fervendo*. Marquesa, que não acompanhou *Les Girls* em sua temporada mineira, foi convidada por Rogéria a completar o elenco, o que foi logo aprovado por Gomes Leal, dono do teatro, que passaria a ser grande estimulador dos “shows de travesti”. A parceria entre Marquesa e Rogéria se estendeu por três anos, quando a última iniciou a sua carreira internacional, indo para Angola, na África. Nesse período, os “shows de travesti” fizeram parte integrante da programação dos teatros do Rio de Janeiro. Susy Parker conta que, nesse período, era um sucesso absoluto de público, esse tipo de show. Dois donos de teatros se estabeleceram como os principais promotores desse tipo de espetáculo: Gomes Leal, no Teatro Rival, e Brigitte Blair, no teatro que leva o seu nome. Blair foi uma antiga vedete do teatro de revista que comprou um teatro com a ajuda de um dos seus admiradores, contou-me Marquesa. Para Marquesa, as montagens posteriores a *Les Girls* não investiram muito no luxo, o que tornou os espetáculos menos extravagantes e atraentes. Além desse fato, Marquesa disse que os produtores como Brigitte Blair eram extremamente grosseiros, diferentes daqueles dos tempos áureos de *Les Girls*.

O espetáculo *Les Girls* constitui um “mito de origem” dos “shows de travesti” no Brasil, dado o seu alcance e o seu tempo de duração em cartaz. A importância de *Les Girls*, em particular para essa geração de pessoas, pode ser avaliada em função da memória permanentemente acionada por elas quando falam de suas carreiras. Aparentemente, esse show está intimamente associado ao reconhecimento público delas como artistas, o que teria oferecido uma espécie de portfólio para que se apresentassem nas casas noturnas latino-americanas e europeias. Entretanto, mais do que a carreira artística, o espetáculo propiciou construir uma rede de amizades e cooperação. Essa colaboração foi fundamental quando elas deram continuidade às suas carreiras na tão sonhada Europa.

A presença de travestis em shows não era exatamente uma novidade no Brasil. O teatro de revista foi um precursor desse tipo de espetáculo, mas a consolidação da “travesti profissional”, como afirma Divina Valéria, só ocorreu na década de 1960, quando determinados produtores começaram a investir nesse tipo de linguagem teatral, atentos ao que já vinha ocorrendo em grandes centros urbanos no mundo. Dessa forma, as travestis deixam de compor os shows para serem o próprio espetáculo. Em um levantamento nos arquivos do jornal *O Globo*, pode-se constatar o aumento expressivo de propaganda dedicada a esse tipo de evento na cidade do Rio de Janeiro.

Um dos idealizadores pioneiros desse tipo de espetáculo foi Luís Haroldo. Na ocasião da estreia de *Les Girls*, em 1966, Luís Haroldo tinha dez anos de carreira, sendo já reconhecido por suas produções. Em matéria publicada em 27 de maio de 1966 no jornal *O Globo*, ele é apresentado como o único produtor e diretor de espetáculos “à base de travestis”. Quando perguntado acerca desse tipo de espetáculo e a sua produção, ele respondeu:

Eu produzo e dirijo “shows de travestis” para civilizar uma cidade, e não precisar ir a Paris para tomar banho de civilização, se aqui mesmo é possível. Acontece que no Brasil já se pode fazer algo de válido nesse gênero, tão ingrato em outras épocas (O tema..., 1966:7).

Ao que parece, o argumento que o produtor evoca sobre os “shows de travestis” no Brasil se relaciona à suposta necessidade de trazer um “verniz civilizador” para a nossa sociedade quando comparada a algumas cidades da Europa Ocidental, onde esses espetáculos eram parte integrante dos guias turísticos. A fala de Luís Haroldo perfaz uma percepção do Brasil e, claro, dos seus habitantes como um país estacionado na história, uma espécie de “espaço anacrônico”, expressão cunhada por McClintock (2010) para se referir àqueles “humanos anacrônicos” – ou seja, aquelas pessoas que, mesmo dentro da metrópole, tais como as mulheres

trabalhadoras, são percebidas como fora da história, manifestação acabada do arcaico, do primitivo.

Tal estratégia de divulgação parece ser orientada diretamente às classes mais abastadas da sociedade brasileira, as quais tradicionalmente veem na europeização dos hábitos de consumo um mecanismo de distinção social. Balieiro (2014), em seu estudo sobre a construção da identidade nacional a partir da imagem de Carmem Miranda, oferece um panorama muito semelhante do uso de determinados hábitos de consumo para produzir distinção social. Para esse autor, a cultura nacional forjada à época de Carmem Miranda pelo mercado de entretenimento carioca era nutrida pela ideia básica de um “ideal moderno”, com o qual se esperava um alinhamento das elites brasileiras com as “nações civilizadas”. É a partir desse “ideal moderno” que toda a publicidade de Luís Haroldo, e também de outros depois dele, foi construída em relação aos “shows de travesti”. Transitar nesses shows era uma forma de vincular esses indivíduos a uma concepção de modernidade, uma estratégia de compressão tempo-espacial (Hall, 2006) com os países da Europa Ocidental e dos Estados Unidos. As “travestis profissionais” constituíram uma forma de negociar a modernidade.

Acredito que a estratégia de Luís Haroldo em adotar a noção de “falta de civilização” para falar de uma característica de nós, brasileiros, que precisava ser ultrapassada teve um desfecho bem-sucedido, uma vez que os shows produzidos por ele não apenas lotaram de uma audiência variada – principalmente a elite – como também ajudaram a organizar sensibilidades menos nocivas às travestis. Preocupado em se aproximar das convenções europeias, um público crescente afluía aos “shows de travestis”, tornando o gênero um sucesso e projetando suas protagonistas em diferentes veículos de comunicação. Acredito que conforme a elite buscava distinção – tentando se aproximar dos países europeus que já constituíam tradição nesse tipo de apresentação –, ela promovia reconhecimento a essas formas de existir, aproximando-a das noções de cosmopolitismo e modernidade. A elite foi uma importante mediadora na mudança do regime de visibilidade das

“travestis profissionais”, uma vez que, consumindo esses espetáculos e os indivíduos que dele faziam parte – pela busca do refinamento dos seus prazeres (Duarte, 1999) –, reconhecia a existência dessas pessoas.

A aclamada “falta de civilização” no Brasil para esse gênero de show não era um argumento somente adotado por Haroldo para garantir público aos seus projetos. A propaganda que circulava nos jornais e revistas populares na época revela a preocupação em associar esse tipo de exibição a referências internacionais, dotando de “civilização” esse tipo de empreendimento. Daí os nomes dos shows serem sempre em outros idiomas: *Very, Very Sexy*, *The International Set* e *Les Girls*, para citar os mais importantes. Essas referências também eram realçadas na caracterização do elenco, quase sempre identificado como formado por artistas “internacionais”.

O discurso de Luís Haroldo acerca de nosso “atraso cultural” em relação à Europa ganhou eco na imprensa da época, que noticiava entusiasmada o novo empreendimento, o qual, de acordo com o veículo *Correio da Manhã*, de 20 de dezembro de 1964, não era tão novo assim entre nós, mas antes carecia de “uma certa dignidade”. O jornal destaca que as iniciativas anteriores a *Les Girls* de se fazer “show de travestis” eram sempre consideradas pouco profissionais, caindo na esparrela da “gratuidade exótica”. Tal entusiasmo da imprensa pode ser observado no trecho do *Correio da Manhã* que destaca o caráter internacional desse gênero de espetáculo.

O travesti é um fato internacionalmente aceito como uma das atrações noturnas das grandes cidades onde há boates e teatros especializados na exploração e cultivo do gênero. O travesti é a arte de transformar homens em mulheres e vice-versa. Muito mais versa do que vice, é a arte transformista por excelência. Em Paris, Nova York, Londres, Berlim e Hamburgo há espetáculos deslumbrantes neste sentido e sentimento, onde todo um mundo plural de celebridades se reúne e diverte com o equívoco natural, provocado ou artístico (Jafa, 1964:2).

O legado de Haroldo foi além da publicidade positiva a esses shows nos veículos de comunicação brasileiros. Foi ele, de acordo com Marquesa, que ajudou a profissionalizar essas travestis na etiqueta do *show business*. De acordo com ela, o produtor as ensinou sobre o apreço pela pontualidade, a respeitar a disciplina do teatro, a se antecipar nos bastidores no que se relaciona a maquiagem, cabelo, etc. Para Marquesa, esse repertório de aprendizagens iria possibilitar que, quando elas saíssem do Brasil, realizassem sua adequação aos palcos internacionais com relativa facilidade, produzindo uma percepção positiva das travestis brasileiras no exterior.

O fenômeno Coccinelle

A associação entre as travestis, transformações corporais e o *glamour* internacional ficou ainda mais evidente com a vinda de Coccinelle, a famosa transexual francesa, ao Brasil. O “desembarque-surpresa” (como alertaram as manchetes dos jornais em 1963) de Coccinelle no Rio de Janeiro despertou grande interesse da imprensa na época. Os veículos de comunicação fizeram diferentes reportagens com a corista, fotografando-a na pérgula do hotel Copacabana Palace e publicando falas suas acerca da suposta vontade de ser mãe, como foi o caso do periódico *Última Hora*, em 13 de março de 1963. Nos jornais, Coccinelle foi apresentada como o “ex-travesti”⁶ Jacques Charles Dufresnoy⁷, recruta do exército francês

⁶ Acredito que a noção de “ex-travesti” que o jornalista da época buscou evocar está relacionado a tentativa de retirar de Coccinelle o estigma da ambiguidade do corpo feminino com pênis. A “ex-travesti” se aproximaria da moderna noção de “transexual”, tal como negociada atualmente.

⁷ Na década de 1950, George Jorgensen escandalizou os Estados Unidos chegando de avião ao país após ter realizado na Dinamarca aquela que ficou conhecida como a primeira experiência midiaticizada de operação de “mudança de sexo” (Preciado, 2008; Pelúcio, 2009). Tal feito incidiu diretamente no interesse da medicina norte-americana, que passou a estimular pesquisas nessa área.

que se tornou Jacqueline Charlotte Dufresnoy. Coccinelle, ao chegar ao Brasil, já havia construído uma sólida e polêmica carreira na França, sobretudo nos famosos cabarés *Chez Madame Arthur e Carrousel de Paris*, ainda na primeira metade dos anos 1950. Em 1958, a corista fez a cirurgia de “mudança de sexo” – conforme era chamada na época – em Casablanca⁸, no Marrocos, tornando-se a primeira pessoa francesa a se submeter a esse tipo de procedimento. Apesar do ineditismo de sua iniciativa, o dado de sua vida que causou maior comoção popular foi o seu primeiro casamento, em 10 de março de 1960, com o jornalista esportivo Francis Paul Bonnet, em uma igreja. Tal informação só fez aumentar a sua reputação, consolidando sua fama internacional.

Em *O Globo*, de 11 de março de 1963, uma foto de Coccinelle ao lado do bailarino Mário Heynes ilustra a informação sobre a estadia de três dias da corista na cidade enquanto esperava a passagem de avião para conduzi-la novamente a Paris, onde iria se apresentar no Olympia, ao lado de Edith Piaf e Frank Sinatra. Elementos sedutores não faltavam na publicação, os quais causaram grande comoção a um conjunto de pessoas que se identificavam com a trajetória de vida da corista.

Acredito que a passagem de Coccinelle pelo Brasil, mais do que despertar o interesse da imprensa ávida por notícias sensacionalistas, encorajou um conjunto de pessoas que via na “ex-travesti” fotografada no Copacabana Palace um projeto de vida. As notícias destacavam a hiperfeminilidade de Coccinelle, seu marido perfeito, seu corpo e, sobretudo, a sua carreira de sucesso internacional. Associadas aos seus já propalados feitos extraordinários, essas notícias serviram de dínamo para esses indivíduos começarem a reconstruir seus projetos de vida, fascinados que estavam com a possibilidade de serem iguais à corista. A fala de Jane Di Castro ao jornal *O Pasquim*, em 1983,

⁸ Barbosa (2015) chama a atenção para alguns países que se tornaram atraentes para o que ele chama de “turismo cirúrgico”, dentre os quais o Marrocos e a Dinamarca. Muitas pessoas com aspirações iguais a de Coccinelle afluíram a esses países para procedimentos cirúrgicos visando à transformação corporal.

informa com bastante precisão os efeitos que essa presença causou na sua imaginação e nas suas escolhas:

Ela me entusiasmou muito, porque senti os recursos que podia usar. Li tudo sobre ela, vi suas fotos de homem, as de mulher, soube que ela serviu o exército. Um dia faltei à aula e fui ao Copacabana Palace assistir [a] Coccinelle tomar banho de piscina, pensando: “ainda vou ficar igual a ela” (Como se tornar..., 1983:7).

Coccinelle revela-se como uma mediadora entre essas pessoas e a “moderna Europa”, onde as travestis já faziam parte da paisagem e eram inclusive assumidas como atrações nos guias turísticos, associadas aos shows de entretenimento noturno. Mais à frente, pode-se ver como ela foi importante para as trajetórias de vida de Divina Valéria, Marquesa e Rogéria quando iniciam suas carreiras na Europa.

Não somente a presença física de Coccinelle encorajou essas pessoas a construir projetos de vida em que “fazer travesti” possuía centralidade. As informações que circulavam acerca da corista francesa acentuavam o clima de fascinação e atração causado pelas inovações associadas à possibilidade de mudar o corpo. O casamento dela com o jornalista esportivo ganhou projeção internacional, chegando ao Brasil por meio de diferentes veículos de comunicação. O “efeito Coccinelle” foi importante também para a trajetória de vida de Marquesa, que ficou conhecida pela reprodução que fez do casamento da famosa corista em um *nightclub* carioca cuja frequência começava a ser marcadamente homossexual: o *Alfredão*.⁹

⁹ O *Alfredão* foi assim batizado por Stanislaw Ponte Preta, o Sérgio Porto. O bar, de acordo com entrevista feita pelo jornal *O Globo*, publicada em 12 de dezembro de 1983 (Do picadinho..., 1983:12), foi reduto da boemia de Copacabana, sendo frequentado pelas travestis que serviam de coristas nos shows de Carlos Machado nas boates da região.

O *Alfredão* [dono do bar que levava o mesmo nome] resolveu reabrir a boate, aumentar, comprou do lado.... E ele quis então formular uma peça de publicidade para a abertura dessa casa, publicidade. Naquela época, a Coccinelle, que foi a primeira a operar, tinha casado, tinha sido um escândalo! Então, ele queria uma noiva. Aí ele precisava de uma noiva pra boate, pra festa. Como eu vivia sempre lá, ele disse: “Ah, Marquesa, você não quer fazer a noiva?” Eu na hora: “É claro!”; “Pois bem, eu te monto, e tudo, dou tudo”. Na época, o maior cabeleireiro era o cabeleireiro da Maria Teresa Goulart, que era a primeira-dama na época. Modelo da Casa Canadá, enfim, de noiva. Eu estava impecável, impecável! E casei. Só que esta festa foi o maior escândalo que aconteceu no Brasil na época (Marquesa, entrevista concedida em 23 de março de 2015).

O escândalo provocado pelo “casamento de mentira” gerou imensa comoção popular, sobretudo pela visibilidade promovida pela revista *Fatos & Fotos*, que estampou em sua capa da edição de 22 de dezembro de 1962 o seguinte título: “As bodas do diabo”. Marquesa ganhou quatro folhas inteiras nas quais o jornalista João Luiz de Albuquerque noticiou o que considerava a “solenidade mais espantosa do século”. Os registros da solenidade incluíam fotos de Marquesa ganhando conselhos de suas amigas travestis sobre os deveres da noiva, sua felicidade diante dos presentes de casamento que ganhou de amigos e o famoso brinde com os noivos cruzando os braços diante da plateia. Marquesa, então com 17 anos, disse que, ao sair da boate naquela noite, foi cercada por uma legião de jornalistas que queriam registrar o feito: o primeiro casamento de “anormais” realizado no Brasil. Muito embora tenha conseguido sair ilesa do episódio, foi presa dias depois, durante o carnaval. Em um baile do Teatro República, foi interpelada por dois agentes que julgara interessados nos seus dotes corporais, mas que, no fim das contas, prenderam-na sob a acusação de atentado ao pudor.

De acordo com Alfredão (dono do bar, um empresário português cujo pai era proprietário de um botequim na Rua do

Lavrado, centro do Rio de Janeiro), em entrevista ao jornal *O Globo*, de 12 de dezembro de 1983¹⁰ (*Do picadinho...*, 1983:12), o que deveria ter sido “uma noite engraçada” acabou se constituindo em escândalo de tamanha proporção que o governador Carlos Lacerda mandou fechar a casa. Alfredão foi trabalhar na casa *Fred’s*, onde, depois de um tempo, conseguiu recuperar o dinheiro perdido para reabrir, em 1964, o *Barman Club*, na Praça do Lido, Copacabana. O casamento não incomodou somente o governador. Dom Hélder Câmara, um dos líderes mais destacados da Igreja Católica no Brasil, se manifestou contrário em seu programa no rádio sobre a possibilidade de se fazer uma cerimônia religiosa entre dois homens. Da noite para o dia, Marquesa tornou-se conhecida em todo o Brasil como a “Marquesa do Casamento”. Em meio a todo esse alarde, foi convidada a integrar a equipe de *International Set*.

As “travestis profissionais” como “espetáculos de consumo”

Até o fim da década de 1960, os “shows de travesti” se constituiriam como um lugar-comum, sendo frequentados por diferentes setores da sociedade. O *Les Girls*, certamente, foi o mais importante, por ter revelado um conjunto de indivíduos que, é possível afirmar, foram precursores na produção de sentidos e performances sobre o que era ser “travesti profissional”. Rogéria, Divina Valéria, Marquesa, Eloína e Jane Di Castro saíram desses shows – elas marcaram uma geração de travestis que transitaram dos bastidores dos espaços de entretenimento para os holofotes da vida cotidiana.

É interessante destacar que o florescimento dos “shows de travestis” no cenário cultural brasileiro se deu ao mesmo tempo que houve a instituição, em 1964, da ditadura militar, fato que manifesta a atitude ambígua do governo brasileiro face a essas existências. De acordo com Jane Di Castro:

¹⁰ Essa entrevista foi feita anos depois do episódio protagonizado por Marquesa.

Os militares não se metiam com a gente não, viu? A censura... tinha aquele problema de assistir [a]o espetáculo, e como nosso espetáculo não tinha nenhuma conotação política, então, nós nunca tivemos problemas com a polícia, com os militares. Porque eles sabiam que o nosso show era um show muito de frescura. E quando tinha censura, porque tinha aquelas três ou quatro cadeiras da censura, o empresário avisava: “oh tem o censor aí!” Aí nós tirávamos todos os cacos, porque a gente brincava, claro, também em cima. Mas como tinha sempre um censor no teatro, um olheiro vinha avisar no camarim para todo mundo cortar aquele texto assim e ficava uma coisa mais suave. Então, nós nunca tivemos esse problema. Nós tivemos problema com um delegado, que se chamava Padilha, que num certo dia veio proibir o show de travesti, mas tinha uma censora com o nome de Dona Marina que adorava... que ela adorava os travestis, né? E sempre tem um anjo bom, né? E ele [o delegado] falava: “não, não vai não!” [a censora replicava] “Eles vão continuar. O senhor não vai fechar o Rival, porque elas são artistas”. Ela vinha ao censor, e lutava contra esse delegado (Caparica; Cimino, 2014).

Pode-se perceber, no relato mencionado, que os “shows de travestis” não constituíam preocupação primeira dos governos militares.¹¹ A inquietação com esse tipo de show era antes residual e moldada pela subjetividade do censor responsável pela autorização ou não do espetáculo. Aparentemente, a preocupação dos órgãos de repressão era com indivíduos identificados como potencialmente perigosos à manutenção do sistema, tais como as diferentes vertentes teóricas e políticas articuladas à esquerda. A noção de “show muito de frescura” evocada por Jane Di Castro revela o lugar de menor prestígio ocupado por esse tipo de espetáculo no conjunto das programações culturais consideradas transgressoras pelos militares. Diante dessa quase ausência de preocupações, Jane Di Castro e as outras podiam realizar com

¹¹ Vale lembrar que a Turma OK também sobreviveu a esse período, estando ainda em funcionamento até a data presente.

relativa liberdade seus shows, contando com uma audiência cativa. A ideia de que a ditadura percebia a homossexualidade como algo de menor peso diante do conjunto de supostas ameaças ao sistema começou a ser modificada quando essas pessoas passaram a se infiltrar em uma nova tecnologia, mais abrangente que os palcos cariocas e paulistas: a televisão.

O sucesso dos “shows de travestis” continuaria nas décadas posteriores a de 1960. Luís Haroldo abriu um espaço importante para esse gênero teatral no Brasil, provocando a formação de um mercado para as travestis que se consolidaria entre fins da década de 1970 e início da década de 1980. O reconhecimento desse gênero, de certa forma, amoleceu alguns veículos de comunicação, como o *Jornal do Brasil* que, conforme diz Adão Acosta, colunista do *Lampião da Esquina*¹², era famoso por suas páginas preconceituosas, não oferecendo espaço aos temas relacionados às sexualidades. O sucesso desses shows, inclusive internacionalmente, gerou visibilidade a essas pessoas, que foram retiradas momentaneamente das sombras das casas noturnas em que se apresentavam. Tal reconhecimento não foi obtido de forma automática. Foi resultado de diferentes ações coletivas do próprio mercado de bens culturais, que começava a mobilizar esforços no sentido de construir um público e uma estética próprios a esse tipo de espetáculo.

Essa mobilização contou com a preciosa atenção de indivíduos com carreiras consolidadas no mercado de bens culturais brasileiro, como as atrizes/cantoras e diretoras Marlene, Bibi Ferreira e Berta Loran. Essas diretoras emprestaram prestígio a esses shows, e ainda mobilizavam uma equipe de reputação que ficava responsável por outros momentos da produção, como cenografia e figurino. O resultado de todo esse investimento foi uma adesão crescente de uma certa elite a esse tipo de espetáculo, incluindo muitos turistas, que afluíram aos teatros. Tamanho

¹² Considerado uma das primeiras publicações dedicadas à pauta homossexual, esse jornal circulou entre 1978 e 1981, tendo em seu corpo editorial personalidades como Aguinaldo Silva e Peter Fry.

sucesso foi registrado na crítica de Aguinaldo Silva ao espetáculo *Gay Fantasy*, no jornal *Lampião da Esquina*, de março de 1981:

Gay Fantasy, como estava na primeira semana, sem os cacos que os artistas certamente vão acrescentar ao texto pobre de Arnaud, já é espetáculo para ficar dois anos em cartaz. Eu, por exemplo, pretendo vê-lo muitas vezes ainda. Mesmo que, para isso, tenha que fazer como fiz da primeira vez: disputar um ingresso, a socos e pontapés, com a legião de heterossexuais, principalmente argentinos e assemelhados, que para lá acorrem todas as noites. É incrível, mas, por causa deste show, até na Galeria Alaska as bichas agora também são minoria... (Silva, 1981:15).

O envolvimento desse *staff* tão prestigiado no campo artístico brasileiro nos “shows de travestis” investiu de autoridade esse gênero teatral, bem como as travestis que dele faziam parte. Pela agência desse conjunto de diretores – Luís Haroldo, Marlene, Bibi Ferreira, Lennie Dale e Berta Loran – as travestis foram convertidas em mercadorias culturais (Morin, 2007), passando, via cultura de massas, a fazer parte do quadro de atrações turísticas da cidade do Rio de Janeiro. Esse envolvimento não se deu exclusivamente a partir dessa elite artística: ele atingiu, sobretudo, uma outra elite, formada por “damas da alta sociedade”: mulheres bem-nascidas e consagradas pelos veículos de comunicação por sua reputação nos círculos sociais. Era o caso da ex-primeira-dama D. Yolanda Costa e Silva que, em entrevista à revista *O Cruzeiro*, de 15 de outubro de 1979 (Bueno, 1979:5)¹³, dizia adorar “shows de travestis”, informação estampada na capa da referida revista. Dando continuidade à entrevista, Yolanda afirmou que frequentava esse gênero de espetáculo pois “os considero pessoas como nós e nos shows deles me sinto perfeitamente à vontade”. O tom que ela assume na entrevista d’*O Cruzeiro* parece tentar produzir uma imagem de si leve e arrojada, talvez na tentativa de desconstruir uma associação com o período da ditadura, perto do

¹³ Agradeço a Milton Ribeiro por compartilhar essa referência.

fim. Ao adotar os “shows de travesti” para construir essa imagem moderna, Yolanda Costa e Silva consolida uma percepção entre as elites de que esses shows são modernos e, portanto, espaços que devem ser ocupados por essas pessoas e, mais do que isso, pelas chamadas “famílias de bem”.

Mas não era apenas D. Yolanda Costa e Silva que circulava ali. Todo um grupo de “damas da alta sociedade” também o fazia¹⁴. Essa frequência é evidenciada na fala das travestis que faziam shows, as quais destacam as presenças ilustres que compunham o seu público. Mais do que assistir, essas “damas da alta sociedade” tinham alguma agência no que diz respeito à manutenção desses espetáculos durante o período mais duro da ditadura, uma vez que, como afirma Jane Di Castro, eram elas que intervinham diretamente nos órgãos censores para que os shows pudessem ocorrer. É válido destacar a importância dessa elite cultural e política para o desenvolvimento de uma sensibilidade para esses shows e, por conseguinte, para a produção de percepções menos hostis sobre as “travestis profissionais”. Tal lógica muito se aproxima daquela analisada por Fry (1982) no processo de construção do candomblé e do samba como mercadorias culturais.

No pequeno artigo *Feijoada e Soul Food* (1982), o autor destaca o quanto o pacto com as elites foi fundamental para “fazer existir” tanto o candomblé quanto o samba, ainda que ambos tenham sido produzidos pelas populações de origem africana em situação de dominação. Tal infiltração das elites implicou a conversão desses símbolos, antes circunscritos a espaços de resistência étnica, em “instituições nacionais lucrativas” (Fry, 1982:52). Para o autor, essa conversão por meio da cultura de massas trouxe consequências funestas, entre as quais a mais

¹⁴ Aureliano Lopes (2017) também chama atenção para a presença de socialites nos concursos de beleza realizados nas décadas de 1960 e 1970 por homens vestidos “de mulher” ou “montados”. O autor evidencia a cooperação existente entre essas mulheres e seus cabeleireiros, que concorriam nesses certames. Essa cooperação ativa se realizava pela doação de roupas de luxo para os concorrentes e, também, pela presença delas nesses eventos.

nociva: a difícil tarefa de denunciar a situação de dominação racial, invisibilizada pelo sentido de nação produzido a partir desses símbolos.

Processo muito semelhante foi analisado por Vianna (1995) em seu estudo sobre a transformação do samba, indo de ritmo execrado a símbolo da identidade nacional, item constitutivo da brasilidade. Para Vianna (1995), a relação entre cultura erudita e cultura popular nunca foi propriamente estanque, a história dos ritmos populares pré-samba, como as modinhas, são exemplos importantes desse argumento. De acordo com suas análises, os saraus e outros eventos protagonizados pela elite carioca desde sempre convocaram instrumentos, artistas e ritmos populares. A construção do samba como ritmo autenticamente brasileiro foi facilitada por essa elite intelectual, econômica e mesmo política que mediou o processo de ressignificação do ritmo em questão, afastando-o das percepções racistas que a ele se associavam.

No caso das “travestis profissionais”, a relação com uma elite também fez existir outros sentidos acerca do “lugar social” ocupado por elas. Sem a agência dessa elite cultural certamente esse grupo não passaria a existir além dos limites dados pelo teatro de revista e pelo carnaval. Ainda que Fry (1982) e Vianna (1995) estejam se referindo a produtos culturais distintos, sua reflexão acerca dos impactos da cultura de massas sobre símbolos étnicos oferece pistas para compreender como tipos sociais considerados tão perigosos e corruptores aos olhos das autoridades, como eram os “homens em travesti”¹⁵, foram convertidos em mercadorias culturais – representantes legítimos de nossa adesão a uma concepção de modernidade. No entanto, cabe resgatar novamente Fry (1982), quando o autor analisa as consequências desse processo de conversão de símbolos étnicos em “instituições nacionais lucrativas”. Se a aproximação com as elites fez com que as “travestis profissionais” fossem vistas como

¹⁵ Forma adotada pela imprensa da primeira metade do século XX para falar dos homens “em travesti” que frequentavam os bailes de carnaval da Praça Tiradentes e da Cinelândia, região central do Rio de Janeiro.

parte de um mercado de consumo de bens culturais, ela invisibilizou, por outro lado, a violência com que essas pessoas lidavam cotidianamente, uma vez que mantinha essa possibilidade de existir somente dentro dos limites desse novo mercado de bens culturais, ou seja, da fantasia.

Logo, o lucrativo mercado dos “shows de travestis” chamaria as atenções de espectadores de todas as partes do país e do mundo, chegando a despertar até mesmo sentimentos nacionalistas acerca das “nossas travestis”, produto genuinamente nacional. Matérias de revistas de ampla circulação no Brasil, como a *Manchete* e a *Fatos & Fotos*, que documentaram o período áureo dos “shows de travestis”, adotavam no título de suas matérias, em letras garrafais, chamadas que destacavam o bem-sucedido “negócio travesti”. Tais matérias atentam para o crescimento desse mercado e dos indivíduos que a partir dele construíam suas carreiras. Na matéria “Escola de Bonecas”¹⁶, da revista *Fatos & Fotos*, de 1981 (*Gay Fantasy...*, 1982)¹⁷, o veículo afirmaria que o “negócio travesti” estava superando em renovação de valores até mesmo uma das instituições brasileiras mais consolidadas, o futebol.

Tal associação com o símbolo máximo de brasilidade também foi verificada na capa da edição 32 de o *Lampião da Esquina*, de janeiro de 1981. Nela, é possível ver onze travestis,

¹⁶ Silva Junior (2017) oferece uma descrição nativa da categoria boneca ao entrevistar Claudia Celeste, outra importante personalidade do cenário artístico transformista da década de 1970. Para Claudia, “tudo era boneca na época, não se chamava travesti nem gay. Falava bonecas. Espetáculo de travestis era espetáculo de bonecas. O pessoal começava a achar que travesti era pejorativo, aí eles começaram a chamar bonecas. Era show de bonecas: ‘Bonecas com tudo em cima’, ‘Bonecas com algo mais’, ‘O mundo é das bonecas’, ‘Liberdade para as bonecas’. Era tudo boneca [...]” (Claudia Celeste citada por Silva Junior, 2017:15). Entre as minhas interlocutoras, a categoria boneca apareceu de forma menos intensa do que na memória acionada por Claudia. Acredito que isto tenha relação com a geração de Claudia Celeste, entendida como “mais nova” quando comparada àquelas travestis que estrearam na década de 1960, na qual era recorrente o uso da expressão “show de travesti”.

¹⁷ Recorte da revista presente no acervo pessoal de Jane Di Castro.

dentre as quais Jane Di Castro, na pose tradicional adotada pelos jogadores de futebol em fotografias de divulgação do time. Todas elas trajavam blusas do clube carioca Vasco da Gama. Na chamada da matéria, destacam-se as cinco páginas dedicadas às chamadas “bichas biônicas”, como a equipe do *Lampião* se referia às travestis, e uma entrevista exclusiva com a “Zico” dessa seleção: Rogéria. Já em uma edição da revista *Manchete*, de 1981, o título “Travestis S.A., uma sociedade nada anônima (nem limitada)”¹⁸ realça o caráter internacional desses espetáculos, chamando a atenção para a “graça” das travestis cariocas como um traço superior das “nossas travestis” quando comparadas às de origem internacional. Aparentemente, essas matérias – associadas àquelas sobre o retorno dessas travestis da Europa – ajudaram a amolecer a opinião pública acerca dessa presença até então incômoda.

A construção do orgulho associado à produção de sentimentos nacionalistas é um ponto interessante a ser analisado a partir dessa publicidade focada nas travestis. Vianna (1995) chamou a atenção para essa construção no processo de consolidação do samba como símbolo nacional. Esse material sobre o “boom travesti” sugere uma tentativa de produzir orgulho nacional a partir das travestis brasileiras que circulavam internacionalmente. É interessante destacar que o orgulho nacional era produzido concomitantemente às iniciativas hostis da ditadura a essas pessoas. Essa ideia de orgulho se aproxima da noção de “culturalismo travesti”, tal como sugere Barbosa (2015), em seu trabalho sobre a produção das categorias travesti, transexual, trans e transgênero. Ainda que esse autor esteja se referindo a processos identitários mais recentes, a ideia de construir uma identidade travesti a partir de noções de nação e brasilidade constitui caminho interessante para se compreender a forma como as “travestis profissionais” produziram representações sobre si tanto nacionalmente quanto internacionalmente. A “institucionalização das travestis” via ideais nacionalistas produziu

¹⁸ Recorte da revista presente no acervo pessoal de Jane Di Castro.

um modelo domesticado de ser “travesti profissional”, com foco em noções de “respeito” e “bom gosto”. Era o mínimo que se esperava de uma artista que trabalhou nas casas noturnas europeias. Esse processo de domesticação via *glamour* talvez tenha sido uma das primeiras formas de “transglobalização” (Barbosa, 2015), ou seja, um processo civilizador a que os “corpos travestis” foram submetidos pela incorporação de conteúdos simbólicos referidos à ideia de *glamour*.

É possível inferir que a aproximação das “travestis profissionais” com símbolos de brasilidade – como a mulata, o samba e o carnaval –, não somente ajudou a compor a imagem de um Brasil liberal e moderno, mas favoreceu a visibilidade da “travesti profissional” junto à sociedade. A entrada de Rogéria na condução do espetáculo com mulatas da boate Sucata¹⁹, no Rio de Janeiro, papel ocupado antes por Rosemary, constituiu outro exemplo valioso desse processo. Rogéria confundia-se definitivamente com a brasilidade patrocinada por esse espaço, cujo produto principal era a mulata. Esse foi um dos primeiros trabalhos dela recém-chegada da Europa, logo após a sua experiência com a peça *Por vias das dúvidas ou por dúvidas das vias*, dirigida por Agildo Ribeiro.

Outro dado que sugere a conversão das travestis em mercadorias culturais é a estreita relação dos “shows de travesti” com o calendário turístico do Rio de Janeiro, como já era conhecido em alguns países europeus. A publicidade construída para dar visibilidade a esses eventos sempre os associava ao período de verão, época do ano marcado pelas altas temperaturas que, combinadas às praias, resultam em representações sobre os corpos e os desejos que evocam. Esses elementos são responsáveis pela construção de representações sobre a cidade, consumida pelos turistas que aqui desembarcam. Shows como o *Vídeo Gay*, em 1985, dirigido por Berta Loran e com concepção visual de Joãozinho Trinta, e *Adorável Rogéria*, do mesmo ano,

¹⁹ A Sucata era de propriedade de Osvaldo Sargentelli, um dos grandes responsáveis pela popularização dos “shows de mulata” na noite carioca.

fazem suas estreias adotando o verão como pano de fundo, talvez na tentativa de associar as travestis a noções de tropicalidade, portanto, de brasilidade. Mesmo aquelas que iam trabalhar em outros estados regressavam ao Rio de Janeiro para temporadas de verão em casas noturnas e teatros de menor dimensão, como afirmou Susy Parker em entrevista.

Rogéria protagonizou momentos importantes de sua carreira nesse contexto de valorização dos “shows de travesti”, como pode ser ressaltado no sucesso de bilheteria do acima comentado *Gay Fantasy* e do espetáculo *Gay Girls*, montagens que compartilhavam o formato do antigo *Les Girls*. Sua estreia brasileira após a temporada europeia foi em 03 de outubro de 1973, com o espetáculo *Por vias das dúvidas ou por dúvidas das vias*, dirigido por Agildo Ribeiro, no teatro Princesa Isabel, em Copacabana. Foi Agildo Ribeiro também que, em 1972, afiançou a primeira aparição de Divina Valéria nos palcos brasileiros depois do seu regresso da Europa. A peça *Misto Quente* tinha direção de Augusto César Vannucci e estreou em julho de 1972, no teatro Princesa Isabel. A publicidade da peça recaía, sobretudo, na imagem de Divina Valéria, apresentada na imprensa como a mais perfeita transformação. A crítica feita por Moli Ferreira, no *Correio da Manhã*, de 28 de julho de 1972, destacou a sua perfeição como atriz e cantora. Segundo a especialista, a sua potência vocal lhe permitia cantar sem fazer uso do microfone.

A importância de Rogéria e Divina Valéria para essa geração de travestis não se deve apenas às suas participações nesse conjunto de espetáculos tidos como específicos – “shows de travesti” –: elas fizeram papéis destacados na cena teatral brasileira. Rogéria atuou em dois importantes espetáculos: o *Alta Rotatividade*, em parceria com Agildo Ribeiro, em 1976; e *Roque Santeiro*, dirigido por Bibi Ferreira, em 1987. Sua atuação no teatro lhe rendeu o prêmio Mambembe, em 1979. Os trânsitos por esse universo cultural *mainstream* foram convertidos em capital simbólico na trajetória de vida de Rogéria, sendo sempre lembrados em diferentes entrevistas que ela oferecia a veículos de

comunicação com o objetivo de agregar valor à sua vida, artística e pessoal.

O espetáculo *Alta Rotatividade* foi um sucesso de audiência nacional. Agildo Ribeiro, em uma revisão de sua trajetória de vida organizada pela Imprensa Oficial de São Paulo, afirma que esse espetáculo foi o maior sucesso de sua carreira. O espetáculo rodou todo o Brasil, entre 1979 a 1984. Agildo Ribeiro disse que o show só teve seu final porque não havia mais teatros para ir. Sobre a forma como o espetáculo foi concebido, ele disse:

O espetáculo seria comigo, a Rogéria, o Ary Fontoura e a Leila Cravo. Ia ser tipo uma entrevista de televisão. Começava com o cara sentado no palco respondendo: Seu nome? Que ano você nasceu? É verdade que aconteceu isso e aquilo quando você era garoto? E por aí continuaria. Algo meio *Tudo é Verdade*, aqueles programas do Flávio Cavalcanti, tipo *Essa é Sua Vida*. O Machado olhou, pensou e disse: Muito bom, mas quem escreve? Nós, ora. Cada um monta o que gostaria de falar a partir das perguntas do outro. O Ary Fontoura entrava como se fosse um apresentador. Era uma abertura. Música alta. E depois entrava a Rogéria toda vestida de gala como se fosse a primeira entrevistada da noite. O Ary dizia: Boa noite, senhora, qual o seu nome? Astolfo Pinto, respondia a Rogéria. E daí pode-se imaginar como a coisa engrenava. A Rogéria contava histórias homéricas. Desde como foi sua primeira vez até a última vez. Sem censuras. Descia o verbo mesmo. As pessoas se acabavam de rir. Era uma revelação ter aquele artista com nome e voz de homem, jeito de mulher, histórias femininas, masculinas, uma festa só (Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007).

Em 1985, com o espetáculo *Adorável Rogéria*, ela desponta como produtora e diretora teatral. O show recebeu atenção midiática em diferentes veículos, sendo o único do gênero que possui material disponível para consulta nos arquivos da Fundação Nacional de Artes – FUNARTE, no Rio de Janeiro. *Adorável Rogéria* foi considerado um show de variedades, cujo

objetivo era fazer ressurgir os tempos áureos dos “shows de travesti” no Teatro Alaska. Além de Rogéria, atuaram Elaine, Desirée e Andréa Gasparelli. Nas tiras jornalísticas, o espetáculo era propagandeado como voltado, sobretudo, aos turistas, que procuravam entretenimento de alta qualidade quando de férias no verão carioca. A montagem não ficou restrita ao Rio de Janeiro, tendo viajado por Brasília, Recife e Belo Horizonte.

Adorável Rogéria constituiu ainda a primeira iniciativa de retirar a expressão “gay” dos letreiros dos espetáculos cujo foco eram as “travestis”. Rogéria, em entrevista ao *Jornal de Brasília*²⁰, na ocasião de sua estreia na capital, explica suas opções por retirar a palavra “gay” dos títulos dos espetáculos.

Resolvi tirar o nome *gay* da fachada dos espetáculos. Travesti não precisa ser uma coisa vulgar, pode e deve fazer shows alinhados. Não tenho preconceitos em relação ao homossexualismo e acho que demonstro isso no palco. Trabalho com honestidade, dedicação. Por isso, recebo constantemente o reconhecimento do público (Rogéria, 1985).

Aparentemente, as etiquetas “travesti” e “gay” passaram a provocar incômodo em Rogéria, o que parece estar associado às mudanças sociais operadas na percepção pública sobre as travestis. Em nota de imprensa veiculada no jornal *O Dia* de 18 de dezembro de 1985, Rogéria dizia que o espetáculo seria encenado por atores transformistas de talento, não por travestis estereotipados. Aparentemente, a adoção da noção de travesti para descrever um estereótipo supostamente negativo visava a distinguir a “arte de Rogéria”, como sublinhava a matéria, da população de travestis que crescia nas ruas da cidade, aumento também evidente no exterior. Essa dinâmica marca ainda um processo de diferenciação entre essa geração, as “travestis

²⁰ Recorte de jornal do acervo pessoal de Claudia Celeste, sem referência completa.

profissionais”, e aquelas “outras travestis” associadas à vulgaridade e ao negócio da prostituição.

A noção de “travesti estereotipado” evocada por Rogéria remete às análises de Carvalho (2011) sobre o processo de “purificação da poluição de gênero” a que são submetidas travestis e transexuais para obter reconhecimento social²¹ em meio a um contexto de exclusão simbólica, na qual são percebidas como fora do espectro de inteligibilidade do humano (Carvalho, 2011). Para o autor, o *glamour* agenciou um “caminho de reconhecimento e purificação da imagem ‘imoral’ da travesti” (Carvalho, 2011:94), ainda que fosse parcial, considerando a persistência de imagens referidas à quimera e à fantasia – como se fosse um ser mitológico. É sobre essa ideia de *glamour* que Rogéria se baseia para produzir fronteiras simbólicas com aquelas que acusa de “travesti estereotipado”.

Mas o incômodo de Rogéria não se restringia somente aos letrados de seus espetáculos. Em entrevista ao jornal *Lampião da Esquina*, de janeiro de 1981, ela expressou sua preocupação em ser associada somente ao fato de ser travesti:

Porque tenho horror que as pessoas pensem que meu sucesso é porque eu sou travesti; travesti uma merda, porra! Sou ator ou atriz, sei lá. Então as pessoas me convidam pra trabalhar porque sabem que eu vou segurar a barra (Silva, 1981:9).

Na trajetória de Rogéria, o manejo de categorias identitárias constitui exemplo importante da disputa de sentidos relacionados a gênero e sexualidade. Bortolozzi (2015) também destaca a

²¹ A pesquisa do autor se refere ao surgimento do moderno movimento político de travestis e transexuais no Brasil, um momento no qual essas categorias possuem sentidos bem diferentes daqueles disputados no passado. Além do *glamour*, o autor sugere outros caminhos de obtenção de reconhecimento de travestis e transexuais, como a medicalização e a carreira militante. Essas são formas mais recentes de reconhecimento relacionadas ao processo de politização dessas identidades nos cenários nacional e internacional (Carvalho, 2011).

polissemia de categorias identitárias que ela acionava para falar de si. Gay, travesti, mulher e até mesmo “homem viril” são adotados por ela em entrevistas concedidas a diferentes veículos de comunicação ao longo de sua carreira. Como sugere o autor, a trajetória de Rogéria reflete a complexa relação entre sua carreira artística e a produção de identidades coletivas. Talvez seja por essa razão que de todas as categorias com as quais ela se apresentava, a noção de artista tenha sido a mais destacada, refletindo a sua habilidade de transitar entre mundos, esfumando convenções de gênero e sexualidade.

Entretanto, o apelo midiático às “travestis profissionais” gerou outros sentidos. O palco, de certa forma, estabilizava a presença das “travestis profissionais” na sociedade – a domesticava –, situando essas pessoas dentro de um espaço demarcado e controlado. Enquanto estivessem no palco, esses seres teriam assegurada a sua existência. O problema foi quando elas começaram a penetrar em outro espaço, mais perigoso em função de seu alcance mais global: a televisão. Tal ingresso evidenciou as fronteiras simbólicas que as “travestis profissionais” deveriam respeitar para que pudessem preservar a sua existência. O aparecimento cada vez mais frequente das “travestis profissionais” na televisão gerou agitação de setores da sociedade brasileira preocupados com os ditos valores morais. Essa preocupação ficara ainda mais expressiva quando da descoberta de uma doença que supostamente só acometia pessoas com comportamento homossexual, a aids.

A conversão das “travestis profissionais” em mercadorias culturais foi um processo importante para a construção de um “lugar social” para essas pessoas. Tal processo esteve conectado ao contexto dos “shows de travestis” e à circulação internacional dessa primeira geração de “travestis profissionais”. Foi através desses espaços e pelo fazer artístico produzido para o consumo das massas que elas encontraram o ambiente propício para inventar uma identidade e uma rede de cooperação. Essa conexão com o fazer artístico mediou uma mudança vivenciada por elas na percepção acerca da prática de se “fazer travesti”. O

surgimento da chamada “travesti profissional”, categoria que emergiu do relato de vida de Divina Valéria, considerada uma pioneira dessa geração, é um desdobramento desse processo. Na trajetória de vida de Rogéria, noções de “profissional” e “artista” também foram fundamentais no processo de construção de si.

Referências bibliográficas

- BALIEIRO, Fernando de Figueiredo. Carmen Miranda entre os desejos de duas nações: cultura de massas, performatividade e cumplicidade subversiva em sua trajetória. Tese (Doutorado em Sociologia), Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2014.
- BARBOSA, Bruno Cesar. Imaginando trans: saberes e ativismo em torno das regulações das transformações corporais do sexo. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- BORTOLOZZI, Remom Matheus. A arte transformista brasileira: rotas para uma genealogia decolonial. *Quaderns de psicologia*, vol. 17, nº 3, 2015, pp.123-134.
- CARVALHO, Mario Felipe de Lima. Que mulher é essa? Identidade, política e saúde no movimento de travestis e transexuais. Dissertação (Mestrado em Saúde Coletiva), Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- DUARTE, Luiz Fernando Dias. O Império dos Sentidos: sensibilidade, sensualidade e sexualidade na cultura ocidental moderna. In: HEILBORN, Maria Luiza. *Sexualidade: o olhar das ciências sociais*. Rio de Janeiro, Editora Jorge Zahar, 1999, pp.21-30.
- FACCHINI, Regina. *Sopa de letrinhas? Movimento homossexual e produção de identidades coletivas nos anos de 1990*. Rio de Janeiro, Garamond, 2005.
- _____; SIMÕES, Júlio. *Na trilha do arco-íris: do movimento homossexual ao LGBT*. São Paulo, Editora Perseu Abramo, 2009.
- FIGARI, Carlos. *@s outr@s cariocas: interpelações, experiências e identidades homoeróticas no Rio de Janeiro (séculos XVII ao XX)*. Belo Horizonte, Editora UFMG; Rio de Janeiro, IUPERJ, 2007.

- FRY, Peter. Feijoada e “soul food”: notas sobre a manipulação de símbolos étnicos e nacionais. In: FRY, Peter. *Para inglês ver: identidade e política na cultura brasileira*. Rio de Janeiro, Zahar, 1982, pp.47-53.
- GREEN, James N. *Além do Carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo, Editora da UNESP, 2000.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A Editora, 2006.
- LACOMBE, Andrea. *Ler(se) nas entrelinhas: sociabilidades e subjetividades entendidas, lésbicas e afins*. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.
- MACRAE, Edward. *A Construção da igualdade: identidade sexual e política no Brasil da “abertura”*. Campinas, Editora Unicamp, 1990.
- MAUSS, Marcel; DURKHEIM, Émile. Algumas formas primitivas de classificação. In: MAUSS, Marcel. *Ensaços de sociologia*. São Paulo, Perspectiva, 1995. pp. 399-455.
- MCCLINTOCK, Anne. *Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate imperial*. Campinas, Editora da Unicamp, 2010.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2007.
- OCHOA, Marcia. Ciudadanía perversa: divas, marginación y participación en la “loca-lización”. In: MATO, Daniel (coord.). *Políticas de ciudadanía y sociedad civil en tiempos de globalización*. Caracas, FACES, Universidad Central de Venezuela, 2004. pp.239-256.
- _____. A moda nasce em Paris e morre em Caracas. In: MISKOLCI, Richard; PELÚCIO, Larissa. *Discursos fora de ordem: sexualidade, saberes e direitos*. São Paulo, Annablume/Fapesp, 2012. pp.59-72.
- PASSAMANI, Guilherme. *Batalha de Confete no “Mar de Xarayés”*: condutas homossexuais, envelhecimento e regimes de visibilidade. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Unicamp, Campinas, SP, 2015.
- PELÚCIO, Larissa. *Abjeção e desejo: uma etnografia travesti sobre o modelo preventivo de AIDS*. São Paulo, Annablume; Fapesp, 2009.

- PRECIADO, Beatriz. *Testo Yonqui*. Madrid, Editorial Espasa Calpe, 2008.
- SILVA JUNIOR, Aureliano Lopes. Para uma história dos concursos de beleza trans: a criação de memórias e tradição para um certame voltado para travestis e mulheres transexuais. *cadernos pagu* (50), Campinas, SP, Núcleo de Estudos de Gênero-Pagu/Unicamp, 2017, e175015.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1995.

Jornais

- ANÚNCIO Boite Stop. *O Globo*, Rio de Janeiro, 05 dez. 1964. Classificados.
- DO Picadinho ao casamento “gay”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 dez. 1983. p.12.
- EX-“TRAVESTI” Coccinelli é mulher mesmo: espera bebê. *Última hora*, Rio de Janeiro, 13 mar. 1963, p.3.
- EX-TRAVESTI passa pelo Rio com o marido e o cachorrinho. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 mar. 1963, p.4.
- FERREIRA, Moli. Misto assaz quente. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 28 jul. 1972, Teatro, p.2.
- IMPrensa Oficial. Agildo Ribeiro: o capitão do riso. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- INDEPENDENT. *Obituaries*: Coccinelle, transexual entertainer [http://www.independent.co.uk/news/obituaries/coccinelle-6230828.html – acesso em: 17 abr. 2016].
- Jafa, Van. Les Girls. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 20 dez. 1964, Cultura, p.2.
- JAGUAR. Rogéria. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, ano V, nº 223, LVIII, 9 a 15 out. 1973, pp.4-7.
- _____. Como se tornar um travesti super-star. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, ano XIV, nº 731, 30 jun a 07 jul. 1983, p.7.
- O TEMA válido de Luís Haroldo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 mai. 1966. p.7.

ROGÉRIA. *O Dia*, Rio de Janeiro, 18 dez. 1985, p.5.

“VERY, Very, Sexy”, o deslumbrante “show” do Top Club. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 jul. 1965. p.7.

Revistas

AS BODAS do diabo. *Fatos & Fotos*, Brasília, nº 99, 22 dez. 1962. p.14-18.

BITTENCOURT, Francisco. Brasil: campeão mundial de travestis. *Lampião da esquina*, Rio de Janeiro, ano 03, nº 32, jan. 1981. p.3-4.

BUENO, Tati. D. Yolanda desabafa: faltam homens com H. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano I, nº 04, 15 out. 1979, pp.5.

GAY Fantasy: um sonho de verão empolga o Rio. *Fatos & Fotos Gente*, Rio de Janeiro, 1981. p.10.

SILVA, Aguinaldo. Rogéria super star. *Lampião da Esquina*, Rio de Janeiro, ano 03, nº 32, jan. 1981, pp.8-10.

_____. Gay Fantasy: rumo às estrelas. *Lampião da Esquina*, Rio de Janeiro, ano 03, nº 34, mar. 1981, p. 15.

TRAVESTIS S.A., uma sociedade nada anônima (nem limitada). *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, 1981. p.15-16.

Rádio e televisão

CAPARICA Marcio; CIMINO, James. Entrevistadas: Leandra Leal, Rogéria, Eloína e Jane Di Castro. *Lado B*. Rádio UOL, São Paulo, 25 set. 2014 [https://www.youtube.com/watch?v=XI24p6hQxnQ – acesso em: 12 jul. 2015].

MORATELLI, Valmir. Rogéria sem mágoas: “Meus tios me bolinavam sob meu consentimento”. Entrevistada: Rogéria. *Portal IG*, São Paulo, 23 de out. 2012 [https://gente.ig.com.br/2012-10-23/rogeria-sem-magoas-meus-tios-me-bolinavam-sob-meu-consentimento.html – acesso em: 13 mar. 2015].