

TALITTA TATIANE MARTINS FREITAS

LIFE IS A CABARET

A OBRA DOS DZI PARA ALÉM DAS LENTES DO CINEMA

UBERLÂNDIA - MG
2016

TALITTA TATIANE MARTINS FREITAS

LIFE IS A CABARET

A OBRA DOS DZI PARA ALÉM DAS LENTES DO CINEMA

TESE apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em História.

Linha de Pesquisa: Linguagens, Estética e Hermenêutica.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rosangela Patriota Ramos

UBERLÂNDIA – MG
2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

F866L Freitas, Talitta Tatiane Martins, 1985-
2016 *Life a cabaret: a obra dos Dzi para além das lentes do cinema /*
Talitta Tatiane Martins Freitas. - 2016.
236 f. : il.
Orientadora: Rosangela Patriota.
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa
de Pós-Graduação em História.
Inclui bibliografia.
1. História - Teses. 2. Teatro - Brasil - História - Teses. 3. Teatro
brasileiro - História e crítica - Teses. 4. História e teatro - Teses. I.
Patriota, Rosangela, 1957-. II. Universidade Federal de Uberlândia.
Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU: 930

TALITTA TATIANE MARTINS FREITAS

BANCA EXAMINADORA

Prof.ª Dr.ª Rosangela Patriota Ramos

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)
(Orientadora)

Prof.ª Dr.ª Thaís Leão Vieira

Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT)

Prof. Dr. Rodrigo de Freitas Costa

Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM)

Prof. Dr. André Luiz Bertelli

ESEBA – Universidade Federal de Uberlândia

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

À Rosangela e Alcides,

*Responsáveis por me ensinar a querer sempre
mais.*

Ao Carlos (in memoriam)

A ausência sempre presente.

AGRADECIMENTOS

A vida é a arte do encontro, embora haja tanto desencontro pela vida. É preciso encontrar as coisas certas da vida, para que ela tenha o sentido que se deseja. Assim, a escolha de uma profissão também é a arte do encontro, porque a vida só adquire vida, quando a gente empresta a nossa vida, para o resto da vida.

Vinicius de Moraes

Nenhum trabalho é feito sozinho, por mais que ele seja o resultado de longos períodos de noites solitárias e mal dormidas. Ele, na verdade, é apenas uma pequena parcela de todo aprendizado diário adquirido nos inúmeros encontros que a vida nos proporciona. É um pequeno fragmento de uma longa caminhada, que por hora se encerra, mas que aponta para novos caminhos. Por isso, sou imensamente grata aos passos que me trouxeram até aqui e aos que caminharam comigo nessa jornada.

Assim, não poderia deixar de agradecer primeiramente aos meus queridos pais, Waldemar e Marly, que se propuseram a enfrentar essa jornada comigo, me dando todo amor, carinho e sabedoria que eu necessitei para continuar caminhando. Por respeitarem as minhas escolhas nem sempre certeiras, mas que foram importantes para o meu crescimento. Às vezes cair é preciso ao se aprender a andar. Eu amo vocês!

Ao meu irmão Rogério, que sempre esteve disponível para me ajudar, com sua criatividade e seu talento ímpar. Pelo amor e admiração mútuos que nenhuma divergência pode apagar. A você o meu mais sincero obrigada.

Ao Valentin por sempre me ajudar, mesmo que sem saber como. Pelo sorriso garantido a cada conversa, pelas ideias mirabolantes e pelo colorido que sua presença representa.

Aos meus amigos do NEHAC que sempre estiveram comigo durante essa jornada. Ao Rodrigo Francisco, pelas parcerias sempre profícias. À Leilane pelo convívio sempre alegre e de trocas intelectuais. À Nádia pelas gargalhadas e compreensão nos momentos mais difíceis. Ao Samuel pelos ótimos momentos compartilhados. À Marcella e Laís por me fazerem sentir especial e por serem amigas sempre presentes. À Lays e Grace por me mostrarem um lado mais belo da vida. À Carol por me ensinar que as vezes as palavras são desnecessárias quando aprendemos a falar através do olhar. A vocês que fizeram esses 14 anos valerem à pena, meu muitíssimo obrigada!

À Dolores pela linda trajetória que trilhamos juntas durante os anos de faculdade, pela amizade cultivada em meio a momentos tortuosos, nos quais seu apoio e carinho foram decisivos para a minha superação. Obrigada pelo zelo, pelas confidências trocadas e pelos instantes maravilhosos que marcaram a minha vida. À Marina, Lourezo, Lucas e Luquinhas por me deixarem entrar em suas vidas, pelos sorrisos que sempre irradiam luz em tudo.

Ao meu companheiro de “autoboicote” Alexandre pela preocupação, carinho, apoio, bibliografias... A caminhada se tornou mais tranquila com as suas palavras certas nos momentos incertos. Muito obrigada por tudo!

Ao meu querido Luke sem o qual a vida seria sem graça. Pelo seu humor inteligente e sarcástico. Pelo amor compartilhado que faz com que cada encontro seja sempre especial.

Ao Rubens pela descoberta de uma bela amizade após tantos anos de convivência. As madrugadas têm sido menos escuras com as nossas conversas.

Ao Robson e Isadora, encontros felizes que eu agradeço por terem ocorridos. Os congressos definitivamente não são os mesmos sem vocês.

À Laís Casquel, uma irmã que a vida me deu de presente. Existem pessoas capazes de nos transformar e você com certeza é uma delas. Eu amo você!

Aos meus amigos de longe, mas sempre presentes, Fredy, Alê e Welcleys por todo carinho e preocupação. É impressionante como pessoas que nunca se viram pessoalmente podem ser tão significativas para mim.

Ao meu querido Leonardo Simonetto pela amizade, pelas conversas e saudades compartilhadas.

À Fabiana Barcellos sem a qual essa tese não seria possível. Obrigada por me dar ferramentas para enfrentar os desafios que a vida me oferece.

À querida Thaís, não apenas por aceitar fazer parte da minha banca, mas principalmente pela amizade construída ao longo dos últimos anos. Pela presença quase diária, apesar da distância física. Pelos preciosos momentos compartilhados, cervejas experimentadas e conversas somente possíveis entre duas geminianas. É muito bom saber que existe alguém que consegue me compreender, apoiar e ajudar a encontrar uma saída, mesmo que seja em uma madrugada de terça-feira.

Ao André Bertelli pelas contribuições feitas durante a minha qualificação, as quais enriqueceram visivelmente a escrita final deste trabalho. Obrigada também por ter aceitado prontamente o convite para compor a minha banca de defesa. Sua leitura e seus comentários são sempre muito bem vindos!

Ao Rodrigo de Freitas pela parceria em congressos e organizações de publicações. Sempre aprendo muito com você. Obrigada por fazer parte da minha banca de defesa e pela leitura deste trabalho.

Muitíssimo obrigada professor Alcides, coorientador de toda a minha trajetória acadêmica. Aprendi tanto nesses anos de convivência quase diária que palavra alguma poderia resumir a minha gratidão. Sem sombra de dúvidas este trabalho não seria o mesmo sem a sua leitura e nossas conversas sobre o tema. Obrigada pelas contribuições durante a qualificação e as que tenho certeza se somarão na banca de defesa. Mas acima de tudo, obrigada pela amizade, pelo carinho, pelos projetos sonhados e concretizados.

Muito muito obrigada Rosangela pela orientação desde os anos iniciais da minha formação acadêmica. Você foi o divisor de águas que fez com que eu almejasse voos mais altos e nunca antes imaginados. Obrigada pela amizade, pelo carinho, conselhos e pelas inúmeras contribuições que extrapolam a escrita dessa tese. Você

me mostrou um mundo antes tão distante da minha realidade. Uma vida não será o suficiente para agradecer tudo o que você fez por mim.

Obrigada ao apoio financeiro da CAPES, que viabilizou esses quatro anos de pesquisa.

E mais uma vez, é indispensável agradecer ao tempo que me foi concedido conviver com o Carlos (*in memoriam*), um historiador frustrado que soube antes de mim mesma que chegar até aqui seria possível. Uma ausência presente nos momentos mais singelos e com certeza um encontro que deixou uma marca indelével que o tempo pode amenizar, mas nunca apagar. “Alguns infinitos são maiores que outros. Mas você não imagina o tamanho da minha gratidão pelo nosso pequeno infinito”.

A todos vocês, preciosos encontros, o meu muitíssimo obrigada!

RESUMO

FREITAS, TALITTA TATIANE MARTINS. *LIFE IS A CABARET: A OBRA DOS DZI PARA ALÉM DAS LENTES DO CINEMA*. 2016. 236 f. Tese (Doutorado em História Social) - Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2016.

Essa tese tem como objeto de estudo o grupo teatral Dzi Croquettes (1972 a 1988), que na década de 1970 levou aos palcos do Brasil e da Europa uma proposta cênica transgressora, colocando em suspensão as categorizações de gênero e sexualidade. Tendo como ponto de partida a análise do documentário *Dzi Croquettes* (2009), de Tatiana Issa e Raphael Alvarez, o estudo aqui proposto busca, primeiramente, analisar a imagem construída acerca do grupo após quase 40 anos do fim de suas atividades, bem como a maneira pela qual a tese urdida pelos referidos diretores se torna parâmetro para se contar a história dos Dzi. Feito isso, volta-se ao processo, a fim de perceber, primeiramente, a maneira como os espetáculos dos Croquettes foram elaborados: quais as opções estéticas, suas temáticas e de que forma elas são materializadas no palco. Feito isso, observou-se como a proposta cênica consegue ir ao encontro de um horizonte de expectativas existente no início dos anos 1970, o qual contribui de sobremaneira para o sucesso quase imediato dos seus trabalhos. A partir das questões levantadas, tornou-se possível perceber como a recepção dos espetáculos delineou os lugares que, efetivamente, a trajetória dos Dzi Croquettes foi contada nos últimos 40 anos. Assim, compreendendo o teatro como um fenômeno histórico, percebe-se que os vestígios deixados direcionam a posterior escrita sobre as encenações.

Palavras-Chave: Dzi Croquettes - Cineasta/Historiador - Horizonte de expectativas - Teatro/Fenômeno Histórico - Legado

ABSTRACT

FREITAS, TALITTA TATIANE MARTINS. *LIFE IS A CABARET: A OBRA DOS DZI PARA ALÉM DAS LENTES DO CINEMA*. 2016. 236 f. Tese (Doutorado em História Social) - Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2016.

This thesis aims to study the theater group Dzi Croquettes (1972 to 1988), who in the 1970s brought to the scenes of Brazil and Europe a transgressive scenic proposal, putting in suspension the categorizations of gender and sexuality. Taking as a starting point the analysis of the documentary *Dzi Croquettes* (2009), by Tatiana Issa and Raphael Alvarez, the study proposed here seeks, firstly, to analyze the image constructed about the group after almost 40 years of the end of its activities, as well as the way in which the thesis created by the said directors becomes a parameter for telling the story of the Dzi. Once this is done, he turns to the process in order to first understand the way in which the Croquettes' spectacles have been elaborated: what are the aesthetic options, their themes and how they are materialized on the stage. Once this was done, it was observed how the scenic proposal can meet an expectation horizon existing in the early 1970s, which contributes greatly to the almost immediate success of its work. From the questions raised, it became possible to perceive how the reception of the spectacles delineated the places that, in fact, the trajectory of the Dzi Croquettes has been told in the last 40 years. Thus, understanding the theater as a historical phenomenon, one can perceive that the traces left directing the later writing on the scenarios.

Palavras-Chave: Dzi Croquettes - Film-maker/ Historian - Horizon of expectations - Theater/ Historical Phenomenon - legacy

Um palco vazio, sem nenhuma cadeira, está carregado de potencialidades como um livro, cujas páginas não tenham sido folheadas.

Gianni Ratto - A mochila do Mascate

Afinal, o que você carrega na sua mochila?

RESUMO	[X]
ABSTRACT	[XI]
INTRODUÇÃO	[01]

* * *

CAPÍTULO I

DZI CROQUETTES (TATIANA ISSA E RAPHAEL ALVAREZ, 2009):

OLHANDO CRITICAMENTE PARA O FAZER HISTORIográfICO DO
CINEASTA-HISTORIADOR
[21]

A elaboração de um documentário, a construção de uma tese	[23]
A recepção do documentário	[76]

* * *

CAPÍTULO II

NEM DAMA, NEM VALETE

O TEXTO DE WAGNER RIBEIRO E SUAS MÚLTIPLAS ROUPAGENS
[90]

As peculiaridades das propostas cênicas dos Dzi: a ambiguidade para além do figurino	[95]
“Paradoxalmente foi o momento em que surgiram os Dzi Croquettes no Rio de Janeiro”?	[138]

* * *

CAPÍTULO III

INDÍCIOS DE RECEPÇÃO:

A PROPOSTA CÊNICA DOS DZI CROQUETTES PELAS LENTES DA
CRÍTICA TEATRAL
[143]

Entre o profissionalismo e bandeiras de luta:
a crítica em face da categorização da proposta cênica [150]

* * *

CAPÍTULO IV

O QUE ACONTECE APÓS OS CRÉDITOS DO DOCUMENTÁRIO?

[176]

Romance, TV Croquette, canal Dzi: “ainda se ri” [184]

Dzi em revista [197]

CONSIDERAÇÕES FINAIS [220]

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS [225]

INTRODUÇÃO

Consideramos isso história, mas não nos esqueçamos de que são apenas palavras em uma página, palavras que foram parar lá por causa de certas regras para encontrar evidências, produzir mais palavras de nossa própria autoria e aceitar a noção de que elas nos dizem algo sobre o que é importante no terreno extinto do passado.

Robert A. Rosenstone

Os DZI CROQUETTES surgiram no Brasil no ano de 1972, no estreito palco da boate Pujol, no Rio de Janeiro. A princípio, tratava-se apenas de um entremez feito entre as apresentações principais da casa, tendo a duração máxima de 20 a 30 minutos. No entanto, esse curto espaço de tempo foi suficiente para chamar a atenção do público, possibilitando a transformação, no ano seguinte, desses pequenos quadros cômicos em um espetáculo de quase duas horas.

A peculiaridade do grupo estava, a princípio, na composição inusitada da sua identidade visual: uma mescla de elementos de vestuários femininos e masculinos, somada ao uso de maquiagens exageradas, porém que não escondiam a existência dos pelos corporais. A rápida movimentação no palco, o uso de boás e penas nas suas ainda amadoras tentativas coreográficas, encantaram o público de classe média/alta que frequentava a fina boate localizada no bairro de Ipanema. Acrescente-se à descrição um texto de humor ácido, a capacidade de improviso dos atores e a existência de um ambiente de tom intimista que permitia a interação entre o palco e a plateia. Está criada a célula propulsora de um dos espetáculos de maior sucesso de público e crítica do início da década de 1970.

Em sua formação mais conhecida, o grupo era composto por 13 homens, nem todos com experiência no campo da dança e/ou do teatro. Apesar disso, se propuseram a levar aos palcos do Brasil (e posteriormente da Europa) espetáculos permeados, do início ao fim, por diversos números de dança, o que requereu dos seus componentes exaustivas horas de ensaio. Por esse motivo, a entrada do bailarino e coreógrafo norte-americano Lennie Dale pode ser considerada um divisor de águas na trajetória dos DZI Croquettes, visto que redimensionou não apenas a estrutura dos espetáculos como também o desempenho e atuação de todo o grupo.

No entanto, apesar de toda a notoriedade alcançada ao longo dos anos de 1970, pouco se falou sobre eles nas últimas quatro décadas, principalmente nas bibliografias que versam sobre a História do Teatro brasileiro. Esse quadro se modifica visivelmente a partir de 2009, após o lançamento do documentário *Dzi Croquettes*, dirigido por Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Com uma proposta de resgate histórico, os diretores tecem a trajetória do grupo “vanguardista e revolucionário” que em plena

Ditadura Militar se propõe a enfrentar os limites da censura, desenvolvendo um teatro nunca antes visto, engajado com a luta pró liberdade, principalmente no que tange à questão homossexual.

O impacto produzido por essa narrativa cinematográfica, enquanto espectador, foi a mola propulsora para a escolha da temática desta tese de doutoramento. Afinal, como um grupo proclamado como “vanguardista”, “revolucionário”, “transgressor” – segundo tantos depoimentos contidos no Documentário – simplesmente pode ser “esquecido”? Como, após anos de experiência no estudo da cena teatral brasileira, o nome Dzi Croquettes não havia aparecido em nenhuma leitura que versa sobre o assunto? Explicitar essa recepção inicial mostra-se importante para a compreensão da estrutura que esta tese adquiriu, visto que foi o ponto de partida que mobilizou as reflexões aqui propostas.

Hayden White, polêmico historiador e crítico literário, tem seus trabalhos extremamente questionados ao afirmar que o historiador, tal como o romancista, utiliza elementos ficcionais na elaboração de suas obras. Tal premissa parte da constatação de que todo e qualquer documento é essencialmente uma reapresentação da realidade, que deve ser recortada e questionada pelo pesquisador. Sendo assim, uma mesma sequência histórica pode ser descrita de inúmeras maneiras, todas mantendo uma coerência e verossimilhança com o fato histórico. No entanto, cada uma delas poderá fornecer interpretações e sentidos diferentes: não se trata apenas de se manter a fidelidade ao registro factual.¹

A questão que se coloca é que a diferença entre ficcionistas e historiadores não se encontra na consulta à documentação, nem mesmo no uso da “realidade”, mas pode ser vislumbrada na demanda social que orienta a escrita de cada uma dessas

¹ Cf. WHITE, Hayden. Enredo e verdade na escrita da história. In: MALERBA, Jurandir. (Org.). **A História Escrita**: teoria e história da historiografia. São Paulo: Contexto, 2006.

obras. Todavia, em ambos os casos, ao se construir suas urdiduras de enredo, qualquer escritor terá que lançar mão de elementos retóricos e poéticos, pois necessitam deles para a construção linguística dos seus textos. Sendo assim, os eventos não se encerram em si, da mesma forma que uma “lista de fatos” somente se transforma em história pelo trabalho de elaboração discursiva feita pelo pesquisador.

Segundo Carlo Ginzburg, lê-se como “verdade” os textos dos historiadores não apenas pelos procedimentos teórico-metológico empregados na sua elaboração, mas também pelo lugar social que esses sujeitos ocupam na sociedade. Nesse sentido, “Afirmar que uma narrativa histórica se assemelha a uma narrativa inventada é algo óbvio. Parece-me mais interessante indagar o porquê percebemos como reais fatos contatos num livro de história”.²

Ao explicitar a relação existente entre ficção e história, o autor acaba por alargar o entendimento do que deva ser compreendido como “realidade”: uma construção que produz um efeito de veracidade e que, mesmo sendo parcial, possui sempre um princípio calcado na documentação, possibilitando que a mesma possa ser reconhecida enquanto discurso válido.³ Sendo assim, Ginzburg pode até discordar de White afirmando que os textos historiográficos vão além de uma coerência argumentativa, através do uso de figuras de linguagens adequadas. No entanto, assemelham-se ao afirmar que tanto os textos historiográficos quanto os documentos utilizados nas pesquisas são, em essência, construções realizadas por sujeitos inseridos em um tempo/espaço.

Documentos são indícios de práticas que criam uma dada representação. Cabe ao historiador (re)apresentá-los aos leitores e, para tanto, necessitam construir estratégias de escritas que possibilitem a consolidação de tal tarefa. Suscitar no interlocutor a construção dessas imagens requer o uso de elementos retóricos e/ou ficcionais.

² GINZBURG, Carlo. Descrição e Citação. In: _____. **O fio e os rastros**. Verdadeiro, falso, fictício. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Cia. das Letras, 2007, p. 18.

³ Cf. Ibid.

Admitindo-se a existência de elementos ficcionais nas obras históricas, pode-se, nesse momento, fazer o caminho inverso, questionando-se o que existe de histórico nas obras cinematográficas, principalmente aquelas que se propõem a revisitar momentos de nossa história recente. Tal discussão se mostra primordial para compreender a tessitura do documentário *Dzi Croquettes* (2009), não apenas por uma questão de gênero, mas também pela proposta de resgate histórico feito pelos diretores, bem como pela recepção que a mesma obteve.

Seguindo a definição proposta por Bill Nichols, os documentários se diferem das demais obras cinematográficas à medida que “[...] abordam o mundo em que vivemos e não *um* mundo imaginado pelo cineasta [...]”.⁴ Entretanto, “Essas diferenças, como veremos, não garantem uma separação absoluta entre ficção e documentário. Alguns documentários utilizam muitas práticas ou convenções que frequentemente associamos à ficção, como, por exemplo, roteirização, encenação, reconstituição, ensaio e interpretação”.⁵ Em outras palavras, Nichols acaba por separar ficção de realidade a partir de alguns elementos específicos: a utilização de atores ou de “não-atores”; filmagens em estúdios ou tomadas externas; cenas ensaiadas ou improvisos; a utilização ou não de cenas de arquivos.⁶

Admite-se, é claro, que os documentários representam pontos de vistas de determinados indivíduos, grupos ou instituições. Todavia, nessas obras definidas como “não-ficcionais”, os diretores não poderiam conduzir os comportamentos dos seus “não-atores”, pois os mesmos não estabelecem com os produtores relações contratuais para atuar e/ou obter uma performance adequada.⁷

As “pessoas” são tratadas como *atores sociais*: continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera. Continuam a ser atores culturais e não artistas teatrais. Seu valor para o cineasta consiste não no que promete uma relação contratual, mas no que a própria vida dessas pessoas incorpora. Seu valor reside não nas formas pelas quais disfarçam ou transformam

⁴ NICHOLS, Bill. Introdução. In: _____. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus: 2005, p. 17.

⁵ Ibid. [Destacado]

⁶ Cf. Ibid.

⁷ Cf. Id. Por que as questões éticas são fundamentais para o cinema documentário. In: Ibid., p. 30-31.

comportamento e personalidade habituais, mas nas formas pelas quais comportamento e personalidade habituais servem às necessidades do cineasta.⁸ [Destacado]

A última frase da citação é um ponto chave para a reflexão aqui proposta: documentários são obras “não-ficcionais”, conforme aponta Bill Nichols, quando não há a utilização de atores profissionais ou cenas ensaiadas? Ou, mesmo nessas circunstâncias, elas lidam com a ficcionalização, pois esses materiais são utilizados a partir das “necessidades do cineasta”?

Realizando-se um paralelo entre o material coletado pelo cineasta e a documentação elencada pelo historiador, pode-se concluir que ambos lidam com representações construídas em determinados momentos históricos. O cineasta que filma o seu material não obtém uma “verdade” por ter um contato direto com os sujeitos retratados. Tal como o historiador de ofício, ele estabelecerá uma relação com essa documentação a partir dos seus filtros ideológicos, recortando, selecionando e priorizando aquilo que “serve às suas necessidades”.

Por esse prisma, Hayden Whyte é categórico ao dizer que:

Nenhuma história, visual ou verbal, espelha tudo ou mesmo a maior parte dos eventos ou cenas de que ela pretende ser um relato, e isso é verdade mesmo da mais estreitamente limitada “micro-história”. Toda a história escrita é produto de processos de condensação, deslocamento, simbolização e qualificação, exatamente como os utilizados na produção de uma representação filmada. É apenas o meio que difere, na forma como as mensagens são produzidas.⁹ [Destacado]

Afirmar que um filme possa ser considerado uma forma diferente de relato histórico requer uma ampliação da própria noção do que deva ser entendido como História. Categoricamente, o primeiro contato que se estabelece com o discurso definido como “Histórico” é feito nas primeiras séries escolares, a partir do Livro

⁸ NICHOLS, Bill. Por que as questões éticas são fundamentais para o cinema documentário. In: _____. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus: 2005, p. 31.

⁹ WHITE, Hayden. Historiography and Historiophoty. **The American Historical Review**, v. 93, n. 5, p. 3, dec. 1995.

Didático. Trata-se de um saber pronto e acabado, relacionado à ideia de “saber correto” ou o que “aconteceu em tempos passados”.¹⁰ São textos impressos que organizam uma narrativa geralmente factual. Estes servem como parâmetro do que seja História e o que deva ser estudado por esta disciplina.

Aceitar que o cinema, especialmente os longas-metragens dramáticos, podem transmitir um tipo de História séria (com H maiúsculo) vai contra quase tudo o que aprendemos desde os nossos primeiros dias na escola. A história não são apenas palavras impressas, mas impressas em páginas que, na maioria das vezes, estão reunidas em espessos tomos cujo peso e volume ajudam a ressaltar a solidez das lições ensinadas. E o cinema, ora, é apenas entretenimento, uma distração dos assuntos sérios da vida, um dos lugares a que vamos para tentar fugir dos problemas sociais e políticos que enchem as páginas dos nossos jornais e daqueles livros de história. É claro, as histórias de alguns filmes se desenrolam no passado, mas são romances, histórias simples de mocinhos, vilões e belas heroínas. Aquilo não tem nada a ver com o mundo sério de acontecimentos e desdobramentos descrito nos livros. Os filmes servem para criar uma reputação para diretores e astros e gerar dinheiro para os produtores. Para eles, a história é apenas mais uma ferramenta para vender ingressos.¹¹

A fina ironia utilizada nas falas de Robert Rosenstone descreve a usual distinção feita entre História e Cinema, e, sobretudo, a relação que o público/leitor estabelece com esses dois tipos de materiais. Entretenimento e conhecimento se relacionariam de maneira dicotômica, não apenas pela forma/conteúdo das obras, mas pela finalidade que cada uma visa alcançar. É a partir desse “senso-comum” que o autor busca dessacralizar essa polarização, demonstrando o quanto esses dois universos possuem em comum.

É evidente que uma comparação direta entre Cinema e História não pode ser feita adotando-se parâmetros iguais (seria o mesmo que desconsiderar a científicidade

¹⁰ Cf. VESENTINI, Carlos Alberto. Momento e Drama da Interpretação. In: _____. **A Teia do Fato**: uma proposta de estudo sobre a memória histórica. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 68.

Sobre o assunto é válido consultar também: MARSON, Adalberto. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: SILVA, Marcos A. da. (Org.). **Repensando a história**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984

¹¹ ROSENSTONE, Robert A. A história nos filmes. In: _____. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução de Mercelino Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 15.

do campo histórico por este não se assemelhar aos procedimentos de um físico ou biólogo). Mas o que se coloca como centro da questão é que os filmes (“históricos” e/ou “ficcionalis”) afetam a maneira como os indivíduos veem o passado, mesmo quando se sabe que são representações fantasiosas ou ideológicas.¹² Além disso, “Um filme nunca será capaz de fazer exatamente o que um livro pode fazer e vice-versa. A história apresentada nestas duas mídias diferentes teria, em última instância, de ser julgada a partir de critérios diferentes”.¹³

Ao aproximar o trabalho dos cineastas com o dos historiadores, Rosenstone deixa explícito que o campo da história não é restrito apenas à academia, podendo a linguagem cinematográfica ser também utilizada para se “escrever história”. Em uma sociedade na qual a cultura visual é muito presente, os *filmes históricos* possuem um peso relevante na construção do conhecimento sobre o passado, mesmo quando se considera o grau de ficcionalidade contida em sua produção.¹⁴

Sendo assim, a aproximação proposta pelo autor entre cineastas e historiadores está ancorada na semelhança entre as regras de procedimentos utilizadas na confecção dessas obras. No que se refere ao documentário, essa relação se estabelece de maneira ainda mais direta, pois este é recebido pelo público como a “(re)criação” de um momento que se deu no passado. No entanto, ela não se restringe

¹² Sobre o assunto também consultar: ROSENSTONE, Robert A. A história nos filmes. In: _____. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução de Mercelino Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

¹³ Ibid., p. 21.

¹⁴ O livro **Canibalismo dos Fracos**, de Alcides Freire Ramos, é uma importante contribuição para a elucidação dessas questões, uma vez que oferece interessantes ferramentas teórico-metodológicas a respeito da análise filmica feita por um historiador. Ao eleger o filme *Os Inconfidentes* (1972) como documento de estudo, o autor busca compreender a construção filmica enquanto uma forma de representação da História do Brasil. Em sua análise, demonstra como o cineasta Joaquim Pedro de Andrade, a partir de um intenso processo de pesquisa documental, constrói cinematograficamente uma *escritura filmica da história*, desvelando os procedimentos de linguagem utilizados pelo cineasta para a construção da representação imagética da Inconfidência Mineira. Sendo assim, ao analisar o processo de elaboração do roteiro do filme, Ramos demonstra as aproximações e distanciamentos, bem como os diálogos travados, entre a narrativa cinematográfica e a produção historiográfica sobre o período, mostrando as escolhas que o cineasta e roteiristas tiveram que fazer na produção da película.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos: cinema e história do Brasil**. Bauru: EDUSC, 2002.

apenas a esse gênero cinematográfico, podendo ser encontrada em filmes dramáticos, ficcionais, romances, etc.¹⁵

A afirmação implícita do documentário é a de que ele nos dá acesso direto à história, que as suas imagens históricas, por meio de seu relacionamento de caráter indexativo com as pessoas, paisagens e objetos autênticos, podem fornecer uma experiência do passado praticamente sem mediação – certamente mais direta do que o passado criado pelo longa-metragem ficcional, que deve preparar cenas para que sejam filmadas. Mas isso não passa de um tipo de farsa.¹⁶

Há uma aproximação tácita entre os Documentários e a História dita “tradicional” justamente pela falsa impressão de que esse tipo de filme possui uma relação “direta com a realidade” – muito maior do que se pode esperar de um longa-metragem dramático. Logo, é necessário levar em consideração a relação estabelecida entre o espectador e o cinema documentário ou, em outros termos, a expectativa expectatorial estabelecida anteriormente por quem se propõe a assistir a esse tipo de produção.¹⁷

De fato, sob certos aspectos, o documentário se parece tanto com a história escrita que dificilmente parece apontar, ou pelo menos em uma escala menor do que o longa-metragem de ficção, para uma nova maneira de pensar sobre o passado. O paralelo ou a proximidade entre a história tradicional e o documentário, sem dúvida, é responsável pelo fato de historiadores, jornalistas e o público em geral confiarem muito mais no documentário do que no longa-metragem dramático. Mas trata-se de uma forma equivocada de confiança, pois o documentário também compartilha de muitos aspectos do filme ficcional. [...] A isso é acrescentada uma espécie de mistificação (pelo menos sugerida) – a noção de que aquilo que você está vendo na tela é, de alguma forma, uma representação direta do que aconteceu no passado.¹⁸ [Destacado]

¹⁵ Para o desenvolvimento dessas questões é válido consultar os capítulos 01 *A história nos filmes*, 02 *Ver o passado*, 03 *Drama Comercial* e 04 *Drama inovador*, nos quais Robert Rosenstone aborda, de maneira esmiuçada, a maneira como qualquer filme contém a elaboração de uma tese na construção de seus enredos.

¹⁶ ROSENSTONE, Robert A. Ver o passado. In: _____. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução de Mercelmo Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 35-36.

¹⁷ Cf. NICHOLS, Bill. Fundamentos para uma teoria do documentário. In: _____. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus: 2005.

¹⁸ ROSENSTONE, Robert A. Documentário. In: _____. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução de Mercelmo Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 110.

O cineasta, ao escrever seu roteiro, elabora uma tese que necessita ser transformada em imagem. Essa transposição requer não apenas o recolhimento de um material pertinente à temática, mas, sobretudo, um trabalho de editoração feito a partir de recortes, closes, mudanças de planos, elementos gráficos, iluminação, trilha sonora, dentre outros. Sob esse prisma, os cineastas “[...] são (ou podem ser) historiadores, se, com essa palavra, nos referirmos a pessoas que confrontam os vestígios do passado (rumores, documentos, edifícios, lugares, lendas, histórias orais e escritas) e os usam para contar enredos que fazem sentido para nós no presente”.¹⁹

Dessa forma, sugere-se que tanto o discurso historiográfico quanto os filmes invocam a autenticidade derivada de vestígios do passado, os quais são denominados “fatos” e “documentos”. Depois, utilizam um vocabulário literário ou filmico para criar “história”. Em outros termos: “[...] essa realidade deixou vestígios e, como o historiador cuja tarefa é descobrir maneiras de transformar tais vestígios em discurso histórico, os documentaristas devem fazer a mesma coisa”.²⁰

Entretanto, falar sobre documentários requer um esforço não apenas no sentido de delimitar as fronteiras desse gênero cinematográfico, mas também de localizá-lo no tempo e espaço. Afinal, as tessituras filmicas dialogam com as expectativas e perspectivas elaboradas pelos sujeitos históricos ao longo dos anos. Sendo assim, as palavras, no estado social contemporâneo, são ressignificadas. Elas somente fazem sentido dentro de uma teia de significados comuns a cada sociedade.²¹ “Nunca se explica plenamente um fenômeno histórico fora do estudo do seu tempo. Isto é verdade para todas as etapas da evolução. Tanto daquela em que vivemos como das outras”.²²

¹⁹ ROSENSTONE, Robert A. Ver o passado. In: _____. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução de Mercelio Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 54.

²⁰ Id. Documentário. In: *Ibid.*, p. 111.

²¹ Cf. BLOCH, Marc. A história, os homens e o tempo. In: _____. **Apologia da História, ou o Ofício do Historiador**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001, p. 59.

²² *Ibid.*, p. 60.

Ao longo da história do cinema brasileiro, o documentário sempre manteve a sua presença marcada dentre as produções. É claro que alguns períodos apresentaram demandas maiores do que outros, como é o caso da década de 1960 e o final dos anos 1990. Nesse sentido, observa-se que o gênero sempre seduziu os cineastas, tanto os que se dedicam exclusivamente a essas produções, como aqueles que dividem suas obras entre diferentes gêneros.

Entretanto, ao voltar os olhos para esses trabalhos, observar-se-á uma mudança significativa no que diz respeito às formas de abordagens adotadas pelos cineastas. Modificações estas que não dizem respeito apenas às temáticas, mas, sobretudo, ao papel que os sujeitos retratados nas obras devam ocupar; numa relação construída entre o particular e o geral.

Nessa linha de raciocínio, nota-se que a geração de cineastas dos anos 1960 foi marcada sobremaneira por uma preocupação social, com a crença na possibilidade do cinema ocupar um papel “missionário” entre os espectadores. Essa perspectiva transformadora da sociedade marcou produções como *Arraial do Cabo* (Paulo César Saraceni, 1959), *Garrincha, alegria do povo* (Joaquim Pedro de Andrade, 1963), *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) nas quais a presença dos indivíduos não é vista de maneira particularizada, mas somente à medida que se mostravam representativas de questões coletivas, recorrentes naquele momento.

Essa consciência resultou na busca de uma percepção totalizante do momento, por meio da representação de aspectos gerais, unificadores da experiência social. Os filmes centravam foco nas questões coletivas, sempre representadas em grande escala. Mesmo quando personagens ou comunidades eram destacados, não se via multiplicidade de identidades, os indivíduos representavam a síntese da experiência de grupos, classes, nações.²³ [Destacado]

Em seu artigo, Karla Holanda destaca o fato de que estas produções mantêm suas abordagens no nível macro histórico, uma vez que as escalas de observação são

²³ HOLANDA, Karla. Documentário Brasileiro Contemporâneo e a Micro-História. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, V. 3, Ano III, n 1, f. 2, Jan./Fev./Mar. 2006. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/PDF6/13%20-%20DOSSIE%20-%20ARTIGO%20-%20KARLA%20HOLANDA.pdf>>. Acesso em: 31 Jan. 2013.

ampliadas a fim de que as personagens não possuam uma individualidade, mas possam ser referências de determinados *tipos* (o trabalhador, o migrante, etc.); representações de um “modelo sociológico”, conforme define Jean-Claude Bernardet.²⁴

O contexto emerge para o centro das questões, fazendo com que os sujeitos sejam alocados a um segundo plano. Os casos particulares são elementos necessários à generalização (e estão a serviço desta), com o objetivo de que “[...] o real expresse o particular, que o particular sustente o geral, que o geral saia de sua abstração e se encarne, ou melhor, seja ilustrado por uma vivência”.²⁵

Sob esse prisma, a década de 1980 constitui-se como um marco na transição de produções de cunho generalizantes para as que se ocupam das vivências dos indivíduos. Exemplo disso é a produção de Eduardo Coutinho, que em *Cabra marcado para morrer*,²⁶ de 1984, destoa das produções das décadas anteriores não apenas por apresentar a história de uma família do interior da Paraíba, mas também por se inserir, de maneira efusiva, na construção da narrativa documental. De acordo com Fernão Pessoa Ramos, a interferência que Coutinho realiza nas filmagens é dada de maneira direta durante as entrevistas, fazendo com que a figura do cineasta venha para o

²⁴ Cf. HOLANDA, Karla. Documentário Brasileiro Contemporâneo e a Micro-História. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, V. 3, Ano III, n 1, f. 2, Jan./Fev./Mar. 2006. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/PDF6/13%20-%20DOSSIE%20-%20ARTIGO%20-%20KARLA%20HOLANDA.pdf>>. Acesso em: 31 Jan. 2013.

²⁵ BERNARDET, Jean-Claude, 1985 apud Ibid., f. 3.

²⁶ “Em 1964, Eduardo Coutinho inicia as filmagens de *Cabra marcado para morrer*, baseado no assassinato de João Pedro Teixeira (1962), líder de uma Liga Camponesa na Paraíba. Produzido nos quadros do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), o filme é interpretado pela viúva Elizabeth Teixeira e por participantes do movimento. O golpe de 1964 interrompeu as filmagens. A família Teixeira se esfacela e Elizabeth entra para a clandestinidade. Em 1981, logo após a vitória do movimento pela anistia, durante o governo do General João Batista de Figueiredo, Coutinho parte em busca dos campões-atores do primeiro *Cabra* e, quando os encontra, mostra-lhes os fragmentos do filme feito dezesseis anos antes. Depois disso, Coutinho encontra Elizabeth Teixeira. Por fim, procura sua família esparramada pelo país. É deste modo que o segundo *Cabra* toma corpo e é lançado nos cinemas em 1984”. RAMOS, Alcides Freire. A historicidade de *Cabra marcado para Morrer* (1964-84, Eduardo Coutinho). *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debates, Puesto en línea el 28 enero 2006. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/1520>>. Acesso em: 02 Fev. 2013.

primeiro plano. Não se trata mais de buscar o geral e, muito menos, de se omitir o campo de subjetividade presente nessas produções.²⁷

Mantêm-se ainda uma relação entre o particular e o geral, à medida que os sofrimentos vividos pelos indivíduos retratados são compartilhados por inúmeros outros brasileiros que sofreram com as ações impostas pelo regime ditatorial brasileiro, instaurado em 1964. No entanto, este contexto emerge a partir das capacidades e esforços de decifração do mundo pelos atores sociais entrevistados. Ou seja, a utilização do contexto não é algo exterior, dado de antemão, o qual apenas necessita da “ilustração” via um caso particularizado.

Boa parte dos documentários produzidos após o processo de redemocratização, iniciado em 1985, utilizará de uma abordagem particularizada, com um recorte mínimo, a partir da história de indivíduos ou pequenos grupos sociais. Sendo assim, “[...] passam a preferir assuntos não mais de cunho geral, mas de feição mais intimista, atentando ao comportamento do indivíduo”.²⁸

Agora, o indivíduo destacado não está mais a serviço da representação de um tipo, ele aqui é fragmentado, muitas vezes incoerente, contraditório, dramático, merecedor de compaixão, repulsa ou indiferença pelas características próprias que sua individualidade revela e não pelo tipo que representa. Ele agora é representado na sua pluralidade, ele agora é humano.²⁹

Verifica-se a existência de um jogo de diferentes escalas,³⁰ análogo àquele utilizado pelos micro historiadores em seus trabalhos historiográficos. O olhar é lançado sob diferentes ângulos, o que possibilita explorar a multiplicidade e riqueza inerente às relações humanas. Da mesma forma, a redução da escala para a esfera do

²⁷ Cf. RAMOS, Fernão Pessoa. Fundamentos para uma teoria do documentário. In: _____. **Mas Afinal... o Que É Mesmo Documentário?** São Paulo: Senac/SP, 2008, p. 101.

²⁸ HOLANDA, Karla. Documentário Brasileiro Contemporâneo E A Micro-História. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, V. 3, Ano III, n 1, f. 5, Jan./Fev./Mar. 2006. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/PDF6/13%20-%20DOSSIE%20-%20ARTIGO%20-%20KARLA%20HOLANDA.pdf>>. Acesso em: 31 Jan. 2013.

²⁹ Ibid., f. 4.

³⁰ ROSENTHAL, Paul-André. Construir o “macro” pelo “micro”: Frederik Barth e a “microhistória”. In: REVEL, Jacques. (Org.). **Jogos de escalas**: a experiência da microanálise. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.

micro histórico possibilita a valorização dos atores como indivíduos ativos e racionais, que operam suas escolhas num universo caracterizado por incertezas e obrigações.³¹ Nesse viés, Bernard Lepetit afirma que essa redução de escala não é apenas uma escolha estilística, mas sobretudo a escolha de um ponto de vista do conhecimento; “[...] uma intenção deliberada de visar a um objeto [o que] indica o campo de referência no qual o objeto é pensado”.³²

É sob esse prisma que se inserem os documentários de temática musical: uma subtipologia que na última década ganhou forças no Brasil, não apenas pelo número de produções, mas também pela adesão e recepção positivas adquiridas junto às plateias. Não se trata de filmagens de shows ou divulgação de videoclipes para a promoção/divulgação comercial de determinados artistas. E sim, “[...] de narrativas audiovisuais em longa-metragem que articulam em sua tessitura representações sobre os sujeitos sociais que constroem e sobre os aspectos histórico-culturais das épocas retratadas”.³³

De fato, esta não é uma novidade de mercado – existem diversos trabalhos do tipo, curtas-metragens, feitos nos anos 1960 e 1970. No entanto, o que se observa é uma diversificação dos documentários de temática musical, com formatos, duração e abordagens diferentes daqueles produzidos outrora. Essas especificidades possibilitam “[...] analisar o seu papel no panorama cultural nacional atual e como ela ocupa espaços novos da produção documental”.³⁴

Trabalhos como *Simonal – ninguém sabe o duro que dei* (Claudio Manoel, Calvito Leal e Micael Langer, 2009), *Dzi Croquettes* (Tatiana Issa e Raphael Alvares,

³¹ Cf. LEPETIT, Bernard. Sobre a escala em História. In: REVEL, Jacques. (Org.). **Jogos de escalas**: a experiência da microanálise. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 87-88.

³² Ibid., p. 94.

³³ SILVA, Mariana Duccini Junqueira da. Um imaginário da redenção: sujeito e história no documentário musical. **Academic Journals Database**, n. 12, f. 7, ago. de 2012. Disponível em: <http://journaldatabase.org/articles/um_imaginario_redencao_sujeito.html>. Acesso em: 15 Jan. 2013.

³⁴ GAMO, Alessandro Constantino. A recente produção de documentários musicais no Brasil. **1º Encontro Estadual Socine SP – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, São Carlos, UFSCar, 2011. Disponível em: <<http://www.socine.org.br/estadual/ver.asp?nome=Alessandro%20Constantino%20Gamo>>. Acesso em: 03 Fev. 2013.

2009), *Uma noite em 67* (Renato Terra e Ricardo Calil, 2010) e os curtas *Rua da Escadinha, 162* (Márcio Câmara, 2003), *Viva Volta* (Heloisa Passos, 2005), dentre outros, tem possibilitado também a formação de um público específico para essa modalidade.³⁵ Nestes, a trilha sonora não é apenas mais um dos elementos que auxiliam na constituição de uma identidade audiovisual dos filmes, é o fio que conduz a narrativa histórica das trajetórias desses diferentes sujeitos.

[...] é importante destacar, por um lado, o peso que as manifestações musicais têm como elemento de identificação nacional para o público interno e no exterior. Por outro lado, acreditamos que existem questões diversas envolvidas nestas produções, como: propostas de resgate de manifestações musicais e artistas esquecidos ou que tiveram pouca inserção na indústria fonográfica brasileira; diálogos com a história recente do Brasil – como relações com a ditadura militar ou com a indústria do entretenimento de massa florescente nos anos 1970.³⁶ [Destacado]

O trecho destacado nas falas de Alessandro Constantino Gamo indica uma especificidade recorrente nos musicais atualmente produzidos e pode ser considerada uma das chaves de compreensão no que se refere ao documentário *Dzi Croquettes*. Isto porque o tom que marca a urdidura do enredo produzido por Tatiana Issa e Raphael Alvarez é o da “redenção” do grupo outrora esquecido, redenção esta feita através de um trabalho que busca reposicioná-los na História do Teatro Brasileiro dos anos 1970.

Segundo o dicionário Aurélio, a redenção está ligada ao ato de redimir, ou seja, compensar um erro cometido mediante ato redentório. Sob esse viés, produzir um documentário sobre os Dzi pode ser encarado como um “acerto de contas” com um grupo que, para além das suas qualidades artísticas, contribuiu de sobremaneira para a história do teatro/dança no Brasil.

³⁵ Cf. SILVA, Mariana Duccini Junqueira da. Um imaginário da redenção: sujeito e história no documentário musical. **Academic Journals Database**, n. 12, f. 6, ago. de 2012. Disponível em: <http://journaldatabase.org/articles/um_imaginario_redencao_sujeito.html>. Acesso em: 15 Jan. 2013.

³⁶ GAMO, Alessandro Constantino. A recente produção de documentários musicais no Brasil. **1º Encontro Estadual Socine SP – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, São Carlos, UFSCar, 2011. Disponível em: <<http://www.socine.org.br/estadual/ver.asp?nome=Alessandro%20Constantino%20Gamo>>. Acesso em: 03 Fev. 2013.

O levantamento dessas questões é essencial à reflexão aqui proposta acerca do documentário *Dzi Croquettes*, não apenas por uma questão de cunho estritamente teórico, mas pelo fato de que a narrativa construída pelos cineastas foi recebida e constantemente reafirmada como sendo a “própria história” do grupo homônimo. A construção discursiva proposta no enredo se transfigura em “processo histórico”, estabelecendo nichos e temáticas a partir dos quais a trajetória dos Dzis deva ser contada.³⁷

Inspirado nas reflexões propostas por Rosenstone, o primeiro capítulo dessa tese, ***Dzi Croquettes (Tatiana Issa e Raphael Alvarez, 2009): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador***, busca desvelar os caminhos argumentativos criados pelos diretores Tatiana Issa e Raphael Alvares na confecção do documentário *Dzi Croquettes*, lançado em 2009. O objetivo desse capítulo é esmiuçar a urdidura de enredo da obra cinematográfica, a fim de explicitar a “tese” criada sobre o grupo *Dzi Croquettes*, discurso o qual, posteriormente, será reforçado e reafirmado como sendo a própria história do grupo teatral.

Partindo dessas discussões, o segundo capítulo, ***Nem dama, nem valete: O texto de Wagner Ribeiro e suas múltiplas roupagens***, começa a desvelar uma contratese aos argumentos levantados no documentário de 2009, através da análise das estruturas dos espetáculos encenados entre 1972 e 1976, que correspondem à primeira formação do grupo: *Dzi Croquettes L'Internacionalle, Andróginos: gente computada igual a você, Família Dzi Croquettes e Dzi Croquettes, troupe brasiliiana*.

Para tanto, foi necessário o entrecruzamento de documentos de naturezas diversas (críticas, descrições, fotografias, etc.), visto que o texto teatral base dos espetáculos não abarcava a completude das apresentações. Soma-se a isso as inúmeras modificações feitas nos quadros ao longo da temporada, bem como a falta de registros filmicos que possibilitem a análise dos três primeiros espetáculos, considerando se a importância que a dança possui para a compreensão dos mesmos.

³⁷ Em uma busca rápida na internet o tema “Dzi Croquettes” é citado em 152 mil páginas webs. O documentário de Tatiana Issa e Raphael Alvarez se torna a grande referência, não apenas como indicação, mas, sobretudo, é a grande referencial para a retirada das informações disponibilizadas nesses artigos.

Nesse processo, o livro **A palavra mágica: a vida cotidiana dos Dzi Croquettes**,³⁸ de Rosemary Lobert, tornou-se peça fundamental para a análise dos espetáculos, devido à preocupação da autora em descrever as sequências dos quadros que compunham a peça *Andróginos: gente computada igual a você*. Sendo assim, a partir da riqueza de detalhes que a obra disponibiliza, foi possível recompor a proposta das encenações, perceber as mudanças realizadas nos quadros ao longo do tempo, bem como perceber a maneira como essas são fruto de um diálogo estabelecido entre os atores e os índices de recepção (crítica e plateia).

Ao mesmo tempo, os trechos de entrevistas disponibilizados ao longo do livro constituíram-se como importantes pistas investigativas para a compreensão da dinâmica das encenações, da relação estabelecida entre os atores e desses com parte público. A partir dessa documentação, foi possível traçar paralelos com as afirmações feitas no documentário de Tatiana Issa e Raphael Alvarez, problematizando a narrativa filmica ao perceber os pontos de contradição existentes entre o documentário e a obra de Lobert.³⁹

Feitas essas considerações, é importante destacar que as peças não foram analisadas apenas a partir de suas estruturas individuais. Nesta análise, foi considerado também o movimento de transição entre os diferentes espetáculos, uma vez que se considera que as modificações/inserções/retiradas de quadros e sequências (que resultam apresentações distintas) foram pensadas, ao menos parcialmente, a partir do diálogo estabelecido entre os atores e as discussões levantadas pela crítica.

Observada a maneira como as propostas do grupo foram materializadas no palco, o terceiro capítulo, **Indícios de recepção: a proposta cênica dos Dzi Croquettes pelas lentes da crítica teatral**, tem como objetivo analisar a maneira

³⁸ Sendo originalmente uma dissertação na área de antropologia, é necessário esclarecer que a autora possui preocupações inerentes à sua área de conhecimento que perpassam a compreensão, principalmente, das noções antropológicas de *grupo* e de *família* na dinâmica de convivência entre os Dzi Croquettes e, posteriormente, desses com seus *tietes*. Nesse sentido, busca compreender o processo de inter-relação existente entre o projeto de vida comunitária e a construção dos espetáculos (Vida e Teatro).

³⁹ É necessário frisar que os diretores tiveram acesso à dissertação de Rosemary Lobert no processo de produção do documentário e, mesmo sendo um dos trabalhos mais completos sobre os Dzi Croquettes, sua existência não foi referenciada em momento algum da película.

como a crítica recebe e interpreta as apresentações croquettianas, percebendo quais aspectos, temáticas e sujeitos são privilegiados nessas leituras.

Partindo das discussões propostas por Hans Robert Jauss, observou-se a importância do leitor na coprodução do significado de uma obra, destacando o papel ativo do leitor/espectador na atribuição de significados durante o ato de fruição. Sendo assim, não se trata apenas da decodificação dos signos em um sistema da língua, é necessário considerar a capacidade de se construir significados a partir de planos vivenciais, expectativas produzidas por sua própria situação contextual, além da sensibilidade provocada por sua cultura, gosto pessoal.

A obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida. Ela desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto a “meio e fim”, conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão vinculado, ao qual se pode, então – e não antes disso –, colocar a questão acerca da subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores.⁴⁰

O processo de criação de expectativas ocorre em um duplo movimento. Por um lado, na construção do objeto artístico, são projetadas expectativas sobre um suposto leitor, sobre os efeitos e leituras que se quer evidenciar a partir das escolhas estéticas e temáticas feitas. Por outro lado, quem recebe esse material também se aproxima de forma intencional, a partir de um horizonte estabelecido que permita a fruição da obra.

Sob esse prisma, verificou-se, neste terceiro capítulo, de que modo os *Dzi Croquettes* interagem com o horizonte de expectativas presente no início da década de 1970 e de que modo nega, altera ou apenas confirma tal horizonte. Nesta tarefa, buscou-se, por um lado, identificar os pontos de vista a partir dos quais foram elaborados os espetáculos, bem como os discursos que os atores formularam sobre si

⁴⁰ JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994, p. 32.

mesmos. Por outro, compreender os julgamentos estéticos sobre tais criações, publicados na forma de críticas, notas ou ensaios em periódicos diversos.

Considera-se, nas análises propostas neste capítulo, que a obra cênica é/foi compreendida pela relação dialógica entre teatro e leitor/espectador, o que acarreta em um processo de interação entre os mesmos. Buscou-se compreender os materiais produzidos pelos críticos a partir de um sistema de referências que resulta do conhecimento prévio sobre androginia, movimento pró-minorias, gay-power, etc. e que, em certa medida, direciona as interpretações criadas acerca das representações levadas aos palcos pelos Dzi Croquettes.

Trata-se, portanto, de um duplo movimento. Por um lado, a existência de uma conjuntura favorável propicia a criação de um ambiente receptivo para as propostas estéticas do grupo. Por outro, direciona discussões, a partir de perspectivas externas, que não necessariamente fazem parte da estrutura dramática das apresentações e/ou dos discursos de seus integrantes. Nessa inter-relação, delineou-se os lugares privilegiados a partir dos quais os espetáculos foram pensados: profissionalismo das coreografias e engajamento pró androginia e/ou homossexualidade.⁴¹

Essas discussões foram essenciais para a escrita do quarto capítulo, **O que acontece após os créditos do documentário?**, pois permitiu o delineamento de questões que ultrapassam o recorte feito pela narrativa documentária (1972-1976), recorte esse que norteou a delimitação temporal dos capítulos anteriores (espetáculos e recepção). O objetivo deste capítulo é problematizar, primeiramente, a maneira pela qual a narrativa documentária busca alocar a trajetória dos Dzi Croquettes na ideia de teatro de grupo dos anos 1970, utilizando os parâmetros cristalizados pela/na Historiografia do Teatro Brasileiro que privilegia as produções dadas como

⁴¹ Nos materiais críticos encontrados, ainda era recorrente o uso do termo homossexualismo para referir-se a manifestações homoeróticas e afins. Entretanto, o sufixo -ismo da palavra remete constructo histórico que a classifica como uma doença: um desvio ou transtorno sexual, segundo a Classificação Internacional de Doenças. Após diversos debates, apenas em 1973, os Estados Unidos retiraram o “homossexualismo” da lista dos distúrbios mentais da *American Psychology Association*, passando a ser usado o termo Homossexualidade. No Brasil esse processo foi mais lento, ocorrendo apenas em 1985 a retirada “homossexualidade do código 302.0”, no Conselho Federal de Medicina. (Cf. MARTINS, Ferdinando; et. al. (Orgs.). **Manual de Comunicação LGBT.** [s/l]: ABGLT, 2010.)

“engajadas” (com seus dramaturgos e diretores), em detrimento de um teatro dito “comercial”. Sob essa perspectiva, problematizou-se o recorte temporal adotado pelos diretores Tatiana Issa e Raphael Alvarez, visto que os espetáculos produzidos pelos Dzi Croquettes, após a saída de Lennie Dale (em 1976), apontavam para caminhos e discussões que entram em choque com a imagem a ser construída sobre o grupo.

Na impossibilidade de ter acesso ao texto teatral, bem como a descrições pormenorizadas das encenações, utilizou-se nesse processo os materiais produzidos pelos críticos, em um duplo processo de recuperação das propostas cênicas, bem como da recepção que as mesmas obtiveram. Sob esse ponto de vista, a questão que se fez presente foi observar como, no processo de reestruturação, o grupo Dzi Croquettes necessitou dialogar com as expectativas de uma plateia que, em um outro contexto, cobrou de seus integrantes o mesmo impacto e originalidade das encenações feitas pela primeira formação do elenco. Essa imagem de transgressão norteia as leituras realizadas sobre as novas encenações, ao mesmo tempo direciona escolhas estéticas que necessariamente não produzem os mesmos resultados.

Partindo-se do pressuposto de que o teatro, tal qual qualquer fenômeno histórico, necessita de vestígios para poder ser recuperado em outros momentos, buscou-se compreender como os índices de recepção direcionaram os lugares e bibliografia a partir dos quais a trajetória dos Dzi Croquettes foi efetivamente contada nos últimos 40 anos. Sob esse prisma, foi possível delinear os legados advindos das apresentações feitas entre 1972-1988, observando-se em que medida o seu alcance corresponde ou não ao informado pelo documentário *Dzi Croquettes*.

CAPÍTULO I

DZI CROQUETTES

(TATIANA ISSA E RAPHAEL ALVAREZ, 2009)

**OLHANDO CRITICAMENTE PARA O FAZER
HISTORIOGRÁFICO DO CINEASTA-HISTORIADOR**

A definição de “documentário” não é mais fácil do que a de “amor” ou de “cultura”. Seu significado não pode ser reduzido a um verbete de dicionário, como “temperatura” ou “sal de cozinha”. Não é uma definição completa em si mesma, que possa ser abarcada por um enunciado que, no caso de “sal de cozinha”, por exemplo, diga tratar-se do composto químico de um átomo de sódio e um de cloro (NaCl).

Bill Nichols

Boa noite para os brasileiros, good evening para aqueles que falam inglês, bonsoir para aqueles que falam ou pensam que falam francês – porque há uma diferença, né gente? – e paz e amor aos meus queridos hippies, se é que existe algum dentre vós.

(Trecho da peça, transcrição do Documentário)

ESSE É O CONTATO inicial que o público desavisado tem ao assistir pela primeira vez ao documentário *Dzi Croquettes*, uma produção brasileira lançada no ano de 2009 e dirigida por Tatiana Issa e Raphael Alvarez. A voz afeminada, que antecede qualquer tipo de imagem, prepara o espectador para as próximas quase duas horas de material: explicita a ambiguidade imagética de um homem que dá as boas-vindas numa voz falseteada.

As imagens subsequentes são significativas e merecem destaque: a parte inicial do documentário consiste na juxtaposição entre as imagens coloridas de um bailarino totalmente maquiado (trajando peças de vestuário femininas e masculinas) e as imagens de tom azulado de repressão e violência remetidas ao período ditatorial brasileiro. Tarjas com datas e acontecimentos reforçam/apresentam ao espectador, principalmente àqueles mais jovens, o quanto foi brutal esse momento da história recente brasileira. Esse é o tecido que dá sustentabilidade para a narrativa forjada pelos roteiristas/diretores do documentário e, com certeza, tal editoração carrega tácitas implicações no que se refere à construção da memória sobre o grupo. Sob esse aspecto, mostra-se necessário desvelar as estratégias de confecção desse material: como são organizadas as entrevistas e os trechos da filmagem do espetáculo? Quais as sequências dos temas e como se cria um fio-condutor para a compreensão da trajetória dos *Dzi*? Quais estratégias são utilizadas na urdidura do enredo do documentário que lhe confere credibilidade enquanto discurso comprometido historicamente?

Considerando-se que os *Dzi Croquettes* eram desconhecidos da grande maioria dos espectadores, há de se sublinhar o papel importantíssimo ocupado pelo

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

documentário supracitado. Ele consegue colocar mais uma vez o grupo em discussão, resgatando-o do esquecimento. Essa primeira constatação é o ponto de partida para as reflexões aqui propostas. Afinal, partindo-se da hipótese de que a narrativa filmica do documentário pode ser compreendida como uma “quase tese” sobre a trajetória do grupo, há de se questionar: de que maneira e por quais vias esse documentário constrói uma narrativa do que tenha sido esse grupo teatral? Quais elementos são evidenciados ao se legitimar tal resgate histórico?

Sob esse prisma, este capítulo tem como objetivo analisar o documentário *Dzi Croquettes* a fim de delinear quais aspectos, temas e personagens são colocados em evidência e por quais vias a sua urdidura é tecida. Concomitante, perceber como o documentário foi recebido enquanto narrativa histórica válida, tornando-se parâmetro para se falar atualmente sobre o grupo.

A ELABORAÇÃO DE UM DOCUMENTÁRIO, A CONSTRUÇÃO DE UMA TESE

Formado em 1972, os Dzi Croquettes alcançaram, já nesse ano, um reconhecimento considerável do seu trabalho, destacando-se no meio artístico pela ousadia de levar aos palcos homens peludos e barbados vestidos com roupas supostamente femininas. O sucesso foi consolidado nos próximos anos, o que possibilitou ao grupo, dentre outras coisas, a oportunidade de levar o espetáculo a diversas cidades europeias.

Apesar de todo o reconhecimento nacional e internacional, pouco se escreveu sobre os Dzi Croquettes. Na verdade, o grupo aparece vez ou outra em bibliografias que versam sobre homossexualidade no Brasil, geralmente como representantes de um ainda incipiente Movimento Homossexual Brasileiro, que se consolidaria apenas no final dos anos 1970. No que diz respeito especificamente ao campo historiográfico, observa-se a existência de uma grande lacuna: não há registros significativos sobre o grupo na área teatral. Na área de antropologia, a dissertação de Rosemary Lobert é, sem sombra de dúvidas, um dos trabalhos com maior fôlego feito sobre os Dzi. Defendida em 1979, quando a segunda formação do grupo ainda se apresentava, teve

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

sua publicação feita em 2010, tornando-se referencial bibliográfico para pesquisas que versam sobre a trupe.

Efetivamente, o “resgate” é feito a partir da produção do Documentário *Dzi Croquettes* (2009), idealizado por Tatiana Issa e Raphael Alvarez a partir de depoimentos de atores, bailarinos, cantores, diretores que acompanharam de perto a trajetória do grupo homônimo. Além desses, são utilizadas entrevistas dos integrantes remanescentes, bem como fotografias e filmagens do grupo durante uma turnê feita pela Europa entre os anos de 1974 e 1975.

Sem dúvidas, essa produção conseguiu colocar mais uma vez o nome dos *Dzi Croquettes* em evidência, gerando comoção e polêmica por parte dos espectadores. No entanto, é mister sublinhar que não se trata apenas de uma merecida homenagem e sim da (re)construção da memória acerca do grupo feita a partir de perspectivas muito bem delineadas sobre por quais parâmetros se deva pensar a trajetória desses sujeitos.

De uma maneira muito bem elaborada, os cineastas conseguem costurar um enredo cinematográfico no qual o discurso produzido por eles se “confunde” com o próprio processo histórico. Pois, seja pelo desconhecimento de outras fontes sobre o grupo que poderiam entrar em conflito com a versão do documentário, seja pela urdidura que é edificada, não há como negar que Tatiana Issa e Raphael Alvarez conseguem demarcar os nichos a partir dos quais os *Dzi* devam ser agora lembrados – o que fica muito evidente quando se observa os materiais produzidos sobre o grupo após o lançamento da obra referida.⁴²

É necessário frisar que, para os produtores, esse grupo de 13 homens não deve ser lembrado apenas por suas qualidades estéticas, mas também pelo feito de produzirem os seus espetáculos em um momento histórico de repressão às liberdades. Em outros termos, os *Dzi Croquettes* são resgatados não apenas pelo que fizeram nos palcos, mas porque se propunham a questionar a Ditadura Militar através de um

⁴² Verificar o último subtítulo desse capítulo.

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

discurso de liberdade sexual e de contestação às censuras estabelecidas. Esse é o fio que costura o tecido de toda a urdidura documentária.

A edição feita por Issa e Alvarez se torna didática quanto a essas questões. Os quase sete primeiros minutos da película (com uma pequena pausa de 30 segundos) são destinados a contextualizar os anos iniciais da Ditadura Militar através do uso de vídeos de época e tarjas explicativas dos momentos mais significativos ocorridos entre 1964, quando é instaurado o governo ditatorial, e 1968, com a promulgação do Ato Institucional de N. 5 (AI-5). O uso dessa estratégia serve tanto para imprimir e reforçar o quanto foram repressores esses anos, como também serve de referencial para um público mais jovem.

Quatro momentos marcos são destacados nessas tarjas: “31 de março de 1964: um golpe militar derruba o governo do Presidente João Goulart. As forças armadas assumem o controle do país”; “9 de abril de 1964: decretado o Ato Institucional N. 1, cassando mandatos políticos de opositores ao Regime Militar”; “13 de dezembro de 1968: decretado o Ato Institucional de N. 5, que concede ao Regime Militar poderes totalitários sobre as liberdades Civis”; “AI-5 censurou cerca de: 500 filmes, 450 peças teatrais, 1000 letras de músicas”. Trata-se de um momento em que a edição deixa as imagens falem por si, apenas acrescentando os textos supracitados com a finalidade de localizar temporalmente os eventos que os roteiristas julgaram ser primordiais para a compreensão do momento histórico do surgimento dos *Dzi Croquettes*.

A edição desse momento, que pode ser considerado introdutório, joga com o contraste entre Ditadura Militar e *Dzi Croquettes*, utilizando diferentes recursos para alcançar tal efeito, dentre os quais sonoros e de filtro de cores. A perspicaz estratégia consiste em intercalar uma apresentação performática de Ciro Barcelos, ex-*Dzi Croquettes* (especialmente filmada para o documentário, em 2008), e cenas de passeatas, soldados, atos de violência, etc., as quais são acompanhadas pelas tarjas supracitadas.

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador



Observa-se que a primeira diferenciação está no uso de filtros de cores. No primeiro, a utilização da lente transparente destaca o colorido do cenário e dos acessórios, com *close-ups* que revelam o uso da purpurina encobrindo a pele, os pelos e a musculatura masculina, bem como os detalhes do figurino do ator – uma releitura dos figurinos utilizados pelos Dzi nos anos 1970, evidenciada pela utilização de peças de vestuários femininos e masculinos (o uso de uma bota militar e outra de salto agulha

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

talvez seja o exemplo mais explícito dessa referência). Já nas cenas que remetem à Ditadura Militar, a monocromatia obtida pelo uso de filtro de contraste azul cria uma unidade visual que anula o caráter de particular que a cena poderia ter, ou, em outras palavras, generaliza o que é mostrado, pois a intencionalidade não é mostrar eventos específicos e sim práticas recorrentes. A cor azul contrasta com o colorido da cena performática, em uma mensagem implícita de que neste momento da história recente, os *Dzi Croquettes* representaram o colorido imerso no cinza dos “anos de chumbo”.

O segundo elemento a ser destacado é a sonoplastia. Nas cenas azuladas de arquivo manteve-se o áudio original, com destaque para sons de sirenes e do público em passeadas contra o Regime. Por outro lado, Ciro Barcelos executa sua performance no centro de um palco utilizando apenas uma cadeira para executar seus movimentos, uma proposta próxima a um *Lapdance*⁴³ feito ao som de *Goodnight Ladies*, de Lou Reed. Na letra da canção, o ex-*Dzi Croquettes* diz boa noite às garotas, pois é o momento de dizer adeus; porém, sugere que esta é a hora de se perder o controle, afinal, “porque não ficar doidona”?

Goodnight ladies, ladies goodnight	Boa noite garotas, garotas boa noite
It's time to say goodbye	É hora de dizer adeus
Let me tell you, now, goodnight ladies, ladies goodnight	Deixe eu dizer, agora, boa noite garotas
It's time to say goodbye	É hora de dizer adeus
Ah, all night long you've been drinking your tequila rye	A, a noite toda vocês ficaram bebendo sua tequila rye
But now you've sucked your lemon peel dry	Mas agora vocês chuparam a casca do limão até secar
So why not get high, high, high and Goodnight ladies, ladies goodnight	Então por que não ficar doidona, doidona, doidona
	Boa noite garotas, garotas boa noite ⁴⁴

⁴³ Dança sensual na qual a performance é feita com a utilização de uma cadeira.

⁴⁴ REED, Lou. **Goodnight ladies**. 1972. Álbum Transformer. Gravadora Sony-BMG. Letra disponível em: <<http://letras.mus.br/lou-reed/844533/traducao.html>>. Acesso em: 15 Ago. 2013.

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

Apesar de se tratar de uma passagem relativamente curta, o trecho acima analisado se mostra importante à medida que indica a via argumentativa que os produtores utilizarão ao longo do documentário, mesmo que de forma indireta. Trata-se do núcleo propulsor da tese a ser defendida: a proposta dos Dzi passa pelo confronto à Ditadura Militar, utilizando-se para tanto do escracho e do humor. Fala-se, então, de um grupo engajado na luta contra a censura e repressão, que tem por bandeira a defesa da liberdade de expressão, principalmente no que diz respeito à liberdade sexual (homossexualidade). A utilização tanto dos trechos de entrevistas como dos arquivos de época servirão para consolidar tal assertiva.

O contraste é reforçado pela sobreposição de trechos dos espetáculos originais e imagens de arquivos com políticos, soldados e passeatas, os quais sugerem que naquele momento de extrema repressão o surgimento de um grupo nos moldes dos Dzi se mostrava um ato de engajamento e ousadia. O ritmo das cenas é marcado pela rapidez e excesso de informações sobrepostas, o que resulta na imersão do espectador no argumento a ser defendido ao longo do documentário.

As imagens abaixo evidenciam esse recurso de edição e são ilustrativas quanto ao efeito desejado. Não se trata apenas de uma transição de imagens, mas da construção de uma ideia. São incrustações nas quais uma imagem serve de pano de fundo para a outra, interligando seus significados e construindo visualmente uma narrativa.

Capítulo I

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador



Nesse primeiro momento em específico, destinado a essa contextualização, as falas de atores, escritores, músicos, diretores teatrais e produtores musicais servem como vozes de autoridade para dar ao espectador uma noção do que representou o Ato Institucional de número 5: momento em que o Congresso é fechado e que a censura e repressão se tornam mais severas.

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

Marília Pera – Com o AI-5 o cidadão brasileiro não tinha direito a nada. Tudo era proibido, éramos escravos dessa ditadura horrorosa que aconteceu no Brasil durante tanto tempo.

Ney Matogrosso – Era talvez a época mais fechada do golpe militar, era o momento mais pesado mesmo.

Norma Bengell – Nós estávamos cercados mesmo, tudo era falado nas entrelinhas. Tudo era falado no subtexto.

[...]

Ney Matogrosso – A ditadura era branda até aí, a gente achava que ia cair a qualquer momento. Ali não, virou uma ditadura de verdade, um terrorismo de Estado que durou até 77, 78. [...] Baixaram o Ato Institucional número 5 fechando o Congresso.⁴⁵ [Destacado]

Observa-se pelos trechos de entrevistas que a tônica dada consiste em mostrar a impossibilidade ou extrema dificuldade de se questionar o momento histórico vivido, visto que, a partir de 1968, com a instauração do AI-5 (momento muito próximo ao surgimento dos *Dzi Croquettes*), a Ditadura que até então era considerada branda, se acirrou, na perspectiva dos entrevistados. Mais uma vez, recorre-se a imagens de arquivos para poder fixar essa ideia e, ao mesmo tempo, dar uma dimensão da brutalidade que o momento representou.

⁴⁵ **Croquettes**. 2009. Direção de Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Tria produções. Documentário. Color. Trecho: 00:03:08 min à 00:04:17 min. [Transcrito]

Capítulo I

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador



As experiências pessoais se mesclam com as coletivas, mostrando mais do que fatos históricos. Há uma carga emotiva nas entrevistas, repassada a partir de acontecimentos que marcaram a história pessoal dos sujeitos que as narram.

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

Maria Zilda Bethlehem – Eu tenho uma memória muito clara porque o meu pai era político. E me lembro principalmente porque vi meu pai indo embora, porque ele foi exilado.

[...]

Elke Maravilha – Eu inclusive fui presa na época da ditadura, perdi a cidadania brasileira.

Pedro Cardoso – As gerações atuais, eu mesmo peguei bem o finzinho, mas as gerações atuais não têm memória dos tempos da Ditadura Militar. [...] Eu cheguei a fazer espetáculos pra censura. É horrível o Estado ter sobre você tanto poder.

Geraldo Carneiro – Solange Hernandes. Pra você ver a força da ditadura. A gente decora o nome do censor.⁴⁶

A abordagem se afunila nesse momento, realizando-se um recorte temático no qual as atrocidades sofridas no campo artístico se tornam o centro das atenções. É interessante a referência direta ao espetáculo *Roda Viva*, de Chico Buarque (1968), considerado um marco para a História do Teatro Brasileiro devido não apenas ao fato de ter sido censurado, mas também pelas agressões físicas que os atores sofreram na sua estreia, bem como toda a repercussão gerada pela crítica especializada. Nos entre trechos das entrevistas, quando são mostradas cenas de arquivos com soldados fardados e passeatas, a utilização da música⁴⁷ do espetáculo reforça as mensagens expostas nas falas dos entrevistados.

⁴⁶ **Croquettes**. 2009. Direção Tatiana Issa e de Raphael Alvarez. Tria produções. Documentário. Color. Trecho: 00:03:39min à 00:06:03min. [Transcrito]

⁴⁷ Canção escrita em 1967 por Chico Buarque de Hollanda para compor o espetáculo *Roda Viva*, também de sua autoria. O espetáculo é montado no ano seguinte, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, com Marieta Severo, Héleno Pests e Antônio Pedro nos papéis principais. A temporada carioca foi um grande sucesso, mas a obra virou um símbolo da resistência contra a ditadura durante a temporada da segunda montagem, com Marília Pêra e Rodrigo Santiago. “Um grupo (de cerca de 110 pessoas) do Comando de Caça aos Comunistas - CCC – invadiu o teatro Galpão, em São Paulo, em julho daquele ano, espancou artistas e depredou o cenário. No dia seguinte, Chico Buarque estava na plateia para apoiar o grupo e começava um movimento organizado em defesa de Roda Viva e contra a censura nos palcos brasileiros”. RODA VIVA. Teatro Musical no Brasil, 03 Fev. de 2008. Disponível em: <www.teatromusicalbrasil.blogspot.com.br/2008/02/roda-viva.html>. Acesso em: 04 Fev. 2013.

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

Marília Pêra – *Roda Viva* quando atacaram o teatro e nos espancaram e nos colocaram nus no meio da rua... eu realmente não entendia o porquê...⁴⁸

O peso do discurso de teor histórico aqui se fortifica, conseguindo interligar propostas cênicas de períodos históricos distintos: esquece-se que há uma historicidade nas manifestações artísticas e que a coexistência em um mesmo contexto, a Ditadura Militar, não garante a sua similaridade. Todavia, a categorização prefixada sobre o que deva ser a prática teatral durante a Ditadura Militar necessita ser criticada, pois o real é muito mais complexo do que as categorias fixas podem conceituar.⁴⁹ Sendo assim, reduzindo a escala de observação para a trajetória dos *Dzi Croquettes*, observar-se-á que o confronto com o estado de exceção não foi o mesmo que dos grupos como Arena, Oficina e Opinião.

Pensado à luz dos escritos de Jacques Revel, propõe-se a complexificação desse contexto, o qual deve emergir através do embate direto com os atores sociais envolvidos. Pois:

A originalidade da abordagem micro-histórica parece estar em recusar a evidência que subtende todos os usos que acabamos de citar: a saber, que existiria um contexto unificado, homogênio, dentro do qual e em função do qual os atores determinariam suas escolhas.⁵⁰

Trata-se de uma argumentação que parte do geral para o específico, visto que as primeiras tomadas não versam especificamente sobre a trupe. O caminho escolhido é primeiramente falar da Ditadura de maneira geral, afunilando para o campo artístico, para que posteriormente, aos seis minutos e meio de exibição, finalmente a trajetória dos *Dzi* comece a ser contada.

⁴⁸ PÊRA, Marília. (Entrevista). **Dzi Croquettes**. 2009. Direção de Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Tria produções. Documentário. Color. Trecho: 00:05:39 min à 00:05:50 min. [Transcrito]

⁴⁹ Cf. GRENDI, Edoardo. Repensar a micro-história? In: REVEL, Jacques. (Org.). **Jogos de escalas**. A experiência da microanalise. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.

⁵⁰ REVEL, Jacques. Microanálise e construção do social. In: Ibid., p. 27.

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

É interessante notar que há um corte nas temáticas, como se o documentário efetivamente começasse a partir desse momento. O fechamento do que se pode considerar “momento introdutório” fica a cargo de Ney Matogrosso. Sua fala tem por função construir uma ponte entre a produção artística dos anos 1960 (música, poesia, artes cênicas), repressão, violência e censura com o grupo que, contradizendo todo esse cenário considerado talvez desfavorável, surge nas boates do Rio de Janeiro, em 1972. Nos seus dizeres: “Paradoxalmente foi o momento em que surgiram os Dzi Croquettes no Rio de Janeiro”.⁵¹

A edição feita no documentário merece um destaque importante. Prioritariamente os recursos utilizados pelos diretores são as entrevistas, arquivos de época sobre o grupo teatral, bem como cenas que apresentam o período ditatorial. De acordo com Fernão Pessoa Ramos, esses são elementos recorrentes nos documentários atuais e servem como vozes de autoridade nas asserções que a película procura produzir. Isto porque, as imagens possuem um valor social e estão no centro da fruição espetatorial da enunciação documentária.⁵² Logo, a questão que aqui se coloca não é apenas quais recursos usados, mas a forma como os mesmos foram editados.

Tal como um historiador, Tatiana Issa e Raphael Alvarez se apropriam da força que as imagens de arquivo possuem utilizando-as para reforçar/reafirmar o que é dito pelos diferentes sujeitos entrevistados. Em uma comparação paralela, esses arquivos ocupam o espaço destinados às citações e notas de rodapé dos textos escritos, conferindo credibilidade aos argumentos e informações repassadas. Esse efeito também é conseguido pela edição das próprias entrevistas, primeiramente pela escolha dos sujeitos entrevistados (autoridades em determinadas áreas – diretores, maestros, coreógrafos, atores renomados, etc.), pois estes “[...] reverberam nos filmes o mesmo grau de legitimação de que se investem no campo de atuações profissionais ou de relações interpessoais de que fazem parte; por esse motivo, tais vozes autorizadas

⁵¹ MATOGROSSO, Ney. (Entrevista) **Dzi Croquettes**. 2009. Direção de Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Tria produções. Documentário. Color. Trecho: 00:06:30 min à 00:06:35 min. [Transcrito]

⁵² Cf. RAMOS, Fernão Pessoa. A imagem-câmera – Mas... por que o documentário usa imagens-câmera se pode fazer asserções com todo tipo de imagens? In: _____. **Mas Afinal... o Que é Mesmo Documentário?** São Paulo: Senac/SP, 2008, p. 78.

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

referem-se quase exclusivamente a jornalistas especializados, músicos, críticos de música e familiares/amigos do protagonista”.⁵³

Por outro lado, o trabalho de edição faz com que um mesmo assunto, ou evento, seja descrito por pessoas diferentes, que não necessariamente possuem uma relação direta entre si. Tal escolha reforça a autenticidade das informações repassadas, uma vez que entrevistados diferentes, em contextos independentes, acabam por narrar a mesma situação acrescentando um ou outro elemento apenas. Na narrativa cinematográfica, esses são importantes vestígios que reforçam a tese defendida pelos diretores.

Isso sugere que tanto a história escrita quanto os filmes invocam a autenticidade (ou realidade) derivada do uso daqueles vestígios, daquela prova documental que chamamos de ‘fatos’, e depois utilizam um vocabulário literário ou filmico para criar ‘história’.⁵⁴

Sendo assim, partindo-se do pressuposto de que o trabalho realizado pelo cineasta documentarista pode ser aproximado daquele feito pelo historiador de ofício, é necessário destacar que no caso de *Dzi Croquettes* os diretores pecam ao, primeiramente, simplificar a relação existente entre contexto e acontecimento, como foi demonstrado anteriormente. A Ditadura Militar aparece como fato que unifica diferentes processos e que, no documentário, serve como explicação generalizada para a experiência cênica de diferentes sujeitos.

Ao lado disso, a edição fragmentada das entrevistas remete indiretamente à escola metódica francesa do século XIX, especialmente aos trabalhos publicados por Charles-Victor Langlois e Charles Seignobos, nos quais uma das regras do procedimento histórico se constitui no processo comparativo de afirmações, a fim de que se obtenha o que há de concordante em diferentes discursos e documentos.

⁵³ SILVA, Mariana Duccini Junqueira da. Um imaginário da redenção: sujeito e história no documentário musical. *Academic Journals Database*, n. 12, f. 12, ago. de 2012. Disponível em: <http://journaldatabase.org/articles/um_imaginario_redencao_sujeito.html>. Acesso em: 15 Jan. 2013.

⁵⁴ ROSENSTONE, Robert A. Os filmes na história. In: _____. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução de Mercelino Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 235.

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

Cada observação está sujeita a probabilidades de erro que não podemos eliminar inteiramente, mas se a maioria das observações são concordantes é quase impossível que esta concordância se opere pela incidência no mesmo erro; a razão muito mais provável da concordância deve residir no fato de terem os observadores visto a mesma realidade e haverem-na descrito todos com exatidão. Os erros pessoais tendem a divergir e as observações exatas a concordar.

Aplicado à história, este princípio conduz à última série de operações, intermediária entre a crítica puramente analítica e as operações de síntese: a comparação da afirmação.⁵⁵

Não se trata da desvalorização do uso de entrevistas, tampouco do questionamento quanto a validade ou veracidade do seu conteúdo. A questão aqui colocada diz respeito ao grau de fragmentação utilizado que, por vezes, retira afirmativas de um contexto de sentido e impede que o espetador chegue a conclusões por si só. Não há brechas para isso, pois as interpretações são dadas previamente e articuladas de tal forma que impossibilite (ou pelo menos dificulte) outros caminhos interpretativos. Tampouco a documentação utilizada na sua composição recebe algum tipo de análise crítica ou reflexão.⁵⁶ Ao contrário, o ritmo ditado pela edição faz com

⁵⁵ LANGLOIS, Charles-Victor; SEIGNOBOS, Charles. Determinação dos fatos particulares. In: _____. **Introdução aos Estudos Históricos**. Tradução de Laerte de Almeida Morais. 4. Ed. São Paulo: Renascença, 1946, p. 138-139.

⁵⁶ É evidente que os procedimentos na construção de narrativas cinematográficas e históricas são em inúmeros postos distintos e específicos à cada área de conhecimento. Entretanto, a construção documentarista está inserida dentro de uma tradição narrativa do cinema documentário e suas películas são indexadas como tais pelo mercado exibidor. Segundo Fernão Ramos, “Ao recebermos a narrativa como documentária, estamos supondo que assistimos a uma narrativa que estabelece *asserções, postulados*, sobre o mundo, dentro de um contexto completamente distinto daquele no qual interpretamos os enunciados de uma narrativa *ficcional*”. (RAMOS, Fernão Pessoa. Fundamentos para uma teoria do documentário. In: _____. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2008, p. 27.) Sendo assim, como anteriormente apontado, a recepção de *Dzi Croquettes* lida com essa concepção prévia do que seja um documentário, ainda mais quando a proposta de resgate histórico é explicitada ao longo da película. A falta de complexidade na urdidura edificada pelos diretores exclui um dos propósitos do discurso histórico: o olhar crítico e a análise da documentação selecionada. Por esse motivo, não há um aprofundamento das questões abordadas, retirando a complexidade de temáticas e escolhas que, no campo aberto de possibilidades que configura o processo, estavam presentes e são fundamentais para compreender a trajetória dos *Dzi Croquettes*, como poderá ser observado ao longo desta tese.

Sobre o assunto, consultar:

BLOCH, Marc. **Apologia da História, ou o Ofício do Historiador**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

que haja uma uniformidade entre as diferentes falas, como se um *script* fosse dividido e declamado por diferentes pessoas.

Sendo assim, Tatiana Issa e Raphael Alvarez selecionam os vestígios que servem à tese que buscam defender, excluindo o que possa destoar ou entrar em conflito com a memória acerca do grupo que se quer edificar.⁵⁷ A trajetória dos *Dzi Croquettes* é apresentada linearmente, como se houvesse um projeto *à priori* que direcionou as escolhas estéticas e políticas do grupo ao longo da sua formação. O olhar *à posteriori*, feito pelos diretores, encontra um fio-condutor que direciona a narrativa cinematográfica dos acontecimentos, retirando a complexidade que o processo histórico possui nos inúmeros diálogos, debates e escolhas feitos pelos sujeitos no passado.⁵⁸

A construção da identidade visual do documentário, feita a partir da utilização de fotos antigas dos *Dzi* (retrabalhadas graficamente com elementos que remetem às purpurinas e paetês) reforça essa proximidade com uma escrita historiográfica. O documentário é didático ao separar por “capítulos” as temáticas nas questões a serem abordados (O Pai, a Mãe, a Família *Dzi*, etc.) e o que marca a separação desses temas é a utilização desse material gráfico, o qual também foi sistematicamente utilizado

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

MARSON, Adalberto. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: SILVA, Marcos A. da. (Org.). **Repensando a história**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984.

⁵⁷ Em vários momentos do documentário é afirmado que no processo de pesquisa sobre os *Dzi Croquettes* não foram encontrados documentos expressivos sobre o grupo. No entanto, segundo informação disponibilizada via e-mail por Rosemary Lobert, Raphael Alvarez teve acesso à dissertação defendida sobre os *Dzi*, realizando sua leitura mais de uma vez. Como será demonstrado nos próximos capítulos desta tese, o contato e o estudo realizado pela antropóloga traz à baila questões ou que não foram exploradas pelos documentaristas ou que resultam em um choque interpretativo.

⁵⁸ “A perspectiva do tempo parece dotada de um direito peculiar: ela permite a revisão do passado, em que, aparentemente, a paixão perdeu seu domínio e a calma da maturidade transparece, fala, isenta de quaisquer interesses imediatos. Mas, trata-se apenas de isenção? Ou na verdade a percepção posterior, vencedora, imibe nuances e possibilidades que ainda estavam lá, as quais, agora, lembram, sugerem apenas velhas paixões em definitivo derrogadas?”. VESENTINI, Carlos Alberto. **O império do fato**. In: _____. **A teia do fato: uma proposta de estudo sobre a Memória Histórica**. São Paulo: HUCITEC, 1997, p. 27.

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

para a divulgação do documentário. A unidade criada faz com que os elementos se tornem cognoscíveis facilmente.



Nesses capítulos, a trajetória dos Dzi é trabalhada através de categorias e em cada uma delas existe uma gama de no mínimo sete pessoas para contá-las. A edição faz com que os entrevistados se complementem e se repitam, pois, normalmente, as falas são cortadas em curtos trechos de poucos segundos. Busca-se, dessa forma, que a recepção que o público tenha não seja apenas que se trata de opiniões particulares, mas que existe um consenso que torna plausível as informações repassadas. A eficácia da edição é, com certeza, um dos motivos pelos quais o que deveria ser um discurso sobre os Dzi Croquettes se torne, pela recepção pós película, a própria história do grupo.

Rogério de Polly – Como dizia Wagner...

Bayard Tonelli – Pregava “só o amor constrói”

Rogério de Polly – “Só o amor constrói”

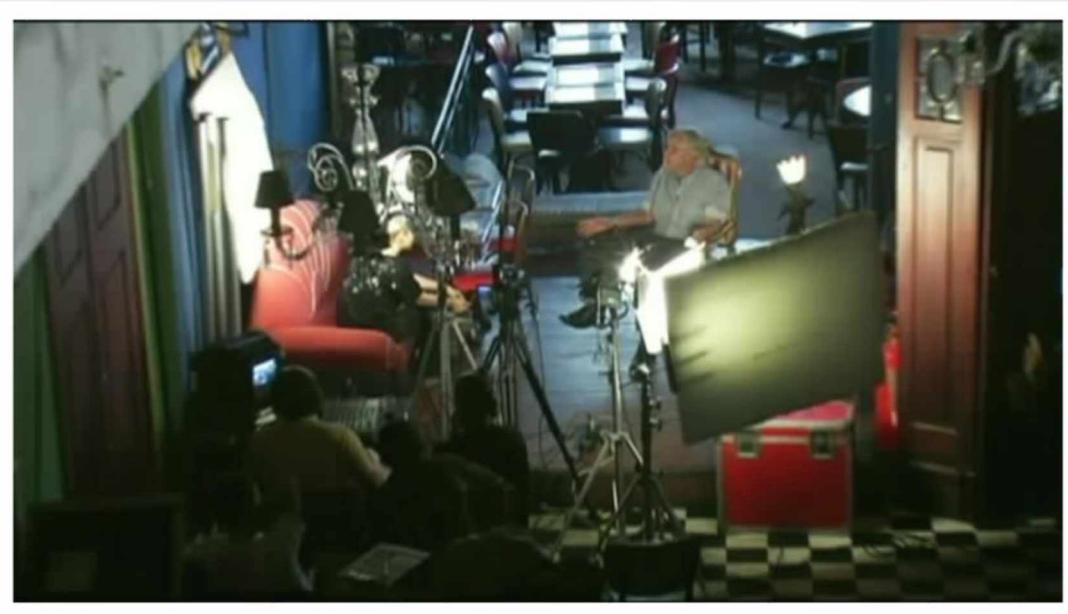
Lidoka – Essa frase do Wagner “só o amor constrói”, no mundo de guerra que a gente tá vivendo...

Benecdito Lacerda – Quando eu fui dizendo a ele que eu achava que só tinha um jeito de a gente conseguir mudar alguma coisa nesse país, que era a luta armada. Ele então me convenceu. E eu me lembro

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

até hoje, ele dizia: “Criança, por que em vez da gente, é... Com armas... Por que não se faz arte? Que é muito melhor”.⁵⁹

No que tange aos aspectos estéticos, foram incorporadas à edição cenas dos bastidores, nas quais câmeras e contrarregras, bem como os entrevistados, aparecem em segundo plano ao lado dos entrevistados. Essa pretensa “transparência” do processo de construção documental é transposta (ou pelo menos se pretende) para a elaboração de significados produzidos pelos espectadores. Tal premissa assemelha-se à utilizada por micro-historiadores como Giovanni Levi, visto que “[No método micro-histórico] O leitor é envolvido em uma espécie de diálogo e participa de todo o processo de construção do argumento histórico”.⁶⁰ Tal índice de reflexividade é reforçado nos extras do documentário, o qual traz os comentários e todo o processo de busca de documentação feito pelos cineastas durante a produção do documentário.



⁵⁹ **Dzi Croquettes**. 2009. Direção de Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Tria produções. Documentário. Color. Trecho: 00:24:25 min à 00:24:55 min. [Transcrito]

⁶⁰ LEVI, 1992 apud HOLANDA, Karla. Documentário Brasileiro Contemporâneo E A Micro-História. *Fênix* – Revista de História e Estudos Culturais, V. 3, Ano III, n 1, f. 8, Jan./Fev./Mar. 2006. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/PDF6/13%20-%20DOSSIE%20-%20ARTIGO%20-%20KARLA%20HOLANDA.pdf>>. Acesso em: 31 Jan. 2013.

Nos extras, os diretores narram o processo de confecção da película, enfatizando as dificuldades enfrentadas no que diz respeito a orçamentos, bem como na seleção do material de época. Os trechos de filmagem do espetáculo, por exemplo, foram cedidos por uma emissora alemã e ter acesso a esse material não foi uma tarefa fácil, assim como o tratamento das imagens para se manter uma qualidade visual.

Nesse sentido, percebe-se o uso de elementos metalingüísticos tanto ao longo das escolhas de tomada usadas no documentário, como também nos arquivos bônus contidos nos extras.

Mostrar o discurso e sua construção, por quem anuncia, é o valor mais apreciado. Procedimentos metalingüísticos que revelam as condições de enunciação tornam-se figura: a exposição do dispositivo da tomada e sua circunstância (câmeras, microfones, refletores, equipes de filmagem, claquetes), o espaço físico da montagem e mixagem, os contratos firmados entre produção e participantes do documentário, as condições de recepção do documentário, etc. É importante frisar que os procedimentos metalingüísticos que exponenciam a enunciação são diversos e não reduzem à exibição do dispositivo.⁶¹

Segundo Robert Rosenstone, os documentários, tal como o filme dramático, são feitos de maneira a induzir sentimentos fortes nos espectadores, gerando assim uma empatia que possibilita que a mensagem seja melhor captada. Esse caminho aberto é essencial quando se almeja resgatar sujeitos “esquecidos” ou “renegados”, propiciando um efeito de sentido como o da heroicização dos protagonistas: é “passar a limpo a história” desses sujeitos sociais, que até o momento eram pouco conhecidos, mas que foram importantíssimos para determinado momento histórico.

Isso é feito de várias maneiras visuais e auditivas – não apenas por meio das imagens usadas, mas também no modo como elas são enquadradas, colorizadas e editadas, e também por meio da trilha sonora, da qualidade da voz tanto dos narradores quanto das testemunhas, das palavras enunciadas, dos efeitos sonoros, da música obtida a partir de fontes encontradas ou de composições

⁶¹ RAMOS, Fernão Pessoa. A ética – Mas... se um documentário pode mentir, como valorar sua ética? In: _____. **Mas Afinal... o Que é Mesmo Documentário?** São Paulo: Senac/SP, 2008, p. 38.

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

originais – a fim de aumentar o impacto das imagens. Assim como o filme dramático, o documentário quer que você sinta e se importe profundamente com os eventos e as pessoas do passado.⁶² [Destacado]

No documentário *Dzi Croquettes* a narração é feita pela diretora Tatiana Issa em um tom que remete às suas lembranças infantis. Tal estratégia é alcançada pela utilização de elementos bem específicos: o tom “doce” empregado na sua voz; a filmagem de sua filha em um camarim em referência aos momentos que a diretora viveu junto aos Dzi; a iluminação escassa e o filtro de cor usado na filmagem que dá a sensação de se tratar de um registro antigo; a trilha sonora composta por um piano que entoa uma suave cantiga; bem como a explicitação de que o documentário não é apenas o resgate do grupo outrora esquecido, mas uma homenagem ao seu pai, Américo Issa – cenógrafo e iluminador durante a turnê europeia.

A narrativa em *off* remete a esse olhar de uma criança de dois anos diante daqueles “enormes cílios coloridos”, numa mescla entre a não compreensão da importância daquele momento histórico, devido à tênuidade da idade, e o lúdico que tais figuras travestidas ocasionava.

Eu não sabia exatamente o que eles eram... para mim: palhacinhos. Na minha visão de criança eles eram palhacinhos. Eram tudo que eu conhecia, minha referência, meu exemplo, minha família. Quando eu tinha medo, aqueles enormes cílios coloridos me diziam: “Feche os olhos Tati que tudo passa” e tudo passava.

Eu nasci em janeiro de 1974. Não poderia imaginar que o movimento iniciado dois anos antes iria mudar a minha vida e revolucionar o Brasil.⁶³

⁶² ROSENSTONE, Robert A. Documentário. In: _____. **A história nos filmes, os filmes na história.** Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 115.

⁶³ **Dzi Croquettes**. 2009. Direção de Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Tria produções. Documentário. Color. Trecho: 00:02:00 min à 00:02:35 min. [Transcrito]

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador



Efetivamente, esse é o primeiro momento no documentário em que imagens e narrativas versam de alguma maneira sobre os *Dzi Croquettes*. Afinal, como apontado anteriormente, os seis minutos e meios iniciais da obra são dedicados à contextualização do momento histórico vivido no início dos anos 1970, ou seja, mostram aos espectadores os marcos historicamente reconhecidos do que se comprehende como Ditadura Militar Brasileira.

Os trinta segundos de narrativa em *off* feita pela diretora anunciam a maneira pela qual o documentário deva ser lido: o grupo de 13 “palhacinhos com cílios imensos” são o colorido de uma época marcada pela repressão e falta de liberdades individuais. Tal assertiva será retomada em outros momentos da película; uma mescla entre o tom íntimo de suas lembranças e a acuidade da pesquisa realizada para a confecção do documentário.



A relação entre censura, ineditismo e qualidade estética é a base que norteará a construção documentária. A utilização desses aspectos possibilita a transposição em imagens da tese defendida pelos cineastas: os Dzi Croquettes foram um grupo revolucionário, vanguardista, com um índice de originalidade e ousadia ainda não experimentado no cenário brasileiro, até mesmo mundial. Além disso, tiveram que estabelecer um confronto direto com a censura e repressão, pois, mais do que um grupo teatral, trata-se de sujeitos que efetivamente tomaram para si o papel de serem bandeiras de lutas a favor da liberdade sexual, principalmente no que tange à homossexualidade. Esse confronto seria feito através do riso e do escracho.

Ney Matogrosso – Confrontando esse fechamento, né, da mentalidade... porquê ninguém podia pensar, ninguém podia ser diferente, ninguém podia se expressar com liberdade.

Nelson Mota – Então era uma forma de você contestar ali a ditadura pelo escracho, pelo sarcasmo, porquê não dava mais pra você contestar a sério.

Pedro Cardoso – Vivíamos uma ditadura contra a qual fazia-se um teatro político, essencialmente político e o Dzi Croquettes foi realmente uma explosão naquele momento enorme.

Duze Naccarati – Eles criticavam as instituições convencionais, mas com humor.

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

Dario Menezes – Quando eles proibiram o espetáculo... eles proibiram assim porque era um negócio muito esquisito que eles não entendiam, então eles acharam que era revolucionário.⁶⁴

Essas informações são reforçadas pelo uso de trechos de espetáculos dos Dzi. São imagens fortes, que mostram os integrantes ora vestidos com uniformes nazistas estilizados, ora caracterizados como freiras. Jogos de leitura como esses são recorrentes. Em outras palavras, o casamento entre imagem/vídeos e entrevistas reforçam de sobremaneira a informação repassada.



⁶⁴ **Dzi Croquettes**. 2009. Direção de Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Tria produções. Documentário. Color. Trecho: 00:07:11 min à 00:08:04 min. [Transcrito]



Ao longo do documentário, alguns quadros apresentados pelos Dzi Croquettes ganham destaque nas falas dos entrevistados, os quais buscam descrever o impacto visual gerado à época e que permanece até os dias atuais imerso em suas memórias afetivas. A cena denominada “As Borboletas” foi, sem dúvidas, uma das mais citadas, momento marcante que consistia na apresentação dos atores vestidos apenas com um tapa-sexo, muita purpurina no corpo e tecidos coloridos presos às costas que remetiam a imensas asas de borboletas. Ao fundo ouve-se “Assim falou Zaratustra” (Richard Strauss), música do filme *2001 – Uma odisseia no espaço* (1968, direção de Stanley Kubrick) e que carrega todo um simbolismo com relação à união entre homem e mulher em um único ser: o andrógino.⁶⁵

⁶⁵ A análise dos espetáculos será feita no próximo capítulo.

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador



Sem dúvida, trata-se de um dos momentos mais marcantes do espetáculo e, no documentário, é a primeira passagem cênica que mereceu comentários e destaque. O número é apresentado quase em sua integridade, seguido pelos comentários em tom eufórico sobre a grandiosidade que a cena representava.

Ney Matogrosso – Eu me lembro de umas asas que eles abriam, que viravam umas borboletas gigantes assim. Eram “Assim falou Zaratustra” que eles dançavam.

Betty Farias – E foi uma explosão de novo, de moderno... A coisa do andrógeno...

Ney Matogrosso – Eram lindos, eram homens vestidos de mulher. Mas ninguém queria ser mulher.

Gilberto Gil – Femininos, masculinos, andrógenos, tudo aquilo. Aqueles corpos nus, maravilhosos.

Ney Matogrosso – Porque eram peludos, pernas peludas, barbas...

Amir Haddad – Você via homens fortes, cabeludos, cheios de pelos, eles não raspavam os pelos, entende? Pisavam duro, dançavam como machos, e vestidos de mulher, e com uma sexualidade dúbia. Que balançava muito as estruturas sexuais das pessoas.⁶⁶ [Destacado]

⁶⁶ **Dzi Croquettes**. 2009. Direção de Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Tria produções. Documentário. Color. Trecho: 00:09:25 min à 00:10:03 min. [Transcrito]

A composição dos figurinos foi o elemento de ambiguidade mais destacado no documentário, apesar de não ser o único em todo o espetáculo. Por ser o aspecto mais explícito, ele conduz as primeiras leituras feitas pelos espectadores e permanece como forte resíduo nas falas durante o rememorar. Afinal, a proposta levada aos palcos pelos Dzi não era a de homens trasvestidos de mulheres. Ao contrário, mantinha-se a masculinidade dos corpos através das barbas, pelos, musculatura, etc., o que resultava o primeiro impacto visual da peça. Nos vestuários, brincava-se com as infinitas possibilidades de composição entre o feminino e o masculino; nada que tenha uma rigidez no uso ou que espelhe uma semelhança fiel a qualquer um dos dois gêneros.

É válido dizer que, nos momentos mais “livres” do espetáculo, essas composições eram feitas pelos próprios integrantes e não eram fixas ao longo dos dias.

Para dimensionarmos a importância das roupas numa peça de teatro, é importante sabermos que, numa única sessão de espetáculo, os atores chegam a trocar de vestuário até 15 vezes. Isto é reforçado pelo fato que de um dia para o outro muitas delas são diferentes. Os Dzi mantiveram esta disposição criativa durante os quatro anos e meio de representação pública da peça. [...] O resultado da variação, à primeira vista, para o espectador, era mais uma demonstração de possibilidades combinatórias na criação de fantasias que uma ilustração explícita ou até significativa da cena que se estavam representando.⁶⁷

Segundo a autora, a elaboração dos figurinos pelos integrantes constitui-se como um canal de expressão individual dentro de um grupo, *à priori*, dado como homogêneo. Serve, também, como uma plataforma de crescimento diante da visibilidade de alguns – no caso, o Pai e a Mãe (Lennie Dale e Wagner Ribeiro, respectivamente). Sendo assim, “O impulso para a criação é sempre dado pela dinâmica do grupo, mas para sua concretização mudava a concepção: o arremate é um trabalho individual”.⁶⁸ Assim, a criação das roupas serve para nivelar o peso da

⁶⁷ LOBERT, Rosemary. A infiltração do móvel no fixo. In: _____. **A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes**. Campinas: Unicamp, 2010, p. 147.

⁶⁸ Ibid., p. 148.

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

presença da mãe e do pai (autor/coreografo) como principais responsáveis pela criação artísticas, possibilitando que no espetáculo tenha “coisas de todos nós”.

Rosemary Lobert coloca ainda em discussão uma questão que hora nenhuma é apresentada no documentário: havia uma hierarquização dentro do grupo, que, em certa medida, gerava uma série de ações de protesto. A elaboração dos figurinos seria, segundo a autora, uma das “ações de protesto” e de reivindicação por maior visibilidade dentro do espetáculo, ou seja, não apenas uma questão de renovação artística. “[...] o apego dos Dzi às roupas e sua supervalorização escondem as artimanhas da dinâmica interna. [...] Através da variedade do vestuário e da reativação desta privacidade, os Dzi vão conseguir superar os dois lados do problema: amenizar as tensões internas e não abandonar a pretensão de equilibrar as possibilidades individuais”.⁶⁹ Ao mesmo tempo, as inúmeras horas de ensaios serviam para que a disparidade técnica dos atores fosse superada paulatinamente, até o objetivo final que era a equiparação tanto dos atributos técnicos como dos salários (a justificativa para a diferença nas porcentagens dos lucros, atribuída a cada integrante, consistia, dentre outros motivos, na necessidade de pagar as aulas de dança, bem como nesse desnívelamento das técnicas artísticas).

⁶⁹ LOBERT, Rosemary. Infiltração do móvel no fixo: roupas e personagens. In: _____. **A palavra mágica Dzi**: uma resposta difícil de se perguntar – a vida cotidiana de um grupo teatral. 1979. 240 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Departamento de Ciências Sociais, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1979, f. 137.

Manteve-se a versão da dissertação devido a diferença dos trechos. Na versão publicada:

“Através da variedade de vestuários, os Dzi conseguiam amenizar as tensões internas e não abandonar a pretensão de equilibrar as possibilidades individuais. Após um espetáculo, quando fiz notar a um ator que tinha cortado as mangas de sua túnica de uso obrigatório para determinada sequência, ele me respondeu: ‘Eu vou começar a fazer de tudo no *I'm Coming* até que me tirem do número. Para mim, coreografia é tudo igual e só isso. Eu não tenho interesse. Se pelo menos fosse para ficar na frente, mas são sempre os mesmos que estão ali. Se é para ficar lá no palquinho, todo encolhidinho porque não tem espaço, prefiro não fazer’”. LOBERT, Rosemary. A infiltração do móvel no fixo. In: _____. **A palavra mágica**: a vida cotidiana do Dzi Croquettes. Campinas: Unicamp, 2010, p. 157.

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador



Marcos Jatobá – Foi como se alguém tivesse dito: “Oh, a vida é isso. O ser humano é isso”;

Regina Müller – Bom, a vida mudou;

Marcos Jatobá – Imediatamente cheguei em casa, me rasguei todo, já joguei uma purpurina, já fiz um modelo. Já falei: “não, é o espírito croquette”.⁷⁰

Segundo os entrevistados, levar aos palcos uma proposta de transposição e questionamento dos limites entre os gêneros ocasionou também uma rápida identificação entre alguns espectadores e a proposta cênica apresentada pelos Dzi, resultando na incorporação de elementos de vestuário, trejeitos, frases e expressões no dia-a-dia de uma parcela do público. De acordo com o documentário, o grupo propiciou uma “revolução comportamental”, tanto no que diz respeito à maneira de se vestir, como também nos hábitos sociais, numa exploração da sexualidade feita às “claras”, no que se definiu como “estilo de vida” ou “espírito croquette”.

⁷⁰ **Dzi Croquettes**. 2009. Direção de Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Tria produções. Documentário. Color. Trecho: 00:56:15 min à 00:56:31 min. [Transcrito]

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

Edir Duque – Era um fascínio, praticamente um vício. Eu não sei te dizer quantas vezes eu vi, porque foram várias.

[...]

Duze Naccarati – Porque eu era tiete, eu ia toda noite praticamente.

Bayard Tonelli – Pai de família que largava a mulher e filho pra vir atrás da gente. Psiquiatra, militar, jovens.

[...]

Lidoka – Porque o espetáculo foi criando um movimento em volta dele, então as pessoas, os fãs começavam a se vestir como eles, a falar como eles, a se amar como eles.

[...]

Ciro Barcellos – E as pessoas vão modificando suas atitudes, suas roupas, seu modo de ser e de pensar.⁷¹

De acordo com os depoimentos, o termo “tiete” é supostamente cunhado pela primeira vez por Duze Naccarati e passou a denominar os fãs que acompanham de perto a vida dos artistas. Logo, aquilo que era apenas uma experiência cênica passou a ser uma filosofia de vida a ser seguida e vivenciada fora dos palcos.



⁷¹ **Croquettes**. 2009. Direção de Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Tria produções. Documentário. Color. Trecho: 00:57:27 min à 00:58:22 min. [Transcrito]

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

Por ser tratar de um grupo de homens que declaravam a sua sexualidade como bi/homo, a leitura do espetáculo passava por esse filtro por aqueles que ansiavam uma aceitação social de suas escolhas. Vislumbrou-se na androginia uma possibilidade ímpar de assumir uma preferência de parceiros sexuais, tornando-a um eufemismo (ou uma “forma evoluída”) para homossexualidade, visto que, até então, não carregava a carga negativa que historicamente o termo homossexualidade estava impregnado. Logo, parte de seus seguidores faz parte de uma parcela da população que buscava se “libertar” sexualmente e, para tanto, utilizava-se da artimanha da nova terminologia.

Sob esse prisma, defendeu-se que o grupo teatral foi um dos responsáveis pelo surgimento de um ainda incipiente movimento homossexual no país, sendo bem demarcada essa proposta de engajamento ao longo da película. Alguns dos entrevistados são diretos quanto a essa ligação entre os Dzis e o Movimento Homossexual, o qual efetivamente se organizou no Brasil apenas no ano de 1978.

Liza Minnelli – Ele fez muito pela revolução gay.

Gilberto Gil – Talvez a primeira grande manifestação do movimento gay no Brasil, como uma tradução artística daquilo, ao mesmo tempo como discurso político.⁷²

É claro que, em alguma medida, os Dzis Croquettes foram fonte de inspiração para uma liberdade sexual. No entanto, é preciso deixar claro que o engajamento com essas causas nunca se mostrou uma preocupação do grupo, posicionamento, aliás, que os atores buscaram deixar bem evidenciado em todas as entrevistas de época nas quais eram questionados. Dessa forma, observa-se um movimento dublo: por um lado, a imprensa repetidamente associando o nome dos Dzis aos Gay-Power, androginia, sexualidade, etc. Por outro, há o ordenamento dos símbolos sociais extraídos dos espetáculos e lidos a partir das expectativas criadas pelo seu público. Logo, dizer que os Dzis constituíam um grupo politizado não foge à realidade na medida em que qualquer obra é política por trazer implícita escolhas e posicionamentos. No entanto, não se trata de um engajamento com as causas homossexuais ou de qualquer minoria.

⁷² **Dzi Croquettes**. 2009. Direção de Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Tria produções. Documentário. Color. Trecho: 00:56:39 min à 00:57:15 min. [Transcrito]

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

A ideia de uma liberdade cênica perpassava, também, a negação de uma categorização prévia ou de uma militância.

O equívoco analítico seria procurar nos Dzis uma intenção de movimento social quando eles não acenavam para tal identificação. Suas preocupações essenciais não se apegavam a uma linha de liderança humanitária, política ou revolucionária em sentido estrito. Elas se voltavam primeiramente para a liberação de suas potencialidades como pessoas abaladas pelos valores antagônicos da época e do contexto que lhes cabia. [...] Talvez o impacto da proposta Dzi residisse na faculdade de desdobrar seus significados sociais para as mais diversas plateias e na capacidade de seus autores em antecipar os confinamentos que os sufocariam.⁷³

No entanto, a ideia de um pretenso engajamento se tornou um dos grandes mites que nortearam a urdidura documentaria dirigida por Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Seja no sentido de uma revolução no sentido de liberdade teatral e sexual,⁷⁴ seja por afirmarem que os espetáculos eram uma afronta direta ao Regime Militar Brasileiro. “Contra a caretice, quer dizer, a caretice fazia parte do regime militar, né?”.⁷⁵

Jorge Fernando – Eles foram proibidos, tiveram que dar depoimentos e... Só que eles não conseguiam além do nu detectar outra coisa. [...] É claro que era muito mais forte a revolução que eles estavam fazendo comportamental, sexual, musical, estrutura de dança, derrubando todos os conceitos e preconceitos, mas o nu eles acabaram liberando com uma sunga maior... Eles não conseguiam captar onde estava a ameaça. Sabiam que aquilo era uma bomba, entendeu?⁷⁶

Nos materiais (artigos, críticas, comentários em sites, etc.) produzidos pós-documentário esse se tornou um dos pontos mais destacados, um discurso constantemente reproduzido. Junto a essa, encontra-se a perspectiva de teatro de grupo

⁷³ LOBERT, Rosemary. Conclusão – *Dzi Croquettes* versus público. In: _____. **A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes**. Campinas: Unicamp, 2010, p. 253.

⁷⁴ Cf. NETO, José Possi. (Entrevista) In: **Croquettes**. 2009. Direção de Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Tria produções. Documentário. Color. Trecho: 00:15:09 min à 00:15:19 min. [Transcrito]

⁷⁵ MIÉLE, Luís Carlos. (Entrevista). In: Ibid. Trecho: 00:13:11 min à 00:13:16 min. [Transcrito]

⁷⁶ FERNANDO, Jorge. (Entrevista). In: Ibid. Trecho: 00:13:22 min à 00:14:26 min. [Transcrito]

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

e de criação coletiva. A ideia de um teatro feito coletivamente é resgatada ao longo das entrevistas, mesmo que se deixe claro que a escrita do texto teatral era de responsabilidade de Wagner Ribeiro e as coreografias eram trabalho do bailarino Lennie Dale.

Tal coletividade é reforçada pelo fato de que os atores viviam juntos, dividiam as despesas e, muitas vezes, se relacionavam afetivamente – estilo de vida comunitário que não apenas incluía os 13 atores, como também parte do seu público. A importância desse aspecto para os diretores Tatiana Issa e Raphael Alvarez fez com que o assunto recebesse um “capítulo” próprio, chamado “A Casa”. Nele são abordadas a dinâmica dessa convivência entre os atores, bem como desses com os seus tietes. São contadas as peculiaridades da intimidade desses sujeitos, ao mesmo tempo em que se demonstra como esses fragmentos do cotidiano influenciavam de maneira direta as criações artísticas e a sintonia que transparecia em cena. São utilizadas cerca de 40 entrevistas para contar o que significava viver nessa “comunidade que deu certo”, nos dizeres do ex-croquette Ciro Barcelos.



Uma personalidade importante para a trajetória dos Dzi é apresentada ao espectador: a governanta Nega Vilma, que auxiliava na organização da casa, bem

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

como resolia os inúmeros conflitos gerados pela convivência e assédio dos fãs que frequentavam o local.

Ciro Barcelos – Nós conseguimos morar juntos, primeiro, na casa do Wagner em Santa Teresa, depois em São Paulo muito tempo. Nós morávamos assim, dois em cada quarto, o Lennie tinha o quarto dele sozinho.

Claudio Tovar – Todo mundo pagava a conta, tudo era dividido.

Ciro Barcelos – Cada um assumia meio que uma função assim, né?

[...]

Claudio Tovar – Deu pra todo mundo ali, mais seus asseclas e tietes e fãs e todos.

Ciro Barcelos – Nós fomos uma comunidade que deu certo, eu considero.

Lidoka – Era uma tribo mesmo, era uma tribo.

Benecdito Lacerda – Inclusive uma mulher que era a nossa governanta.

Ciro Barcelos – Ela era divina, uma negra linda, ainda é hoje. Então ela trazia esse glamour dela pra gente, era muito legal. A gente se inspirava muito na Vilma também. [...] E ela criou um colchão de proteção em torno do Dzi, de proteção, assim. Ela meio que filtrava a tietada. [...]

Nêga Vilma – Tinha gente que você nunca viu dormindo lá. Quem era do quarto de um tava no quarto do outro. Aquela confusão.⁷⁷ [Destacado]

Nessa unidade familiar havia a divisão de tarefas de acordo com as aptidões pessoais de cada integrante, seja no que diz respeito à organização do lar, seja no que diz respeito às finanças. Os problemas que por ventura surgiam eram resolvidos em *reuniões de família*, nas quais a figura mediadora de Nega Vilma se mostrava primordial. No entanto, como abordado anteriormente, havia uma diferenciação entre os integrantes, tanto no que diz respeito propriamente aos salários como à visibilidade nos materiais de divulgação.⁷⁸ Apesar dessas questões em específico não serem

⁷⁷ **Dzi Croquettes**. 2009. Direção de Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Tria produções. Documentário. Color. Trecho: 00:47:12 min à 00:49:10 min. [Transcrito]

⁷⁸ Essas questões serão abordadas nos próximos capítulos dessa tese.

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

apresentadas no documentário, observa-se que esse mesmo destaque pode ser notado na sua organização, uma vez que Pai e Mãe são os únicos que possuem capítulos próprios.

As trajetórias individuais dos demais Dzis são contadas em meio a outros episódios, normalmente apontando os potenciais e qualidades que cada integrante possuía, bem como apresentando trechos de espetáculos nos quais cada qual obtinha algum destaque. Excetuando-se Lennie Dale e Wagner Ribeiro, os onze integrantes aparecem ao longo dos “capítulos” e, para cada história contada, uma riqueza de cenas de arquivos é utilizada para poder visualmente demonstrar o que é dito. Por essa via, os trechos dos espetáculos são apresentados aos espectadores, numa relação entre demonstrar integrantes em específico e o conjunto da obra como um todo. Todavia, o destaque dado a Lennie Dale e Wagner Ribeiro é um fator que merece ser explorado.

O espetáculo é construído em torno de uma unidade familiar, na qual cada um dos atores manteria vínculos de parentesco: tias, sobrinhas, filhas, etc. Wagner assume o papel de Mãe, enquanto Lennie representa a figura paterna (a única personagem masculina). Segundo Rosemary Lobert:

Seja por excesso, seja por omissão no desempenho de qualquer papel artístico, são quatro as pessoas que se destacam do bloco sólido que formava a união dos atores: uma se ressaltava pela dança, outro, pela fala, uma terceira pelo canto, e havia ainda uma quarta, que sem ter uma atividade artística especial, tampouco atuava com os demais atores.⁷⁹

Apesar da autora não mencionar nomes, é dedutível que se trata, em ordem, de Lennie Dale, Wagner Ribeiro, Jarbas Braga⁸⁰ e Eloy. Cada um deles se destaca pelo profissionalismo da área que domina. Jarbas foi barítono e, apesar de acompanhar pelo

⁷⁹ LOBERT, Rosemary. A ambiguidade em três planos. In: _____. **A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes**. Campinas: Unicamp, 2010, p. 74.

⁸⁰ Jarbas fez parte dos Dzi Croquettes entre 1973 e início de 1974. Sua personagem, Vovó, se deve ao fato de ser um dos mais velhos do grupo. Antes de entrar para o grupo, Jarbas já era um conhecido cantor principalmente após a sua participação como Herodes no musical *Jesus Cristo Superstar*. No documentário o seu nome não é mencionado, mas existem diversas referências sobre a sua participação nos espetáculos dos Dzis, sempre destacando o seu talento como barítono.

canto as principais coreografias, consagra-se num solo. Eloy era camareiro do grupo e não possui um *status* familiar reconhecido, no entanto ganha espaço ao longo das apresentações e se destaca pela ocupação do espaço nas fronteiras do palco com a plateia, visto que é ele que insere os elementos cenográficos em cena e interage diretamente com o público. Lennie Dale é responsável por todas as coreografias e possui momentos solos no palco (além de ocupar o seu centro durante os quadros coletivos), enquanto Wagner Ribeiro, além de assinar o texto teatral, abre o espetáculo com um monólogo.⁸¹ Sendo assim, “No espetáculo, o pai é o dono do corpo, por assim dizer, e à mãe compete a parte intelectual”.⁸² Já para os demais atores, a dança é um ponto em comum e que transmite a ideia de igualdade ou de se tratar de um “bloco sólido”.

Segundo a autora,

O coreografo-bailarino [Lennie Dale] lustrava seu talento e técnica profissional num quadro único de dança individual. A sugestão do “afã de perfeição” é posta em relevo pelo biquíni de *strass* que vestia e, simultaneamente, pelo afastamento de qualquer outro acessório teatral na composição da cena. Além disso, cabe-lhe a participação em todas as coreografias de melhor desempenho corporal. Ele apresenta e fecha o espetáculo. [...]

O texto da peça, é fundamentalmente levado por outro ator [Wagner Ribeiro]. Sua competência profissional impunha-lhe o desafio de manter um monólogo de larga duração sem o apoio de outros atores em cena.⁸³

O documentário dá ênfase apenas aos dois primeiros artistas, destinando a eles capítulos específicos: “A Mãe” e “O Pai”. Tal escolha pode ser entendida pelo fato de que o primeiro é responsável pela criação do grupo teatral (a ideia original), enquanto o segundo contribui com a profissionalização dos demais integrantes, bem como por ser um artista reconhecido internacionalmente antes do seu ingresso nos *Dzi*

⁸¹ Cf. LOBERT, Rosemary. A ambiguidade em três planos. In: _____. **A palavra mágica: a vida cotidiana do *Dzi Croquettes***. Campinas: Unicamp, 2010.

⁸² Ibid., p. 75.

⁸³ Ibid., p. 74.

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

Croquettes.⁸⁴ Observa-se, então, uma passagem simbólica de reconhecimento de esferas de competência entre pai e mãe, ou seja, o lugar central que esses ocupam tradicionalmente em uma família é transposta para o palco e, posteriormente, para a editoração do documentário.

A descrição feita por Lobert transparece nas falas dos entrevistados, os quais destacam tanto a capacidade de Wagner Ribeiro de conduzir a plateia com suas palavras (“Quando o Wagner descia a escada e pegava a plateia na mão e era uma aula de comédia”⁸⁵) quanto à precisão e técnica de dança postas em cena por Lennie (“O Lennie Dale era um gênio, né? Tinha uma coisa da dança, da técnica de dança americana aplicada ao ritmo brasileiro que eu acho que nunca mais se fez”⁸⁶). No caso de Wagner, tal talento faz com que Lidoka e Dário Menezes coloquem o seu trabalho como precursor do besteirol.⁸⁷

No caso de Lennie, os entrevistados fazem questão de reafirmar o profissionalismo do bailarino em cena, bem como a sua importância para o cenário nacional no que diz respeito às técnicas de dança introduzidas no Brasil. É interessante também destacar que, as referências feitas ao bailarino, remetem em sua maioria aos

⁸⁴ “Nascido no bairro de Brooklyn, em Nova York, iniciou sua carreira profissional no programa infantil *Star Lime Kids*, co-estrelado por Connie Francis. Dos 14 aos 21 anos, deu aulas de balé, em tempo integral. Integrou o elenco do espetáculo *West Side Story*, encenado na Broadway. Em seguida, mudou-se para Londres, onde foi contratado por um empresário de Shirley Bassey, realizando apresentações pela Europa e participando, ao lado de Gene Kelly, de um programa da televisão italiana. Foi responsável pela coreografia para 500 bailarinos do filme *Cleópatra*, protagonizado por Elizabeth Taylor, de quem se tornou amigo. Em 1960, uma de suas apresentações em Roma teve na plateia o empresário Carlos Machado, que o convidou para coreografar o espetáculo *Elas atacam pelo telefone*, encenado na boate Fred's, no Rio de Janeiro. Em seguida, radicou-se no Brasil. Em 1961, fez sucesso na casa noturna Night and Day (RJ), onde apresentou uma coreografia de vanguarda, vestido com uma saia e estalando um chicote. Participou, ao lado dos também dançarinos Joe Benett e Martha Botelho, de apresentações do conjunto instrumental Bossa Três, formado pelos músicos Luis Carlos Vinhas (piano), Tião Neto (baixo) e Edison Machado (bateria), com os quais viajou, em 1962, para os Estados Unidos e se apresentou no *Ed Sullivan Show*, um dos programas de maior audiência da televisão norte-americana na época”. LENNIE DALE. **Dicionário Cravo Albin da música popular Brasileira**. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/lennie-dale/dados-artisticos>. Acesso em: 05 fev. 2016.

⁸⁵ FALABELLA, Miguel. (Entrevista). **Dzi Croquettes**. 2009. Direção de Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Tria produções. Documentário. Color. Trecho: 00:27:40 min à 00:27:45 min. [Transcrito]

⁸⁶ CARDOSO, Pedro. (Entrevista). In: Ibid. Trecho: 00:38:40 min à 00:38:48 min. [Transcrito]

⁸⁷ Cf. **Croquettes**. 2009. Direção Tatiana Issa e de Raphael Alvarez. Tria produções. Documentário. Color. Trecho: 00:26:19min à 00:27:45min. [Transcrito]

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

trabalhos realizados antes do surgimento dos Dzi: às suas parcerias, projetos musicais, inovações no campo da dança, etc. Sem dúvidas, dentre todos os integrantes dos Dzi, o bailarino é o que recebe um destaque maior, destaque esse que pode ser observado nas críticas e reportagens produzidas após o documentário.

Trata-se de uma passagem relativamente longa da película, no qual o holofote é direcionado especialmente ao bailarino norte-americano. As palavras-chaves para defini-lo podem ser resumidas em profissionalismo e sensualidade. Esses dois elementos são essenciais no discurso produzido pelo documentário para explicar não apenas o sucesso nacional da trupe, mas o seu processo de internacionalização.



De maneira geral, os diretores procuram demonstrar o caráter de ineditismo e vanguarda expresso pela proposta cênica dos Dzi. Tais assertivas estão presentes ao longo de toda a película, explicitadas nas falas dos depoentes quando questionados sobre o impacto gerado pelas apresentações. Não são feitas correlações com outros grupos com propostas parecidas ou com movimentos andróginos que configuravam o cenário europeu, principalmente no que tange à música e moda dos fins dos anos 1960 e início dos 1970.

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

Sobre essas questões, apenas duas rápidas passagens de poucos segundos foram apresentadas no documentário. A primeira, é uma fala cortada do ex-croquette Bayard Tonelli quanto a origem do nome do grupo e a segunda de Dario Menezes sobre o cenário artístico androgino. Ao discorrer sobre o caráter de ineditismo, Menezes comenta que já estava acostumado a ouvir músicas de artistas androginos – David Bowie, Lou Reed –, no entanto, no campo teatral não teria presenciado nada parecido com os Dzi Croquettes. Conclui seu pensamento afirmando “[...] eu nunca tinha visto isso no teatro e de uma forma tão importante para o movimento gay brasileiro”,⁸⁸ gancho que permite que a edição documentária mude de assunto focando a importância do grupo para o surgimento do Movimento Homossexual Brasileiro.

Por outro lado, a origem do termo Dzi Croquettes, ou “O Nascimento”, foi associada a uma obra do acaso. De acordo com os depoentes, em uma reunião informal em agosto de 1972, na Galeria Alaska, Wagner Ribeiro e outros futuros integrantes estavam reunidos em um bar discutindo, dentre outras coisas, qual seria o nome escolhido para o grupo teatral que se formava. Dentre os aperitivos que acompanham a cerveja haviam alguns croquetes, salgado feito de carne que, segundo Benecdito Lacerda, poderia ser uma analogia à essência do ser humano. “‘Os croquettes’ porque nós não passamos de croquete... Porque nós somos feitos de carne”⁸⁹.

Em meio a esse relato, uma curta frase passa despercebida: “Mas espetáculo de homem... eu citei os Cockettes que tinha em Nova York”⁹⁰ e, posteriormente acrescenta: “E o Wagner virou assim ‘Então porque a gente não... a gente chama de ‘Dzi Croquettes’, com dois tês [Dzi seria a variação sonora do artigo definido *The*]”⁹¹. Apesar de ser uma curta passagem e, normalmente, a outra versão ser a mais aceita e divulgada, Bayard Tonelli deixa gravado uma importante pista sobre as influências

⁸⁸ MENEZES, Dario. (Entrevista). In: **Croquettes**. 2009. Direção de Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Tria produções. Documentário. Color. Trecho: 00:56:36 min à 00:56:42 min. [Transcrito]

⁸⁹ LACERDA, Benecdito. (Entrevista). In: Ibid. Trecho: 00:29:05 min à 00:29:13 min. [Transcrito]

⁹⁰ TONELLI, Bayard. (Entrevista). In: Ibid. Trecho: 00:28:41 min à 00:28:45 min. [Transcrito]

⁹¹ Ibid. Trecho: 00:28:52 min à 00:28:52 min. [Transcrito]

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

obtidas para a formulação da proposta visual dos Dzi – e não apenas para a elaboração de um nome.

O grupo norte-americano The Cockettes surgiu em São Francisco e manteve suas atividades entre 1968-1972. Tratava-se de um grupo formado por homens e mulheres que se apresentavam em musicais da meia-noite no teatro Palace, em North Beach, chocando a plateia por sua proposta de teatro livre, improviso e criatividade na mescla de elementos femininos e masculinos nas composições dos figurinos. Utilizavam muita maquiagem e purpurina, associada aos pelos corporais, roupas de diferentes épocas e contextos, em uma explosão visual poucas vezes vista. Pregavam a liberdade de pensamento e de sexualidade, em uma proposta artística de quebra da dicotomia existente entre os gêneros, passando até a questionar a sua existência enquanto fator biológico (existiriam apenas no contexto da cultura) ou acreditando na sua existência múltipla.⁹²

⁹² Apesar da incontestável semelhança visuais entre os The Cockettes e os Dzi Croquettes (além da similitude nos nomes), as propostas cênicas desses grupos são diferentes e convergem para caminhos distintos. O grupo norte-americano vivia em uma comunidade hippie dedicada a distribuir alimentos gratuitamente e para a criação de arte livre e teatro. A proposta inicial era construir de espetáculos livres baseados na improvisação, a partir da escolha de um tema aleatório. Posteriormente, passaram a estruturar alguns enredos e tramas, porém ainda mantendo a premissa de construção cênica livre e no palco, pela experimentação sensorial com o uso de drogas alucinógenas, como o LSD. (Cf. www.cockettes.com/history/).

Não há como precisar em que momento Wagner Ribeiro teve contato com o trabalho dos Cockettes, pois nos acervos consultados não há registros sobre notícias à cerca do grupo liderado por Hibiscus. Todavia a circulação de informações internacionais na subcultura homossexual foi intensificada no final dos anos 1960, o que pode indicar um possível caminho. Em todo caso, as semelhanças dizem respeito muito mais aos figurinos e proposta de liberdade sexual do que necessariamente na composição dos espetáculos.

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador



Hibiscus – líder dos *The Cockettes*

O discurso de um grupo de vanguarda e inédito no cenário mundial, defendido pelos diretores do documentário, perpassa a supressão desses elementos externos, populares na época do surgimento dos Dzi e que contribuem para a criação de um ambiente favorável para a sua recepção. Isso não retira do grupo brasileiro a sua importância ou a sua criatividade artística. Ao contrário, indica a existência de um diálogo com um contexto favorável à sua proposta cênica, bem como a capacidade dos integrantes de materializar em cena suas próprias leituras de mundo.

No documentário, a ideia de vanguarda foi explicitada, dentre outros, pela famosa atriz e cantora norte-americana Liza Minnelli, considerada madrinha dos Croquettes durante sua turnê europeia. No entanto, o contato inicial com a trupe se deu em terras brasileiras, momento no qual a atriz já vislumbrava a possibilidade de apresentações do grupo fora do país devido, principalmente, à qualidade artística e a originalidade levada aos palcos. Posteriormente ela se tornará uma importante ponte para a aceitação e sucesso dos espetáculos em Paris, em 1974. “Eu os vi no Brasil e fiquei maravilhada. Era uma coisa diferente, porque era tão vanguardista. Eu fui aos

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

bastidores E me apresentei. Incrivelmente ousados. E eu adorei!”.⁹³ Adjetivos como vanguardismo, novo, ineditismo aparecem ao longo da película na expectativa de se definir a experiência estética proporcionada pelos *Dzi Croquettes*.

Segundo a narrativa filmica, o estopim que fez com que os atores tomassem a decisão de viajar pela Europa está ligado ao fato do governo ditatorial finalmente ter percebido a ameaça que representava o grupo e, por isso, o espetáculo foi censurado.

Ciro Barcelos – Custou à censura se tocar de que aquilo ali era ameaçador.

Benecdito Lacerda – Eles passam a prestar atenção, né? Eles dizem: “não, péra aí, aquele bando de viado”, que era assim que eles nos tratavam, “é perigoso”.

Ciro Barcelos – Quando se tocou, cortou.

[...]

Benecdito Lacerda – Aí nós ficamos parados mais de 30 dias.⁹⁴

É interessante destacar que, apesar de admitir que a censura ocorreu efetivamente apenas em 1974, o argumento construído pelo documentário deixa implícita a pergunta: como, em plena Ditadura Militar, foi possível a realização de um espetáculo com um teor altamente sexual e com engajamento político tão forte?

Para compreender essa questão é necessário entender a pluralidade de contextos acerca dos *Dzi Croquettes*, a qual perpassa a análise do seu local social: eles surgem no Rio de Janeiro em um momento de abertura à sociabilidade homossexual, na qual há uma diversificação substancial de opções para os consumidores gays de classe média, cuja renda disponível havia crescido no período do milagre econômico. A boate *Monsieur Pujol*, local das primeiras apresentações, é conhecida justamente pela emergência desse público.

⁹³ MINNELLI, Liza. (Entrevista). **Dzi Croquettes**. 2009. Direção de Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Tria produções. Documentário. Color. Trecho: 00:10:23 min à 00:10:50 min. [Transcrito]

⁹⁴ **Dzi Croquettes**. 2009. Direção de Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Tria produções. Documentário. Color. Trecho: 01:04:19 min à 01:04:47 min. [Transcrito]

Segundo James Green,

No começo da década de 1970, a figura unissex popularizada por Caetano e outros em 1968 foi levada ainda mais longe por outros artistas, de modo mais notável pelo grupo de teatro Dzi Croquettes e o cantor Ney Matogrosso. Ambos usavam o desvio de gênero e a androginia para desestabilizar as representações padronizadas do masculino e do feminino. Seus *shows* refletiam uma ampla aceitação social, entre o público de classe média, de representações provocativas de papéis e identidades de gênero.⁹⁵

De acordo com o autor, há um interesse do regime militar em manter a esfera pública homossexual relativamente livre e aberta, contanto que estivesse destituída de atividade de crítica à ditadura. Os locais de entretenimento continuaram a funcionar com relativa liberdade, mesmo após o AI-5. Sendo assim, falar sobre Dzi Croquettes requer lidar com todas essas particularidades, pois é a partir desses referenciais que o grupo se constitui.

Além do mais, se o governo censurava o “conteúdo imoral” das produções artísticas, por que permitia aos homossexuais se reunirem em bares e saunas? A resposta está no grau de controle que os militares eram capazes de impor à sociedade brasileira. As disputas da censura nos anos 70 estavam circunscritas em larga medida às expressões literárias e artísticas que os militares encaravam como um desafio direto à política do regime ou à moralidade pública. Sob esse aspecto, o território social das casas de banho e pistas de dança era relativamente insignificante. Além do mais, as duas décadas anteriores haviam testemunhado uma tolerância crescente em relação às manifestações de homossexualidade – contanto que permanecessem em espaços fechados, deixando seu ambiente semiclandestino apenas uma vez por ano, durante as festividades do carnaval. Do mesmo modo, os shows de travestis dos teatros de Copacabana ou da Praça Tiradentes não representam uma ameaça aberta ao decoro público.⁹⁶ [Destacado]

A passagem que ocorre, ainda em 1972, dos palcos da boate Pujol para os palcos dos teatros convencionais, o primeiro deles o Treze de Maio, muda a maneira como se devia encarar a existência de um espetáculo desta natureza. Mesmo assim,

⁹⁵ GREEN, James N. “Abaixo a repressão: mais amor e mais tesão”, 1969-1980. In: _____. **Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. São Paulo: Unesp, 2000, p. 409.

⁹⁶ Ibid., p. 399.

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

demora-se quase dois anos para que ocorra algum tipo de censura ou corte, apenas quando a recepção toma proporções maiores, como, por exemplo, no episódio ocorrido no Teatro da Praia, no Rio de Janeiro, quando 600 pessoas lotavam os lugares do prédio e outras 1200 tentavam arrombar as portas do teatro.⁹⁷

No entanto, não apenas a censura de 30 dias foi a responsável pela viagem da trupe à Europa, mas também a ideia de que o trabalho seria bem recebido e que esta era uma possibilidade ímpar de ampliar os horizontes e possibilidades do grupo. Foram sem que houvesse um preparo prévio, desconsiderando a dinâmica de organização das reservas dos teatros europeus, a qual prevê agendamentos prévios de certa de um ano.

A narrativa documentária trabalha com a ideia de que os percalços ocorridos na chegada à Europa, via Portugal, se deram, primeiramente, pelo momento histórico que o país vivia, uma vez que desembarcaram em Lisboa em plena Revolução dos Cravos,⁹⁸ mas também aponta o estranhamento que o espetáculo gerou, afinal:

Claudio Tovar – Portugal saindo da época de Salazar, aparece aquele bando de ET lá, eles não entenderam nada.

[...]

Nêga Vilma – Imagina você, essas pessoas como elas eram, que andavam de saia, andavam de batom dentro de Lisboa, né?⁹⁹

A opção mais viável era Paris, cidade que serve de “porto seguro” para todos que não se encontram em suas nacionalidades, logo, pode ser considerada um terreno fértil para o surgimento de novas propostas artísticas. Também era a residência de Patrice Calmettes, famoso fotógrafo e amigo de alguns dos atores. Esse contato era a possibilidade que a trupe tinha de conseguir abrir algumas portas e estrear o espetáculo

⁹⁷ Cf. LACERDA, Benedito. (Entrevista). **Dzi Croquettes**. 2009. Direção de Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Tria produções. Documentário. Color. Trecho: 01:04:12 min à 01:04:19 min. [Transcrito]

⁹⁸ “Foi o movimento que derrubou o regime salazarista em Portugal, em 1974, de forma a estabelecer as liberdades democráticas promovendo transformações sociais no país”. REVOLUÇÃO DOS CRAVOS. **História do Mundo**. Idade contemporânea. Disponível em: <<http://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/revolucao-dos-cravos.htm>>. Acesso em: 29 Out. 2013.

⁹⁹ **Dzi Croquettes**. 2009. Direção de Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Tria produções. Documentário. Color. Trecho: 01:07:55 min à 01:08:18 min. [Transcrito]

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

com alguma base mais sólida. Mesmo assim, o sucesso não foi imediato e a justificativa utilizada é que a imprensa francesa os boicotou, uma vez que “[...] não sabiam como rotular o espetáculo e postavam como ‘travestis’”.¹⁰⁰

Mesmo assim, a princípio, os Dzi tiveram dificuldades de se fixarem na cidade, pois, segundo as entrevistas, a impressa francesa teria boicotado o espetáculo:

Benecdito Lacerda – Estreamos, e a imprensa francesa nos boicota.

Dario Menezes – Eles não sabiam como rotular o espetáculo e postavam como “travesti”. E começaram a boicotar.

Benecdito Lacerda – Não falaram uma linha, nem uma linha. Nos boicotaram total.

Patrice Calmettes – Mesmo com toda a publicidade, não havia quase público.¹⁰¹

Entretanto, ao se verificar o cenário cultural de Paris nesse início dos anos 1970 observa-se uma redução de cerca de 40% no número do público que consome teatro e/ou shows de variedades. Logo, essa não é uma realidade vivida apenas pelos Dzi Croquettes. Ao lado disso, a quantidade de ofertas de espetáculos disponíveis faz com que nem todas tenham visibilidade nos jornais de grande circulação, afinal, concorrem por divulgação Óperas, espetáculos de dança, de variedades, música clássica além, é claro, dos teatros.¹⁰²

¹⁰⁰ MENEZES, Dario. (Entrevista). **Dzi Croquettes**. 2009. Direção de Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Tria produções. Documentário. Color. Trecho: 01:12:39 min à 01:12:43 min. [Transcrito]

¹⁰¹ Ibid., Trecho: 01:12:32 min à 01:12:52 min. [Transcrito]

¹⁰² Cf. POIRRIER, Philippe. Les pratiques culturelles au cours des années 1960 et 1970. In: GROHENS, J.-C.; SIRINELLI, J.-F. (Dir.). **Culture et action chez Georges Pompidou**. Paris: Presses universitaires de France, 2000.

Capítulo I

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

Segmento	Período (anos)	Entradas	Evolução
Museus Nacionais	1960	3 375 000	+ 150% em 15 anos
	1974	8 545 000	
Museus Históricos (CNMH)	1968	3 869 000	+ 33% em 8 anos
	1975	5 174 000	
Opera Paris	1961	306 000	- 3% em 16 anos
	1976	297 000	
Província de Óperas	1961	860 000	- 10% em 16 anos
	1976	772 000	
Teatro Nacional	1965	1 328 000	- 40% em 10 anos
	1975	801 000	
Teatro Privado	1961	3 070 000	- 39% em 14 anos
	1974	1 887 000	
Decentralizado	1965	1 339 000	- 20% em 10 anos
	1975	1 084 000	
Cinema	1960	373 000 000	- 50% em 15 anos
	1975	182 000 000	

Tabela de público nos segmentos culturais parisienses – 1960/1970¹⁰³

Segundo o pesquisador Philippe Poirrier, entre os anos 1960 e 1975 Paris passou por uma série de mudanças no que diz respeito às práticas culturais. No campo organizacional, observa-se o nascimento do Departamento de Assuntos Culturais, em 1959, e a inclusão da cultura na Agenda de Planejamento, em 1961. Por outro lado, houve uma mudança significativa nos hábitos de vida, de sociabilidade e consumo de cultura ocasionados, por um lado, pela introdução da TV nos lares parisienses no limiar dos anos 1960 para os 1970 (em 1965, 39% dos lares possuíam um aparelho televisivo; essa porcentagem passa para 83% em menos de 10 anos). Por outro, pelo

¹⁰³ POIRRIER, Philippe. Les pratiques culturelles au cours des années 1960 et 1970. In: GROHENS, J.-C.; SIRINELLI, J.-F. (Dir.). **Culture et action chez Georges Pompidou**. Paris: Presses universitaires de France, 2000, p. 6.

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

desaparecimento dos cinemas nos bairros periféricos e a efervescência do cenário musical pop entre os jovens de até 25 anos. O crescimento do acesso a práticas audiovisuais contribuiu para o aumento das práticas individualizadas, o que explicaria, em parte, a redução significativa no desenvolvimento das sociabilidades coletivas tais como o teatro. No entanto, é necessário frisar que, apesar do reconhecimento de novas práticas culturais (não ligadas apenas à chamada “alta cultura” – ópera, teatro, dança, variedades ou música clássica), a porcentagem da população que tem acesso a esses bens culturais ainda permanece baixa (os mesmos 20% da década de 1960), prioritariamente a classe média urbana.¹⁰⁴

Sob esse ponto de vista, há uma conjuntura desfavorável para o campo artístico no ano em que os *Dzi Croquettes* foram para Paris, acrescentado ao fato de que, como mencionado, os teatros e casas de shows são agendadas com um ano de antecedência. No entanto, para a tese construída pelos diretores, o “fracasso” desse momento se deve a não compreensão do espetáculo, pois seria improvável que alguém pudesse não achar os *Dzi Croquettes* algo “revolucionário” ou “extraordinário”. O problema era algo externo ao grupo, ou ao boicote dos jornais ou ao não preparo do público para apreciá-los. A falta de uma programação prévia para essa turnê é apenas um detalhe muito pouco explorado. Muito pelo contrário, a turnê para a Europa foi um rompante de “loucura”, uma “aventura” pouco pensada ou arquitetada.

Claudio Tovar – Nós nos propusemos a ir à Europa, ir pra Europa.

Regina Chaves – Foi a Nêga Vilma. A única mulher que saiu daqui com eles.

Nêga Vilma – Eles não tinham produtor, eles não tinham nada. Eles foram na cara e na coragem.

Claudio Tovar – E fomos na aventura, na raça.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Cf. POIRRIER, Philippe. *Les pratiques culturelles au cours des années 1960 et 1970*. In: GROHENS, J.-C.; SIRINELLI, J.-F. (Dir.). **Culture et action chez Georges Pompidou**. Paris: Presses universitaires de France, 2000.

¹⁰⁵ **Croquettes**. 2009. Direção de Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Tria produções. Documentário. Color. Trecho: 01:06:26 min à 01:06:39 min. [Transcrito]

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

A mudança de perspectiva ocorreu quando Liza Minnelli, que já os conheciam de shows feitos em São Paulo, convidou a coqueluche dos artistas parisienses para assistir à apresentação que os Dzi haviam montado em Paris. A imprensa também compareceu em peso, o que possibilitou que o espetáculo *Dzi Croquettes – Troupe Bresilienne* fosse conhecido por um amplo público que passou a comparecer diariamente.

Benecdito Lacerda – Tinha uma festa pra ela [Liza Minnelli] que a Regine tava dando, ela disse: “Não, eu quero convidar todos vocês para assistir o melhor espetáculo de Paris”.

Liz Minnelli – Vocês devem ver isso. Já viram? Vocês têm que ir, é ótimo.

Benecdito Lacerda – Uma trupe brasileira que se chama *Dzi Croquettes*.

Liz Minnelli – Eu sempre falava deles. Falava mesmo!

Dario Menezes – Então, com isso, ela levou a imprensa mais importante do mundo, de Paris, pra ver nosso espetáculo.

Benecdito Lacerda – Nós fazemos uma segunda sessão, à meia-noite, especialmente para a Liza e seus convidados.

[...]

Rogério de Polly – A coqueluche de Paris era assistir *Dzi Croquettes*.¹⁰⁶

Em meio às entrevistas acima, a edição de um vídeo com Paulete sendo entrevistada, possivelmente em 1974, arremata o discurso sobre o sucesso do grupo em Paris:

Paulete – Porque a gente ia fazer meia-noite uma sessão, e a Liza convidou o Osmar Sharif, Catherine Deneuve, Valentino, Marisa Berenson, enfim, todos e todas.¹⁰⁷

¹⁰⁶ **Croquettes**. 2009. Direção de Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Tria produções. Documentário. Color. Trecho: 01:13:13 min à 01:14:08 min. [Transcrito]

¹⁰⁷ PAULETE. [Trecho de filmagem]. In: Ibid. Trecho: 01:13:54 min à 01:14:04 min. [Transcrito]

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

Uma vez ultrapassada essa “barreira”, e com a ajuda de Liza Minnelli, a ideia central defendida é que os Dzi conseguiram um sucesso inimaginável na cena parisiense, algo que Patrice Calmettes expressou como: “Esperávamos tudo, menos isso, algo tão extraordinário”.¹⁰⁸

Essa é uma ideia muito reforçada pelo documentário, principalmente ao se citar os nomes das personalidades que ocupavam as cadeiras do teatro: Omar Sharif, Catherine Deneuve, Valentino, Marisa Berenson e, é claro, a própria Liza Minnelli. Esta, em todos os trechos de entrevista, exalta o quanto fabuloso foi a experiência de se assistir o grupo, tanto é que faz questão de levar a coqueluche parisiense para conhecê-los.



Rosine Klatzman – Trazido por Patrice Calmettes a partir de 1973 a 1975, a trupe brasileira Dzi Croquettes definirá a cena de Paris em fogo, trazendo novos ares. Eu vi os Dzi Croquettes pela primeira vez em 1977. Ao sair do espetáculo, estava deslumbrada e voltei pra casa a pé, era noite, e dancei com todos os postes de luz que encontrei na rua.

¹⁰⁸ CALMETTES, Patrice. (Entrevista). In: *Croquettes*. 2009. Direção de Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Tria produções. Documentário. Color. Trecho: 01:11:15 min à 01:11:19 min. [Transcrito]

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

Jean-Marc Dogas – Foi como se tivesse visto estrelas cadentes. E eu decidi fotografar aqueles dançarinos maravilhosos.¹⁰⁹

Imagens dos atores entrecortadas com cenas de monumentos famosos, como a Torre Eiffel e o museu do Louvre, marcam o clima desse momento do documentário. O uso de vídeos com trechos dos espetáculos também é muito utilizado, materializando visualmente o que os entrevistados narram sobre a recepção obtida na França. Trata-se de franceses que assistiram à *trupe brasiliense* e que descrevem a forma como foram “atingidos” pela originalidade posta em cena, mas, para além do impacto pessoal, descrevem a forma como esses atores marcaram o cenário artístico daquele país.



Jean-Marc Dogas – Era um espetáculo de vanguarda.

Gilberto Gil – Paris estava abrindo espaço pra aquilo, dando a eles uma possibilidade de impacto sobre a cena parisiense naquele momento.

Jean-Marc Dogas – Eles marcaram muitos atores e a classe artística francesa.

¹⁰⁹ **Croquettes**. 2009. Direção de Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Tria produções. Documentário. Color. Trecho: 01:14:11 min à 01:14:44 min. [Transcrito]

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

Vera Memmi – Eles jogavam muito bem com aquela bissexualidade e seduziam homens e mulheres maravilhosamente bem, sem problemas, o que era muito agradável.¹¹⁰ [Destacado]

A ideia de um teatro de vanguarda é novamente retomada, porém agora não apenas na opinião de brasileiros, mas no âmbito internacional. Em outras palavras, se até então o espectador não havia se convencido dessa característica, ouvi-la novamente por sujeitos distintos dá força para o argumento defendido desde o princípio do documentário.

Os comentários sobre os quadros apresentados também são um ponto alto desse momento. Dentre elas, destaca-se o solo feito por Paulette cantando *Ne ne quitte pa*, de Jacques Brel. O francês impecável, bem como a força dramática da sua interpretação, são alguns dos pontos destacados, reafirmando que não se tratava apenas de atores admirados pelo seu caráter “exótico”, mas que o refinamento e a qualidade técnica eram grandes diferenciais do grupo.

Regina Chaves – Lembro que tinha um número que Paulette fazia em Paris. Ele vinha com um vestido vaporoso, rosa e branco, longo, um chapéu maravilhoso, enorme, de abas. E ele cantava “Ne Me Quitte Pas” seríssimo, Paulette cantava muito bem.

Vera Memmi – Cantar Jacques Brel, vestido mulher e sendo negro, não era comum. Fenomenal.

Maria Zilda Bethlem – Ele levantava a saia e tinha um tênis tamanho 48, sei lá que número, e a plateia vinha abaixo e tal.¹¹¹ [Destacado]

¹¹⁰ **Dzi Croquettes**. 2009. Direção de Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Tria produções. Documentário. Color. Trecho: 01:15:59 min à 01:16:31 min. [Transcrito]

¹¹¹ Ibid., Trecho: 01:21:12 min à 01:22:19 min. [Transcrito]



O retorno ao Brasil e os espetáculos subsequentes é algo pouco explorado no documentário, tratado como uma escolha infeliz dos integrantes diante das outras possibilidades que se abriam naquele momento.¹¹² Segundo Benecdito Lacerda, o grupo teria sido convidado por um empresário londrino para conversarem sobre uma possível turnê, com duração de um ano, em Londres e, posteriormente, o destino seria os palcos da Brodway. No entanto, o convite de um fazendeiro baiano, que havia assistido ao grupo em Paris, pareceu à maioria dos atores uma oportunidade melhor, pois estavam com saudade do Brasil.

Nêga Vilma – Eu não quis vir de jeito nenhum. “Mas gente, vocês vão fazer o que na Bahia? A coisa agora é Nova York, gente”.

Benecdito Lacerda – Eu fui voto vencido, outras pessoas também. Acabou que a maioria quis voltar pro Brasil.

Dario Menezes – E ai a gente veio para uma fazenda de um milionário baiano, ficamos lá no meio do mato com dois quilos e meio de maconha e 250 gramas de pó.

Benecdito Lacerda – Ali começa a degringolar.

¹¹² Esses espetáculos serão trabalhados no quarto capítulo.

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

Regina Chaves – E fomos estrear em Salvador, quando teve o grande desentendimento entre o Tovar e o Lennie Dale por causa de um cenário. E o Lennie saiu fora.¹¹³

Uma escadaria no cenário foi colocada como o motivo principal pela saída do grupo de importantes nomes, como Lennie Dale e Wagner Ribeiro. Nove integrantes permanecem e outros se juntam a esses: Fernando Pinto assumiria a direção; Claudio Tovar e Wagner Melo escreveriam a nova peça; Jorge Fernando um dos novos atores. O espetáculo intitulado *Romance* era baseado no carnaval Florence e narrava o triângulo amoroso entre o Pierrot, a Colombina e o Alerquim, de uma maneira nada tradicional, é claro.

Pela primeira vez os Dzi se propõem a fazer um espetáculo nos moldes do teatro tradicional, com início, meio e fim, além de uma estrutura de diálogos com uma certa rigidez. Não se tratava mais de quadros que poderiam ser modificadas ao longo da temporada, muito menos trazia o espírito de desbunde peculiar ao grupo. É evidente que não se tratava de uma apresentação “convencional” – a mistura do feminino e do masculino permanecia –, no entanto, nada comparado com o que foi os Dzi Croquettes do início dos anos 1970. Apesar de todos os esforços, *Romance* foi considerado um fracasso de público e de crítica, tanto no Brasil como na sua turnê por Paris.

Claudio Tovar – Fizemos o *Romance*, que é um filho meio indesejado. Ele não fez sucesso.

Ciro Barcelos – O romance era muito careta. Era lindo, mas muito careta.

José Possi Neto – O segundo espetáculo, além de ter uma narrativa, o que não tinha o primeiro... E aquela liberdade, ela deixou de existir.¹¹⁴

Segundo Claudio Tovar, apesar do fiasco que *Romance* representou, o espetáculo cumpriu a sua função de manter o grupo unido até que fosse possível a

¹¹³ **Croquettes**. 2009. Direção de Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Tria produções. Documentário. Color. Trecho: 01:24:52 min à 01:25:27 min. [Transcrito]

¹¹⁴ Ibid., Trecho: 01:27:52 min à 01:28:10 min. [Transcrito]

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

elaboração de outro, *Les Speakerines* ou *As locutoras*, que posteriormente se tornou *Tv Croquettes, canal Dzi*. Esse, ao contrário do anterior, resgataria a espontaneidade do grupo na sua origem, marcaria a volta do “espírito Dzi” aos palcos dos teatros brasileiros. De acordo com o documentário, o espetáculo “Começou pequenino, mas foi indo, foi indo. Estourou, com um baita sucesso no fim dos anos 70”.¹¹⁵

Apesar de serem citados, *Romance* e *TV Croquette* não recebem o mesmo destaque que o restante da história dos Dzi recebeu. Sendo assim, percebe-se que se privilegiaram os tempos áureos do grupo, tendo-se como foco os aspectos positivos em detrimento dos demais. A narrativa documentária se assemelha, sob esse prisma, a uma grande homenagem ao grupo. Uma tentativa, bem-sucedida, diga-se de passagem, de colocar em evidência aquilo que o grupo tinha de melhor. Ou seja, não se trata de um resgate da trajetória como um todo, mas dos momentos que servem e colaboram para a consolidação da tese dos diretores: um grupo de vanguarda, revolucionário, engajado socialmente e de reconhecimento internacional.

Para o desfecho, Tatiana Issa e Raphael Alvarez optam por contar o destino dos integrantes após o fim das atividades dos Dzi. Paulete, Eloy, Gaya e Lennie morreram vítimas da AIDS durante os anos 1990. Roberto sofreu um aneurisma cerebral e outros três foram assassinados – Reginaldo, Wagner e Lotinha. Os outros cinco – Ciro Barcellos, Benedicto Lacerda, Rogério de Polly, Bayard Tonelli e Claudio Tovar – continuam com suas carreiras artísticas como atores, diretores, cenógrafos, figurinistas e dançarinos.

As marcas deixadas por esse grupo de 13 homens no cenário artístico brasileiro encerram o documentário. Ao som de Elis Regina, cenas dos espetáculos são mostradas enquanto diversos entrevistados reafirmam a importância do que os Dzi representam para as futuras gerações de artistas, bem como o crescimento pessoal que representou fazer parte dessa trupe.

Miguel Falabella – Os Dzi Croquettes sem dúvida alguma deixaram uma marca, deixaram uma marca em cada um de nós, artistas, que

¹¹⁵ TOVAR, Claudio. (Entrevista). In: **Croquettes**. 2009. Direção de Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Tria produções. Documentário. Color. Trecho: 01:29:20 min à 01:29:26 min. [Transcrito]

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

tivemos oportunidade de assisti-los naquela época e que bebemos na fonte.

Gilberto Gil – Terem se dado com aquela generosidade, a interpretar um momento, um tempo, uma visão importante, não convencional, uma coisa revolucionária.

Ney Matogrosso – Eram loucos, sabe? Eram, assim, livres.

[...]

Marília Pêra – Homens revolucionários que tentaram mostrar ao mundo que o ser humano é feito de masculino e feminino.

Liza Minelli – Todos lutando a mesma batalha.

Rogério de Poly – Nós mesmos não sabíamos o que nós éramos, nós simplesmente éramos.

[...]

Claudio Tovar – A gente não é “ex-Dzi Croquettes”, a gente fica sendo pra sempre, porque a maneira de pensar, de agir, de fazer, continua comigo.¹¹⁶

Sob esse prisma, pode-se afirmar que o documentário *Dzi Croquettes* delineia uma dada interpretação à cerca da trajetória do grupo, não se tratando apenas de uma narrativa despretensiosa sobre os trabalhos realizados ao longo da década de 1970. A película não é apenas uma merecida homenagem, mas é a construção de uma dada memória, a qual servirá de parâmetro para aqueles que por ventura venham a falar ou escrever sobre os Dzi.

¹¹⁶ **Croquettes**. 2009. Direção de Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Tria produções. Documentário. Color. Trecho: 01:39:24 min à 01:41:10 min. [Transcrito]

A RECEPÇÃO DO DOCUMENTÁRIO

O documentário *Dzi Croquettes* obteve um grande impacto na mídia desde o seu lançamento em 2009. Dirigido por Tatiana Issa e Raphael Alvarez, uma coprodução do Canal Brasil e a Tria Productions, foi premiado em diversos festivais,¹¹⁷ tornando-se um sucesso de crítica, além de conseguir projetar novamente o nome desse grupo, colocando-o como tema de discussão e polêmica, mesmo passadas mais de três décadas do fim das suas atividades. Seu impacto também pode ser medido pela maneira como as matérias vinculadas ao grupo foram elaboradas após o seu lançamento, pois, sem dúvidas, o DVD consegue marcar os nichos e critérios através dos quais a trajetória dos Dzi deva ser contata.

¹¹⁷ Dentre as premiações, destacam-se:

- 2011 – Grande Prêmio do Cinema Brasileiro – Melhor Documentário Voto Popular
- 2011 – Grande Prêmio do Cinema Brasileiro – Melhor Montagem Juri Oficial
- 2011 – Prêmio ACIE *Associação dos Correspondentes de Imprensa Estrangeira*– Melhor filme Juri Oficial
- 2010 – LONDON Brazilian Film Festival – Melhor Documentário Voto Popular
- 2010 – DANCE,CAMERA,WEST-Los Angeles/USA– Melhor Documentário pelo Juri Oficial
- 2010 – TORINO Int’l Glbt Film Festival – Melhor Documentário Voto Popular
- 2010 – FRAMELINE 34- San Francisco/USA– Melhor Documentário pelo Juri Oficial
- 2010 – 14th MIAMI Brazilian Film Festival – Melhor Filme Voto Popular
- 2010 – LABRFF 2010 – Los Angeles Brazilian Film Festival – Melhor Documentário Juri Oficial
- 2010 – FOR RAINBOW 2010 – Melhor Documentário pelo Juri Oficial
- 2010 – IN-EDIT Int’l Documentary Film Festival – Melhor Documentário
- 2009 – Festival do Rio (Rio Int’l Film Festival) – *Dzi Croquettes*- Melhor Documentário Juri Oficial
- 2009 – Festival do Rio (Rio Int’l Film Festival) – *Dzi Croquettes*- Melhor Documentário Voto Popular
- 2009 – 33º Mostra Internacional de São Paulo (33th São Paulo Int’l Film Festival) – *Dzi Croquettes*- Melhor Documentário Grande Prêmio do Itamaraty (Ministério das Relações Exteriores – MRE)
- 2009 – 33º Mostra Internacional de São Paulo (33th São Paulo Int’l Film Festival) – *Dzi Croquettes* – Melhor Documentário Voto Popular
- 2009 – 17º Festival Mix Brasil Internacional (17th Mix Brazil Int’l Film Festival)- *Dzi Croquettes*- Melhor Documentário Voto Popular
- 2009 – 5º Festcine Goiânia – Melhor Edição

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

O primeiro deles, presente em quase todas as críticas, diz respeito ao contexto da Ditadura Militar e o confronto com a repressão estabelecida nesse período. A ideia central desses materiais é que os *Dzi* surgiram no momento de maior repressão, pós-AI-5, e que estabeleceram um confronto direto com a censura, discurso esse que não apenas abre o documentário como também é retomado diversas vezes ao longo da película.

Brasil, 1972: quatro anos após o decreto do AI-5, presidência do General Médici, o país inserido nos Anos de Chumbo, o DOI-Codi ampliando suas operações de tortura por todo o país e o “milagre econômico” posto como justificativa das atrocidades cometidas pelo governo; eis o cenário em que nasceu o *Dzi Croquettes*. Ao invés de partirem para a luta armada, seus treze componentes optam por mudar, subverter e criticar a realidade através da arte, e o fazem da maneira mais espalhafatosa possível, buscando especialmente no carnaval a sua identidade. Os treze homens que compunham o *Dzi Croquettes*, vestiam-se, atuavam, falavam e dançavam como mulher, de cara, um tabu quebrado e novos horizontes abertos, de frente para as perguntas dos que os viam, estupefatos: são homens? São mulheres? São gays? O que são esses rapazes? Ao que eles respondiam no próprio espetáculo: “Nem homem, nem mulher: gente”.¹¹⁸

Muitas vezes o contexto da Ditadura Militar aparece nas críticas da mesma forma como se apresenta no início do documentário: serve como uma introdução para que, posteriormente, se diga que foi nesse cenário que surgiram os *Dzi Croquettes*. Não se criam conexões sobre a maneira pela qual o grupo surge ou então reflexões sobre como a opressão se dava. Dizer que o período histórico era de cerceamento das liberdades individuais não explica por si só a criação de manifestações artísticas dos moldes dos *Dzi*.

Os *links* explicativos utilizados também seguem a tese do documentário: o confronto se dava a partir do escracho e do humor, uma alternativa à luta armada. Porém, tal missiva diz muito mais sobre a busca por uma liberdade no campo comportamental e de liberdade de expressão do que necessariamente sobre qualquer

¹¹⁸ SANTIAGO, Luiz. *Dzi Croquettes: Avant-Garde em meio à ditadura*. **Cine Revista**, Porto Alegre, 04 Nov. 2013. Disponível em: <<http://www.cinerevista.com.br/nacional/DziCroquettes.htm>>. Acesso em: 12 Ago. 2013.

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

engajamento contra a DM. No entanto, é uma ideia aceita e reproduzida, colocada como verdade incontestável.

Os anos 70, apesar da ditadura militar, não foram totalmente em vão. Foi naquele período sombrio e de repressão violenta contra quem discordasse do regime que surgiu o Dzi Croquettes, um grupo teatral que durante nove anos escandalizou o público e os censores com performances cuja irreverência totalmente fora dos padrões de conduta moral estabelecidos entraria para a história do teatro brasileiro. Há muito esquecido, a memória desta aventura ímpar da contracultura tupiniquim agora pode ser revisitada graças ao documentário de Tathiana Issa e Raphael Alvarez, em cartaz no Cinema da Fundação, no Recife.¹¹⁹ [Destacado]

É evidente que o período pós-AI-5 foi um dos mais severos no que diz respeito ao cerceamento dos direitos e liberdades individuais. Também é fato que o teatro, o cinema, a música, (dentre tantas outras manifestações culturais) tiveram um papel fundamental no questionamento dessa realidade. Os espetáculos dos Dzi Croquettes eram políticos na medida em que todo ato é político por envolver escolhas e posicionamentos, no entanto, é preciso diferenciar “postura política” de engajamento, visto que não era opção do grupo estabelecer o confronto direto com a Censura, ao contrário, segundo suas entrevistas o objetivo era conseguir realizar seus espetáculos da melhor maneira possível, mesmo que para isso fosse necessário usar uma “sunga maior” ou retirar alguma fala do texto teatral.

Esse discurso é colocado de maneira tão veemente no documentário que, por um lado, provocou certo estranhamento a alguns críticos e, por outro, uma sensação de anteriormente visto em outras produções que versam sobre o período em questão. “A impressão inicial é de *déjà vu*, mas o filme ganha um ritmo contagiente logo em seguida”.¹²⁰ Sob esse prisma, seja concordando ou discordando do argumento de

¹¹⁹ FIGUEIRÔA, Alexandre. A vitória da purpurina contra as baionetas. **Revista O Grito!**, 18 Set. 2010. Disponível em: <<http://revistao-grito.uol.com.br/page/blog/2010/09/18/dzi-croquettes/>>. Acesso em: 12 Ago. 2013.

¹²⁰ MOREIRA, Julia. Dzi Croquettes: A história do polêmico grupo é relembrada e eternizada em documentário premiado. **Revista de História**, online, Reportagens, 12 Ago. 2010. Disponível em: <<http://revistadehistoria.com.br/secao/reportagem/dzi-croquettes>>. Acesso em: 04 Nov. 2013.

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

Tatiana Issa e Raphael Alvarez, não há como negar que esse se tornou o ponto de partida para se pensar a história dos *Dzi Croquettes*.

Há algo de muito irritante em uma série de documentários brasileiros recentes: é o apelo a “autoridades” que discorrem sobre as virtudes do documentado.

Em “*Dzi Croquettes*” (Canal Brasil, 22h) esse procedimento adquire proporções quase épicas, como se esses artistas fossem ponto central da resistência à ditadura.

Menos. Quase toda produção artística brasileira da época ia nessa direção. E quem disse que esse aspecto seria ainda hoje o central?

Por sorte, os *Dzi Croquettes* estão fartamente documentados e seu talento explosivo, o humor e a postura tremendamente originais e, sim, corrosivos, estão lá.

No fim, é um filme sincero, a ver, mas não por sua premissa política.¹²¹

As escolhas dos editores, quanto ao uso dos arquivos e a edição das entrevistas, dividiram as opiniões, chegando a pontos extremos. Segundo Luiz Zanin, o documentário *Dzi Croquettes* não escapa à estrutura formal que tem se tornado peculiar às produções do cinema brasileiro, com a utilização de imagens de arquivos e depoimentos para se narrar uma história com “começo, meio e fim”. O uso das entrevistas, no seu entendimento, demonstra a intensidade que essa experiência estética propiciou aos entrevistados. Já a utilização dos arquivos de época “escapa da mesmice” por conta da originalidade das imagens utilizadas – tanto os trechos dos espetáculos como os arquivos sobre Ditadura Militar que, não tendo a pretensão de ser didático, acaba por desenhar em “poucas linhas” o clima do período.¹²²

Essa opinião é compartilhada por Luiz Santiago que acredita que a planificação escolhida pelos diretores segue uma tendência dos documentários

¹²¹ ARAUJO, Inácio. “*Dzi Croquettes*” é filme sincero, apesar de sua premissa política. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ilustrada, Crítica, 25 Abr. 2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2504201105.htm>>. Acesso em 08 Jan. 2014.

¹²² Cf. ZANIN, Luiz. *Dzi Croquettes*. **O Estadão**, São Paulo, Caderno 2, Cinema, cultura & afins, 16 Jul. 2010. Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/dzi-croquettes/>>. Acesso em: 12 Ago. 2013.

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

informativos atualmente lançados, apesar de em alguns momentos apresentar “[...] planos injustificáveis e incômodos, como por exemplo, uma tomada na diagonal de um dos entrevistados que aparece o resto do filme inteiro filmado de frente”.¹²³ Por outro lado, elogia a montagem feita por Raphael Alvarez, por ser precisa e dinâmica, pois credita à película uma vivacidade necessária a esse tipo de filme. De acordo com Santiago, essa edição “estilo pingue-pongue” ajuda na formação de um ambiente cômico, mesclando a ideia de divertimento com informação. Por isso,

Não concordamos com algumas críticas que taxaram o documentário de “insuportável” pela “forma picotada” com que algumas sequências se dão, e a ligação dessa “estética” com a Globo Filmes. A estética do estilo videoclipe não é mérito da Globo Filmes, e foi inventada (sob outra intenção e aplicada de outra forma obviamente) por Jean-Luc Godard, nos anos 1960. [...] É necessário, portanto, ter cuidado ao olhar para esse “corte picotado” evê-lo não como uma alternativa narrativa de primeira linha (não é, isso sabemos), mas no caso desse documentário, a escolha é bem vinda, e ganha o meu aplauso, posto que vejo nela uma forma de dar rapidez e dinamizar a obra, e se isso torna o documentário irritante, pergunto: seria necessário um “Arca Russa” dirigido por Antonioni no além-túmulo? Não entramos aí no subjetivo?¹²⁴

O trecho faz referência a críticas como as de Sérgio Alpendre que, apesar de reconhecer a importância em se resgatar um grupo como os *Dzi Croquettes*, acredita que a maneira como o documentário foi editado fez com que o material final se mostrasse “insuportável” e “irritante”. A grande quantidade de adjetivos, os jograis e depoimento picotados tais como “quem corta cebola para temperar comida” teria imprimido à película o ar de um “esvaziamento da homenagem em prol da agilidade narrativa”, mesma agilidade encontrada em produções de comédias da Globo Filme. Seu texto é irônico e não poupa a utilização de comparações:

Vocês se lembram dos sobrinhos do Pato Donald, Huguinho, Zezinho e Luisinho? No imaginário de Patópolis e arredores, onde as pessoas não têm pais nem filhos, só tios e sobrinhos, esses três meninos que andavam com bonés de cores diferentes (azul, verde e

¹²³ SANTIAGO, Luiz. *Dzi Croquettes: Avant-Garde em meio à ditadura*. **Cine Revista**, Porto Alegre, 04 Nov. 2013. Disponível em: <<http://www.cinerevista.com.br/nacional/DziCroquettes.htm>>. Acesso em: 12 Ago. 2013.

¹²⁴ Ibid.

vermelho, só que eles sempre trocavam). Quando se pronunciavam sobre alguma coisa, era como num jogral. Um começava a frase, outro continuava, e o terceiro completava. Sentir raiva dessa prática estúpida era inevitável. Pior ainda quando a coisa vira moda para montadores espertinhos de documentários quadrados.

É o que acontece com *Dzi Croquettes*, filme irritante de Tatiana Issa e Raphael Alvarez. O documentário chama a atenção para um dos grupos mais originais e subversivos do meio artístico brasileiro. Um verdadeiro OVNI, mesmo naqueles tempos (os anos 1970) em que a ousadia era quase um mandamento de certas frações da classe.

Mas são tantos jograis, tantos depoimentos picotados como quem corta cebola para temperar a comida, tantos adjetivos repetidos por diversos entrevistados, que a coisa começa a ficar insuportável com menos de meia hora, e se torna realmente irritante na metade final dos longos 110 minutos de projeção.¹²⁵

Tal qual Alpendre, Alexandre Agabiti Fernandez, em texto à **Folha de S. Paulo**, afirma ser o grande mérito do documentário *Dzi Croquettes* o resgate desse importante grupo que tanto influenciou os meios teatrais, marcando o cenário da contracultura nacional. Esse esforço, por si só, já deve ser considerado louvável, no entanto, a utilização do material do filme (arquivos e entrevistas) traz tácitos problemas estruturais. Afinal, “As entrevistas foram excessivamente fragmentadas, prejudicando o resultado, com o entrevistado pronunciando, às vezes, apenas uma frase. Além de ficar ‘refém’ dos depoimentos, arruinados pela montagem, o filme ainda sofre com a qualidade de algumas destas falas, meramente laudatórias”.¹²⁶

Em outros materiais, o olhar “infantil” da diretora Tatiana Issa foi elogiado por fazer com que a narrativa do filme “transpirasse afeto”. Esse aspecto faz com que a diretora se torne um entre os tantos personagens da trama, pois é por essa via intimista que as histórias se entrelaçam – é a lembrança dos grandes cílios coloridos e a participação do seu pai, Américo Issa, que impulsionam o retorno à trajetória dos Dzi.

¹²⁵ ALPENDRE, Sérgio. *Dzi Croquettes*. **Cineclick** – tudo sobre cinema, Portal R7, 07 Jul. 2010. Disponível em: <<http://www.cineclick.com.br/falando-em-filmes/criticas/dzi-croquettes>>. Acesso em: 12 Ago. 2013.

¹²⁶ FERNANDEZ, Alexandre Agabiti. Filme flagra o desbunde dos Dzi Croquettes. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ilustrada, Crítica, 16 Jul. 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1607201014.htm>>. Acesso em: 12 Ago. 2013.

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

Segundo Bruno Duarte e Marcio Debillian, não se trata apenas do resgate de um grupo teatral, mas da própria história pessoal da diretora, o que possibilitou “[...] a transposição para a tela deste olhar primeiro, amoroso e desrido de julgamento”.¹²⁷ Sendo assim, a escolha narrativa de Issa contribuiu para que o filme no fosse apenas um mero “registro jornalístico”, se transformando em um documentário com “grande capacidade de emocionar o público”.

O tom sentimentalista também foi marcado pela escolha dos entrevistados, em alguma medida tietes do grupo, os quais acompanharam de perto a história narrada e possuíam uma relação pessoal com os integrantes da trupe. Não deixar com que os *Dzi Croquettes* continuassem no esquecimento seria a mola propulsora para o entusiasmo que marca as entrevistas postas no documentário.

O tom sentimental do filme, entretanto, não vem somente dos diretores. A aceitação, a admiração e, mais do que isso, a vontade de falar sobre os *Dzi* é notável em todos os entrevistados. Nomes como Nelson Motta, Pedro Cardoso, Aderbal Freire-Filho, Gilberto Gil, dentre outros, perceberam o quanto injusto era deixar cair no esquecimento um movimento cultural tão relevante. Aparentemente, o público e a crítica concordam: *Dzi Croquettes* tornou-se um dos documentários mais premiados do país.¹²⁸

A importância de se resgatar a memória de um grupo vanguardista dos anos 1970 é outra ideia que perpassa quase todos os materiais consultados. Muitos reafirmam a premissa de Tatiana Issa e Raphael Alvarez de que não existem outras fontes disponíveis sobre o grupo ou então que a própria Ditadura Militar se encarregou de apagar qualquer registro sobre eles, discursos não apenas retirados do documentário como também das entrevistas dadas por Issa por conta da divulgação da película.

“Procuramos no *Google* e vimos que não havia nada”, comentou Tatiana. Poucas décadas depois de terem revolucionado palcos do Brasil e da Europa, quase ninguém lembra dos *Dzi*. A pesquisa foi

¹²⁷ DUARTE, Bruno; DEBELLIAN, Marcio. *Dzi Croquettes*: ainda há muito o que aprender com eles. **Saraiva conteúdo**, Filmes e Séries, 16 Jul. 2010. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/10357>>. Acesso em: 12 Ago. 2013.

¹²⁸ MOREIRA, Julia. *Dzi Croquettes*: A história do polêmico grupo é relembrada e eternizada em documentário premiado. **Revista de História**, online, Reportagens, 12 Ago. 2010. Disponível em: <<http://revistadehistoria.com.br/secao/reportagem/dzi-croquettes>>. Acesso em: 04 Nov. 2013.

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

tão difícil que muitas histórias foram construídas no processo de filmagem, contaram os diretores.¹²⁹

Trata-se de uma lacuna que o documentário tem por função preencher,¹³⁰ redimindo o passado desses sujeitos outrora esquecidos ao mesmo tempo em que demonstra o quanto os Dzi contribuíram para o campo das artes cênicas – na maneira de ser fazer comédias; com seu desdobramento no Besteiro, consolidado em programas como *TV Pirata* e *Armação Ilimitada*. Como afirmado anteriormente, independentemente de as críticas serem positivas ou negativas, há um consenso de que o maior mérito do DVD é trazer à tona essa importante página da história brasileira recente. Afinal,

Os [sic] Dzi Croquettes foram um marco artístico do Brasil com um exponencial altamente vanguardista, mas que infelizmente ficou profundamente esquecido, escondido nos baús de registros da ditadura ostracista, contudo, suas influências ainda estão vivas em alguns segmentos da sociedade, mesmo que de maneiras distintas àquelas que foram apresentadas a milhares de brasileiros encantados com os brilhos charmosos característicos do movimento.¹³¹ [Destacado]

Verifica-se a existência de uma pergunta implícita: como um grupo vanguardista e revolucionário como os Dzi Croquettes puderam ficar tantas décadas esquecido? Eis uma questão que mesmo que indiretamente perpassa a escrita dos artigos publicados e vai ao encontro da tese defendida pelo documentário. Há sempre uma adjetivação que remete a esse caráter, tratados ora como revolucionários ora como

¹²⁹ MOREIRA, Julia. Dzi Croquettes: A história do polêmico grupo é relembrada e eternizada em documentário premiado. **Revista de História**, online, Reportagens, 12 Ago. 2010. Disponível em: <<http://revistadehistoria.com.br/secao/reportagem/dzi-croquettes>>. Acesso em: 04 Nov. 2013.

¹³⁰ Cf. BURLE, Fred. Crítica: Dzi Croquettes. **Fred Burle no cinema** – críticas, notícias e curtas, 14 Jan. 2011. Disponível em: <<http://www.fredburlenocinema.com/2011/01/critica-dzi-croquetes.html>>. Acesso em: 12 Ago. 2013.

¹³¹ CUPERTINO, Leonel. Dzi Croquettes: a vanguarda da ditadura militar. **Opção Crítica**, 22 Abr. 2013. Disponível em: <<http://opcaocritica.blogspot.com.br/2013/04/dzi-croquettes-vanguarda-daditadura.html>>. Acesso em: 12 Ago. 2013.

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

sinônimo de vanguarda, destacando-se, é claro, a repercussão de suas apresentações fora do país, principalmente junto ao público parisiense.

O documentário *Dzi Croquettes* (2010), de Tatiana Issa e Raphael Alvarez, tem causado furor na crítica nacional. A história da formação, trajetória e fim do revolucionário grupo carioca que alcançou fama internacional, sendo aplaudido na Europa, visto e elogiado por Omar Sharif, Jeanne Moreau, Catherine Deneuve, Josephine Baker, e tendo Liza Minnelli como “madrinha”, é contada com competência rara em uma estreia atrás das câmeras.¹³² [Destacado]

Apesar de recorrente, essas ideias não são aprofundadas ou trabalhadas, apenas aparecem como discursos balizados pelas informações contidas no documentário. Não se problematiza o peso dos conceitos de “revolução” ou “vanguarda”, apenas se aceita que se trata de um grupo sem precedentes e com uma linguagem estética nunca antes vista no cenário nacional, quiçá mundial. Aliás, raras são as críticas que fazem referência aos movimentos que influenciaram a criação dos Dzi, normalmente atribuído ao carnaval, aos shows de cabaré e/ou à bagagem trazida por Lennie Dale dos musicais da Broadway. Dentre os materiais consultados, apenas um faz uma rápida alusão ao grupo norte-americano The Cockettes, no entanto mantém a versão do documentário sobre a origem do nome ligada ao salgado “feito de carne como todos nós”.

Eram feitos de carne, assim como croquetes. Foi a partir dessa conclusão que, sentados numa mesa de bar, alguns artistas decidiram nomear o seu recém-criado grupo. A repetição da letra ‘t’ e o ‘Dzi’ (um aportuguesamento espirituoso do artigo da língua inglesa ‘the’) foram inspirados no conjunto norte-americano The Coquettes. E assim, com humor e criatividade, uma das maiores manifestações de contracultura da História do Brasil ganhou forma.¹³³

¹³² SANTIAGO, Luiz. *Dzi Croquettes: Avant-Garde em meio à ditadura*. **Cine Revista**, Porto Alegre, 04 Nov. 2013. Disponível em: <<http://www.cinerevista.com.br/nacional/DziCroquettes.htm>>. Acesso em: 12 Ago. 2013.

¹³³ MOREIRA, Julia. *Dzi Croquettes: A história do polêmico grupo é relembrada e eternizada em documentário premiado*. **Revista de História**, online, Reportagens, 12 Ago. 2010. Disponível em: <<http://revistadehistoria.com.br/secao/reportagem/dzi-croquettes>>. Acesso em: 04 Nov. 2013.

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

Como já apontado pelos trechos de reportagens aqui selecionados, os Dzi Croquettes são colocados com um dos mais importantes representantes da contracultura brasileira dos anos 1970. Esse dado legitima a importância do resgate feito através do documentário e confere credibilidade aos esforços dos diretores, independentemente dos seus erros e acertos quanto a forma utilizada.

Ao lado disso, destaca-se a estrutura familiar mostrada tanto nos palcos quanto na vida em comunidade que os Dzi adotaram. As críticas buscam demonstrar que não se tratava apenas de uma estrutura dramática para a composição dos espetáculos, mas do que isso, é uma opção de estilo de vida, o qual traz tácitas implicações estéticas e ideológicas. De acordo com Luiz Santiago, é interessante destacar que ao mesmo tempo em que a instituição família é criticada e desconstruída nos palcos, ela se tornava o alicerce no qual o grupo se relacionava.

Os temas abordados seguiam a linha do deboche das situações do cotidiano, das frases e situações de duplo sentido, e principalmente da crítica e desconstrução das instituições estabelecidas como importantes para a saúde da nação sob ditadura: família, igreja e Estado. O próprio grupo era considerado uma família, e os nomes de palco de suas personagens demonstram isso: o pai, a mãe, as tias, as filhas, as sobrinhas, a empregada. A família brasileira encontrava-se pela primeira vez com a contracultura.¹³⁴ [Destacado]

Entretanto, apesar de reconhecer essa unidade familiar que o grupo ostentava, é importante destacar que dois nomes se destacam: Lennie Dale e Wagner Ribeiro. Responsáveis, respectivamente, pela coreografia e pelo texto teatral, esses dois atores ganham visibilidade diante dos outros 11, sendo considerados diversas vezes “líderes” da trupe.

Sob esse prisma, por mais que se tente afirmar que não havia nenhum tipo de hierarquização, não há como negar que as figuras do “Pai” e da “Mãe” adquirem um peso incontestável. Wagner se destaca pela genialidade da escrita dramática, enquanto

¹³⁴ SANTIAGO, Luiz. Dzi Croquettes: Avant-Garde em meio à ditadura. **Cine Revista**, Porto Alegre, 04 Nov. 2013. Disponível em: <<http://www.cinerevista.com.br/nacional/DziCroquettes.htm>>. Acesso em: 12 Ago. 2013.

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

o nome Lennie Dale se tornou sinônimo de profissionalismo e competência profissional.

Lennie e Wagner

Life is a cabaret! A frase dita por Lennie Dale a certa altura de *Dzi Croquettes* sistematiza toda uma visão de mundo presente no grupo de dançarinos que fizeram sucesso no período rancoroso da ditadura militar no Brasil. A máxima de “viver a vida intensamente a cada momento” servia como conceito básico aos integrantes da trupe, que via em Lennie Dale (coreógrafo e dançarino norte-americano radicado no Brasil) e Wagner Ribeiro seus expoentes libertários. Mais do que seres engajados a contracultura, “Les Dzi” eram o próprio reflexo de toda uma nação, que vivia presa num regime ditatorial.¹³⁵

Ao mesmo tempo, é preciso relembrar que o mesmo destaque é creditado no documentário, o qual reserva “capítulos” específicos e independentes para esses dois artistas. Concomitante, percebe-se que ao se falar de Lennie há uma quase necessidade de mencionar seu país de origem, bem como o seu histórico ligado à Broadway.

O conjunto montou, em 1972, o espetáculo “Gente Computada Igual a Você”. Os próprios intérpretes criavam os personagens e figurinos. Dois nomes se destacam na equipe: o ator, cantor e compositor Wagner Ribeiro, e o coreógrafo e bailarino nova-iorquino Lennie Dale. Este, adorado pela crítica, trouxe a tradição do profissionalismo da Broadway à música popular brasileira. “Ele transformou um monte de mocorongos em bailarinos profissionais”, afirma um dos antigos membros. Além dos dois, o grupo contava com Cláudio Gaya, Cláudio Tovar, Ciro Barcelos, Reginaldo de Poli, Bayard Tonelli, Rogério de Poli, Paulo Bacellar, Benedictus Lacerda, Carlinhos Machado e Eloy Simões.¹³⁶ [Destacado]

Em outras palavras, ao se referir ao bailarino, observa-se um cuidado em explicitar aspectos extra-Dzi, sublinhando o seu profissionalismo e importância para a música popular brasileira, para a dança moderna (especialmente o Jazz), assim como

¹³⁵ GOMES, Pedro Henrique. *Dzi Croquettes. Tudo é crítica*, Cinema, 07 Set. 2010. Disponível em: <<http://tudoecritica.com.br/?author=1&paged=27>>. Acesso em: 12 Ago. 2013.

¹³⁶ MOREIRA, Julia. *Dzi Croquettes: A história do polêmico grupo é relembrada e eternizada em documentário premiado*. **Revista de História**, online, Reportagens, 12 Ago. 2010. Disponível em: <<http://revistadehistoria.com.br/secao/reportagem/dzi-croquettes>>. Acesso em: 04 Nov. 2013.

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

para artistas de peso, como é o caso de Elis Regina. Nenhum outro *Dzi* possui esse cuidado, nem mesmo Wagner Ribeiro, idealizador do projeto cênico abordado no documentário de Issa e Alvarez.

A trupe tinha à frente o bailarino, cantor e coreógrafo nova-iorquino Lennie Dale e o autor Wagner Ribeiro de Souza. Dale, egresso dos palcos da Broadway, destacou-se artisticamente no Brasil entre os expoentes da MPB nos anos 1960 e se tornou uma das grandes influências de Elis Regina. Cláudio Gaya, Cláudio Tovar, Ciro Barcelos, Reginaldo de Poly, Bayard Tonelli, Rogério de Poly, Paulo Bacellar, Benedictus Lacerda, Carlinhos Machado, Eloy Simões e Roberto de Rodrigues complementavam a trupe que já não devia saber mais se era um grupo ou uma família.¹³⁷ [Destacado]

Se por um lado destaca-se a contribuição de Lennie para o campo musical, por outro as críticas enfatizam o papel que o grupo teve para a consolidação do Movimento Homossexual Brasileiro ao longo da década de 1970. Esse é um dos pilares do documentário que obtém na repercussão crítica força e legitimidade. Através da irreverência e sexualidade postas nos palcos, os *Dzi* são colocados como responsáveis por uma revolução sexual e comportamental no que diz respeito ao “mundo gay”.

Esse é um dos motes do texto de Julia Moreira, que compara o período de arbitrariedade em que os *Dzi Croquettes* viveram com o Brasil de agora, considerado careta diante de toda expressividade demonstrada pela trupe. Segundo a autora:

Apesar dos inegáveis avanços em relação ao movimento gay e à luta pela liberdade de expressão, essas bandeiras levantadas pelos *Dzi Croquettes* permanecem erguidas até hoje. O grupo continua na vanguarda, e faz com que nossa época pareça quase careta diante de tanta irreverência. Não há dúvida de que eles fizeram barulho. Era preciso apenas ouvi-lo.¹³⁸

¹³⁷ DUARTE, Bruno; DEBELLIAN, Marcio. *Dzi Croquettes*: ainda há muito o que aprender com eles. **Saraiva conteúdo**, Filmes e Séries, 16 Jul. 2010. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/10357>>. Acesso em: 12 Ago. 2013.

¹³⁸ MOREIRA, Julia. *Dzi Croquettes*: A história do polêmico grupo é relembrada e eternizada em documentário premiado. **Revista de História**, online, Reportagens, 12 Ago. 2010. Disponível em: <<http://revistadehistoria.com.br/secao/reportagem/dzi-croquettes>>. Acesso em: 04 Nov. 2013.

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

Luiz Santiago vai além, atribuindo ao grupo o título de pioneiro na abordagem do universo gay, apesar de não se aprofundar sobre o assunto. Logo, percebe-se a inexistência, nesses materiais vinculados pela mídia, de uma preocupação maior em se cercar com informações obtidas por outros meios a não ser o documentário, podendo ser considerados mais como materiais de divulgação do premiado DVD do que necessariamente reflexões com algum respaldo bibliográfico. Pois, se assim fossem feitos, seria necessário destacar a existência, muito anterior aos Dzi, de grupos com representatividade na questão homoerótica.¹³⁹

A revolução cultural empreendida pelos Dzi Croquettes não se limitou apenas ao teatro, aos palcos. Em diversos depoimentos, vemos a força ideológica que impulsionaram, sendo um dos grupos pioneiros na exposição do mundo gay, com suas gírias, maquiagem pesada, figurinos exuberantes e muito coloridos, irreverência, e, no caso dos Dzi Croquettes, uma imensa cultura.¹⁴⁰ [Destacado]

Por último, é necessário destacar aquele que pode ser considerado um dos cartões de visita dos Dzi Croquettes e que obviamente não poderia ser deixado de fora na escrita das críticas sobre o documentário: a androginia. Os materiais consultados aproveitam-se da facilidade que a *web* oferece e recheiam as suas páginas com diversas imagens coloridas que evidenciam a mistura dos elementos masculinos e femininos na composição dos figurinos. “A força do macho e a graça da fêmea” foi utilizada sistematicamente em legendas, chamadas, títulos e subtítulos, como se fosse um slogan que resumisse em poucas palavras a proposta estética e ideológica dos Dzi.

No momento mais repressivo da ditadura militar que se instalou no Brasil a partir de 1964, os Dzi Croquettes celebravam a alegria, a androginia e a liberdade. Cílios postiços, purpurina, plumas e pernas cabeludas sob saias. Vestidos de mulheres, ou então com trajes

¹³⁹ Sobre o assunto consultar: TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade no Brasil da colônia à atualidade. 2. ed. São Paulo:Max Limonad, 1986; GREEN, James N. **Além do carnaval**: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: Unesp, 2000.

¹⁴⁰ SANTIAGO, Luiz. Dzi Croquettes: Avant-Garde em meio à ditadura. **Cine Revista**, Porto Alegre, 04 Nov. 2013. Disponível em: <<http://www.cinerevista.com.br/nacional/DziCroquettes.htm>>. Acesso em: 12 Ago. 2013.

Dzi Croquettes (2009, Tatiana Issa; Raphael Alvarez): olhando criticamente para o fazer historiográfico do cineasta-historiador

minúsculos, os trezes jovens entravam em cena, escandalizando o público e, é claro, os censores.¹⁴¹ [Destacado]

Ao mesmo tempo, associam a característica androgina ao engajamento social creditado à trupe, sendo sinônimo de liberdade de expressão e de sexualidade. Mais uma vez, a tese elaborada pelos diretores é recebida e aceita pela recepção, sendo divulgada e reproduzida sem nenhum tipo de acréscimo. Neste caso, por se atribuir ao androgino apenas a característica meramente visual de mescla de elementos de vestuários femininos e masculinos, é compreensivo compreender a pronta aceitação do discurso muito bem fundamentado no documentário através do uso de fotografias e trechos de espetáculos.

Formado por 13 atores que dançavam e cantavam, o grupo brincava com a androginia para criticar a repressão política e sexual. A trupe fazia espetáculos cheios de ironia, duplo sentido e escracho. Um desbunde, como se dizia na época.

O deboche estava presente nos figurinos e no contraste dos corpos masculinos peludos e barbados enfiados em sumárias roupas femininas.¹⁴²

Sob esse ponto de vista, percebe-se a força que o discurso urdido pela edição do documentário obteve, visto que são poucos os aspectos abordados nas críticas que não estão de antemão presentes no DVD. Sendo assim, não há como negar que o trabalho feito por Tatiana Issa e Raphael Alvarez possui uma relevância que ultrapassa os critérios de bem executado ou não. Mais do que um documentário, se lida com a construção de uma dada memória acerca do grupo, discurso esse aceito e reproduzido pela recepção.

¹⁴¹ MOREIRA, Julia. *Dzi Croquettes: A história do polêmico grupo é relembrada e eternizada em documentário premiado*. **Revista de História**, online, Reportagens, 12 Ago. 2010. Disponível em: <<http://revistadhistoria.com.br/secao/reportagem/dzi-croquettes>>. Acesso em: 04 Nov. 2013.

¹⁴² FERNANDEZ, Alexandre Agabiti. Filme flagra o desbunde dos Dzi Croquettes. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ilustrada, Crítica, 16 Jul. 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1607201014.htm>>. Acesso em: 12 Ago. 2013.

CAPÍTULO II

NEM DAMA, NEM VALETE

O TEXTO DE WAGNER RIBEIRO E SUAS MÚLTIPLAS ROUPAGENS

Miele - Meu amor, você acha que assim como está vestido alguém poderia dizer que vocês estão se expondo ao ridículo?

Ator 3 - O que vem a ser ridículo?

Miele - Bem, ridículo é ridículo, ora bolas.

Ator 3 - Ora bolas, eu sei o que vem a ser, mas ridículo, sinceramente, é uma resposta muito difícil para se perguntar.

Dzi Croquettes L'Internacionalle (1972)

AO VOLTAR OS olhos para a trajetória dos Dzi Croquettes, não há como negar que o lançamento do documentário homônimo pode ser considerado um marco ou divisor de águas na história do grupo. Isto porque, mesmo com todo o sucesso alcançado ao longo dos anos 1970, verifica-se uma lacuna na historiografia do teatro brasileiro sobre o trabalho cênico desenvolvido pelos Dzi. Um silêncio que foi quebrado em 2009, quando Tatiana Issa e Raphael Alvarez colocam o nome do grupo novamente em discussão.

Como pode ser observado no capítulo anterior, a narrativa cinematográfica delineou os nichos a partir dos quais o grupo deva hoje ser pensado. Em outras palavras, se tornou a fonte principal para aqueles que por ventura venham a escrever sobre os Dzi, reproduzindo e reforçando a tese criada pelos diretores: trata-se de um grupo revolucionário e vanguardista, que desenvolveu um trabalho cênico sem precedentes na história do teatro brasileiro – quiçá mundial –, desafiando o cenário desfavorável ocasionado pelo regime ditatorial brasileiro, o que não os impediu de promover uma revolução comportamental, bem como ser um dos percussores do Movimento Homossexual Brasileiro.

É evidente que todo e qualquer trabalho é feito de escolhas e recortes, e a elaboração de um documentário não foge a essa regra. Entretanto, a questão que aqui se coloca é que a editoração feita por Issa e Alvarez demarcam uma dada memória a ser projetada acerca do grupo, memória essa que ganharia outros matizes caso aspectos que foram deixados não tivessem sido suprimidos no documentário. Fazer essa constatação não diminui a importância dos Dzi Croquettes para o cenário artístico brasileiro. Ao contrário, apenas demarca que a proposta cênica apresentada pelo grupo durante os anos 1970 conseguiu dialogar com um horizonte de expectativas criado pelo seu público naquele momento.

Sendo assim, o primeiro ponto a se destacar é que, diferentemente do que pode ser dado a compreender assistindo ao documentário sobre os Dzi Croquettes, o grupo não manteve nos palcos um único espetáculo até o ano de 1976. Isto porque, apesar de reelaborarem o texto escrito para a encenação na boate Pujol, o espetáculo não mantinha uma única unidade, bem como não se tratava apenas de números de

dança: havia textos teatrais, os quais, aliás foram registrados na Sociedade Brasileira de Autores teatrais.

Foram encontrados na associação quatro textos teatrais registrados, dos quais apenas um foi efetivamente apresentado pelos Dzi: *Dzi Croquettes L'Internationale*. A partir deles, outros espetáculos foram reestruturados como, por exemplo, *Andróginos: gente computada igual a você* e *Dzi Croquettes – Troupe Bresilienne*. Mapear a natureza dessas modificações mostra-se um caminho investigativo interessante, à medida em que o contato com a documentação demonstra que as modificações e inserções do substrato do cotidiano nos espetáculos, ao longo das temporadas, se devem tanto com a recepção obtida (os materiais publicados nos jornais efetivamente) – plausível de ser mapeado em certa medida –, como também pelas expectativas geradas nos espectadores mais assíduos (tietes). Esse último índice de recepção, é claro, se mostra difícil de ser mapeado, mas plausível de ser verificado em certa medida.

O espetáculo, apesar de ser tomado como único no Documentário de Tatiana Issa e Raphael Alvarez, mostra-se em verdade múltiplo. Essa multiplicidade, no entanto, somente é percebida ao se acompanhar com certa frequência as diferentes apresentações. Trata-se de um espetáculo que permite tanto a inserção de novos elementos ao longo da temporada, como também o uso de improvisos e, principalmente, a realocação/inserção/retirada de quadros que modificam a sua leitura.

Sobre esse aspecto, um primeiro ponto a ser mencionado refere-se às recorrentes incorporações do substrato do cotidiano dos atores nas apresentações. O espetáculo apresentado pelos Dzi era a expressão pública de um projeto de vida e teatro dinâmico que se formulava, desfigurava e recuperava o tempo todo. A fórmula adotada exigia de seus autores-atores a contínua manipulação dos princípios que estruturavam a peça, fundamentalmente ambíguos, da organização da sua vida comunitária e das estreitas relações mantidas com parte de seu público.¹⁴³

¹⁴³ Cf. LOBERT, Rosemary. Vida e Teatro. In: _____. **A palavra mágica**: a vida cotidiana do Dzi Croquettes. Campinas: Unicamp, 2010.

Os espectadores mais assíduos, que por vezes assistiam todas as apresentações do grupo, conseguiam verificar nos palcos situações e acontecimentos vivenciados pelos atores em suas vidas cotidianas – tanto por um processo de comparação entre uma apresentação e outra, como também por informações advindas do contato com os atores no dia-a-dia. Essa transposição do cotidiano para os palcos gerava uma expectativa nessa parcela assídua do público, expectativa essa que era alimentada pelos atores.

Nas matérias vinculadas nos jornais, observa-se a existência de uma quantidade considerável de reportagens que trata exclusivamente desse cotidiano dos Dzi Croquettes, podendo-se afirmar que se trata de um grupo que teve uma exposição veemente fora dos palcos. Essa exposição era, em grande parte, alimentada pelos próprios integrantes, pois, não há como desconsiderar que essa exposição gerava curiosidade em torno do espetáculo e, consequentemente, publicidade e público. Havia também um interesse dos Dzis em manter esses tietes próximos a fim de conseguir uma legitimação do espetáculo, bem como conseguir um *feedback* do trabalho em seu conjunto, validando ou não quais passagens deveriam ser mantidas e quais poderiam ser modificadas ou retiradas.

Segundo Rosemary Lobert, alguns quadros ou falas, que começaram como improviso, foram incorporados à estrutura do espetáculo e, nesse processo, a avaliação de alguns tietes (que acompanhavam diariamente o grupo e já tinham internalizado os códigos de leitura do espetáculo) contribuiu para essas modificações. Apesar de se mostrar impossível um mapeamento de todas essas modificações recorrentes do contato com um público assíduo, mostra-se importante, para a compreensão da proposta cênica do grupo, evidenciar a existência desse jogo estabelecido entre os atores e o seu público, principalmente quando se observa o número expressivo de matérias em colunas de jornais de grande circulação que se debruçam a narrar sobre os eventos ocorridos fora dos palcos: relacionamentos, os projetos, os desentendimentos, etc.

Em um texto teatral composto com ares de improviso, existiam brechas que possibilitavam a inserção de elementos segundo determinadas circunstâncias e

oportunidades – seja para aprimoramento do espetáculo, seja para anunciar determinados acontecimentos específicos, como por exemplo a saída de algum integrante do elenco. Nessa peculiaridade estava a chave da reelaboração do texto, até aquele momento colocada como um mecanismo para reforçar a comunicação com o público, bem como a participação ativa dos atores.

Assim, para os espetadores ocasionais funcionava como um trecho como outro qualquer. Mas para os familiarizados, eram intertextos reconhecidos que, para serem identificados, necessitavam que o ouvinte estivesse bem informado, com as chaves necessárias para decodificar o que se apresentava em forma parcelada e em momentos diferentes ao longo da peça, geralmente de maneira velada.

Entretanto, se essas mudanças cotidianas não podem ser apreendidas em sua totalidade, existem outras que podem ser analisadas e que dizem respeito ao foco/temática das apresentações e que permitem afirmar não se tratar de um único espetáculo. Mapeando-se essas mudanças, percebe-se que a modificação, inserção e/ou retirada dos quadros deram origem a espetáculos diferentes em sua compreensão. São eles: *Dzi Croquettes L'internationale* – temática Underground; *Andróginos: gente computada igual a você* – temática Andrógino; *Família Dzi Croquettes* – foco nas relações “familiares” entre os integrantes; *Família Dzi Croquettes: Troupe Brésilienne* – personagens que remete à imagem do brasileiro; *Romance* – releitura do Carnaval parisiense; *TV Croquettes, canal Dzi* – notícias corriqueiras e personalidades televisivos.

Diante do exposto, é válido questionar: qual o motivo de tais modificações?

Em parte, se devem aos “feedbacks” dados pela recepção crítica, a qual seleciona e destaca determinados aspectos em detrimento de outro. Ou seja, tal como ocorria com os tietes em pequena escala, os temas evidenciados pela crítica e as discussões suscitadas por ela permitiram o direcionamento de quais temáticas poderiam ser colocadas em evidência, o que consequentemente muda a leitura do espetáculo.

Sob esse prisma, o objetivo desse capítulo é analisar a trajetória artística dos Dzi Croquettes, tendo como foco as peculiaridades dos espetáculos e suas inúmeras

roupagens. Sendo assim, perceber como, de forma inteligente e perspicaz, o grupo conseguiu se reinventar através de um frutífero diálogo com os índices de recepção.

AS PECULIARIDADES DAS PROPOSTAS CÊNICAS DOS DZI: A AMBIGUIDADE PARA ALÉM DO FIGURINO

Os Dzi Croquettes surgiram no Brasil em 1972 e já nesse ano ganham notoriedade como grupo teatral *sui-generis*, devido, principalmente, aos elementos de ambiguidade levados ao palco por esse grupo de 13 homens. Destoando dos denominados “Shows de Travestis”,¹⁴⁴ os Dzi criaram uma identidade visual transgressora de todos os padrões socialmente conhecidos até então. Essa “[...] ressonância simbólica apontava, sobretudo, para o confronto de corpos masculinos em roupas supostamente femininas”;¹⁴⁵ uma mescla de elementos díspares que, mais do que delinear uma concepção cênica, apontava para um estilo de vida.

O grupo, inicialmente, era formado por oito rapazes: Wagner Riberio, Reginaldo de Poli, Bayard Tonelli, Ciro Barcelos, Cláudio Gaya, Roberto de Rodrigues, Paulo Bacellar e Rogério di Poly.¹⁴⁶ Posteriormente, foram integrados Lennie Dale (inicialmente apenas o coreógrafo), Cláudio Tovar, Benectido Lacerda, Carlinhos Machado, Eloy Simões e Jarbas Braga.¹⁴⁷ Trata-se de um conjunto heterogêneo composto por homens entre 18 e 40 anos que abandonam profissões como contabilidade, advocacia e carreiras similares, para iniciarem como bailarinos e atores. No palco, se apresentam como uma família extremamente excêntrica: Pai, Mãe, Avô,

¹⁴⁴ Espetáculos populares ao longo dos anos 1960-70, nos quais indivíduos masculinos imitam o estereótipo feminino com a maior semelhança possível, utilizando-se de enfeites que imitam seios femininos, maquiagens e, em muitos casos, suprindo os pelos corporais através da depilação.

¹⁴⁵ LOBERT, Rosemary. Introdução. In: _____. **A palavra mágica**: a vida cotidiana do Dzi Croquettes. Campinas: Unicamp, 2010, p. 24.

¹⁴⁶ Cf. SENNA, Orlando. Dzi Croquettes, os andróginos. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, Teatro/Crítica, 04 Dez. 1972.

¹⁴⁷ Os Dzi Croquettes tentaram incluir no grupo, ainda na Boate Pujol, algumas dançarinas. As irmãs Mimi Montez e Regina Montez participaram de alguns espetáculos, não sendo possível localizar os motivos pelos quais tal parceria não foi levada à adiante na mudança para os palcos de São Paulo. (Cf. SENNA, Orlando. Dzi Croquettes / Cervantes. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 03, 26 Dez. 1972.)

Tias e Sobrinhos. Fora dele, mantêm essa unidade familiar dividindo a mesma casa, os mesmos amores e frustrações.

A ideia para a elaboração do espetáculo surgiu em meio às inúmeras brincadeiras realizadas por um grupo de amigos na casa de Wagner Ribeiro, no bairro de Santa Tereza (Rio de Janeiro).¹⁴⁸ Nessas ocasiões, eram elaboradas fantasias e personagens que serviam aos textos escritos por Wagner. Artesão talentoso, porém, desiludido com as “[...] suas aventuras comerciais (uma butique) e à procura de uma solução existencial”,¹⁴⁹ Wagner Ribeiro viu no teatro uma possibilidade de associar trabalho com satisfação pessoal. Sendo assim, com o passar dos anos, o que era apenas uma atividade lúdica se tornou uma proposta de espetáculo. Paulatinamente, descobriu-se a riqueza e potencialidade que a representação cênica possuía na vida dos integrantes desse círculo de amigos.

Segundo Rosemary Lobert,

A amizade era o eixo fundamental de recrutamento do grupo que iriam formar; confraria consolidada no meio estudantil, dele participariam ainda Roberto de Rodrigues, 28 anos, criado no Rio de Janeiro, ex-aluno do colégio militar e empregado bancário, estudante de belas-artes, e Cláudio Gaya, também com 28 anos à época, carioca, bolsista do Conservatório Nacional. Concluídos os

¹⁴⁸ É interessante destacar que reuniões (ou festas íntimas), feitas em pequenos apartamentos ou casas no Rio de Janeiro, tornaram-se recorrentes pontos de apoio e sociabilidade para membros homossexuais oriundos de diferentes regiões do Brasil. Desde os anos 1950, pequenos grupos se reuniam para organizar ocasionalmente desfiles de moda, concursos de beleza, jogos de improviso, pequenas paródias cênicas ou de artistas consagrados no Rádio. Mais do que confraternização, essas festas propiciavam espaços para troca de informações, conscientização e questionamento dos papéis sexuais e de gênero da época. Em uma dessas festas, ocorrida em julho de 1963, Agildo Guimarães deu início à confecção do jornal *O Snob*, publicação inicialmente modesta, mas que rendeu 99 números regulares entre os anos de 1963 e 1969. “De um jornalzinho mimeografado e minimalista, com simples desenhos a traço de modelos femininos, *O Snob* tornou-se uma publicação que incluía de trinta a quarenta páginas, trazendo ilustrações elaboradas, colunas de fofocas, concursos de contos e entrevistas com os famosos travestis do momento. [...] O jornal é especialmente valioso pelas diversas noções de gênero que retrata, as controvérsias que surgiram sobre esse tema e suas visões sobre a política nos anos 60”. (GREEN, James N. Novas palavras, novos espaços, novas identidades, 1945-1968. In: _____. **Além do Carnaval**: a homossexualidade masculina no Brasil no século XX. São Paulo: Editora Unesp, 2000, p. 298.) A publicação do *O Snob*, bem como de diversos jornais como esse, foi fundamental para as transformações e conscientização acerca da nova identidade homoerótica que surge, principalmente, ao longo dos anos 1960. Modificação está influenciada tanto pelas discussões ocorridas dentro da subcultura homossexual, como também pelo contato de diversos integrantes com as discussões que estavam sendo feitas nos Estados Unidos e Europa.

¹⁴⁹ LOBERT, Rosemary. Introdução. In: _____. **A palavra mágica**: a vida cotidiana do Dzi Croquettes. Campinas: Unicamp, 2010, p. 20.

estudos, mais do que se infiltrar na classe artística ou achar saída nela, a experiência frutificou particularmente no grupo.¹⁵⁰

Com a pretensão de formar um “conjunto musical”, o grupo resolveu explorar as antigas brincadeiras, outrora realizadas em Santa Tereza, a fim de criar uma alternativa de inserção no meio artístico. Compuseram alguns números, criaram bricolagens de roupas e adereços, completando-as com maquiagem e muita purpurina. Posteriormente, alugaram uma boate na Lapa (Rio de Janeiro),¹⁵¹ onde poderiam ensaiar a apresentação que aos poucos tomava forma. O plano inicial do grupo de 8 rapazes era a compra do estabelecimento, podendo, dessa forma, abranger o investimento para além das apresentações artísticas.¹⁵²

Entretanto, após duas pré-estreias (em um clube de Niterói e no programa de televisão de Flávio Cavalcanti – outubro de 1972) a trajetória do recente grupo toma outros rumos, principalmente a partir de dois eventos em específico. O primeiro deles foi o convite do produtor Alberico Campana para a montagem do espetáculo em sua

¹⁵⁰ LOBERT, Rosemary. Introdução. In: _____. **A palavra mágica**: a vida cotidiana do Dzi Croquettes. Campinas: Unicamp, 2010, p. 19-20.

¹⁵¹ **Última Hora**, Rio de Janeiro, 22 de jul. 1973 apud Ibid., p. 21.

¹⁵² É interessante destacar que a narrativa acerca do surgimento do grupo, bem como as suas motivações, sofre algumas variações ao longo dos anos. Tornou-se recorrente, já na década de 1970, descrever o marco de criação do grupo (e consequentemente da escolha do nome) no bar da Galeria Alaska, quando Wagner Ribeiro se encontrou com Bayard Tonelli e Reginaldo de Polli e, em meio à aperitivos, decidiram formar um grupo que levaria o nome de Dzi Croquette: uma variação do som do artigo definido inglês (The) com o nome do popular salgadinho croquete. Para além de toda a discussão sobre a semelhança (não apenas no nome) com o grupo norte-americano The Cockettes, de 1968, as primeiras reportagens sobre os Croquettes destacam que a motivação inicial estava associada, sobretudo, à busca de um trabalho que agregasse satisfação financeira com uma busca existencial. No entanto, certa de um ano após seu surgimento, em outubro de 1973, observa-se uma tentativa de agregar às motivações uma visão de engajamento: “Todos igualmente cansados dos rumos do teatro brasileiro atual: ‘Uma coisa chata, que afasta o público e nada nos oferecia em termos de criatividade’”. (PLUMAS E PAETÊS. **Veja**, Show, ed. 256, f. 85, 1 ago. 1973.) As palavras de Wagner Ribeiro, nesse rememorar da trajetória dos Dzi, leva a entender que a escolha da forma e conteúdo dos espetáculos era, na verdade, uma crítica ao tradicional formato do cenário teatral brasileiro, neste início da década de 1970. Ao mesmo tempo, nessa mesma reportagem publicada na revista **Veja**, aponta o que seriam as outras coordenadas definitivas: um grupo formado apenas por homens e a ideia do travestir: “Tínhamos que ganhar dinheiro com esse show. E como travesti dá sempre dinheiro, adotamos a fórmula”. (PLUMAS E PAETÊS. **Veja**, Show, ed. 256, f. 85, 1 ago. 1973.) Sob esse prisma, percebe-se que as escolhas iniciais para a forma como o espetáculo foi elaborado se devem muito mais às circunstâncias da sua criação (dificuldade de inserção no chamado circuito profissional; necessidade de o show ser “consumido” e se tornar rentável; o local e o público ao qual era destinado [frequentadores de uma boate]; etc.) do que necessariamente por uma escolha deliberada de crítica ao cenário teatral da época.

boate/ restaurante, o Monsieur Pujol,¹⁵³ após o mesmo ter visitado um dos ensaios dos rapazes. O segundo, e com certeza determinante para o posterior sucesso, foi o contato com o bailarino norte-americano Lennie Dale, que inicialmente ministrou aulas de dança e, posteriormente, é integrado ao elenco.

A história dos Dzi Croquettes tornou-se pública e teve garantido seu futuro com a adesão de Leonardo Laponzina (Lennie Dale), dançarino, coreógrafo, cantor e compositor conhecido na época da Bossa Nova. De fato, o grupo inicial tinha a função de preencher o tempo supérfluo do programa da boate, à espera da “estrela” principal. Mas esta, Lennie, anexaria seu número artístico ao outro e adotaria o estilo de vestuário escolhido pelos primeiros.¹⁵⁴

A princípio, os números feitos pelo grupo serviam apenas como passagens entre uma atração e outra da boate – cerca de 20 minutos concedidos de acordo com a programação diária. Não havia necessariamente uma marcação ou coreografia e, muito menos, uma preocupação com o polimento dos passos de dança executados. O impacto gerado se devia muito mais à variedade e excesso de signos e alegorias utilizados (roupas, maquiagem, movimentação intensa), o que servia, dentre outras coisas, para superar a disparidade técnica desse grupo de 8 homens. As aulas de dança e a visão empreendedora de Lennie Dale foram decisivos para transformar o material bruto e criativo dos Dzi Croquettes em um espetáculo admirado não apenas pelos figurinos e pela espontaneidade dos atores, mas sobretudo pelo grau de profissionalismo empregado.

¹⁵³ Estabelecimento criado em 1970, situado na rua Aníbal de Mendonça, número 45, Bairro de Ipanema, que tinha como ideia inicial de ser o restaurante mais fino do Rio de Janeiro, tornando-se um concorrente para o Le Bec Fin, de Copacabana. Alberico Campana queria que o nome remetesse a algo “fino” e “nobre”, porém não muito óbvio. Em sua decoração, feita por Marco Antonio Pudny, fotos de Joseph Pujol (artista do Moulin Rouge de Paris, famoso no início do século XX) cobriam as paredes do restaurante e suas histórias eram contadas aos famosos clientes que ali frequentavam. Na direção artística, foram escolhidos Ronaldo Bôscoli e Miéle, os quais organizaram apresentações de artistas como “[...] Elis Regina (então sra. Ronaldo Bôscoli), Dione Warwick, Burt Bacharach, o mímico francês Marceau, Wilson Simonal (no auge), o quase estreante Ivan Lins e, de improviso (depois de que o barraram na porta por não o conhecer), o muito jovem Stevie Wonder”. (CASTRO, Ruy. *Monsieur Pujol*. In: _____. *Ela é carioca*: uma encyclopédia de Ipanema. 2. ed. São Paulo: Cia. Das Letras, 1999, p. 303.) A boate/ restaurante fecha suas portas em 1974.

¹⁵⁴ LOBERT, Rosemary. Introdução. In: _____. **A palavra mágica**: a vida cotidiana do Dzi Croquettes. Campinas: Unicamp, 2010, p. 23.

A reestreia, agora com a presença efetiva de Lennie, foi rodeada de todos os cuidados, desde a parte de iluminação e cenários, até a utilização de música ao vivo. Trata-se de um espetáculo no qual “A movimentação é intensa e o nível técnico da coreografia é internacional”,¹⁵⁵ aspecto esse que será destacado em diversos veículos de comunicação. “O beat do show é realmente bom e a criação de Lennie Dale, criada e montada não só para a sua própria virtuose como também – e inteligentemente – para o que poderíamos chamar de estilo dos Dzi Croquettes, explode a quatro metros de nossos narizes”.¹⁵⁶ Com certeza, o “casamento” entre a espontaneidade dos Dzi Croquettes e o profissionalismo de Lennie Dale se tornará a assinatura do grupo. “Digamos que ele [Lennie] no mínimo viu como renovar um estilo e resolver seu destino de bailarino, enquanto os outros [Dzi Croquettes] aproveitaram a brecha para afirmar-se no meio teatral”.¹⁵⁷

Neste formato, o espetáculo, chamado *Dzi L'Internacionalli*, é dividido em três partes. A primeira delas feita integralmente por Lennie Dale, que, primeiramente, canta e dança *Iansã*, de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Vestindo um corpete preto e dourado, saia vermelha repicada sobre um saiote preto, completado com uma calça preta de bainhas verdes, o bailarino tem seu rosto coberto por um pó dourado e, tal como os demais atores, mantém os pelos do seu corpo. Na sequência, canta *Vapor da Lenha*, de Luly e Lucinha, buscando utilizar da melhor forma possível o reduzido espaço físico do palco da Pujol.

De repente, ele diz: “Assumimos um risco terrível para montar este espetáculo. Mas hoje, até o dono da boate está contente”. [...]

Cinco minutos depois, ele assume no palco uma posição diferente da de dançarino. Com voz fanhosa e estridente (lembrando muito o mestre de cerimônias do filme “Cabaret”), explica ao público, em tom de ameaça: “Não somos homens; não somos mulheres. Somos gente computada como vocês. Só não temos destino nem sexo”.¹⁵⁸

¹⁵⁵ SENNA, Orlando. Dzi Croquettes, os andróginos. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, Teatro/Crítica, 04 Dez. 1972.

¹⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁷ LOBERT, Rosemary. Introdução. In: _____. **A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes**. Campinas: Unicamp, 2010, p. 23.

¹⁵⁸ DIAS, Mauricio. Croquete-Power. **Veja**, Show, ed. 232, 14 fev. 1973, p. 90.

Abre-se o segundo momento do espetáculo, com a entrada apoteótica, utilizando-se o termo empregado por Maurício Dias, dos demais Dzi Crolettes no palco, acompanhados de “gritinhos finos e requebros caricaturais”. Apesar das diferenças em seus figurinos, a unidade é criada pela utilização de rostos e lábios pintados, cílios postiços, plumas e polainas. Lennie explica, mais uma vez, que não se trata de “[...] um show de homossexualismo. [...] ninguém raspa a perna. Cantamos e dançamos de pernas e peitos cabeludos, só que vestidos de mulher, a exemplo do teatro shakespeariano. E mesmo com roupas femininas, fazemos uma dança que só verdadeiros atletas são capazes de fazer”.¹⁵⁹ Esse momento do espetáculo é caracterizado pela intensa movimentação no palco ocasionada tanto pela coreografia, como pela presença efetiva de todos os integrantes no reduzido espaço. “Depois, revivendo seus melhores momentos de balé, Lennie Dale dança o tango *La Cumparsita*, com gestos sensuais, para um público a essa altura já meio escandalizado”.¹⁶⁰

A terceira e última parte do espetáculo conta com a participação de Miéle, uma sequência feita em formato de entrevista; uma das poucas que constam efetivamente no texto teatral. O eixo que norteia a trama gira em torno da discussão sobre o que poderia ser underground. Neste momento, os atores tentam explicar ao público a definição do termo, bem como os motivos que os levaram a entrar no mundo artístico. Entretanto, trata-se de falas muitas vezes sobrepostas, sem uma clareza argumentativa explícita, que mais do que explicar, confundem os interlocutores. E é justamente esse o propósito de seus idealizadores: a construção de um espetáculo ambíguo, com uma postura que, se por um lado, peca pela “[...] vulnerabilidade frente a qualquer aprofundamento intelectual; no entanto, sua repercussão emocional sobre os receptores tem impacto positivo ou negativo”.¹⁶¹

Miéle – Boa noite! Eu devo uma explicação. É o seguinte. O underground como todos vocês sabem está tomando conta do

¹⁵⁹ DIAS, Mauricio. Croquete-Power. **Veja**, Show, ed. 232, 14 fev. 1973, p. 90.

¹⁶⁰ Ibid.

¹⁶¹ LOBERT, Rosemary. O fixo que muda. In: _____. **A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Crolettes**. Campinas: Unicamp, 2010, p. 121.

mundo, e eu também derrepente me vi envolvido e aqui estou diante de vocês para tentar explicar qual é. E para tanto, para maior clareza, vou entrevistar este grupo de atores, “Dzi Croquettes L’Internationale”.

(Entram todos gritando)

Miéle – *(Se dirigindo para um dos atores)* Você é capaz de explicar o que vem a ser underground?

Ator – O Miéle, eu amo o teatro. O teatro representa muito para mim. Fazer teatro é um barato. O teatro existe desde há milhares de anos. O povo ama o teatro. O teatro ama o povo. Enfim, underground, como direi... underground, underground, underground...

Miéle – Esqueceu?

Ator – Esqueceu? *(Fica envergonhado e se afasta)*

Miéle – Vocês entendem, é a primeira vez que eles fazem underground e faz isto é realmente difícil. *(Estalando os dedos)*
Outro.¹⁶²



Dzi Croquettes L'Internacionalle (1972)¹⁶³

¹⁶² SOUZA, Wagner Ribeiro de. **Dzi Croquettes L'Internacionali**. 1972, f. 2. SBAT – Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais, Caixa 248.

¹⁶³ Disponível em: DIAS, Mauricio. Croquete-Power. **Veja**, Show, ed. 232, 14 fev. 1973, p. 90.

Jogos de palavras tecem o humor na sua falta de sentido imediato, com a intenção justamente de separá-las ainda mais de seus significados. Assim sendo, mesmo o público mais assíduo terá dificuldades em compreender ou ter acesso total às questões respondidas pelos atores, visto que, além da desconexão entre o que é questionado e o que é respondido, a música e as sobreposições de falas impossibilitam o espectador de ouvir as frases até o seu final.

Após quase duas horas, chega-se ao final do espetáculo, no que foi considerado “momento apoteótico”. Ao som de *Dzi Croquettes*, todos retiram o figurino em cena, ficando apenas com pequenos tapa-sexos e corpos cobertos por purpurina. Trata-se de uma sequência cênica caracterizada pela rápida movimentação e passos de dança bem marcados.

Tratava-se, é claro, de um show feito para o ambiente da boate, com as potencialidades e limitações que essa circunstância carrega. Portanto, é necessário frisar que *Dzi Croquettes L'Internacionali* foi projetado para ser apresentado enquanto seu público desfrutava de refeições e conversas paralelas, sendo um entretenimento para os que ali frequentam, seja pela fama do restaurante, seja pelo sucesso do espetáculo em si. Os pontos fortes, sem dúvida, ficam à cargo dos números musicais e de dança, que ocupam grande parte da apresentação.

No decorrer do espetáculo os Dzi cantam rumba, imitando Carmem Miranda, Greta Garbo, Marilyn Monroe, Vivien Leigh, Elvis Presley. Miéle entra e tanta explicar um pouco aos espectadores quem são os Dzi Croquettes, mas o mistério não se desfaz enquanto Crio Barcelos dança um tango com Lennie Dalle e o Fio Maravilha de Jorge Ben aparece como uma partida de futebol estilisticamente coreografada.¹⁶⁴

Ao longo do curto trecho de texto, outras incursões de dança e poesia são apresentadas nas rubricas, indicações estas que não necessariamente possuem um fio condutor com as falas que as precedem ou antecedem. Essa justaposição de elementos, sem uma conexão aparente, faz com que a descrição do espetáculo – seja pela crítica

¹⁶⁴ SENNA, Orlando. Dzi Croquettes, os andróginos. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, Teatro/Crítica, 04 Dez. 1972.

da época, seja por trabalhos posteriores como este – se limite a considerações sobre quadros/números específicos. Apesar do número reduzido de matérias publicadas em 1972, que versam justamente sobre o curto espaço de tempo dos Dzi Croquettes nos palcos do Pujol, fica evidente de que desde o início a fascinação em torno do grupo se deve ao impacto visual gerado pelos figurinos e maquiagem e, especialmente, pela coreografia elaborada.

O grupo teatral Dzi Croquettes continua botando pra quebrar no Pujol, como uma das principais atrações do “show” de variedades que a casa está apresentando sob o comando de Miéle – “The Company”. No último fim de semana Dzi mostrou seus números a comentaristas teatrais e o que se comprovou, em primeiro lugar (creio eu), foi o fato de que este grupo andrógeno e estranho está sendo consumido à larga pelos frequentadores do local e marcando um sucesso para a casa da Rua Aníbal Mendonça. [...]

A classe social definida como média-cartão-de-crédito (aqueles que podem pagar uma noite no Pujol sem complicações) se lava com números como “Lili Marlene, Marilyn Monroe, Las Rumberas” ou o pequeno e engraçado monólogo sobre o “underground”.¹⁶⁵

Observa-se nas falas de Orlando Senna dois aspectos de suma importância. O primeiro deles diz respeito ao público que efetivamente tinha acesso ao espetáculo. Trata-se de uma classe média/alta que poderia frequentar o restaurante/boate Pujol, um dos lugares mais famosos de Ipanema. O segundo aspecto refere-se à adjetivação do grupo como androgino, termo atribuído pela primeira vez por Senna e que será utilizado posteriormente em outras matérias jornalísticas para definir a estética/proposta dos Dzi.

A necessidade de classificar o tipo de espetáculo produzido pelos Croquettes fez com que alguns aspectos fossem destacados em detrimento de outros. Independente da dificuldade de definir a proposta cênica como teatro, show, espetáculo musical ou “show de travestis sem bichismos”, percebe-se que será pelas ambiguidades sexual e de construção dos figurinos que as análises e adjetivações sobre o grupo serão feitas.

Longos cabelos, corpos fascinantemente perfeitos graças a alguns anos de exercícios de dança e expressão corporal, bocas

¹⁶⁵ SENNA, Orlando. Dzi Croquettes / Cervantes. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 03, 26 Dez. 1972.

agressivamente pintadas, roupas policrônicas bem adiante da moda unissex ou mínimas sungas reveladoras. Será muito difícil catalogá-los como “atores” e mais difícil ainda como “atrizes”, ficando automaticamente excluída a classificação meramente homossexual. De qualquer maneira, a aproximação maior para uma definição (se alguém necessitar disso) poderá ser feita no campo da androginia – o que eles são, nos termos das possibilidades e do entendimento atuais do que seja esta nova-velha barra sexual do homem.¹⁶⁶

A contraposição de símbolos masculinos e femininos recorrentes no vestuário, mas presente ao longo de toda a composição do espetáculo, fez com que o grupo fosse associado à androginia, relacionando-os à artistas europeus do campo da música e da moda, principalmente. O aspecto mais imediatista, o figurino, serviu como elemento chave para a leitura de o espetáculo, trazendo intrínsecas consequências.

O “show” se mostra como coisa nova, coisa jamais ousada na noite carioca – não em termos de engrossamento ou de difíceis liberações da Censura, mas no sentido do estranho-fascinante, da atmosfera criada e usada, da mistura despreconceituada de Alice Cooper e Tennessee Williams, teatro de revista da Praça Tiradentes e “underground” norte-americano.¹⁶⁷

A análise dos materiais sobre os Dzi Croquettes evidencia que tais construções foram elaboradas pela crítica e posteriormente incorporadas aos futuros espetáculos, ou seja, surgiram mais ao acaso do que de uma ação pensada à priori. Tal afirmação ganha força ao se analisar as entrevistas dadas à antropóloga Rosemary Lobert, por ocasião de sua pesquisa na década de 1970, nas quais Wagner Ribeiro deixa claro que a intenção de manter elementos masculinos e femininos na composição dos figurinos tinha como propósito criar uma diferenciação com outros espetáculos de travestimento populares à época,¹⁶⁸ ao mesmo tempo em que servia aos seus propósitos de busca existencial.

¹⁶⁶ SENNA, Orlando. Dzi Croquettes, os andróginos. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, Teatro/Crítica, 04 Dez. 1972.

¹⁶⁷ Ibid.

¹⁶⁸ O travestimento no teatro brasileiro não foi uma novidade advinda com o século XX. Muito pelo contrário, era uma prática recorrente já no período colonial, devido, dentre outros motivos, à proibição da presença de mulheres nos Teatros. (Sobre o assunto consultar: TREVISAN, João Silvério. A arte de ser ambígua. In: _____. **Devassos no paraíso**. São Paulo: Max Limonad, 1986.) Entretanto, observa-se ao longo das décadas de 1950-60 mudanças significativas não apenas nos

É claro que, como autor, botei nele “todos” os meus problemas [...] o homossexualismo era meu problema... Era o problema dos outros também e todo mundo achou ótimo. Não era questão de fazer travesti, *gay-power*, nada disso, uma brincadeira de teatro. [...] Nem que fosse um show de travesti. [Se] travesti dá dinheiro, [entretanto] tem que ser uma coisa indefinida [...] não tem nada a ver fazer travesti com peito e tudo, a gente não é mesmo mulher.¹⁶⁹

É evidente que a proposta de contestação dos limites entre os gêneros está presente na elaboração do espetáculo, evidenciada na prerrogativa de criar um visual ambíguo que não seja a mera imitação do estereótipo feminino e, tampouco, o ordenamento com o que deveria ser a representação masculina. Para além desses aspectos, o que é valido destacar é que o propósito do espetáculo é divertir a plateia e ser consumido,¹⁷⁰ ao mesmo tempo em que os atores possam realizar um trabalho que lhes tragam satisfação pessoal – e fazer essa afirmação não desmerece em nada a trajetória por eles trilhada.

espetáculos que se valiam do travestimento, como também no olhar para os atores travestis. Segundo James Green, paulatinamente esses espetáculos (que outrora foram confinados aos bailes de carnaval ou aos clubes noturnos gays) ganharam novos palcos e plateias, sendo apreciados por uma parcela significativa de homens heterossexuais, proporcionando oportunidades para o contato entre a subcultura homoafetiva e um público mais amplo. Entre 1965 e 1967, ocorreu uma explosão desses espetáculos, ocorridos principalmente nos arredores da Praça Tiradentes, junto com as produções de rebolados e as audaciosas revistas, tão populares nessa época. Para o autor, esses shows refletiam as mudanças que lentamente ocorriam na moda e costumes do período. Entretanto, destaca um aspecto importante para a compreensão dessa pretensa aceitação, a qual podia ser lida nas entrelinhas das críticas publicadas nos jornais: “[...] os travestis, e por extensão todos os homossexuais, incluindo os transexuais, podem ser tolerados se estiverem de acordo com os estereótipos masculinos da mulher com as marcas de gênero apropriadas. Na medida em que o homossexual em questão fosse uma mulher *sexy*, glamorosa e sofisticada que aspirasse ganhar respeitabilidade heterossexual, ele poderia ser acolhido no seio da sociedade brasileira”. GREEN, James N. A apropriação homossexual do carnaval carioca. In: _____. **Além do Carnaval**: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: UNESP, p. 372.) Sendo assim, a “novidade” de espetáculos como *Boas em liquidação* (1965) e *Le girls em alta tensão* (1967) era a aparição de homens como mulheres belas e elegantes, e não apenas como meras paródias cômicas do sexo feminino. “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. [...] Sua carreira simboliza os caminhos pelos quais o travestismo e os conceitos de gênero específicos da subcultura homossexual do Brasil estenderam para além dos bailes de travestis e dos clubes gays noturnos para atingir um novo público”. (Ibid., p. 375.)

¹⁶⁹ RIBEIRO, Wagner. [Trechos de entrevistas] Apud LOBERT, Rosemary. Conclusão – Dzi Croquettes versus público. In: _____. **A palavra mágica**: a vida cotidiana do Dzi Croquettes. Campinas: Unicamp, 2010, p. 240.

¹⁷⁰ Cf. DIAS, Mauricio. Croquete-Power. **Veja**, Show, ed. 232, 14 fev. 1973, p. 90.

O público reconhece a beleza plástica e os simbolismos do espetáculo e, a partir dessa experiência estética, formula reflexões que podem ou não ser determinantes para mudanças em suas vidas (como foi o caso de alguns tietes que os acompanharam de perto e adotaram o “espírito croquette”). A crítica, por outro lado, elege alguns temas e engajamentos que não necessariamente fazem parte da concepção do espetáculo, mas que são leituras possíveis naquele contexto.¹⁷¹ Entretanto, apesar da disparidade entre a maneira como os atores viam o seu trabalho e as leituras feitas acerca dele, é importante destacar que a relação entre esses dois universos (recepção e teatro) marcará de forma indelével toda a trajetória dos Dzi Croquettes, direcionando novas montagens e/ou mudanças nos quadros apresentados. O fato é que esse reconhecimento, tanto por parte da crítica como do público, possibilitou que novos projetos fossem efetivados.

Apostando na potencialidade do trabalho desenvolvido e ao mesmo tempo insatisfeitos com o retorno financeiro advindo das apresentações na Pujol, o grupo se transfere para a boate paulistana Ton-Ton Macoute, em março de 1973. Novos integrantes são incorporados – dessa vez selecionados de acordo com alguma experiência teatral – chegando à formação que nacionalmente seria reconhecida: 13 atores, mais o “camareiro” que posteriormente também se apresentaria publicamente.¹⁷²

É nessa passagem dos palcos do Rio de Janeiro para os de São Paulo que o segundo espetáculo será, pelo menos, “rascunhado”. Devido ao curto espaço de tempo que os Dzi Croquettes ficaram em cartaz na boate Ton-Ton, bem como ao reduzido número de críticas publicadas nesse momento, não há como afirmar com precisão qual a estrutura do espetáculo apresentado. É fato, porém, que a temática androginia já era algo presente, visto que o nome do show anunciado, nos tijolinhos de publicidade, era *Andróginos*. Ao mesmo tempo, Sábato Magaldi, em crítica publicada na Folha da Tarde de 17 de maio de 1973, refere-se ao mesmo espetáculo como *Andróginos – gente computada igual a você*, título que, posteriormente, será anunciado no Teatro 13 de

¹⁷¹ O assunto será aprofundado no próximo capítulo.

¹⁷² Cf. LOBERT, Rosemary. Introdução. In: _____. **A palavra mágica**: a vida cotidiana do Dzi Croquettes. Campinas: Unicamp, 2010, p. 26.

Maio. Sendo assim, trata-se de um momento de transição entre *Dzi Croquettes*, *L'Internacionali* e *Andróginos – gente computada igual a você*.

Será nesse espaço de tempo que alguns números consagrados irão surgir, sendo posteriormente aprimorados com aulas diárias de dança e novos ensaios. Para tanto, levou-se em considerações os talentos que cada integrante possuía, destacando-os sempre que possível.

[...] a coreografia das “Cadeiras”, para ilustrar e acompanhar o excelente desempenho do canto em voz de falsete de um ator; a “Bárbara”, como papel suplementar para um ex-membro o conjunto folclórico “A Brasiliana”, que se havia juntado a eles; e “As Borboletas”, com intenção e inspiração fornecidas pelo autor da peça infantil *O jardim das borboletas*.¹⁷³

Toda a repercussão gerada ao associá-los tanto à androginia, quanto ao gay-power, gera dois movimentos no grupo: O primeiro, e evidente, é a geração de publicidade, destaque e curiosidade em torno do espetáculo. O segundo, é uma tentativa, feita em quase todas as entrevistas dadas pelos atores, de desassociar o nome dos Dzi Croquettes com qualquer movimento de liderança pró determinado seguimento. Afinal, a sua intencionalidade era a de não ser um espetáculo de gueto, direcionado a um único público. No entanto, mesmo evitando e rebatendo enquadramentos e definições prévias – seja sobre o espetáculo, seja sobre suas orientações sexuais e estilo de vida –, o grupo soube aproveitar toda a repercussão gerada em torno da androginia, montando não apenas sequências, mas todo um espetáculo com tal temática.¹⁷⁴

¹⁷³ LOBERT, Rosemary. O móvel com as aparências do fixo. In: _____. **A palavra mágica**: a vida cotidiana do Dzi Croquettes. Campinas: Unicamp, 2010, p. 133.

¹⁷⁴ Apesar de ter suas origens intrinsecamente ligadas à subcultura homossexual, bem como ao ambiente das boates, tornou-se parte do projeto do grupo conseguir, na medida do possível, diversificar o potencial público pagante. Sendo assim, evitar enquadramento de qualquer natureza (seja de gênero ou sexual) pode ser compreendido não apenas como uma perspectiva ideológica, como também uma estratégia comercial. Em diversas entrevistas, os atores evidenciaram a perspectiva de construir espetáculos que possam ser largamente consumidos, tornando-se ponto de partida para outros investimentos financeiros (espetáculos infantis, butiques, novos grupos, etc.). Há, sob esse ponto de vista, uma prerrogativa não apenas de autonomia econômica como também de investimento, mesmo que na prática alguns deles tenham sido fracassados (como foi o caso das Dzi Croquettes). Nessa empreitada, as inúmeras horas destinadas a aulas de dança e ensaios será uma das maiores

De acordo com Rosemary Lobert,

A supressão de uma peça em cartaz na Boate Ton-Ton Macoute (São Paulo) concedeu-lhes lugar no Teatro Treze de Maio, no mês de maio de 1973. O evento imprevisto trouxe consigo resultados diversos de importância fundamental. Pela primeira vez, localmente, um grupo de homens supostamente “travestidos”, isto é, utilizando em seu vestuário peças convencionalmente destinadas ao gênero feminino, irrompia num teatro economicamente reservado a classes burguesas com preocupações intelectuais, em vez de alojar-se nos teatros de segunda categoria ou nas boates, lugar destinado àquele tipo de espetáculo.¹⁷⁵

A pretensão de levar um espetáculo para o teatro fazia parte dos planos de Wagner Ribeiro desde antes da incursão na boate Pujol.¹⁷⁶ No entanto, a efetivação desse projeto apenas foi possível em 1973, após a pronta aceitação da peça pelo público, bem como após a repercussão positiva do trabalho pela crítica teatral. Pouco antes da mudança para o 13 de Maio, Sábato Magaldi, influente crítico da área, chegou a expressar o seu pesar por um espetáculo tão inventivo e autêntico estar restrito ao público que frequenta a boate paulista Ton-Ton. Assim, finaliza sua crítica dizendo: “*Andróginos* deveria, além do ambiente restrito da boate, ser apresentado numa sala de teatro, para chegar a um maior número de pessoas. Em outro local, com pequenas adaptações, o espetáculo poderia ser julgado como exigente obra dramática. Dzi Croquettes passaria a computar-se em meio à nossa melhor vanguarda teatral”.¹⁷⁷ Sem dúvidas, a assertiva de Magaldi foi decisiva para que o grupo almejasse voos maiores.

Assim,

O que acontecia na estreiteza dos primeiros palcos – as boates – tomava, assim, consistência para enfrentar a visão denotada e com menos recursos de subterfúgios de uma área maior e mais destacada,

preocupações do grupo, visto que a profissionalização do trabalho significava também a equiparação de todos os salários.

¹⁷⁵ LOBERT, Rosemary. Introdução. In: _____. **A palavra mágica**: a vida cotidiana do Dzi Croquettes. Campinas: Unicamp, 2010, p. 27-28.

¹⁷⁶ Cf. SENNA, Orlando. Dzi Croquettes, os andróginos. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, Teatro/Crítica, 04 Dez. 1972.

¹⁷⁷ MAGALDI, Sábato. Andróginos – Gente computada igual a você. In: _____. **Amor ao teatro**. São Paulo: Edições Sesc, 2014. p. 295-296. [Crítica originalmente publicada no Jornal da Tarde, de 17 de Maio de 1873.]

de um tempo teatral inclusivo para os atores, sem as inconveniências das outras atividades comerciais particulares aos primeiros locais. Um tempo e um espaço próprios, com maior relevo de suas figuras. Esse benefício tangível nas pretensões dos Dzi – afinal, a mudança de localização modificou seriamente o volume e a variedade de espectadores aos quais passaram a ter acesso –, assim como o prestígio que lhes outorgou pertencer à instituição teatral, não ocorreu sem esforços.¹⁷⁸

A transferência para o teatro trouxe também a independência econômica tão almejada, bem como a possibilidade de expandir os investimentos em outras produções. Para tanto, se organizaram comercialmente montando sua própria empresa teatral – o Grupo Treze –, estipulando a porcentagem dos lucros destinada não somente a cada integrante (5%), mas também prevendo uma reserva em fundo comum destinada a empreendimentos e publicidade.

Contando com uma estrutura melhor, o espetáculo outrora apresentado nas boates pode ser reformulado, ganhando novas sequências e possibilitando que talentos individuais fossem explorados. Apesar das mudanças significativas, o texto base dessa nova apresentação continuou sendo o mesmo apresentado na boate Pujol, reutilizando partes, suprindo outras, criando novas sequências que dialogassem com as antigas. “Esse primeiro texto escrito continha o germe que permitia a renovação do conteúdo da peça com conversas cotidianas e qualquer informação de conhecimento geral. Era a plataforma do que se desenvolvia com a prática”.¹⁷⁹

Sendo assim, a partir das reflexões feitas pela crítica e da adesão às ideias vinculadas pelo espetáculo por parte da juventude carioca e paulista, os atores assumiram certa imagem e criaram o espetáculo *Andróginos – gente computada igual a você*. Nele, o clímax definia o surgimento de um “novo homem” (o andrógino), capaz de agregar as essências feminina e masculina em um único ser. Ao mesmo tempo, o subtítulo remete ao fato de que tais essências já se encontram presentes em cada pessoa, sendo apenas necessário o reconhecimento de tais princípios. O “novo

¹⁷⁸ LOBERT, Rosemary. O móvel com as aparências do fixo. In: _____. **A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes**. Campinas: Unicamp, 2010, p. 135.

¹⁷⁹ Id. O fixo que muda. In: *Ibid.*, p. 110.

homem” seria, sob esses moldes, aquele que consegue romper as barreiras das categorias de gênero estabelecidas sócio culturalmente, incluindo todos em uma única definição: gente.

No Teatro 13 de Maio, a ambientação cênica ocorria logo no saguão, decorado com fantasias, fotografias de homens trajando algumas peças de uso feminino, pôsteres enfeitados com purpurina.¹⁸⁰ Nas paredes e teto, sob um céu noturno decorado com estrelas douradas, destacam-se nuvens pintadas de preto e branco. Ao lado delas, tules enfeitados de flores e estrelas formam cabanas semitransparentes. Completando a composição, objetos heterogêneos pendem do teto: cadeiras estilo Luís XV, sandálias de salto alto, rolos de papel higiênico, ursos de pelúcia, pastas tipo executivo, etc. O palco é formado pela junção de três arenas de níveis diferentes, representando, respectivamente, o Sol, a Lua e a Terra (mais alto que os outros dois níveis e decorado com os continentes americano e africano). “O resto da decoração consiste de algumas cadeiras, cabides de pé sobre os quais são pendurados boás de gaze coloridos e uma escada que vai até o teto, coberta de roupas que serão utilizadas na função”.¹⁸¹ O espectador, antes mesmo da apresentação começar, é emergido nesse universo quase psicodélico, rodeado de objetos e simbolismos que o preparam para a experiência estética que o mesmo está preste a vivenciar. A decoração “[...] era o elemento primeiro que provocava a passagem do mundo cotidiano do público para o universo dos atores”.¹⁸²

¹⁸⁰ Uma descrição do espetáculo *Andróginos – gente computada igual a você*, em todos os seus detalhes, está disponível em: LOBERT, Rosemary. Um ponto de partida. In: _____. **A palavra mágica**: a vida cotidiana do Dzi Croquettes. Campinas: Unicamp, 2010,

¹⁸¹ Ibid.

¹⁸² Ibid., p. 71.



Detalhes do palco –Teatro 13 de Maio¹⁸³

A iluminação montada por Emílio de Biasi contribuía na criação dessa atmosfera ambígua entre o real e o imaginário. Apesar da utilização de 2 canhões de luzes, mais 36 focos luminosos, o espectador nunca conseguia apreender o espetáculo em sua plenitude, devido à rápida movimentação no palco, a multiplicidade de cenas que se sobreponham, o excesso de conteúdos simbólicos que se completavam e se contradiziam.

Sua regra de manipulação mais simples começava com ralos focos para anunciar a sequência, um aumento gradativo de luzes em resistência na entrada de cada ator, a luz do canhão para destacar o tema ou figura central, chegando ao clímax com o uso de toas as possibilidades da mesa; desintegrando-se a cena, outra vez recorria-se aos meios-tons das luzes em resistência para terminar em blecaute. [...] Existiam ainda outros recursos: painéis luminosos que piscavam quando havia grande animação em cena e pouca coreografia; luz estroboscópica para alguns atores que gesticulavam e rodavam numa parte do palco enquanto, simultaneamente, se utilizavam focos para iluminar outro cantão, onde cinco atores

¹⁸³ Imagem disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/dzi-croquettes/>

dançavam com grande precisão; um apagar e acender intensivo para várias apoteoses da “Abertura” e do “Final” [...].¹⁸⁴

Tal como na boate Pujol, o espetáculo inicia-se com a presença de Lennie Dale sozinho no palco. Um foco de luz o isola, enquanto o bailarino anuncia à audiência: “Life is a cabaret, mentira... amor, amor e somente amor”.¹⁸⁵ O tom grave da sua voz contrasta com o figurino e maquiagem utilizados: boca vermelha com um charuto pendendo em seu canto; botas pretas; uma saia enviesada; um cocar de penas que cobre suas costas e muita purpurina em seu corpo. O som explode nos quatro cantos da sala enquanto outros personagens sobem ao palco, igualmente maquiados e cada qual com um figurino que mescla vestuários femininos e masculinos. Enquanto isso, o ator prossegue: “Nem senhores, nem senhoras / Gente dali, gente daqui / Nós não somos homens, também não somos mulheres / Nós somos gente [...] gente computada igual a você”. Posteriormente, convida o público a “embarcar” nesta viagem que se finalizará com a descoberta dessa nova forma de pensar o ser humano, não apenas na dualidade do homem/mulher, mas na multiplicidade existente no androgíno: “Agora você, como está a sua cabeça? / E você? / Agora venham com tudo fazer uma nova cabeça / Porque dentro e já, já / vai pintar uma família, / muito pirada e muito maravilhosa [...] / Agora não se assustem não e lembrem / que foi uma palavra mágica / DZZZIII!”,

O tablado é invadido por odaliscas, vedetes, rumbeiras... A iluminação alterna os focos no palco, acompanhada pela música e rápida movimentação dos atores. “De uma gaiola de tule florido, com seus braços magros e compridos, uma ‘bruxinha’ enfeitiça o palco inundado de luz. Dois atores entoam, ao microfone, uma canção marcial enquanto uns dez dançam ‘Dzi Croquettes, as internacionais’”.¹⁸⁶

Os movimentos coreográficos são rápidos e precisos, e o que eles parecem dizer se dilui na complexidade do conjunto: um gesto – começando – genericamente masculino e parecendo uma continência militar se especifica – na ação – num feminino, ao se

¹⁸⁴ LOBERT, Rosemary. Um ponto de partida. In: _____. **A palavra mágica**: a vida cotidiana do Dzi Croquettes. Campinas: Unicamp, 2010, p. 70.

¹⁸⁵ Todas as passagens de trecho desse espetáculo foram retiradas do livro de Rosemery Lobert

¹⁸⁶ LOBERT, 2010, op. cit., p. 50.

decompor e se transformar num “virar a bolsa” ou alternativamente num balanceio sensual de quadris se desdobrando na expressão virilizante da força.¹⁸⁷

Observa-se, pela descrição feita por Lobert, que a ambiguidade não está presente apenas no figurino dos atores. Na verdade, ela é transposta para todos os níveis de elaboração da peça: no campo simbólico e social (aspectos do cotidiano que impetram o palco); na ambiguidade sexual; na androginia das fantasias; na coreografia que enfatiza as aparências duplas do profissionalismo e do “albarde” (apesar de todas as cenas terem uma marcação cênica); no texto que é dinâmico e composto com as aparências de improvisações, o que possibilita a sua alteração de acordo com a necessidade.

Outra peculiaridade do espetáculo é a alternância entre sequências de intensa movimentação com outras dramáticas ou suaves. Da mesma forma, passagens com coreografia marcada dão lugar a cenas onde os atores podem improvisar, levando-se em consideração a temática demarcada no momento (como é o caso do quadro denominado “A festa”).

A exemplo disso, considere a cena que se segue após a abertura acima descrita. Denominada “Lili Marlene”, trata-se da apresentação de uma personagem vestida apenas com um fraque estampado de flores, enquanto parodia uma melodia associada a Marlene Dietrich. A cruz gamada em seu peito, bem como os símbolos dispostos no palco, criam a ilusão de uma apresentação feita a uma plateia nazista. Dando sequência à cena, dois atores surgem tendo em suas mãos uma cabeça de boneca ensanguentada de purpurina vermelha, uma vela e um telefone. Um terceiro segue em procissão para o cenário: sua cabeça surge de uma caixa de televisor. Ao final, todos cantam “Oh, *mine* Lili Marlene”. Encerrada a cena de inspiração surrealista, um tango ecoa pelo teatro. Dois bailarinos desenham os passos da melodia argentina, porém não se encaram. Simultaneamente, do canto do palco, outros atores entoam a alegre canção “As cantoras do Rádio”.

¹⁸⁷ LOBERT, Rosemary. Um ponto de partida. In: _____. **A palavra mágica**: a vida cotidiana do Dzi Croquettes. Campinas: Unicamp, 2010, p. 50.



Cena “Lili Marlene”¹⁸⁸



Cena “Cantoras do Rádio”¹⁸⁹

¹⁸⁸ Disponível em: LOBERT, Rosemary. Um ponto de partida. In: _____. **A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes**. Campinas: Unicamp, 2010, p. 273. Anexos

¹⁸⁹ Ibid., p. 272

O espectador menos atento pode não perceber, mas através das três plataformas que formam o palco surge “Barbara, a rumbeira”, descalça e de peito nu, arrastando sua saia de babados. Dá-se início a uma sequência sem muitas marcações, porém entrecortadas com gritos e simulacros de chamadas telefônicas.

Ao sinal de “one, two, three”, quatro pessoas se embalam na dança do “Shaft” que dura o instante de um raio. A coordenação, a rapidez e a exigência técnica de seus movimentos confundem-se e simultaneamente se destacam da espalhafatosa presença de seus companheiros em cena. Procurando, nas margens dos estrados, seus boás coloridos, todos juntos agora cantam: *Eu não tenho culpa de ser chique assim... Eu nasci assim e vou morrer assim.*¹⁹⁰

Observa-se pelas passagens descritas que o escracho e a crítica são elementos muito utilizados pelos Dzi nos seus espetáculos. No entanto, não é intenção do grupo se fazer entender de maneira direta e sem subterfúgios. Ao contrário, simbolismos diversos e de natureza tão diferentes dividem o palco impossibilitando ao espectador a sua fruição por completo. É necessário fazer escolhas, focar a atenção em um ou outro elemento simultâneo, estar atento e mergulhar no espetáculo, correndo o risco, mesmo assim, de se perder em meio a tantas informações. Ao final, a unidade é criada a partir da dança e canto de *Dzi Croquettes, as internacionais*. Intensificado pelas luzes que se acedem e apagam, os corpos se misturam, se completam, como se fizessem parte de um único organismo. É a formação de uma unidade visual advinda da multiplicidade.

Ao instante de intensa movimentação e colorido, opõe-se agora o silêncio e o espaço vazio do palco. O tom intimista marca a cena. Wagner Ribeiro surge carregando em suas mãos um velho e gasto boá, arrastando suas sandálias de tiras quebradas, trajando uma velha combinação de cetim azul gasta pelo tempo. É a imagem de uma velha atriz, decadente em suas vestes, mas activa em sua postura e maquiagem bem-feita. Entoa com voz falseteada: “Mata, mata-me depressa / Que meu

¹⁹⁰ LOBERT, Rosemary. Um ponto de partida. In: _____. **A palavra mágica**: a vida cotidiana do Dzi Croquettes. Campinas: Unicamp, 2010, p. 52.

sonho já acabou / Tento caminhar por esta estrada / Tão vazia e sem cor [...] / Que meu sonho de amor se acabou”.

Em determinado momento, cumprimenta a plateia em diversas línguas (português, inglês, francês, alemão, japonês), mostrando a erudição da sua formação. Apresenta ao “pessoal muito especial do underground” sua humilde contribuição em termos de pesquisa e interpela a plateia sobre o motivo dos risos, afinal “Vocês pensam que é mole, que é fácil fazer underground no cu da madrugada?”. A fim de mostrar os seus conhecimentos, chama ao palco suas alunas, que fazem demonstrações livres de suas aptidões e “achados teatrais”: improvisados passos desencontrados de balé. Trata-se de um dos momentos de livre criação dos atores, com brincadeiras, transposições da quarta parede, recriações de situações vividas no cotidiano do grupo, etc.

A quebra desse momento é feita por Wagner Ribeiro que, novamente sozinho no palco, prossegue representando uma baronesa, em obediência aos pedidos de um imaginário diretor de teatro:

[...] quase não respira, sabe andar, sabe onde mete os pés, e tem aquele olhar de torre de castelo, enfim, que se comunica muito pouco, é uma “mundana”, “uma mulher de vida fácil, bem fácil, ou seja, uma puta”.¹⁹¹

Ao longo de toda a sequência, que se desenrola com outras passagens, o ator/autor ironiza a aprendizagem teatral, zomba de “fórmulas pré-concebidas” e oferece ao público seu currículo teatral tal como uma “receita de cozinha”. Permanece sozinho no palco e consegue, apenas pelo uso do texto, prender a atenção da plateia ao longo de todo o seu monólogo.

Personagens que remetem a ícones da cultura homossexual (como, por exemplo, Marylin Monroe e Billie Holliday) dividem espaço com declamações de poemas (“A pátria”, de Olavo Bilac; “Motivo”, de Cecília Meireles). Trechos de Shakespeare se misturam a propagandas de sabonete, embalados pela conhecida melodia de *My heart belongs to daddy*: “[...] ilustra um balé que, por sua conta, apela

¹⁹¹ LOBERT, Rosemary. Um ponto de partida. In: _____. **A palavra mágica**: a vida cotidiana do Dzi Croquettes. Campinas: Unicamp, 2010, p. 55.

à imagem de marca do filme *Cabaret*".¹⁹² Concomitantemente, cinco bailarinos fazem evoluções sincronizadas e bem marcadas, utilizando-se para tanto de cadeiras. São um ponto de ordenamento em meio ao “caos”.

Trabalha-se com elementos facilmente reconhecidos pelo público, mas que ao serem sobrepostos e realocados, no contexto da trama, tornam-se ao mesmo tempo estranhos e familiares. Brinca-se com a ambiguidade de reação e sentidos, a fim de, mais uma vez, fundir elementos de natureza tão distinta, mas que no fundo acabam por formar algo novo.

Passagens utilizadas nas apresentações do Pujol ganham novos sentidos ao serem reproduzidas neste momento. Sendo assim, mesmo aqueles que assistiram ao espetáculo no Rio de Janeiro, tem a chance de fazer novas leituras sobre as indagações acerca do que deva ser underground. E, mesmo assim, a balbúrdia, a desordem cênica, a música e as falas sobrepostas e desconexas, impedem mais uma vez que uma resposta possa ser encontrada às indagações.

Novos contrastes são criados, como se do caos brotasse a ordem (e vice-versa), em um ciclo interminável entre jogos de oposição. É a serpente ouroboros a devorar a própria calda, a se consumir em um ritual que “[...] simboliza o ciclo da evolução voltando-se sobre si mesmo. [...] [São as] ideias de movimento, continuidade, autofecundação e, em consequentemente, eterno retorno”¹⁹³ ou, no simbolismo alquímico, “[...] a ideia que ‘Tudo São Um’, embora o universo sofra ciclos periódicos de destruição e criação (ou ressurreição)”¹⁹⁴

Será após um desses ciclos que o espetáculo chegará ao seu clímax. Na plataforma que simboliza o Sol, a mais distante dos camarins, Wagner Ribeiro recosta-se no chão e deleita-se como se estivesse em um jardim imaginário. Em um clima

¹⁹² LOBERT, Rosemary. Um ponto de partida. In: _____. **A palavra mágica**: a vida cotidiana do Dzi Croquettes. Campinas: Unicamp, 2010, p. 57.

¹⁹³ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain; LAFFONT, Robert. **Dictionnaire des symboles**. 11 impr. Paris: Gembloux, 1990, p. 716.

¹⁹⁴ OUROBOROS. **Dicionário Alquímico**, 2014. Disponível em: <www.alquimiaoperativa.com/wp-content/uploads/2014/02/Dicionario-Alquimico.pdf>. Acesso em: 09 set. 2015.

onírico, recita seu texto enquanto ao fundo se ouve *Assim falou Zaratustra*, de Richard Strauss (1896):

Mas quando chegarem os atores, cantores, bailarinos e os flautistas, comprem suas ofertas, pois eles também colhem incensos, que, apesar de serem feitos de sonho, são como balsamos para nossas almas. E, mesmo que vocês e nós não queiramos, o nosso planeta, o nosso casulo passa neste instante por uma grande transformação: nós os homens, nós as mulheres estamos nos entendendo, graças a Deus. As duas formas *Animus* e *Anima* estão se igualando. Todos já temos lido, é claro, Carl Gustav Jung... dear, voar para o ar, voar, soltemos as borboletas, voemos com elas, vamos buscar o céu, a felicidade, voai, borboletas, voai, voai.¹⁹⁵

Neste ponto da análise, é necessário desmembrar os elementos simbólicos, para posteriormente compreende-los em conjunto. Sendo assim, a primeira questão que se apresenta é a referência ao campo dos sonhos. Seguindo a referência explícita aos estudos de Carl Jung, pode-se afirmar que o onírico é a porta de entrada para a compreensão dos estratos mais profundos do inconsciente humano e, consequentemente, do inconsciente coletivo, no qual estão dispostos inúmeros arquétipos que não necessariamente temos consciência da sua existência, mas que estão presente como resultado de experiências adquiridas por nossos antepassados ao longo dos milênios. “[...] um caminho para penetrar cada vez mais profundamente nos espaços mais recônditos e de mais difícil acesso do seu mundo interior”.¹⁹⁶

O outro aspecto a se considerar é a utilização do poema sinfônico¹⁹⁷ *Assim falou Zaratustra*, de Richard Strauss, composto em 1896 sob inspiração da obra homônima de Friedrich Nietzsche. A peça é constituída de único movimento ininterrupto, porém dividida em nove seções, que acompanham os capítulos do livro: 1) Introdução ou nascer do sol; 2) Dos Antigos Homens; 3) Da Grande Saudade; 4) Das Alegrias e Paixões; 5) O Túmulo-Canção; 6) Da ciência; 7) A Convalescença; 8)

¹⁹⁵ SOUZA, Wagner Ribeiro de. **Andróginos – gente computada igual a você**, 1973 Apud LOBERT, Rosemary. Um ponto de partida. In: _____. **A palavra mágica**: a vida cotidiana do Dzi Croquettes. Campinas: Unicamp, 2010, p. 62-63.

¹⁹⁶ STEIN, Murray. Introdução. In: _____. **Jung**: Mapa da Alma. São Paulo: Cultrix, 2000, p. 16.

¹⁹⁷ Poema Sinfônico é uma obra musical, geralmente escrita na forma de sinfonia, baseada em um algum texto literário (geralmente poema). “O Poema Sinfônico tenta expressar musicalmente o que o poeta tentou expressar na literatura”.

A Dança-Canção; 9) Canção do Sonâmbulo. No espetáculo *Andróginos – gente computada igual a você* apenas a primeira seção será utilizada. Assim, existem três movimentos: O primeiro preâmbulo da obra de Nietzsche,¹⁹⁸ sua leitura feita por Strauss; e por último a utilização do trecho “Nascer do Sol” no espetáculo.

Segundo o pianista John Blanch, a obra de Strauss não pode ser considerada a mera transposição dos escritos de Nietzsche em forma de sinfonia, mas a representação das diferentes emoções propiciadas ao compositor pelas palavras de Zarathustra.¹⁹⁹ Assim, trata-se do conflito constante entre duas tonalidades distintas, porém próximas: o Dó (Representação do universo) e a tonalidade de Si (Representação da humanidade). “O mais incrível é ver que essas duas notas, apesar de estarem tão próximas uma da outra, são completamente distantes quando se trata da harmonia. (Podemos fazer também a mesma analogia com o humano e o universo)”.²⁰⁰

¹⁹⁸ No primeiro preâmbulo, Zarathustra é apresentado ao leitor como um homem que, aos 30 anos de idade, isola-se nas montanhas a fim de conseguir autoconhecimento e conhecimento sobre as coisas do mundo. Passados 10 anos, acorda com a aurora e trava um diálogo com o Sol. Nesse momento, chega à conclusão que finalmente despertará ou, em outras palavras, que havia acordado para aquilo que considerava ser a verdade. Assim, tal como o Sol que todas as noites mergulha na escuridão da noite, Zarathustra resolve descer as montanhas para compartilhar o conhecimento adquirido nos anos de reclusão, era preciso levar o conhecimento advento do seu despertar para aqueles que “ainda dormiam”. Tal como o homem “iluminado” do Mito da Caverna de Platão, Zarathustra sai do seu refúgio nas montanhas, porém, ao chegar à cidade, encontra interlocutores incrédulos, incapazes de abandonar suas convicções e, portanto, despertar para a verdade. O anúncio de que o homem é um estágio intermediário a caminho da transcendência, ou do Supra-homem, não convence a multidão, que prefere manter-se conformada com sua realidade. O preâmbulo termina com a morte de um equilibrista, que se apresentava para a população. Em seus momentos finais, ouve de Zarathustra que nada deveria temer, pois o inferno e o demônio não existiam, tal como Deus havia morrido. (Cf. NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zarathustra**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. Das Letras, 2011.)

¹⁹⁹ “Não pretendi escrever uma música filosófica ou transformar o trabalho de Nietzsche em música. Eu quis sim transmitir na música uma ideia de evolução da raça humana desde a sua origem, através de várias fases de desenvolvimento, tanto religioso quanto científico, com a ideia do Supra-homem de Nietzsche”. STRAUSS, Richard Apud BLANCH, John. *Also sprach Zarathustra*, Op.30 (1896) Richard Strauss (1864-1949). **Conserto Sincero**, 7 de Maio de 2010. Disponível em: <<http://concertosincero.blogspot.com.br/2010/05/quem-decide-agora-e-voce-mes-de-abril.html>>. Acesso em: 09 Set. 2015.

²⁰⁰ BLANCH, John. *Also sprach Zarathustra*, Op.30 (1896) Richard Strauss (1864-1949). **Conserto Sincero**, 7 de Maio de 2010. Disponível em: <<http://concertosincero.blogspot.com.br/2010/05/quem-decide-agora-e-voce-mes-de-abril.html>>. Acesso em: 09 Set. 2015.

No texto publicado, Blanch faz uma análise completa de cada uma das 9 seções, mostrando detalhadamente as construções das harmonias e acordes, correlacionando-os com a obra de Nietzsche. Para essa interessante análise, consultar o site acima.

O contraste entre os dois tons é um dos maiores temas composicionais do poema sinfônico. Porém, ao final da peça, nenhum deles se estabelece como tônica predominante.

Esta composição de Strauss ficou mundialmente conhecida a partir da estreia de *2001 – uma odisseia no espaço* (1968), de Stanley Kubrick. Na obra cinematográfica, o poema sinfônico foi utilizado como linha de conexão entre pontos distintos da história, aparecendo sempre em momentos em que a evolução do homem é subentendida (no início de tudo; no descobrimento da arma pelos primatas; e na cena final, quando Dave tem contato com o monólito, sendo devolvido à Terra na forma de um bebê – o que pode ser interpretado como o Supra-homem nietzschiano). Sendo assim, temos tanto em Nietzsche, como em Strauss e Kubrick a ideia da “aurora do homem”, ou a sua transformação em um outro ser.²⁰¹

Remetendo-se à passagem da peça dos Dzi Croquettes e correlacionando aos preceitos de Carl Jung, é notório afirmar que a escolha da trilha sonora para o clímax de *Andróginos – gente computada igual a você* não foi aleatória. No texto teatral, Wagner Ribeiro anuncia o que está preste a acontecer: o surgimento de um novo homem ou, em outras palavras, do próprio andrógino. Após tantos começos e recomeços, jogos de ambiguidade e oposição, o enredo da trama pode finalmente desvelar ao espectador o “resultado” dos jogos de dualidade ocorridos ao longo da peça, que, em poucas palavras, é o equilíbrio entre *Animus* e *Anima* – o masculino e feminino existente, segundo a teoria junguiana, em todo ser humano.²⁰²

²⁰¹ Sobre o assunto consultar: MENDES, Eduardo Santos; CARRASCO, Ney. A relação imagem e som nos filmes de Kubrick. *Revista Cult*, ed. 119, 2010. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/a-relacao-imagem-e-som-nos-filmes-de-kubrick/>>. Acesso em: 09 Set. 2015.

²⁰² Considere que, pela psicologia analítica, a psique humana é constituída de diferentes dualidades que necessitam trabalhar em equilíbrio ou em parceria. Nessa corrente de pensamento, o inconsciente humano é constituído de diferentes estratos, dentre os quais, o inconsciente coletivo: um dos locais mais profundos e de difícil acesso, onde encontram-se diferentes arquétipos construídos ao longo de toda a história da humanidade. “O homem ‘possui’ muitas coisas que ele não adquiriu, mas herdou dos antepassados. Não nasceu *tábla rasa*, apenas nasceu inconsciente. Traz consigo sistemas organizadores e que estão prontos a funcionar numa forma especificamente humana, e isto se deve a milhões de anos de desenvolvimento humano”. (JUNG, Carl Apud STEIN, Murray. As fronteiras da psique. In: _____. **Jung**: Mapa da Alma. São Paulo: Cultrix, 2000, p. 84.) Dentre os arquétipos universais psíquicos, encontram-se os *Animus* (masculino) e *Anima* (feminino) – um complexo funcional que se comporta de forma compensatória a uma personalidade externa, consciente e

Na sequência coreográfica da peça, os atores representam a preparação para o surgimento desse “novo ser” através da utilização de adereços de panos coloridos e estampados, que remetem a imensas asas de borboletas. Passagem inspirada no musical infantil *O jardim das borboletas* (1972), de André José Adler, se tornou uma das sequências coreográficas mais marcantes na memória dos espectadores, seja por sua beleza plástica, seja pela catarse que ela representa na estrutura da trama cênica. Mantendo o mesmo compasso e ritmo, imitando uns aos outros com gestos idênticos, os atores ocupam todo o espaço cênico do estrato que representa a terra. Batem suas asas e se libertam do casulo outrora descrito por Wagner Ribeiro: é o renascimento, a representação simbólica grega que remete ao último estágio evolutivo da alma.²⁰³

E eis que surge o novo renascimento
E com ele um novo ser
Trazendo toda a força do macho e toda a graça da fêmea
É fácil com ele viver e entende-lo
Eu só não sei explica-lo e o faço com um grito:
Ahhhh é o Andrógino!²⁰⁴

manifesta. “São características femininas no homem e masculina na mulher que normalmente estão sempre presentes em determina medida, mas que são incômodas para a adaptação externa ou para o ideal existente [...]”. (JUNG, Emma. Introdução. In: _____. **Animas e Animus**. São Paulo: Cultrix, 1995, p. 15-16.) Sendo assim, segundo Carl Jung, se a personalidade externa se expressa de forma masculina, a pessoa terá uma *Animas*. Da mesma forma, personalidades externas femininas, serão “regidas” psiquicamente por um *Animus*. Perceba que Jung não se refere a sexo ou gênero biológico e sim a masculino e feminino. Por esse motivo, por exemplo, uma mulher pode ter uma personalidade externa masculina, tendo, portanto, uma *Animas* e não um *Animus*, como seria mais fácil considerar por se tratar de uma mulher. Relacionar-se com as funções anímicas nem sempre será uma tarefa fácil, pois, por vezes, tais funções se comportam e intervêm na vida individual como um estranho, com o qual não se sabe lidar. Assim, para a psicologia analítica de Jung, o desenvolvimento psicológico ideal será aquele em que as “[...] partes consciente e inconsciente do sistema psíquico trabalham juntas numa interação equilibrada e harmoniosa, e isso ocorre em parte entre a anima/us e a persona”. (STEIN, Murray. O caminho para o interior profundo. In: _____. **Jung: Mapa da Alma**. São Paulo: Cultrix, 2000, p. 121.)

²⁰³ É preciso salientar que o termo grego “*psyche*” possuía dois significados: um deles era alma e o outro borboleta – que simbolizava o espírito imortal. Na mitologia grega, a personificação da alma é representada por uma mulher com asas de borboleta. Já para a psicanálise moderna, a borboleta é considerada um símbolo de renascimento ou de recomeço. Cf. LEXIKON, Herder. Borboleta. In: _____. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Cultrix, 1990, p. 37

²⁰⁴ SOUZA, Wagner Ribeiro de. **Andróginos – gente computada igual a você**, 1973 Apud LOBERT, Rosemary. Um ponto de partida. In: _____. **A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes**. Campinas: Unicamp, 2010, p. 63.

O “limite dessa chave” é delimitado pela voz sarcástica e o grito estridente (falseteado) do ator, que contrasta com a leveza e dramaticidade da coreografia das borboletas. Surge então no palco três outros atores, vestindo rendas desfiadas e trazendo, cada qual, uma luva de box em uma das mãos e uma luva de cetim na outra (coberta de anéis e pulseiras). São os andróginos. A representação cênica dos opositos que encontram um equilíbrio, equilíbrio esse que se materializa na coreografia executada: “as forças viris se envolvem e se perdem em gestos delicados. Irrupção e desfecho de uma luta violenta amortecida na derivação dos sentidos eróticos”²⁰⁵ os movimentos angulosos do lado vestido com a luva de box, que contrasta com os arredondados da luva de cetim, para depois formar um só, uma mescla dos dois, porém sem que haja uma diferenciação entre ambos.



Cena “Androginos”²⁰⁶

²⁰⁵ LOBERT, Rosemary. Um ponto de partida. In: _____. **A palavra mágica**: a vida cotidiana do Dzi Croquettes. Campinas: Unicamp, 2010, p. 64.

²⁰⁶ Imagem disponível em: http://images.amcnetworks.com/sundancechannel.com/wp-content/uploads/2012/09/dzi_croquettes.jpg

A imagem do androgino, nesse contexto, não se refere apenas às manifestações externas da mescla do feminino e do masculino – estas são apenas representações simbólicas utilizadas no enredo teatral. Trata-se, na verdade, do reconhecimento de que o ser humano, por natureza, não pode ser categorizado apenas pelo seu sexo biológico, pois na sua constituição psíquica coexistem os dois princípios, o que torna as definições de gênero construções socioculturais ou, pelo pensamento de Michel de Foucault, formas de poder.²⁰⁷ Sendo assim, tal como no mito do Androgino de Platão,²⁰⁸ o ser Uno e primordial (Androgino) é aquele no qual estão contidos todos os contrários, a princípio ainda não diferenciados.

Quebrando, mais uma vez, essa sequência por demais significativa, segue agora o quadro denominado Desfile. O espectador – que neste momento acredita ter encontrado uma resposta ou chave de compreensão para todo o espetáculo – é novamente surpreendido por códigos sobrepostos, opostos e, em certa medida, complementares. Tal como nas outras passagens, é preciso agora selecionar a atenção ou se perder em meio à construção e distorção de tantas mensagens.

A pulga e o carapato são dois bichinhos que grudam no pelo dos animais irracionais, sugando até sua morte. Eliminemos esses bichinhos de nós. A formiga é um inseto vivo que nos cerca por

²⁰⁷ Cf. FOUCAULT, Michel. A hipótese repressiva. In: _____. **História da Sexualidade I: a vontade do saber**. 21 reimpressão. Rio de Janeiro: Graal, 2011.

²⁰⁸ Segundo o mito narrado por Platão, a natureza humana no início dos tempos era bem diferente da vivenciada agora. Ao invés de dois gêneros (feminino e masculino), havia na humanidade um terceiro, formado pela união entre os dois primeiros: o androgino (*Andros* – masculino e *Gyno* – feminino). O androgino era um ser quase perfeito porque, assim como os deuses, continha em si mesmo todas as oposições, bastando a si mesmo, completo e fecundo. Esses seres arredondados (representantes da lua, por serem filhos do Sol (homem) e da Terra (mulher) representavam uma ameaça, tanto por sua força e vigor, como também pela arrogância e ambição que os levaram a voltar-se contra os deuses, escalando o monte Olimpo. Tendo isso em mente, Zeus decidiu dividilos ao meio, separando a parte feminina da masculina, a fim de enfraquecer-los e deixá-los mais humildes. (Cf. PLATÃO. **O Banquete – ou do amor**. Trad. José Cavalcante de Souza. Rio de Janeiro: DIFEL, 2008.)

A rápida explanação sobre o mito é necessária para marcar uma diferença entre o ser mitológico, narrado por Platão, e o elaborado pelos Dzi Croquettes. No primeiro caso, os Androginos são punidos por sua arrogância e felicidade, por desafiarem os deuses. Mesmo separados, continuavam se amando, porém, impossibilitados experimentar novamente a plenitude de ser um só. Sendo assim, o amor se tornou uma punição. O Androgino da construção cênica dos Dzi, ao contrário, só pode existir pelo amor (“só o amor constrói”). É ele a solução para o individualismo e injustiças impetrados socialmente. Sendo assim, o que outrora foi considerado punição, agora se torna a solução para que, após um ciclo de intensas transformações, se retorne à forma perfeita inicial, porém, espera-se, aprimorada.

todos os lados; por mais que façamos para eliminá-lo, não conseguimos. Segundo informações científicas, a formiga mantém uma sociedade perfeita. O papagaio é uma ave que, por incrível que pareça, é chamada de irracional. Se nós ensinarmos o papagaio a falar, ele falará: arara, arara... [...] O urubu é outra ave, mas só que come carniça. Se nós morrermos no mato sem cachorro, provavelmente seremos esta carniça. E, segundo informações científicas, só o amor constrói.²⁰⁹

Segundo Lobert, as falas desse momento expressam as contradições dentro de ideias diversas. Tal jogo de significado contrasta com as representações feitas pelos atores em cena, que apresentam justamente o outro lado desse pensamento:

[...] numa procissão, sucedem-se os personagens que, na sua distorção, relembram a “Estátua da Liberdade” mancando, um drácula arrogante, as testemunhas de um funeral, a velhice, a pobreza, um anjo redentor ou exterminador. [...] um ator que se parece fugazmente, por um ou outro símbolo das vestimentas, com um bispo [que] bate em outro que se parece com uma freira.²¹⁰

Trata-se de representações criadas pelos atores de instituições e valores caros à sociedade. Uma liberdade que não se efetiva na prática; uma instituição religiosa que deveria pregar o amor ao próximo, mas que ao longo dos séculos tem a sua história marcada pela intolerância; “sanguessugas” que se julgam mais importantes do que outras pessoas, mas que se esquecem que seus ganhos foram gerados pela perda de outros; etc. Vindo logo após a cena dos andróginos, tal cena pode representar o declínio daquilo que outrora se considerava sólido e certo. Um novo olhar, propiciado pelo equilíbrio, para o que existe de irracional dentro de um mundo de racionalidades.

Tem-se, após o Desfile, o desfecho da peça. O retorno ao cotidiano ou a quebra da ilusão cênica pela explicitação de que se trata de teatro. Wagner Ribeiro sai da meia-escuridão ainda trajando sua fantasia, a qual é retirada lentamente em cena. A peruca dá lugar à calvície já avançada, a parte superior do maiô é enrolada até a cintura, deixando à mostra o corpo masculino, a voz, que outrora era falseteada, agora se torna

²⁰⁹ SOUZA, Wagner Ribeiro de. **Andróginos – gente computada igual a você**, 1973 Apud LOBERT, Rosemary. Um ponto de partida. In: _____. **A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes**. Campinas: Unicamp, 2010, p. 64.

²¹⁰ LOBERT, 2010, op. cit.

grave. Um a um, os demais atores entram em cena, enquanto Wagner apresenta os integrantes dessa família:

Todo mundo pensa que contar tem fim. Todo mundo pensa que fim tem que contar. Quase todo mundo conta o que consta em contar. A gente acha que a gente existe, do verbo existir, e diante disso a gente formou uma família onde eu sou o mais machão de todos, sou a mãe. O Lennie é o pai e o Jarbas também é a mãe. E, como toda mulher, eu tive que ter filhos, irmãs, sobrinhas e tudo o que a mulher tem [...].²¹¹

É a inversão dos papéis socialmente constituídos pela declaração de um homem que se afirma mulher e mãe. De um ator que se desnuda no palco, mostrando, sem os subterfúgios de roupas e adereços, de que a forma exterior nem sempre é parâmetro para se enxergar o que de fato a pessoa é. Sendo assim, o androgino não é aquele que se veste com roupas masculinas e femininas, mas aquele que consegue encontrar interiormente o equilíbrio entre estruturas que, culturalmente, são consideradas opostas.

Com o grito de Eloy Simões, a mágica da companhia, os atores saem novamente do palco e retiram toda a roupa, ficando apenas com tapa-sexos, boás e as suas maquiagens. Reincorporam a vida cotidiana e se mostram homens, reafirmando a proposição inicial da peça ao recitarem: “Gente computada igual a você!”.

Reiniciam a coreografia de “Dzi Croquettes, as internacionais”, denotando melhor a marcação coreográfica, pelo número reduzido de informações expressas – pela inexistência de fantasias, nesse momento. Ao final, uma voz grita “Amor... amor...”, no qual se segue uma descarga de banheiro e a retirada dos atores de cena. É a explícita alusão de que as pessoas, tal como qualquer outro objeto, podem ser consumidas e posteriormente descartadas.

Observa-se pela análise de *Androginos – gente computada igual a você* que os níveis de compreensão da peça passam por diferentes camadas, dependendo da

²¹¹ SOUZA, Wagner Ribeiro de. **Androginos – gente computada igual a você**, 1973 Apud LOBERT, Rosemary. Um ponto de partida. In: _____. **A palavra mágica**: a vida cotidiana do Dzi Croquettes. Campinas: Unicamp, 2010, p. 65.

bagagem utilizada pelo receptor. O que se evidencia, no entanto, é que há ao longo de toda a apresentação o contraste entre excessos de informações com momentos de unidade coreográfica. Ciclos que transmutam o descompasso em algo ritmado e compassado – como nas sequências em que os bailarinos dançam as mesmas coreografias. Entretanto, não é errado afirmar que, de maneira geral, a compreensão da peça perpassa muito mais o nível das sensações provocadas do que necessariamente pela sua compreensão.²¹²

Para além das mudanças quase diárias, promovidas pela inserção do substrato do cotidiano nos momentos mais “livres”, em 1974 os Dzi Croquettes resolveram reformular a estrutura do espetáculo, retirando do foco a questão da androginia. Trata-se de um movimento não apenas decorrente da busca por algo novo, mas sobretudo impulsionado pela deterioração da imagem do andrógino e do seu significado, tanto por parte da imprensa, como pelo público.²¹³

Como já foi exposto, na passagem entre os palcos das boates para o teatro, os Dzi Croquettes aproveitaram toda a repercussão gerada pela categorização do seu trabalho associada à androgina, que nesse momento era vista como algo positiva e revolucionária. Entretanto, as discussões ocorridas ao longo do ano de 1973 sobre o assunto – não apenas correlacionado ao espetáculo em si – provocou a deterioração outrora positiva em algo banalizado ou, em muitos casos, apenas uma nova nomenclatura para algo anteriormente existente (a homossexualidade).

Apesar do assunto ser melhor abordado no próximo capítulo, é necessário aqui destacar que tanto a crítica com uma grande parcela do público selecionou como chave explicativa para o espetáculo a categoria simbólica associada à sexualidade, desconsiderando as demais, ao mesmo tempo que atribuíam ao grupo, inequivocamente, a intenção de um movimento social, enquanto os mesmos não acenavam em tal direção. O reducionismo também aconteceu ao se associar o “estilo de vida” dos Croquettes em algo como “Todo mundo pode transar com todo mundo”,

²¹² Cf. LOBERT, Rosemary. O fixo que muda. In: _____. **A palavra mágica**: a vida cotidiana do Dzi Croquettes. Campinas: Unicamp, 2010, p. 121.

²¹³ Esse assunto será retomado no capítulo 3.

uma justificativa para aqueles que buscavam reforçar uma ideia prévia, mas que, por um motivo ou outro, não conseguiam assumi-la.

Some-se a isso tudo a grande quantidade de peças com a temática homossexual que estrearam entre 1973-1974, as quais, segundo Sábato Magaldi, acabam por banalizar um tema que a princípio se mostrava de extrema importância. Segundo o crítico, “O mal é que, à força de repetição, os temas se empobrecem e minimizam. O que parecia autêntico, numa primeira versão, logo se transforma em sucedâneo ou em satisfeito debruçar sobre os próprios males. Impera a autopiedade. O drama vira ‘curtição’”²¹⁴.

A exposição deste cenário é necessária para a compreensão do porquê os *Dzi Croquettes* resolveram criar uma nova peça, mesmo que a anterior estivesse apenas um ano em cartaz, sendo ainda considerada um sucesso. Percebendo assim que o foco na androginia perderá sua “aura” de ineditismo, bem acompanhando o crescente interesse do público pela organização “familiar” pouco convencional sob a qual os atores se apresentavam publicamente, reelaborou-se um novo espetáculo *Dzi Família Croquettes*.

Sobre esse novo formato, entretanto, não há como precisar até que ponto se diferenciava do anterior. Nos materiais recolhidos sobre o grupo, encontra-se o registro na SBAT de uma peça chamada *Dzi Família Croquettes*, porém sem a data que foi escrita e muito menos informações sobre a sua encenação ou não. Nesse mesmo registro, consta nos versos das folhas o carimbo da Boate/Restaurante Pujol, o que leva a entender se tratar de um texto escrito antes da elaboração de *Andróginos*. Em sua estrutura, trechos inteiros de *Dzi L'Internacionali* estão dispostos em lugares diferentes, reaproveitamento este que também foi feito no Teatro 13 de Maio. Porém, há o desenvolvimento de uma trama maior, com a existência de diálogos e de uma narrativa que gira em torno de uma família que se prepara para receber a visita de um parente e a reconciliação do casal de patriarcas. Nos materiais críticos recolhidos, não

²¹⁴ MAGALDI, Sábato. Ladies na madrugada. In: _____. **Amor ao teatro**. São Paulo: Edições Sesc, 2014. p. 295-296. [Crítica originalmente publicada no Jornal da Tarde, de 06 de Set. de 1974.]

foram encontradas nenhuma alusão a essa estrutura narrativa, apenas indícios de que ocorreram mudanças no espetáculo outrora apresentado no 13 de Maio.

De qualquer forma, a troca do nome do espetáculo já representa em si a vontade do grupo de desvincular, pelo menos diretamente, o trabalho com as discussões acerca da androginia. Ao mesmo tempo, tal mudança acompanha o lançamento de outro empreendimento: as *Dzi Croquettas*. Tem-se assim, a tentativa de mudar o foco para a temática família e, simultaneamente, anunciar o crescimento da mesma, pela estreia da peça *As fadas do Apocalipse* – que seguia os mesmos símbolos dos Dzi, porém feito por mulheres.²¹⁵



Dzi Família Croquettes – Detalhe para a mudança para um palco estilo italiano²¹⁶

²¹⁵ Parte das integrantes das Dzi Croquettas (Regina Chaves, Leiloca e Lidoka) formarão, em 1976, o grupo musical As Frenéticas.

²¹⁶ Imagem disponível em: <http://okupacao.blogspot.com.br/2010/12/dzi-croquettes-documentario.html>

Dzi Família Croquettes foi levado primeiramente aos palcos do Rio de Janeiro, em uma curta temporada no Teatro da Barra, no início de 1974. Ao espetáculo anterior, foram acrescentados cerca de 10 novos quadros, ao passo que outros foram retirados e/ou modificados/adaptados.²¹⁷ Seguindo as anotações feitas por Rosemary Lobert,²¹⁸ pode-se afirmar que a primeira parte do espetáculo permaneceu quase intacta, apenas com a inserção de um quadro entre a Abertura e o Monólogo feito por Wagner Ribeiro. As sequências entre o fim da “A festa” e o final do espetáculo (passando pela cena das Borboletas e do Androgino) também receberam poucas modificações – inserção do quadro “Marylin Moroe” e de “Dzi Família” (fechando a apresentação).

A mudança mais significativa é percebida na ampliação da sequência “A festa”, momento em que cada ator recebia um maior destaque e se podia explorar os talentos individuais. Desde a versão anterior, esse era o momento considerado pelos atores como o mais “livre”, pois previa na sua estruturação improvisos, situações do cotidiano dos atores, cenas paralelas sem muitas marcações e, principalmente, a criação livre no que diz respeito às fantasias. “Era uma das cenas preferidas dos atores. Para o público, sem dúvidas, artística e estruturalmente a menos consistente”.²¹⁹ É notório que, após quase um ano de sucesso, de aulas e ensaios diários, todos os Dzi Croquettes se sentissem mais confiantes e reivindicassem um espaço de maior destaque, onde pudessem explorar suas potencialidades individuais.

As personagens que compunham essa passagem eram uma mescla tanto de criações feitas pelos integrantes como de leituras de ícones facilmente reconhecíveis pelo público abrangente, imagens e formas já desgastadas pelo uso recorrente dos meios de comunicação de massa, como, por exemplo, Liza Minelli, Isaurinha Garcia, Billi Holliday e Gal Costa. Basicamente, era a utilização do espaço teatral para a

²¹⁷ Devido a saída de Jarbas, no início de 1974, alguns quadros que o ator tinha destaque tiveram que ser modificados. Foi o caso, por exemplo, de Mr. Jarbas e sua trupe que foi alterado para Mrs. Paulette e sua trupe.

²¹⁸ A mudança das sequências entre uma peça e outra foi registrada por Rosemary Lobert nos anexos da sua dissertação de mestrado. Na publicação da mesma, tais informações foram excluídas.

²¹⁹ LOBERT, Rosemary. A ambiguidade em três planos. In: _____. **A palavra mágica**: a vida cotidiana do Dzi Croquettes. Campinas: Unicamp, 2010, p. 83.

representação de uma festa privada, com a participação de convidados que se alternavam, de certa forma, no foco de atenção. É uma cena marcada pela simultaneidade de informações, alternâncias de um ou vários focos, transposição dos limites do palco (pela circulação dos atores em meio à plateia), bem como de uma “[...] confusão geral devida ao desempenho artístico de cada ator, às histórias múltiplas e simultâneas que se criavam ou simplesmente às situações particulares aos atores e incomprensíveis ao espectador [...]”.²²⁰

Os trechos *relax* ou *albarde* das coreografias – isto é, tudo o que parece movimentação, balbúrdia ou desordem, na esfera das sequências dançadas – tinham marcação precisa. Porém, com critérios totalmente diversos, havia outras sequências reforçando este lado informal. São quadros que negligenciam os ensaios [o desfile, a festa, bailarinas, etc.] [...]. Era o tipo de sequência que se assenta efetivamente no palco, frente ao público, porque: “[...] a palhaçada não dá pra ensaiar, tem que ser na hora, segundo o clima”.

Compensando esta falta de rigor, havia outras sequências coreográficas para polir o lado oposto, isto é, o *profissional*. “Limpando o espetáculo”, ordenando marcações, reestudando movimentos, ajustando os passos às possibilidades dos atores e exercícios físicos prévios para alcançar tal meta, criaram-se discípulos corretos do mestre.²²¹

Nessas oportunidades, o substrato do cotidiano é incorporado às apresentações, o que possibilita a manipulação dos quadros e das sequências, imprimindo à cena o dinamismo que o grupo tinha como projeto. Outra dualidade é delineada nesse momento: cena e vida se mesclam e se completam. “O cotidiano nutrindo a matéria cênica maleável”. A mescla de elementos cênicos e de histórias íntimas conseguem prender a atenção dos espectadores, tanto no que diz respeito ao espetáculo em si, como também no estilo de vida comunitário adotado pelos 13 atores. Cria-se a ilusão de se poder descobrir o ambiente dos ensaios e das coxias, a possibilidade de poder penetrar na intimidade dos artistas a partir do conhecimento dos referenciais extra palcos.

²²⁰ LOBERT, Rosemary. A ambiguidade em três planos. In: _____. **A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes**. Campinas: Unicamp, 2010, p. 83.

²²¹ Id. O móvel com aparência de fixo. In: Ibid., p. 135.

A temporada no Rio de Janeiro (entre janeiro e julho de 1974) é marcada por dois fatos: o primeiro foi a suspensão das apresentações pela censura, por cerca de uma semana (nos tijolinhos de publicidade essa informação aparece entre 16 e 22 de março de 1974).²²² Já o segundo foi o contato com a atriz internacionalmente conhecida Liza Minelli, que assiste à apresentação do grupo e se torna uma grande entusiasta do trabalho. Fatos aparentemente distintos, mas que serão determinantes para a elaboração de um projeto ainda maior: uma turnê feita na Europa.

Sob esse prisma, seja pelo medo de ter o espetáculo novamente suspenso pela Censura (devido ao grande sucesso do grupo e o surgimento de outros de natureza similar), seja pelo temor de se perder em meio a outros tantos espetáculos com temática próxima (ou considerada próxima) ou, por outro lado, pelos estímulos de Liza Minelli, que os encorajavam a apresentar em terras estrangeiras, o fato é que a decisão de fazer uma turnê pela Europa foi impulsiva e sem um preparo prévio. Isto porque, como foi dito no capítulo anterior, os teatros e casas de shows europeus, normalmente, fecham suas agendadas com um ano de antecedência. Além disso, não houve uma preocupação em desenvolver estratégias de publicidade e, muito menos, organizar um roteiro de cidades e locais para as futuras apresentações.

Sobre as apresentações feitas em Lisboa, Paris e Itália, entre novembro de 1974 e maio de 1975, não há muitos registros que permitam descrever os espetáculos apresentados. Este foi um período de grandes incertezas para os Dzi, primeiramente por se tratar de um grupo teatral independente e sem contatos profissionais significativos. Segundo pelo despreparo na viagem e desconhecimento do sistema de reserva dos teatros. E por último, porém não menos importante, pelo contexto histórico que Portugal vivia.

Seguindo novamente as anotações feitas por Rosemary, pode-se afirmar que o espetáculo apresentado em Portugal era similar a *Dzi Família Croquette*, com pequenas alterações e retiradas de quadros como, por exemplo, “A pátria” e “Marylin Monroe”. Já nas apresentações feitas em Paris (Teatro Charles Rochefort – dez. de

²²² Segundo matéria publicada na Folha de S. Paulo, o espetáculo sem muitas restrições: apenas a retirada de duas palavras e o pequeno acréscimo de alguns shorts. (Cf. RECADÔ. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ilustrada, p. 4, 20 de março de 1974.)

1974 a abr. de 1975) e na Itália (Teatro Odeon de Milão – abr. de 1975; Teatro Erba de Turim – maio de 1975) a estrutura foi bastante modificada, muito mais no que diz respeito à ordem dos quadros do que a inserção de novos. A mudança mais significativa, nesse caso, foi a retirada da passagem A Festa, com o realocamento de parte de seus personagens para uma sequência nova (denominada Varietés).²²³

Na Itália, após serem abandonados pelos empresários alemães que haviam se oferecidos para gerenciá-los, esboçam um novo espetáculo, uma mescla de sequências antigas com outras que remetiam, sobretudo, às raízes brasileiras ou, pelo menos, a ícones que internacionalmente fazem parte de uma determinada imagem do que seja o Brasil. O subtítulo acrescentado, *Troupe Brésilienne*, servia como um referencial ao público europeu, muito mais possível de ser reconhecível do que *Dzi Croquette*.

Dada a morte inesperada da cantora Josephine Backer, os *Dzi Croquettes* foram convidados emergencialmente a se apresentarem no Teatro Bobino [Paris], que ela ocupava até então. Apesar do bom encaminhamento da peça, se conseguirem um reajuste das normas do contrato de trabalho, eles acabaram abandonando a sala (Paris, jun.-jul. 1975). Compelidos a recompor cenário, a reiniciar ensaios e a procurar um teatro, os atores se dispersaram para férias europeias. [...] Foi a pedido da televisão alemã NDR, de Hamburgo, que lhes alugou o Teatro Hébertot, de Paris, por 15 dias, que o grupo viria a se recuperar (out. de 1975). Sendo tema de um filme de longa-metragem, os *Dzi* apresentaram pela última vez a peça nessa cidade.²²⁴

Por ter sido o único espetáculo filmado feito pelos *Dzis*, as imagens dessa apresentação em específico foram utilizadas na confecção do documentário e reproduzidas exaustivamente após o seu lançamento. Entretanto, observa-se que, na narrativa filmica, não há diferenciação alguma entre o espetáculo europeu e o apresentado em terras brasileiras, mesmo que muitas dessas passagens filmadas pertençam tenham sido criadas para *Dzi Família Croquettes: Troupe Brésilienne*.

²²³ Novos: Columbia, os três Carlitos, Freire Jacques, Coca-Cola; Anteriores: Miss Zapata, Billi Holliday, Marylin Monroe, Ne me quitte pas

²²⁴ LOBERT, Rosemary. Introdução. In: _____. **A palavra mágica**: a vida cotidiana do *Dzi Croquettes*. Campinas: Unicamp, 2010, p. 31.

Com base nesses pequenos trechos filmados, algumas diferenças se mostram evidentes – quando comparadas às apresentações feitas no Brasil. A primeira delas é a adaptação do espetáculo, originalmente feito para um teatro de arena, para o formato italiano, o que resulta numa maior delimitação entre os espaços do palco e da plateia. A quebra da quarta parede, bem como as interações feitas com o público, quando mostradas, ocorrem através de diálogos e não mais pela transposição física dos atores entre a audiência, tal como ocorria no Brasil.

Outra questão que salta aos olhos é a predominância de sequências extremamente coreografadas em detrimento daquelas que possuíam uma liberdade de criação no palco ou que permitiam improvisos e cacos. Nos mais de 20 minutos recuperados de filmagens, pode-se observar raras cenas em que as mensagens são sobrepostas, em que o foco de atenção é dividido em diferentes partes e espaços – linguagem cênica muito característica dos Dzis. Há uma “limpeza” na coreografia que contrasta com as descrições outrora feitas, o que também pode ser observado na emissão das mensagens: muito mais claras e diretas.

Por último, destaca-se o uso de um único foco de luz para recortar um ou poucos atores em cena, o que também leva a constatação de que em *Troupe Brésilienne* os quadros solos, ou feitos por no máximo três pessoas, foram privilegiados. Mesmo nas passagens que requeriam um número maior de bailarinos no palco, como em Iemolê, há uma centralidade em poucos participantes: os demais permanecem nos espaços limites do palco. Já sequências como “Dzi Croquettes, as internacionais” são caracterizadas pela sincronicidade e marcação cênica, apesar do espaço central (e consequentemente o lugar de maior destaque) ser reservado para Lennie Dale.

Na estrutura de *Troupe Brésilienne*, as passagens notoriamente reconhecidas pela técnica de dança, bem como por sua beleza plástica, foram mantidas: Abertura,²²⁵

²²⁵ Cena no documentário: 00:15:31 a 00:16:02 min.

Dzi Croquettes, as internacionais;²²⁶ James Brown;²²⁷ I'm coming;²²⁸ Cadeiras,²²⁹ Cayuco;²³⁰ Borboletas;²³¹ Andrógino;²³² Final;²³³ Apresentação da família;²³⁴ etc. O Monólogo da atriz, apesar de não ser propriamente uma sequência coreográfica, também foi preservada, porém com a inclusão de Miss Mirthes, sua secretária.²³⁵ “Historicamente, o personagem surgiu para suprir a deficiência do domínio da língua francesa de quem fazia a ‘Madame’ [...]”²³⁶ Observe que, nos primeiros casos, a dança é utilizada como linguagem universal, sendo possível a sua compreensão pelo público parisiense. Enquanto isso, nas passagens que requeriam o uso de texto, a barreira era transposta ora pelo uso do inglês, ora pelo auxílio de um dos integrantes que falava fluentemente francês.

Feitas essas observações, é necessário para essa análise destacar três passagens que foram construídas durante a turnê europeia: 1) Iemolê;²³⁷ 2) Cinema Nacional;²³⁸ 3) Varietés. As duas primeiras se destacam não apenas pela acuidade na técnica de dança, mas, também, pelos referenciais de brasiliidade que as mesmas invocam. Já a terceira, é uma bricolagem de personagens que outrora apareciam, principalmente, na Festa, porém seu formato agora assemelha-se mais com uma plataforma de desempenhos individuais. Em Varietés, personagens mundialmente conhecidos ganharam leituras que passavam pelos códigos estéticos dos Dzi:

²²⁶ Cena no documentário: 00:14:52 a 00:15:22 min.

²²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=ZeclvYl0lkY>

²²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=4VSghVnwE0k>

²²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=4VSghVnwE0k&feature=youtu.be#t=01m30s>

²³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=4JnggNImVX0>

²³¹ Cena no documentário: 00:08:24 a 00:10:05 min

²³² Cena no documentário: 00:12:50 a 00:13:12 min

²³³ <https://www.youtube.com/watch?v=4VSghVnwE0k&feature=youtu.be#t=13m28s>

²³⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=4VSghVnwE0k&feature=youtu.be#t=15m47s>

²³⁵ Cena documentário: 00:16:06 a 00:16:12 min.

²³⁶ LOBERT, Rosemary. O fixo que muda. In: _____. **A palavra mágica**: a vida cotidiana do Dzi Croquettes. Campinas: Unicamp, 2010, p. 127.

²³⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4VSghVnwE0k&feature=youtu.be#t=09m52s>

²³⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4VSghVnwE0k&feature=youtu.be#t=04m57s> até o minuto: 08:45 min.

Carlitos,²³⁹ Billi Holliday, Marylin Monroe e a performance brilhante de *Ne me quittes pas*.²⁴⁰

O Iemolê é uma representação, com liberdade poética, evidentemente, de danças ritualísticas de origem afro-brasileira. A cena possuí três níveis de leituras horizontais, determinada pela posição dos atores em cena. No estrato superior do palco, encontra-se Obaluaê, “Rei, Senhor da Terra” coberto da cabeças aos pés por palha, na sua representação iconográfica mais conhecida. Um pouco mais abaixo, em uma posição centralizada, está Iemanjá, “Rainha do mar” representada como uma sereia de calda branca e azul, com estrelas-do-mar no cabelo.²⁴¹ No primeiro nível, encontram-se efetivamente os participantes dos ritos de candomblé. Compõem ainda a cena atores com adereços nas cabeças feitos com uma espécie de pele de onça e com os rostos pintados. Representam atabaqueiros tocando atabaques e suas vestimentas remetem à ancestralidade africana do ritual.

Toda a cena é dividida em três partes. Primeiramente, tem se *o primeiro rum*, (toque, compasso) o início da conexão do orixá Iemanjá com os atabaqueiros e o atabaque, como se os três estivessem unidos no mesmo campo energético. Nesse momento as aiabás²⁴² dançam em um duplo movimento que mescla o semicírculo em torno do próprio eixo e, lateralmente, movimentos ondulares que indicam a natureza aquática do seu orixá.²⁴³ O ritmo do atabaque, nesse instante, é lento e cadenciado. A roupa litúrgica é predominantemente branca, com detalhes azuis. O texto do ator

²³⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=4VSghVnwE0k&feature=youtu.be#t=08m45s>

²⁴⁰ Cena documentário: 01:21:44 min.

²⁴¹ Iemanjá é frequentemente representada sob a forma latinizada de uma sereia, com longos cabelos soltos ao vento. Chamam-na, também, Dona Janaína ou, mesmo, Princesa ou Rainha do Mar.

²⁴² As aiabás, nesse contexto, referem-se às filhas dos orixás femininos. Essa denominação também é aplicada ao próprio orixá.

²⁴³ “A coreografia de algumas divindades possui alguns passos semelhantes que devem demonstrar algum tipo de relação entre elas, por exemplo, o fato de pertencerem a um mesmo elemento (água, terra, fogo, ar, etc.), ou a uma mesma nação, ou uma mesma função no cosmo. Há movimentos ligados à energia dos elementos da natureza, por exemplo, a água; todos os orixás femininos ligados a esse elemento têm algum movimento em comum que, contudo, é elaborado com outros movimentos ou com alguns objetos típicos de cada orixá”. BARBARA, Rosamaria. A dança das aiabás e o corpo como experiência social e ritual. In: _____. **A dança das Aiabás**: dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé. 200 f. 2012. Tese (Doutorado em Sociologia) – Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2012, f. 140.

substitui a cantiga, mas cumpre em parte a sua função: contar um pouco da história do Orixá.

Muda-se o *rum* dos atabaques, que se tornam mais rápidos, contínuos e crescentes. É o toque adarrun, a convocação do orixá que marca também a dança dos integrantes: uma ocupação total do espaço, com giros em sentido anti-horários, com uma postura levemente curvada para frente, girando cada vez mais rápido em torno de si mesmo. São movimentos redondos que remetem à natureza maternal do orixá, bem como à fluidez do elemento que lhe representa. Escuta-se um grito. É o anúncio da incorporação de Iemanjá pela filha-de-santo.

Em meio as aiabás, dois personagens se destoam, tanto pelo figurino como pela dança executada. Suas roupas são coloridas e cobrem apenas a metade inferior do corpo, seus movimentos são verticalizados, contrastando com os giros dos demais atores. São os filhos de Oxumaré, o orixá híbrido formado por uma metade feminina e outra masculina.

Após a benção de Iemanjá, mãe adotiva de Oxumaré em algumas mitologias africanas, os dois bailarinos (dispostos em pontas opostas do palco) caminham lentamente até se encontrarem no centro. Permanecem com os rostos voltados para o alto, não se olham e não se abraçam plenamente, no entanto, executam movimentos idênticos (por vezes espelhados), como duas metades de um único ser.

Ao som de Yê-mele (composição de Luis Carlos Vinhas e Chico Feitosa) a coreografia segue os preceitos característicos do rum a Oxumaré, mantendo a verticalidade do corpo que se dobra em direção ao chão como o bote de uma serpente que ataca sua presa. Os movimentos são alongados, tanto no que diz respeito aos braços como à ocupação do espaço cênico. Até o detalhe das pontas dos dedos curvadas foi observado na montagem da apresentação, uma referência às presas do animal símbolo do orixá: a serpente que morde a própria calda.

É interessante destacar o preciosismo de detalhes presentes na composição dessa cena cheia de simbolismos, os quais indicam um conhecimento não apenas de efeitos cênicos, como também dos rituais aos quais fazem referência. Assim, se em um primeiro momento ela pode ser encarada apenas como uma representação genérica de

um rito afro-brasileiro, com um olhar mais apurado constata-se a referência explícita ao nascimento do ser que em seu equilíbrio comporta o feminino e o masculino.

Em todo caso, para um espectador não versado em tal universo simbólico, a cena pode ser interpretada apenas pelo que ela apresenta de exótico e incomum, uma representação de Brasil pelo imaginário de seus cultos ancestrais. É o contato entre o mundo civilizado (europeu) com o passado mantido pela tradição ao sobrenatural, conforme pode ser percebido nas legendas da filmagem alemã:

Ritual Brasileiro: Os nativos adorar um Deus especial: metade homem, metade mulher. O mundo civilizado chama isso de criaturas híbridas surpreendentes: andrógino.

O quadro denominado Cinema Nacional também se utiliza dos referenciais de brasiliade, com aquela que talvez possa ser considerada um dos maiores ícones da cultura: Carmem Miranda. O enredo da trama se passa em um estúdio cinematográfico às voltas com a escolha daquela que será a atriz principal da filmagem e, para tanto, três candidatas se apresentam: a Carmem Miranda “pessoa real”, Carmem Miranda “símbolo público” e Carmem Miranda “imitação”, a qual, após uma apresentação cheia de exageros e trejeitos é a escolhida, não por ser a melhor, mas por ter o apelo desejado por aqueles que almejam a caricatura e não o real.

É necessário destacar que, ao mesmo tempo em que os *Dzi Croquettes* utilizam-se de símbolos que remetem à nacionalidade brasileira, por vezes considerados estereótipos, na composição cênica do espetáculo tais construções são subvertidas. Seja pela representação de um ritual comprehensível apenas por aqueles que detêm as chaves de sua simbologia, seja pela escolha da “imitação exagerada” de Carmem Miranda, em detrimento da representação da “pessoa real” e do símbolo público.²⁴⁴

²⁴⁴ Sobre as representações de brasiliade, consultar:

ORTIZ, Renato. *Imagens do Brasil. Revista Sociedade e Estado*, V. 28, N. 3, Setembro/Dezembro 2013. <http://www.scielo.br/pdf/se/v28n3/a08v28n3.pdf>

KERBER, Alessander. *Representações das identidades nacionais argentina e brasileira nas canções interpretadas por Carlos Gardel e Carmen Miranda (1917-1940)*. 2007. Dissertação (Mestrado) – UFRGS, Porto Alegre, 2007.

A filmagem feita pela TV Alemã fecha as apresentações feitas na Europa pelos Dzi Croquettes, bem como marca o seu retorno ao Brasil e, posteriormente, o desligamento de alguns integrantes, dentre eles Lennie Dale. Mesmo com as inúmeras tentativas de levar as atividades a diante, é perceptível que o grupo não consegue manter o sucesso outrora experimentado, seja com a mesma estrutura apresentada na Europa, seja com a criação de novos espetáculos, como *Romance* e *TV Croquette*, *Canal Dzi*.

“PARADOXALMENTE FOI O MOMENTO EM QUE SURGIRAM OS DZI CROQUETTES NO RIO DE JANEIRO”?

Conforme foi demonstrado no primeiro capítulo dessa tese, o lançamento do documentário *Dzi Croquettes* conseguiu projetar novamente o nome do grupo, colocando-o como tema de discussão e polêmica, mesmo passadas mais de três décadas do fim das suas atividades. Esse retorno, entretanto, não foi feito apenas no campo midiático, sendo sentido também na proliferação de estudos acadêmicos, das mais diferentes áreas de conhecimento. Em comum, esses trabalhos adotam o discurso cinematográfico de que a compreensão da proposta dos Dzi perpassa um confronto com a Ditadura Militar Brasileira, justificando-se, dessa forma, eleger o grupo como objeto de análise. Não é por acaso essa escolha de perspectiva, conforme apontado anteriormente, visto que a matriz interpretativa – que hierarquiza as produções teatrais da década de 1970 – considera, dentre outras coisas, os grupos teatrais desse período os herdeiros de um teatro consagrado engajado (feito nos anos 1960 por grupos como Arena, Oficina e Opinião), partindo-se da premissa de que a oposição à Ditadura Militar é condição de existência para o teatro feito em ambos os períodos.²⁴⁵

Tendo em vista esse eixo interpretativo já cristalizado, a ligação entre o trabalho desenvolvido pelos Dzi Croquettes e o contexto de cerceamento das liberdades civis torna-se o legitimador da escolha temática, atribuindo uma ideia de engajamento que no processo histórico não estava presente. Desconsidera-se, sob esse

²⁴⁵ Sobre o assunto, consultar: GUINSBURG, J.; PATRIOTA, Rosangela. **Teatro Brasileiro**: ideias de uma história. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ponto de vista, as especificidades da criação do grupo, bem como o entrelaçamento de uma teia de diferentes contextos, em pró de uma concepção pré-determinada do que deva ou não ser considerado político.

As preocupações dos Crolettes, na elaboração do espetáculo, perpassavam muito mais o estabelecimento de uma crítica aos padrões de gêneros, circunscritos na sociedade, do que qualquer iniciativa de confronto à censura ou à própria Ditadura Militar.²⁴⁶ Assim, propõem um questionamento a padrões comportamentais, feito a partir do desnudamento tanto do ator como de suas experiências pessoais.

Cor verde – Isso não significa, entretanto, que os Crolettes estejam querendo se transformar em ponta de lança de qualquer movimento – ou numa espécie de igrejinha do “gay power” brasileiro. “Apesar de os papéis femininos serem uma marca registrada em nossos shows, não queremos ficar restritos a isso”, salienta Tonelli. E ser homossexual é apenas um dos possíveis componentes de alguns integrantes do grupo. O espetáculo na pede desculpas nem faz apologias, em nome de seus membros. Mantém-se todo o tempo dentro de prudentes limites, que não chegaram a despertar as iras da Censura. O único problema nesta área foi com a cor verde de determinado capacete – simples e rapidamente resolvido com alguns retoques de purpurina.²⁴⁷ [Destacado]

Nesse sentido, comungam com uma série de outros jovens escritores que, ao final dos anos 1960 e durante a década seguinte, procuravam romper com os limites entre o palco e a plateia, recompondo em cena suas experiências e a própria ideia de cotidiano. Trata-se de uma nova forma de se colocar politicamente, a rejeição de valores éticos e morais legados pelas gerações anteriores, afinal, os impasses brasileiros não eram provenientes apenas da Ditadura Militar.

Para tanto, recordemos o surgimento de jovens escritores como Consuelo de Castro (*À flor da pele*, *O grande amor de nossas vidas*, etc.), Leilah Assumpção (*Fala baixo senão eu grito*, *Roda cor de*

²⁴⁶ “Alguns historiadores argumentam que o regime, na verdade, tinha um objetivo claro ao manter a esfera pública relativamente livre e aberta, contanto que estivesse destituída de atividades de crítica à ditadura. [...] As disputas da censura nos anos 70 estavam circunscritas em larga medida às expressões literárias e artísticas que os militares encaravam como um desafio direto à política do regime ou à moralidade pública”. (GREEN, James. “Abaixo à repressão: mais amor e mais tesão”, 1969-1980. In: _____. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Unesp, 2000, p. 398-399.)

²⁴⁷ PLUMAS E PAETÊS. *Veja*, Show, ed. 256, p. 88, 1 ago. 1973.

roda, Vejo um vulto na janela, Me acudam que sou donzela, dentre outras), Antônio Bivar (Cordélia Brasil, Alzira Power, Longe daqui, Aqui mesmo, etc.) Isabela Câmara (As moças), José Vicente (Hoje é dia de rock, Santidade, O assalto, etc.), dentre outros.

Nesse processo, recordemos também iniciativas como as do Teatro Ipanema (Rio de Janeiro), tendo à sua frente os atores Rubens Corrêa e Ivan Albuquerque, que realizam espetáculos que podem ser recordados como antológicos, como *O arquiteto e o Imperador da Assíria* (Fernando Arrabal) e *Hoje é dia de Rock* (José Vicente).²⁴⁸

Aos autores apontados por Patriota e Guinsburg, mostra-se interessante acrescentar os trabalhos desenvolvidos por José Agrippino de Paulo (*Rito do amor selvagem*, 1969) e do Grupo SONDA (*Tarzan 3º Mundo – o Mustang Hibernado*, 1968). O primeiro se destaca por sua narrativa fragmentária, a composição de quadros e planos independentes, que de certa forma não dialogam entre si, sendo a profusão de informações desorganizadas e potencializadas em sua espetacularidade visual. Feito a partir de um processo de criação coletiva, *Rito* volta-se para a afirmação do indivíduo, a liberação corporal, a celebração da diferença racial e sexual. “A montagem se apresenta como teatro, mas também como dança, música, artes plásticas, circo, *happening*, ou seja, antecipa um procedimento – hoje muito em voga –, de diversificação, pluralidade, hibridismo, diálogo entre as artes”.²⁴⁹

Essa profusão de imagens e quadros faz parte também da composição cênica de *Tarzan 3º Mundo – o Mustang Hibernado*,²⁵⁰ um espetáculo híbrido entre o teatro e dança, que tem como proposta a transgressão de regras e comportamentos, através da utilização do humor, explicitando assim sexualidades desviantes do padrão usual da sociedade. Composto por seis cenas independentes (que se diferenciam pelo

²⁴⁸ GUINSBURG, J.; PATRIOTA, Rosangela. Fim dos grandes temas e da ideia de abrangência: a diversidade como temática e como fazer teatral. In: _____. **Teatro Brasileiro: ideias de uma história**. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 181.

²⁴⁹ CAVALCANTI, Johana de Albuquerque. Considerações Finais. In: _____. **Teatro experimental (1967/1978): pioneirismo e loucura à margem da agonia da esquerda**. 256 f. 2012. Tese (Doutorado em Comunicação e Arte) – Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, f. 222.

²⁵⁰ O núcleo formador do grupo SONDA é composto por Maria Esther Stockler, José Agripino de Paula, a bailarina Yolanda Amadei e o ator Carlos Eugênio de Moura. Os demais integrantes foram escolhidos em base em dois critérios: a capacidade de improvisação e o sentimento de afinidade, visto que era intenção do grupo formar uma “família” que pudesse tanto conviver diariamente como desenvolver suas habilidades de criação em conjunto. Cf. Ibid.

tratamento visual diferenciado entre cenografia, música, efeitos de luz e a coreografia em si), a peça é concebida na justaposição ou simultaneidade de situações e linguagens, não possuindo necessariamente um encadeamento de ideias, linhas ou narrativa dramática.

Batman e Robin, íntimos, mais que uma dupla dinâmica, lutam e perdem de bandidos marginais;

Dois bailarinos lutam boxe e são surpreendidos por duas bailarinas hindus, enquanto imagens do sistema sanguíneo são projetadas sobre eles;

Uma cena acumula uma série de referências, objetos móveis, representando o caos, um lixão terceiro-mundista;

Um casal de negros dança, representando um encontro entre Adão e Eva, sexos trocados: ela é o homem e ele, a mulher...

A alusão erótica é um elemento bastante significativo no espetáculo – Batman e Robin como casal homossexual; uma enorme vagina e um pênis gigante de espuma ensaiam um preâmbulo amoroso [...].²⁵¹

Foram espetáculo mal recebidos pela crítica teatral, porém os exemplos acima apontam alguns dos encaminhamentos dados à cena teatral nesse final dos anos 1960, a qual sugere tanto a construção de uma nova teatralidade, como a perspectiva de uma cena calcada numa proposta vivencial, com a possibilidade de improvisações e constantes pequenas variações.²⁵²

Sob esse prisma, apesar da existência da estrutura de historiografia consolidada, todas essas experiências permitem apontar para o fato de que não é estranho o surgimento de um grupo tal como os Dzi Croquettes. Muito pelo contrário,

²⁵¹ CAVALCANTI, Johana de Albuquerque. Rito do Amor Selvagem: hibridismo e fragmentação diante do abismo do AI-5. In: _____. **Teatro experimental (1967/1978): pioneirismo e loucura à margem da agonia da esquerda.** 256 f. 2012. Tese (Doutorado em Comunicação e Arte) – Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, f. 75.

²⁵² Esse é apenas um pequeno fragmento de um cenário muito mais amplo, no qual ecoam informações com grupos como Living Theatre (a experiência da criação coletiva e da interação com o público, abordando temas tabus à época, como, por exemplo, sexo ou drogas), Los Lobos (com o uso de mimica, dança moderna, circo e teatro), Open Theater e Peter Brook. É necessário destacar os trabalhos desenvolvidos pelo grupo Oficina, os trabalhos de Plínio Marcos, bem como a iniciativa de Ruth Escobar de trazer ao Brasil o argentino Victor Garcia. Sobre o assunto consultar: FARIA, João Roberto. (Dir.) **História do Teatro Brasileiro**: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva / Sesc, 2013. V. 2. Especialmente os capítulos que compõem a terceira unidade: “Novas correntes teatrais: dramaturgia e encenações (1958-1978)”.

o processo histórico aponta para a existência de um terreno fértil, para a confluência de discussões e posicionamentos que dialogam diretamente com um horizonte de expectativas existente nesse contexto histórico.

CAPÍTULO III

INDÍCIOS DE RECEPÇÃO:

A PROPOSTA CÊNICA DOS DZI CROQUETTES PELAS LENTES DA CRÍTICA TEATRAL

Mas de um e de outro modo há um laço, uma relação viva entre o crítico e o teatro. Esse elemento unificador, de jungimento, há de ser um Eros, o amor, como desejo de desfrute, de posse plena do objeto amado. É claro que o ódio, decorrência de frustração, também está presente, como o oposto necessário desse amor.

Jacó Guinsburg

Acho que para o teatro seria pior viver sem a crítica, já que é ela que documenta o espetáculo e informa o público. Se a peça enquanto texto permanece e pode ser lida a qualquer momento, o mesmo não acontece com o espetáculo. Aí entra o papel da crítica, no sentido de documentar o espetáculo.

Décio de Almeida Prado

O ESPETÁCULO TEATRAL, tal como qualquer evento histórico, possui em sua essência a efemeridade daquilo que não pode ser repetido ou apreendido em sua totalidade. Por mais que uma peça seja encenada dia após dia, uma apresentação nunca será igual a outra, pois, apesar de possuir uma estrutura predeterminada (texto teatral, marcações, iluminação, etc.) que serve como “roteiro”, a relação que se estabelecerá entre palco e plateia será sempre distinta. As variáveis dessa equação são inúmeras, conforme uma ordem de fatores que vão desde a interatuação do elenco, até os estímulos e desestímulos de uma determinada audiência, os quais podem interferir no próprio ritmo da peça.

A ilusão de que um espetáculo, durante uma temporada, é sempre o mesmo é criada pela existência de uma matriz formada ao longo da sua elaboração. Essa

[...] série de remissões e esquematismos sob a forma de falas, marcações e ações características tecidas com uma rede de referências à encenação matricial do espetáculo em cartaz, as representações subsequentes são, não obstante, a cada vez, como que novas execuções de uma partitura. Isto porque elas sofrem inevitáveis variações mais ou menos acentuadas [...]. A reprise, portanto, nunca se reduz à mera repetição. Ela é, na verdade, uma recriação que combina esquematismos fixos com o dinamismo da atuação no aqui agora do teatro.²⁵³

²⁵³ GUINSBURG, Jacó. Em cena – nos diálogos. In: PATRIOTA, Rosangela; GUINSBURG, Jacó. **A cena em aula**. São Paulo: Edusp, 2009, p. 115.

Sob esse prisma, não há como negar que os registros documentais que abolem esse momento único de contato entre atores e plateia nem de longe conseguirão reproduzir a emoção original e/ou a totalidade do que de fato foi o espetáculo. Entretanto, são elementos importantíssimos, os vestígios que perduram através dos anos e permitem, posteriormente, realizar aproximações do que foi o espetáculo. Dentre esses materiais, é notório destacar os textos produzidos pelos críticos de ofício, os quais adquirem contornos indeléveis tornando-se “[...] uma das principais fontes de consulta para a tentativa de compreensão e reconstituição das realizações cênicas de uma época”.²⁵⁴

Segundo a historiadora Rosangela Patriota, “[...] o material elaborado pelos críticos teatrais são os documentos utilizados como ‘vozes de autoridade’ para justificar e, posteriormente, cristalizar determinadas interpretações”.²⁵⁵ Essa cristalização se dá, também, pela constante (re)utilização desses materiais, delineando temáticas, lugares e sujeitos a serem propagados para a posteridade.

Nesse sentido, pode-se dizer que, na maioria das vezes, o trabalho do crítico indica os “temas” e os “lugares” em que a História do Teatro deve ser pensada. Ele realiza, além disso, uma seleção estabelecendo o que deve figurar para a posteridade ou não. Talvez este seja o grande impasse para o historiador que se propõe a pensar as produções artísticas como documentos de pesquisa, sem que com isso ele aniquile o trabalho do crítico, haja vista que, de acordo com o historiador Robert Paris, a nossa “primeira dificuldade, aliás é de ordem literária [...]”.²⁵⁶

Se o crítico delineia os lugares a partir dos quais leituras/estudos futuros serão feitos, no caso dos Dzi Croquettes essa relação ganha um novo contorno ainda no presente histórico desses sujeitos. Isso porque, ao longo das diferentes versões do espetáculo, a imprensa selecionou alguns significados simbólicos, privilegiando interpretações que paulatinamente foram incorporadas/destacadas ao enredo teatral, como pode ser observado no capítulo anterior. Em outros termos, é possível afirmar

²⁵⁴ DA RIN, Márcia. Crítica: a memória do teatro brasileiro. **O Perceivejo**, ano III, n. 3, p. 38, 1995.

²⁵⁵ PATRIOTA, Rosangela. Críticos, Crítica e Dramaturgos. In: _____. **Vianinha**- um dramaturgo no coração do seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 89.

²⁵⁶ Ibid.

que os Dzi se utilizaram das polêmicas geradas por uma imprensa ansiosa por definilos, aproveitando-se dessas discussões para modificar os quadros levados ao palco.

É importante destacar que os espetáculos apresentados entre 1972 e 1976 (ano que estreou *Romance*) possuíam como base o mesmo texto teatral, escrito por Wagner Ribeiro em 1972, ainda na Boate Pujol no Rio de Janeiro. Por ter uma urdidura que permitia constante modificações, se tornou possível alterar a estrutura das apresentações, incorporando tanto os substratos do cotidiano, como os elementos evidenciados pela crítica. Trata-se de uma dinâmica que permite ao mesmo tempo manter o interesse do público e gerar publicidade espontânea.

Diante disso, uma questão se torna inquietante: se, ao contrário do que foi apresentado por Jacó Guinsburg, as apresentações dos Dzi não mantinham um “esquematismo” único, o qual poderia gerar a “ilusão” de que o espetáculo é o mesmo dia após dia, de que forma a sua recepção pode ser apreendida atualmente? Esse, sem dúvidas, foi o primeiro desafio para esta proposta de análise de recepção: compreender não apenas o conteúdo do que foi publicado sobre o grupo, mas, especialmente, delinear o que havia de permanente entre as versões dos espetáculos e que foram evidenciados na documentação selecionada.

Na busca pelos índices de recepção foi encontrado um número expressivo de materiais: cerca de 500 citações ao grupo, incluindo publicidades e notas aleatórias. A pesquisa se concentrou nos periódicos de grande circulação das capitais do Rio de Janeiro (Jornal de Notícias, Jornal do Brasil, Diário da Noite, Diário de Notícias, Correio da Manhã) e de São Paulo (Jornal O Globo; Diário de SP, Jornal da Tarde, Folha de S. Paulo, Revista Veja), visto que foram as cidades com o maior número de apresentações realizadas pelo grupo. O tratamento desse material o reduziu para 154, número ainda significativamente grande, mas que permitiu que fossem observados os termos e conceitos recorrentes atribuídos aos Dzi Croquettes.

Em história, tudo começa com o gesto de *separar*, de reunir, de transformar em “documentos” certos objetos distribuídos de outra maneira. Essa nova distribuição cultural é o primeiro trabalho. Na realidade, ela consiste em *produzir* tais documentos, pelo simples

fato de recopiar, transcrever ou fotografar esses objetos mudando ao mesmo tempo o seu lugar e o seu estatuto.²⁵⁷

Esse processo descrito por Michel de Certeau, de transformar objetos em documentos, direcionou a urdidura deste capítulo, visto que foi a partir do contato com esses materiais que algumas conclusões gerais puderam ser tiradas. A primeira delas é o fato de que uma grande porcentagem dos textos sobre os Dzi foi publicada por colunistas, o que em outros termos significa, primeiramente, que se trata de notícias sem a obrigatoriedade de uma reflexão maior, tal como acontece com os textos dos críticos de ofício. E, por outro lado, que possuem uma linguagem coloquial, necessária para chamar a atenção do leitor diante do espaço reduzido.

O segundo aspecto diz respeito à recorrência dos autores que escreveram a respeito do grupo/espetáculo. Observou-se que em cada periódico há um grande número de publicações do mesmo autor, o que significa dizer que os índices de recepção foram permeados, em cada jornal/revista, pelas posições ideológicas e estéticas de um único (ou poucos) indivíduo, independentemente da quantidade de textos publicados. Além disso, alguns eram amigos pessoais dos Dzi, tendo acesso a informações do cotidiano que eram constantemente noticiadas. Trata-se de um duplo movimento, uma vez que era interessante para o grupo manter-se regularmente na mídia e, ao mesmo tempo, as polêmicas, ou assuntos ressaltados, serviam como material a ser incorporado ou destacado nas constantes reelaborações do espetáculo.

Essa exposição do cotidiano gerava o interesse de espectadores, principalmente aqueles que assistiam quase que diariamente as apresentações. Os chamados de tietes acompanhavam e almejavam ver as mudanças postas no palco, bem como decifrar situações cênicas que faziam referência a episódios externos, situações essas ou que foram noticiadas pela imprensa ou que eram acessíveis por um contato direto ao dia-a-dia dos Dzis. Na ânsia de captar esses pequenos fragmentos, muitas

²⁵⁷ CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: _____. **A Escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 81.

vezes, o “insignificante” acaba recebendo mais importância, para essa parcela de público, do o enredo em si.

Para a antropóloga Rosemay Lobert, a proposta não apenas cênica, mas sobretudo de grupo, representava uma certa linguagem “universal de sucesso”²⁵⁸ para essa parcela de público. Lia-se sob a ótica de que “querer é poder”, logo, o caminho trilhado pelos Dzi Croquettes se abria como uma possibilidade de ação frente a obstáculos vividos cotidianamente – preconceitos, assumir uma orientação sexual ou estilo de vida alternativo, poder trabalhar com teatro ou com setores informais, sem as garantias de estabilidade, etc. Essa seria, segundo a autora, uma leitura da proposta cênica que passa por um cunho social, funcionando como uma rede ou comunidade de apoio.

Eu era muito tímida, muito fechada nos meus relacionamentos. Fui ver o show uma vez e amei. Aí voltei com amigos meus e vi que era maravilhoso. Depois fui todas as semanas no Treze de Maio (teatro de São Paulo). Só me atrevi a falar com eles no último dia; eles me deram muita força em tudo o que eu faço, a questão é se assumir...²⁵⁹

Os trechos dos depoimentos disponibilizados pela autora possuem algumas coisas em comum e dão indícios do terreno fértil que representava o início da década de 1970 para uma proposta cênica como a dos Dzi Croquettes. O que mais salta aos olhos nesse material é o fato de que muito pouco se fala da peça em si, do seu enredo, estrutura e/ou personagens. Os entrevistados falam de si mesmos, de como o cunho social da proposta cênica os encorajou a tomar atitudes e resoluções que antes os mesmos pareciam incapacitados, seja pela falta de segurança, seja por medo de represálias ou do que pessoas próximas poderiam pensar. É a construção de uma imagem projetada sobre o grupo que passa por ideais de sucesso e liberdade, imagem essa que é construída não apenas a partir do espetáculo, mas também pelos materiais jornalísticos publicados à época.

²⁵⁸ Cf. LOBERT, Rosemary. Conclusão – Dzi Croquettes versus público. In: _____. **A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes**. Campinas: Unicamp, 2010, p. 224.

²⁵⁹ Entrevista que faz parte da coleta de depoimentos do público dos Dzi Croquettes, feito por Rosemary Lobert Apud Ibid., p. 222.

Os Dzi Croquettes buscavam, é fato, inserir nos espetáculos problemas que lhes eram caros, o que nem por isso eram menos os “problemas” de tantas outras pessoas. No entanto, é evidente que essa parcela, apesar de significativa, não abrangia toda a audiência. Tão pouco pode-se afirmar que os espetáculos se tornaram apresentações de gueto, direcionados a um público específico. O que os destacavam do restante, no entanto, era a sua regularidade, bem como o fato de muitos adotarem estilos de vestimentas inspiradas nos figurinos dos espetáculos.

A plateia que tem comparecido em peso ao show dos Dzi Croquettes, no Teatro da Praia, começa a rivalizar em féerie e descontração com os próprios alegres artistas encarregados de dar o espetáculo.²⁶⁰

Constata-se a existência de um recorte enviesado por expectativas anteriores, o que acaba por se mostrar um reducionismo diante de tantas outras temáticas da peça. Como foi evidenciado no capítulo anterior, a proposta cênica dos Dzi possibilitava essa leitura com cunho social, porém ultrapassa, e nem era a sua intenção, ser uma bandeira de luta pró determinado segmento. Esse empobrecimento de leitura, no entanto, também é evidenciado na recepção crítica do espetáculo, que o reduz a apenas três aspectos: profissionalismo coreográfico, criatividade na elaboração dos figurinos e a discussão acerca de sexualidades ditas desviantes.

Sendo assim, torna-se importante questionar quais os horizontes de expectativas²⁶¹ existentes na conjuntura da primeira metade da década de 1970 e que

²⁶⁰ AMARAL, Zózimo Barrozo. Os mágicos da praia. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, Zózimo, p. 3, 27 Mar. 1974

²⁶¹ O termo “campo de expectativas” ou “horizonte de expectativas” é cunhado Hans Robert Jauss (na área da Estética da Recepção) e diz respeito ao “[...] conjunto de referências que orientam o julgamento crítico no contato com a obra de arte”. (SIEGA, Paula Regina. **O reflexo de Calibã no espelho de Próspero**: Estudo sobre a recepção italiana do Cinema Novo (1960-1970). 2010. Tese [doutorado em Letterature Portoghese e Brasiliiana] – Università Ca’ Foscari Venezia, Veneza, 2010, f. 4). Tal conceito, parte do pressuposto de que o leitor ou espectador, ao percorrer um texto ou apreciar uma peça, por exemplo, aciona inúmeros outras referências que compõem o seu acervo, promovendo uma inter-relação entre elas, construindo novos sentidos. Da mesma forma, os autores projetam perspectivas para um suposto leitor/espectador, criando também horizontes de expectativas para a fruição da sua obra. Sob esse prisma, não há uma aproximação ingênua entre obra-espectador-espectador-obra. Toda a aproximação é intencional, para suprir uma expectativa. (Cf. JAUSS, Hans Robert. A Estética da Recepção: Colocações Gerais. In: LIMA, Luiz Costa. (Coord. e Trad.). **A literatura e o leitor**: Textos de estética da recepção. 2. ed. (rev. e ampl). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.)

favoreceram, pelo menos parcialmente, a aceitação do grupo em determinados espaços? Como essas expectativas orientam a crítica teatral na escolha de seus temas? Sob quais perspectivas o trabalho cênico foi lido? Esses são os eixos que norteiam a escrita desse capítulo.

ENTRE O PROFISSIONALISMO E BANDEIRAS DE LUTA: A CRÍTICA EM FACE DA CATEGORIZAÇÃO DA PROPOSTA CÊNICA

Partindo-se do pressuposto de que “Por mais renovadora que seja, cada obra não se apresenta como novidade absoluta num vazio informativo [...]”,²⁶² não há como desconsiderar a existência de uma série de elementos contextuais, presentes no início dos anos 1970, que fornecem um campo fértil para que as propostas estéticas/sociais dos Dzi Croquettes pudessem se desenvolver. Por outro lado, é necessário considerar a existência de uma dada expectativa que direciona as leituras feitas a partir da proposta cênica e que pode ser apreendida através dos diferentes índices de recepção.

No que diz respeito ao material publicado sobre os Dzi Croquettes, observa-se que as críticas estiveram permeadas muito mais pela tentativa de categorização do grupo, a determinados movimentos internacionais, do que necessariamente a análises do espetáculo em si. Com o objetivo de conseguir demonstrar a sintonia entre o que era feito no Brasil e o que ocorria no âmbito internacional, desconsiderou-se tanto o discurso dos atores, que negavam veementemente qualquer iniciativa nesse sentido, como uma série de outros elementos que estavam presentes nos próprios espetáculo e que apontavam para outra direção. Assim, criou-se uma discrepância entre uma proposta cênica que questionava justamente os enquadramentos de qualquer natureza (e não apenas sexual) com uma crítica que procurava nos Dzi uma intenção de movimento social.

Sob esse prisma, pode-se afirmar que houve um reducionismo nas leituras efetuadas, considerando-se apenas o que de mais imediato o espetáculo apresentava: a

²⁶² ZILBERMAN, Regina. Projetando a nova história da literatura. In: _____. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989, p. 34.

questão sobre os gêneros, suas roupas e o profissionalismo da dança. A partir desses elementos, as interpretações foram traçadas (já na boate Pujol, em 1972), criando-se lugares comuns através dos quais os espetáculos deveriam serem lidos.²⁶³

As primeiras críticas encontradas sobre o grupo já apontam para essa tentativa de categorização. A contraposição de símbolos femininos e masculinos na composição dos figurinos de *Dzi Croquettes L'Internacionalli* foi o elemento chave para que Orlando Senna, a par da tendência que surgia principalmente na Europa, atribuísse ao espetáculo a proposta da androginia:

[...] ficando excluída a classificação meramente homossexual. De qualquer maneira, a aproximação maior que uma definição (se alguém necessitar disso) poderá ser feita no campo da androginia – o que eles são, nos termos das possibilidades do que seja esta nova-velha barra sexual do homem.²⁶⁴

É interessante apontar alguns aspectos na composição desse material. O primeiro deles é que a crítica publicada no *Correio da Manhã* foi escrita a partir do ensaio dos atores, antes mesmo da estreia, logo Senna não teve acesso ao espetáculo em si. Por outro lado, ao mesmo tempo em que tenta negar um vínculo interpretativo associado à sexualidade dos atores (“meramente homossexual”), acaba por se contradizer ao afirmar que a androginia é uma “nova-velha barra sexual do homem”. Assim, em outros termos, é possível concluir que ao associá-los a um movimento/moda ainda pouco conhecido no Brasil, Orlando Senna quis atribuir um determinado valor, ao mesmo tempo em que retirava a carga pejorativa que poderia existir em um espetáculo feito por homens que se vestiam com elementos do vestuário feminino.

Ao lado disso, as falas de Wagner Ribeiro, sobre a composição do espetáculo, receberam muito pouca atenção. Elas expressam a mola propulsora não apenas dos

²⁶³ Apesar dos Dzi Croquettes se aproveitarem dessas discussões para a reelaboração dos seus espetáculos, a incorporação das mesmas se dava pela ironia, pelo uso sarcástico de categorias atribuídas a eles, como foi o caso, por exemplo, do subtítulo *Gente computada igual a você*.

²⁶⁴ SENNA, Orlando. Dzi Croquettes, os andróginos. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, Teatro/Crítica, 04 Dez. 1972.

motivos que o levaram a criar o espetáculo, mas também a chave para a compreensão do mesmo.

Dzi, a alegria de viver

Fala Wagner: “Os Dzi Croquettes L’Internacionalli nasceram da nossa necessidade pessoal de trabalhar em alguma coisa que enchesse as nossas próprias medidas. Oito caras, dançarinos, atores, pintores, músicos, nós, de repente automarginalizados do trabalho tradicional de teatro, procurando um meio de comunicação. A partir de determinado momento passamos a curtir uma vida underground, no sentido mais profundo. E o grupo nasceu daí, da nossa necessidade de trabalho. [...]”

Falou. Mas o que significa Dzi?²⁶⁵ [Destacado]

É fato que estampar uma matéria com o título “Dzi Croquettes, os andróginos” chama muito mais atenção do público leitor do que algo do tipo “Dzi Croquettes, atores automarginalizados”. No entanto, a questão não é apenas a criação de uma manchete chamativa, mas a tentativa de demonstrar a sintonia entre o que era produzido no Brasil com o que estava sendo discutido internacionalmente.

O “show” se mostra como coisa nova, coisa jamais ousada na noite carioca – não em termos de engrossamento ou de difíceis deliberação da Censura, mas no sentido do estranho-fascinante, da atmosfera criada e usada, da mistura despreconceituada de Alice Cooper e Tenesses Williams, teatro de revista da Praça Tiradentes e “underground” norte-americano.²⁶⁶

Segundo o pesquisador James Green, ao longo da segunda metade dos anos 1960 paulatinamente se teve notícias do “modismo” androgino, principalmente pela projeção de alguns *popstars* que imprimiam em seu visual uma dubiedade tanto de vestimentas como de sexualidade, introduzindo no Brasil uma expectativa acerca desses novos costumes, principalmente nos setores de classe média. Para o autor, “A prosperidade econômica do pós-guerra gerou um mercado em expansão [...]. Jornais, revistas, filmes estrangeiros e histórias em quadrinhos norte-americanas informavam

²⁶⁵ SENNA, Orlando. Dzi Croquettes, os andróginos. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, Teatro/Crítica, 04 Dez. 1972.

²⁶⁶ Id. Dzi Croquettes / Cervantes. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 03, 26 Dez. 1972

os leitores sobre as últimas novidades da moda, estilo e padrões culturais provenientes de Nova York, Hollywood, Paris e Roma".²⁶⁷

No campo musical, a androginia ganha destaque pelo sucesso de artistas como Little Richard (que já na década de 1950 chocava a sociedade norte-americana com seu visual andrógino e sexualidade à flor da pele), David Bowie, Freddie Mercury, Mick Jagger, Alice Cooper, Lou Reed, Marc Bolan e seu grupo T-Rex, dentre outros. Nessas propostas, há o florescimento de uma estetização na qual o corpo reconvoca uma formalização idealizada através do uso de cores intensas, maquiagens, adereços e uma neutralidade (ou dubiedade) de sua exposição sexual pela utilização de elementos femininos e masculinos indistintamente.

Segundo Leonardo Aldrovandi, a androginia da década de 1970 revela uma dialética tanto transcendental como sexual, a partir do fascínio gerado pelo travestimento e uso de maquiagens e cores exageradas, os quais remetem para um sentimento de autenticidade e fascínio pelo "divinizante" ou, em outros termos, pela possibilidade de "desumanizar" o homem, tornando-o um ser extraordinário, múltiplo, cindido em um mundo cada vez mais controlador e categorizador.

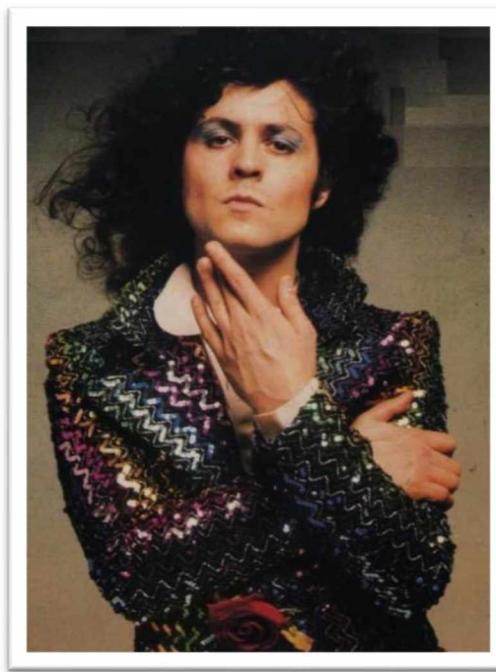
E se uma maquiagem exagerada poderia nos derrubar de volta para o mundo terreno de uma autentica ou ruidosa vida suburbana, botas, saltos, trajetos lustrosos e adereços destoantes nos projetam novamente rumo a astros ou porões mais misteriosos e encantadores.²⁶⁸

Na década de 1970, dentre os gêneros musicais associados à androginia, ganha destaque os artistas ligados ao Glam/Glitter Rock. Segundo Elton John da Silva Farias, a invenção dos termos ocorreu após uma apresentação do cantor Marc Bolan e seu grupo T. Rex num programa de televisão inglês chamado *Top Of The Pops*, em 1972. Na ocasião, Marc teria colocado um pouco de glitter ao redor dos olhos como

²⁶⁷ GREEN, James. Novas palavras, novos espaços, novas identidades, 1945-1968. In: _____. **Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. São Paulo: Unesp, 2000, p. 252.

²⁶⁸ ALDROVANDI, Leonardo. Da sublimação do imaginário social à potência musical: algumas notas sobre a relação texto-sonoridade no glam rock de David Bowie. **Anais do encontro de música e mídia: verbalidades, musicalidades, temas, tramas e transito**. Disponível em: www.musimid.mus.br/2encontro/files/comunicacoes.htm. Acesso em: 06 de jul. de 2011.

forma de distração e alívio da tensão, não havendo necessariamente qualquer intencionalidade por trás de tal gesto. Entretanto, dias depois, inúmeros fãs compareceram ao seu show com os rostos purpurinados, além de roupas coloridas e acessórios igualmente chamativos. “A partir de então, as rádios britânicas começaram a cunhar o termo ‘Glam Rock’ e Marc Bolan foi considerado o seu ‘iniciador’”.²⁶⁹



Marc Bolan²⁷⁰

Um dos mais importantes expoentes desse gênero musical foi o cantor David Bowie, principalmente após a construção, em 1972, da “persona musical” Ziggy Stardust: “um messiânico rock star vindo do espaço acompanhado da banda extraterrestre Spiders From Mars”.²⁷¹ Ao longo de sua carreira, criou diversos outros personagens que serviam para camuflar uma certa timidez, ao mesmo tempo em que o diferenciava de outros tantos artistas. É a criação de um ser único e extraordinário, que

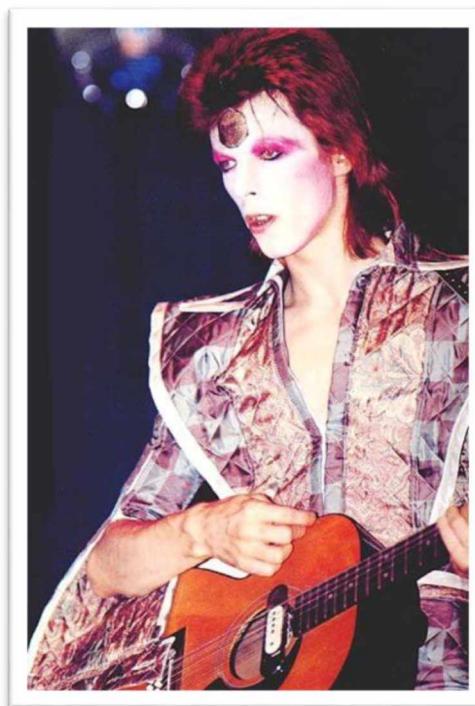
²⁶⁹ FARIAS, Elton John da Silva. “I’m better than you”: O cantor Elton John e o glam/glitter rock enquanto lugares de “performance pós-moderna” e cultura das personalidades. **IV Congresso Internacional de História**, Maringá, p. 4353, 2009. Disponível em: <http://www.pph.uem.br/cih/anais/trabalhos/756.pdf>. Acesso em: 13 jan. 2016.

²⁷⁰ Disponível em: www.pinterest.com

²⁷¹ DAVID BOWIE: androgynia e glamour no rock. **Revista Rolling Stones**. Reprodução disponível no site: <http://lazer.hsw.uol.com.br/david-bowie1.htm>

ultrapassa os limites comportamentais protegido atrás de uma “máscara social”. Bowie influenciou inúmeros jovens ao longo da década de 1970, não apenas no que diz respeito ao vestuário, mas especialmente no que tange ao comportamento: liberdade de expressão, sexual, de gênero, etc.

Ziggy era a personagem ideal para Bowie usar em palco e podia, com facilidade, enfrentar as audiências dos concertos e levá-los ao rubro devido às suas roupas fantásticas, à sua maquilhagem extravagante e aos seus gestos sensuais. A loucura gerada à sua volta era de tal forma que, a Ziggy, não apenas se rendiam as jovens da época, mas também os rapazes fascinados por aquele indivíduo estranho, meio homem, meio mulher.²⁷²



David Bowie (Ziggy Stardust)

Também Michael Jackson, mais tarde, se rendeu à estética androgina. Com looks caracterizados pela excentricidade, com uso de pedras preciosas, couro, cores garridas, dourado e prateado há a clara predominância do brilho. As notas agudas, maneirismos ambíguos, o assumido recurso a tratamentos estéticos para lhe alterarem

²⁷² RAMOS, Isabel Patrícia da S. F. B. David Bowie vs Ziggy Stardust. In: _____. **O Eu e o Outro: Dr. Jekyll vs Mr. Hyde/ David Bowie vs Ziggy Stardust.** 2005. Dissertação (Mestrado em Estudos Inglês) – Universidade Aberta, Lisboa, f. 70.

algumas feições marcam-no como um ícone quer no panorama da pop music internacional como um modelo androgino.²⁷³

Observa-se que Orlando Senna mobiliza justamente esses referenciais para descrever a proposta cênica dos Dzi Croquettes, a fim de tornar cognoscível para seus leitores a sua argumentação. A associação feita com Alice Cooper, por exemplo, invoca não apenas o seu estilo de vestimenta, mas sobretudo a sua postura provocativa, irreverente, bem como seu espírito sarcástico.

É fato, porém, que ao longo de 1973 as notícias sobre a androginia europeia ainda chegavam ao Brasil de maneira fragmentada e carregada por sensos comuns. Era sinônimo de algo novo, vanguardista muitas vezes, revolucionário em tantas outras, mas que tinha a sua compreensão reduzida à generalização do “feminino e masculino” na mesma pessoa. Lida a partir do viés da sexualidade, apontava para caminhos distintos, pois não se conseguia identificar as diferenças entre ser androgino e ser bissexual, por exemplo. Ao lado disso, adquire tônus de movimento social, um dentre tantos que surgiram ao longo dos anos 1960 e 1970.

Essas discussões estão presentes nos materiais sobre os Dzi Croquettes, principalmente naqueles que buscam legitimar o trabalho cênico por se “tratar de algo vanguardista”. O problema reside justamente ao se tentar atribuir ao grupo algo que efetivamente apenas se tinha uma leve noção, pois na definição rasa de “seres que comportam características masculinas e femininas” encontra-se um universo de desdobramentos.²⁷⁴

²⁷³ GODINHO, Felipe Manuel Henriques. Androginia. In: _____. **Trans**: como fenômeno de moda. 104 f. 2012. Dissertação (Mestrado em Design de Moda) – Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2012, f. 10.

²⁷⁴ É necessário frisar a importância das descobertas na área da psiquiatria e da medicina ocorridas ao longo dos anos 1960, as quais colocam em xeque a dicotomia entre os sexos propagada até esse momento. Em outros termos, um discurso científico dá respaldo para que se questione a “pureza” dos gêneros, demonstrando-se que há uma bipolaridade sexual tanto no que concerne a psique, bem como no que diz respeito ao essencialismo biológico (graus de feminilização no homem e vice-versa). Sendo assim, não se trata apenas de uma categorização sexual, visto que a androginia é um arquétipo inerente na psique humana, com uma tradição que remete às origens da tradição judaico-cristã. Segundo June Singer, “A mensagem de *androginia* é que a psique humana é constituída de muitas dualidades diferentes que precisam ser mantidas em equilíbrio para que o indivíduo seja integral, para que ele seja verdadeiramente humano”. SINGER, June. Introdução. In: _____. **Androginia**: rumo a uma nova teoria da sexualidade. São Paulo: Cultrix, 1990, p. 13.

A crítica escrita por Mauricio Dias indica bem o contorno dessa nebulosidade. Com o sugestivo e irônico título “Croquette-Power”, uma alusão direta ao movimento norte-americano Gay-Power, Dias descreve os momentos marcantes do espetáculo, enfatizando, sempre que possível, as peculiaridades do figurino dos atores: “Rostos e lábios pintados, lantejoulas, cílios postiços, plumas e polainas, eles assumem o que chama de ‘a parte feminina que todo homem tem’”²⁷⁵.

“Nosso propósito é divertir divertindo. Achamos que, relaxado, o público aceita o espetáculo, e um choque que parecia inevitável é abrandado”, explica Wagner Ribeiro, 36 anos, autor do texto e componente do Dzi. O “choque”, afinal inexistente, seria a presença oficializada do terceiro sexo.²⁷⁶ [Destacado]

Por se tratar de homens que se apresentavam com mesclas de roupas femininas e masculinas (bem como ao fato de assumirem publicamente sua sexualidade), teorias foram formuladas sobre as pretensões do grupo, associando-os a movimentos internacionais, seja no que diz respeito à homossexualidade, seja à androginia. Em ambos os casos, encontra-se a expectativa tanto do público como da crítica de ver nos Dzi Croquettes um engajamento no sentido de movimento reivindicatório, o que em certa medida prepara um terreno favorável à sua recepção.

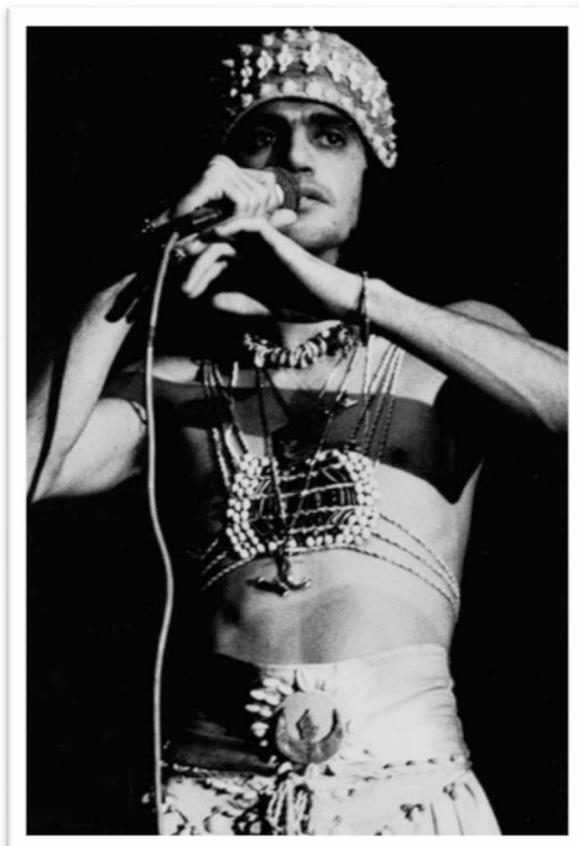
Entretanto, o conceito de androginia não obteve uma discussão aprofundada nos materiais críticos e, muito menos, foi questionado. Seja por quê era uma discussão na área psicológica relativamente recente, seja por quê se tornou corriqueiro denominá-los assim. Em todo caso, a questão da androginia se popularizou, sendo definida como tudo e como coisa alguma. Muitos utilizaram o termo para lidar com uma homossexualidade sem a carga pejorativa que outros termos possuíam. Ao mesmo tempo, qualquer um poderia se considerar androgino, visto que não havia um delineamento que pudesse ser utilizado (androginia era usada tanto em discussões feministas, de sexualidade, de rebeldia, etc.).

Se havia uma dificuldade sobre qual terminologia empregar para descrever os espetáculos dos Dzi (“Desmistificação do travesti”, “Show de travesti sem bichismos”,

²⁷⁵ DIAS, Mauricio. Croquette-Power. **Veja**, Show, ed. 232, 14 fev. 1973, p. 90.

²⁷⁶ Ibid.

“A força do macho e a graça da fêmea”, etc.), ela parece ter sido em parte suprida com o surgimento do adjetivo androgino, que no final de 1972 poderia fazer sentido para uma parcela ainda restrita da sociedade, mas que ao longo dos próximos anos foi familiarizada e inserida no vocabulário de muitos. Porém, é necessário destacar que no Brasil, “O tropicalismo, com Gil, Caetano, Maria Bethânia e Gal Costa, [já] trazia à cena a imagem de uma sensualidade despudorada, e seus membros não faziam questão de desmentir as especulações sobre suas relações homossexuais”.²⁷⁷



Caetano Veloso – 1972²⁷⁸

Caetano Veloso foi um dos primeiros artistas a jogar com essa multiplicidade de gêneros, além de assumir publicamente sua suposta bissexualidade – ainda que repetisse que não transava com homens. Mais do que isso, o cantor estava pondo em

²⁷⁷ Cf. FRY, Peter; MACRAE, Edward. É proibido proibir? (Brasil 1968-1982). In: _____. **O que é homossexualidade?** São Paulo: Brasiliense, 1984.

²⁷⁸ Imagem disponível em: http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Caetano+Veloso<r=c&id_perso=166

questão a rígida separação entre comportamentos convencionados como “feminino” e “masculino”. No início da década de 1970, após voltar do seu exílio em Londres, causou furor ao subir nos palcos de batom nos lábios e usando um bustiê. “Caetano voltou e em suas apresentações ele se vestia de baiana, usava batom e fazia trejeitos à Ia Carmem Miranda”.²⁷⁹ Sendo assim, apesar da não utilização do termo androgino à época, percebe-se que a mescla entre o feminino e o masculino não era totalmente estranha ou alheia à sociedade.

Com o sucesso dos Dzi Croquettes e o surgimento da banda Secos & Molhados, a curiosidade em torno da androginia ganhara diversas páginas nas revistas e jornais brasileiros de grande circulação. Por um lado, isso se torna algo positivo, visto que gerava publicidade espontânea para o grupo. No entanto, um dos efeitos colaterais foi a paulatina deterioração do seu significado, visto que, como bem aponta Rosemary Lobert, por vezes a divulgação imprópria sobre o tema dava maior peso ao sensacionalismo fazendo com que o assunto passasse como “[...] uma moda mais do que um motivo para reflexões profundas sobre segregações e preconceitos”.²⁸⁰

Dentre as publicações dessa imprensa “sempre avida por renovar-se”²⁸¹ destaca a matéria (de página inteira) da revista *Veja*, intitulada “O quarto sexo”. Destinada à sessão Comportamento, o texto trata da popularização recente do androginismo, questionando se o fenômeno deve ser considerado uma patologia ou um produto da moda.

Eles, ou elas, acreditam que é perfeitamente possível dispensar os determinismos da natureza humana – e, portanto, não procuram parecer homens ou mulheres. Tanto podem vestir longas capas espanholas e calçar coturnos militares, quanto colantes blusinhas de lycra e sapatos de salto alto. Muitos os consideram apenas uma moda passageira, ditada nos Estados Unidos e Europa por algumas das mais ambíguas estrelas do momento, entre as quais cintilam a líder feminista Kate Millett, o cantor de rock David Bowie e a atriz cinematográfica Maria Schneider, do filme “Último tango”. Mas sociólogos e psicólogos debatem seu estilo de vida tanto quanto o dos homossexuais. São os “andróginos”, cujo número, depois da

²⁷⁹ Cf. FRY, Peter; MACRAE, Edward. É proibido proibir? (Brasil 1968-1982). In: _____. **O que é homossexualidade?** São Paulo: Brasiliense, 1984.

²⁸⁰ LOBERT, Rosemary. Conclusão – Dzi Croquettes versus público. In: _____. **A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes**. Campinas: Unicamp, 2010, p. 251.

²⁸¹ Ibid.

moda ser decididamente chancelada no exterior, começa a se multiplicar nas grandes cidades brasileiras.

Produtos da moda ou fenômenos patológicos, o fato é que os primeiros andróginos brasileiros começaram a aparecer no ano passado, após dois discutidos shows que o grupo Dzi Croquettes e o conjunto musical Secos & Molhados apresentaram sucessivamente em São Paulo e no Rio. [...] Hoje, a difusão da androginia não parece provocar mais que cochichos maliciosos. Como o de uma idosa senhora, na semana passada, durante um jantar na Cantina d'Amico Piolim, em São Paulo, muito frequentada por andróginos e semi-andróginos: “Eles me lembram os anjos. Possuem um sexo que nem sempre funciona”²⁸² [Destacado]

Ao longo do texto, a reportagem coloca em dúvida a existência, no Brasil, de “andróginos verdadeiros”, bem como aponta a pretensa intenção de se adotar tal vocativo apenas para “camuflar a homossexualidade”. Sobre esse último ponto, transcreve diferentes narrativas de casos em que a androginia “[...] se resume em circular no início da noite com uma garota e permanecer o final dela em companhia de um rapaz”.²⁸³ A reportagem se mostra tendenciosa ao dar pouca visibilidade aos argumentos favoráveis, atribuindo a eles o adjetivo de confusos ou com pouca precisão, visto que, pela genealogia da palavra, androgino deveria ser compreendido como “o mesmo que hermafrodito”.

A fim de dar respaldo e peso à discussão, invoca o discurso médico de psiquiatras e “figuras expressivas da intelligentsia brasileira”, concluindo que a androginia ganha adeptos entre as camadas mais jovens da população devido a “falta de definição do adolescente” ou, em outras palavras, a uma justificativa temporária e inconsciente para esse período de indecisão.

“Trata-se de produto de uma máquina publicitária enraizada e açãoada em países onde existe um Woman's Lib e um Gay Power realmente atuantes”, dizem alguns. Sem dúvida, ao contrário de diversos andróginos dos Estados Unidos, que assumiram francamente seu bissexualismo, a ponto de registrarem os filhos com nomes ambíguos (Orion, Taharah, Rumi, etc.), os do Brasil tendem a formar apenas um gueto social. Linha de pensamento com a qual

²⁸² O QUARTO SEXO. **Veja**, comportamento, ed. 295, p. 76, 1 maio 1974.

²⁸³ Ibid.

concorda um travesti carioca, para quem o androginismo brasileiro ainda não merece ser levado a sério.²⁸⁴ [Destacado]

Como pode ser percebido, a postura conservadora da reportagem conclui ser o androginismo uma estratégia de marketing a fim de promover movimentos feministas e homossexuais, em países que efetivamente possuem alguma organização nesse sentido. No caso brasileiro, trata-se apenas de um modismo facilmente reconhecido pelo uso de “roupas extravagantes”.²⁸⁵ A postura da revista *Veja* com relação ao trabalho dos Dzi Croquettes merece alguns apontamentos, não apenas por ser um periódico de grande circulação nacional, mas também pelo peso que é atribuído a ela como formadora de opinião pública.

Nas reportagens publicadas na revista, e que fazem alguma relação entre os Croquettes e o Gay-Power, o uso de ironia e muitas aspas marcam o tom da escrita, numa tentativa de desqualificar qualquer aproximação entre esses dois universos.

O “gay power” também está mudando. Seus mais ilustres representantes no píer incorporaram-se ao que eles chamam de “mais recente movimento teatral brasileiro”, o show dos Zi Croquettes que, apoiado em nomes consumidos de longa data como Lennie Dale e Miéle, é apresentado todas as noites na “Boate Pujol”. Ciro Barcellos, um Zi Croquete que fugiu de casa há quatro anos para se juntar ao elenco de “*Hair*”, é um bom exemplo das consequências dessa aventura por palcos mais convencionais que o píer. Hoje pode ser confundido com qualquer um dos rapagões do surf cuja masculinidade não admite ser posta em dúvida. A grande metamorfose, a agressão homossexual, fica guardada para as noites no Pujol, quando ele prende os cabelos compridos que lhe caem pelos ombros em dois graciosos rabos de cavalo, sobre o rosto com purpurina e desfila em saltos altos.²⁸⁶ [Destacado]

²⁸⁴ O QUARTO SEXO. *Veja*, comportamento, ed. 295, p. 76-77, 1 maio 1974.

²⁸⁵ Essa reportagem não foi um caso isolado. A revista *Veja*, após 1974, publicou diversos outros artigos sobre a questão, mantendo-se o mesmo olhar para a androginia. É o caso, por exemplo, da matéria “Sexos Definidos”, publicada na sessão ciência, na qual traça as vantagens e desvantagens de se ser mulher ou homem, tendo como base os desenvolvimentos biológicos e psicológicos atribuídos a cada um. Mais uma vez, com um discurso com “ares” de científicidade, tenta demonstrar que, “para desespero das ligas de liberação feminista e dos irrequietos rapazes do Gay-Power” que as diferenças entre homens e mulheres são impostas por uma herança genética, sendo assim a “euforia pansexual” é apenas um “modismo de permanência duvidosa”. (Cf. SEXOS DEFINIDOS. *Veja*, Ciência, p. 50, 12 jun. 1974.

²⁸⁶ FOI APENAS sonho e acabou. *Veja*, Especial, ed. 235, p. 45, 7 mar. 1973.

Perceba o constante uso de aspas e a ironia explicita em atribuir aos Dzi Croquettes o título de “Representantes do Gay-Power” no Brasil. Neste caso, não se trata de demonstrar uma proposta de engajamento do grupo, mas a desqualificação tanto do trabalho cênico (“dois graciosos rabos de cavalo, cobre o rosto com purpurina e desfila em saltos altos”) como da ideia de que possa existir no país um movimento nos moldes da experiência norte-americana.

Os Zi Croquettes estão convencidos de que é preciso se transformarem logo em algo bem comercializável. Pelo menos esses parecem ser os planos de Wagner Ribeiro, o mais velho (36 anos) e líder do grupo que veio de Bebedouro, no interior de São Paulo, para o Rio, para estudar e acabou montando uma butique: “O Pujol é apenas o início. A gente quer mesmo é montar uma empresa que inclua um cabaré na Lapa, um teatro, um lugar para exposições, já que todos pintamos um pouco”. E Wagner se empolga: “Depois montamos uma rede de butiques, e por que não, até mesmo quitandas, farmácias, um banco do artista, tudo para dar emprego a essa moçada da praia que poderia perfeitamente estar atrás de um balcão”.

Não é à toa que Wagner Ribeiro, vestido de Carmem Miranda no Pujol, conclama com fervor para a plateia bem comportada: “Vocês pensam que é fácil ser underground? É uma tarefa das mais difíceis, sem dúvidas”.

Ninguém tem mais dúvidas. Nem mesmo Guilherme, ou Maria Guilhermina, a “Rainha dos raios”, o mais escandaloso entre os “gayfiosos”, que se diz determinado a cumprir o seu destino: “Eu posso ser uma grande estrela, uma Liza Minnelli, se o sexo e as drogas não me destruírem”.²⁸⁷

O texto marca as tônicas dos valores do pensamento conservador, presente na sociedade brasileira desse início dos anos 1970 – ideal de sexualidade e trabalho, principalmente. Deturpa a entrevista dada por Wagner Ribeiro, reduzindo o seu trabalho no teatro a algo que deva ser “comercializado” rapidamente, deixando subentendido que qualquer pretensão de atribuir ao espetáculo alguma carga valorativa de movimento ou engajamento deva ser descartada. Em resposta a essa reportagem, o ator questiona tanto a atribuição do título de “representante do Gay-Power brasileiro”,

²⁸⁷ FOI APENAS sonho e acabou. **Veja**, Especial, ed. 235, p. 45, 7 mar. 1973.

como a tendenciosa escrita do texto que, a fim desmerecer o trabalho, utiliza recortes da sua entrevista fora do contexto.²⁸⁸

Ecos dessa reportagem podem ser observados em diversas outras críticas, nas quais Wagner Ribeiro tenta deixar claro não querer vincular o seu trabalho com qualquer tipo de movimento pró homossexualidade. É a tentativa de deixar claras as propostas e intenções: mostrar que “o importante é divertir as pessoas”, demonstrando que mesmo preso a regras de valores é necessário que as pessoas possam se expandir, ser mais do que uma categoria predetermina socialmente, pois, afinal, tudo se resume a “gente”.

Wagner, que também é artesão em couro, tenta explicar o seu show para uma jornalista: “o show transmite muita alegria, muito humor, todo mundo sai dançando. É uma coisa nova, em matéria de teatro no Brasil. A gente mostra o homem vestido de mulher, mas com humor e não criticando a mulher”. Depois, com um olhar vago e uma voz neutra, declara que não está a fim de representar o gay-power brasileiro, como a *Veja* afirmou. Em seguida diz que o andrógino saudado no show como “o homem do futuro”, não será, nunca “na sua realidade e totalidade, um homossexual”.²⁸⁹

Em outros momentos, questiona o posicionamento da imprensa que deveria se cercar de cuidados antes de fazer associações desencontradas entre androginia, homossexualidade e movimentos pró-minorias, o que de fato tornou-se recorrente. Em outras palavras, o que Wagner Ribeiro tenta explicar é que a proposta do espetáculo não é direcionada apenas a um determinado segmento sexual e que leituras feitas nesse sentido desconsideram o conteúdo simbólico presente nas peças.

Uma das coisas que mais irritam Wagner Ribeiro [...] é ver gente de imprensa “que tem a obrigação de ser bem informada para informar

²⁸⁸ Devido ao sucesso do grupo no Teatro 13 de Maio, a revista chega a publicar uma outra reportagem sobre os Dzi Crolettes, a qual ocupa cerca três páginas no periódico. Nela, destaca a trajetória do jovem grupo, os elementos do figurino e o estranhamento que os atores tiveram a princípio, quando se viram “vestidos de mulher”. A reportagem não faz alusão à androginia, porém destaca que o homossexualismo é apenas “um dos possíveis componentes de alguns integrantes do grupo”. Ao lado disso, deixa claro que o grupo não pretende “[...] se transformar em ponta de lança de qualquer movimento – ou numa espécie de igrejinha do ‘gay power’ brasileiro”, muito pelo contrário, afinal, “Mantém-se todo o tempo dentro de prudentes limites, que não chegaram a despertar as iras da Censura”. (PLUMAS E PAETÊS. *Veja*, Show, ed. 256, p. 88, 1 ago. 1973.)

²⁸⁹ PENTEADO, Regina. No palco, o humor, a alegria e a ironia das Crolettes. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ilustrada, p. 5, 21 de junho de 1973.

as pessoas” dizer que os Dzi Crolettes são os representantes do gay-power brasileiro. Então, quando ele lê uma coisa destas, diz que fica pensando assim: será que esta gente é mesmo inteligente?

Porque – isto ele faz questão de explicar – “os Dzi Crolettes não são representantes nem do gay-power, nem dos andróginos, nem dos homens, nem das mulheres, nem dos brancos, nem dos pretos, mas de todos. Porque, ou a gente representa todos, ou então não representa ninguém. Mas esta gente, bem, faz uma embrulhada, mistura tudo, confunde gay-power com andróginos, faz uma confusão! Como é possível – pergunta mais uma vez – acontecer isto com gente que tem a obrigação de informar os outros?”.²⁹⁰

O que Ribeiro desconsidera é que a recepção de um espetáculo foge às intencionalidades dos seus idealizadores, sendo possíveis inúmeras leituras a partir de referenciais e expectativas próprios. Sendo assim, um espetáculo formado por homens, que se propõe a questionar as fronteiras entre os gêneros pode ser lido pela perspectiva de transgressão, tanto pelo público como pela imprensa. O problema reside em procurar uma intenção de movimento social que não existe nem no espetáculo e muito menos nos discursos dos seus idealizadores.

Por mais que o grupo se defendesse, a tendência geral era a de lhe atribuir uma postura reivindicatória de preferência e opção sexual, identificando-os ora com a androginia, ora com o gay-power norte-americano. No entanto, se a identificação com esses movimentos pró-minorias por um lado gerou uma série de desconfortos, por outro, não há como negar, vai ao encontro com o horizonte de expectativas de uma época permeada por reivindicações de liberdade também de ordem sexual, fazendo com que a leitura do espetáculo confluía para essa associação.

Segundo James Green, no final dos anos 1960, a subcultura homossexual brasileira já experimentava, em parte, as influências da revolução sexual e do movimento gay internacional, oferecendo formas diferentes de pensar sobre os papéis sexuais e posicionamentos perante não apenas os modelos hegemônicos, como também a identidade homossexual, que até o momento era estabelecida pela diáde “bicha/bofe” (associação de papéis femininos e masculinos dentro da sexualidade homoafetiva). Sob essa perspectiva, explica que o processo de urbanização, a expansão

²⁹⁰ OS CROQUETTES segundo Vagner, um deles. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ilustrada, p. 1, 2 de agosto de 1974.

da classe média, bem como as influências culturais de discussões feitas no âmbito internacional acerca da homossexualidade contribuíram para o surgimento, inicialmente entre a classe média, de uma nova identidade sexual (os entendidos²⁹¹) na qual não se leva em consideração o papel sexual (ativo ou passivo), mas o objeto de desejo.²⁹²

Entretanto, o contato com esses movimentos não ficou restrito apenas à subcultura homossexual, sendo apresentada a um público amplo devido à publicação de artigos em jornais de grande circulação nacional. Nesse sentido, pode-se pressupor que diversas pessoas que formaram o público dos Dzi Croquettes (em sua maioria classe média) tiveram anteriormente alguma notícia ou contato com as reivindicações das chamadas “minorias” na Europa e EUA, o que propicia, pelo menos parcialmente, um terreno favorável para a recepção da peça.

Apesar da censura do governo durante a década de 1970, informações esparsas sobre o surgimento e o crescimento do movimento internacional de gays e lésbicas começaram a encontrar espaço na imprensa brasileira. Embora os artigos sobre a homossexualidade no Brasil variassem entre a hostilidade e a simpatia, dependendo do jornal, as notícias internacionais, ainda que pouco frequentes, tendiam a apresentar um retrato positivo dos movimentos de gays e lésbicas em outras partes do mundo. Os artigos informavam os leitores sobre os protestos, ações legais e atividades voltadas à ampliação dos direitos democráticos para gays e lésbicas nos Estados Unidos e na Europa. Por exemplo, em 1969, o *Jornal da Tarde* publicou uma reportagem da Reuters sobre o “gay power” em São Francisco, nos Estados Unidos. *O Globo* cedeu espaço em suas páginas para uma matéria da Associated Press sobre a marcha em Nova York, em 1970, organizada pela Frente de Liberação Gay.²⁹³

²⁹¹ O termo “entendido” foi utilizado no Brasil desde os anos 1940, no entanto é resignificado no final dos anos 1960, adquirindo uma nova conotação. Nesse novo contexto, entendido designa homossexuais de classe média/alta tradicional que rejeita termos pejorativos como “bicha”, “veado” ou “louca”, assim como o comportamento vistoso e afeminado. Adotam um novo comportamento sexual “igualitário”, que não tem como referência a organização heterossexual passivo/ativo. (Cf. GREEN, James N. Novas palavras, novos espaços, novas identidades, 1945-1968). In: _____, **Além do Carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. São Paulo: Unesp, 2000, p. 308-309.)

²⁹² Cf. Ibid.

²⁹³ Ibid., p. 416.

No ângulo dessas considerações, o espetáculo dos Dzi Croquettes surgiu como canalizador desse enfoque da realidade, inaugurando um canal de expressão próprio que seria reaproveitado e intensificado. Sendo assim, deu-se a preferência para o conteúdo simbólico referente à sexualidade, o que desencadeou outros reducionismo e simplificações que, com o passar dos anos, se tornaram referências para descrever a proposta do grupo.

Primeiro grupo teatral brasileiro a empunhar com humor inteligente a bandeira do *gay power* no início dos anos 70, os Dzi Croquettes divertiam paulistas e cariocas, anos atrás, com seus travestis.²⁹⁴

Percebe-se, pelos trechos analisados até o momento, que a ousadia de aparecer nos palcos com elementos de roupas ditas de mulher polarizou uma considerável parte do interesse da imprensa, seja pelas intenções do grupo, seja pelo significado/classificação que tal combinação deveria corresponder. Dessa forma, pode-se supor haver um incomodo ao terem que qualificar o conteúdo da peça, que se assemelhava a um “show de travestis” (algo que atingia os valores morais e os preconceitos latentes no contexto da época da aparição dos Dzis), porém com uma repercussão em termos de público e crítica que possibilitou que os mesmos se transferissem para o Teatro, não ocupando mais o âmbito costumeiro de boates ou teatros de segunda categoria.

No período entre a passagem da boate Ton-Ton para o Teatro 13 de Maio, a crítica positiva de Sábató Magaldi adquire um peso fundamental, ao legitimar o espetáculo e sugerir que o mesmo fosse realizado fora do ambiente destinado ao “público noturno”. O respaldo do importante crítico pode ser sentido, dentre outros aspectos, por dois motivos: a citação da mesma por outros autores,²⁹⁵ mesmo após anos

²⁹⁴ CARVALHO, Elizabeth. Desinformação: os Dzi Croquettes voltaram sem criatividade. **Veja**, Show, p. 142, 1 out. 1980

²⁹⁵ “Receberam várias críticas favoráveis, destaca a de Sábató, citando-o: “‘ambiguidades, se criticarem, vestir-se de mulher, mas mantendo os pelos, autenticidade’”. (PENTEADO, Regina. No palco, o humor, a alegria e a ironia das Croquettes. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ilustrada, p. 5, 21 Jun. 1973.); “Dzi Croquettes voltam aos palcos cariocas, agora no Teatro da Praia. Eis a opinião de um crítico paulista: ‘O espetáculo lança, com extraordinário talento artístico, a verdade inteira de um grupo que tem suficiente humor para se projetar em sucessivas ambiguidades’”. (CENA ABERTA. **O Globo**, Matutina, Cultura, p. 30, 13 Fev. 1974.)

de sua publicação,²⁹⁶ e a utilização de trechos nos tijolinhos de publicidade.²⁹⁷ Sendo assim, mesmo que o projeto de levar o espetáculo para o teatro seja muito anterior, não há dúvidas que o aval de Sábat Magaldi teve um peso considerável nessa decisão.

A análise feita pelo crítico, talvez uma das mais bem fundamentadas – dentre as encontradas –, apresenta a dificuldade comum em descrever *Andróginos – Gente Computada igual a você*. Entretanto, vai além do senso comum ao perceber as ambiguidades presentes na peça, focando não apenas no óbvio dos vestuários. Partindo-se da premissa de que o teatro é feito pela conjugação da tríade Ator, Texto e Público,²⁹⁸ não se furt a analisar o trabalho de Wagner Ribeiro, não em seu conteúdo, mas na sua lógica construída nos jogos de contradição, nas afirmativas que logo são questionadas e criticadas, jogos esses que “provocam” o espectador e o convida a “pôr em xeque muitos valores estabelecidos na aparência”²⁹⁹

O espetáculo lança, com extraordinário talento artístico, a verdade inteira de um grupo, que tem suficiente humor para se projetar em sucessivas ambiguidades. Os artistas ao mesmo tempo se assumem e se criticam, marginalizam-se no *underground* e caçoam do gênero, vestem-se de mulher e não se depilam, ostentando longas barbas. Qualquer espectador menos convencional logo percebe que há uma proposta diferente, que o provoca para um juízo em termos novos. Wagner Ribeiro de Souza, o autor, diz seu texto inteligente com muito espírito. Ele afina a voz e discute o próprio aprendizado vocal. Toda uma mitologia se ergue para a plateia e ela impressiona pela vigorosa autenticidade. Seria necessário o gênio de Jean Genet para

²⁹⁶ “Nesses cinco anos, o grupo recebeu muitos elogios da imprensa brasileira e europeia. Mas seus integrantes guardam com cainho uma crítica de um jornalista paulista que declarou: ‘Para entender os Dzi Croquettes, só Jean Genet’”. (UMA ÓPERA POP dos Dzi Croquettes, com violência, plumas e paetês. **O Globo**, Matutina, Cultura, p. 33, 31 Jul. 1976.)

²⁹⁷ “‘Só o gênio de Jean Genet é que pode compreender Dzi Croquettes em toda a sua totalidade’ **Sábat Magaldi – J. da Tarde**

DZI CROQUETTES

‘A maravilha do século XX brasileiro’ – **Daniel Mas – U. Hora, GB**”. (TIJOLINHO. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ilustrada, p. 6, 27 jun. 1973.)

²⁹⁸ MAGALDI, Sábat. Introdução. In: _____. **Iniciação ao teatro**. 7.ed. São Paulo: Ática, 2006, p. 8.

²⁹⁹ Id. *Andróginos – Gente computada igual a você*. In: _____. **Amor ao teatro**. São Paulo: Edições Sesc, 2014. p. 295. (crítica de 17 de maio de 1973)

captar a riqueza desse mundo. Ela nos faz sentir vergonha do prosaísmo de nossa normalidade.³⁰⁰

Jean Genet, a quem o texto faz referência, é um famoso dramaturgo francês conhecido por suas obras que impelem violentamente o leitor/espectador a abrir caminhos múltiplos de interpretação. Tendo por excelência o universo masculino em suas peças, Genet trata do homoerotismo por ser esse uma paixão impetuosa,³⁰¹ desvelando o “[...] fundo falso dos papéis sociais como se rastreia a formação das imagens-símbolos e dos arquétipos [...]”³⁰²

O processo de escrita de Genet é composto por trajetos, desvios, idas e vindas, escambos, espelhos, simulacros, reflexos e jogos como os interiores das prisões ou dos labirintos. Sobretudo os romances e o teatro de Genet evidenciam toda essa composição por meio de uma linguagem repleta de antíteses, metáforas, hipérboles, uma linguagem notavelmente caracterizada por uma tendência barroquizante e como própria ao movimento da arte barroca que rompe de súbito com os cânones da arte e ainda essa tendência fende a forte tradição cartesiana tão presente na cultura francesa sobretudo nas artes, nas ciências e na filosofia.³⁰³

A aproximação feita por Magaldi pode ser compreendida justamente no sentido de composição cênica, marcada por antíteses, exageros e metáforas, que não conduzem o leitor/espectador a um caminho ou resposta, mas que o possibilita trilhar o labirinto com diferentes saídas. Ao mesmo tempo, o crítico enxerga em *Andróginos* o “barroquismo desenfreado” também presente nas peças de Genet, pela criação de contrastes, contraposição de assuntos, temas e, no caso da composição dos figurinos dos Dzi Croquettes, pelo uso do feminino e masculino.

É o próprio grupo que desenha e executa as roupas e a maquiagem. Poucas vezes temos visto criações tão imaginosas e ousadas, que

³⁰⁰ MAGALDI, Sábat. *Andróginos – Gente computada igual a você*. In: _____. **Amor ao teatro**. São Paulo: Edições Sesc, 2014. p. 295. (crítica de 17 de maio de 1973)

³⁰¹ CAMPOS, Daniel Correa Felix de. A Construção do labirinto. In: _____. **A paixão segundo Jean Genet**: labirintos e barroquismos. 182 f. 2002. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Curso de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002, f. 24.

³⁰² CABRAL, Judson Forlan Gonzaga. Um olhar sobre o teatro de ilusões de Jean Genet. **Aurora: revista de arte, mídia e política**, São Paulo, v. 5, n. 15, p. 81, out. 2012-jan. 2013.

³⁰³ CAMPOS, 2002, op. cit., f. 24

guardam uma impressionante unidade, no seu barroquismo desenfreado. O grotesco (é bom lembrar que a referência é à categoria estética e não ao qualificativo vulgar) adquire aí uma dimensão superior, de requintada obra de arte. Mereceriam um estudo em profundidade os figurinos e a maquiagem do elenco.³⁰⁴

Apesar da sugestão à homoafetividade, bem como a peculiaridade dos figurinos, Sábato Magaldi de antemão informa aos seus leitores que a qualidade do grupo não se encontra numa pretensa “reinvindicação de cidadania para o homossexualismo”.³⁰⁵ Muito pelo contrário, na reflexão feita pelo crítico, a qualidade maior do grupo pode ser compreendida no questionamento dos valores estabelecidos na aparência, ou seja, às convenções sociais que delimitam e criam padrões não apenas referentes ao que devia ser compreendido como “masculino” e “feminino”, mas também do que é associado à homossexualidade. Nesse sentido, a reflexão proposta pelo espetáculo não é direcionada apenas à construção heteronormativa predominante socialmente, mas também às identidades criadas e consolidadas pelo que James Green chama de subcultura homossexual, o que em determinado sentido pode ser resumido na colocação “Os artistas ao mesmo tempo se assumem e se criticam”.

Outro aspecto perceptível é um certo desconforto pelo local da apresentação: o palco de uma boate. Observa-se um misto de espanto e surpresa pela qualidade estética apresentada, apesar das condições peculiares e desfavoráveis que tal ambiente poderia sugerir, seja em questão de infraestrutura, seja pelo público ao qual, em teoria, é direcionado. É significativa a forma como Magaldi abre e fecha a sua reflexão, pois, ao mesmo tempo que admite os riscos de se deixar enquadrar por pré-conceitos acerca de tais produções, encerra o texto recomentando que *Andróginos* seja apresentado em uma sala de teatro, onde poderia “ser julgado como exigente obra dramática”

O crítico, por mais aberto que procure ser, acaba imperceptivelmente criando modelos e, se não tomar cuidado, se deixa enquadrar por eles. [...]

Lennie Dale dirige o show e é o responsável pela coreografia. É milagroso o que ele consegue exprimir num pequeno tablado. Todos

³⁰⁴ MAGALDI, Sábato. *Andróginos – Gente computada igual a você*. In: _____. **Amor ao teatro**. São Paulo: Edições Sesc, 2014. p. 295. (crítica de 17 de maio de 1973)

³⁰⁵ Ibid.

os artistas têm um rendimento surpreendente na dança e as variações coreográficas, impraticáveis nesse palco, são substituídas pela energia e pelo significado das contorções. Um belo trabalho de preparo físico dos atores.

[...]

Andróginos deveria, além do ambiente restrito da boate, ser apresentado numa sala de teatro, para chegar a [um] maior número de pessoas. Em outro local, com pequenas adaptações, o espetáculo poderia ser julgado como exigente obra dramática. E o grupo carioca Dzi Croquettes passaria a computar-se em meio à nossa melhor vanguarda teatral.³⁰⁶

Esse sentimento de incomodo está presente no discurso de outros críticos, seja de forma velada (“show de travestis sem bichismos”), seja de forma explícita, como na crítica publicada pela Folha de São Paulo, em 25 de junho de 1973. Nela, Fausto Fuser questiona o sucesso do espetáculo, sugerindo que o público que frequenta as boates possui outras preocupações muito mais ligadas à qualidade do Whisky do que à do espetáculo. Ao contrário de Sábatu Magaldi, Fuser assiste *Andróginos* no Teatro 13 de Maio, pois, na sua concepção, um show que consegue deixar as casas noturnas para ocupar os palcos de um teatro, nos moldes “tradicionais”, merece todo carinho e atenção por parte da crítica.

Com suas ascéticas recompensas materiais, os críticos de teatro ou dança, de um modo geral, aguardam eternos dias melhores para conhecer o trabalho dos artistas que se exibem em clubes noturnos e boates. Dificilmente tomarão do telefone com a desenvoltura dos fregueses assíduos do “Ton Ton”, por exemplo, reservando na segunda-feira a mesa onde terão o seu passatempo de sábado.

Mas quando um solista ou um grupo de artistas deixa seu local “exclusivo” para apresentar-se num teatro, é quase com um sentimento de carinho que vamos aplaudi-lo. Um palco ou uma plateia são terrenos naturais para as artes que dispensam os estofos aveludados, os frisos dourados, espelhos, tapetes, serviços sofisticados e poliglotas. Na plateia, alguém pode mastigar umas boas pipocas, ou quando muito, um “sonho de valsa”, mas sempre acompanhando as apresentações, sem nenhuma preocupação com a autenticidade da bebida paga como importada ou de saber quem é o senhor que faz a corte à senhora fulana.

³⁰⁶ MAGALDI, Sábatu. *Andróginos – Gente computada igual a você*. In: _____. **Amor ao teatro**. São Paulo: Edições Sesc, 2014. p. 295-296. (crítica de 17 de maio de 1973)

[...]

É preciso, portanto, lembrar que se trata de uma apresentação destinada inicialmente ao público de clubes noturnos, gente nobilíssima, sem dúvida, que sabe apreciar o que é bom na vida, que não dispensa suas noites de sábado alegraditas ao sabor do bom whisky, dando porem mais valor à legitimidade do whisky do que daquilo que se lhes oferece em matéria de divertimento. Aqui, a palavra arte é termo secundário.³⁰⁷

O texto é alicerçado no argumento de que os artistas “rígidos com a sua arte” devem ter cuidado com a falta de rigor e facilidades advindas do julgamento de uma plateia inebriada pela bebida e dispersa pelo clima de sedução. Públco esse que, segundo o crítico, fora dessas condições excepcionais “[...] não hesitarão em tonar-se acusadores impiedosos, frios, destruidores”, mas que na penumbra da boate se tornam cúmplices pela complacência a um trabalho que não explora toda a potencialidade dos atores envolvidos.

Todo esse preambulo feito serve para justificar a crítica tecida ao trabalho de Lennie Dale e demais bailarinos que, se antes mereciam aplausos irrestritos (por se apresentarem para o público de casas noturnas), agora serão avaliados com o rigor que o ambiente teatral exige. Assim, no entendimento de Fausto Fuser, as coreografias de *Andróginos* são pouco criativas e escolhidas apenas pelas facilidades de execução, não “acrescentando em nada aos interessados pela dança”. Na verdade, não se trata de um trabalho de pesquisa, nem tão pouco merece os adjetivos de genialidade outrora feitos quando o espetáculo estava em cartaz no Pujol e Ton-Ton: sua montagem e execução atendem os “imperativos comerciais”, o caminho mais fácil para ser consumido por um público pouco exigente. Em outros termos, trata-se apenas de entretenimento.

E ainda, se julgarmos o vigoroso coreografo e bailarino com o rigor que merecem os artistas rígidos, permitimo-nos discordar do caminho geral que emprestou as suas coreografias. Não lhe concedemos, pelas razões expostas anteriormente, nenhuma indulgência relativa ao destino inicial da plateia de clube noturno – não seria um ato de respeito.

Lennie Dale tem condições de um trabalho intransigente, seus bailarinos estão prontos para solicitações muito mais complexas.

³⁰⁷ FUSER, Fausto. Tem Dzi Croquettes na banda. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ilustrada, p. 3, 25 de junho de 1973.

Atendendo a imperativos comerciais – como o deste espetáculo – Lennie Dale não vem a acrescentar nada a si mesmo nem aos interessados em dança.³⁰⁸

Percebe-se que todo o texto é permeado pela dicotomia entre Teatro Comercial e Teatro Arte, e consequentemente pela hierarquização do segundo em relação ao primeiro. Remonta, ao mesmo tempo, à formação do caráter do público consumidor de teatro interessado no entretenimento, no riso em si mesmo.³⁰⁹

É certo que as várias solicitações humorísticas e outras de que está cercado o espetáculo atraíram muitos aplausos e mesmo interesse – afinal há dois ou três números realmente bem dançados e coreografados com certa imaginação. Mas, no geral, os números foram escolhidos em função de certas facilidades dos respectivos bailarinos, inclusive nas participações do próprio Dale, e isso acaba por tornar o espetáculo cansativo, quase repetitivo.

[...]

Lembrando as velhas “revistas teatrais”, apesar da ameaça de um “encucamento” bem em moda, os Dzi Croquettes conseguem, apesar de tudo, ser uma presença interessante em nosso atual panorama teatral, de onde parece abolida a dança, seja ela popular, moderna ou clássica.³¹⁰

Diante do exposto, constata-se quase uma oposição entre as leituras feitas por Sábato Magaldi e Fausto Fuser, apesar de em certa medida ambos terem referenciais em comum para suas avaliações: o Teatro Arte, logo com validade, e o Teatro de Entretenimento, com fins apenas comerciais. O que faz com que *Andróginos* seja categorizado como vanguardista ou “teatro de revista ultrapassado” depende dos recortes feitos por cada um desses críticos, bem como das expectativas sobre o que deva ser considerado um teatro com validade estética e crítica.

No primeiro caso, Magaldi se orienta pela lógica construtiva do texto, dos figurinos e pelo surpreendente desempenho da dança em um palco precário, fazendo

³⁰⁸ FUSER, Fausto. Tem Dzi Croquettes na banda. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ilustrada, p. 3, 25 de junho de 1973.

³⁰⁹ Sobre o assunto consultar: DUARTE, André Luiz Bertelli. **A Companhia estável de repertório de capa, espada e nariz**: Cyrano de Bergerac (1985) nos palcos brasileiros. São Paulo: Verona, 2015.

³¹⁰ FUSER, 1973, op. cit.

uma leitura em conjunto a fim de demonstrar como o espetáculo se constitui como uma crítica social direcionada a diferentes segmentos, dentre eles o dos próprios atores. O espetáculo supera as suas expectativas iniciais, possibilitando que em suas leituras o crítico consiga fazer associações com outras peças que julga serem geniais, como, por exemplo, a dramaturgia de Jean Genet.

Por outro lado, Fuser avalia *Andróginos* pelo que ele poderia ser e não é, pelo apelo comercial em detrimento da exploração máxima das potencialidades dos bailarinos. Desconsidera, ou não é de seu conhecimento, que em sua grande maioria o grupo é formado por atores que nunca antes haviam dançado, sendo, portanto, um trabalho de preparação de menos de 6 meses. Diferente de Magaldi, o conteúdo e as temáticas dos quadros possuem mais peso em sua avaliação do que a forma como são executados, excluindo, dessa forma, qualquer tentativa que ultrapasse o riso fácil e o mero entretenimento do público. Mais uma vez, lida-se com as expectativas feitas *à priori* e a forma como o espetáculo consegue ou não materializa-las, o que também se aplica aos materiais que tentam associar os Dzi Croquettes à androginia ou ao Gay-Power.

No entanto, há um denominador comum a todos os materiais publicados e que perpassa a figura centralizadora do bailarino Lennie Dale, considerado não apenas um divisor de águas na trajetória dos Dzi, mas também o foco de interesse de diversos críticos/colunistas que se propuseram escrever sobre os espetáculos do grupo. A legitimação da mudança para o teatro se dá justamente pela ênfase no grau de profissionalismo empregado nos espetáculos, principalmente no que diz respeito à dança. Esse aspecto, com certeza, é o elemento mais disseminado em todos materiais consultados tornando-se, ao lado dos figurinos, uma das assinaturas do grupo.

A maior parte dos elogios foram feitos em torno da imagem de Lennie, principalmente no que diz respeito à sua genialidade e profissionalismo. Mesmo após a sua saída do grupo, a crítica ainda utilizou seu nome como referencial para explicar os Dzi Croquettes, seja num processo comparativo entre os espetáculos (com e sem o bailarino norte-americano), seja para narrar as origens do grupo, ocasião em que por diversas vezes foi atribuída a Lennie sua criação e/ou direção. Sendo assim, se as colunas de jornais e revistas mantiveram sempre um interesse sobre o cotidiano dos

Dzi, não há como negar que dentre eles Lennie foi a figura mais espetacularizada pela mídia, a qual publicava desde assuntos como o seu acidente no Rio de Janeiro até o noivado de sua filha.

O que está em questão não é o indiscutível talento de Lennie e muito menos a sua importância para o formato que o grupo adquiriu após o seu ingresso. Afinal, é fato que a experiência, o talento e a técnica do bailarino foram fatores fundamentais para a lapidação da proposta inicial do Dzi, possibilitando que o espetáculo passasse de uma bricolagem de números dispersos – onde a agitação, as luzes e as cores chamavam mais a atenção do que o texto e a postura corporal – para algo profissional, com marcações, ritmo e unidade.

A questão que aqui se coloca é que em boa parte das críticas Lennie se apresenta como um elemento externo, como se o mesmo não fosse um integrante tal como outro qualquer. A força da sua imagem foi tamanha que diversas são as críticas em que trazem em seus textos a frase “Lennie Dale e os Dzi Croquettes”, como dois universos separados. São sobre ele, também, as maiores reportagens, um dos únicos integrantes que tiveram esse tipo de destaque – matérias de meia página, explorando sua vida, sua formação e seus projetos futuros.

Em algumas poucas críticas esse processo criativo dos figurinos ganha algum destaque, normalmente de forma rápida e pouco comentada. Apesar de ter uma visibilidade pelo impacto e originalidade atribuídos a esse aspecto, a montagem das roupas e das maquiagens é entendida como um fato inerente ao grupo como todo, não se podendo perceber o contrabalanço entre esses elementos com relação ao trabalho do autor e do coreógrafo, bem demarcado e identificado com os seus respectivos responsáveis: Wagner Ribeiro e Lennie Dale. Logo, são aspectos que formam uma unidade e não um elemento de diferenciação, pelo menos no que diz respeito aos índices de recepção.

Sendo assim, pode-se concluir que de maneira geral os Dzi Croquettes, bem como seus espetáculos, conseguiram despertar o interesse de diferentes seguimentos sociais, que buscavam enxergar tanto na proposta de grupo como no palco a materialização de expectativas existentes em um contexto muito mais amplo e anterior ao seu surgimento. Os espetáculos em si, foram analisados de maneira fragmentada,

Capítulo III

Indícios de recepção: a proposta cênica dos Dzi Croquettes pelas lentes da crítica teatral

privilegiando sujeitos e categorias simbólicas, elegendo-se temáticas e aspectos que colaboravam para os argumentos que se queria criar acerca das intencionalidades do grupo: androginia, movimento homossexual, profissionalismo, etc. Sob esse prisma, os elementos externos ao espetáculo ganharam, como pode ser observado, uma força capaz de direcionar a recepção, deixando-se por vezes de lado o que de fato o espetáculo se propunha realizar e discutir.

CAPÍTULO IV

O QUE ACONTECE APÓS OS CRÉDITOS DO DOCUMENTÁRIO?

Há três classes de leitores: o primeiro, o que goza sem julgamento, o terceiro, o que julga sem gozar, o intermédio, que julga gozando e goza julgando, é o que propriamente recria a obra de arte.

Goethe - Carta a J. F. Rochlitz

Para tratar do espetáculo, é mais fácil principiar pelo que ele não é e poderia sugerir, por causa do próprio título: o grupo não faz uma reivindicação de cidadania para o homossexualismo nem realiza um show de travestis, em que tentaria dar uma ilusão de feminilidade (o que sempre me causa a mais penosa das impressões). Apesar da premissa “igual a você”, Andróginos não apela para a compreensão da plateia, em nenhum nível.

Sábato Magaldi – Jornal da Tarde

DE FATO, Sábato Magaldi estava correto ao afirmar que é mais fácil explicar os Dzi Croquettes pelo que eles não são, porém podem sugerir.³¹¹ A necessidade de fazer conexões que torne cognoscível a proposta cênica do grupo levou, como pode ser observado nos capítulos anteriores, a uma série de enquadramentos e pretensos engajamentos que necessariamente não estavam presentes nos discursos do grupo e muito menos em seus espetáculos. Ao longo dos anos, essa é uma marca que ironicamente acompanha toda a trajetória de um grupo que tem como principal mote questionar categorias e evitar enquadramentos, seja por questões ideológicas, seja por uma estratégia comercial.

O documentário *Dzi Croquettes*, sem sombra de dúvidas, foi uma importante iniciativa de Tatiana Issa e Raphael Alvarez, pois conseguiu gerar interesse sobre a história e os espetáculos dos Dzi como nenhum outro trabalho anterior conseguiu. Por esse feito, já se justifica sua relevância, principalmente quando se constata o volume de trabalhos desenvolvidos nos últimos 6 anos sobre o grupo. Nessas pesquisas, em sua maioria, as ideias, nichos e perspectivas presentes na obra cinematográfica são reproduzidas e reafirmadas, cristalizando a memória sobre os Dzi edificada pelos

³¹¹ MAGALDI, Sábato. Andróginos – Gente computada igual a você. In: _____. **AMOR AO TEATRO**. São Paulo: Edições Sesc, 2014. p. 295. (crítica de 17 de maio de 1973)

diretores, tal como nos materiais analisados no subitem “A recepção do documentário”, do primeiro capítulo.³¹²

Entretanto, se a película é o ponto de partida que gera interesse, o voltar ao processo histórico revela questões e desdobramentos que possibilitaram questionar a construção da tese urdida pelos cineastas: uma proposta de teatro de grupo revolucionário, que desenvolveu um trabalho sem precedentes no cenário artístico mundial, que, na época mais repressiva da Ditadura Militar Brasileira, estabeleceu um confronto direto com a censura e repressão em favor de uma liberdade não apenas artística, mas principalmente sexual (especialmente ligada à homossexualidade).

Não se trata de questionar a originalidade artística do grupo e muito menos menosprezar o papel social que obteve. A grande questão é perceber qual o discurso implícito na construção do documentário, compreendendo os diálogos estabelecidos com uma determinada escrita da História do Teatro Brasileiro. Ligações estas que legitimam os Dzi Croquettes através de aspectos preexistentes, dados por uma historiografia que privilegia as produções ditas “engajadas” (com seus dramaturgos e diretores), em detrimento de um teatro chamado “comercial”.

Trata-se de uma matriz interpretativa que estabelece uma dicotomia entre “Teatro Comercial” e “Teatro de Grupo”. Nela há uma hierarquização na qual as produções coletivas passaram a representar as respostas “políticas” necessárias à conjuntura de exceção que se vivia nos anos 1970. Em oposição, o teatro empresarial foi fixado como uma atividade comercial, com a finalidade única e exclusiva de se alcançar fins lucrativos. Também conhecido como Teatrão, este último pode ser definido como:

[...] uma montagem bem cuidada sob o ponto de vista da produção (cenários, figurinos, iluminação, música incidental, etc.), representada por um bom elenco, mas concebida de forma

³¹² Mesmo nos trabalhos que abordam perspectivas específicas, como gênero ou teoria Queer, a narrativa documentária é utilizada de forma inconteste.

tradicional, sem maior imaginação e despreocupada de uma pesquisa formal criativa.³¹³

Essas obras seriam consumidas por um público de classe média/alta que almeja entretenimento “fácil” e “digestivo” e, por esse motivo, não haveria uma preocupação em se levar aos palcos textos bem elaborados, com uma crítica contundente, pois as plateias que lotariam essas salas estariam interessadas apenas no “riso fácil”. Sem dúvidas, esta é uma interpretação que chega até os dias atuais e direciona interpretações e categorizações de diferentes peças em cartaz.³¹⁴

Por outro lado,

[...] o grupo significa uma tentativa de eliminar do interior da criação teatral a divisão social do trabalho. É uma entidade ideal, célula anômala no tecido político e econômico do país, que representa para o artista de teatro uma estratégia foquista. [...] O grupo em vez da empresa, a coletivização do produto em vez do lucro retornando ao dono do capital.³¹⁵

O grupo, segundo Mariângela Alves de Lima,³¹⁶ é a consolidação de um microcosmo, no qual indivíduos, que possuem alguma identificação entre si, produzem

³¹³ FRAGA, Eudinyr. Teatrão. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva / Sesc-SP, p. 281.

³¹⁴ Sobre essas questões é interessante consultar os trabalhos:

PATRIOTA, Rosangela. **História e Teatro**: discussões para o tempo presente. São Paulo: Verona, 2013.

DUARTE, André Luiz Bertelli. **A Companhia estável de repertório de capa, espada e nariz**: Cyrano de Bergerac (1985) nos palcos brasileiros. São Paulo: Verona, 2015.

FREITAS, Talitta Tatiane Martins. **Por entre as coxias**: a arte do efêmero perpetuada por mais de *Sete Minutos*. 2010. 176 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

³¹⁵ LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz o teatro. In: NOVAES, Adauto. (Org.). **Anos 70**: ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano / Senac-RJ, 2005, p. 237.

³¹⁶ É importante destacar que as discussões acerca de Teatro de Grupo e Teatro Comercial encontram suas raízes, aqui no Brasil, a partir das obras de Mariângela Alves de Lima, em seu texto “Quem faz o teatro” e Sílvia Fernandes, no seu livro “Grupos Teatrais anos 70”. Os pesquisadores Jacó Guinsburg e Rosangela Patriota, no livro recém-lançado “Teatro Brasileiro: ideias de uma História”, esmiúcam a forma como essa hierarquização é construída e consolidada ao longo das últimas quase quatro décadas, explicitando a forma como essas ideias se tornaram referência para os estudos sobre teatro brasileiro dos anos 1970. Consultar: LIMA, 2005, op. cit.; FERNANDES, Sílvia. **Grupos teatrais anos 70**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2000; GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela.

mais do que espetáculos, pois yivenciam o teatro na sua forma mais plena. Por essa via interpretativa, o teatro coletivo demarca uma concepção de vida, em que não haveria (em tese) uma determinação de funções prévias (autores, coreógrafos, diretores, etc.), mas uma coletivização de todas as instâncias do fazer teatral. Somente os grupos e companhias teatrais que notabilizaram por intenções políticas poderia residir um ideário artístico, na medida em que o grupo funcionou como um espaço de proteção, possibilitando, inclusive, uma relação de liberdade entre o palco e a plateia. “Muitas vezes o grupo é uma casa, um lar, uma família, um porto relativamente seguro”.³¹⁷

A associação com essas ideias se torna clara quando se observa os termos e parâmetros utilizados na narrativa documentária: “Família”, “Trabalho coletivo”, “Grupo”, “Engajamento”, “Confronto à Ditadura”, “Censura”, dentro outros, são predominantes nas bibliografias que versam sobre diferentes grupos teatrais criados na década de 1970, e sua utilização na película não se dá ao acaso. Entretanto, como foi evidenciado anteriormente, a documentação produzida sobre os Dzi Croquettes (espetáculos, críticas e entrevistas, especialmente) demonstram que esses não são os melhores caminhos para compreendê-los.

O primeiro dos termos diz respeito à hibridização entre os conceitos de grupo teatral e família, uma das pilastras que alicerçam a imagem a ser construída sobre os Dzi Croquettes. Não que o grupo não tenha feito essa associação durante os anos 1970 – ela, aliás, é materializada cenicamente –, mas a maneira como essa justaposição é trabalhada no documentário ganha contornos significativos quando nos reportamos à discussão anteriormente apresentada sobre Empresa X Coletivo.

Os Dzi de fato conviveram, durante a temporada paulista (1973), em uma única residência e essa ideia fazia parte do projeto inicial da formação do grupo.³¹⁸ Da

Fim dos grandes temas e da ideia de abrangência: a diversidade como temática e como fazer teatral.
In: _____. **Teatro Brasileiro: ideias de uma História**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

³¹⁷ LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz o teatro. In: NOVAES, Adauto. (Org.). **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano / Senac-RJ, 2005, p. 239. [Destacado]

³¹⁸ “Ao transladarem-se para São Paulo, quase todos ocuparam uma mesma pensão; melhorando sua situação financeira, alugaram uma casa grande na Aclimação. Foi um dos únicos momentos da realização quase concreta da determinação de viverem unidos: dois deles ainda moravam por sua

mesma forma, se apresentavam socialmente como uma família, não apenas no palco como no convívio cotidiano. Entretanto, também se organizaram enquanto empresa, a qual tinha como um de seus objetivos gerar renda, proporcionando estabilidade econômica aos seus integrantes, bem como capital de giro para novos empreendimentos.

Ao formarem a Firma dos 13, na época do Teatro Treze de Maio, todos passaram a ser sócios da companhia teatral criada e apesar de ter a equidade pecuniária como princípio, na prática ela não se efetivava totalmente. Exemplo disso era o fato de Lennie Dale receber o correspondente ao dobro dos demais integrantes, inclusive de Wagner Ribeiro – responsável pelo texto teatral e, consequentemente, dono dos direitos autorais.³¹⁹ A justificativa para essa porcentagem maior estava no fato de que:

Tinha um precedente da época da boate, ganhava seu próprio salário. Era uma pessoa com prestígio reconhecido no mercado artístico: surgiam-lhe frequentemente outras possibilidades de trabalho. Outrossim, a dança era, no seu conceito, uma profissão capitalizada em anos de trabalho, e ele queria usufruir de seus direitos dando aulas e montando coreografias. Como atividade secundária e fora do grupo, ninguém o impedia de fazer isso; pelo contrário, estimulavam-no bem como a qualquer um que o imitasse, o que acontecia frequentemente. O respeito deveria ser com a *família*: “Ele tem que assumir uma de *pai*, e deixar seu dinheiro para a firma”. Ouvia-se a opinião de todos os componentes a cada reajuste de salário, o que geralmente acontecia na época de iniciar nova temporada teatral. Diante dos argumentos do primeiro, e para não deteriorar as relações, assentiam os outros: “Então é uma questão de *status*. Quando a gente tiver dinheiro suficiente na firma para distribuir o mesmo dinheiro dele a todo mundo, ganharemos igual”.³²⁰

conta. Após a temporada paulista – e alguns deles não considerando a experiência comunitária feliz –, de volta ao Rio de Janeiro, formaram-se diferentes núcleos domésticos (1974). [...] A obstinação em cumprir a resolução de ‘ter que morar todos juntos, outra vez algum dia’ decorria da frustração por haver ‘perdido a comunicação’ dos tempos iniciais”. LOBERT, Rosemary. Irrupção de possibilidades. In: _____. **A palavra mágica**: a vida cotidiana do Dzi Croquettes. Campinas: Unicamp, 2010, p. 102-103.

³¹⁹ “Pelo menos por agora, contudo, o dinheiro não pode preocupa-los. Numa temporada de quinze dias, na boate paulista New Tonton, faturaram 75.000 cruzeiros e puseram em ordem suas contas. Agora, no teatro, dividem irmãmente os lucros – com 5% para cada artista e 10% para Lennie, a indiscutida vedete do espetáculo”. PLUMAS e paetês. **Veja**, São Paulo, p. 88, 1 ago de 1973.

³²⁰ LOBERT, 2010, op. cit., p. 100.

Segundo Rosemary Lobert, outro argumento utilizado pelos demais Dzi no questionamento dessa divisão desigual estava no princípio de que se todos desempenhavam algum papel dentro da empresa (cenografia, texto teatral, administração, etc.) então seria justo que esses trabalhos também fossem remunerados de maneira proporcional. A diferenciação salarial, sob esse ponto de vista, estava ligada a um *status* muito mais do que ao pagamento por aulas de dança e/ou pela coreografia.

Em teoria, a proposta de divisão de trabalhos entre os integrantes perpassava a necessidade de criar uma autonomia administrativa para o grupo, a fim de que dependesse o mínimo possível do trabalho de terceiros. Na prática, nem todos se envolviam efetivamente com o empreendimento, deixando uma parcela significativa da responsabilidade comercial do espetáculo na mão de alguns integrantes: “Todo mundo fala que é dono da firma, mas acham que é só falar. Na hora de fazer, ninguém tem tempo. Querem uma família para quê? Para ser igual à dos outros? Já que se comportam como empregados, vou começar a despedir alguns”.³²¹

Sendo assim, não há como pensar na experiência de grupo dos Dzi Croquettes desvinculada da organização empresarial que os mesmos se colocaram a partir de 1973. Afetivamente, a relação poderia ser compreendida, em certa medida, como familiar. Entretanto, em questões práticas e burocráticas a premissa empresarial marcava a organização dos espetáculos, bem como seus objetivos enquanto proposta economicamente viável.

Já no que diz respeito ao confronto com a Ditadura Militar, as análises feitas no terceiro capítulo dessa tese deixam claras o posicionamento do grupo com relação a essas questões. As críticas jornalísticas evidenciaram a existência de uma receptividade positiva tanto por parte da imprensa quanto do público, que primeiramente lotava as boates e depois os teatros onde grupo se apresentava. Nesses materiais, o confronto com a Ditadura é quase inexistente, normalmente apenas uma

³²¹ [Trecho de entrevista de um Dzi] apud LOBERT, Rosemary. Irrupção de possibilidades. In: _____. **A palavra mágica**: a vida cotidiana do Dzi Croquettes. Campinas: Unicamp, 2010, p. 98.

indicação para o uso de um tapa-sexo maior.³²² Por diversas vezes, Lennie Dale e Wagner Ribeiro afirmaram categoricamente que não era interesse dos Dzi confrontar o Regime Militar, pois o objetivo deles era apenas conseguir manter-se nos palcos exercendo o ofício de ator e bailarino. Sendo assim, o contexto produzido no documentário é reducionista e necessita ser problematizado.

O mesmo ocorre com o “engajamento” político e cultural dos Dzi Croquettes em defesa a bandeira de lutas pró minorias. Tornar-se representante de segmentos específicos, como andróginos ou homossexuais, não apenas não era uma proposta, como muito foi questionado pelos próprios integrantes.

Diante de todo o exposto, observa-se uma tentativa dos cineastas Tatiana Issa e Raphael Alvarez de alocar a história dos Dzi em moldes específicos do que se comprehende historiograficamente com Teatro de Grupo, para que eles possam beber na herança que reverbera nos dias atuais do que deveria ser engajamento durante os anos 1970. Para tanto, criam uma estratégia de fixação dessa ideia que perpassa toda a urdidura do enredo: editoração, entrevistas, cores, narração, efeitos gráficos, etc. No entanto, a trajetória dos Croquettes ao longo dos anos 1970-80 aponta para caminhos quase opostos, delineando uma proposta estética que não se enquadra na memorização feita neste início do século XXI.

Sendo assim, cabe nesse momento questionar: se os espetáculos dos Dzi Croquettes não podem ser compreendidos dentro dos critérios “impostos” por uma matriz interpretativa de Teatro de Grupo, por que também não há indícios das suas atividades em uma historiografia do teatro mais ampla, que abarca manifestações diversas? Respostas conclusivas não podem ser dadas, todavia é possível lançar luz sobre questões que, até o momento, não foram consideradas. Compreender o caminho

³²² “[...] a censura suspendeu por duas semanas o espetáculo dos alegres rapazes [...]. Mas agora, as luzes estão se acendendo novamente para os Dzi, que tiveram seu espetáculo liberado após uma pequena mutilação de apenas duas palavras e o pequeno acréscimo de alguns shorts, que cobrirão alguns tapa-sexos” (RECADO. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ilustrada, p. 4, 20 de março de 1974); “Censura apenas à cor verde de um capacete”. (PLUMAS E PAETÊS. **Veja**, Show, ed. 256, p. 85-88, 1 ago. 1973.)

trilhado pelo grupo, após a sua volta de Paris em 1976, auxilia no delineado dessas questões.

ROMANCE, TV CROQUETTE, CANAL DZI: “AINDA SE RI”

Até o presente momento, a trajetória dos Dzi Croquettes foi analisada a partir do recorte feito pela narrativa documentária: 1972 a 1976. Esse período corresponde aos espetáculos que, notoriamente, tiveram uma considerável repercussão, sendo considerados sucesso de público e de crítica. Entretanto, o grupo não encerra suas atividades após a saída de Lennie em 1976,³²³ muito pelo contrário. Houve um esforço dos integrantes remanescentes, e de outros que se juntaram a esses, de dar continuidade ao trabalho, experimentando novos formatos que, inevitavelmente, não alcançaram o mesmo impacto que os primeiros. Esse percurso, suprimido da narrativa documental de *Dzi Croquettes*, auxilia a pensar questões que dizem respeito à maneira como, continuamente, a memória sobre os Dzi foi alicerçada.

Sendo assim, algumas considerações são necessárias sobre os espetáculos produzidos entre 1976 e o final da década de 1980, pois auxiliam na compreensão de como, ao longo do tempo, o formato dos espetáculos produzidos pelo grupo mudou consideravelmente. Infelizmente, a falta de documentação sobre o texto teatral, sonoplastia, etc. ou de filmagens e descrições pormenorizadas impede a elaboração de uma análise nos moldes das feitas no capítulo dois dessa tese. Entretanto, os materiais críticos permitem que, minimamente, se possa ponderar sobre a estrutura, o enredo e, especialmente, a recepção dos mesmos.

Se a entrada de Lennie representou um divisor de águas na história do grupo, a sua saída teve o mesmo impacto. Sua presença (ou ausência) foi o fio condutor que permeou a recepção dos demais espetáculos, pelo menos no que diz respeito à crítica. Indício dessa afirmativa está, por exemplo, na tentativa dos nove remanescentes em se

³²³ Além de Lennie, Ciro Barcellos, Carlinhos e Bené também saíram do grupo nesse momento. Cf. MOTTA, Nelson. Lennie e Dzi: apenas amigos. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 39, 22 Jan. 1976

manter o mesmo espetáculo feito em Paris, o qual foi considerado apenas “engraçado”, mas não mais do que isso.

Ainda se ri – Infelizmente, porém, já não são treze os Croquettes. Quatro pessoas abandonaram o grupo. Como não poderia deixar de ser, a saída dos colegas, especialmente a de Lennie Dale, convidado a trabalho em Paris, prejudicou os nove continuadores – e o público, agora obrigado a assistir a um espetáculo inapelavelmente capenga. Em vez de discutirem novas contratações e elaborarem um novo trabalho, os Croquettes preferiram remendar os retalhos restantes da antiga colcha. Pressionados por dificuldades financeiras, não lhes sobrou alternativa. Compreende-se. Mas também se lamenta. Pois o resultado está inequivocamente aquém das possibilidades do grupo. Quem se acostumou às luzes de outrora tem todo o direito de lastimar atual curto-circuito.³²⁴

Apesar da saída de outros três integrantes, os holofotes são voltados para a ausência de Lennie, considerado pelo crítico José Márcio Penido “um mago da dança”.³²⁵ O texto, boa parte dos quadros, os figurinos, a sonoplastia, continuam basicamente os mesmos.³²⁶ No entanto, um espetáculo outrora considerado criativo e transgressor, agora é lido apenas pelo viés do entretenimento. “Ainda se ri”

Não se recomenda, todavia, evitar a bilheteria do Teatro das Nações. Muito pelo contrário. Pois, embora um tanto desconjuntado, o espetáculo ainda conta com números atrativos. Lá está, por exemplo, inalterável, apesar de tudo, o bom-humor dos Croquettes, magnificamente espalhado em cada linha de texto, no mais insignificante pormenor dos cenários e dos hilariantes figurinos, como o Hitler de saíote negro e sapatilhas de balé. Ainda se ri, quase ininterruptamente, de quase tudo o que se fala ou se faz em cena. Acabou-se a história dos treze – apenas. Os Dzi Continuam.³²⁷ [Destacado]

³²⁴ PENIDO, José Márcio. 13 menos 4. **Veja**, Show, p. 67, 4 Fev. 1976.

³²⁵ “Inteligentes e talentosos, os Croquettes se propunham muito mais que o mero hastamento de uma androgina bandeira. Ofereciam, por exemplo, a coreografia que aprenderam com Lennie Dale, seguramente um mago da dança. Mais. Recitavam um texto excepcionalmente bem-humorado, escrito por Wagner Ribeiro de Souza, uma espécie de cérebro do grupo”. *Ibid.*

³²⁶ É necessário tem em mente que alguns quadros foram criados foram apresentados apenas na turnê europeia, sendo inéditos no Brasil.

³²⁷ PENIDO, José Márcio. 13 menos 4. **Veja**, Show, p. 67, 4 Fev. 1976.

Apesar de considerar o espetáculo “inapelavelmente capenga”, o crítico ainda reconhece a capacidade dos atores em desenvolver um espetáculo em que se “ri quase ininterruptamente”, o bom-humor dos Croquettes ainda permanece. Todavia, diferente das críticas analisadas no terceiro capítulo, nenhuma discussão foi suscitada, nenhum impacto foi sentido diante da figura de um ator vestido de Hitler com sapatilhas de balé. Mudou-se tanto o espetáculo ou mudaram os horizontes de expectativas?

Como pode ser observado no capítulo anterior, o sucesso de *Andróginos e Dzi Família Croquettes* esteve diretamente relacionado à capacidade dos atores de materializarem nos palcos questões que, em 1973-1974, eram caras aos sujeitos que a recebiam. Sob esse ponto de vista, elas não podem ser compreendidas apenas a partir da acuidade da sua produção. Esse, sem dúvidas, é um elemento importante, todavia insuficiente para se compreender os índices de recepção que a peça obteve. Sob esse prisma, mesmo que a peça permanecesse a mesma (com sua estrutura, coreografia e integrantes), a sua leitura seria distinta, porque os debates estabelecidos também não são os mesmos.

As obras possuem um tempo e um lugar. Participam de lutas e questionamentos inerentes ao momento de sua produção e ao seu campo de recepção e de fruição. Nesse sentido, há uma historicidade e interesses na construção dos parâmetros de análise da criação artística. Embora ela permaneça atual, a sua recepção é distinta porque entre o autor, o espetáculo e o público existe o processo histórico.³²⁸

Percebendo essa necessidade de renovação, os Dzi Croquettes buscaram modificar suas apresentações montando em 1976 *Romance*, uma peça que mantinha alguns elementos da identidade visual anterior, mas que destoa das estruturas dramáticas outrora feitas pelo grupo. Pela primeira vez, optou-se pela elaboração de uma peça com formato “convencional”: uma história narrada com início, meio e fim.

Sim, pela primeira vez estão os Croquettes reunidos à maneira do pessoal de teatro, lendo em grupo o original que vão montar. [...] Os Croquettes contando uma história com começo, meio e fim? Nada a

³²⁸ PATRIOTA, Rosangela. *A politização da arte: o instigante e desafiador diálogo entre arte e política.* In: _____. **História e Teatro:** Discussões para o tempo presente. São Paulo: Edições Verona, 2013, p. 20-21. (Série Teatralidades)

estranhar, assegura Regi, a Rainha. “Nosso primeiro espetáculo, a gente sempre achou que era teatro. As pessoas é que tacharam como show.”³²⁹

A mudança na estrutura da apresentação, quando comparada aos espetáculos anteriores, se tornava visível pela existência de um texto de 44 páginas escritas por Wagner Ribeiro e Claudio Tovar.³³⁰ Nele era contada a história do conturbado triangulo amoroso de Colombina, Arlequim e Pierrô, ambientada durante os quadros dias de um carnaval. A proposta, evidentemente, é a releitura de personagens clássicos da *comédia dell'arte* (Rei Momo, Polichinelo, Jardineira) a partir da “malícia, humor e irreverência”³³¹ dos Dzi Croquettes. “[...] um musical que atualiza, à maneira Dzi, o clássico triangulo Pierrô-Arlequim-Colombina”.³³²

Embora bastante musicado, contudo, *Romance* possui todas as características estruturas de uma peça. Estabelecem-se conflitos dramáticos, delineiam-se protagonistas e coadjuvantes, e coloca-se ainda, a alinhavar as sequencias e dirigindo-se ao público, outra figura vinda da *comedia dell'arte* – no caso, um lépido Polichinelo. Entre as personagens, surgem ainda duas que são lendárias representantes do folclore urbano do país – o português Zé Pereira e a negra Tia Ciata, da praça Onze carioca.³³³

Montada ao longo de 3 meses de ensaio e envolvendo um elenco de 22 homens, *Romance* foi considerada uma cara produção de orçamento de 400.000,00 Cruzeiros, o qual foi parcialmente financiado pela Funart (fato inédito na história do grupo).³³⁴ Boa parte desse investimento foi destinado foi gasto na confecção dos 66 figurinos e cerca de 6 cenários, todos ricamente confeccionados a partir da criação de

³²⁹ NA CORTE de Momo. **Veja**, Show, p. 120, 7 Jul. 1976.

³³⁰ Cf. *Ibid.*

³³¹ *Ibid.*

³³² MOTTA, Nelson. Dzi quase estreiam na rua: “Romance”. **O Globo**, 24 Ago. 1976.

³³³ ARCO E FLEXA, Jairo. Cadê a Pimenta. **Veja**, Show, 1 Set. p. 101, 1976.

³³⁴ Cf. LOBERT, Rosemary. A família e os tietes. In: _____. **A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes**. Campinas: Unicamp, 2010, p. 98; e NA CORTE de Momo. **Veja**, Show, p. 120, 7 Jul. 1976.

Claudio Tovar. O uso de paetês, lantejoulas e purpurina, bem como da maquiagem tão característica, completam a identidade visual do espetáculo.

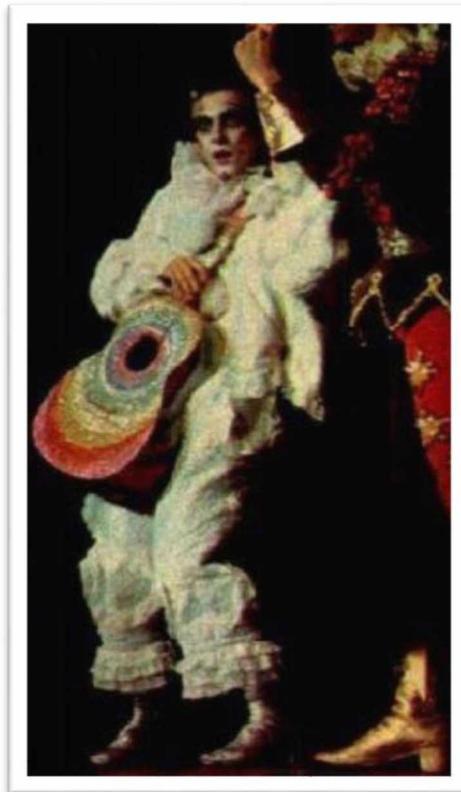


Croquis dos figurinos desenhados por Claudio Tovar³³⁵

³³⁵ Disponível em: NA CORTE de Momo. **Veja**, Show, p. 121, 7 Jul. 1976.



Colombina (Claudio Gaya) – *Romance* (1976)³³⁶



Polichinelo (Paulo Bacellar) e Pierrô – *Romance* (1976)³³⁷

³³⁶ Disponível em: ARCO E FLEXA, Jairo. Cadê a Pimenta. **Veja**, Show, 1 Set. p. 101, 1976.

³³⁷ Ibid.

A identidade dos Dzi, segundo Sábato Magaldi, “[...] aparece na explicação psicanalítica do triângulo amoroso, quando o gosto de dois homens pela mesma mulher denunciaria entre eles um toque homossexual”.³³⁸ A alusão é evidenciada, principalmente, quando se observa o desfecho da narrativa: o impasse causado pelo triângulo é resolvido, não pela escolha da Colombina, mas pela proposta de Pierrô de que seria possível os três se amarem.

A Colombina, por exemplo, é dada à bebida, reconhece-se muito louca e passa noites na gandaia. Nem por isso deixa de se apaixonar por ela o Arlequim e o Pierrô. Como resolver o triângulo? Ora, de forma que ninguém saia perdendo. Assim, diz Arlequim a certa altura: ‘Claro que te amo, Pierrô. Como não vou amar uma pessoa que ama tanto a mulher que eu amo? Eu tenho mais é que te amar muito’. Gagueja o Pierrô: ‘Mas...’ Inflamado, corta o Arlequim: ‘E a Colombina ama nós dois’. Explode então de alívio e júbilo o ex-sofredor: ‘Nesse raciocínio... eu também te amo’. E saem os três em apaixonada lua-de-mel pelo mundo, muito felizes.³³⁹

Devido as táticas diferenças entre *Romance* e os espetáculos anteriores, foi inevitável a comparação por parte dos críticos, não apenas no que diz respeito ao enredo, mas à escolha de se manter a proposta de personagens femininos feitos por homens. Percebe-se que, diferente de *Andróginos*, não se trata da ambiguidade dos dois gêneros que resulta em um não lugar ou no rompimento da fronteira entre o feminino e masculino. Neste espetáculo, Colombina e Arlequim possuem as dimensões psicológicas e de composição de vestuários tradicionalmente associada aos gêneros. Sendo assim, o travestimento foi lido como fórmula e não como transgressão.

Quebra de fronteiras – De fato, ao se apresentarem como homens de braços e pernas cabeludos, que ao mesmo tempo faziam também questão de exibir certas características de personalidade claramente femininas, os Dzi nada tinham em comum com as frivolidades das montagens de casas noturnas. [...] Depois que o musculoso Paulo Goulart interpretou uma madame sensual em *Orquestra de Senhoritas* (que lhe rendeu até um Prêmio Molière), o recurso de confiar papéis femininos a artistas do sexo oposto já faz parte dos mais previsíveis lugares-comuns do teatro brasileiro.³⁴⁰

³³⁸ MAGALDI, Sábato. *Romance*. In: _____. **Amor ao teatro**. São Paulo: Edições Sesc, 2014, p. 423.

³³⁹ NA CORTE de Momo. **Veja**, Show, p. 120, 7 Jul. 1976.

³⁴⁰ ARCO E FLEXA, Jairo. Cadê a Pimenta. **Veja**, Show, 1 Set. p. 101, 1976.

Sob esse ponto de vista, os Dzi não conseguiram produzir o efeito de estranhamento almejado e muito menos surpreenderam com o desfecho da narrativa. Em “pleno segundo semestre de 1976” o travestimento e a conotação homossexual já era um dado previsível à plateia, principalmente em se tratando dos Crolettes. Sendo assim, restava apenas a capacidade de construção da trama, bem como a atuação dos atores – o que neste caso não apenas não surpreendeu, como foi considerado amador e pouco inventivo.

Quanto ao texto de Melo e Tovar, descontadas umas poucas frases espirituosas, denota uma exemplar infantilidade. Arbitrários, os conflitos se estabelecem e se resolvem de modo a lembrar as mais rudimentares obras de dramaturgia infantil. Incapaz de impor um ritmo seguro ao espetáculo, o diretor Fernando Pinto funde de modo abrupto as partes musicais com as dramáticas, quando não encomprida enervantemente as primeiras [...] Por fim, embora dedicados, os artistas mal ultrapassam os estreitos limites das representações amadoras.³⁴¹

Magaldi, um grande entusiasta dos trabalhos dos Dzi, louva a iniciativa do grupo de se renovar, apesar de deixar claro que dificilmente os mesmos poderiam ter o impacto alcançado nos espetáculos anteriores. “Deve-se admitir que Dzi Crolettes, ao aparecer, á estavam no clímax da linha escolhida”.³⁴² Ao mesmo tempo, não acredita que a originalidade ou importância de *Romance* deva ser compreendida pela trama proposta ou pelo seu desfecho. Para o crítico, a pertinência da peça está no fato dela aparentemente indicar uma abertura e/ou necessidade de mudança para o teatro de revista, conferindo “[...] uma nova dignidade artística ao paetê e à lantejoula, desgastados pela antiga revista”.³⁴³ Ao mesmo tempo, este poderia ser o pontapé inicial na busca do que seria um musical genuinamente brasileiro.

Entretanto, apesar de todas as esperanças depositadas por Magaldi, *Romance* não representou a renovação nem do teatro produzido pelos Dzi e muito menos do

³⁴¹ ARCO E FLEXA, Jairo. Cadê a Pimenta. **Veja**, Show, 1 Set. p. 101, 1976.

³⁴² MAGALDI, Sábat. *Romance*. In: _____. **Amor ao teatro**. São Paulo: Edições Sesc, 2014, p. 423.

³⁴³ Ibid., p. 424.

cenário brasileiro. A peça ficou em cartaz em São Paulo até o final de 1976, tendo posteriormente algumas apresentações no Rio de Janeiro e Paris.

Uma nova tentativa de reestruturação do grupo ocorrerá apenas em 1980 com a produção de *TV Croquettes*, *Canal Dzi*, o qual receberá poucos comentários positivos, não chegando a chamar tanta a atenção dos críticos da época. O espetáculo se estruturava a partir da justaposição de quadros (programas) que em seu conjunto formavam a programação de uma rede televisiva. Esses “programas” variavam de acordo com o horário e o público ao qual eram destinados, passando indo do infantil (matutino) ao voltado a adulto (noturno).

Foi, sem sombra de dúvidas, uma tentativa de resgatar parte da linguagem dos primeiros espetáculos, com uma estrutura mais flexível, figurinos menos luxuosos, novamente a mescla de elementos femininos e masculinos, muita purpurina e maquiagem. No entanto, ao tentarem resgatar o que outrora foi o grupo, acabaram por se tornar caricaturas de si mesmos, não indo além da tentativa de recriar formas anteriormente bem-sucedidas.

Mais uma vez, o elogiado *Andrógino* ronda como um fantasma a recepção do novo espetáculo, sendo o parâmetro inicial para o desenvolvimento dos textos críticos, tanto no que diz respeito ao formato, como no que concerne ao desempenho dos atores e à capacidade de transgressão da proposta.

No começo, deram certo: a malícia e a irreverência deste grupo de atores/dançarinos desfilou por alguns dos melhores teatros franceses. Depois perderam-se na neblina.

Foi talvez tentando recuperar a direção que os Dzi encararam o caminho de volta e, em 25 dias, ergueram o *TV Croquettes*, *Canal Dzi*, fraco e pretencioso espetáculo atualmente em cartaz no Café Concerto Rival, no Rio de Janeiro. O resultado é lastimável: por mais purpurinas que usem, não há realce capaz de dar brilho a um show pautado em cima de lugares-comuns e de um humor impiedosamente desgastado pelo tempo. “O que aconteceria se os Dzi Croquettes ganhassem a concessão de uma emissora de TV?”, perguntam no espetáculo. Não aconteceria rigorosamente nada: os Dzi padecem de envelhecimento precoce.

A *TV Croquettes*, na verdade, está mais para Rádio Nacional dos anos 50 do que para as glórias da Vênus Platinada neste Brasil de hoje. Desinformados, seus personagens ainda cantam Dalva de Oliveira e dançam bolero, fazendo novelas no estilo dos dramalhões

mexicanos [...] satirizam figuras dos agonizantes programas de auditório e, em pleno Rio/1980, pretendem arrancar risos com piadas sobre a virgindade de mocinhas puras e indefesas. Ao tentarem se atualizar, cometem desacertos penosos: domingo passado, por exemplo, perguntaram à plateia “O nome do homem que foi bazucado há três dias” para fazer um pobre trocadilho de “Somoza” para “só moça”.³⁴⁴

A crítica Elizabeth Carvalho, no texto acima citado, lança luzes sobre aspecto a ser considerado: um espetáculo que é construído a partir do improviso e capacidade dos seus atores de tratar de temas da atualidade, mas que, no entanto, apresenta um descompasso entre o que é apresentado no palco e o repertório de quem o assiste. A autora, porém, não considera que os equívocos da apresentação não se devem apenas ao tempo em que o grupo esteve fora do país (o que justificaria a distância entre a bagagem de assuntos dos atores e do público). Para Carvalho, os Dzi Croquettes perderam força e criatividade, tentando se agarrar aos vestígios do passado, mas sem conseguir desvencilhar destes. Por isso, mais do que qualquer coisa “[...] os Dzi precisam acertar o passo com o país que reencontraram vários anos depois”.³⁴⁵

Há, sob essa perspectiva, uma “cobrança” ou expectativa que as produções feitas pelo grupo sejam condizentes com a imagem transgressora que se criou acerca dos primeiros espetáculos. Ao mesmo tempo, esse passado enquanto fórmula que deu certo, impede a criação de algo considerado original. Nesse processo, com o passar dos anos, a imagem outrora construída acaba sendo desgastada pelas inúmeras tentativas malsucedidas, restando vestígios identificáveis, mas que não conseguem mais dialogar de maneira plena com o seu contexto.

Se antes, num período (72) de censura desencabelada, entusiasmavam e comoviam as plateias com o seu comportamento cênico de um anarquismo cifrado, hoje essas mesmas reticências soam quase como uma autocensura injustificada. Os textos de Fernando Pinto, Claudio Gaya e Wagner Ribeiro, em certos momentos parecem mais destinados ao recitativo infantil do que a um espetáculo adulto. A estrutura do show também é gasta: uma programação de TV – exatamente a *TV Croquettes, Canal Dzi* – que

³⁴⁴ CARVALHO, Elizabeth. Desinformação – os Dzi Croquettes voltaram sem criatividade. **Revista Veja**, Show, p. 142, 1 Out. 1980.

³⁴⁵ Ibid.

abrangeria os diversos horários de uma atípica emissora nacional. O MPB-4 também usou essa ideia, num dos seus shows mais fracos.³⁴⁶

Na perspectiva de Antonio Chrysostomo, a conjuntura do início dos anos 1980 deveria possibilitar ao grupo uma proposta de teatro muito mais inventiva e desafiadora do que a feita em tempos de censura extrema, não sendo o caso de *TV Croquettes*. Para o crítico, o espetáculo se resume a alguns quadros isolados feitos de maneira competente e que provocam na plateia o efeito cômico devido, principalmente, ao talento e capacidade de alguns atores. No entanto, em seu conjunto, nada há a acrescentar a não ser o riso em si mesmo, ou “a graça pela graça”. Por esse motivo, questiona se a imagem construída sobre a primeira formação dos Dzi talvez não tenha sido supervalorizada e se as cobranças baseadas nessa imagem devem ser deixadas de lado.

Há alguns anos eles pareciam ter algo mais a dizer. Ou seria apenas impressão? Nesse caso não há o que cobrar de quem pouco tem a oferecer. Como grupo de entretenimento os Dzi Croquettes continuam perfeitos.³⁴⁷

Chrysostomo comete dois “pecados” ao fazer comparações entre espetáculos distintos, tanto no que diz respeito à proposta cênica como ao contexto em que estão inseridos. É fato que a reestruturação do grupo (com a saída de inúmeros integrantes) acarreta mudanças profundas, visto que as apresentações estão diretamente relacionadas às capacidades/perspectivas dos sujeitos que a produzem. Da mesma forma, ao serem transpostas para contextos distintos, seus significados são alterados, uma vez que a recepção está intrinsecamente relacionada aos horizontes de expectativas dos sujeitos que as consomem. Assim, a leitura é feita pelo que a peça “deveria ser mais não é”.

Após esse espetáculo, os Dzi Croquettes ficaram certa de oito anos sem nenhuma outra tentativa significativa de reestruturação. O retorno aos palcos ocorrerá

³⁴⁶ CHRYSTOMO, Antonio. Dzi Croquettes: a graça pela graça. **O Globo**, Show/Crítica, p. 32, 23 Set. 1980.

³⁴⁷ Ibid.

apenas em 1988, quando quatro atores da primeira formação (com outros 11 novos atores) decidem fazer um *revival* com os quadros de maior sucesso dos Dzi, acrescidos de outros especialmente elaborados para esse momento. Sobre os quadros encenados, não muitos registros. As críticas fazem referência apenas às cenas das “Borboletas”, “James Brown”, “Carlitos”, do bolero “Dois pra lá, dois pra cá”, “Lili Marlene”, e, como novos quadros, uma performance de Lennie cantando “Eu não sou cachorro não” (Waldick Soriano), uma homenagem ao ex-Dzi assassinado Carlinhos Machado e o quadro de abertura. Sobre esse último, a descrição feita nos jornais é que sequência foi construída a partir da ideia de um “parto”, no qual os novos integrantes nasciam de Claudio Gaya (que seria a mãe, na proposta do quadro), com a ajuda das enfermeiras Ciro Barcellos e Wagner Ribeiro, bem como do médico Lennie Dale. Trata-se de uma alusão direta ao fato de que, após tantos anos, os Dzi Croquettes renasciam. “[...] descobrimos que aquela brincadeira de 17 anos atrás ainda tem a mesma força, que éramos vanguarda antes. Nossa trip é maior do que tudo – diz Gaya”.³⁴⁸

A distância de 17 anos entre o surgimento do grupo e a realização desde espetáculo, no entanto, impôs a necessidade de, nos materiais críticos publicados, se fazer uma breve retrospectiva da trajetória dos mesmos, recuperando o percurso feito entre 1972 e 1976, ou seja, os espetáculos que notoriamente foram considerados inovadores e criativos. Nestes textos, enfatizava-se a maneira como o grupo havia revolucionado a década anterior, o choque produzido pela proposta estética inovadora, bem como a trajetória de sucesso na Europa:

Estrearam no Rochefort e os críticos franceses – acostumados àqueles travestis meio “cartesianos”, como boquinha de coração e saia de chita – não souberam classificar os bigodes misturados às plumas e o grupo só foi estourar mesmo depois que, ao fim de um show seu em Paris, Liza Minelli convidou sua seleta plateia a sair dali direto para o show dos Croquettes. Uma hora depois, o Rochefort tinha em seu auditório Josephine Baker, Claude Lelouch, Jean Claude Brialy, Monica Vitti, Jeaune Moreau, Magali Nöel, entre outros mega-astros.

A partir daí, os Croquettes viraram *cult* na Europa. [...]

³⁴⁸ ABIRACHED, Milton. Dzi – Voltam os reis do deboche. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 12 Mar. 1988.

[...] Voltamos [ao Brasil] e esquecemos que existia Censura e ela cortou quase tudo do espetáculo. Ainda por cima, tudo na Bahia era lento. [...] Numa dessas, o grupo se separou. Anos depois, Elói Simões morreu de Aids na Alemanha. Carlinhos Machado foi assassinado e Fernando Pinto morreu atropelado. Mas a nova geração Croquette está subindo.³⁴⁹

Entretanto, ao contrário do que Cláudio Gaya acreditava, o espetáculo não teve a força e o impacto que se imaginava. Ao serem retirados do seu contexto e lógica cênica, as sequências coreografadas foram lidas apenas por seu “valor estético” e “nostálgico”: “[...] alguma coisa sustentada pela nostalgia de um país em que já houve transgressão na arte, apesar dos tempos difíceis de 70”³⁵⁰

É interessante notar como há uma diferença considerável entre o material publicado antes e depois da estreia do grupo. Milton Abirached, autor do texto acima citado, teceu suas considerações com um grande grau de expectativas diante do retorno dos Dzi aos palcos do Rio de Janeiro – conhecia a história do grupo e se sentia animado pela oportunidade de vê-los encenando. No entanto, doze dias depois, publica um novo artigo com o sugestivo nome “A lenda Dzi cai no real”, no qual questiona não apenas o desempenho dos atores, como as motivações do espetáculo em si: “Não há mais ‘vanguarda’ alguma em rapazes se tocando ou em construção de cenas em que o leitmotiv é a exibição de traseiros, como no número dos Carlitos. Aliás, não há mais vanguarda”³⁵¹

O mesmo sentimento de frustração pode ser identificado na crítica de Chico Nelson intitulada “Diluição de uma proposta – a volta dos Dzi Croquettes, agora com sabor de requentado”. Tal como Abirached, a reflexão tem início a partir da exposição da trajetória “transgressora, ousada e alegre” do grupo nos anos 1970, a qual justifica toda a “badalação em torno do acontecimento”. Entretanto,

[...] a proposta original dos Dzi deu tão certo, se popularizou tanto, teve tantos seguidores, que se diluiu. O espetáculo que eles

³⁴⁹ ABIRACHED, Milton. Dzi – Voltam os reis do deboche. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 12 Mar. 1988.

³⁵⁰ Id. A lenda Dzi cai no real. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 12 Mar. 1988.

³⁵¹ Ibid.

apresentaram no Scala, embora com uma produção muito mais luxuosa, não é, na essência, muito diverso dos que a gente pode ver no Brigitte Blair ou em outros shows de travestis pela cidade. Os tempos mudaram e a proposta dos Dzi envelheceu irremediavelmente. É o perigo dos revivals.³⁵²

O espetáculo ainda consegue agradar pela beleza plástica de alguns quadros ou pelo humor contido em parte do texto. No entanto, deslocado do contexto do início dos anos 1970, os índices de originalidade, ruptura e, sob certo aspecto, engajamento não foram puderam ser recuperados, não somente porque o desempenho dos atores não foi o mesmo de 17 anos atrás (um tempo que influencia nos limites impostos pelo corpo), como também porque os horizontes não eram os mesmos. A discussão não perpassa o fato do espetáculo ser ou não datado, ou de estar preso ao momento da sua criação. O grande problema identificado nos materiais críticos recolhidos foi a distância entre a expectativa criada e a forma como o espetáculo foi percebido.

DZI EM REVISTA

O teatro é por excelência a arte do presente e, por conseguinte, do efêmero. O trabalho de diretores, cenógrafos, atores, contrarregras, dentre tantos outros profissionais envolvidos em um projeto, por vezes demora meses, às vezes mais do que um ano. O resultado é a elaboração de um espetáculo que sensibiliza uma plateia (pelo menos é o que se espera) pelos exatos minutos entrepostos no intervalo do abrir e fechar das cortinas.

O prenúncio desta “morte”, no entanto, é afastado pelas inúmeras tentativas de perpetuação do instante vivido. Assim sendo, em um período posterior, tem-se acesso a esse momento a partir dos seus vestígios, dos elementos que perduram pelo tempo e que carregam em si fragmentos inteligíveis de como outrora foi concebido uma encenação.

Contudo, o ser humano, em seu constante enfrentamento com a morte parece ter como única opção de vitória a prolongação da

³⁵² NELSON, Chico. Diluição de uma proposta. **Jornal do Brasil**, Caderno B, p. 2, 24 mar. 1988.

durabilidade das coisas e, em especial, daquelas que dizem respeito aos textos artísticos, seja qual for a natureza. Para conseguir esse objetivo, o homem vem caminhando no percurso da sua história amarrado aos poderes do seu engenho: nunca desiste da invenção, da construção de técnicas e de tecnologias capazes de manter viva a ilusão de permanência, ou seja, de forjar formas em que os espetros da imortalidade vagueiam.³⁵³

A “ilusão de permanência” dos objetos artísticos, apontada por Eduardo Peñuela Cañizal, pode ser observada nos inúmeros registros materiais que, normalmente, são utilizados como lugares privilegiados de uma pesquisa: jornais, fotos, entrevistas, filmagens, texto teatral, etc. Categorizados em documentação, esses artefatos possibilitam ao historiador “recuperar” um espetáculo teatral do passado, propondo conexões e preenchendo lacunas entre objetos de natureza diversificada.

No caso dos trabalhos dos Dzi Croquettes, observou-se que a maior parte da documentação obtida dizia respeito à sua recepção. O texto teatral serve como indício, mas não consegue dar uma noção ampla do que poderia ser o espetáculo. As fotografias disponíveis, indicavam os contornos do que foi a proposta visual do grupo, mas não muito mais do que isso. A filmagem feita pela TV Alemã, permaneceu desconhecida até o lançamento do documentário em 2009. Ao mesmo tempo, o único trabalho que continha minimamente uma descrição das sequências e quadros dos espetáculos, permaneceu restrita à circulação de onde foi produzida.

Sendo assim, tal como qualquer acontecimento histórico, a trajetória dos Dzi foi contada prioritariamente a partir dos vestígios encontrados, ou seja, a partir dos índices de recepção que a mesma obteve. Nesses materiais, dois aspectos ganharam destaque: sua associação à uma bandeira pró minoria e o profissionalismo da dança. Raríssimas foram as vezes em que a estrutura cênica foi analisada, normalmente se restringindo a rápidas adjetivações de quadros isolados de seu conjunto. Esses aspectos concernentes aos índices de recepção são importantes quando se busca compreender o

³⁵³ CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. Prefácio. In: KA, Tamara. **Memória do Efêmero**: o DVD-Registro de Teatro. São Paulo: Annablume, 2008, p. 11.

lugar delegado aos Dzi Croquettes no período pré-documentário (2009), pois “coincidem” com as bibliografias que versam sobre o grupo.³⁵⁴

A primeira questão a ser analisada diz respeito à sua real contribuição na organização de um Movimento Homossexual no Brasil, bem como à importância atribuída a eles dentro da literatura que versa sobre o assunto. Para tanto, recorre-se a três autores de suma importância nessa área de conhecimento: João Silvério Trevisan, James N. Green, Peter Fly e Edward MacRae.

O primeiro aspecto que salta aos olhos é o número reduzido de publicações na área que citam de alguma maneira o trabalho dos Dzi Croquettes. E mesmo quando encontrado, trata-se de poucas páginas: normalmente uma descrição da proposta androgina, da sua trajetória pelos palcos de boates e teatros do mundo, aspectos gerais dos espetáculos e figurinos, concluindo-se, em poucas linhas, que na falta de um cenário gay organizado, os Croquettes possibilitavam uma crítica às categorias de gênero rígidas. Reconhece-se a importância do trabalho desenvolvido (tanto quanto o de Ney Matogrosso e/ou Caetano Veloso), no entanto, não há indicativos que se trata de um marco para o Movimento Gay politizado.

Ironicamente, o mais entusiasta dos autores selecionados encontrava-se fora do Brasil no início dos anos 1970. João Silvério Trevisan, autor de **Devassos no Paraíso** (1986), aponta que o “desbunde gay” ocorrido na década foi de suma importância para que paulatinamente a homossexualidade ganhasse visibilidade na sociedade brasileira. Para tanto, manifestações artísticas como o tropicalismo de Caetano e Gilberto Gil, o surgimento do grupo Secos & Molhados, o trabalho do pintor e retratista Darcy Penteado, bem como o sucesso dos Dzi Croquettes foram importantes para o que se denominou “Boom Guei”.

Para o autor,

Os Dzi Croquettes tiveram sucesso fulminante entre a juventude mais insatisfeita da época, constituindo no palco e fora dele, um importantíssimo núcleo de questionamentos da moral sexual e

³⁵⁴ A dissertação de Rosemary Lobert, sem sombra de dúvidas, é um dos trabalhos mais importantes sobre os Dzi Croquettes. Entretanto, trata-se de um caso isolado no campo da antropologia, não havendo nenhum outro trabalho relacionado ao grupo.

experimentação das drogas como forma de viagem interior. Graças à sua radicalidade (“viver perigosamente até o fim”), a intervenção dos Dzi Croquettes iniciou, no Brasil, a discussão tanto dos papéis sexuais quanto da ambiguidade-bicha em contraposição à bicha-normalidade. Foram eles que trouxeram para o Brasil o que de mais contemporâneo e questionador havia no movimento homossexual internacional, sobretudo no americano [...].³⁵⁵

O texto supracitado ganha importantes contornos quando se observa o lugar social ocupado pelo autor. Trevisan esteve fora do Brasil entre os anos de 1972 e 1976. Auto exilado nos Estados Unidos, entra em contato com o movimento gay organizado na Califórnia e com um tipo de mídia especializada no assunto. De volta ao país, se surpreende com as mudanças comportamentais ocorridas no intervalo de tempo em que esteve fora: “As pessoas já davam pinta nas ruas, os travestis saiam à luz, o número de ruas e bares de encontro de homossexuais era infinitamente maior”.³⁵⁶ Aproveitando-se da experiência adquirida no exterior, torna-se um importante militante no movimento gay, fundando, em 1978, o grupo Somos pelos Direitos dos Homossexuais no Brasil. Sob esse prisma, é notório destacar que a escrita de **Devassos no Paraíso** foi feita a partir dessa perspectiva, atendendo a uma demanda feita em 1982 pela editora GMP.

James Green é um pouco mais cauteloso ao tratar do impacto dos Dzi, buscando compreender os dentro de um quadro geral de questionamento da identidade sexual que não necessariamente se restringe à homossexualidade. Evidentemente, reconhece que dentre os inúmeros espectadores havia uma parcela considerável de homossexuais, possibilitando leituras subliminares do tipo “[...] um homem podia desejar sexualmente outro homem, independentemente de ele assumir uma identidade sexual efeminada ou masculina”.³⁵⁷

³⁵⁵ TREVISAN, João Silvério. Reminiscências da cena travestida. In: _____. **Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil da colônia à atualidade**. 2. ed. São Paulo: Max Limonad, 1986, p. 170.

³⁵⁶ TREVISAN, João Silvério. [Trecho de entrevista] apud MORAES, Antonio Carlos. Gay com muito orgulho. **Folha de S. Paulo**, Folhetim, p. 8, 30 de setembro de 1979.

³⁵⁷ GREEN, James N. “Abaixo à repressão: mais amor e mais tesão”, 1969-1980. In: _____. **Além do Carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. São Paulo: Unesp, 2000, p. 412.

Considerar que os espetáculos croquetianos tiveram um real impacto na vida de alguns sujeitos não foge à realidade, sendo totalmente plausível a sua afirmação. Entretanto, a perspectiva de movimento revolucionário comportamental ultrapassa os limites do teatro. Peter Fly e Edward MacRae tocam nesse aspecto ao escrever: “Apesar de fazerem questão de afirmar que não tinham um projeto político, acabaram sendo o foco de algo que tinha as características de um movimento de massa. Bom, uma micromassa pelo menos”.³⁵⁸ Compartilhando desse pensamento, Celso Curi (jornalista e redator da primeira coluna gay no Brasil) afirma que os Dzi Croquettes foram importantes, em certa medida, para a visibilidade homossexual, “[...] mesmo que só conhecidos pela classe média intelectualizada”.³⁵⁹

Sob esse ponto de vista, pode-se afirmar que os Dzi tiveram uma importância no cenário social no início dos anos 1970, tal como diversas outras manifestações artísticas existentes nesse período. No entanto, seu impacto não constitui um divisor de águas e muito menos pode ser considerado o percussor de um movimento político. Nos balanços e trabalhos sobre o Movimento Homossexual no Brasil, por exemplo, seu nome nem ao menos é citado.³⁶⁰

Feitas essas constatações, cabe nesse momento analisar um segundo legado atribuído aos Dzi: o impacto promovido no campo da dança no Brasil. Para o desenvolvimento dessa questão, o primeiro ponto a se destacar é que a genialidade das coreografias do grupo foi/deve ser atribuída ao bailarino norte-americano. Tal constatação foi diversas vezes reforçadas ao longo dos anos 1970, tornando-se um dos aspectos mais reproduzidos nas reportagens publicadas. Sendo assim, o impacto na

³⁵⁸ FRY, Peter; MACRAE, Edward. É proibido proibir? (Brasil 1968-1982). In: _____. **O que é homossexualidade?** São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 19. [Destacado]

³⁵⁹ CURI, Celso. [Trecho de entrevista] apud MORAES, Antonio Carlos. Gay com muito orgulho. **Folha de S. Paulo**, Folhetim, p. 8, 30 de setembro de 1979.

³⁶⁰ FACCHINI, Regina. Movimento Homossexual no Brasil: recompondo um histórico. **Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo**, Cad. AEL, v.10, n.18/19, 2003. Disponível em: http://www.al.sp.gov.br/repositorio/bibliotecaDigital/20788_arquivo.pdf. Acesso em: 20 jan. 2016.

CONDE, Michele Cunha Franco. O Movimento Homossexual Brasileiro, sua trajetória e seu papel na ampliação do exercício da cidadania. 2004. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2004.

Site: **Direito Homoafetivo**: Consolidando conquistas, Biblioteca. Disponível em: <http://www.direito homoafetivo.com.br/biblioteca.php?a=3&p=2>

construção dos espetáculos é inquestionável. Todavia, ao voltar os olhos para a história da dança brasileira pode-se falar de um legado dos Dzi Croquettes ou de Lennie Dale?

O começo da história de Leonardo La Ponzina no Brasil data de 1960, quando Carlos Machado o convida para coreografar o espetáculo *Elas atacam pelo telefone*, encenado na boate Fred's, no Rio de Janeiro. Nessa ocasião, a fim de preparar os bailarinos que atuariam nesse show, ministrou aulas de *modern jazz dance* nos estúdios Carlos Machado Espetáculos, tendo como alunas importantes nomes do cenário da dança como, por exemplo, Vilma Vernon e Sigrid Hermanny. Vale destacar, que essa foi a primeira iniciativa no Brasil de elaboração de um curso voltado especialmente para esse estilo de dança.

Em 1961, fez sucesso na casa noturna Night and Day (RJ), onde apresentava uma coreografia inovadora, vestido com uma saia e estalando um chicote. Foi a partir dessa performance que a atriz Betty Faria teve o primeiro contato com o trabalho de Lennie, estabelecendo uma parceria e amizade que perdurará por décadas.

E foi, ainda em 1963, que conheci uma pessoa que modificaria a minha vida, de quem fui amiga até o seu último dia: o maravilhoso bailarino e coreógrafo Lennie Dale.

Lennie veio dos Estados Unidos, onde havia feito *West Side Story* na Broadway, para dançar em outro espetáculo do Carlos Machado, na boate Night and Day. Foi o Machado que me disse: “você não pode deixar de ver este bailarino fazendo a dança da maconha”. Dança da maconha? Era isso mesmo, com um cigarro na mão, um chapéu, ele ia enlouquecendo, escorregava de joelhos na diagonal do palco e se levantava na ponta dos pés. Fiquei louca de paixão com aquele vulcão em cena, fascinada pela sua personalidade, ele era moderno, rebelde, sem fronteiras. Foi amor-amizade à primeira vista.³⁶¹ [Destacado]

A coreografia a qual Betty Faria faz referência se tornou uma das assinaturas de Lennie no Brasil, fazendo parte inclusive do quadro Cayuco no espetáculo *Andróginos: gente computada igual a você* (1973). Para a atriz, é inquestionável a influência do bailarino no cenário brasileiro, não apenas pelo seu profissionalismo,

³⁶¹ FARIAS, Betty. Os anos 60. In: CARVALHO, Tânia. **Betty Faria** – Rebelde por natureza. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006, p. 37-38. (Coleção Aplausos)

mas especialmente por sua criatividade. Por isso, é categórica ao afirmar que Lennie revolucionou a dança no Brasil, sendo uma das pessoas mais respeitadas no cenário da dança.

O Lennie revolucionou a dança no Brasil. Ele era uma estrela e seria em qualquer lugar do mundo. Mas se encantou pelo Brasil e escolheu morar aqui. Profundamente talentoso e criativo, Lennie realmente trouxe o jazz para o Brasil. Suas coreografias, suas aulas, tudo, tudo mesmo, era muito diferente. E, decididamente, influenciou a coreografia de todos os musicais e dos programas na televisão. Ele era uma grife. Até hoje vejo gente fazendo coreografias absolutamente influenciadas pelo Lennie.³⁶²

De acordo com a pesquisadora Ana Carolina da Rocha Mundim Aleixo, será nesse período (1963) que Lennie Dale realizará uma significativa renovação na maneira de organizar a sua dança, somando elementos da técnica do jazz americano a um modo “latino de movimentação”. Essa junção entre Samba, Bossa-nova e Jazz foi, segundo a autora, um dos grandes motivos de interesse do público na figura de Dale, tornando-o influente no país.

É importante notar que a mescla entre a dança jazz e a música bossa-nova, no corpo de Lennie, geraram um híbrido denominado dança da Bossa-Nova que causava estranhamente aos olhos da crítica na época. [...] A “febre” Lennie Dale começa a se alastrar pelo Brasil, com especial ênfase na cidade do Rio de Janeiro, onde residia. Débora Bastos, uma das grandes personalidades do jazz no Brasil, traçava sua carreira de sucesso, iniciando seus estudos com Lennie Dale, em 64.³⁶³

Sob esse prisma, a importância de Dale não se restringe à sua criatividade e técnica. Ela também deve ser considerada na capacidade de mobilizar e gerar interesse em torno de um estilo de dança que à época ainda era pouco estudo. Em outros termos, o bailarino foi um dos grandes responsáveis pela popularização do gênero no Brasil, formando bailarinos e professores que futuramente darão continuidade ao seu trabalho.

³⁶² FARIAS, Betty. Os anos 60. In: CARVALHO, Tânia. **Betty Faria** – Rebelde por natureza. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006, p. 38. (Coleção Aplausos)

³⁶³ ALEIXO, Ana Carolina da Rocha Mundim. Século XX: dança, nacionalismo e contaminações. In: _____. **Danças brasileiras contemporâneas**: um caleidoscópio. 2009. Tese (Doutorado em artes) - Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2009, f. 81.

Lennie elabora, a partir dessa fusão de estilos, um modo próprio de se mover, o qual a princípio gera um misto de estranhamento e fascínio. Mesmo considerando que o jazz e o samba possuam a mesma raiz africana,³⁶⁴ logo sua mescla é totalmente viável e plausível, é interessante destacar o processo de leitura corporal e criação que o bailarino desenvolveu ao fazer a “dança da bossa-nova”.³⁶⁵ Assim, não se trata apenas de conhecer a técnica e reproduzi-la, e sim, partindo desse conhecimento, gerar algo inusitado e original.

A bossa nova encontrou, recém-chegado dos EUA, o sensacional Lennie Dale, que se estabeleceu entre nós e fez crescer cada vez mais entre os jovens a vontade de aprender a dançar o jazz. O samba colocou no estilo de Lennie (na tradição das grandes escolas americanas de jazz dance) o tempero latino que o tornou um dançarino *sui generis*, de fortíssima influência entre os bailarinos brasileiros.³⁶⁶

Ao longo da década de 1960, Lennie Dale, Marly Tavares e Vilma Vernon buscaram explorar cada vez mais as fronteiras entre estilos de dança diferentes, fundindo os conteúdos técnicos de origem estrangeiras às peculiaridades da dança desenvolvida no Brasil. Trata-se de um movimento antropofágico na busca por uma brasiliade como poucas vezes antes se presenciou no cenário da dança do país. Nessas transformações, buscar-se uma maior “malemolência” na execução dos exercícios, tonando os movimentos mais expansivos e vigorosos.

Segundo a pesquisadora Ida Vicenzia, a popularização do jazz no Brasil se dará no início dos anos 1970, com a abertura de algumas academias destinadas ao

³⁶⁴ “O jazz é uma expressão corporal criada e sustentada pelo improviso. Na sua raiz, é essencialmente popular. Sua evolução natural veio paralela aos ritmos musicais que surgiram nos Estados Unidos, no final do século XIX, o que se pode afirmar, diretamente da cultura negra. [...] No início do século XX, as danças afro-americanas começavam a penetrar nos salões, e a sofrer novas influências do can-can e do charleston, principalmente. Logo tomou conta dos palcos da Broadway, se transformando em grandes produções de comédias musicais, que é o segundo nome dado à dança mais conhecida como jazz”. DANCE, Roger. Jazz – Sua história. **Mundo da dança**, 05 fev. 2010. Disponível em: <http://www.mundodadanca.art.br/2010/02/jazz-sua-historia.html>. Acesso em 25 Jan. 2016.

³⁶⁵ Coreografia disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CjRJSSBNTAk>

³⁶⁶ NARDINI, Nádia apud MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. Uma possível história da dança jazz no Brasil. **Anais III Fórum de Pesquisa Científica em Arte** – Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba, 2005, p. Disponível em: http://www.empa.pr.gov.br/arquivos/File/anais3/ana_mundim.pdf

estudo desse estilo, sendo a pioneira a *Modern Jazz Dance* de Vilma Vernon. Outro ponto importante a ser destacado é a criação do espetáculo *Dzi Croquettes*, pois o seu sucesso propiciou a visibilidade da dança, aumentando a procura e o interesse por esse estilo. “A febre deste estilo teve seu *boom* no início dos anos 70, com a vinda de Lennie Dale para o Brasil. Seu ponto máximo foi a apresentação do controvertido espetáculo *Dzi Croquettes* e sua extravagante coreografia”.³⁶⁷

As apresentações dos *Dzi* se tornaram importantes vitrines, contribuindo positivamente para a multiplicação do jazz no cenário brasileiro. O trabalho do grupo, no entanto, está intrinsecamente relacionado à capacidade de inovação de Lennie Dale, considerado por muitos autores como fundador do grupo.

E é também no Rio que Lennie Dale inova mais uma vez. Em 1972, nos apresenta um grupo que revolucionaria o mundo das artes cênicas: os *Dzi Croquetes*.³⁶⁸

Lennie Dale trouxe um estilo específico de jazz ao Brasil com movimentos mais dramáticos e teatrais juntamente com contrações e movimentações “swingadas”. Ele fundou o grupo de dança *Dzi Croquettes* que também influenciou a dança jazz no Brasil e interferiu na formação de multiplicadores deste estilo de dança.³⁶⁹

Dentre os trabalhos influenciados, está a criação da Cia Ballet Terceiro Mundo, formada por Ciro Barcellos em 1981. A companhia se apresentou ao longo de toda a década, sendo *Canibais Eróticos* (1983) sua montagem de maior sucesso junto ao público e a crítica, espetáculo que trazia à cena o tema do erotismo na dança. Segundo Beatriz Cerbino e Leonel Brum, Barcellos “[...] baseou seu trabalho em estudos de balé, dança moderna e jazz, aliados à influência da brasiliade presente na obra de Lennie Dale (1934-1994), com quem trabalhou por muitos anos”.³⁷⁰ Os anos

³⁶⁷ VICENZIA, Ida. **Dança no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997, p. 32.

³⁶⁸ ALEIXO, Ana Carolina da Rocha Mundim. Século XX: dança, nacionalismo e contaminações. In: _____. **Danças brasileiras contemporâneas**: um caleidoscópio. 2009. Tese (Doutorado em artes) - Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2009, f. 96.

³⁶⁹ HAAS, Aline Nogueira; DALMOLIN, Caroline; PORTO, Natália Athayde. Dança jazz em Porto Alegre: origens e evolução. **Arquivos em movimento**, Revista eletrônica da Escola de Educação Física e Desportos, UFRJ, v. 9, n. 1, p. 54, jan.-jun. 2013.

³⁷⁰ CERBINO, Beatriz; BRUM, Leonel. Companhia Ballet Terceiro Mundo. In: _____. **Movimentos da Dança Carioca – Companhias e grupos de 1936 a 2013**. Rio de Janeiro: Jauá, 2013, [s/p].

de apresentação junto aos Dzi Croquettes foram essenciais na sua formação enquanto bailarino, podendo-se vislumbrar tal experiência na composição de suas coreografias.



Canibais Eróticos (1983) – Cia Ballet Terceiro Mundo³⁷¹

Os anos 1980 presenciou outro momento importante para a divulgação da dança: a procura de amadores por aulas de jazz após o sucesso da novela *Baila Comigo* (Rede Globo, 1981). Lennie foi responsável pelas coreografias do folhetim e a visibilidade em rede nacional o levou a abrir uma academia de dança em parceria com a bailarina Marly Tavares. Apesar de ser considerado por muitos como um “modismo”, bem como levando-se em consideração o fato de nem todos os alunos matriculados quererem se profissionalizar na área, é inquestionável que a larga divulgação da dança por meio da mídia despertou o interesse no Brasil pelo jazz, sendo um dos responsáveis pela abertura de academias em regiões como Belo Horizonte e Goiânia.

Nessa mesma época, a atriz e bailarina de formação Claudia Raia começará a sua trajetória, consolidado, anos depois, o seu nome como um dos mais importantes

³⁷¹ Imagem disponível em: CERBINO, Beatriz; BRUM, Leonel. Companhia Ballet Terceiro Mundo. In: _____. **Movimentos da Dança Carioca** – Companhias e grupos de 1936 a 2013. Rio de Janeiro: Jauá, 2013.

no cenário de Musicais. No entanto, sua relação com a dança data da primeira infância, por influência de sua mãe Odette Motta Raia, dona de uma academia de ballet clássico.

Bibi e Marília ainda reinavam como estrelas de musicais quando, nos anos 1980, o brasileiro vê surgir uma nova figura para completar a trindade: Cláudia Raia. Com formação de bailarina, ainda aos treze anos ganha uma bolsa de estudos para estudar dança em Nova Iorque, após o que, dançou no Colón de Buenos Aires. Estreou no Brasil aos 15 anos na montagem de *A Chorus Line* [1983]. Passa pela televisão em linha de shows, faz telenovela e programas de humor. Só irá protagonizar novamente um musical após sua consagração na TV, já nos anos 1990.³⁷²

Segundo Claudia Raia, um dos seus grandes mestres na dança foi o bailarino Lennie Dale, o qual se tornou seu “padrinho” após o primeiro contato aos 7 anos de idade. O ano era 1974 e, levada pela mãe, Cláudia teve a oportunidade de acompanhar um dos ensaios do espetáculo *Andróginos*. Surpreso com o talento precoce da menina, Lennie acompanhará a sua trajetória, dando-lhe aulas³⁷³ e orientando-a na sua carreira. “Quando eu tinha 13 anos, Lennie Dale me disse ‘você nasceu com duas coisas: sorte e talento. Se você não for uma estrela, eu te mato!’ E me mandou fazer aulas de dança em Nova York. Ele, com certeza, foi meu mentor, minha referência”.³⁷⁴

Lembro do nosso encontro como se fosse hoje. Pedi pra minha mãe me levar ao Teatro Brigadeiro, onde ele estava em cartaz. Cheguei na frente lá e disse: “Meu nome é Maria Claudia Motta Raia, tenho 7 anos e danço igual a você”. Ele riu, me viu dançar e partir dali nunca mais nos desgrudamos. Lennie me ensinou quase tudo que sei, serei eternamente grata.³⁷⁵

³⁷² ESTEVES, Gerson da Silva. Um panorama histórico. In: _____. **A Broadway não é aqui**: Teatro musical no Brasil e do Brasil – Uma diferença a se estudar. 2104. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu, Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, f. 89.

³⁷³ Cf. LENNIE DALE e Joyce exportam o jazz. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, p. 29, 3 Abr. 1984.

³⁷⁴ CLÁUDIA RAIA comemora 30 anos nos palcos com espetáculo musical. **Correio brasiliense**, 08 Ago. 2015. Disponível em: http://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2015/08/08/interna_diversao_arte.493816/claudia-raia-comemora-30-anos-nos-palcos-com-espaculo-musical.shtml. Acesso em: 21 de jan. 2016.

³⁷⁵ Ibid.

Pode-se dessa forma afirmar que Lennie Dale é reconhecido, por artistas e pesquisadores, como um dos importantes nomes do cenário da dança no Brasil, marcando tanto a formação de bailarinos em específicos como de uma forma nova de olhar para esse estilo de dança. Nesse interim, os espetáculos dos Dzi Croquettes são considerados por muitos como um importante acontecimento da década de 1970, devido à visibilidade que a dança obteve a partir do seu sucesso.

Delineados os contornos da influência dos espetáculos dos Dzi Croquettes no campo da dança, especialmente a partir do nome de Lennie Dale, é necessário nesse momento voltar os olhos para o campo das artes cênicas e questionar: o legado do grupo também se faz sentir nessa área? Seria os Dzi de fato percussores do besteirol, tal como a escrita documentária afirma?

A associação dos Dzi Croquettes ao gênero de teatro Besteirol foi feita esporadicamente por alguns jornalistas ao longo das últimas décadas, especialmente no ano de 1988 – por ocasião da estreia do *revival* do grupo (com Lennie Dale, Wagner Ribeiro, Ciro Barcellos, Claudio Gaya e outros 11 novos integrantes). Nesses poucos materiais, são exaltadas as qualidades do grupo que “chocou os anos 70”,³⁷⁶ ressaltando os atributos de tempos passados que justificam a pertinência das novas apresentações, mesmo que para alguns o show seja datado e não consiga o impacto outrora alcançado.

A associação entre os dois, no entanto, é feita sem maiores consequências e desdobramentos, não ultrapassando os limites de uma legenda ou de uma curta frase em meio ao texto.³⁷⁷ Em alguns casos, essa observação pode ser compreendida como um parâmetro de orientação para aqueles que por ventura não conheceram o grupo na década anterior, facilitando descrever o tipo de humor desenvolvido pelo grupo. “Para a nova geração que não assistiu aos seus espetáculos, vale lembrar que eles são considerados os precursores do gênero besteirol e introduziram uma visão androgínea

³⁷⁶ “Lennie Dale (com o chapéu na mão) comanda os ensaios da ‘família’ Dzi, que chocou os anos 70 com um humor percussor do besteirol e com a androginia de seus atores”. ABIRACHED, Milton. Dzi – voltam os reis do deboche. **O Globo**, 12 de Março de 1988, Matutina, Segundo Caderno, p. 1.

³⁷⁷ “Na trajetória desses precursores do besteirol, constam exibições na Europa – com elogios do *Le Monde* [...]”. BAFFA, Ayrton. A irreverência dos Dzi Croquettes. **O Estado de S. Paulo**, 1 Abr. 1988.

nas artes cênicas, inspirando diversos grupos”.³⁷⁸ Em outros, serve como legitimação do trabalho que em 1988 é novamente levado aos palcos.

Os Dzi Crolettes estrearam, em 1971, com um show de Mièle na boate Pujol. [...] Uma estreia importante, na tanto d ponto de vista teatral, mas sobretudo do ponto de vista comportamental. Foram os Dzi que introduziram uma visão androgina nas artes cênicas, inspirando os Secos & Molhados e até grupos internacionais como o Caviar. Há quem diga que, com suas piadas escrachadas, eles foram os verdadeiros precursores do besteiro.³⁷⁹

Ciro Barcellos, em entrevista para o jornal **O Globo**, faz também esse movimento de creditar, ao menos parcialmente, a “paternidade” do besteiro aos espetáculos desenvolvidos por eles nos últimos então 17 anos. No entanto vai além ao apontar que a construção das personagens femininas de Chico Anysio e Jô Soares foram baseadas nos Dzi, tal como a ideia de Ney Matogrosso no campo da música.³⁸⁰ Se as inspirações de fato

Você pode dizer que vê o esmo na Galeria Alaska, mas somos vanguarda porque não fazemos apelação e sim teatro. Poucos fazem

³⁷⁸ A VOLTA dos Dzi sem nostalgia. **O Globo**, 22 de Março de 1988, Matutina, Segundo Caderno, p. 5.

³⁷⁹ ORSINI, Elizabeth. A volta fantasiada. **Jornal do Brasil**, 22 03 88, Caderno B, p. 8.

³⁸⁰ Se de fato as inspirações para personagens como vieram dos espetáculos dos Dzi Crolettes, Chico e Jô Soares não a registraram em nenhuma entrevista que se pode localizar. Entretanto, é reducionismo afirmar que qualquer travestimento com fins humorísticos ou qualquer alusão à subcultura homoerótica feita pós 1972 tenha que ser creditada ao grupo. Em entrevista cedida ao médico Drauzio Varella, Jô Soares comenta sobre a forma como suas personagens foram criadas a partir de um processo observação e ressignificação de traços, características e trejeitos de indivíduos ou segmentos. “A Vovô Nana é muito baseado em observar o anarquismo que existe nos velhos, pois..., você só ajuda um velho quando ele pede, não é mesmo?! ‘Eu sei, me larga...’ é, você quem esperar ele pedir.. ‘Ah, me ajuda aqui...’ Ai sim você ajuda, porquê senão ele fica com uma puta irritação. E também tem personagens que surgem que eu não sei de onde. Eu sei que eu tava dormindo e ai eu acordei e falei assim ‘Pô, precisa fazer um herói de história em quadrinhos que seja gay’ Ai eu digo ‘Putz, o Capitão Gay’. Ai levantei e fui pra máquina de escrever, na época eu não tinha computador, e escrevi o Capitão Gay com o Carlos Sueli e levei pra televisão e mostrei pro Max e pro pessoal todo que adorou. Então vamos fazer esse herói”. (SOARES, Jô. [Entrevista cedida a Drauzio Varella] Jô Soares, seu processo de criação e a ditadura. Disponível no Youtube pelo endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=6BONy3UMODY>. Acesso: 30 Jan. 2016.) No caso do grupo Secos & Molhados, Ney Matogrosso afirmou em diversas entrevistas que sua inspiração está nas máscaras e pinturas utilizadas no Teatro Kabuki (espetáculos tradicionais japoneses), sendo um subterfúgio para manter um certo distanciamento entre sua vida privada e a profissional. (Cf. KAZ, Roberto. Ney Matogrosso fala de perdas, medos e do desejo de ser lembrado pelas transgressões. **O Globo**, 28 Abr. de 2013. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/neymatogrosso-fala-de-perdas-medos-do-desejo-de-ser-lembrado-pelas-transgressoes-8232819>. Acesso em: 30 Jan. 2016.)

isso. Fomos um dos precursores e criamos um estilo que ficou quase intacto. O teatro besteirol é meio filho da gente. Até Chico Anysio e Jô Soares nos dizem que seus personagens femininos se basearam na gente. O Ney Matogrosso era para ser Dzi Croquettes, no início. Ele pegou aquela ideia e partiu para a música. Foi genial porque nós éramos aliados.³⁸¹

Os trechos acima são importantes enquanto registro, visto que demonstram que, já na década de 1980, houve alguma associação entre o humor croquettiano e o feito pelos espetáculos chamados de besteirol. Entretanto, não apontam para a existência de nenhuma discussão mais aprofundada sobre o assunto, sendo perene a sua localização.³⁸²

Posto isso, é necessário também apontar que atores importantes para o gênero, especificamente Pedro Cardoso e Jorge Fernando, registraram em entrevistas a influência do espetáculo/grupo Dzi Croquettes em seus trabalhos, mas não fizeram relação direta entre estes e o surgimento do besteirol. Dentre os dois, o diretor Jorge Fernando é o mais enfático ao demonstrar a importância que o grupo representou na sua trajetória, o que é totalmente comprehensível visto que integra, no inicio de sua carreira, o elenco do espetáculo *Romance*, lançado após a saída de Lennie Dale e outros três atores.

Seu talento chamou a atenção do ator André Valli que o indicou para o diretor Luis Carlos Ripper. Assim, em 1975, Jorge Fernando passou a integrar o elenco de *A Rainha Louca* e, em seguida, entrou para o grupo Dzi Croquettes. “Essa experiência mudou minha cabeça”, afirma o ator. “Eu era muito politizado, meu teatro era do tipo uma ideia na cabeça e uma faca na mão”, conta. “Com o Dzi aprendi a explorar os aspectos lúdicos da arte, a magia do palco”.³⁸³

³⁸¹ BARCELLOS, Ciro. [Entrevista] Disponível em ABIRACHED, Milton. A estrela Ciro. **O Globo**, 10 de Abril de 1988, Matutina, Segundo Caderno, p. 12.

³⁸² A guisa de exemplo, a atriz Duce Nacaratti, considerada uma das “musas inspiradoras do besteirol” e fã assumida dos Croquettes, ao ser entrevistada por Roberta Oliveira em 2004 não menciona o grupo Dzi dentre os percussores do gênero, apenas referência a Vicente Pereira, Mauro Rasi e Jorge Fernando. Na entrevista, a única menção à trupe refere-se à já repetitiva versão da origem do termo tiete. (Cf. OLIVEIRA, Roberta. A musa inspiradora do besteirol. **O Globo**, p. 8, 5 Set. 2004).

³⁸³ JORGE FERNANDO encarna um médium em “Boom”. **O Estado de S. Paulo**, Caderno 2, p. D 25, 2 Jun. 2000.

Sob esse prisma, ao rememorar em 2000 o princípio de sua carreira, Jorge Fernando avalia que o trabalho desenvolvido junto ao grupo foi parte importante da sua “descoberta de prazer”,³⁸⁴ contribuindo na construção da sua perspectiva de teatro. Da mesma forma, Pedro Cardoso elenca o humor dos Dzi como uma das suas grandes referências, somada aos espetáculos do Asdrúbal Trouxe o Trombone, Mauro Rasi e a sua experiência, em 1980, como operador de luz no espetáculo *Cabaret Valentim*.

- Vocês receberam influências de estilos de algum autor ou ele é criação própria?

Pedro – Temos muita influência do cômico alemão Karl Valentim. Percebemos isto quando o Felipe fez um espetáculo em 1980 chamado “Cabaret Valentim” e eu operava a luz. Fomos muito influenciados por este cara, por seu humor.

Felipe – Cara, não.

Pedro – Cara, sim.

Pedro – Por esse cara. Também pelo Asdrúbal (trouxe o trombone), Dzi Croquettes, Mauro Rasi, todos anteriores a nós. Ao mesmo tempo, fazemos as peças de um jeito muito nosso, espontâneo.³⁸⁵

Pedro Cardoso possivelmente teve contato com os espetáculos dos Dzi Croquettes a partir da segunda formação do grupo, visto que em 1972 possuía apenas 10 anos de idade. Sendo assim, é pouco provável que tenha se surpreendido com os primeiros espetáculos (feitos no palco de uma boate carioca) ou presenciado o impacto da primeira temporada paulista.³⁸⁶ Em todo caso, o contato que teve foi o suficiente para que, ao menos em 1987 (ano da reportagem), ele possa elencar o humor do grupo como uma das influências na construção do seu trabalho, no entanto não concede a eles um fator determinante no seu processo criativo.³⁸⁷

³⁸⁴ SANTANA, José Carlos. Comédia põe Yoná Magalhães na estrada. **O Estado de S. Paulo**, Caderno 2, p. 2, 19 Maio 1993.

³⁸⁵ “A BESTA”, o melhor de Felipe e Pedro. **O Globo**, Botafogo, p. 12, 21 Abr. 1987.

³⁸⁶ Pedro Cardoso nasceu em 31 de dezembro de 1972, na zona sul do Rio de Janeiro-RJ.

³⁸⁷ Não foi possível localizar qual dos espetáculos dos Dzi Croquettes Cardoso assistiu, visto que a reportagem citada foi o único registro encontrado em que o ator cita o grupo. Não se trata apenas de uma idiossincrasia ou preciosismo buscar localizar temporalmente esse contato. Essa reflexão torna-se importante a partir do momento que se constata que, após a saída de Lennie em 1976, o grupo tentou experimentar novos formatos de espetáculos, não conseguindo alcançar o mesmo sucesso

Evidentemente não é possível resgatar todos os artistas que, ao longo das últimas décadas, tiveram contato com os espetáculos dos Dzi Croquettes e, de alguma forma, se sentiram inspirados ou influenciados por eles. Os atores acima foram elencados por terem, em algum momento e mesmo de forma esporádica, explicitado esse contato em algum veículo de comunicação, deixando vestígios que puderam ser localizados. No entanto, como ficou evidenciado, não foi feita nenhuma uma relação direta entre os Dzi e Besteiro no sentido de atribuir ao grupo a mola propulsora para o surgimento do gênero. Até 2009, apenas Miguel Falabella fará categoricamente essa aproximação.

Segundo Luís Francisco Wasilewski, ao relacionar o movimento do Besteiro com outros existentes internacionalmente no início da década de 1980, Miguel Falabella cita como exemplo a *Ridiculous Theatrical Company* (Estados Unidos) e a *La Movida Madrileña* (Espanha), demonstrando assim não se tratar de uma forma de humor restrita apenas à cena carioca. Nesta aproximação, elenca o componente gay como um denominar comum e, sob essa perspectiva, localiza tempo e espacialmente a gênese do Besteiro nos trabalhos dos Dzi Croquettes.³⁸⁸

Após o lançamento do documentário *Dzi Croquettes*, essa associação se tornou quase um senso-comum, sendo reproduzida indiscriminadamente ao se listar o legado do grupo. A curta passagem com menos de dois minutos de duração foi suficiente para difundir a ideia e, mais uma vez, a urdidura construída pelo processo de editoração concede dá sustentabilidade para ela se tornar uma “verdade”.

Lidoka – O Wagner Ribeiro foi o verdadeiro precursor do besteiro.

Nuze Naccarati – Tacharam a gente de “besteiro”. A pessoa fumava muito baseado, ficava besteiro.

Elke Maravilha – Ele fazia com uma genialidade...

Dário Menezes – O teatro chamado “besteiro”, que proliferou no Brasil nos anos 80, foi ali que começou.

e/ou impacto. Sob esse prisma, os apontamentos sobre as peças *Romance* e *Tv Croquette*, *Canal Dzi* são importantes na compreensão do argumento aqui colocado.

³⁸⁸ Cf. WASILEWSKI, Luís Francisco. O Besteiro: Seus Detratores e Entusiastas. In: _____. **Isto é Besteiro**: O Teatro de Vicente Pereira. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010, p. 16-17.

Jorge Fernando – O humor do Wagner, os números de plateia do Wagner, coisa mais nonsense e dava certo, ele rompia...

Dário Menezes – E foi ali que se inspiraram, sem dúvida nenhuma.
Miguel Falabella, Mauro Rasi, Vicente Pereira, Guilherme Karan.

Cláudia Raia – Aonde eles iam, a gente ia atrás.

Miguel Falabella – Uma fonte da qual todos nós bebemos, né?

Cláudia Raia – Que é Miguel Falabella, que é Luiz Fernando Guimarães, que é a Regina Casé, que sou eu, que é a Débora Bloch, enfim, acho que o Dzi tem muita influência nisso.

Miguel Falabella – Quando o Wagner descia a escada e pegava a plateia na mão e era uma aula de comédia...³⁸⁹ [Destacado]

Observa-se, nas falas acima, a mistura de duas noções muito distintas do que seja besteiro, que em essência não possuem relação. Uma delas está associada a um “estado de espírito” pelo uso de entorpecentes que faz com que a pessoa, influenciada pela substância, venha a falar algum tipo de bobagem ou besteira. Obviamente esta não é a proposta de teatro feita pelos Dzi, visto há todo um trabalho de elaboração do espetáculo seja no que diz respeito à dramaturgia seja na montagem das coreografias. O que interessa, no entanto, é perceber que a frase Nuze Naccarati se conecta à de Lidoka, a qual diz respeito a outro registro de besteiro: gênero que ficou nacionalmente conhecido a partir de 1980.

Se for retirado, do trecho acima, as falas de Lidoka e Dário Menezes será possível perceber que os entrevistados estão falando da capacidade de comunicação que Wagner Ribeiro tinha com sua plateia, da agilidade que o mesmo possuía em improvisar e prender a atenção do público. No entanto, há uma grande distância entre admitir que determinadas pessoas possam ter sido influenciadas por esse humor e afirmar que os Dzi Croquettes deram origem a toda uma geração de atores e dramaturgos. Ao lado disso, é necessário destacar que, no processo de justaposição dos trechos de entrevistas, a frase “O Wagner Ribeiro foi o verdadeiro precursor do besteiro” é lida como “O Dzi Croquettes foram os verdadeiros precursores do

³⁸⁹ **Croquettes**. 2009. Direção Tatiana Issa e de Raphael Alvarez. Tria produções. Documentário. Color. Trecho: 00:26:19min à 00:27:45min. [Transcrito]

besteirol”, como se os espetáculos do grupo (em seu conjunto) fossem a mola propulsora para os trabalhos que serão desenvolvidos posteriormente.

Diante de todo exposto e percebendo a repercussão gerada pelo curto trecho do documentário, é necessário problematizar em que medida as propostas cênicas dos Dzi foram ou não retomadas, no final da década de 1970, por aquilo que se cristalizou como besteirol. Em outros termos, é necessário esmiuçar as peculiaridades desse gênero e, concomitantemente, traçar um paralelo com o que foi a proposta dos Dzi Croquettes, delineando ou não as possíveis proximidades. Desta forma, mais do que frase soltas, é necessário que se “[...] coloque uma lente de aumento”.³⁹⁰

Segundo a pesquisadora Silvana Garcia, a origem do besteirol é creditada à montagem de *Quem tem medo da Itália Fausta?*, escrita e encenada por Miguel Magno e Ricardo Almeida na cidade de São Paulo em 1979.³⁹¹ No entanto, apesar da origem paulista, o gênero se difundiu e ganhou importância na cena teatral carioca, a partir do início da década de 1980.

Entretanto, apenas no ano seguinte o termo foi utilizado pela primeira vez, em uma crítica publicada por Macksen Luís.

Em 1980, o crítico Macksen Luís criou e empregou pela primeira vez o termo “besteirol” para referir-se ao espetáculo *As Mil e Uma encarnações de Pompeu Loredo*, de Mauro Rasi (1949-2003) e Vicente Pereira (1949-1993), na direção de Jorge Fernando. Apesar de ser um rótulo recusado por muitos autores, mesmo por aqueles considerados seus maiores expoentes, o termo besteirol sedimentou-se e o gênero ganhou grande importância na produção teatral carioca

³⁹⁰ MARINHO, Flávio. **Quem tem medo do besteirol?**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004, p. 127-128.

³⁹¹ “Em 1980, o crítico Macksen Luís criou e empregou pela primeira vez o termo “besteirol” para referir-se ao espetáculo *As Mil e Uma encarnações de Pompeu Loredo*, de Mauro Rasi (1949-2003) e Vicente Pereira (1949-1993), na direção de Jorge Fernando. Apesar de ser um rótulo recusado por muitos autores, mesmo por aqueles considerados seus maiores expoentes, o termo besteirol sedimentou-se e o gênero ganhou grande importância na produção teatral carioca durante a década. Não apenas pela produção específica, mas também por ter sido berço no qual amadureceram muitos autores, diretores e atores.

Na verdade, o besteirol nasceu paulista, com a montagem, em 1979, de *Quem tem medo da Itália Fausta*, de Miguel Magno (1951-2005) e Ricardo Almeida (1954-1988), produção do Teatro Orgânico Aldebarã, mas logo aclimatou-se ao Rio de Janeiro, onde encontrou grandes autores e intérpretes”. (GARCIA, Silvana. A dramaturgia dos anos de 1980/1990. In: FARIA, João Roberto Faria. (Dir.). **História do teatro brasileiro**: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva/Sesc, 2013, p. 309. 2 V.)

durante a década. Não apenas pela produção específica, mas também por ter sido berço no qual amadureceram muitos autores, diretores e atores.

Na verdade, o besteiro nasceu paulista, com a montagem, em 1979, de *Quem tem medo da Itália Fausta*, de Miguel Magno (1951-2005) e Ricardo Almeida (1954-1988), produção do Teatro Orgânico Aldebarã, mas logo aclimatou-se ao Rio de Janeiro, onde encontrou grandes autores e intérpretes.³⁹²

Segundo a definição dada pelo **Dicionário do Teatro Brasileiro**, o besteiro pode ser definido como:

[Uma] Denominação dada a um conjunto de peças surgida a partir do final da década de 1970, no Rio de Janeiro e São Paulo, composta de pequenos esquetes, caleburgos, piadas, jogos de palavras e situações de *nonsense*. Tudo é motivo para a sátira, desde os modismos verbais até os comportamentais. As cenas abusam da caricatura, do traço grosso, do exagero, e não perdoam os equívocos e as ambiguidades sexuais, sobretudo homossexuais. As peças se articulam em torno do ator, apelando para sua capacidade de improvisar (ou, mais do que isto, dar a impressão de). Utiliza-se bastante o travestimento feminino, esboçando-se, até mesmo, ligeiras críticas sociais. De certa maneira, o besteiro se origina das cortinas do antigo teatro de revista. Seu sucesso, principalmente com o público carioca, e a projeção dos seus intérpretes através dos meios televisivos fizeram sua fortuna e o surgimento de grupos análogos em outros centros teatrais brasileiros [...]. O gênero, sem dúvida, exige dos intérpretes extrema flexibilidade interpretativa e capacidade de improvisação que lhes permita, de certa forma, perceber o “clima” do público para que possa manipulá-lo e conduzi-lo.³⁹³

Os pesquisados³⁹⁴ que defendem a proximidade entre a proposta cênica dos Dzi e as peças de Besteiro partem de elementos muito específicos que, teoricamente,

³⁹² GARCIA, Silvana. A dramaturgia dos anos de 1980/1990. In: FARIA, João Roberto Faria. (Dir.). **História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva/Sesc, 2013, p. 309. 2 V.

³⁹³ FRAGA, Eudiny. Besteiro. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (Orgs). **Dicionário do Teatro Brasileiro: Temas, Formas e Conceitos**. São Paulo: Perspectiva / Sesc, 2006, 61-62

³⁹⁴ Dentre outros:

CYSNEIROS, Adriano Barreto. **Da transgressão confinada às novas possibilidades de subjetivação**: resgate e atualização do legado Dzi a partir do documentário *Dzi Croquettes*. 2014.

seriam comuns aos dois.³⁹⁵ Em linhas gerais, elenca-se: o travestimento, o referencial à homossexualidade, o uso de esquetes e paródias, a musicalidade, e, por último, o preconceito que ambos teriam recebido por parte da crítica no momento do seu surgimento. Visto dessa forma, e tendo como referencial apenas o discurso do documentário *Dzi Croquettes*, a aproximação é quase que imediata. Entretanto, conforme foi demonstrado nos capítulos anteriores, cada um desses elementos ganha contornos novos quando referenciado aos Dzi. Por outro lado, o humor levado aos palcos pelo Besteiro também possui particularidades que impedem que haja a “vulgarização da expressão”.³⁹⁶

Flávio Marinho, autor de **Quem tem medo do Besteiro?**, afirma em sua obra que não há como localizar a origem do gênero nos trabalhos dos Dzi Croquettes, pois há divergências no formato e intenção das propostas cênicas, mesmo que haja similitude de elementos como, por exemplo, a irreverência e o travestimento. Sendo assim, trata-se de vagas semelhanças que não possuem a força suficiente para considera-las decisivas para o surgimento do besteiro. Em suas palavras,

Os Dzi Croquettes também não eram besteiro nem aqui nem no Piauí, embora alguns analistas insistam em citá-los como uma influência “major”. O que os Dzi faziam no início dos anos 1970 era um show androgino de música, dança e toques de humor, com uma estética bem *glitter rock* à la David Bowie, “transubstanciado” para o Brasil. Apesar da alta voltagem teatral das montagens, a linguagem dos espetáculos permanecia dentro dos parâmetros do show.

O fato de serem atores bailarinos apresentando-se travestidos – como curte o besteiro – e de eles abrigarem um saudável humor iconoclasta – de irreverência vagamente semelhante ao besteiro –, não é o suficiente para serem classificados como uma inspiração decisiva para o gênero. Até porque, como os Asdrúbal estavam

Dissertação (Mestrado) – Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

SILVA, Natanael de Freitas. *Dzi Croquettes: Masculino de Feminino*. 2014. Monografia (Bracharel) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Curso de História, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2014.

³⁹⁵ É necessário deixar claro que, nestas análises, os autores consideram apenas os espetáculos da primeira formação dos Dzi, seguindo o recorte feito pelo documentário.

³⁹⁶ Cf. WASILEWSKI, Luís Francisco. **A receita de sucesso do dramaturgo no Teatro Besteiro**: o estudo da comicidade na obra do dramaturgo Mauro Rasi entre os anos de 1978 e 1985. 2015. Tese (Mestrado em Literatura brasileira) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, 2015.

focados nos jovens, os Dzi estavam concentrados na brincadeira – e na inversão – dos gêneros. Este era o assunto do grupo: jogar uma luz colorida e divertida sobre os tênuos limites que separam o masculino do feminino. Brincando, eles falavam sério sobre isso. O besteirol, embora tocassem, ocasionalmente, no tema, não levava a sério nem isso.³⁹⁷

No entendimento do autor, a primeira diferença a ser destacada está no fato de que os espetáculos dos Dzi devem ser compreendidos enquanto um “show androgino de música”, um formato que destoa das peças feitas pelo besteirol. A frase, apesar do reducionismo, não foge totalmente da realidade, visto que, diferentemente das peças apresentadas pelo besteirol, nas apresentações da primeira formação dos Croquettes a coreografia e a música são elementos essenciais na composição dos espetáculos, apesar da existência de um curto texto teatral. Prova disso é a dificuldade em se entender o espetáculo apenas pelo texto teatral, sendo preciso recorrer à descrição das sequências coreografadas, os recursos de sonoplastia, da iluminação, etc. que, quando visto em conjunto, ganham um sentido totalmente diferente das leituras fragmentadas (aqueles que se considera cada quadro isoladamente).

Trata-se de uma escolha estética perfeitamente deliberada pelo grupo, uma opção dentre tantas possíveis, e não apenas “[...] recursos os quais precisaram lançar mão na impossibilidade de explorar a fala”.³⁹⁸ Há, evidentemente, momentos em que são marcados pela fala (como, por exemplo, no “Monólogo da Madame”), mas o que dá unidade à cena é, sem sombra de dúvidas, a linguagem corporal dos atores. Apenas a partir do espetáculo *Romance* (1976) os diálogos terão um peso considerável nas apresentações. Todavia, como foi demonstrado anteriormente, não há nada de particular na peça que a faça destacar de outras tantas apresentações feitas à época.

³⁹⁷ MARINHO, Flávio. **Quem tem medo do besteirol?**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004, p. 127-33.

³⁹⁸ CYSNEIROS, Adriano Barreto. A época do desbunde: contextualização sociocultural do surgimento do Dzi Croquettes. In: **Da transgressão confinada às novas possibilidades de subjetivação: resgate e atualização do legado Dzi a partir do documentário *Dzi Croquettes***. 2014. Dissertação (Mestrado) – Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014, f. 33.

Já no besteiro, observa-se que o diálogo é a base que dá sustentabilidade à apresentação e é a partir dele (e por ele) que a trama se desenvolve. Os elementos de comicidade são gerados, prioritariamente, a partir dos jogos linguísticos, da duplicidade de sentidos, dos referenciais externos que tonam compreensíveis determinadas construções paródicas. A música é um elemento que pode ou não ser utilizado, não sendo um pré-requisito a sua utilização.

No que diz respeito ao segundo aspecto, Flávio Marinho está totalmente certo ao apontar as diferenças existentes entre os figurinos dos Dzi e dos atores do Besteiro. Primeiramente, porquê se for considerado o travestimento apenas no sentido estrito que ele tem (vestir-se de forma a aparentar ser de outro sexo) inúmeros seriam os espetáculos que utilizaram esse recurso antes dos Croquettes. O Teatro de Revista está recheado de exemplos. Nas chanchadas dos estúdios Atlântida, Grande Otelo e Oscarito protagonizaram cenas antológicas do cinema nacional (o filme *Carnaval de Fogo* [1949], por exemplo, traz a belíssima cena de Romeu e Julieta). Os shows da Praça Tiradentes atraíam um público que não necessariamente era homossexual. A lista, com certeza, se estenderia ainda por muitos outros exemplos, passando pelo Carnaval até Shakespeare.

No caso dos Dzi Croquettes, o travestir está associado a um não-lugar, à transposição dos limites existentes na categorização de gênero, à mescla de elementos que não remetem a nenhum sexo em específico. Mesmo nas passagens construídas com uma “personagem” mulher, (como, por exemplo, as três Carmens Mirandas) a referencialidade não é apenas feminina. Ao se desconsiderar todos esses elementos, em nome de um pretenso legado, retira-se um aspecto de suma importância para a compreensão da proposta estética do grupo, visto que a composição dos figurinos dialoga diretamente com todos os sentidos construídos pelos espetáculos, não sendo apenas uma mera casualidade.

Por outro lado, como já foi demonstrado, é um equívoco acreditar que se trata de um espetáculo com conotação homossexual. Há, de fato, ícones que são referenciados pela subcultura gay (como Carmem Miranda ou Marilyn Monroe) e que mesmo assim não são restritos a ela. Da mesma forma, outras tantas referências

amplamente conhecidas foram utilizadas: Carlitos, Gal Costa, o malandro carioca, etc. Essas partes, é necessário deixar claro, compunham apenas uma pequena parte do espetáculo, concentrando-se (nas representações feitas no Brasil entre 1973-1974) na sequência denominada A Festa.³⁹⁹ Sendo assim, apesar do uso da paródia em determinados momentos, o espetáculo não se sustenta apenas nesse recurso, como pode ser observado no segundo capítulo desta tese.

Sob esse prisma, ao se fazer uma aproximação entre as duas propostas, desconsidera-se as peculiaridades existente em ambas, em nome de um pretenso legado cênico que, no processo histórico, não se legitima. Ao se ultrapassar os limites de uma leitura superficial da proposta dos Dzi Croquettes (homossexuais, travestidos que faziam paródias de humor) é possível perceber que eles podem ser influências para diversos artistas, todavia não podem ser considerados “uma inspiração decisiva para o gênero”.⁴⁰⁰

³⁹⁹ É possível fazer o seguinte mapeamento do uso de personagens, de acordo com o espetáculo:

Treze de Maio [São Paulo] (Maio – Novembro de 1973) *Andróginos – gente computada igual a você*: Nora Ney, Dalva de Oliveira, Billi Holliday, Gal Costa, Vivian Leight

Teatro da Praia [Rio de Janeiro] (Fevereiro – Julho de 1974) *Dzi Família Croquettes*: Liza, Isaurinha Garcia, Vivian Leight, Billi Holliday, Miss Zapata, Gal Costa, Marylin Monroe.

Boate Frou-frou [Lisboa] (Outubro – novembro 1974): Amélia Rodrigues, Isaurinha Garcia, Vivian Leight, Billi Holliday, Gal Costa

Teatro Charles Rochefort [Paris] (Dezembro 74/abril 1975): Carlitos, Billi Holliday, Marylin Monroe, Carmem Miranda

Teatro Bobino [Paris] (Junho-julho 1975) *Dzi Croquettes – Troupe Bresilienne*: Carlitos, Billi Holliday, Marylin Monroe, Carmem Miranda

Teatro das Nações [São Paulo] (Fevereiro-março 1976): Carlitos, Billi Holliday, Marylin Monroe, Carmem Miranda

Teatro [Jaú] (Abril de 1976): Carlitos, Carlitos, Marylin Monroe, Carmen Miranda.

Essas informações foram sistematizadas a partir dos anexos da dissertação de Rosemary Lobert (excluída do livro publicado): LOBERT, Rosemary. **A palavra mágica Dzi: uma resposta difícil de se perguntar – a vida cotidiana de um grupo teatral.** 1979. 240 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Departamento de Ciências Sociais, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1979.

⁴⁰⁰ MARINHO, Flávio. **Quem tem medo do besteirol?** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004, p. 127-33.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que é ser hétero (straight - reto - em inglês)? Uma
linha pode ser reta, mas o coração humano, ah!
Ele é uma estrada com curvas que atravessam
montanhas.

Tennessee Williams

Enquanto a pesquisa é interminável, o texto deve ter um fim, e esta estrutura de parada chega até a introdução, já organizada pelo dever de terminar.

Michel de Certeau – A Escrita da História

COLOCAR PONTOS FINAIS não é uma tarefa fácil. Ao contrário, ela requer um processo de reflexão dos caminhos que trouxeram até aqui. Afinal, diante de tantas possibilidades apresentadas ao longo da pesquisa, de tantos caminhos suscitados pelo contato com a documentação, fez-se necessário fazer escolhas, escolher recortes temáticos e temporais que possibilassem a verticalização de questões, o enfrentamento de problemáticas que se julgou serem importantes para o estudo aqui proposto. No entanto, outros tantos caminhos eram possíveis. A permanência desses pontos pujantes é que possibilita pensar nesta obra como apenas a consolidação de um momento em que foi necessário dar uma forma material à pesquisa. Logo, as questões que fugiram à urdidura deste texto permanecem vivas; instigantes convites à continuidade da prática historiográfica.

Trabalhar com o grupo Dzi Croquettes impôs alguns desafios, tanto de ordem teórica-metodológica como da busca exaustiva por documentação. Não que a quantidade de críticas não tenha sido satisfatória, aliás, ela superou toda e qualquer expectativa inicial. Mas apenas os índices de recepção não foram capazes de dar conta da riqueza das propostas cênicas apresentadas por esse grupo. E este era justamente um dos objetivos dessa tese: voltar ao processo histórico e conseguir perceber a maneira como os Dzi materializaram no palco suas escolhas estéticas e políticas, não em um sentido de engajamento, mas de posicionamento diante do que se propuseram a discutir.

Conseguir, mesmo que minimamente, delinear os contornos das suas encenações, ir além do que se apresenta de mais imediato, com toda certeza contribuiu para o levantamento de questões caras à pesquisa. Evidenciou-se, ao longo dos capítulos,

a intrínseca relação existente entre as discussões feitas pela/na crítica e as inúmeras modificações ocorridas na (re)composição dos quadros e sequências, proporcionando que espetáculos diferentes fossem criados a partir de um núcleo comum. No entanto, é preciso ressaltar, que esta recepção apenas pode ser compreendida à luz de um horizonte de expectativas que direciona as leituras dos espetáculos, a saber: androginia, gay-power, movimentos pró-minorias. Na ironia que só pode ser compreendida no percurso da sua história, um grupo que questionava as categorizações de qualquer natureza acabou por ter sua trajetória marcada pelas inúmeras imposições de rótulos e bandeiras.

Foram justamente essas rotulações que demarcaram os lugares que, ao longo das últimas décadas, parte da sua história foi tangencialmente escrita. Afinal, a história é escrita a partir de vestígios e no caso dos Dzi a maior parte deles dizia respeito à sua recepção. Sob esse prisma, foi possível localizar o “legado” do grupo em bibliografias que versam sobre homossexualidade e história da dança, pois prioritariamente foram essas as discussões outrora levantadas e publicadas pelos materiais críticos. Sobre os primeiros espetáculos, pouco se falou sobre a sua criação cênica, normalmente apenas elogios sobre determinados quadros ou performances. A partir de 1976, quando esse elemento realmente ganha destaque na escrita dos críticos, a recepção foi em sua grande maioria negativa, considerado as representações “sem criatividade” e “tradicionalis”.

O lançamento do documentário *Dzi Croquettes* em 2009, é preciso reiterar mais uma vez, tem uma importância fundamental nesse processo de (re)descoberta do grupo, apesar de todas inúmeras ressalvas feitas a ele. Tatiana Issa e Raphael Alvarez conseguiram não apenas gerar interesse sobre a trajetória do grupo homônimo como, na sua busca por materiais, trazer à tona novos vestígios, novos indícios que possibilitaram, à pesquisa aqui realizada, retornar ao processo e se surpreender com o que foi deixado de lado pela narrativa documentaria, visto que a proposta cênica se mostrou muito mais instigante do que os pretensos engajamentos que se tentou associar a ela.

Diante do desafio de compreender as encenações dos Dzi Croquettes, o trabalho de descrição de Rosemary Lobert também foi de fundamental importância. Evidentemente se admite o risco de ter acesso às mesmas a partir dos filtros da autora, mas qual escrita não é feita a partir das perspectivas do seu autor? Esse é justamente

um dos desafios de se escrever uma história interdisciplinar: (re)conhecer as peculiaridades do campo de conhecimento do outro e, a partir das especificidades do seu ofício, estabelecer canais de comunicação com essas outras áreas de conhecimento.

Fazer história é um fazer artesanal. É uma prática que implica rastrear documentos nos arquivos, interrogar os mortos, decrepitar silêncios, interpretar registros orais, escritos ou iconográficos, perceber as funções que tais documentos tinham em dado momento histórico.⁴⁰¹

No caso dos espetáculos da primeira formação dos Dzi, a falta de um texto teatral que minimamente fornecesse uma noção do que poderia ter sido a encenação, bem como a constatação de que o mesmo não poderia ser compreendido separado da sua construção coreográfica, mostrou a necessário de se buscar novas fontes: descrições, fotografias, depoimentos, trechos filmados (principalmente no caso da turnê europeia), indicativos em críticas publicadas, etc. O papel delegado à dança, como pode ser constatado nesta tese, é uma das particularidade que diferencia os espetáculos feitos antes e depois de 1976.

Sendo assim, ao acompanhar a trajetória dos Dzi, constatou-se que as apresentações iniciais (na boate Pujol) possuíam um elevado grau de amadorismo, o qual era compensado pela movimentação intensa no palco, a irreverência e capacidade de improviso dos artistas, o uso de cores vibrantes, de combinações não usuais entre elementos masculinos e femininos, tanto nas roupas como nas maquiagens. Era uma apresentação com potencialidades, evidentemente, mas ainda longe da proposta que consagrará o grupo no ano seguinte.

Nesse processo, a entrada do bailarino norte-americano Lennie Dale foi um ponto crucial na transformação do espetáculo, não apenas no que diz respeito ao polimento da dança, mas sobretudo no seu formato. Essa afirmação ganha força ao se constatar a gritante diferença entre as apresentações feitas na boate Pujol e os espetáculos apresentados no Teatro 13 de Maio, haja vista a mudança inversamente proporcional entre profissionalismo e espontaneidade. Sendo assim, observou-se que

⁴⁰¹ DEL PRIORE, Mary; VENÂNCIO, Renato Pinto. **O livro de ouro da História do Brasil**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001, p. 9.

paulatinamente os momentos de livre criação em cena foram cada vez mais reduzidos, dando lugar a coreografias marcadas e exaustivamente ensaiadas, que requeriam um padrão de vestimentas e adereços.

A experiência de Lennie como bailarino, somada à sua capacidade de composição de grandes coreografias e musicais, marcou profundamente a nova dinâmica dos Dzi Croquettes, fazendo com que uma proposta cênica inicialmente amadora, porém cheia de potencial, se transformasse em um exigente espetáculo com traços que o aproxima das produções realizadas Broadway, todavia com elementos (visuais e formais) que remetem a uma brasiliade na cena. Sendo assim, trata-se do perfeito casamento entre a proposta visual de Wagner Ribeiro e o profissionalismo e criatividade de Lennie Dale.

Entretanto, a saída do coreógrafo também pode ser considerada outro divisor de águas, visto que na reestruturação do grupo foi necessário pensar novos formatos de encenação. Nesse processo, um duplo movimento foi observado: por um lado, a criação de uma expectativa, por parte da crítica, que espetáculos como *Romance e TV Croquettes* tivessem o mesmo impacto que os apresentados no início dos anos 1970. Por outro, uma tentativa do grupo em retomar elementos anteriormente experimentados, mas que nesse novo contexto não surtem o mesmo resultado. Nesse processo, a imagem construída sobre o grupo outrora transgressor é retomada e desgastada paulatinamente, visto que a proposta enquanto fórmula não consegue dialogar com os novos horizontes de expectativas.

Diante de todo exposto, ao longo de toda a pesquisa, foi possível construir uma contra tese à narrativa documentária, um “novo roteiro” que, em parte, consegue vislumbrar os potenciais de transgressão dos Dzi Croquettes, bem como sua capacidade de materializar nos palcos horizontes de expectativas que contribuem para sua pronta recepção. Todavia, por outro, evidenciou-se também as contradições, as inúmeras tentativas de recomeços, o desgaste de uma imagem construída. No campo aberto de possibilidades que configura o processo histórico, a narrativa forjada pelo documentário perde força e não consegue se sustentar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Documentário

Dzi Croquettes. 2009. Direção de Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Tria produções. Documentário. Color.

Críticas

“A BESTA”, o melhor de Felipe e Pedro. **O Globo**, Botafogo, p. 12, 21 Abr. 1987.

A VOLTA dos Dzi sem nostalgia. **O Globo**, 22 de Março de 1988, Matutina, Segundo Caderno, p. 5.

ABIRACHED, Milton. A estrela Ciro. **O Globo**, 10 de Abril de 1988, Matutina, Segundo Caderno, p. 12.

ABIRACHED, Milton. A lenda Dzi cai no real. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 12 Mar. 1988.

ABIRACHED, Milton. Dzi – voltam os reis do deboche. **O Globo**, 12 de Março de 1988, Matutina, Segundo Caderno, p. 1.

ALPENDRE, Sérgio. Dzi Croquettes. **Cineclick** – tudo sobre cinema, Portal R7, 07 Jul. 2010. Disponível em:<<http://www.cineclick.com.br/falando-em-filmes/criticas/dzi-croquettes>>. Acesso em: 12 Ago. 2013.

AMARAL, Zózimo Barrozo. Os mágicos da praia. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, Zózimo, p. 3, 27 Mar. 1974

ARAUJO, Inácio. “Dzi Croquettes” é filme sincero, apesar de sua premissa política. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ilustrada, Crítica, 25 Abr. 2011. Disponível em:<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2504201105.htm>>. Acesso em 08 Jan. 2014.

ARCO E FLEXA, Jairo. Cadê a Pimenta. **Veja**, Show, 1 Set. p. 101, 1976.

BAFFA, Ayrton. A irreverência dos Dzi Croquetes. **O Estado de S. Paulo**, 1 Abr. 1988.

BURLE, Fred. Crítica: Dzi Croquettes. **Fred Burle no cinema** – críticas, notícias e curtas, 14 Jan. 2011. Disponível em:<<http://www.fredburlenocinema.com/2011/01/critica-dzi-croquetes.html>>. Acesso em: 12 Ago. 2013.

CABRAL, Judson Forlan Gonzaga. Um olhar sobre o teatro de ilusões de Jean Genet. **Aurora**: revista de arte, mídia e política, São Paulo, v. 5, n. 15, p. 81, out. 2012-jan. 2013.

CARVALHO, Elizabeth. Desinformação: os Dzi Croquettes voltaram sem criatividade. **Veja**, Show, p. 142, 1 out. 1980

CENA ABERTA. **O Globo**, Matutina, Cultura, p. 30, 13 Fev. 1974.

CHRYSSOSTOMO, Antonio. Dzi Croquettes: a graça pela graça. **O Globo**, Show/Crítica, p. 32, 23 Set. 1980.

CLÁUDIA RAIA comemora 30 anos nos palcos com espetáculo musical. **Correio brasiliense**, 08 Ago. 2015. Disponível em: http://www.correobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2015/08/08/interna_diversao_arte,493816/claudia-raia-comemora-30-anos-nos-palcos-com-espetaculo-musical.shtml. Acesso em: 21 de jan. 2016.

CUPERTINO, Leonel. Dzi Croquettes: a vanguarda da ditadura militar. **Opção Crítica**, 22 Abr. 2013. Disponível em: <<http://opcaocritica.blogspot.com.br/2013/04/dzi-croquettes-vanguarda-da-ditadura.html>>. Acesso em: 12 Ago. 2013.

DIAS, Mauricio. Croquete-Power. **Veja**, Show, ed. 232, 14 fev. 1973, p. 90.

DUARTE, Bruno; DEBELLIAN, Marcio. Dzi Croquettes: ainda há muito o que aprender com eles. **Saraiva conteúdo**, Filmes e Séries, 16 Jul. 2010. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/10357>>. Acesso em: 12 Ago. 2013.

FERNANDEZ, Alexandre Agabiti. Filme flagra o desbunde dos Dzi Croquettes. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ilustrada, Crítica, 16 Jul. 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1607201014.htm>>. Acesso em: 12 Ago. 2013.

FIGUEIRÔA, Alexandre. A vitória da purpurina contra as baionetas. **Revista O Grito!**, 18 Set. 2010. Disponível em: <<http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/blog/2010/09/18/dzi-croquettes/>>. Acesso em: 12 Ago. 2013.

FOI APENAS sonho e acabou. **Veja**, Especial, ed. 235, p. 45, 7 mar. 1973.

GOMES, Pedro Henrique. Dzi Croquettes. **Tudo é crítica**, Cinema, 07 Set. 2010. Disponível em: <<http://tudoecritica.com.br/?author=1&paged=27>>. Acesso em: 12 Ago. 2013.

JORGE FERNANDO encarna um médium em “Boom”. **O Estado de S. Paulo**, Caderno 2, p. D 25, 2 Jun. 2000.

LENNIE DALE e Joyce exportam o jazz. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, p. 29, 3 Abr. 1984.

MORAES, Antonio Carlos. Gay com muito orgulho. **Folha de S. Paulo**, Folhetim, p. 8, 30 de setembro de 1979.

MOREIRA, Julia. Dzi Croquettes: A história do polêmico grupo é relembrada e eternizada em documentário premiado. **Revista de História**, online, Reportagens, 12 Ago. 2010. Disponível em: <<http://revistadehistoria.com.br/secao/reportagem/dzi-croquettes>>. Acesso em: 04 Nov. 2013.

MOTTA, Nelson. Dzi quase estreiam na rua: “Romance”. **O Globo**, 24 Ago. 1976.

MOTTA, Nelson. Lennie e Dzi: apenas amigos. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 39, 22 Jan. 1976

NA CORTE de Momo. **Veja**, Show, p. 120, 7 Jul. 1976.

NELSON, Chico. Diluição de uma proposta. **Jornal do Brasil**, Caderno B, p. 2, 24 mar. 1988.

O QUARTO SEXO. **Veja**, comportamento, ed. 295, p. 76, 1 maio 1974.

OLIVEIRA, Roberta. A musa inspiradora do besteirol. **O Globo**, p. 8, 5 Set. 2004.

ORSINI, Elizabeth. A volta fantasiada. **Jornal do Brasil**, 22 03 88, Caderno B, p. 8.

OS CROQUETTES segundo Vagner, um deles. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ilustrada, p. 1, 2 de agosto de 1974.

PENIDO, José Márcio. 13 menos 4. **Veja**, Show, p. 67, 4 Fev. 1976.

PENTEADO, Regina. No palco, o humor, a alegria e a ironia das Croquettes. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ilustrada, p. 5, 21 Jun. 1973.

PLUMAS E PAETÊS. **Veja**, Show, ed. 256, f. 85, 1 ago. 1973.

RECAZO. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ilustrada, p. 4, 20 de março de 1974.

SANTANA, José Carlos. Comédia põe Yoná Magalhães na estrada. **O Estado de S. Paulo**, Caderno 2, p. 2, 19 Maio 1993.

SANTIAGO, Luiz. Dzi Croquettes: Avant-Garde em meio à ditadura. **Cine Revista**, Porto Alegre, 04 Nov. 2013. Disponível em: <<http://www.cinerevista.com.br/nacional/DziCroquettes.htm>>. Acesso em: 12 Ago. 2013.

SENNA, Orlando. Dzi Croquettes / Cervantes. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 03, 26 Dez. 1972.

SENNA, Orlando. Dzi Croquettes, os andróginos. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, Teatro/Crítica, 04 Dez. 1972.

SEXOS DEFINIDOS. **Veja**, Ciência, p. 50, 12 jun. 1974.

TIJOLINHO. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ilustrada, p. 6, 27 jun. 1973.

UMA ÓPERA POP dos Dzi Croquettes, com violência, plumas e paetês. **O Globo**, Matutina, Cultura, p. 33, 31 Jul. 1976.

ZANIN, Luiz. Dzi Croquettes. **O Estadão**, São Paulo, Caderno 2, Cinema, cultura & afins, 16 Jul. 2010. Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/dzi-croquettes/>>. Acesso em: 12 Ago. 2013.

Bibliografia Geral

ALDROVANDI, Leonardo. Da sublimação do imaginário social à potência musical: algumas notas sobre a relação texto-sonoridade no glam rock de David Bowie. **Anais do encontro de música e mídia: verbalidades, musicalidades, temas, tramas e transito**. Disponível em: www.musimid.mus.br/2encontro/files/comunicacoes.htm. Acesso em: 06 de jul. de 2011.

ALEIXO, Ana Carolina da Rocha Mundim. **Danças brasileiras contemporâneas**: um caleidoscópio. 2009. Tese (Doutorado em artes) - Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2009.

BARBARA, Rosamaria.. **A dança das Aiabás**: dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé. 200 f. 2012. Tese (Doutorado em Sociologia) – Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2012.

BLANCH, John. Also sprach Zarathustra, Op.30 (1896) Richard Strauss (1864-1949). **Concerto Sincero**, 7 de Maio de 2010. Disponível em: <<http://concertosincero.blogspot.com.br/2010/05/quem-decide-agora-e-voce-mes-de-abril.html>>. Acesso em: 09 Set. 2015.

BLOCH, Marc. **Apologia da História**, ou o Ofício do Historiador. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

CAMPOS, Daniel Correa Felix de. **A paixão segundo Jean Genet**: labirintos e barroquismos. 182 f. 2002. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Curso de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

CARVALHO, Tânia. **Betty Faria** – Rebelde por natureza. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006. (Coleção Aplausos)

CASTRO, Ruy. **Elá é carioca**: uma enciclopédia de Ipanema. 2. ed. São Paulo: Cia. Das Letras, 1999.

CAVALCANTI, Johana de Albuquerque. **Teatro experimental (1967/1978)**: pioneirismo e loucura à margem da agonia da esquerda. 256 f. 2012. Tese (Doutorado em Comunicação e Arte) – Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo.

CERBINO, Beatriz; BRUM, Leonel. **Movimentos da Dança Carioca** – Companhias e grupos de 1936 a 2013. Rio de Janeiro: Jauá, 2013, [s/p].

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain; LAFFONT, Robert. **Dictionnaire des symboles**. 11 impr. Paris: Gembloux, 1990.

CONDE, Michele Cunha Franco. **O Movimento Homossexual Brasileiro, sua trajetória e seu papel na ampliação do exercício da cidadania**. 2004. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2004.

CYSNEIROS, Adriano Barreto. **Da transgressão confinada às novas possibilidades de subjetivação**: resgate e atualização do legado Dzi a partir do documentário *Dzi Croquettes*. 2014. Dissertação (Mestrado) – Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014, f. 33.

DA RIN, Márcia. Crítica: a memória do teatro brasileiro. **O Percevejo**, ano III, n. 3, p. 38, 1995.

DANCE, Roger. Jazz – Sua história. **Mundo da dança**, 05 fev. 2010. Disponível em: <http://www.mundodadanca.art.br/2010/02/jazz-sua-historia.html>. Acesso em 25 Jan. 2016.

DAVID BOWIE: androginia e glamour no rock. **Revista Rolling Stones**. Reprodução disponível no site: <http://lazer.hsw.uol.com.br/david-bowie1.htm>

DEL PRIORE, Mary; VENÂNCIO, Renato Pinto. **O livro de ouro da História do Brasil**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

DUARTE, André Luiz Bertelli. **A Companhia estável de repertório de capa, espada e nariz**: Cyrano de Bergerac (1985) nos palcos brasileiros. São Paulo: Verona, 2015.

ESTEVES, Gerson da Silva. **A Broadway não é aqui**: Teatro musical no Brasil e do Brasil – Uma diferença a se estudar. 2104. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu, Faculdade Cásper Líbero, São Paulo.

FACCHINI, Regina. Movimento Homossexual no Brasil: recompondo um histórico. **Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo**, Cad. AEL, v.10, n.18/19, 2003. Disponível em: http://www.al.sp.gov.br/repositorio/bibliotecaDigital/20788_arquivo.pdf. Acesso em: 20 jan. 2016.

FARIA, João Roberto. (Dir.) **História do Teatro Brasileiro**: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva / Sesc, 2013. V. 2.

FARIAS, Elton John da Silva. “I’m better than you”: O cantor Elton John e o glam/glitter rock enquanto lugares de “performance pós-moderna” e cultura das personalidades. **IV Congresso Internacional de História**, Maringá, p. 4353, 2009. Disponível em: <http://www.pph.uem.br/cih/anais/trabalhos/756.pdf>. Acesso em: 13 jan. 2016.

FERNANDES, Sílvia. **Grupos teatrais anos 70**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2000.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I**: a vontade do saber. 21 reimpressão. Rio de Janeiro: Graal, 2011.

FREITAS, Talitta Tatiane Martins. **Por entre as coxias**: a arte do efêmero perpetuada por mais de *Sete Minutos*. 2010. 176 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

FRY, Peter; MACRAE, Edward. **O que é homossexualidade?** São Paulo: Brasiliense, 1984.

FUSER, Fausto. Tem Dzi Croquettes na banda. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ilustrada, p. 3, 25 de junho de 1973.

GAMO, Alessandro Constantino. A recente produção de documentários musicais no Brasil. **1º Encontro Estadual Socine SP** – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, São Carlos, UFSCar, 2011. Disponível em: <<http://www.socine.org.br/estadual/ver.asp?nome=Alessandro%20Constantino%20Gamo>>. Acesso em: 03 Fev. 2013.

GARCIA, Silvana. A dramaturgia dos anos de 1980/1990. In: FARIA, João Roberto Faria. (Dir.). **História do teatro brasileiro**: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva/Sesc, 2013. 2 V.

GINZBURG, Carlo. Descrição e Citação. In: _____. **O fio e os rastros**. Verdadeiro, falso, fictício. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Cia. das Letras, 2007, p. 18.

GODINHO, Felipe Manuel Henriques. **Trans**: como fenômeno de moda. 104 f. 2012. Dissertação (Mestrado em Design de Moda) – Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2012.

GREEN, James N. **Além do carnaval**: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: Unesp, 2000.

GRENDI, Edoardo. Repensar a micro-história? In: REVEL, Jacques. (Org.). **Jogos de escalas**. A experiência da microanalise. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva / Sesc-SP.

GUINSBURG, J.; PATRIOTA, Rosangela. **Teatro Brasileiro**: ideias de uma história. São Paulo: Perspectiva, 2012.

HAAS, Aline Nogueira; DALMOLIN, Caroline; PORTO, Natália Athayde. Dança jazz em Porto Alegre: origens e evolução. **Arquivos em movimento**, Revista eletrônica da Escola de Educação Física e Desportos, UFRJ, v. 9, n. 1, p. 54, jan.-jun. 2013.

HOLANDA, Karla. Documentário Brasileiro Contemporâneo e a Micro-História. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, V. 3, Ano III, n 1, Jan./ Fev./ Mar. 2006. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/PDF6/13%20-%20DOSSIE%20-%20ARTIGO%20-%20KARLA%20HOLANDA.pdf>>. Acesso em: 31 Jan. 2013.

JAUSS, Hans Robert. A Estética da Recepção: Colocações Gerais. In: LIMA, Luiz Costa. (Coord. e Trad.). **A literatura e o leitor**: Textos de estética da recepção. 2. ed. (rev. e ampl). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

JUNG, Emma. **Anima e Animus**. São Paulo: Cultrix, 1995.

KA, Tamara. **Memória do Efêmero**: o DVD-Registro de Teatro. São Paulo: Annablume, 2008.

KAZ, Roberto. Ney Matogrosso fala de perdas, medos e do desejo de ser lembrado pelas transgressões. **O Globo**, 28 Abr. de 2013. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/neymatogrosso-fala-de-perdas-medos-do-desejo-de-ser-lembrado-pelas-transgressoes-8232819>. Acesso em: 30 Jan. 2016.

KERBER, Alessander. **Representações das identidades nacionais argentina e brasileira nas canções interpretadas por Carlos Gardel e Carmen Miranda (1917-1940)**. 2007. Dissertação (Mestrado) – UFRGS, Porto Alegre, 2007.

LANGLOIS, Charles-Victor; SEIGNOBOS, Charles. Determinação dos fatos particulares. In: _____. **Introdução aos Estudos Históricos**. Tradução de Laerte de Almeida Morais. 4. Ed. São Paulo: Renascença, 1946.

LENNIE DALE. **Dicionário Cravo Albin da música popular Brasileira**. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/lennie-dale/dados-artisticos>. Acesso em: 05 fev. 2016.

LEPETIT, Bernard. Sobre a escala em História. In: REVEL, Jacques. (Org.). **Jogos de escalas**: a experiência da microanálise. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.

LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz o teatro. In: NOVAES, Adauto. (Org.). **Anos 70**: ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano / Senac-RJ, 2005.

LOBERT, Rosemary. **A palavra mágica Dzi**: uma resposta difícil de se perguntar – a vida cotidiana de um grupo teatral. 1979. 240 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Departamento de Ciências Sociais, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1979.

LOBERT, Rosemary. **A palavra mágica**: a vida cotidiana do Dzi Croquettes. Campinas: Unicamp, 2010.

MAGALDI, Sábatu. **Amor ao teatro**. São Paulo: Edições Sesc, 2014.

MAGALDI, Sábatu. **Iniciação ao teatro**. 7.ed. São Paulo: Ática, 2006.

MARINHO, Flávio. **Quem tem medo do besteirol?**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

MARSON, Adalberto. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: SILVA, Marcos A. da. (Org.). **Repensando a história**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984.

MARTINS, Ferdinando; et. al. (Orgs.). **Manual de Comunicação LGBT**. [s/l]: ABGLT, 2010.

MENDES, Eduardo Santos; CARRASCO, Ney. A relação imagem e som nos filmes de Kubrick. **Revista Cult**, ed. 119, 2010. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/a-relacao-imagem-e-som-nos-filmes-de-kubrick/>>. Acesso em: 09 Set. 2015.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. Uma possível história da dança jazz no Brasil. **Anais III Fórum de Pesquisa Científica em Arte** – Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba, 2005. Disponível em: http://www.empa.pr.gov.br/arquivos/File/anais3/ana_mundim.pdf

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. Das Letras, 2011.

NOVAES, Adauto. (Org.). **Anos 70**: ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano / Senac-RJ, 2005.

ORTIZ, Renato. Imagens do Brasil. **Revista Sociedade e Estado**, V. 28, N. 3, Setembro/Dezembro 2013. <http://www.scielo.br/pdf/se/v28n3/a08v28n3.pdf>

OUROBOROS. **Dicionário Alquímico**, 2014. Disponível em: <www.alquimiaoperativa.com/wp-content/uploads/2014/02/Dicionario-Alquimico.pdf>. Acesso em: 09 set. 2015.

PATRIOTA, Rosangela. **História e Teatro**: Discussões para o tempo presente. São Paulo: Edições Verona, 2013. (Série Teatralidades)

PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha**- um dramaturgo no coração do seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.

PATRIOTA, Rosangela; GUINSBURG, Jacó. **A cena em aula**. São Paulo: Edusp, 2009.

PLATÃO. **O Banquete – ou do amor**. Trad. José Cavalcante de Souza. Rio de Janeiro: DIFEL, 2008.

POIRRIER, Philippe. Les pratiques culturelles au cours des années 1960 et 1970. In: GROHENS, J.-C.; SIRINELLI, J.-F. (Dir.). **Culture et action chez Georges Pompidou**. Paris: Presses universitaires de France, 2000.

RAMOS, Alcides Freire. A historicidade de *Cabra marcado para Morrer* (1964-84, Eduardo Coutinho). **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, Debates, Puesto en línea el 28 enero 2006. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/1520>>. Acesso em: 02 Fev. 2013.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos**: cinema e história do Brasil. Bauru: EDUSC, 2002.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas Afinal... o Que é Mesmo Documentário?** São Paulo: Senac/SP, 2008.

RAMOS, Isabel Patrícia da S. F. B. **O Eu e o Outro**: Dr. Jekyll vs Mr. Hyde/ David Bowie vs Ziggy Stardust. 2005. Dissertação (Mestrado em Estudos Ingleses) – Universidade Aberta, Lisboa, 2005.

REED, Lou. **Goodnight ladies**. 1972. Álbum Transformer. Gravadora Sony-BMG. Letra disponível em: <<http://letras.mus.br/lou-reed/844533/traducao.html>>. Acesso em: 15 Ago. 2013.

REVEL, Jacques. Microanálise e construção do social. In: _____. (Org.). **Jogos de escalas**. A experiência da microanalise. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.

REVOLUÇÃO DOS CRAVOS. **História do Mundo**. Idade contemporânea. Disponível em: <<http://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/revolucao-dos-crvos.htm>>. Acesso em: 29 Out. 2013.

RODA VIVA. **Teatro Musical no Brasil**, 03 Fev. de 2008. Disponível em: <www.teatromusicalbrasil.blogspot.com.br/2008/02/roda-viva.html>. Acesso em: 04 Fev. 2013.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução de Mercelio Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

ROSENTAL, Paul-André. Construir o “macro” pelo “micro”: Frederik Barth e a “microhistória”. In: REVEL, Jacques. (Org.). **Jogos de escalas**: a experiência da microanálise. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.

SCOTT, Joan W. O enigma da igualdade. **Estudos femininos**, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 24, Jan./ Abr. de 2005.

SCOTT, Joan W. **Projeto História**, São Paulo, n. 16, p. 303, Fev. 1998.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. **Cadernos pagu**, v. 28, p. 42-43, jan./ jun. de 2007.

SIEGA, Paula Regina. **O reflexo de Calibã no espelho de Próspero**: Estudo sobre a recepção italiana do Cinema Novo (1960-1970). 2010. Tese [doutorado em Letterature Portoghese e Brasiliana] – Università Ca’ Foscari Venezia, Veneza, 2010.

SILVA, Mariana Duccini Junqueira da. Um imaginário da redenção: sujeito e história no documentário musical. **Academic Journals Database**, n. 12, ago. de 2012. Disponível em: <http://journaldatabase.org/articles/um_imaginario_redencao_sujeito.html>. Acesso em: 15 Jan. 2013.

SILVA, Natanael de Freitas. **Dzi Croquettes**: Masculino de Feminino. 2014. Monografia (Bacharel) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Curso de História, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2014.

SINGER, June. **Androginia**: rumo a uma nova teoria da sexualidade. São Paulo: Cultrix, 1990.

SOARES, Jô. [Entrevista cedida a Drauzio Varella] Jô Soares, seu processo de criação e a ditadura. Disponível no Youtube pelo endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=6BONy3UMODY>. Acesso: 30 Jan. 2016.

STEIN, Murray. **Jung**: Mapa da Alma. São Paulo: Cultrix, 2000.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade no Brasil da colônia à atualidade. 2. ed. São Paulo: Max Limonad, 1986.

VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do Fato**: uma proposta de estudo sobre a memória histórica. São Paulo: Hucitec, 1997.

VICENZIA, Ida. **Dança no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

WASILEWSKI, Luís Francisco. **A receita de sucesso do dramaturgo no Teatro Besteiro**: o estudo da comicidade na obra do dramaturgo Mauro Rasi entre os anos de 1978 e 1985. 2015. Tese (Mestrado em Literatura brasileira) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, 2015.

WASILEWSKI, Luís Francisco. **Isto é Besteiro**: O Teatro de Vicente Pereira. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

WHITE, Hayden. Enredo e verdade na escrita da história. In: MALERBA, Jurandir. (Org.). **A História Escrita**: teoria e história da historiografia. São Paulo: Contexto, 2006.

WHITE, Hayden. Historiography and Historiophoty. **The American Historical Review**, v. 93, n. 5, dec. 1995.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.