



**UDESC**

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC  
DEPARTAMENTO DE ARTE – CEART  
MESTRADO EM TEATRO**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**NEM HOMEM, NEM MULHER,  
GENTE: TRAJETÓRIA DO GRUPO  
DZI CROQUETTES ENTRE O  
PASSADO E REFLEXÕES NO  
PRESENTE.**

**JURANDIR EDUARDO PEREIRA JUNIOR**

FLORIANÓPOLIS, 2016

**JURANDIR EDUARDO PEREIRA JUNIOR**

***NEM HOMEM, NEM MULHER, GENTE:* TRAJETÓRIA DO  
GRUPO DZI CROQUETTES ENTRE O PASSADO E REFLEXÕES  
NO PRESENTE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Teatro. Área de concentração: Teoria e Práticas Teatrais.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Maria Brígida de Miranda.

Linha de Pesquisa: Linguagem cênica, corpo e subjetividade.

Florianópolis  
2016

P436n Pereira Junior, Jurandir Eduardo

Nem homem, nem mulher, gente: trajetória do grupo Dzi Croquettes entre o passado e reflexões no presente/ Jurandir Eduardo Pereira Junior. - 2016.

207 p. : il. ; 21 cm

Orientadora: Maria Brígida de Miranda

Bibliografia: p. 177-183

Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis,2016.

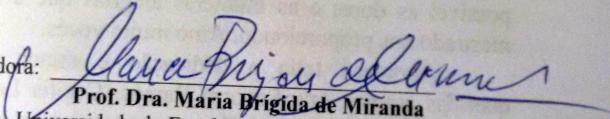
1. Teatro - Brasil. 2.Contracultura. 3.Relações de gênero. I.Miranda, Maria Brígida de. II. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. III. Título.

## JURANDIR EDUARDO PEREIRA JUNIOR

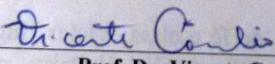
### ***NEM HOMEM, NEM MULHER, GENTE:*** TRAJETÓRIA DO GRUPO DZI CROQUETTES ENTRE O PASSADO E REFLEXÕES NO PRESENTE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Teatro. Área de concentração: Teoria e Práticas Teatrais.

**Banca Examinadora**

Orientadora:   
**Prof. Dra. Maria Brígida de Miranda**  
Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

Membro: \_\_\_\_\_  
**Prof. Dr. Leon de Paula**  
Universidade Federal do Tocantins – UFT

Membro:   
**Prof. Dr. Vicente Concilio**  
Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

**Florianópolis, 26 / 02 /2016**

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por toda a força dada a mim para que esse projeto fosse concluído.

À minha mãe, Iracilda Mendes Pereira, que sempre entendeu do seu jeito o valor da arte em minha vida e entendeu que nosso afastamento geográfico tinha um objetivo que é comum a nós dois, a nossa felicidade. Aos meus irmãos, em especial ao Jorge Luiz Pereira que me ajudou em toda a minha trajetória escolar possibilitando o meu acesso ao ensino superior e à pós-graduação.

Às amizades que pude conquistar ao longo da caminhada do mestrado, na turma do ano de 2014, em especial aos queridos amigos Tefa Polidoro, Matheus Fernandes e Fernando Freitas, pois juntos vivemos da melhor forma possível as dores e as inúmeras alegrias que a trajetória do mestrado nos proporcionou. Amo muito vocês.

Agradeço toda a dedicação e escuta das minhas queridas amigas Ana Socorro Ramos, Cecilia Laudzem e do seu companheiro Gabriel Campo, por todas as horas de bate papo regadas às inúmeras risadas das coisas boas da vida.

Aos meus “coorientadores”, Carol Castro, Danielle Freitas, Dayana Roberta e Michelle Cabral que por vezes puderam ler e conceder contribuições bastante válidas para este trabalho.

Às amig@s de fé e alma, Victor Hugo Raposo, Darcy Leia Sousa e Emanuelle Araújo Sá Paiva, por entenderem os vários momentos de “muitoooo” desespero deste canceriano um tanto quanto dramático.

A todos os docentes e técnicos do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina – PPGT/UDESC, em especial à técnica Emília Leite (Milla) e à coordenadora Dra. Fátima Lima por toda a atenção aos discentes.

Agradeço ao professor Dr. Edélcio Mostaço pelos dois anos que orientou esta pesquisa.

Agradeço a toda a banca, professor Dr. Leon de Paula e o professor Dr. Vicente Concilio, por ter aceitado o convite de contribuir com este trabalho.

Agradeço a CAPES, pelo financiamento no segundo ano da pesquisa.

Agradeço de forma mais que especial à minha querida e amada orientadora Dra. Maria Brígida de Miranda por ter aceitado conviver estes últimos momentos que envolveram este processo dissertativo, que por vezes não foi fácil, no entanto me projetou ao amadurecimento como pessoa, e, sobretudo como pesquisador.

Enfim, a tod@s que contribuíram diretamente o meu muito OBRIGAD@!

## PRÓXIMA CRISE

Abandono todos os eus e  
passo a ser  
O senhor ego, único,  
definido  
E de olho no próprio  
umbigo,  
E se eu sentir falta dos  
outros eus  
Poderei deixa-los no  
armário  
Aguardando o momento de  
serem usados,  
Mas aí estarão mofados,  
velhos, ultrapassados  
Isso eu não posso fazer  
Não vou perder tantos  
pedaços de mim  
Eles me enchem,  
preenchem e até  
transbordam  
Eu os amo e odeio, desejo e  
ignoro, simpatizo e  
desprezo  
E são só meus  
Me completando e  
enriquecendo em sua  
complexidade  
E nesta paranóica relação  
Juro amor eterno mais uma  
vez  
Prometendo-me ser fiel  
Até a próxima crise chegar  
(TONELLI, 2008, p.13)

## RESUMO

PEREIRA JUNIOR, Jurandir Eduardo. *Nem homem, nem mulher, gente*: trajetória do grupo Dzi Croquettes entre o passado e reflexões no presente. 2016. 207 f. Dissertação (Mestrado em Teatro - Área de concentração: Teoria e Práticas Teatrais) - Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis, 2016.

“Nem homem, nem mulher, gente”, essa frase abriu a primeira atuação artística teatral do grupo Dzi Croquettes por meio do espetáculo *Gente computada igual a você* na conturbada década de 1970, período em que o Brasil atravessava uma ditadura civil militar (1964-1985). A presente dissertação elabora um diálogo histórico e artístico de forma pendular onde questões do passado serão sempre revisitadas em confluência com o presente para traçar uma linha limítrofe de atuação do grupo em questão, pontuando as mobilizações que o grupo promoveu e suas apropriações no contexto teatral contemporâneo, sobretudo no que corresponde às questões de gênero e sexualidade. A trajetória historiográfica apresentada nesta dissertação compreende a atuação do grupo no contexto brasileiro, especificamente nas cidades do Rio de Janeiro e em São Paulo. Pensar e refletir a atuação do grupo Dzi Croquettes é efetivar uma vivência com a estética fluída que o grupo apresentou por meio da sua atuação artística e corporal classificada por diferentes discursos, - inclusive dos próprios atores remanescentes da companhia – como “andrógina”, e que nesta dissertação, será relacionada a estética de atuação *queer* a partir do conceito de “corpos abjetos”.

**Palavras-chave:** Dzi Croquettes. Teatro. Gênero. Sexualidades.

## ABSTRACT

PEREIRA JUNIOR, Jurandir Eduardo. Neither man nor woman, people: trajectory of Dzi Croquettes group between the past and reflections on the present. 2016. 135 f. Dissertation (Masters in Theatre - Concentration Area: Theory and Practice Theatre) - University of the State of Santa Catarina. Graduate Program in Theatre, Florianópolis, 2016.

"Neither man nor woman, people," the phrase opened the first theater artistic performance of Dzi Croquettes group through *Gente computed like you* in the troubled 1970s, a period in which Brazil was going through a civil-military dictatorship (1964- 1985). This dissertation develops a historical and artistic dialogue pendulous form where past issues will always be revisited in confluence with the present to draw boundary line group activities in question, punctuating the mobilizations that the group promoted and its appropriations in the contemporary theatrical context, in particular corresponds to gender and sexuality issues. The historiographical trajectory presented in this thesis comprises the group's performance in the Brazilian context, specifically in the cities of Rio de Janeiro and Sao Paulo. To think and to reflect the performance of the Dzi Croquettes group is to live an experience with fluid aesthetic presented by the group through his artistic acting and corporal classified by different discourses - including the own remaining actors of the company - as "androgynous" and that this dissertation will be related to aesthetics of queer performance from the concept of "object bodies".

**Keywords:** Dzi Croquettes. Theater. Genre. Sexualities.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Atores da primeira formação dos Dzi Croquettes.....	71
Figura 2	Bailarino Lennie Dale.....	81
Figura 3	Personagem bailarina alemã.....	98
Figura 4	Cena do espetáculo <i>Gente computada igual a você</i> .....	100
Figura 5	Croqui do figurino do espetáculo <i>Romance...</i>	115
Figura 6	Imagem ilustrativa da capa do filme.....	116
Figura 7	Cartaz do espetáculo <i>Dzi Croquettes em Bandália</i> .....	125
Figura 8	Elenco do espetáculo <i>Dzi Croquettes em Bandália</i> .....	127
Figura 9	Elenco completo do espetáculo <i>Gente computada igual a você</i> .....	156
Figura 10	Cena do espetáculo <i>Gente computada igual a você</i> .....	157
Figura 11	Lennie Dalle em uma das cenas do espetáculo <i>gente computada igual a você</i> .....	157

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>2</b>	<b>CONTRACULTURA NO BRASIL: PISTAS TRANSGRESSIVAS PARA ENTENDER A REVOLUÇÃO COMPORTAMENTAL.....</b>	<b>21</b>
2.1	INTRODUÇÃO AO TROPICALISMO E AO PÓS-TROPICALISMO.....	21
2.2	CONTRACULTURA: ESPAÇO DE VIVÊNCIA DE OUTRAS SUBJETIVIDADES.....	34
2.3	A MARGINALIDADE COMO FORÇA E FORMA DE EXPRESSÃO.....	41
2.4	ASPECTOS SOBRE SEXUALIDADE NO CONTEXTO DA DÉCADA DE 60 E 70: ESPECIFICIDADE E DELIMITAÇÕES.....	52
2.5	GRUPOS TEATRAIS DA DÉCADA DE 70: TEATRO DE GRUPO COMO FORÇA ATIVA DO PERÍODO.....	57
<b>3</b>	<b>DZI CROQUETTES: ENTRE O PASSADO E O PRESENTE.....</b>	<b>69</b>
3.1	FORMAÇÃO DO GRUPO.....	69
3.2	LENNIE DALE: DA <i>BROADWAY</i> AO <i>DESBUNDE</i> CARIOCA.....	76
3.3	<i>GENTE COMPUTADA IGUAL A VOCÊ:</i> PRIMEIRO ESPETÁCULO.....	86
<b>3.3.1</b>	<b>Aos olhos da imprensa da época: transitórios corpos em cena.....</b>	<b>107</b>
3.4	ESPETÁCULO ROMANCE: O FIM DA TRANSGRESSÃO E DO <i>DESBUNDE</i> .....	111
3.5	RESGATE DA MEMÓRIA DZI CROQUETTES NA CONTEMPORANEIDADE.....	116
<b>4</b>	<b>DZI CROQUETTES NA</b>	

	<b>CONTEMPORANEIDADE: ATRAVESSAMENTOS ENTRE SEXO, GÊNERO E SEXUALIDADES.....</b>	129
4.1	NOÇÕES PRELIMINARES EM GÊNERO E SEXUALIDADE.....	129
4.2	AÇÕES <i>CAMP</i> COMO FORÇA DE CONTESTAÇÃO.....	142
4.3	<i>QUEER</i> SOBRE ANÁLISE DOS DZI.....	148
4.4	CORPOS ABJETOS TRANSITÁVEIS:.....	154
4.5	O LUGAR DO TEATRO NA DINÂMICA CONTEMPORÂNEA EM GÊNERO.....	163
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	171
	REFERÊNCIAS.....	175
	APÊNDICE.....	185
	Apêndice A - Entrevistas com os atores remanescentes do grupo e com o público.....	186
	ANEXOS.....	201
	Anexo A - Manchetes de divulgação do grupo DZI Croquettes.....	202
	Anexo B - Manchete de divulgação espetáculo teatral <i>Romance</i> .....	203
	Anexo C - Material Lennie Dale.....	204
	Anexo D - Primeira foto de divulgação do grupo.....	207



## 1 INTRODUÇÃO

Em minha trajetória, enquanto discente da Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Maranhão, estive envolvido com questões que resultaram em meu Trabalho de Conclusão de Curso, *Nem home, nem mulher, gente: a desconstrução de gênero no espetáculo Gente computada igual a você* do grupo Dzi Croquettes (2012). No terceiro ano do curso busquei direcionar questões de gênero nas disciplinas finais cursadas. O interesse por juntar teatro e gênero foi ganhando força e se solidificando cada vez mais em minha prática artística e produção acadêmica. Sendo assim, as leituras e pensamentos sobre gênero não só consolidavam o artista e o pesquisador, mas firmavam cada vez mais meu conhecimento enquanto indivíduo.

A partir de então, questões de gênero sempre estiveram presentes nos meus trabalhos artísticos, na medida em que pensar a arte deslocada da minha vivência enquanto indivíduo sempre foi algo impossível, já que a produção artística também diz respeito e se entrelaça com questões de minha subjetividade. Sendo assim, as dúvidas, as incertezas, e as delimitadas certezas que cercavam o meu subjetivo foram atravessadas no meu trabalho de pesquisa em teatro.

No ano de 2012 - quarto e último ano da graduação -, questões de gênero já estavam firmadas na minha trajetória e foram escolhidas para compor meu estudo final da graduação. Porém, na certeza de não fazer uma montagem teatral autoral, como trabalho final que abordasse questões de gênero, iniciei uma busca na historiografia do teatro brasileiro com o objetivo de encontrar uma experiência artística que transgredisse o ideal binário e hegemônico de pensar o gênero na baliza da heterossexualidade<sup>1</sup> dentro do contexto estético teatral brasileiro, questões que considerava relevantes enquanto

---

<sup>1</sup> Padrão naturalizado de orientação sexual que descreve relações sejam elas sexuais ou amorosas, entre casais de sexo biológico opostos.

perspectiva discursiva entre teatro e gênero. Mesmo reconhecendo pesquisas que investigassem o gênero na perspectiva de dar visibilidade ao trabalho desenvolvido por mulheres e/ou produções de caráter feminista na história do teatro brasileiro, ainda pude observar que corpos não normativos e inconformados com a dinâmica binária de pensar corpo, sexo, gênero e sexualidade ainda se encontravam silenciados na história teatral brasileira, sobretudo, a desenvolvida no contexto histórico da década de setenta.

Neste mesmo ano ganhei o livro de resumo do 9º Encontro Nacional em Universidades pela Diversidade Sexual – ENUDS<sup>2</sup>, realizado em Campinas – São Paulo. Na contracapa deste livro encontro a foto do espetáculo *Gente computada igual a você* do grupo Dzi Croquettes. A partir de então, iniciei uma pesquisa sobre o grupo. Nessa busca, tive acesso ao Filme dirigido por Tatiana Issa e Rafael Avarez<sup>3</sup>, ao livro “A palavra mágica: a vida cotidiana dos Dzi Croquettes”, e, sobretudo, tive a oportunidade de desenvolver contato com alguns artistas remanescentes da primeira montagem do grupo. Todos esses materiais encontrados foram significativos para concretizar os Dzi como campo de pesquisa final da graduação<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup>É um evento anual multidisciplinar, envolvendo em sua estrutura organizacional espaços de discussões sobre questões que atravessam temáticas em gênero.

<sup>3</sup>Produtores e diretores do filme intitulado “Dzi Croquettes”, lançado em 2009, que obteve excelente crítica no mercado, recebendo inúmeros prêmios em festivais de cinema no Brasil e no mundo. O documentário não só representou um marco no cinema Brasileiro, mais se tornou um grande exemplo para as novas gerações, pois, tornou visível um pouco do que foi a experiência Dzi na década de setenta, em plena ditadura militar.

<sup>4</sup>Trabalho de conclusão de curso intitulado “Nem homem e nem mulher, gente”: a desconstrução de gênero no espetáculo “Gente computada Igual a você” do grupo Dzi Croquettes. Monografia apresentada ao curso de Teatro Licenciatura da Universidade Federal do Maranhão, no ano de 2012.

No presente trabalho retorno ao já mencionado grupo como tema central, buscando retratar suas trajetórias, evidenciando, sobretudo, os efeitos que o grupo produziu na década 1970 no campo artístico e social, assim como buscando pontuar como o grupo foi percebido na contemporaneidade a partir do lançamento do filme documentário *Dzi Croquettes* e suas reverberações. As questões de gênero e sexualidade serão levantadas no trabalho, visto que foi algo reconhecido pela audiência da época e que na contemporaneidade ganha amplo desenvolvimento analítico de acordo com a projeção dos estudos em gênero e sexualidades.

Desta forma, trabalharemos com aspectos que nos levam a manter relações com a historiografia comparada, na medida em que dados históricos apresentados na dissertação apresentam um movimento pendular entre o passado e o presente a fim de desenvolver um trajeto historiográfico consciente com o passado e, sobretudo, mantendo efetiva relação com o presente. Partindo de diversos estudos que envolveram a produção sistemática da historiografia comparada, as pesquisadoras Neyde Theml<sup>5</sup> e Regina Maria da Cunha Bustamante<sup>6</sup> desenvolveram alguns apontamentos no texto “História comparada: olhares plurais” que nos ajudam a entender como a metodologia deste trabalho se desenvolve.

Partiu-se da concepção que uma sociedade é formada por um conjunto complexo e infinito de elementos, pertencentes à dinâmica das relações e das práticas sociais pelas quais os homens se articulam uns aos outros, produzindo, num determinado tempo e espaço,

---

<sup>5</sup>Professora Titular de História Antiga do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História Comparada (PPGHC) / UFRJ. Membro do Laboratório de História Antiga (LHIA) / UFRJ.

<sup>6</sup> Professora Adjunta de História Antiga do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História Comparada (PPGHC) / UFRJ. Membro do Laboratório de História Antiga (LHIA) / UFRJ. Bolsista do CNPq.

variáveis também infinitas de combinações e ações sociais. Assim, a comparação poderá percorrer tanto as sociedades antigas quanto as atuais, as simples e as complexas, colocando em perspectivas as singularidades, as repetições, o tempo e o espaço. [...] A comparação convida os pesquisadores a colocar em múltiplas perspectivas as sociedades, os contrastes, os excessos e o secreto, inicialmente, sem fronteiras de tempo ou de espaço. Isso porque, ao colocar em comparação várias experiências, produzem-se frequentemente espaços de inteligibilidade e de reflexão nova. Esta forma de comparação autoriza a análise de componentes de configuração vizinhas e cada uma, com seus traços diferenciais, permite entrever a *clivagem* entre uma série de possibilidades. (THEML; BUSTAMANTE, 2007, p. 10)

Vale lembrar que o estabelecimento do foco de trabalho desenvolvido nesta dissertação sofreu algumas mudanças logo após a realização da pesquisa de campo que aconteceu em momento posterior à qualificação do trabalho dissertativo. No momento da qualificação, o objetivo central do trabalho era analisar o espetáculo *Gente computada igual a você*, primeira criação artística do grupo, desenvolvendo apontamentos que dialogassem com a estrutura estética que o espetáculo desenvolveu em cena. Porém, no desenvolvimento da pesquisa de campo, tive o acesso negado à gravação do espetáculo pelos artistas remanescentes do grupo que continuam a desenvolver trabalhos artísticos vinculados à marca comercial Dzi Croquettes na cena teatral contemporânea brasileira. A interdição do acesso ao material na pesquisa de campo fez-me colocar a dinâmica de mercado da arte vinculada na contemporaneidade em comparação com a memória do grupo, pontuando as perdas que isso pode gerar se analisarmos o trabalho dos Dzi Croquettes de forma pendular. Desta forma, o

trabalho encontra-se dividido em três capítulos: I CONTRACULTURA NO BRASIL: pistas transgressivas para entender a revolução comportamental; II DZI CROQUETTES: Entre o passado e o presente; e III DZI CROQUETTES NA CONTEMPORANEIDADE: atravessamentos entre sexo, gênero e sexualidades.

No primeiro capítulo evidenciam-se questões ligadas à estrutura política, cultural e social relativa à década de 1970 no Brasil, especificamente nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Tal contextualização situa os principais autores que trataram do período, com ênfase sobre o movimento Tropicália, o trabalho marginal e suas relações contraculturais. Deste modo, trabalhos como o da pesquisadora Heloisa Buarque de Holanda<sup>7</sup>, por meio do seu livro “Impressões de viagem: cpc, vanguarda e desbunde 1960/70”, e a publicação “Eu brasileiro confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970”, do historiador Frederico Coelho<sup>8</sup>, são evidenciados como parte fundamental para tal construção discursiva. Ainda no primeiro capítulo a relação entre política e arte recebe destaque, não para balizar ou avaliar o teor político que essas ações artísticas transgressoras efetivaram no período estudado, mas para pontuar como as validações artísticas e históricas da época levavam em consideração as obras “desviantes” do período.

---

<sup>7</sup>Ensaísta, escritora, editora, crítica literária e pesquisadora brasileira. Graduada em Letras Clássica pela PUC - Rio de Janeiro com mestrado e doutorada em Literatura Brasileira pela UFRJ e realizou seu pós- doutorado na Universidade de Columbia, em Nova York.

<sup>8</sup> Pesquisador, historiador e professor de Literatura da PUC - Rio de Janeiro. Doutor em Literatura pela PUC - Rio, integra o Núcleo de Estudos em Literatura e Música (NELIM) da mesma universidade, onde atua no departamento de Letras.

O estudo da pesquisadora Rosemary Lobert<sup>9</sup> será evidenciado em várias partes deste trabalho, já que a sua dissertação de mestrado intitulada “A palavra mágica: a vida cotidiana dos Dzi Croquettes” é a única publicação acadêmica fruto de uma pesquisa etnográfica desenvolvida no período da década de 1970 no Brasil, que versa sobre o grupo.

Já, no que tange à história teatral da década de 70, pesquisas que compõem a historiografia do teatro brasileiro como os estudos de Silvia Fernandes<sup>10</sup> (2000), do crítico teatral Yan Michalski<sup>11</sup> (1985), do pesquisador Raimundo Mattos<sup>12</sup> (2009), do crítico teatral e pesquisador Edélcio Mostaço<sup>13</sup> (1982), assim como outros importantes artigos da época que foram publicados no livro “Anos 70: ainda sob tempestade” (2005), são mencionados neste trabalho a fim de compor fatos artísticos que foram desenvolvidos na década supracitada.

O segundo capítulo trata especificamente do surgimento dos Dzi Croquettes e suas reverberações na cena

---

<sup>9</sup> Nascida na Bélgica formou-se em Arqueologia, na Argentina, e em Antropologia Social, no Brasil. Sua dissertação de mestrado teve a orientação do professor e antropólogo Peter Fry.

<sup>10</sup> É uma teórica, crítica teatral, e atualmente leciona na Universidade de São Paulo - USP. Especialista no estudo da vanguarda teatral brasileira.

<sup>11</sup> Foi um renomado crítico teatral, teatrólogo e ensaísta polaco- brasileiro. Fez parte da primeira turma da Fundação Brasileira de Teatro – FBT, onde formou-se em direção teatral, em 1958. Entre os anos de 1963 a 1982 assume a coluna de teatro no Jornal do Brasil. Em 1982 funda a CAL – Casa de Artes das Laranjeiras, coordena a escola até o ano de sua morte, em 1990.

<sup>12</sup> É doutor e mestre em Artes Cênicas – UFBA, diretor, escritor, dramaturgo e arte-educador. Trabalhou como ator em Salvador. Foi coordenador e professor do curso de Artes Cênicas da Faculdade Social e atualmente é professor adjunto da Escola de Teatro da UFBA, atuando na graduação e na pós-graduação.

<sup>13</sup> É teórico, crítico e ensaísta brasileiro. Estuda e analisa o teatro brasileiro. É doutor em teatro pela Universidade de São Paulo – USP. Atualmente é professor do departamento de Arte da Universidade do Estado de Santa Catarina, com atuação na graduação e na pós-graduação.

contemporânea. O capítulo desenvolve-se com questões que perpassaram pela criação e desenvolvimento do grupo no ambiente da década de 1970 na cidade do Rio de Janeiro e de São Paulo, assim sendo evidenciaremos aspectos ligados à rede de divulgação do espetáculo na qual o grupo esteve inserido. Destacamos ainda nesta parte do trabalho aspectos da vida do bailarino Lennie Dale; importante figura para o desenvolvimento artístico do mencionado grupo. No final do capítulo buscou-se evidenciar a memória do grupo para a contemporaneidade. Para isso destaca-se as causas e efeitos que isso pode gerar e coloca-se a produção do filme *Dzi Croquettes* (2009) como marco contemporâneo que torna visível a trajetória do grupo Dzi Croquettes perante o público atual. Logo, a partir da difusão da memória do grupo mediante a ampla divulgação do filme foram evidenciadas outras produções artísticas vinculadas à experiência Dzi, que nesta parte do trabalho será desenvolvida na busca de confrontar as pretensões iniciais do grupo e as projetadas na contemporaneidade.

As relações entre vida e arte dadas pelos artistas são percebidas na constituição deste capítulo, já que tal relação constituiu forte influência na composição transitória da experiência Dzi. A trajetória do grupo é descrita nesta parte do trabalho por meio do protagonismo de fala dos remanescentes da primeira formação, Claudio Tovar, Ciro Barcelos, Benedito Lacerda e Bayard Tonelli. A fala dos quatro integrantes é o resultado da minha pesquisa de campo, realizada entre os meses de novembro e dezembro de 2015. Neste período busquei uma interlocução direta com Tovar, Barcelos, Lacerda e Tonelli. Fui recebido por todos e pude conversar com eles em diferentes contextos. Esse lugar privilegiado de entrevistador me deu a oportunidade de estimular novas produções discursivas sobre a experiência do Dzi Croquettes pelos próprios artistas. Todas as entrevistas feitas pessoalmente foram transcritas e encontram-se anexas a esta dissertação,

além disso esse material novo provou-se como mais um desdobramento das memórias dos Dzi que adentraram o meu texto em inúmeros momentos. Trago as vozes de Tovar (2015), Barcelos (2015), Lacerda (2015) e Tonelli (2015) em citações de capítulos para atualizar a trajetória do grupo. Somam-se a esse discurso dos quadros artistas os discursos publicados em jornais e revistas da época, de críticos e outros artistas que testemunharam o fenômeno social Dzi.

No terceiro e último capítulo serão apontadas questões de gênero, especificamente à luz dos estudos *queer* e da construção da inteligibilidade de gênero, a fim de compreender como podemos pensar a trajetória do grupo Dzi Croquettes por meio dos novos arranjos em corpo, gênero e sexualidade percebidos na contemporaneidade. A produção de corpos dúbios e deslocados das normativas de sexo e gênero foi analisada a partir do conceito de corpos abjetos, desenvolvido pela pesquisadora Judith Butler<sup>14</sup> em sua obra “Problemas de gênero” (2003), dando assim visibilidade aos corpos “estranhos” e “instáveis” percebidos na produção Dzi, e que hoje pode ser desenvolvido mediante os avanços nos estudos em gênero. As contribuições da antropóloga e teórica feminista Heleieth Saffioti<sup>15</sup> (2004), por meio da sua obra “Gênero, patriarcado e violência”, será descrita nesta parte do trabalho a fim de mostrar o panorama do emprego do conceito de gênero dentre as teóricas feministas.

---

<sup>14</sup>É uma das principais teóricas da questão contemporânea do feminismo, teoria *queer*, filosofia, política e ética. Professora do departamento de Retórica e Literatura Comparada da Universidade da Califórnia, em Berkeley. Seus trabalhos mais recentes focam a filosofia judaica, centrando-se em particular nas críticas pré-sionistas da violência estatal.

<sup>15</sup> Foi uma socióloga e militante feminista com importantes publicações da realidade da mulher brasileira. Entre as suas principais publicações estão *A mulher na sociedade de classe: mito e realidade* (1976) e *Mulher brasileira: opressão e exploração* (1984).

O conceito *camp*, à luz das considerações da pesquisadora Susan Sontag<sup>16</sup>, será utilizado nesta parte do trabalho com o objetivo de entender a experiência comportamental que o grupo promoveu no período, principalmente para caracterizar o público jovem que se identificava aos artistas como tietes<sup>17</sup>. A identificação foi retratada nas formas de se vestir, de falar, de “dar pinta”. Desta forma, algumas das performances dos atores/bailarinos foram deslocadas do palco para a cena cotidiana das ruas, fazendo do convívio Dzi uma experiência de vida. Segundo Susan Sontag (1987), o *camp* é um estilo de vida permeado pelo exagero que atravessa a linha conclusiva de normatização, onde sua posição está naquilo que está fora, nas coisas que são o que não são.

As contribuições dos estudos do pesquisador, feminista e ativista Paul B. Preciado<sup>18</sup>, sobretudo apontamentos encontrados na sua obra “Manifesto contrassexual” (2002), dentre eles aquele que afirma que “A contrassexualidade não fala de um mundo por vir; ao contrário, lê as marcas daquilo que já é o fim do corpo, tal como este foi definido pela modernidade” (PRECIADO, 2002, p. 24), serão ratificados a fim de fragilizar o contrato sexual naturalizado pela heterossexualidade compulsória descrita nos corpos e performances em gênero.

---

<sup>16</sup> Foi escritora, crítica de arte e ativista dos direitos humanos nos Estados Unidos. Graduou-se em Filosofia, na Universidade de Chicago, e fez pós-graduação na Universidade de Harvard. Entre suas principais publicações estão *Styles of radical Will*, *The Way We Live Now*, *Against Interpretation In America*. Faleceu no ano de 2004, com 71 anos de idade.

<sup>17</sup> Termo utilizado pelos atores/bailarinos para identificar os fãs da época que lotavam todas as apresentações do espetáculo e exerciam comportamentos iguais aos executados em cena pelos artistas.

<sup>18</sup> Recentemente a pesquisadora Beatriz Preciado passou a se identificar como Paul B. Preciado em suas publicações. Neste trabalho será usada a atual identificação do autor.



## **2 CONTRACULTURA NO BRASIL: PISTAS TRANSGRESSIVAS PARA ENTENDER A REVOLUÇÃO COMPORTAMENTAL**

### **2.1 INTRODUÇÃO AO TROPICALISMO E AO PÓS-TROPICALISMO**

O contexto político da década de 1960 pode ser dividido em dois períodos, pois o momento que compreende os anos de 1960 a 1965 representa no contexto brasileiro, no âmbito da política, as bases do entusiasmo das lutas populares que será percebida no decorrer do período. A segunda parte dessa década corresponde aos anos de 1966 a 1968, onde experiências descritas no âmbito existencial são colocadas pela experiência com drogas, vivências variadas dentro do campo da sexualidade, assim como protestos juvenis contra a dinâmica endurecida das ações do governo. No que compreende o fim da década de 1960 para início da década de 1970 é percebido como substrato das ebulições políticas e culturais desenvolvidas no decorrer da década citada.

A década de 1960 é notadamente marcada por uma implementação de uma cultura que favorece um caráter mais participativo e popular que emerge de uma conjuntura político-social fruto de discursos realizados na década anterior. Várias organizações populares surgem promovendo eventos que postulam uma participação popular. A organização estudantil é um exemplo que podemos colocar para ilustrar.

A UNE em 1960, na gestão de Aldo Abrantes, projetou-se como progressista força nacional, conseguindo através da chamada “UNE Volantes”, que significava a promoção de assembleias e eventos políticos-culturais em todos os Estados da federação constituindo-se uma massa sólida e organizada. Os sindicais articulavam-se em coligação, até atingir, em

1962, o Comando Geral dos trabalhadores, fruto político de enorme repercussão na determinação da política de massa. (MOSTAÇO, 1982, p. 56)

No que corresponde à política cultural, podemos perceber a reformulação do Arena com a saída de Viana Filho, a atuação do Oficina e a criação do CPC – Centro Popular de Cultura, fundado em 1961 e vinculado à UNE, onde o comprometimento político de forma ativa era exigido dos artistas envolvidos com tal centro. Como Coelho: “O teatro, o cinema e a música popular – principalmente o primeiro – foram o suporte inicial para o projeto de produção cultural voltado para uma ideia, hoje muito criticada, de revolução política através da 'conscientização da massa'”. (COELHO, 2010, p. 71) Segundo Edélcio Mostaço “o primeiro CPC é instalado na Guanabara, no prédio da UNE da praia do Flamengo. A diretoria era composta por Oduvaldo Viana Filho, Leon Hischmam (ligado ao cinema novo) e Carlos Estevam Martins (sociólogo, à época aluno do ISEB).” (MOSTAÇO, 1982, p. 58)

Com a saída de Vianinha do Arena, logo após o Seminário de Dramaturgia, o grupo dá início a uma nova forma de produção artística dentro do Arena, denominada por Augusto Boal de “nacionalização dos clássicos”. A atuação desta política de criação artística do Boal compreende os anos de 1962, 63 e 64. Outra atuação artística do período é o Oficina, que “recusando o agit-prop do CPC e as experiências de análise do poder que o Arena realizava sobre textos clássicos, decide-se por um repertório realista, formado inicialmente de contemporâneos americanos e, em seguida, de realistas russos, para consolidar sua atuação.” (MOSTAÇO, 1982, p. 58)

Sendo assim, o que podemos perceber é que temos três atuações artísticas distintas entre si, onde o Arena inicia um desenvolvimento de trabalhos artísticos ressaltando um processo de nacionalização dos clássicos, realizando montagem de peças como *Mandrágora de Maqueavel*, *Tartufo de Molière*, *O Melhor Juiz*, dentre outros; o Oficina desenvolve espetáculos teatrais mais vinculados a uma estética realista tendo como base texto americanos e russos, e a atuação do CPC- que vincula-se mais dentro da conscientização de massa por meio do teatro.

O CPC figura como um dos principais centros que faz uso da arte para compor sua pauta de luta. O objetivo principal do CPC era a conscientização das massas através das artes, contudo, para que isso se efetivasse, era necessário conscientizar o artista desse papel. Tal conscientização passava pela mudança de postura da arte de entretenimento para ação ativa política do artista.

...mesmo nas artes plásticas, a questão do engajamento da obra deveria ser tomada como regra ou, no mínimo, ponto de partida para qualquer reflexão. Esse engajamento político – um dos momentos cruciais para a mudança do papel do artista na sociedade brasileira, uma vez que lhe fornece o status de formador de opinião, e não apenas de *entertainer* torna-se o obstáculo maior para qualquer produtor cultural que trouxesse outras influências ou registros. E era justamente a questão do novo e da experimentação que serviria como estopim para as rupturas da segunda metade do século (COELHO, 2010, p. 74).

Desta forma, existe todo um processo de remodelação dos agentes artísticos, que buscam o CPC como ambiente de atuação, para que possa vir obedecer ao ideal descrito pelo centro enquanto foco principal do trabalho artístico,

desprezando questões subjetivas e se atentando apenas às questões coletivas. Maria Helena Simões Paes, em seu livro “A década de 60 - rebeldia, contestação e repressão política”, descreve a visão de luta do CPC e as formas de inserção dos artistas.

O manifesto do CPC coloca ainda outra questão com as quais se debateu grande parte dos militantes de esquerda, não só nesse momento, mas também nos anos seguintes. Uma delas era a tematização da problemática individual tida como inconsequente, uma vez que a dimensão coletiva era imperativa. A outra era a do lugar social do artista, do intelectual e do próprio militar. Todos esses viam-se no “dever” de abandonar seu próprio mundo renegando sua condição de classe e, muitas vezes, sentindo até culpa de não ter nascido operário ou camponês (PAES, 2004, p. 40).

Dentro do processo artístico do CPC a arte deveria conter sentidos e significados perfeitamente identificados com uma arte popular revolucionária. Segundo Holanda (2004), não existia nesse contexto do CPC lugar para artistas de minorias, a luta era vinculada apenas às questões ligadas ao coletivo/povo.

Segundo Edélcio Mostaço dentre as categorias descritas no ante-projeto do manifesto do CPC encontra-se três categorias de Arte:

A arte popular, a arte do povo e a arte popular revolucionária. A primeira seria fornecida por um tipo de criador de arte que, oferecendo seu produto às camadas urbanizadas ou semi-urbanizadas, estabelece com elas uma simples relação de produtor e consumidor, ambos alienados de sua função criativa no processo de elaboração artística. O segundo tipo seria ainda mais tosco: típica das regiões semi-urbanizadas

e agrárias, artista e povo não se distinguem enquanto função, e a criação não vai além de um simples ordenar de dados da consciência popular atrasada. A arte popular revolucionária, que seria a praticada pelo CPC, “começa pela essência do povo e entendemos que esta essência só pode ser vivenciada pelo artista quando ele se defronta a fundo como o fato nu da posse do poder pela classe dirigente e a consequente privação de poder em e para os outros.” (MOSTAÇO, 1982, p. 60)

A atuação do CPC é descrita até o golpe de 1964<sup>19</sup>, quando a sua prática é colocada na ilegalidade pelos militares. Para os líderes do CPC, o objetivo central, que era efetivar uma relação mais próxima com o povo, nunca foi alcançado, como corrobora a fala de Oduvaldo Vianinha: “– Eu falava de operários, escrevia sobre os sentimentos, comportamentos, aspirações e valores do operário e na realidade eu não conhecia um operário. Esta observação vale para toda a ação política e cultural do CPC” (MOSTAÇO apud ALVAREZ, 1982, p. 61). A atuação do próprio teatro não surte efeito no campo popular porque suas formas são desconhecidas pelo povo, desmontando assim qualquer pretensão com a ação artística.

A partir do Golpe de 1964 a conjuntura política e social começa a mudar, já que a atuação político-social se encontrava vinculada ao golpe militar. Algumas relações sociais se manifestam contrárias à lógica apresentada pelo regime, enquanto outras assumem o discurso militar, já que a igreja, assim como a burguesia da época, ajudaram a efetivar o golpe militar. A dinâmica de ação a partir do Golpe é por meio de

---

<sup>19</sup> Golpe de Estado político, social e militar que instaurou uma ditadura militar no ano de 1964, no dia 01 de abril, com a derrubada do presidente democraticamente eleito, João Goulart, também conhecido como Jango. O período da ditadura militar no Brasil vai de 1964 a 1985. Neste período o país passou a ser regido por forças militares atreladas aos atos institucionais, sendo o primeiro lançado no dia 09 de abril de 1964.

atos institucionais que começam a ser vinculados descrevendo as sanções político-sociais dadas pelo governo militar.

O golpe de 64 não demonstrou, de início, todas as razões a que veio, o período continua um tanto quanto obscuro até hoje. O que não deixa dúvidas, entretanto, é o caráter fascistizante e de decidido atrelamento do país ao capitalismo monopolista internacional, o grande interessado na ampliação de mercados e no repasse de tecnologias obsoletas e expansão de fontes de lucro, que ele delinea claramente logo nos primeiros meses. (MOSTAÇO, 1982, p. 75)

Porém, as tensões começam a aparecer e as primeiras contestações começam a eclodir no ambiente social. O campo do teatro dentro de todo o ambiente complexo que foi construído pelo golpe militar foi o primeiro a se organizar contra o regime, caracterizando-se assim como um modelo de resistência ao período. Desponta como um dos principais momentos de resistência ao regime o *Show Opinião*.

O grupo Opinião, nascido oficialmente em dezembro de 1964, formado pelos antigos cepecistas e oriundo de uma experiência coletivizante, não dispunha sequer de documentos para estrear o espetáculo, o que concorreu para que a primeira produção fosse realizada em regime de co-produção com o Arena de São Paulo. Somente no ano seguinte forma-se oficialmente a companhia, reunindo os sócios fundadores, que foram: Ferreira Gullar, Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes, Pichin Plá, João das Neves, Tereza Aragão e Armando Costa. O Opinião não chega a possuir uma estrutura teatral muito sólida, caracterizava-se mais como um show musical inteiramente apoiado nas personalidades de seus intérpretes....” (MOSTAÇO, 1982, p. 76)

Desta forma, o *Show Opinião* agrupava uma união de artistas, sobretudo, músicos e cantores que executavam suas canções baseadas em um descontentamento com o regime político-social que vivia o país, na perspectiva do povo e para o povo. Existia dentre os artistas que chegaram a participar do Show a ideia de vincular suas raízes brasileira à prática do seu ofício, buscando assim um resgate de uma identidade brasileira como ação de resistência a toda uma construção cultural americanizada que influenciava a cultura do país. A ideia projetada na imagem da cantora Nara Leão, que antes era percebida pela classe burguesa como um símbolo da *Bossa Nova*, agora é percebida como musa das músicas de protesto, onde “sua tarefa era apenas sugerir, intuir, captar, interpretar os sentimentos, emoções, esperanças e projetos que o povo engendrava e angustiava”. (MOSTAÇO, 1982, p. 79)

O espetáculo do grupo Opinião *liberdade, liberdade* teve sua estreia em 21 de abril de 1965 revelando-se como um espetáculo conceitual que acaba se tornando modelo para protesto de outras ações artísticas de resistência em outras regiões do país. Segundo Mostaço (1982) o grupo Opinião veio declarar por meio do referido espetáculo um grito de liberdade composto por uma profusão de canções, poemas, textos, piadas dentre outros que revela nas entrelinhas das performances de cada artista a efetiva liberdade que o povo buscava.

Por meio dessa intensificação de questionamentos sobre uma identidade e liberdade do povo brasileiro que nasce o movimento Tropicália, demonstrando por meio de ações artísticas uma outra forma relacional de política, arte e resistência.

O problema do Tropicalismo não é então saber se a revolução Brasileira deve ser socialista – proletária, nacional - popular ou burguesa. Sua descrença é exatamente em relação à ideia de tomada de poder, à noção de revolução marxista-leninista que já estava dando provas,

na prática, de um autoritarismo e de uma burocracia nada atraentes. Recusava, portanto, o Tropicalismo, a esperança no Futuro prometido como redentor. “Eles só falam no dia de amanhã”. O Tropicalismo começa a seguir uma preocupação com o aqui e agora, começa a pensar a necessidade de revolucionar o corpo e o comportamento, rompendo com o tom grave e a fala de flexibilidade da prática política vigente. (HOLANDA, 2004, p. 70)

No Brasil a Tropicália ganha traços marcantes de resistência à política do período, figurando assim como um movimento de contestação por meio da arte híbrida que vinha sendo realizada pelos artistas que se vinculavam a tal manifestação. Os tropicalistas tinham uma relação de resistência diferente dos movimentos anteriores, pois mantinham o corpo como local de resistência.

Para Celso Favaretto, o movimento tropicalista foi uma “resposta desconcertante à questão das relações entre arte e política” (FAVARETTO, 2000, p.30). Essa resposta também teve como campo de atuação expressões das Artes Cênicas. As Artes Cênicas encontravam-se no lugar do “entre” e essa era a resposta do artista. Como explicita o diretor e ator Zé Celso Martinez: “Estamos aí entre as duas coisas e o nosso teatro era isso, era aquele pé em duas canoas, aquele pé em duas culturas que é a própria coisa do brasileiro, aquele equilíbrio desequilibrado” (HOLANDA, 2004, p. 71).

Podemos encontrar nas experiências artísticas vinculadas à ideia de contracultura e, por consequência, a Tropicália: a descontinuidade; a fragmentação; a apropriação e o livre exercício no convívio do artista; e subjetividade dentro do processo de criação. Estas características serão retomadas no período do fim da década de 60 e início da década de 70. Ou seja, no período de ascensão do movimento de contracultura e suas reverberações.

## Segundo Holanda.

O fragmento, o mundo espedaçado e a descontinuidade marcam definitivamente a produção cultural e a experiência de vida tanto dos integrantes do movimento tropicalista, quanto daqueles que nos anos imediatamente seguintes aprofundam essa tendência, num momento que, por conveniência expositiva, chamaremos de pós-tropicalista (HOLANDA, 2004, p.64)

### A pesquisadora ainda destaca que:

São então esses elementos de crítica sugeridos pelo Tropicalismo que serão intensificados nos anos seguintes, onde as preocupações com a modernidade e a desconfiança em relação à esquerda ortodoxa e à direita são aprofundadas, dando lugar a uma radicalização da crítica comportamental e a um novo tipo de atuação, já presente na tropicalista, que privilegia a intervenção múltipla, “guerrilheira”, diversificada e de tom anarquista nos canais do sistema. (HOLANDA, 2004, p. 71)

Para alguns teóricos, as intervenções dos tropicalistas não passavam de ações sem comprometimento político, pois não enfrentavam de forma direta o discurso autoritário da ditadura e muito menos se enquadrava às formas de resistência e tomada do poder postulada pela frente de esquerda. A ação dos tropicalistas foi percebida por alguns críticos da época e, sobretudo pela frente de luta de esquerda, como uma ação de esvaziamento político e sem pretensão nenhuma em mudar algo, porém, segundo Holanda, a ideia dos tropicalistas é questionar as formas de obtenção do poder por outras vias.

Segundo o artista visual Hélio Oiticica quando questionado sobre uma possível relação ou falta de relação da arte com as questões políticas, o artista é enfático em dizer que:

Bom, eu acho que sempre é uma atuação política, mas não num nível de ativismo político, porque as pessoas que têm um ativismo político têm que se dedicar totalmente a ele. A meu ver, a arte sempre tem um caráter político, principalmente quando é uma coisa altamente experimental, que propõe mudar. Uma proposta de mudança das coisas sempre tem um caráter político. Mas eu não acho que, automaticamente, haja um ativismo político só porque é arte. (PEREIRA; HOLANDA, 1980, p. 141).

A ideia motriz do pensamento tropicalista é norteadada pelas ações *aqui e agora* e no efetivo exercício da experimentação e do cultivo das relações entre os artistas. A postura dos envolvidos com o movimento artístico-político da época está na necessidade de pensar o corpo e o comportamento como forma transgressiva para aquele momento. Tal visão será efetivada nas atuações pós-tropicalistas, como por exemplo, no trabalho dos Dzi Croquettes, aprofundado a seguir.

Dunn (2002, p. 77) destaca que os tropicalistas “[...] propuseram um discurso de alteridade e marginalidade que estimulou as mais explícitas expressões de novas subjetividades na cultura popular na década seguinte”. Muitos artistas fizeram da Tropicália seu campo de atuação artística. Influências da Tropicália puderam ser identificadas nestes artistas até mesmo depois do término do movimento.

Existia no movimento Tropicália todo um discurso cujas “[...] preocupações com o corpo, o erotismo, a subversão de valores e comportamentos apareciam como demonstração

da insatisfação com um momento onde a permanência do regime de restrição promovia a inquietação [...]” (HOLANDA, 2004, p. 70)

O movimento Tropicália é percebido no Brasil até a instauração do AI-5<sup>20</sup> (Ato Institucional número cinco), que fecha o Congresso Nacional, ressaltando um estado de vigilância que já vinha sendo realizado pelos militares, mas que agora se torna amplamente difundido pela forte repressão que a população vem a sofrer, sobretudo, os artistas.

A atriz Margarida Baird, que participou do elenco do espetáculo *Roda Viva* (1968), conta um pouco do que foi a invasão realizada pelo Comando de Caça aos Comunistas (CCC), instituição vinculada aos militares:

Não foi a polícia. Foi a extrema direita, um grupo paramilitar de jovens! De jovens de direita. Era inacreditável. Eles bolaram e depois tiveram a audácia de botar no jornal como havia sido a estratégia. Eles foram assistir com o público normal. O espetáculo era um sucesso extraordinário e uma parte do público passava pelos camarins, para poder sair pelo outro lado, no teatro Galpão, da Ruth Escobar. Foram armando tudo. Um dia, penso que foi em 18 de julho de 1968, estávamos apresentando e o Antônio Pedro percebeu que estava diferente. Estava estranho. Quando terminou, gente! Uma parte entrou para o camarim e outra parte depredando tudo, todo o teatro. O violão do Zelão, que era o violão do pai dele, foi

---

<sup>20</sup> O Ato Institucional de número cinco (AI-5), promulgado em 13/12/1968 durante o governo do general Costa e Silva, é considerado até hoje o mais severo ato promulgado pela ditadura militar. Nele o regime militar decretava o fechamento do Congresso Nacional e de forma clara começa o processo de vigilância efetiva para toda e qualquer ação fora da rede de regras do regime. As expressões culturais começam a receber efetiva e clara vigilância nos modos de produção e execução artística. Neste momento foi instaurada a efetiva censura no país.

derrubado por eles, lá de cima, e ficou inteiramente quebrado. Os atores homens ficavam todos em um camarim e as atrizes divididas em outro camarim. Eles expulsaram os homens todos e caíram dando de pau nas mulheres. Bonitinho, né? Uns amores! Realmente. E isso em um momento de troca de roupa, quer dizer, todo mundo sumiu, se preparando para ir embora. Ouviu-se um quebra pau, que dava a impressão de que todo o camarim dos homens estava brigando aos socos. Lembro-me da Eudósia Acuña, que é uma fonoaudióloga agora e era uma ótima atriz, passando pelo corredor, de malha ainda, dizendo – Crianças, o que está havendo? E a vi sendo levada. Eu e a Valquíria Mamberti percebemos que estava havendo uma invasão mesmo. Fechamos o camarim e Valquíria dizia - Estou grávida, estou grávida!! Mentira, não estava nada! [...] chegaram e fizeram assim “chummmmm”, destruíram tudo. Tiraram a minha roupa toda, apertaram meus peitos e me jogaram no chão. Eu gritava: - Antônio Pedro! De repente eu pensei: - Não, não vou chamar o Antônio Pedro. Para os caras não perseguirem ele. Você não entende nada, não sabe o que está acontecendo. E não durou muito, foram uns três minutos, mas parece uma eternidade. (VASQUES; CUNHA, 2013, p. 159)

Vale destacar que neste momento a juventude encontrava-se bastante solidificada no combate à repressão político social. No âmbito das relações sociais estes enfrentamentos vinham ocorrendo por meio dos questionamentos e redefinição dos hábitos e costumes cotidianos devido às influências dos aspectos contraculturais. Segundo Zuenir Ventura, em entrevista à Revista Época (2008), “Eles mudaram os costumes, mudaram os hábitos, mudaram a maneira de pensar, maneira de ser, valores. Movimentos como o ecológico, o movimento feminista, o

movimento gay, o movimento negro foram movimentos que ou nasceram em 1969 ou adquiriram uma importância muito grande neste momento”.<sup>21</sup>

Iniciamos aqui a segunda parte da divisão histórica que pontuamos no início do texto, para colocar que as ações artísticas desenvolvidas no fim da década de 60 vieram a ser descritas pela pesquisadora Heloisa Buarque de Holanda como pós-tropicalista. Segundo a autora algumas atividades artísticas que são desenvolvidas neste período aprofundam questões que foram colocadas pelo movimento Tropicália, expondo hibridismos estéticos e efetivas relações com os corpos, impulsionadas por questões contraculturais.

São então esses elementos de crítica sugeridas pelo Tropicalismo que serão intensificados nos anos seguintes, onde as preocupações com a modernidade e a desconfiança em relação à esquerda ortodoxa e à direita são aprofundadas, dando lugar a uma radicalização da crítica comportamental e a um novo tipo de atuação, já presente na tropicália, que privilegia a intervenção múltipla, “guerrilha” diversificada e de tom anarquista nos canais do sistema. (HOLANDA, 2004, p. 71)

Desta forma, muitas experiências artísticas que surgem logo após esse período (década de 70) buscam, de alguma forma, evidenciar essas características colocadas pela autora, seja de forma intencional ou não. A atuação dos Dzi Croquettes surge nesse período (1972).

---

<sup>21</sup> VENTURA, Zuenir. “A globalização começou em 68”. Revista Época. Edição nº 503, 07 jan. 2008. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,ERT59637-15228,00.html>>.

## 2.2 CONTRACULTURA: ESPAÇO DE VIVÊNCIA DE OUTRAS SUBJETIVIDADES

O termo contracultura surgiu nos Estados Unidos da América no ano de 1960 para designar manifestações culturais novas que estavam acontecendo no mundo, possuindo desdobramentos na Europa e de forma tímida na América Latina.

De acordo com Pereira (1992) a contracultura pode ser entendida de diversos modos, porém todos concordam que o movimento foi bastante heterogêneo e de difícil classificação. Assim, a contracultura abarca o conjunto de rebeliões da juventude da época, atravessando todo “o movimento hippie, a música rock, uma certa movimentação nas universidades, viagens de mochila, drogas, orientalismo e assim por diante” (PEREIRA, 1992, p. 20), unindo certo espírito de contestação, de enfrentamento da cultura vigente e dotado de características anárquicas. Pereira (1992, p. 22) observa que:

[..] tanto no sentido geral quanto no sentido específico, o termo aponta para uma realidade cuja natureza extremamente radical, questionadora, e bastante "diferente" se comparada às formas mais tradicionais de oposição ao *status quo*, sugere a ideia de que estamos de fato diante de algo situado fora da ou contra a cultura oficial.

No Brasil, a contracultura necessita ser revista, pois as questões políticas e sociais são diferentes da realidade norte-americana, visto que as terras tupiniquins<sup>22</sup> encontravam-se alojadas no contexto do regime militar. A ideia de revolução na

---

<sup>22</sup> Ver BUENO, E. A viagem do desconhecimento: um outro olhar sobre a expedição de Cabral.

busca pela democratização das vozes oprimidas pela ditadura é percebida e vivida de outra forma pelos contraculturais, ou pelo menos, por algumas manifestações no campo das artes ligadas à essa corrente de ação que adentrava terras brasileiras. A intenção era subverter o sistema, propondo outra forma de viver e fazer arte.

No Brasil, os princípios da contracultura são incorporados por um segmento expressivo da juventude. Esse ideário aparece no interior da cultura brasileira como uma ideologia de vanguarda, contracultura-experimentalista, a se contrapor ao ideário nacional-popular no qual se engaja outro segmento de jovens, intelectuais e artistas em suas cosmovisões. (LEÃO, 2009, p. 37)

Raimundos Mattos Leão ainda destaca que “Nos seus desdobramentos e operando com as ideias de Herbet Marcuse e Norman Brown, e em fontes como Michel Foucault, Jaques Derrida, Pierre Bourdieu, entre outros, o movimento politiza-se, contaminado pelos acontecimentos de maio/68 na França, quando os estudantes levantam barricadas, decididos a revolucionar as estruturas de poder. “É proibido proibir” (LEÃO, 2009, p. 34).

Ainda sobre o emprego da contracultura na realidade brasileira, Edélcio Mostaço menciona que:

Caracterizar a contracultura no Brasil é tarefa extremamente difícil. Além dos poucos “pensadores”, que por ela se aventuraram (como é o caso de Luís Carlos Maciel, Jorge Mautner, Gramiro de Matos), há que recorrer à própria produção, artística e não artística, efetuada no período, onde se multiplicam centenas ou milhares de jornais, revistas, livros, discos, obras plásticas, áudio – visuais, filmes,

e uma imensa gama de outras formas de expressão que praticamente eliminam uma possibilidade de reconstituição. (MOSTAÇO, 1982, p. 146)

Vale salientar que a circulação de muitas ideias contraculturais encontra-se canalizada na chamada imprensa alternativa, em jornais como *O Pasquim*<sup>23</sup>, *Flor de mal*<sup>24</sup>, dentre outros que tinham por objetivo imprimir opiniões francas e diluir aspectos neutros da imprensa tradicional. “São jornais, que deixam de buscar o tom ‘objetivo’ e a suposta neutralidade da linguagem da imprensa tradicional em favor do discurso que não dissimula sua parcialidade e leva em conta abertamente a impressão e a subjetividade” (HOLANDA, 2004, p. 77), baseadas em uma estrutura que priorizava longas entrevistas que faziam circular novas ideias e pensamentos, em um momento de ampla censura contra a liberdade de expressão.

Para alguns teóricos “a suposta transgressão da contracultura é apenas uma maneira de ver a liberdade que ela procurava” (MACIEL, 2007, p. 65). É nessa perspectiva de ampliar a visão e atuação da contracultura que Luís Carlos Maciel defende, em seu artigo “O tao da contracultura”, sua ação com e para além da transgressão. Segundo o teórico: “Essa foi a proposta fundamental. Não foi agredir ninguém,

---

<sup>23</sup> O Pasquim foi um semanário alternativo brasileiro, de característica paradoxal, editado entre 26 de julho de 1969 e 11 de novembro de 1991, reconhecido pelo diálogo entre o cenário da contracultura da década de 1960 e por seu papel de oposição ao regime militar. De uma tiragem inicial de 20 mil exemplares, atingiu a marca de mais de 200 mil em seu auge, em meados dos anos 1970, se tornando um dos maiores fenômenos do mercado editorial brasileiro.

<sup>24</sup> O Jornal intitulado Flor de Mal, foi criado em 1971, por Luiz Carlos Maciel, Rogério Duarte e pelos poetas Tite de Lemos e Torquato Mendonça. Ver:

<<http://www.memoriaviva.com.br/siteantigo/flordomal.htm>>.

não foi transgredir nada. O que se queria era uma vida saudável, uma vida feliz. E para ter uma vida saudável e feliz era preciso ser livre. Essa era a proposta fundamental: Ser livre, a liberdade.” (MACIEL, 2007, p. 66). Talvez essa fosse a grande agressão ao período – ser livre. A liberdade falada e exigida pelos envolvidos com o movimento em questão foi o trampolim para diversas experiências existenciais. A busca por um mundo novo, novas possibilidades de ação que não mais se enquadravam na realidade social vigente da época foram o percurso vivido por aqueles e aquelas inconformados com os sistemas reguladores (família, religião, etc.).

O que o autor ressalta é que a ideia de transgressão aparece não com a ideia de começo, meio e fim, mas faz parte de um processo de reconhecimento do indivíduo que perpassam por reivindicações e reflexões constantes. O autor não deixa fora do debate da contracultura a importância da transgressão. Para ele, transgredir algo estava muito mais na visão de fora do que propriamente na vivência dos envolvidos com o movimento. Para o autor a transgressão não era o objetivo e sim a causa de todas as elaborações existenciais.

É interessante observar que tal adjetivação como transgressão é percebida constantemente nas matérias de jornais da época para definir o movimento contracultural, descrevendo seus impactos frente à sociedade conservadora daquele período. Nesse sentido, a adjetivação de transgressão é dada de fora para dentro, não por aqueles e aquelas que viveram e fizeram da contracultura uma experiência de vida, mas por aqueles que tentaram qualificar como ações comportamentais desviantes da norma.

O movimento Tropicália é colocado por alguns autores como um ponto importante para pensarmos as experimentações artísticas que envolvem o movimento de contracultura no Brasil, especificamente no fim da década de 1960 para o início da década de 1970. Vale ressaltar que notadamente observamos essa transgressão nos grupos descritos quando falamos do

movimento Tropicália. Não é a transgressão como fim, mas evidenciada durante o processo da ação artística, desenvolvendo assim uma arte que fizesse sentido político-social não só para o artista, mas para o público que estava também inserido no ambiente repressivo ditatorial.

Na contracultura fala-se muito na vivência de novas possibilidades, no exercício da experimentação, de *transar*<sup>25</sup> novas possibilidades. Nesse sentido, o uso de drogas como possibilidade de ativação dessas novas experimentações é colocado como via, possibilitando ao indivíduo colocar em prática processos de desestruturação do sistema regulador que envolve suas vivências.

As drogas que na contracultura tiveram mais prestígio são os tipos de droga que as culturas tradicionais consideram sagradas. São as drogas alucinógenas, drogas como o peyote, o aiusca e finalmente a grande descoberta tecnológica do século XX, só comparável á bomba atômica, que é o famoso LSD. O ácido lisérgico desmonta as estruturas mentais introjetadas pela educação, pela formação: “Pensa assim, reage assim, seja assim e assado”. O ácido pega e *plafi*, derruba tudo. O que dá a oportunidade para o indivíduo se reestruturar. (MACIEL, 2007, p. 70).

O indivíduo faz uso das drogas, ou destas substâncias psicoativas para compor essa via de desestruturação e, assim, submeter-se a novas experiências existenciais, expandindo e experimentando novas experiências que estimulam a inspiração. A visão - corpo e mente – são repensadas nesse

---

<sup>25</sup> Segundo o livro “*A linguagem da juventude*”, de Monica Rector, publicado em 1975, o termo é colocado no sentido de conversa, de trocar ideias. A palavra foi muito usada na década de 60 sem uma conotação sexual, mas sim relacionada à troca de relações e vivências.

contexto da contracultura, na medida que marcuseanamente<sup>26</sup> essas questões são problematizadas: “é nesse contexto que aparece o uso das substâncias psicoativas como via para se atingir a expansão da consciência” (LEÃO, 2009, p. 41).

Por outro lado, devemos reconhecer que existiram outras formas de circulação da droga dentro do sistema ditatorial. Porém, esse assunto não será evidenciado no trabalho, apesar de reconhecermos esse contexto dentro do campo histórico estudado.

A ideia do “cair fora” era defendida pelos envolvidos com o movimento exatamente por conta desse distanciamento com as redes de vigilância, sobretudo, postulado pelo sistema político, social, familiar, religioso. Dessa forma, contribuíram para que o indivíduo explorasse outras potencialidades de vida, pois a rede de monitoramento encontrava-se desestabilizada ou anulada temporariamente. A rede de vigilância descrita anteriormente, que dispõem de diretrizes de comportamento, limita o pensar e, por conseguinte, priva o indivíduo de desbundar como ato político e existencial. Ao ser perguntando sobre o *desbunde*<sup>27</sup>, o diretor teatral Zé Celso responde que:

E - No desbunde que houve depois de 68, vieram coisas como drogas, sexo, rock, carnaval etc., embriões pós-tropicalistas, que não eram um papo de direita, que não eram um papo de esquerda, e seduziram...

ZC - Mas como? A orgia, a festa, a alegria, a embriaguez, o prazer, isso é totalmente ligado ao movimento de revolução. Isso teve um momento muito forte, mas hoje em dia é um

---

<sup>26</sup> Referência à obra do Herbert Marcuse.

<sup>27</sup> “Desbunde” é uma gíria inventada durante os anos 60, para designar quem abandonava a luta armada. Ela foi evoluindo e passou a designar não só quem tivesse abandonado a resistência ao regime militar, mas toda figura interessada na contracultura a ponto de viver seus ideais, projetar novos comportamentos. Portanto foi inventada pela esquerda, mas seu emprego foi muito além de tais círculos.

mercado como outro qualquer. Inclusive, a droga está caríssima, o rock chatíssimo... (PEREIRA, HOLANDA, 1980, p. 84).

As novas formas que a contracultura projeta ao indivíduo demonstram estreita relação com o desejo ao ativarem a liberdade em busca de projetar as subjetividades em ação anárquica, já que por vezes a vontade do indivíduo é silenciada pelas forças de vigilância social. Para a parcela mais conservadora da população, assim como para alguns grupos ortodoxos na luta de resistência ao período, as novas formas de vivência não colaboravam com os objetivos de luta, pois estavam centradas na experiência individual, fragilizando a luta do coletivo, algo primordial em outras organizações de resistência ao período, como bem foi notada na experiência desenvolvida pelo CPC.

Segundo Zuenir Ventura, algumas questões eram amplamente negligenciadas por boa parte das organizações de luta de oposição ao sistema militar, pois eram questões estritamente ligadas à efetiva experimentação do indivíduo.

A intolerância da esquerda, de todas as esquerdas, era maior quando essas liberalidades de costume ameaçavam tabus como a prática do homossexualismo (sic) ou experimentação de drogas. [...]. Alguns pioneiros de 68 tiveram que enfrentar as mais severas discriminações por parte das nossas elites pré-revolucionárias, sobretudo quando aliava à militância política a prática do homossexualismo. Se ainda às duas associavam o uso de drogas, viravam então seres politicamente desprezíveis. (VENTURA, 2008, p. 23).

Desta forma, podemos perceber que as questões de gênero e sexualidade, assim como o uso de substâncias psicoativas evidenciava uma parcela conservadora de setores esquerdistas do período, desnecessária ao ambiente de luta e

oposição ao sistema ditatorial, já que questões pontuadas como subjetivas eram sumariamente descartadas do âmbito da luta. Sendo assim, manifestações políticas, sociais e artísticas atreladas à subversão por meio do agenciamento desses fatores ligados ao subjetivo eram desclassificadas no que diz respeito às reais perspectivas de luta e reivindicação do período.

Desta forma, iremos perceber mais adiante que alguns grupos artísticos atuam justamente na estreita relação com substâncias psicoativas, e que sua atuação política de resistência às demandas ditatoriais foram desprezadas, pois o *desbunde* executado por eles não era considerado como um ato político de resistência.

## 2.3 A MARGINALIDADE COMO FORÇA E FORMA DE EXPRESSÃO

No fim da década de 60 para o início da década de 70, a margem não é só percebida como campo de atuação artística, mas como campo de revolução e subversão comportamental.

O processo de transculturação possibilita a absorção, por parte da juventude brasileira, das ideias contestatórias da contracultura que permeiam os movimentos internacionais desde a década de cinquenta. Foi quando a geração beat pôs em movimento a sua insatisfação contra a cultura burguesa assentada na superficialidade de uma vida medíocre, em cuja base está o consumo como uma razão da existência. Essas ideias, influenciadoras da contracultura, avultam-se e são incorporadas ao cotidiano da juventude nos anos sessenta e setenta, antropofagicamente (LEÃO, 2009, p. 34).

A relação dos movimentos Tropicália, pós-tropicália e contracultura e seus reflexos são questões problemáticas para alguns autores quando relacionados com o estado de margem. Alguns pesquisadores ressaltam que a margem foi fonte de vivência e exploração dos envolvidos artisticamente com os movimentos citados, já outros pesquisadores, como por exemplo, Frederico Coelho, que reconhece a existência de artistas marginais dentro do processo de atuação de cada movimento, porém resalta que a relação com a marginalidade deve ser aprofundada e melhor elaborada no discurso, reconhecendo as proporções de cada relação.

O artista visual Hélio Oiticica destaca a noção de marginalidade e sua atuação e vivência frente a ela, pois para ele a marginalidade parte de uma tomada de posição, mas não uma simples posição contra algo ou alguma coisa. O comprometimento era vivenciar a margem na busca da liberdade que a mesma proporcionava. Na carta escrita para sua amiga Ligia Clark, o artista descreve sua relação com a margem:

Hoje sou marginal ao marginal, não marginal aspirando à pequena burguesia ou ao conformismo, o que acontece com a grande maioria, mas marginal mesmo: à margem de tudo, o que me dá surpreendente liberdade de ação – e para isso preciso apenas ser eu mesmo segundo meu princípio de prazer: mesmo para ganhar a vida faço o que me agrada no momento. (FIGUEREIDO apud OITICICA, 1998, p. 231).

A promulgação do AI-5 evidencia de forma considerável a descrença em todas as formas de resistência e combate contra a ditadura, já que o ato em questão amplia o poder dos militares, engessando ainda mais todas as atividades, sobretudo as atividades artísticas. Um dos artistas em destaque

nesse período foi o poeta Torquato Neto. Apontado como um exemplo de loucura nos tempos em que a loucura era sinônimo de *desbunde*, Torquato, depois de sua morte mobilizou todos os descrentes da realidade política e social do Brasil através de suas obras.

Nessa época de profunda descrença, nasce uma publicação que imprime experiências marginais, esfacelando a diagramação com objetivo de produzir um jornal chamado de *Navilouca*<sup>28</sup> que introduzia elementos de resistência no próprio sistema jornalístico.

Em *Navilouca* é central o tema da marginalidade, no sentido agressivo e de “navalha na mão” que o pós-tropicalismo o compreende. Fotos onde os poetas aparecem vestidos de vampiros, travestidos em homossexuais, ou à moda da imprensa sensacionalista, com barras pretas nos olhos, encostados em muros ou em automóveis antigos de gângster, proliferam. (HOLANDA, 2004, p.83).

A publicação *Navilouca* também figura com uma das importantes publicações que descrevem a subversão por meio da escrita dada no período da ditadura, pontuando fortemente produções marginais.

Segundo Holanda, a acepção de marginalidade não é vista como única alternativa ou saída do sistema opressor ditatorial. A relação se dá mais na efetiva ação do experimentalismo, com o objetivo de afetar ou até mesmo desestabilizar o sistema, ao invés de uma simples tomada de posição. Contestar todo um sistema opressor é a grande questão.

---

<sup>28</sup> Publicação considerada dentro da produção marginal que surge na cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1972, tendo como organizadores Waly Salomão e Torquato Netto.

A marginalidade é tomada não como saída alternativa, mas no sentido de ameaçar o sistema; ela é valorizada exatamente como opção de violência, em suas possibilidades de agressão e transgressão. A contestação é assumida conscientemente. O uso do tóxico, a bissexualidade, o comportamento descolonizado é vivido e sentido como gestos perigosos, ilegais, e, portanto, assumidos como contestação de caráter político. (HOLANDA, 2004, p. 77).

Por outro lado, existe um processo que leva alguns indivíduos a se tornarem margem. Nesse caso a percepção é outra, pois, não existe uma escolha de vida/artística, o indivíduo foi levado a fazer parte da margem, não se fez margem. Não existe a pretensão do indivíduo em desenvolver ações artísticas no campo da marginalidade enquanto artista que se reivindica marginal. O que acontece nesse caso é que o artista foi levado a se apresentar na margem porque sua arte foi colocada fora do sistema produtor capitalista da arte, logo ele deixou de fazer parte deste sistema, sendo colocado à margem, mas isso não faz dele um artista marginal.

A relação de margem que o movimento tropicalista inicia e o que as construções artísticas afetadas por esse movimento irão representar no contexto pós-tropicália, na vivência com a margem, darão destaque à força de reconhecimento e ampla possibilidade de criação do artista porque não existem mais regras e pré-seleções. Neste contexto a relação criativa é dada a reboque da necessidade do artista, através da efetiva relação entre vida e arte. As regras artísticas canônicas, que delimitavam e apresentavam conteúdos a serem explorados pelo artista no processo de reprodução e elaboração, diluem-se dentro dessa perspectiva de produção. A subjetividade do artista é protagonizada no ato de criação

artística, efetivando assim estreita relação entre vida e arte, fator em destaque nesse tipo de criação. É exatamente por conceder espaço para a subjetividade do artista que a relação entre vida e arte se intensifica na produção dos artistas pós-tropicalistas.

Com relação ao conceito de marginalidade, empregado na relação com a contracultura, destaca-se o estudo do historiador Frederico Coelho que pontuou os “confusos” usos do conceito.

É a ideia de intencionalidade estratégica por parte dos participantes da cultura marginal brasileira. Em outras palavras, demonstra que as práticas que fundamentavam a cultura marginal não devem ser vistas apenas como aceitação passiva de uma situação “alternativa” ou “menor” de artista naquele momento. (COELHO, 2010, p. 200).

O autor coloca em outros trabalhos sobre a construção social da década de 1970 pontos semelhantes com outras pesquisas relacionados à temática, buscando ressaltar os pontos que diferenciam seu enfoque dado à questão marginal e suas implicações no campo da cultura. Coelho (2010) destaca que a ideia de marginalidade no fluxo histórico da década de 60 e 70, no Brasil, vem a reboque de uma ideia de populismo ou identificação nacional, na identificação do “homem brasileiro ordeiro, disciplinado, empreendedor e vitorioso”. Sendo assim, tudo que se configurava fora dessas adjetivações, era pontuado como margem.

[...] é pensar até que ponto esses posicionamentos em relação à ideia de *marginalia* são parte de uma estratégia de ataque e defesa na realização de um projeto efetivo de intervenção cultural ou até onde não passaram de “modismo”, igualmente

estratégicos, ligados a fenômenos da contracultura ocidental, como muitos dos seus críticos apontam até hoje. (COELHO, 2010, p. 203)

Alguns estudos contribuíram bastante para a proliferação de tal discurso, pois sempre colocaram o indivíduo como fora do sistema.

Em meio de um século de história brasileira, o marginal era, dependendo do lugar, um imigrante desviante, um desajustado cultural, um desempregado crônico, um trabalhador informal, um estigmatizado pela “normalidade” e pelos “bons costumes” ou todas essas acepções somadas. (COELHO, 2010, p. 212).

Segundo Coelho, alguns antropólogos que pesquisam o tema descrevem o marginal em cinco possíveis linhas de classificação:

[...] nas décadas de 1960 e 1970: marginalidade pelo baixo padrão de moradia e de vida da população favelada; marginalidade pela situação inferior na escala econômico – ocupacional – desempregado, subempregados; marginalidade através da migração do campo para a cidade ou de membro de “subculturas”; marginalidade ligada aos transviados. (2010, p. 210).

Segundo o autor, ao longo da história a concepção de marginalidade é usada de diferentes formas sem efetiva relação com o contexto na qual o conceito é colocado, visto que na maioria das vezes a “estigmatização” do termo é algo naturalizado.

Sendo assim, para esse pesquisador, o uso da conceituação marginal não foi nenhuma descoberta apenas trazida pelos que se reivindicavam enquanto artistas marginais. A marginalidade já era realizada em outras esferas. Agora, no campo cultural o termo é elevado a três fontes básicas, de acordo Coelho (2010), que levam à rasa definição de marginalidade como sendo: ser alternativo, *desbundado* ou maldito.

As rotulações eram quase automáticas para descrever atividades artísticas de atuação marginal. Agora, segundo o autor, o problema não está na rotulação, mas na limitação que cada uma traz, pois ela estratifica a atuação do indivíduo e previamente já descreve seu comportamento. O que Coelho esclarece é que nenhum artista envolvido com a cultura marginal busca, já previamente, essa rotulação. “Ao longo do tempo transformaram-se em novas 'categorias de acusação' por parte de pesquisadores, que os utilizam como álibis para deixar em segundo plano toda uma produção de qualidade e de forte presença no campo cultural do período.” (COELHO, 2010, p. 217).

Quando Coelho descreve que “o cerne de seus trabalhos encontrava-se nos embates do campo cultural e não na busca de maior espiritualidade (tema presente nos artigos de Luís Carlos Maciel, no Pasquim) ou de uma vida em comunidade (como aquela formada pelos Novos Baianos, típicos representantes do verdadeiro *desbunde* praticado na época)” (COELHO, 2010, p. 224) ponho-me a discordar, visto que, de acordo com ampla vivência do experimentalismo, já percebida nos trabalhos tropicalistas e amplamente aprofundada no momento pós-tropicalista, a descoberta da espiritualidade e a vida em comunidade é destacada por alguns artistas como fonte de criatividade e não pode ser diminuída ou desvalorizada, como faz Coelho (2010). Não compreender que o cerne da produção artística de alguns artistas considerados marginais é dado na estreita relação que eles exercem com essas vivências é

negligenciar um fato importante. Não visualizar isso é perceber a atuação cultural destes artistas dentro de uma perspectiva higienizadora do processo, delimitando formas e excluindo atuações importantes no período.

Outro ponto que o autor descreve é a relação da marginalidade com as drogas dentro do processo criativo dos artistas. Deste modo, o autor revela que a contracultura é tida como um ambiente de autodestruição levada pelo uso constante de psicoativos. Percebe-se, novamente, um discurso higienizador postulado pelo autor na busca, em certa medida, de compor um discurso normalizador, que é até certo ponto moralista. Mesmo reconhecendo que o processo das drogas pode ser dimensionado em vários aspectos, o uso de substâncias psicoativas era uma parcela do ciclo de apropriação do indivíduo junto à sua subjetividade, pois através dela o artista obtinha o gozo do experimentalismo a fim de manter sua arte livre do sistema opressor, descrita nos anos sessenta e setenta. Desta forma, negligenciar essa relação do artista com essa forma de obtenção da subjetividade é anular uma parcela significativa do processo criativo destes. Quando Coelho (2010) descreve a experiência do Torquato Neto como exemplo do ambiente autodestrutivo que a contracultura cria em meio ao excesso de drogas e aos problemas existenciais, na medida em que sua trajetória de internamento psiquiátrico e seu suicídio em novembro de 1972 mobilizam toda uma geração, ele retira do trabalho artístico e intelectual de Torquato toda a complexidade e potência presente em seus diversos textos, poemas, colunas e anotações pessoais que foram criadas dentro desse processo que atrela loucura e uso de drogas.

Outra questão complicada e complexa é a relação que o autor estabelece com o *desbunde*:

O *desbunde*, termo pejorativo que aparece em praticamente todos os trabalhos (inclusive contemporâneos ao evento) sobre a cultura

marginal, passava a definir os hábitos dessa parcela da juventude brasileira, calcados nesses valores da contracultura e do movimento hippie norte-americano. Utilizado como enunciado para acusar artistas e intelectuais de alienados da realidade política, o *desbunde* passa a definir – muitas vezes de forma depreciativa – importantes trabalhos de artistas marginais (COELHO, 2010, p. 222).

Pode-se perceber a desqualificação política que a ação comportamental do *desbunde* tem na percepção do autor. A ação do *desbunde* não é só estética, ela é necessária na composição política e artística, pois ela apresenta outra forma de pensar, ser e agir.

O autor relata sua visão sobre o termo cultura alternativa empregado em alguns estudos, em especial o artigo da Sônia Virginia Moreira: “As alternativas da cultura (60\70)”<sup>29</sup>. Para Coelho (2010), a relação que a pesquisadora descreve não contribui com a temática e de forma direta propõem um esvaziamento na função política, pois desvirtua o real objetivo da cultura marginal. Segundo o autor, caracterizar a produção da cultura marginal ou até mesmo reconhecer enquanto opção ou fuga do elevado sistema produtor artístico é não levar em consideração a posição política do artista marginal. Para esse autor, tal construção desloca a finalidade da cultura marginal, colocando a atuação artística marginal no campo da alternativa e não da posição política.

Para Virginia Moreira existe “cultura oficial de esquerda”, justamente para caracterizar a produção marginal, mas segundo Coelho é uma afirmativa deslocada em sua aplicabilidade, já que muitos dos próprios artistas não se observam enquanto cultura de esquerda ou de direita, pois essa polarização não é o foco de representatividade artística de

---

<sup>29</sup> Artigo publicado em 1986.

alguns artistas da época. Entender o marginal apenas como algo alternativo enquanto opção é limitar o termo.

Mesmo que a ideia de se posicionar fora dos padrões convencionais de comportamento ou de arte existentes fosse uma base da cultural marginal, a conclusão automática de que uma representação contrária aos meios convencionais de produção cultural (a ideia de “marginalidade”) implicava práticas também contrárias aos meios convencionais de se realizar essa produção, que acaba sendo pouco eficaz. (COELHO, 2010, p. 227).

Sônia Virginia Moreira, em seu artigo, desenvolve que o nascimento e a funcionalidade do trabalho marginal estão intrinsecamente ligados à vontade dos artistas de entrar no circuito consagrado de arte. “O marginal só se manifesta culturalmente a partir do momento em que seu trabalho não se insere nos circuitos comerciais de arte” (MOREIRA apud COELHO, 2010, p. 229). Porém, Frederico Coelho discorda da autora, pois para ele o marginal não se define apenas na relação com o mercado.

Novamente vemos que a marginalidade não aparece como uma tomada de posição ou como ação cultural de um agente em uma determinada configuração histórica, mas sim como a condição material de uma obra, na qual o que define é o seu circuito de produção e distribuição. (COELHO, 2010, p. 229)

A intenção não é ser marginal, é estar marginal. Já a visão daquela autora de que “a ideia de que ser marginal é ser alternativo vinculava qualquer trabalho feito fora dos padrões convencionais a uma cultura marginal.” (COELHO, 2010, p. 230).

A relação que Coelho desenvolve em seu livro, sobre o poder e seu sistema relacional com a cultura marginal da década de 70 é interessante, pois nos ajuda a pensar o poder dentro da escala de observação da contracultura, cultural marginal. O autor ressalta a importante permanência de poder nas elaborações artísticas marginais, porém ele as observa em uma perspectiva relacional. Com base na abordagem teórica do sociólogo alemão Norbert Elias, Frederico Coelho descreve a condição do poder:

Sua existência, porém, é marcada por uma condição de equilíbrio, na qual tais disputas deslocam permanentemente seus limites e usos. Assim, o poder deixa de ser visto como um conceito de substância estático, passando a funcionar como um “conceito de relação”. (COELHO, 2010, p. 202).

Sendo assim, a colaboração dos estudos de Elias sobre poder, na análise de Coelho (2010), seria para observar que a marginalidade e suas formas de expressão não se configuram como um estigma passivo, mas sim como uma posição atuante na dinâmica do poder. Isso quer dizer que:

[...] o poder, que segundo Elias é um conceito de relação, deve ser visto como objeto constitutivo do jogo da vida, e não apenas como luta por meios de produção (na concepção marxista vulgar) ou como monopólio legítimo da violência (nas palavras de Max Weber) (COELHO, 2010, p. 204).

O autor ainda ressalta que:

Essa perspectiva viva e orgânica do poder na situação de interdependência entre dominantes e dominados é o que nos permite pensar

eventos como o tropicalismo musical e a cultura marginal como redimensionadores de um suposto equilíbrio de poderes no campo cultural brasileiro da década de 1960 entre direita/esquerda ou alienado/ engajado. (COELHO, 2010, p. 204).

Nesse sentido, Holanda (2010) - com o seu pioneiro estudo sobre tropicalismo, pós-tropicalismo e cultura marginal -, quanto Coelho (2010) - com suas definições -, caminham na perspectiva de observar que essas frentes representativas de arte no período da década de 1960 e, sobretudo nas elaborações realizadas no contexto da década de 1970, são resultados efetivos desse sistema de operacionalização do poder, não frequentando as vias políticas polarizadas dadas pelo período, mas demonstrando outras experiências artísticas que fogem ao balizamento político e artístico, assim desenvolvendo outras formas e intenções artísticas.

Mediante todas as apropriações históricas aqui colocadas, desenvolvidas no período das décadas de 1960 e 1970, percebemos que se fizeram necessárias, pois nos ajudam a entender em que contexto algumas expressões artísticas atuaram. Olhar para o passado, refletir o presente e saber qual a atuação do artista em meio a toda essa profusão artística que ocorreu durante aquele período é necessário para entender a atuação de grupos e artistas, sobretudo, onde a trajetória do grupo Dzi Croquettes será descrita.

## 2.4 ASPECTOS SOBRE SEXUALIDADE NO CONTEXTO DA DÉCADA DE 1960 E 1970: ESPECIFICIDADE E DELIMITAÇÕES

As questões ligadas às sexualidades, especificamente às sexualidades dissidentes<sup>30</sup> (leia-se homossexualidade), neste aspecto da década de 1960 e início da década 1970, não eram percebidas como pauta de luta pelas organizações sociais de esquerda. Assim, tais questões não se configuravam como frente de batalha. Zuenir Ventura ressalta em seu livro “1968 - O ano que não terminou” a visão de Luís Carlos Lacerda sobre a falta de relação das organizações de esquerda com questões de sexualidade que mereciam destaque naquele momento. “Você não pode imaginar o que sofria uma pessoa como eu que era comunista, homossexual e ainda transava drogas”, lembra-se Lacerda (VENTURA, 2008, p. 23).

A falta de percepção dos movimentos de esquerda para com questões relacionadas à sexualidade ainda foram negligenciadas no decorrer da década de 1960 até meados da década de 1970, não dando margem para que as questões das sexualidades pudessem surgir como pauta reivindicatória, mesmo acontecendo correntes diálogos sobre gênero, pois o debate feminista na década de setenta é bastante difundido no Brasil, seja por consideráveis publicações do gênero traduzidas no país, oriundas de pesquisas francesas e norte americanas<sup>31</sup>, como também a organização de eventos diretamente ligados às questões femininas.

Uma das narrativas fundadoras do feminismo da Segunda Onda no Brasil informa que, graças à definição, pela ONU – Organização das Nações Unidas, de 1975 como o Ano Internacional da Mulher, e como o ano de início da Década da Mulher, aconteceu no Brasil o ressurgimento do movimento feminista

---

<sup>30</sup> Palavra que descreve algo fora do padrão hegemônico. Neste trabalho a palavra sempre será relacionada para evidenciar corpos e sexualidades fora do padrão heterossexual e normativo.

<sup>31</sup> Ler MURARO, Rose Marie. **Memórias de uma mulher impossível**. 2<sup>o</sup> edição. Rio de Janeiro: Record/ Rosas do Tempo, 1999.

“organizado”. Este teria sido inaugurado com uma reunião, ocorrida em julho de 1975, na ABI - Associação Brasileira de Imprensa, no Rio de Janeiro, e com a constituição do Centro da Mulher Brasileira, também naquela cidade. A partir de então, teria ocorrido o aparecimento de outros espaços de união e movimentos feministas em outros lugares do Brasil. (PEDRO, 2006, p. 250)

No ano de 1975, como um título bastante tímido – ‘O papel e comportamento da mulher na realidade brasileira’, foi realizada no Brasil a primeira reunião de mulheres, constituindo-se assim um marco no que tange espaços de discussões feministas, sobretudo porque ajudou na organização de outras frentes feministas pelo país. Maria Joana Pedro ressaltou em seu artigo que o mencionado evento foi de fundamental importância para a formação do movimento feminista no Brasil, pois:

Vivendo, desde 1964, em plena ditadura militar, durante a qual qualquer reunião, especialmente de grupos constantemente vigiados, constituía um risco muito grande, a década da mulher e o Ano da Mulher proporcionaram o lançamento de vários eventos acerca de questões relativas à mulher. (PEDRO, 2006, p. 251)

Na dramaturgia teatral deste período é evidenciado o trabalho da Leilah de Assunção, com a peça *Cala boca se não eu grito*, e Consuelo de Castro, com a dramaturgia *Caminho de volta* e *A flor da pele*.

Contudo, a julgar pelas peças de duas autoras que despontaram recentemente em São Paulo, Consuelo de Castro e Leilah Assunção, pode-se

crer que seria preciosa uma contribuição feminina mais intensa nesse campo. Não apenas por se tratar de duas mulheres, pois o fato em si nada significa do ponto de vista artístico. Na verdade, suas peças por si mesmas justificam um estudo que as coloque numa posição de relevância, como se faria com qualquer autor de mérito. Mas o que realmente se faz digno de nota é que sob uma perspectiva os fatos adquirem conotações novas, muitas das vezes com facetas esclarecedoras que antes foram sistematicamente ignoradas ou menosprezadas por artistas masculinos. Essa é a grande contribuição que elas representam. (BARROS, 1976, p. 13)

O crítico Yan Michalski, ressalta o trabalho dramaturgico das duas presenças femininas no contexto da década de 1970.

Também em São Paulo, três outras obras marcavam as estreias de três novas autoras de grandes possibilidades. *Com Fala Baixo senão eu grito*, Leilah Assunção estreava em grande estilo: o drama, no entanto repleto de humor, de uma solteirona vítima de frustrações e repressões, mostrava, num espetáculo valorizado por um desempenho luminoso de Marília Pera, um *métier* dramaturgico já em amadurecimento, tanto assim que a peça mereceria logo várias montagens no exterior; *A flor da pele*, de Consuelo de Castro, contando, de maneira algo mais linear, o conflituado relacionamento amoroso de um professor universitário esquerdista e de uma jovem atriz anarquista, revela um promissor talento e uma admirável sinceridade; *As moças*, de Isabel Câmara, dissecava um também traumático convívio entre duas jovens cariocas, desorientadas na luta pela sobrevivência e pela

assimilação de valores morais em rápida mutação. (MICHALSKI, 1985, p. 42)

Sendo assim, podemos perceber que mesmo dentro de uma rede ditatorial de política de vigilância no período da década de setenta podemos identificar eventos sociais e artísticos que puderam desenvolver ações pioneiras pertinentes à realidade da mulher daquela época. A década de sessenta e o início da década de setenta nos apresentaram dois vetores para pensarmos como as questões de gênero e sexualidade apresentadas no contexto político-social foram colocadas, e que de forma direta nos ajudam a pensar como a produção artística se apropriava destes dois vetores.

Na primeira via podemos observar que os movimentos organizados populares, de luta contra a ditadura, não consideravam questões subjetivas como pautas de luta (como já vimos anteriormente), sendo assim desconsideravam questões ligadas à sexualidade quando as mesmas se colocavam como sexualidades dissidentes, já que dentro de alguns movimentos a questão das mulheres recebia atenção. Por outro lado, podemos notar que algumas intervenções feministas são realizadas no contexto da década de setenta, pontuando aspectos ligados à vivência da mulher. Logo, podemos observar reflexões sobre sexualidade, porém, uma sexualidade delimitada pelo viés heterossexual, já que mulheres lésbicas não se sentiam contempladas na pauta do discurso, assim como homens homossexuais não eram reconhecidos.

Tal invisibilidade sobre questões dissidentes em sexualidade não foi apenas no campo político-social, pois é notória esta anulação também dentro do campo discursivo e histórico-artístico do período. Realizando uma busca por evidências artísticas que coloquem o panorama de apresentação artística dos dois períodos descritos é perceptível que a descrição é padronizada a evidenciar experiências que se encontram dentro da correlação binária (homem e mulher).

Experiências artísticas que descrevem ações que demonstram outros corpos que não se enquadram na construção binária são esquecidas no decorrer do tempo e dos registros, ou são renegadas a pouca valorização na descrição do período.

## 2.5 GRUPOS TEATRAIS DA DÉCADA DE 1970: TEATRO DE GRUPO COMO FORÇA ATIVA DO PERÍODO

Parte da produção desenvolvida nos anos que procedem a década de 60 acaba por receber forte influência de toda a ebulição artística e conceitual que a década descreveu. Segundo José Celso Martinez Corrêa, “o ano de 69 trouxe experiências malucas na arte, a experimentação das drogas, o contato com o outro, e tudo isso despertou o conhecimento do corpo. Esse espírito está vivo até hoje... E a vontade de se libertar é reflexo do que fizemos em 68”<sup>32</sup>.

No início da década de 1970 no que tange o contexto teatral encontra-se o teatro de companhia e o teatro empresarial, assim como o surgimento de grupos artísticos elaborados por meio de vida em comunidade. Cada uma exercendo suas características dentro da linguagem teatral por meio do modo de produção, porém, ambas mantendo relações diretas ou indiretas com o sistema opressor da ditadura militar, seja para se opor aos valores normativos do regime ou se render à produção cênica atrelada aos valores ligados à ditadura.

No início da década de 1970, é visível a mudança no panorama de teatro de grupo nos grandes centros produtores. É sensível a transformação da estrutura dos coletivos que se formam, comprovando-se então o fenômeno da

---

<sup>32</sup>VENTURA, Mauro. “Herança Contracultural”. **O Globo**, 18 maio 2008, p. 3, segundo caderno.

criação coletiva e também da produção de espetáculos. Todos os participantes passam a atuar nas funções inerentes ao espetáculo: a artística e a administrativa. Assim, os novos grupos marcam distância do produtor empresarial e também dos grupos como Arena e Oficina. (LEÃO, 2014, p. 11)

Para Mariângela Alves de Lima (2005) havia duas formas de produção teatral que atuavam de forma preponderante no contexto da década de 70. No primeiro modo, a forma de produção é baseada na eliminação da divisão social do trabalho no processo criativo; Na segunda, a força de produção encontrava-se atrelada aos valores mercadológicos ligados ao formato empresarial, preservando assim a “divisão do trabalho”.

Silvia Fernandes reafirma esses modos de produção através da sua pesquisa de mestrado intitulada “Grupos Teatrais Anos 70”, indicando que o importante contexto teatral da década estudada pode ser caracterizado por duas vias de destaque artístico:

A primeira tendência, definida pelo teor político das propostas, reunia grupos que desenvolviam atividades na periferia da cidade e se autodenominavam independentes. Sua principal característica era a intenção de desenvolver uma linguagem popular, conjugada à motivação política. A intenção, nesse caso, era amplamente corroborada pela prática, pois os Independentes afastavam-se do circuito comercial de produção e veiculação do teatro, além de desenvolverem intensa militância com a população mais afastada do centro urbano. Grupos como o Núcleo, o União e Olho Vivo e o Truques, Traquejos e Teatro eram apenas alguns dentre os inúmeros que produziam dentro dessa linha de atuação, abandonando o

circuito do mercado e optando pelo trabalho árduo nas comunidades periféricas. (FERNANDES, 2000, p. 13).

Em outro momento do livro, tal autora descreve a segunda tendência de produção teatral:

Na segunda corrente, alinhavam-se os grupos mais envolvidos com o teatro como manifestação artística, lúdica, ou, principalmente, como meio eficaz de auto-expressão. Geralmente preocupados com pesquisas de linguagem e trabalhando temáticas próximas ao cotidiano, estavam longe de expressar uma vinculação política. Na maior parte deles, a investigação do teatro e a experimentação de novos modos de fazê-lo aparecia, senão como proposta, ao menos como resultado evidente de processo criativo. (FERNANDES, 2000, p. 14).

A década de setenta destaca também outras formas de produção artística teatral na cena brasileira, na relação com referências contraculturais que começam a surgir no país naquele período, e que de modo significativo alteram as relações no eixo Rio de Janeiro e São Paulo de produção.

No início da década de 1970, é visível a mudança no panorama de teatro de grupo nos grandes centros produtores. É sensível a transformação da estrutura dos coletivos que se formam, comprovando-se então o fenômeno da criação coletiva e também da produção do espetáculo. Todos os participantes passam a atuar nas funções inerentes ao espetáculo: a artística e a administrativa. Assim, os novos grupos marcam distância do produtor empresarial e também dos grupos como Arena e Oficina. (LEÃO, 2014, p. 11).

Algumas construções cênicas transgressoras surgem no período da década de setenta de forma a influenciar o público da época, propondo formas transgressivas na sua forma de atuação e desenvolvimento estético. Edélcio Mostaço nos apresenta uma passagem que traz exemplos que compõem esse panorama transgressivo do período.

Como ponto culminante, dentro da relação estética destas interações sociais, surge a *feira*; não mais o espaço do prazer permitido, mas inversamente, da transgressão, "um instrumento, em síntese, de produção do mito e de controle de sua liturgia – o que até não exclui a alegria: apenas a situa." O *be in* inaugurado pelos hippies de *Hair* ganha o contorno utópico indefectível proposto em *Paradise Now*, na cena da barca de Gracias, Señor; transpassa verticalmente todo o conjunto de *Rito do Amor Selvagem*; atinge características eclesiais em *Hoje é dia de Rock*; arma-se como deboche e paródia em *Luxo, Som Lixo* e adquire contornos perversos irreverentes, profundamente partícipes deste universo geral de transgressões em *Gente Computada Igual a Você*, pelos Dzi Croquettes. (MOSTAÇO, 1982, p. 141)

Vale lembrar que outras experiências transgressoras e contraculturais podem ser encontradas fora dos estados do Rio de Janeiro e São Paulo, merecendo assim menção nesta parte do trabalho, na medida em que através das produções estéticas efetuaram questionamentos à ordem vigente de produção e apreciação artística dentro da peculiaridade de cada região. Influenciados por aspectos contraculturais, vinculados pelo

jornal *O Pasquim*<sup>33</sup>, o grupo Vivencial desenvolveu em Recife experiências artísticas que, pautadas no humor e na paródia, postularam críticas aos padrões morais do período. As experiências artísticas apresentadas pelo grupo lhes distanciavam da concepção clássica de teatro desenvolvido pela classe artística pernambucana, como destaca o diretor teatral Guilherme Coelho que participou da primeira formação do grupo nordestino.

Eu tinha 16 anos quando o Vivencial estreou e os outros tinham a mesma idade. É, não era uma opção estética, era cavar espaço na sociedade. Isso depois foi construído. E fomos descobrindo a nossa linguagem e que ela ia de encontro ao teatrão que era feito: o TAP (Teatro de Amadores de Pernambuco), e o TUCAP (Teatro da Universidade Católica de Pernambuco), o TPN (Teatro Popular do Nordeste). Todos sérios, bem estruturados, montando textos escritos para teatro. E a gente fazia colagem, adaptações e criava uma linguagem nova e dialetizava com esses teatrões. A cultura dizia que homem era assim, mulher era assim e quem fosse diferente não tinha vez. E a gente disse não. “Ser humano é para brilhar e não para morrer de fome”. As pessoas que eram diferentes eram obrigadas a entrar em papéis sociais restritos, e o grupo trabalhava muito nisso: “Vinte e vos aliviarei”. “Venham que aqui vocês vão ter espaço para ser o que vocês querem e a gente vai trabalhar pela nossa diferença, pelo que nos faz único”.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Importante jornal alternativo pautado na divulgação de conceitos contraculturais.

<sup>34</sup> Trecho da matéria “Fundador do grupo Vivencial acredita que o grupo não acabou, mas se disseminou” publicada na versão online do jornal **Diário de Pernambuco** no dia 21 de novembro de 2011. Acesso em: 15 nov. 2015. Disponível em:

Sobre o contexto artístico teatral da cidade de Salvador no fim da década de 60 e início da de 70, Raimundo Mattos Leão descreve ações artísticas que desenvolveram relações com perspectivas tropicalistas:

Nos três espetáculos verificam-se os elementos recorrentes da estética tropicalista. A alegoria, a mistura de gêneros teatrais impregnados de deboche, o melodrama, o escracho, a chanchada, o teatro de revista, uma pitada operística e ingredientes da cultura de massa utilizados não apenas de forma crítica, mas assumidamente como parte da poética do espetáculo. Ao mesmo tempo inserem-se na cena das três montagens, mais precisamente em *Stopem, Stopem!*, a descontinuidade, a fragmentação, o aparte, a teatralização, ecos do distanciamento brechtiano. Sobre a montagem, Glauber Rocha afirma ser um “documentário vivo, atuante, agressivo e original da realidade brasileira de ontem e de hoje [...] uma estrutura aberta, uma neo- tropicália” (Jornal da Bahia, 18.05.1968), embora João Augusto se segue a filiar a montagem ao tropicalismo. Mas, tomando-se os títulos do espetáculo *Stopem, Stopem!* como um dado significante – A ilha dos Papagaios na Véspera da Descoberta, Sou elegante por Amor à pátria, A trave do olho -, constatam-se aí conteúdos metafóricos muito ao gosto dos tropicalistas. (LEÃO, 2009, p. 56)

O processo de produção teatral por meio da visão de teatro coletivo proporciona ao artista novas formas de produção e relação com o processo de criação. Tal estrutura de produção teatral mantém estreita relação com ideais contraculturais, já

que emprega a vivência coletiva como forma de articulação e produção artística.

O modo de produção de um grupo de teatro é uma alternativa real, em microcosmo, do modo de produção capitalista. Pretende eliminar da esfera da criação a linha de montagem representada pela definição rigorosa de atribuições no processo de produção do espetáculo. Em tese, um grupo de teatro admite a preponderância deste ou daquele setor do espetáculo ou mesmo o monopólio de uma área por um único indivíduo. (LIMA, 2005, p. 238).

Desta forma, com a reformulação da ideia de grupo na busca de pontuar uma participação ativa do artista no processo de produção e criação, as limitações entre arte e vida são atravessadas e diluídas no processo de criação. Dentro desse modo de produção, onde estruturas empresariais são descartadas, na busca de efetivar a participação e atuação dos artistas em todos os segmentos de produção, acaba-se formulando uma expressão artística onde a “obra é de autoria coletiva” e as reverberações que ela aciona são vividas e compartilhadas de forma coletiva.

Em alguns casos a vivência coletiva é intensificada na formulação da vida em comunidade. O grupo Dzi Croquettes, por exemplo, foi um grupo que imprimiu tal configuração ao seu trabalho artístico, assim como o Vivencial da Paraíba. Segundo os artistas envolvidos, a vivência em comunidade ampliava o objeto artístico e propiciava infinitas relações entre vida e arte. A ideia de grupo, de vivência em comunidade, estreita laços em prol da produção e da relação entre seus membros. “Outro valor dos Dzi Croquettes era a proposta de grupo, isto é, 'o apoiar-se um no outro', O 'entregar-se e confiar no outro', o 'compartilhar tudo e desligar-se do resto', o

desprender-se das demais amarras para concentrar-se no destino unísono.” (LOBERT, 2010, p. 93).

Nesse sentido, cada ator buscou na convivência diária, material criativo que era absorvido no trabalho artístico do grupo. A liberdade artística foi o potencial criativo de cada ator/bailarino como destaca o ator Claudio Tovar<sup>35</sup>. “O que valia era ser livre para criar, acrescentar ao espetáculo e abrir novos caminhos. Quanto mais livre em cena, mais livre na vida e vice e versa” (PEREIRA, 2012, p. 30).

Outro fato que podemos destacar da produção teatral de alguns grupos da década de setenta era a autogestão, onde a produção era de exclusiva responsabilidade do grupo e dos seus envolvidos.

A solução econômica encontrada pelos artistas que, não dispendo de capital para bancar uma produção, resolviam assumir coletivamente a responsabilidade de se empresariar, significando a abertura de um espaço de trabalho independente das sujeições impostas pelo produtor e que acabava desempenhando o papel de modelo possível para outros criadores [...]. A verba para produção vinha de uma caixinha comum, resultado da colaboração de cada participante, de empréstimo bancário, do auxílio de amigos e dos mais inusitados expedientes de obtenção de recursos. (FERNANDES, 2000, p. 21).

Firma-se um processo criativo, onde todos eram responsáveis pela criação, produção e divulgação do espetáculo.

---

<sup>35</sup> Um dos atores da primeira formação do Grupo. Teve sua entrada logo depois da estreia do grupo na boate MsPujor, no Rio de Janeiro. Atualmente desenvolve trabalhos na TV e no teatro como ator, e figurinista.

[...] a produção cooperativada vinha acompanhada de uma tendência à coletivização do trabalho teatral. Constatei que, em algumas equipes, a cooperativa e produção favorecia o processo de criação coletiva dos espetáculos, levando à diluição da divisão rígida entre funções artísticas e a uma democrática repartição das tarefas práticas. Todos os participantes eram autores, cenógrafos, figurinistas, iluminadores, sonoplastas e produtores dos espetáculos. Era evidente a intenção de fazer dos trabalhos o fruto da colaboração de cada participante. (FERNANDES, 2000, p. 14).

Para os artistas que se vinculavam ao processo de autogestão a liberdade artística era algo notório. Por outro lado, construir uma gestão de forma coletiva, onde todos tinham deveres e direitos alinhados com o processo de gestão era algo que poderia apresentar fragilidade no processo de administração.

A perspectiva de vivência em comunidade como modo de produção artística foi fruto da relação com experiências contraculturais, como foi o caso das experiências de vida *Hippie* que eram incorporadas ao cotidiano dos artistas, ou seja, a convivência diária era colocada como herança dessa relação com manifestações contraculturais, como destacou Leão (2014): “a constituição de uma 'nova família' é um traço presente em boa parte dos grupos teatrais que surgem no final da década de 60 e estendem-se até o final da década de 70” (LEÃO, 2014, p. 12).

Além dos Dzi Croquettes, outros grupos da década de 70 imprimiram essa forma administrativa de trabalho. Em São Paulo, o Teatro de Ornitorrinco<sup>36</sup>, e no Rio de Janeiro,

---

<sup>36</sup> Grupo formado no ano de 1977 na cidade de São Paulo, formado inicialmente por Luiz Roberto Galize, Carlos Eduardo Rosset (Cacá Rosset) e Cida Moreira.

Asdrúbal Trouxe o Trombone<sup>37</sup>, destacam-se por ter um trabalho que dialoga bastante com essa perspectiva libertária do artista na criação, produção e divulgação do seu trabalho. Em entrevista, a atriz Regina Casé, integrante do Asdrúbal, relatou que “o princípio dentro do grupo é o próprio grupo”, colocando a reflexão de dentro para fora, não mais deixando que o próprio sistema descrevesse a forma com que o artista viesse a se comportar.

Em cena do espetáculo *Trate-me leão*, o ator diz olhando para plateia, em sua maioria jovens da época, o seguinte texto:

Eu vou escolher as minhas próprias dúvidas, porque não é sofrer menos que me interessa, mas experimentar sentimentos de profundo prazer. Eu quero ser feliz! Eu necessito da ideia de ser feliz! A necessidade que eu, você e toda essa gente têm da vida não dá para ser aniquilada. A felicidade é um compromisso terrestre!<sup>38</sup>

Nesse trecho, identificamos a influência contracultural e as ressonâncias de todo o ideal existencial, político e libertário que o movimento Tropicália efetivou. A liberdade de pensar, a liberdade de ser quem você é e não aquilo que a sociedade quer que você seja.

---

<sup>37</sup> Grupo formado ano de 1974 na cidade do Rio de Janeiro. Formação inicial composta pelos atores Hamilton Vaz Pereira; Regina Casé; Luiz Fernando Guimarães; Daniel Dantas; Jorge Alberto Soares, Luís Arthur Peixoto; Janine Goldfeld e Julita Sampaio. Espetáculo de estreia: “O inspetor geral”. No segundo momento entram para compor o grupo: Perfeito Fortuna; Nina de Pádua; Paulo Conde; Evandro Mesquita; Patrícia Travassos e Fábio Junqueira.

<sup>38</sup> Trecho do texto do espetáculo *Trate-me leão* retirado do documentário sobre o grupo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=l03aXutHOyE>>.

Outra característica marcante na estruturação dos grupos artísticos da década de 70, destacada por Fernandes (2000), foi que “A permanência de um núcleo mais ou menos fixo de participantes parecia o fator determinante do sucesso, pois a manutenção do grupo como pólo criador acabava favorecendo a experimentação” (FERNANDES, 2000, p. 14). Desta forma, a manutenção do elenco por vezes fixo é percebida muitas vezes como a possibilidade de manter ativo o modo de produção, onde o artista não é mais percebido como mão de obra, ele é a obra em efetiva e contínua produção coletiva.

Essas são características de algumas experiências artísticas da época de efetiva repressão, onde a liberdade é cerceada e vigiada. “A arte, principalmente o teatro, passou a ser a política em si. Não era mais um elemento auxiliar, era a própria política, pois tratava de temas da realidade brasileira, destacando a intensa repressão e a necessidade de recuperar a liberdade de expressão”. (SANTOS, 2009, p. 501).

Deste modo, o que percebemos é que a produção artística da década de 1970 se apropria das ações artísticas desenvolvidas na década anterior, onde perspectivas contraculturais e tropicalistas começam a se solidificar mediante as atuações artísticas.



### 3 DZI CROQUETTES: ENTRE O PASSADO E O PRESENTE

#### 3.1 FORMAÇÃO DO GRUPO

O grupo Dzi Croquettes, formado em sua maioria por homens, surgiu no início da década de 1970, na cidade do Rio de Janeiro, especificamente no bairro de Santa Tereza, e teve seu primeiro espetáculo denominado: *Gente computada igual a você*<sup>39</sup>. Este contava com as coreografias do bailarino norte americano Lennie Dale<sup>40</sup> e a dramaturgia de Wagner Ribeiro<sup>41</sup>. O espetáculo tem suas primeiras apresentações na boate Casa Nova, localizada na Lapa, Rio de Janeiro. Logo em seguida, o espetáculo ganhou reconhecimento, através das críticas e ocupou espaços teatrais convencionais. Segundo o cantor Ney Matogrosso o grupo surgiu “confrontando com o fechamento da mentalidade, porque ninguém poderia pensar. Ninguém poderia ser diferente. Ninguém poderia se expressar com liberdade”.<sup>42</sup>

Vale ressaltar que existem várias versões sobre a escolha da denominação do grupo, sendo uma delas destacada no livro “A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes”, da antropóloga Rosemary Lobert:

---

<sup>39</sup> Primeiro nome dado ao show/espetáculo que foi inicialmente apresentado na boate Casa Nova, localizada na Lapa - RJ, em dezembro de 1972.

<sup>40</sup> Aprofundaremos a história de vida do bailarino em outro momento do trabalho.

<sup>41</sup> Ator, Escritor, Artista Plástico, Poeta e autor do texto do primeiro espetáculo dos Dzi Croquettes e de algumas músicas como *vingativa*, gravada pelo grupo feminino as Frenéticas.

<sup>42</sup> Depoimento retirado do filme documentário Dzi Croquettes. Direção: Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Produção: Tria. Manaus: Imovision, com coprodução do Canal Brasil. 2009. DVD (110 min.), son. cor e pb.

Entre as múltiplas versões da escolha do nome da peça, a explicação, coerente com a circunstância, seria "Eu sempre curti muito o pronome Inglês *The*, também poderíamos ser o zê português. E como a gente no bar comia croquetes, por que não batizar o grupo de Dzi Croquettes?" (LOBERT, 2010, p. 20)

A Baixada de Marte<sup>43</sup>, uma pequena empresa caseira de roupas e acessórios, de Wagner Ribeiro, foi o marco inicial para a aproximação dos futuros componentes envolvidos com o projeto. Através da convivência diária com a Baixada de Marte, as pessoas se sentiam livres para *transar*<sup>44</sup> suas próprias ideias e questões. A Casa de Marte, como também era denominada, até então era o espaço permissível criativo para tal ação e que no futuro próximo seria levada aos palcos pelo pioneiro e transgressivo espetáculo.

No Brasil, o período da ditadura militar perpassou a década de 70, época em que as pessoas viviam sob uma condição repressora por conta de vários atos institucionais que regulavam as relações sociais da época. Desta forma, os artistas desta época viviam em constante vigilância.

Em 1972, estávamos no auge da repressão política: a censura, o medo, a violência, a desconfiança eram nossos companheiros cotidianos. No teatro, o clima de insegurança era constante; até o último momento não se sabia se uma peça seria permitida ou proibida na sua íntegra. O teatro era visto mais como um lugar subversivo, em termos políticos, do que como um espaço de produção de cultura. É nesse momento que surge os Dzi com uma

---

<sup>43</sup> Pequena confecção de roupas artesanais, confeccionadas por Wagner Ribeiro, que eram vendidas na feira *hippie* de Santa Tereza.

<sup>44</sup> Termo utilizado na época para descrever novas experiências, fugindo de qualquer conotação sexual.

proposta contestadora das categorias sociais vigentes, fantasias de purpurina, flores e paetês. (LOBERT, 2010, p. 18)

O primeiro espetáculo do grupo torna-se fixo com os seguintes atores: Lennie Dale, Wagner Ribeiro de Souza, Cláudio Gaya, Claudio Tovar, Ciro Barcelos, Reginaldo de Poli, Bayard Tonelli, Rogério de Poly, Paulo Bacellar, Benedictus Lacerda, Carlinhos Machado, Roberto de Rodriguez, e posteriormente na temporada em São Paulo, Eloy Simões.

Figura 1: Atores da primeira formação dos Dzi Croquettes



Fonte: Arquivo do grupo.

O modo de produção que podemos vincular à produção dos Dzi Croquettes é pautado em uma produção coletiva, pois para cada um deles o que importava era viver o momento e criar suas próprias possibilidades dentre um amplo diálogo realizado de forma aberta e horizontal entre os artistas. Isso fica bastante evidente quando Tovar menciona o processo de

criação do figurino: “Quanto a grandes diálogos para fazer um figurino: NÃO! O que valia eram as diferenças e a criatividade de cada um.” (PEREIRA, 2012, p. 35)

Os Dzi Croquettes tomaram para si o vocábulo *libertos* como um elemento de inspiração fundamental para o surgimento de sua produção inicial “Gente computada igual a você”, mesmo em um período repressor, regido por medidas militares, porém com o auxílio de muita purpurina, perucas, saltos, coturnos e ousadia o grupo propõem uma produção ambígua que desestabiliza definições de gênero e sexualidade.

Concomitantemente a esses gestos de contestação à esquerda e à direita, o princípio da década de 1970 viu surgir os Dzi Croquettes, um grupo teatral *sui generis*, que buscou embaralhar os padrões de gênero masculino e feminino, em suas apresentações. [...] Os Dzi Croquettes colocaram nos palcos brasileiros uma ambigüidade de virulência inédita entre nós – influenciados também pelo espírito dos *genderfucker* americanos\*. Em seus espetáculos, homens de bigode e barba apresentavam-se com vestes femininas e cílios postiços, usando meias de futebol com sapatos de salto alto e sutiãs em peitos peludos. Assim, nem homens nem mulheres (ou exageradamente homens e mulheres), eles dançavam em cena e contavam piadas cheias de humor ambíguo, tentando furar o cerco repressivo desse período ditatorial em que a censura e a política mobilizavam-se ao menor movimento que destoasse dos parâmetros permitidos. (TREVISAN, 2007, p. 288)

A preocupação política do espetáculo encontrava-se de forma bastante diluída nas microrrelações, desenvolvida pelos artistas, sem uma pretensão partidária declarada. Segundo o diretor José Possi Neto.

Eles não estavam nenhum pouco engajados com a política institucional, mas claro que era político, pois qualquer ato é político e havia uma revolução de comportamento e liberação sexual e de valores morais com relação a masculinidade e feminilidade que eles são o grande grito, sem dúvida!<sup>45</sup>

A atuação em atividades artísticas contraculturais dentro dos meios de produção e apreciação da própria cultura pode ser percebida como crítica ao próprio sistema de produção, apreciação e difusão da arte, especificamente o teatro. O grupo Dzi Croquettes tem, inicialmente, suas apresentações aceitas somente em espaços alternativos de arte, como boates, bares e ambientes considerados, por alguns, como redutos marginalizados e não artísticos, por considerarem o espetáculo dos Dzi como uma ação transgressora aos padrões instituídos. Porém, as apresentações do espetáculo não ficaram apenas restritas ao ambiente descrito anteriormente, pois a ocupação de espaços teatrais convencionais foi também uma mudança que permitiu a visibilidade do trabalho aos olhos de uma sociedade conservadora e produtora de arte tradicional da época, fazendo com que aspectos da contracultura atuassem dentro dos espaços culturais do período.

Sendo assim, a estrutura do espetáculo não foi idealizada para grandes teatros com iluminação cênica, frontalidade italiana, até porque na época da estreia, os envolvidos sabiam que teriam suas apresentações negadas nos grandes teatros.

---

<sup>45</sup> Depoimento retirado do filme Dzi Croquettes. Direção: Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Produção: Tria. Manaus: Imovision com coprodução do Canal Brasil. 2009. DVD (110 min.), son. cor e pb.

Destaca-se que a ida do espetáculo *Gente Computada igual a você* para o Teatro Treze de Maio<sup>46</sup> foi propiciada pela crítica de Sábado Magaldi, vinculada em um grande jornal de circulação da época, onde destaca que “o espetáculo, pela verve e pelo anticonvencionalismo, sacode a nossa paisagem de preconceitos e de acanhado atraso”<sup>47</sup>. Quando acessa espaços convencionais teatrais, o espetáculo recebe algumas alterações de forma estrutural. Nada se altera no que tange o discurso, o que ocorre são pequenas ampliações no roteiro com a inclusão de números de dança devido à alteração do espaço de atuação.

De acordo com Rosemary Lobert, devido à grande procura pelo espetáculo o grupo obteve elevados lucros, que alterou a dinâmica de produção. O que antes era visto como algo estranho e bizarro é descrito como algo excêntrico.

Pela primeira vez, localmente, um grupo de homens suspeitosamente “travestidos”, isto é, utilizando em seu vestuário peças convencionalmente destinadas ao gênero feminino, irrompia num teatro economicamente reservado à classe burguesa com preocupações intelectuais, em vez de alojar-se nos teatros de segunda categoria ou nas boates destinadas àquele tipo de espetáculo. (LOBERT, 2010, p. 28)

Deste modo, o grupo começa a entrar em novo processo artístico propiciado pela independência financeira. Tal situação fez com que os atores idealizassem e criassem sua própria empresa teatral denominada de Grupo Treze<sup>48</sup>, onde cada um era sócio igualitário. Essa atitude mostra que mesmo dentro de

---

<sup>46</sup> Famosa casa de teatro da década de 70.

<sup>47</sup> Crítica publicada no Jornal da Tarde, em 11/08/1973.

<sup>48</sup> Empresa teatral formada pelos integrantes dos *Dzi Croquettes* para a produção dos seus espetáculos.

uma estrutura empresarial, do ponto de vista administrativo e financeiro, os ideais ainda continuavam vigentes, tendo em vista que todo faturamento era dividido em partes iguais entre os artistas. O processo de criação coletiva continuava mantido e a estrutura de vida em comunidade permanecia.

Como já foi destacado não existiam patrocinadores para financiar as produções do Dzi Croquettes. Cada um fazia seu figurino com peças emprestadas, doadas de amigos como frisa o ator Bayard Tonelli<sup>49</sup>:

Não, não houve patrocínio, era tudo com a gente, mas tinha essa coisa de pessoas generosas nos doarem modelos de alta costura. Houve uma época em que as roupas que eu usava no palco, eram da Elke Maravilha. Eu gostava e usava, depois ela vinha, pegava as roupas que me havia emprestado e me dava outras. (PEREIRA, 2012, p. 33)

A regularidade das apresentações do grupo no Brasil se manteve até a temporada no teatro da Praia, no Rio de Janeiro, em fevereiro de 1974. O grupo foi censurado<sup>50</sup> em São Paulo

---

<sup>49</sup> Ator, Poeta, Bailarino e escritor. Fez parte da primeira formação da família Dzi Croquettes. Atualmente desenvolve trabalhos na performance, além de atuar em espetáculos de teatro, filmes e produção de TV.

<sup>50</sup> Segundo Claudio Tovar ele foi escolhido para prestar depoimento no DOPS. Eu fui escolhido e lá fui eu. Foi um dos incidentes mais tristes da minha vida. Eu fui orientado pelo Orlando Miranda a não falar. Chegando lá fui apresentado a um bem baixinho que se chamava General França ou general Bandeira, não me lembro agora. Tinha dois negões ao lado dele, aí fui xingado de todos os nomes. Perguntavam se eu só sabia fazer teatro mostrando o cu. Se teatro tinha que mostrar o cu, e se eu repetisse aquilo de novo (Ele achava que eu era o Lennie Dale. O chefe do grupo segundo ele), ele iria acabar comigo. [...] fiquei olhando para ele. Fiquei calado. Iria fazer o que? Mas, chorei muito quando cheguei em casa, porque foi horrível. Eu não entendia a ignorância humana que estava personificada naquela pessoa que falava horrores a um artista que estava fazendo um trabalho

nesta mesma época e os responsáveis pelo espetáculo foram convidados a prestarem depoimento no DOPS<sup>51</sup>. Logo em seguida foram liberados pela censura sob a determinação de que o tapa-sexo fosse aumentado. A temporada regular do grupo acontece até o fim da temporada do teatro da Praia e depois disso o grupo faz viagem para realizar apresentações na Europa.

### 3.2 LENNIE DALE: DA *BROADWAY* AO *DESBUNDE* CARIOCA

Nascido no dia 21 de julho de 1937, na cidade de Nova Iorque, no bairro do Booklyn, o dançarino, coreógrafo, cantor e compositor Leonardo Laponzina - conhecido pelo grande público como Lennie Dale -, inicia sua carreira na dança aos cinco anos de idade. A sua trajetória é marcada por inúmeras apresentações e envolvimento nos mais variados estilos de dança e contato com artistas, passando por experiências na Broadway. Mas foi no Brasil que a sua carreira adquiriu ampla divulgação, por ter mantido relação com a *Bossa Nova* e desenvolvido parceria musical com Elis Regina, além da experiência artística com os Dzi Croquettes, onde enquanto coreógrafo e bailarino estreou no espetáculo produzido por Carlos Machado, em uma famosa boate do Rio de Janeiro. Logo em seguida “Foi para São Paulo para montar o balé que complementava o espetáculo de bossa nova, na qual foi

---

maravilhoso. (Depoimento coletado por meio de entrevista via e-mail no dia 12/10/2012).

<sup>51</sup> Departamento de Ordem Política e Social; departamento do governo criado em 1924, mas que obteve efetiva participação no estado de vigilância dos militares, com finalidade de controlar e reprimir movimentos políticos, sociais e culturais ao regime no poder da época.

apresentado no Teatro de Arena. Seu êxito levou-o à TV Excelsior com contrato exclusivo”<sup>52</sup>.

Na entrevista realizada para o Jornal Lampion da Esquina<sup>53</sup> Lennie Dalle revela as suas pretensões com o Brasil. Segundo ele, a expectativa de viver no país foi marcada pela diversidade cultural, que teve destaque para o seu trabalho artístico.

Bom, eu vim para cá trabalhando, minha ideia era aprender. Fui ver a escola de samba, o candomblé e aí fiquei louco estudando dança folclórica com Katherine Dunhan e fiquei fascinado. Eu sabia que não havia uma técnica de jazz dance, por exemplo, mas não me preocupei em ensinar logo. Eu não queria que o Brasil me conhecesse: eu queria conhecer o Brasil. Quer dizer, eu queria chupar o conhecimento de todos daqui. Eu queria chupar a cidade. Chupar a cidade é ótimo...<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> As citações diretas colocadas no texto referentes às matérias de jornais ou revistas serão referendadas por meio de nota de rodapé, contendo nome da publicação, mês e ano. Jornal Intervalo, abril de 1964.

<sup>53</sup> Primeiro Jornal homossexual brasileiro que circulou durante os anos de 1978 e 1981. O subsídio para a circulação veio por meio da criação de uma editora também chamada de Lampion e de colaboradores que doaram algumas quantias em moeda. No total teve 38 edições, incluindo o número zero. Inicialmente cada edição teve uma circulação aproximada de 10 a 15 mil exemplares em todo o país. Em formato tablóide, o jornal tinha colunas fixas como "Cartas na Mesa", onde as cartas dos leitores eram publicadas e respondidas, "Esquina", onde eram reunidas notícias, "Reportagem", onde sempre a matéria de capa estava localizada, e a partir do número cinco, a coluna "Bixórdia". Além dessas sempre havia espaço para informações culturais, como indicações de livros, exposições, shows e filmes; e também para entrevistas. A produção do conteúdo era feita pelos conselheiros editoriais e por convidados que variavam a cada edição.

<sup>54</sup> Artigo não assinado: Jornal Lampion da Esquina, 1975.

Segundo várias publicações em jornais e revistas, com depoimentos de artistas da época, o bailarino Lennie Dale ajudou a popularizar e profissionalizar o gênero de dança *jazz* no Brasil, por meio de oficinas e cursos regulares desenvolvidos por várias regiões do país. A matéria publicada no jornal O Estado de Florianópolis no ano de 1978 intitulada “Lennie Dale confirma sua vinda para ministrar aulas na capital”, frisa que o bailarino foi “grande incentivador do jazz moderno no Brasil”, sendo assim, um dos grandes responsáveis pela efetivação do mencionado estilo de dança no país. O jornal destaca ainda, que “Para quem não conhece a estória de Lennie Dale, ele é de Nova Iorque e veio há vinte anos atrás para o Brasil afim de divulgar e desenvolver a técnica do *Jazz*. Foi o grande astro da apresentação da novela ‘Baila comigo’, em que aparece dançando e mostrando sua coreografia”<sup>55</sup>.

Lennie Dalle, também é descrito como um dos incentivadores para que o homem pudesse vivenciar a dança. O bailarino, quando chega ao Brasil, encontra uma carência de bailarinos profissionais e observa a resistência do homem brasileiro em se colocar na dança. A realidade brasileira, segundo o artista, é bem diferente da norte americana, porém, foi sendo alterada no decorrer dos anos, como ressalta em entrevista intitulada “Lennie Dalle, um americano e a dança no Brasil”, para a jornalista Malu Maranhão:

Outro problema que o Lenny Dale encontrou aqui foi falta de bailarino e muitas bailarinas, uma coisa que eu não entendia, porque “nos Estados Unidos os rapazes lutam judô, Kataté e também dançam e ninguém acha estranho”. E assim, Lenny começou a formar bailarinos e teve sua escola de dança. Há 10 anos ele novamente revolucionou a dança ao formar o grupo Dzi Croquettes, que até se apresentou em

---

<sup>55</sup> Trecho da entrevista realizada pela Patrícia Grillo com Lennie Dale no Jornal O Estado de Florianópolis em 15 de dezembro 1981.

Paris. E de lá para cá, fez coreografias para diversos espetáculos, apresentou-se na televisão e viajou muito. [...] “ É verdade que ultimamente a televisão ajudou bastante, mas não foi só por isso. A verdade é que há uns 7 anos a dança vem despontando como uma força e são inúmeras as pessoas que passaram a dançar. Inclusive gente que nem pretende ser bailarino, mas que dança porque isso descarrega energia e faz um bem enorme para a saúde”<sup>56</sup>.

Segundo a pesquisadora Ana Carolina da Rocha Mundim, no artigo intitulado “Uma possível história da dança *jazz* no Brasil” o bailarino Lennie Dale projetou novas concepções de dança *jazz*, principalmente por desenvolver aproximações entre o *jazz* e a *bossa nova*. A autora ainda destaca que:

Com o surgimento, na música popular brasileira, do movimento da bossa nova, em que elementos jazzísticos tiveram grande influência, era natural que assim que a novidade atingisse o mercado norte americano, ou antes, os ouvidos do músico de *jazz* americano, a influência se desse de maneira inversa, e a partir daí os ritmos latinos e o *jazz* passaram a se entrecruzar cada vez mais, sendo que com a chegada do samba e dos ritmos do Caribe – que, como o *jazz*, têm origem africana – o *jazz-ballet* ganhou novos interesses. 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

---

<sup>56</sup> Jornal O Estado do Paraná, 14 de agosto de 1981.

bailarinos brasileiros. (MUNDIN apud NARDIN, 2005, p. 102)

A pesquisadora ainda descreve que a experiência de Lennie Dale com os Dzi Croquettes na década de 1970 pode ser considerada um marco da dança Jazz no Brasil:

Esse período trouxe os Dzi Croquettes, grupo de dança criado por Lennie Dale [sic], de grande influência para o jazz no Brasil. Acompanhados por fãs fiéis onde se apresentavam, os Dzi fizeram escola, interferindo na formação de multiplicadores deste estilo de dança. (MUNDIN, 2005, p. 103)

Em outra entrevista, o artista reforçou a ideia da expansão da dança no Brasil, tendo como reflexo os inúmeros espaços de dança criados nesse período no país. Segundo o artista, em entrevista para a revista *Veja* do dia 31 de maio de 1978 intitulada “The Lennie Dale Story”, defende que “A mentalidade do brasileiro em relação ao balé está mudando. Os rapazes já procuram mais as academias de dança, não há tanta pressão social sobre eles”. Em outra parte da entrevista ele coloca que “a dança é uma arte assexuada. O homem que quer realmente ser um bailarino tem de tirar da cabeça de que dança é feita para mulher, pular esta barreira e ir em frente”.

Porém, a vida do bailarino não foi apenas regada à diversão e *desbunde* artístico. Ao longo da sua carreira no Brasil, Lennie Dale, sofreu algumas frustrações e perdas que abalaram fortemente sua sensibilidade artística. A perda mais mencionada e divulgada em entrevistas, jornais e revistas da época foi a morte da cantora Elis Regina, com quem teve estreita admiração e companheirismo. Ele foi um grande amigo da cantora, juntos desenvolveram várias parcerias. Dale era o responsável pela desenvoltura corporal da Elis Regina nas suas interpretações musicais. Pouco antes do acidente que vitimou

uma das cantoras mais importantes da música popular brasileira, o artista formulara um grande show em parceria com sua amiga e companheira de cena. Alguns jornais da época destacaram que o bailarino entrou em depressão quando soube da morte da parceira artística.

Figura 2: Bailarino Lennie Dale



Fonte: Arquivo Globo<sup>57</sup>.

O referido artista foi um dos grandes responsáveis pela credibilidade que o grupo Dzi Croquettes adquiriu no decorrer dos anos das suas apresentações. Com a entrada do bailarino para o grupo, a concepção cênica ganhou novas diretrizes, o visual do espetáculo novos horizontes.

A história dos Dzi Croquettes tornou-se pública e teve garantido seu futuro com a adesão de Leonardo Laponzine (Lenne Dale), dançarino,

---

<sup>57</sup> Foto publicada na ilustração "no compasso da lenda". Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/bairros/no-compasso-da-lenda-1233736>>. Acesso em: 12 mar. 2014.

coreógrafo, cantor e compositor conhecido na época da Bossa Nova. Lennie, na ocasião com 38 anos, era figura conhecida do público brasileiro como [...] jovem mais ou menos comportado que dança na televisão e nas boates quase sempre vestido de Branco.<sup>58</sup>

Para o bailarino, sua participação na primeira formação do grupo foi um grande privilégio. Em depoimento à pesquisadora Lobert, o artista declara: “Você sabe que, apesar de tantas coisas que aconteceram na minha vida, como todo mundo sabe [...] este espetáculo é uma das coisas mais maravilhosas de minha vida” (LOBERT, 2010, p. 23). Percebemos assim, a relevância que o artista coloca ao mencionar sua participação no grupo.

Para a antropóloga Rosemary Lobert, assim como para alguns artistas envolvidos com a primeira formação do grupo, o referido artista representava a figura do pai dentro de uma lógica de família que se constituía na estruturação do texto dramático em cena, assim como na organização da vida em comunidade. Lennie Dale representava tanto o papel do pai em cena, quanto aquele fora dela.

O coreógrafo-bailarino lustrava seu talento e sua técnica profissional num quadro único de dança individual. A sugestão do “afã de perfeição” era posta em relevo pelo biquíni de *stass* que vestia e, simultaneamente pelo afastamento de qualquer outro acessório teatral na composição da cena. Além disso, cabia-lhe a participação em todas as coreografias de melhor desempenho corporal. Ele apresentava e fechava o espetáculo. Na vida pública, era conhecido como o coreógrafo da companhia. No espetáculo, era apresentado como o *pai da família*. (LOBERT, 2010, p. 74)

---

<sup>58</sup> Jornal O Globo, 1978.

No ano de 1978 Lennie Dalle resolveu produzir e montar um espetáculo que contasse a sua história de vida entre vitórias, triunfos e frustrações. Por meio dessa produção, o bailarino estadunidense aventurou-se em cena como ator; visto que essa foi sua primeira atuação efetivamente como ator, já que no trabalho dos Dzi Croquettes a dança ganhava mais espaço nas suas aparições em cena. O espetáculo intitulado 1707/839 narra de forma fragmentada alguns fatos marcantes da carreira do artista. A matéria intitulada “A vida de Lenne Dale da infância à cadeia, nas cores de musical”, publicada no Jornal O Globo do dia 23 de maio 1978, na cidade do Rio de Janeiro, descreve um pouco do que foi o espetáculo:

O musical conta a vida de Lennie. Começa com a prisão, em 1971, quando ele ficou enlouquecido na cadeia, durante um ano e relembra as histórias que sua mãe lhe contava: que o pai batia nela, que não queria que ele nascesse. Depois fala do grande apoio que recebeu para estudar balé. A mãe foi quem lhe deu os primeiros sapatos de dança. O pai queria que ele continuasse trabalhando na TV NBC, para manter financeiramente a família. [...] O musical continua com cenas dos shows de Carlos Machado, quando Lennie diz que cantou a *Bossa Nova*, no período do Beco das Garrafas, principalmente as músicas “Meninos das laranjas”, “Bahia” e “Só dança Samba”.<sup>59</sup>

O espetáculo ainda descreve o encontro de Lennie Dale com Wagner Ribeiro, momento que marca a incorporação do bailarino na produção do grupo Dzi Croquettes. Segundo Lennie Dale, a vivência com o grupo proporcionou-lhe uma

---

<sup>59</sup> Jornal O Globo do dia 23 de maio de 1978.

vida em família, aspecto este mencionado na descrição da cena, que marcou sua saída da cadeia<sup>60</sup>.

Volta para uma cena da cadeia, quando se despede das pessoas e estas lhe perguntam o que queria ter na vida ele responde: uma família. Essa família surge com as cenas dos Dzi Croquettes, o grupo com quem dividiu o seu último trabalho, durante cinco anos, fazendo apresentações no Brasil e na Europa<sup>61</sup>.

De acordo com a matéria da revista *Veja*, o espetáculo apresenta algumas cenas intensas até para o próprio Lennie Dale. De acordo, com o bailarino, o espetáculo evidenciou memórias da sua infância que estavam adormecidas e precisavam ser lembradas, porém foram recebidas com abalos emocionais e afetivos. Sobre este fato o bailarino destacou que:

Durante os quatro meses de ensaios, Lennie desapareceu outras três vezes. “Pirei, amor”, confessa. “Quando vi no palco minha mãe apanhando do meu pai e tendo relações com os meus namorados eu levei um golpe na cabeça. Estava mexendo com eles e não sabia se tinha esse direito”. Nesses momentos, internava-se na clínica de repouso São Vicente, prosseguia em sessões de análise quatro vezes por semana até chegar à conclusão que a peça deveria mesmo ser encenada. “Quando você vomita, põe as coisas para fora, tem mais lugar dentro para encher com outras coisas. Quero me libertar

---

<sup>60</sup> No ano de 1972 Lennie Dale é preso por portar uma pequena quantidade de maconha na bolsa.

<sup>61</sup> Revista *Veja*, 31 de maio de 1978.

dessas barras todas. Só não sabia que iria ser tão difícil" <sup>62</sup>.

O espetáculo foi bem recebido pela crítica da época como sendo uma criação autobiográfica que envolve histórias que marcaram a trajetória do artista em questão, que tanto mobilizou gerações na dança e, em certo sentido, comportamentos diversos no campo social e artístico.

A história de Lennie Dale é marcada também pelo seu convívio com a doença Síndrome da Imunodeficiência Adquirida - AIDS; enfermidade que em meados dos anos 1970 encontrava-se “fortemente relacionada ao universo homossexual”. No ano de 1992, Lennie Dale voltou a morar em Nova York, onde começou a desenvolver medidas para inibir o avanço da doença. O artista faleceu no dia 08 de agosto de 1994. O jornal, O Estado de São Paulo, divulgou a morte do bailarino nacionalmente, em uma matéria intitulada “O bailarino e coreógrafo Lennie Dale morre em Nova York aos 57 anos de idade”.

O paciente Leonard Laponzina, de 57 anos, morreu perto das duas horas da manhã de ontem no setor para pacientes com AIDS do Coler Hospital em Nova York. O bailarino e coreógrafo Lennie Dale estava doente há quase dois anos e desde janeiro vivia internado no hospital. Nos últimos tempos, extremamente magro, dormia numa cama d'água porque seu corpo estava coberto de feridas. Pouco antes de morrer, Lennie ainda lúcido pediu à mãe para ser cremado <sup>63</sup>.

Lennie Dale, com toda sua *ginga* e *malandragem* genuinamente adquiridas nos becos e ladeiras da cidade do Rio

---

<sup>62</sup> Revista Veja, 31 de maio de 1978.

<sup>63</sup> Jornal O Estado de São Paulo, 09 de agosto de 1994.

de Janeiro fez parte da história do estilo *Jazz* e da profissionalização do teatro musical no Brasil. Todas as passagens do artista por espetáculos artísticos de dança e em teatro marcaram um estado de incorporação de valores profissionais que são lembrados, até hoje, nas produções contemporâneas em teatro, especificamente teatro musical.

### 3.3 *GENTE COMPUTADA IGUAL A VOCÊ*: PRIMEIRO ESPETÁCULO

O primeiro espetáculo dos Dzi Croquettes *Gente computada igual a você* começou a ser projetado a partir de uma conversa de bar que acabou levando os envolvidos com a experiência Dzi a uma dúbia expressão artística desenvolvida em um momento artístico e social rígido, por conta de visões militares.

No dia 08 de agosto de 1972, Wagner, desiludido com suas aventuras comerciais (uma butique) e à procura de uma solução existencial, encontrou apoio em Reginaldo de Poly e Bayard Tonelli. O encontro casual, mas rotineiro, num bar de Copacabana, no Rio de Janeiro, que costumavam frequentar, registrou-se nas memórias como a data de batismo de um projeto de vida e teatro que se chamaria Dzi Croquettes. (LOBERT, 2010, p. 20)

Para os artistas, o espetáculo representava mais do que uma simples composição teatral, pois estava imbuído de subjetividade adquirida na vida em comunidade que atravessava o fazer artístico de cada um. Era o teatro dinâmico, ambíguo, que dimensionava a vida e a arte puramente potente ao período.

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 seu autores-atores a contínua manipulação dos princípios que estruturavam a peça, fundamentalmente ambígua, da organização da sua vida comunitária e das estreitas relações mantidas com parte de seu público. (LOBERT, 2010, p. 18)

O ator **Ciro Barcelos** destaca que:

A intenção também vinha da insatisfação do Wagner com o cenário teatral. Ele queria fazer algo diferente, agradável de fazer e que levasse uma mensagem importante. No caso a mensagem era algo de libertar o ator. Não tínhamos pretensões de realizar um teatro engajado, de contestação ao governo, mas aquilo virou uma contestação pelo nosso comportamento, virou um processo comportamental. O público aderiu, as pessoas começaram a se vestir como a gente, os artistas se vestiam como a gente. Tinha uma coisa que as travestis estavam no auge, as travestis poderiam dizer o que quisessem. O sistema contestava o teatro sério, mas não contestava os shows de travestis. Nós pegamos e queríamos fazer a mesma coisa, porém, vamos fazer um humor vestido de mulher, porém nós não somos travesti, nós somos homens, atores. Então, a gente queria em primeiro lugar se divertir e ter possibilidades de estar em cena, trabalhando, ganhando dinheiro, porém, fomos percebendo que o que estávamos fazendo tinha uma importância muito maior do que aquilo que

inicialmente se pretendia, aí a gente foi se apropriando disso. (BARCELOS, 2015<sup>64</sup>)

A ideia inicialmente embasada no humor foi projetada para um campo comportamental, onde as questões de gênero e sexualidade foram ganhando importância aos olhos de quem acompanhava o grupo. O valor dado à ação Dzi desenvolveu expressões públicas de desestabilidades identitárias ao período.

Se a ambiguidade era inicialmente um impedimento à formulações claras de temas gerais de reflexão, a multidão de signos e símbolos da peça foi sendo decifrada com o tempo. O cunho social da proposta cênica dos Dzi pode ser observado na medida em que as pessoas se articulavam e se identificavam por meio das experiências vividas – ou pensando nos que contrariamente não tinha feito essa opção –, na medida também em que aquele novo padrão de comportamento ia espalhando-se, e, ainda, na medida em que o significado da peça ampliava-se por repetidas opiniões parceladas dos próprios indivíduos em estudo, da imprensa e do público mais afastado, construindo as versões e os temas de sua preferência. (LOBERT, 2010, p. 221)

Segundo Tovar destaca a experiência Dzi “Era uma coisa muito libertária, foi muito forte entrar e assumir tudo isso. Deixar eu ser da maneira que eu sou, não só me influenciou, mas influenciou muita gente”. (TOVAR, 2015). A composição artística foi algo muito potente também para os atores. Toda a opressão ditatorial que estava presente na

---

<sup>64</sup> Todas as falas de artistas que contribuíram com a dissertação serão referendadas mediante sobrenome e ano da entrevista, pontuando o protagonismo das afirmativas dadas por eles. Todas as falas foram obtidas por meio de entrevistas coletadas no período do ano de 2012, 2014 e 2015.

dimensão política e social do Brasil, na época, exigia do indivíduo padrões fixos no que tange, principalmente, questões ligadas às sexualidades. A lógica comportamental estava dada por padrões previamente descritos. Porém, os Dzi desenvolveram formas de apropriação simbólica desse novo indivíduo atravessando a feminilidade e masculinidade da época, transpondo um novo corpo, uma nova expressão comportamental.

O apuro estético, a fluida evolução cênica e os excelentes números coreográficos foram alguns aspectos observados pela audiência da época como algo extremamente inovador e pioneiro para as construções cênicas do período. Segundo o ator Reinaldo Cotia Braga, que na época da estreia do espetáculo, era um jovem estudante do Conservatório Nacional de Teatro, destacou o pioneirismo dos Dzi Croquettes:

O espetáculo tinha uma vivacidade, uma energia porque você sentia que havia uma coesão da proposta e o elenco tinha uma entrega muito grande. O espetáculo tinha um ritmo muito bom, as sequências das cenas, o uso das músicas, a iluminação e os figurinos, tudo era muito sugestivo. O Lennie - acho que pela experiência que ele tinha como ator e dançarino vindo da *Broadway* - tinha uns *times*: terminou uma música já entra a outra, mudança de luz, ou seja, o espetáculo tinha uma sincronia e isso era cativante. Era uma época que era difícil por conta da censura e eles conseguiram passar pela censura. O tema era polêmico, mas eu acho que o espetáculo tinha uma vibração grande, que aquilo foi visto mais como uma revista do que uma coisa política, ou de crítica comportamental, na verdade era, porque para época eles estavam um tanto à frente do seu tempo, principalmente na questão da sexualidade, porque tinha esse aspecto que era importante. (BRAGA, 2015)

O ator, ainda ressalta que o espetáculo desenvolvia aspectos políticos, altamente profundos para a época, mesmo não ostentando aspectos panfletários. O grupo propiciou pensamentos sobre sexualidade, expondo novos comportamentos, através da apresentação de corpos dúbios, no qual relaciono ao campo das questões de análise em gênero e sexualidade, colocando em cena seres femininos e masculinos em uma só composição corporal. Segundo Braga, o grupo não imprimia uma só sexualidade em cena, pois não tratavam diretamente da homossexualidade, ou da bissexualidade, ou qualquer outra definição sexual. A sexualidade no espetáculo era transitória e marcadamente passageira.

O interessante do espetáculo é que ele não era insistente em um só aspecto da sexualidade (homossexualidade ou da bissexualidade). Eles (grupo) até estavam mais no sentido do masculino e feminino que existe em todo ser humano. O espetáculo foi feito de uma maneira que conseguiram passar pela censura. Se eles fossem mais óbvios, talvez eles não tivessem passado. O espetáculo tinha essa química que fez com que eles fluíssem porque era um espetáculo muito bom, tinha um tempo bom, era divertido e musicalmente muito interessante. A cena do *dois para lá, dois para cá*, a coreografia era belíssima. A interpretação musical na voz da Elis Regina tinha a ver com a coreografia que o Lennie criou para esta cena. Era uma coesão perfeita, o número era maravilhoso. Só aquele número já valia muito. O espetáculo tinha uma independência de concretude coreográfico, interpretativo e musical. (BRAGA, 2015)

A antropóloga Rosemary Lobert destaca que mesmo não tendo pretensão em produzir um espetáculo com modelo

do teatro de militância, o grupo impulsionou pensamentos novos ao contexto da época.

[...] a questão mais importante para os Dzi era como captar por um objetivo de vida e teatro que evitasse enquadramentos, classificações, definições fechadas; ou, inversamente, preserva uma proposta que se alargasse, abrisse vão ao infinito, sem transformar seu projeto num novo enquadramento, ou melhor, como transgredi-lo continuamente. (LOBERT, 2010, p. 36)

Podemos ressaltar que toda essa expansão comportamental que o grupo imprimiu na década de 1970, nas cidades do Rio de Janeiro e em São Paulo, só efetivou-se com a entrada do grupo para os espaços convencionais de teatro. A ida ao teatro da Praia no Rio de Janeiro, assim como a temporada em São Paulo no teatro Treze de Maio proporcionou a apreciação de público variado, já que o *submundo* das boates eram espaços restritos à uma classe social específica, pelo menos, no que diz respeito às duas boates já mencionadas. Sobre este aspecto Tovar desenvolve:

O público das boates era um povo de maior poder aquisitivo. Quando a gente foi para o teatro era *povão* mesmo. Era muito incrível. Era gente de classe média, povo de teatro, estudantes, muito homossexual, hétero, muito tudo. A gente teve um pouco de medo de ir para o teatro porque tinha a censura. A gente fez o espetáculo para a censura, mas fez quase como peça infantil, sem muita nudez, mesmo assim suspenderam o nosso espetáculo por dois meses, quando fizemos no teatro da Praia no Rio. (TOVAR, 2015)

A amplitude do espetáculo ganha força quando o grupo adentra espaços convencionais teatrais, pois a forma ambígua do grupo conquistou novos olhares. Obviamente que a

passagem pelas boates desenvolveu uma melhora na divulgação do espetáculo, que proporcionou contato com produtores, jornalistas, e isso tudo passou a influenciar de forma significativa a projeção do espetáculo nas casas convencionais de teatros, porém, o grupo começa a influenciar o público da época de forma comportamental quando começa a se apresentar em teatro.

A casa de Wagner Ribeiro, localizada no bairro de Santa Teresa, sempre foi um reduto de artistas da época. A ideia de montar um espetáculo já existia por parte do Wagner e a pretensão dramaturgica era sempre apresentada para aqueles que frequentavam a casa do artesão. Segundo o ator Alexandre Labert<sup>65</sup> que participou da primeira fase, que podemos chamar de período pré Dzi<sup>66</sup>, a composição do elenco era diversificada no que tange à sexualidade dos envolvidos inicialmente com o processo, pois a ideia era de fato criar um espaço criativo que evidenciasse esse convívio. Para os atores essa experiência era algo instigante e inovador. Com o passar do tempo alguns atores se afastaram do projeto por motivos diversos.

O Wagner juntou vários atores na época que tinham um perfil andrógino, ou seja, que não era homens, nem eram mulher. Eram Dzi. Ele chamou eu, Bayard Tonelli, Paulo Assis Paraná, Assis Trindade, Rogério Polly, Reginaldo Poli, Claudio Gaya, Benedito Lacerda. O grupo tinha homossexuais,

---

<sup>65</sup> Ator e produtor cultural. Fez parte do período embrionário do espetáculo do grupo Dzi Croquettes. Inicialmente o espetáculo tinha como título provisório *Animus, Anima, Animatu*, 1972.

<sup>66</sup> Destaco essa fase do grupo como sendo pré Dzi, pois parte dos atores envolvidos nem chegaram a fazer nenhuma apresentação aberta do espetáculo. Nesse período foram feitas apenas as primeiras leituras e marcações do texto. Essa fase é pré-vivência em comunidade, pois o processo de vivência comunitária acontece só quando o grupo se estrutura efetivamente enquanto Dzi Croquettes, logo depois da entrada do Lennie Dale.

heterossexuais e bissexuais, trabalhando dentro da mesma filosofia. Começamos a ensaiar em um circo localizado na lagoa, depois a lona do circo caiu e procurávamos um local para ensaiar e fomos ensaiar em uma boate na Lapa. O Wagner estava dirigindo o grupo e aí começaram as primeiras desistências. O Assis Trindade tinha escrito e dirigido uma peça que entrou em cartaz e acabou recebendo severas críticas, ele não aguentou as críticas e se afastou do mundo artístico. Paulo Assis Paraná recebeu um convite para realizar um espetáculo com o Victor Garcia na Europa e saiu. Sendo assim, de todos os atores héteros, ficou somente eu. Nesta época tínhamos um problema, nós não tínhamos um coreógrafo. Um dia estávamos ensaiando na boate; na mesma boate onde tiramos a primeira foto que saiu na revista Rolling Stones como foto de divulgação do grupo. O texto era meio que um roteiro, tinha 16 páginas e muitas partes cômicas. (LAMBERT, 2015)

Desta forma, já podemos identificar alguns aspectos que irão se concretizar com o amadurecimento do espetáculo. Aspectos sobre a junção de diferentes sexualidades, personagens cômicos já faziam parte da ideia inicial do espetáculo, e que já se encontravam presentes na proposta original do texto. A concretude do espetáculo acontece com a chegada do Lennie Dale, pois a estrutura de show ganha vivacidade, entrelaçado pelas fortes composições coreográficas do bailarino e as exaustivas aulas de dança. Nas palavras de Ciro Barcelos, a importância de Lennie Dale dentro da proposta estética do grupo é referendada.

Era porque no início tiveram outros atores que foram se chegando. Não tinha teste, mas tinha a aula do Lennie e aí tínhamos alguns amigos atores que foram se chegando e faziam aula

com a gente e sabiam que dali surgiria um espetáculo, porém, essas pessoas não foram ficando porque o negócio da dança começou a pegar. O Wagner já tinha o texto *Dzi Família Croquettes* que começava a ser fomentada por ele, foi quando eu e o Lennie Dale conhecemos o Wagner. O Lennie adorou a ideia do espetáculo e convenceu o Mielle a estreiar o show na boate *Monsieur Pujol*. O Lennie pegou a ideia inicial e a transformou em um grande show. (BARCELOS, 2015)

A estrutura do elenco da primeira formação aconteceu de duas formas: sendo a primeira na cidade do Rio de Janeiro, quando fizeram suas primeiras apresentações na boate *Monsieur Pujol*<sup>67</sup>, onde desenvolveram apresentações de dezembro de 1972 a março de 1973. Inconformados com o baixo rendimento financeiro seguiram para São Paulo, fazendo suas primeiras apresentações na boate *Ton - Ton*<sup>68</sup>. Na cidade paulistana, novos atores integram o grupo, fechando assim o grupo dos treze atores.

Dessa vez tinham sido selecionados os que possuíam alguma experiência teatral. Este os novos componentes estava Carlinhos Machado (Lotinha), carioca de 29 anos, velho amigo de Lennie por terem dançado juntos dez anos antes; Carlinhos havia feito carreira própria percorrendo a Europa com o grupo “Folclórico Brasileiro”, composto, segundo ele, “só de crioulos”. Jarbas Braga, de 40 anos, paulistano, também aderiu: “No verão, na praia, eles me chamavam de vovó; tinha muita afinidade com

---

<sup>67</sup> Famosa boate carioca da década de 70 localizada na Lapa, bairro boêmio do Rio de Janeiro.

<sup>68</sup> Famosa boate paulistana da década de setenta. Segundo os atores entrevistados foi um espaço bastante frequentado por pessoas de poder aquisitivo elevado para os padrões da época.

o trabalho deles e entrei em São Paulo”. Advogado diplomado, era publicamente conhecido como cantor lírico, barítono, em desempenhos de música de câmara, e tinha sido premiado na Europa. A composição do grupo fixou-se definitivamente, pouco tempo depois, com a incorporação de Eloy Simões, que, aos 22 anos, chegava de Bauru (SP) com uma experiência de “teatro de família”, por ter trabalhado dois anos com o grupo Transa Nossa. (LOBERT, 2010, p. 26)

Logo, com o desenvolvimento das apresentações no Teatro Treze de Maio, o espetáculo ganha, cada vez mais, estética apurada com desenvolvimentos de novas coreografias conduzidas pela criação do Lennie Dale, assim como ganha novas diretrizes na dramaturgia, através das improvisações realizadas pelos atores no decorrer das apresentações. Sendo assim, as novas circunstâncias apresentam uma nova dinâmica de trabalho aos artistas, na qual “Wagner Ribeiro refez inúmeras vezes o texto, adaptando-o às novas circunstâncias que surgiram a cada dia, por meio de improvisos individuais e coletivos, costurando um espetáculo dirigido, cenografado e concebido coletivamente” (MOSTAÇO, 2011, p. 02).

Ainda sobre o texto dramático a pesquisadora Lobert destaca que:

Na sua parte formal, o texto parecia tanto expressar uma intenção contínua de surpreender o espectador, provocando uma simultaneidade de afirmações contraditórias, quanto oferece uma sucessão de metáforas que quebravam sem ser aprofundadas. A teórica constante era a da ambiguidade (LOBERT, 2010, p. 78)

A visualidade ambígua do espetáculo não era somente compreendida pela construção dos figurinos, pois a cenografia

se entrelaçava com a dimensão difusa colocada pelos corpos andróginos. A produção cenográfica do espetáculo ficou por conta do Claudio Tovar, um dos atores do espetáculo. Tudo foi projetado da forma mais libertária possível, sem roteiros pré-elaborados, o que existia era a vontade de criar e desenvolver o melhor para o grupo na medida das possibilidades apresentadas. Segundo Tovar, nada passava por grandes discussões ou mesas de criações entre eles. O que valia era fazer, criar e desenvolver. Como descreve o ator:

O cenário era feito por mim. O que eu tinha que fazer eram praticáveis que deixassem todo mundo dançando à vontade. Quanto à decoração era o que desse para fazer. O espaço também variava, dependendo do palco. Muito tempo depois, na Itália, conseguimos ter um palco móvel, bastante portátil, porém ficou na Europa quando voltamos para o Brasil. A iluminação também variava dependendo do lugar em que estávamos. Mas nada disso era resultado de uma mesa de criação ou grandes reuniões de criadores. Tudo se juntava, tudo dava certo, tudo ia (TOVAR, 2015).

Sobre o processo de composição das personagens, os atores remanescentes da primeira formação são enfáticos em dizer que não existia uma estrutura fixa, pois tudo estava baseado na improvisação. Sobre este ponto Barcelos destaca que:

Quando o texto chegou nas mãos do Lennie isso tudo foi se diluindo, porém conservamos a ideia desses personagens que passaram a existir no jogo doméstico, no dia-dia do grupo. Agora, em cena o espetáculo era muito livre. A ideologia Dzi que o Wagner colocava no trabalho é a de liberdade do Ator. Nós tínhamos um roteiro, que era baseado, sobretudo, nas

coreografias do Lennie e esquetes. A fórmula dos Dzi é a fórmula do teatro musical brasileiro. A forma era a mesma do Teatro de revista, dança, esquete, dança esquete, e nestas esquetes apareciam os personagens que eram do nosso convívio, do nosso dia-dia na vida em comunidade. (BARCELOS, 2015)

Ainda sobre a criação das personagens o ator Bayard Tonelli afirma que:

O personagem foi se criando de acordo com as características, tanto minha como de cada um. O Lennie vinha e montava uma coreografia para mim, para o outro ele montava outra e assim ele foi vendo as características de cada um e assim ele foi montando as coreografias dentro da parte musical. O Wagner criou uma estrutura de família, como se nós fossemos uma família; ele a mãe, o pai, as irmãs, o marido e as filhas. Isso não estava na estrutura do espetáculo diretamente. Os personagens que a gente criava era sempre constante, sempre em mutação porque a gente trocava todo dia de roupa, trocava de cabelo, mudava o estilo. Eu se estava de bom humor, feliz, eu entrava lindíssima em cena. No dia que eu estava de mau humor eu fazia a velha, eu fazia a bruxa, eu fazia um personagem não tão glamoroso. O espetáculo permitia porque um dia eu estava glamoroso, o outro estava lá caricata, então era uma variedade muito grande nessa parte de criação. (TONELLI, 2015)

Para os atores, o processo de criação da personagem aconteceu da forma mais aberta e liberta possível. O ator tinha todo o processo de criação nas suas mãos, como relata o Tovar:

De início era jogada uma ideia. Tipo, vamos fazer as bailarinas. O Tovar será a bailarina

alemã, o outro a bailarina francesa etc. E aí, a gente curtia, era experiência o tempo todo. A gente fazia em cena, e o que dava certo a gente continuava. A minha personagem, por exemplo, no início era uma bailarina loira, depois era meio nazista, era meio estúpida e no final das contas acabei fazendo o Hitler. O Hitler de bailarino em Paris eu fiquei com muito medo de fazer, mas era tanta sátira em cima que acabou dando certo e ninguém rejeitou. Então cada personagem era jogado, aí a gente desenvolvia pouco a pouco. Tudo improvisação, pois o ideal era não ter nada fixo. (PEREIRA, 2012, p. 38)

Figura 3: Personagem bailarina alemã.



Fonte: Acervo pessoal de Claudio Tovar.

Podemos perceber que em boa parte das falas mencionadas anteriormente sobre a composição das personagens, aspectos de vida e arte se entrelaçam na dinâmica da criação, na medida em que, a construção fluida da personagem é composta por elementos extraídos da convivência comunitária por meio das frustrações, desafetos, falhas, conquistas de cada ator/bailarino. Fatores externos são

direcionados a compor a personagem, na medida em que o atravessamento social compõe o artístico, assim como o artístico descreve o social. O fluxo contínuo da criação acontece na dimensão da passagem de um para o outro, isso de forma direta decompõe qualquer pensamento fechado de personagem. A personagem é criada e recriada no fluxo entre vida e arte.

Outro aspecto que era observado pela maioria dos atores no desenvolvimento da personagem era o conceito de androginia, principalmente nos aspectos visuais ambíguos colocados na caracterização da personagem. Sobre este aspecto Tovar conclui:

A gente falava muito da androginia e cada um interpretava isso a seu modo. Mas não era obrigatório ter esse conceito para fazer um figurino. Me lembro que o Wagner, por exemplo, falava sempre que usava uma maquiagem feminina, mas, gostava de mostrar seu peitoral através do vestido, bastante forte e masculino. Isso, para ele, criava um contraste e uma contradição bastante interessante. O Roberto fazia uma bailarina árabe, de barba e bigode, muito engraçada. A minha bailarina (alemã) tinha a cara do Hitler. O Ciro fazia uma puta, com um lindo trapo dourado, sapato muito alto, mas, a tatuagem de dragão no braço não deixava dúvida que era um homem. Brincar com isso era um barato, mas, não obrigatório. (TOVAR, 2015)

Em várias cenas do espetáculo *Gente computada igual a você* a referência com aspectos andróginos encontrava-se no figurino dos atores e nas coreografias, que pode ser percebida pela figura 5, visto que a caracterização/figurino era apenas uma saia e uma luva de boxe na mão esquerda de cada ator

bailarino, remetendo visualmente à figura andrógina que o espetáculo propõe.

Figura 4: Cena do espetáculo “Gente computada igual a você”



Fonte: Acervo do Claudio Tovar.

A presença do conceito de androginia, vinculado aos pressupostos contraculturais, foi algo desenvolvido pelo grupo, visto que no início do espetáculo tal construção já era descrita nas falas do Lennie Dale. O show era anunciado como “não somos homens, nem mulheres, somos gente”, ou seja, a composição desses seres postos em cenas atribuíam formas que eram próprias desse trânsito em gênero. A ideia visual do espetáculo navegava por estes aspectos. A proposta andrógina não foi apresentada como regra ao elenco, mas foi ganhando força e reconhecimento estético, sendo colocada até na divulgação do espetáculo.

O ator Ciro Barcelos, destaca que:

[...] a gente se colocava essencialmente como andrógino porque não deixa ser na medida em que se você tem as duas possibilidades e se sente atraído tanto por uma energia sexual masculina quanto por uma energia sexual feminina, igualmente, sem distinção entre as duas, você é andrógino. (BARCELOS, 2015)

A ideia não era desenvolver em cena, uma identidade de gênero<sup>69</sup> fixa. A lógica dava-se ao contrário, pois a força do espetáculo encontrava-se nessa dualidade, na composição e na recomposição de seres em trânsito contínuo.

Era uma coisa de nem fazer uma travesti e nem fazer um macho. Era fazer os dois. Esse era o jogo, o jogo da ambiguidade. Então as nossas roupas eram todas metade uma coisa, metade outra coisa. A gente não excluía a característica masculina de jeito nenhum, mas isso tudo era misturado. Tinha hora que você via homem, mulher, os dois e isso era o grande barato e eram seres muitos novos. Ninguém nunca tinha visto aqueles corpos. Era um caminho novo. Então, o jogo era esse da androginia, da ambiguidade, da ambivalência em cena. (TOVAR, 2015)

A experiência Dzi propôs novos olhares para a questão de gênero, pois em cena não eram homens vestidos de mulher, mas sim, seres marcadamente masculinos e fortemente femininos em um só corpo. A desconstrução da graça da fêmea e a força do macho eram demonstradas nos corpos andróginos

---

<sup>69</sup> A identidade de gênero de forma geral aplica-se ao indivíduo dentro do prisma masculino e feminino de acordo com cada contexto histórico, político, social e cultural. Porém, podemos observar socialmente outras representações sociais que estão para além do prisma anterior descrito.

em cena. Segundo Ney Matogrosso “Eram lindos homens vestidos de mulher, mas nenhum querendo ser mulher”<sup>70</sup>.

Para o ator Reginaldo Cotia Braga, não eram homens querendo ser mulher, pelo contrário, a intenção era projetar os dois gêneros em um só corpo. Conforme o ator, mesmo reconhecendo aspectos do teatro de revista na cena apresentada pelo grupo, o diferencial era que o *travestimento*<sup>71</sup> em cena dos atores foi utilizado de outra forma.

Os artistas no teatro de revista tinham que passar a ilusão de mulher, sendo homens. O Dzi Croquettes, não tinha essa preocupação, porque ali não tinha ninguém querendo se transformar em mulher, pelo contrário, queria mostrar a dualidade, o masculino e o feminino. Então, os figurinos, eram bipartidos, eles poderiam estar com salto alto doze em um pé e no outro pé uma botina. Tinha essa dualidade e isso era inovador. Tinha a ver com a nossa tradição do carnaval onde os homens se vestiam de mulher. Eles estavam vestidos de mulher, mas não estavam querendo transparecer uma mulher. (BRAGA, 2015)

Para os atores envolvidos na experiência Dzi a palavra “gente” que era descrita em uma das principais frases do espetáculo, indicava essa composição sem rótulos pré-definidos, sem enquadramentos postos e exigidos a eles. A descrição, em cena e fora de cena, era de pessoas, indivíduos, desprovidos de rótulos, principalmente aqueles que aprisionam. Sobre esta questão Tovar coloca que:

Eram pessoas sem rótulos. Simplesmente uma pessoa. Sem ser negro, branco, homossexual,

---

<sup>70</sup> Depoimento retirado do filme Dzi Croquettes. Direção: Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Produção: Tria. Manaus: Imovision, 2009. DVD (110 min.)

<sup>71</sup> Segundo a visão do entrevistado, o termo é utilizado para caracterizar o homem que se vestia com roupas e acessórios femininos.

heterossexual, bissexual, ou seja, qualquer divisão que pudesse enquadrar o ser humano em que pusesse ele em uma gaveta. Nós éramos pessoas sem nenhuma classificação. Nós somos gente. Não éramos nem melhor e nem pior do que ninguém. Éramos gente. (TOVAR, 2015)

Ainda sobre este aspecto Barcelos destaca que:

Gente no sentido de que antes de você ser classificado com gay, hétero, homem, mulher somos gente. Independente da opção sexual, da opção biológica, opção filosófica nós somos gente. Nós somos uma só manada. Igual. Feitos dos mesmos princípios físicos, da mesma matéria. Então, a verdade é isso, nós não somos nem homem e nem mulheres, somos gente e sendo gente somos tudo. (BARCELOS, 2015)

Mesmo atribuindo a ideia da sexualidade como opção e não como orientação podemos compreender na fala do ator que a perspectiva corporal dos atores bailarinos no trabalho desenvolvido pelo Dzi Croquettes está relacionada ao fluxo em gênero, o fluxo entre as identidades, e não à conclusão do artista por uma identidade. Na ideia dos artistas a palavra “gente” atribui ao trabalho um estado de amplitude, tanto no caráter artístico, como nas composições em gênero dadas em cena pelos atores.

O espetáculo ficou em cartaz nos teatros nas cidades do Rio de Janeiro e em São Paulo entre os anos de 1972 a 1974. No fim do ano de 1974 o grupo buscou novos horizontes, fazendo com que o projeto em realizar uma expedição pelo continente europeu fosse concretizado. Segundo matéria intitulada “Dzi Croquettes na Europa”, publicada em setembro de 1974, o grupo tinha pretensões de realizar o mesmo sucesso de público e de crítica em países da Europa.

O grupo brasileiro “Dzi Croquettes” embarcou domingo último no navio Italiano “Cristóvão Colombo” em Santos, rumo à Europa, para uma turnê de três ou quatro anos. [...] eles têm muita esperança de obter lá fora o mesmo sucesso que alcançaram no Brasil. O grupo não levou muita bagagem, pois, segundo Paulo Balar “Lá na Europa tem tudo que nós precisamos”. Mesmo da longa ausência programada, eles já têm planos para quando voltarem ao Brasil. Provavelmente realizarão um filme “Memórias de Madame Satã” A produção, segundo dizem, seria do próprio grupo, que se define como “uma família teatral.”<sup>72</sup>

Antes da viagem para os países europeus, o grupo desenvolveu uma série de apresentações no teatro Maria Della Costa intitulada “Temporada de despedida do Brasil”. Em matéria publicada no jornal Folha de São Paulo, nomeada de “Dzi Croquettes de novo em São Paulo”, o grupo fez o anúncio da turnê de despedida. O texto jornalístico comenta o seguinte sobre este momento:

Abre no próximo dia 02, no teatro Maria Della Costa, a nova temporada dos Dzi Croquettes de apenas 20 dias. Os espetáculos serão de terça a domingos às 23:00hs. Após a curta temporada em São Paulo, a companhia parte para a Europa no dia 09 de setembro, pretendendo ficar um ano.<sup>73</sup>

O grupo viajou ao continente europeu e realizou diversas apresentações em boates e casas de espetáculos, tendo como público, ilustres famosos, como foi o caso Liza

---

<sup>72</sup>Folha de São Paulo, setembro de 1974.

<sup>73</sup>Folha de São Paulo, julho de 1974.

Minnelli<sup>74</sup> que foi considerada pelos atores do grupo como madrinha dos Dzi Croquettes em sua excursão pela Europa.

Na passagem pela Europa alguns entraves aconteceram, já que a dinâmica de produção era diferente da percebida no mercado brasileiro.

Os problemas que enfrentariam na Europa por caracterizarem-se como um grupo teatral independente e sem contatos importantes passavam tanto pelo fato de se tratar de um mercado dominado por empresários poderosos, quanto pelo fato de que lá a programação teatral era feita com um ano de antecedência, o que representava a ausência de palcos vazios. Mais mal que bem em matéria de dinheiro, transladaram-se para Paris no fim de novembro de 1974. (LOBERT, 2010. p. 30)

Em Paris, o grupo conseguiu auxílio de alguns produtores locais e conquista o esperado reconhecimento. Os Dzi:

Estrearam em dezembro de 1974, mediante um contrato de seis meses de trabalho, o que nos remete ao mês de abril de 1975. Com grande esforço e inicialmente lutando contra uma imprensa que lhe concedia menos do que pouco espaço nas colunas de jornais, os Dzi conquistavam seu público, recebendo ovação geral (LOBERT, 2010, p. 30).

No fim do ano de 1975 o grupo resolveu retornar ao Brasil, a fim de realizar uma apresentação no teatro Castro Alves, na cidade de Salvador.

---

<sup>74</sup>Atriz, e cantora norte americana. É descrita como uma das principais influências para atores e atrizes do teatro musical, pois sua personagem no filme Cabaret (1972) é um grande exemplo de atuação.

Saudosos do Brasil, sem dinheiro no bolso, então em mãos de um advogado que acabaram perdendo de vista, voltaram à terra natal. Inicialmente, sem Lennie, que fica em Paris dirigindo um grupo local (nov. de 1975). A difícil estreia da peça no teatro Castro Alves de Salvador, na Bahia, durante o festival de Verão – por três vezes consecutivas censurados na pré-estréia -, se encerrou com uma violenta crise no grupo (jan. de 1976), que desencadeou a separação de Lennie. Este retornara especialmente para a ocasião, mas, decepcionado com o resultado, deixou o grupo, juntamente com o Ciro, Carlinhos e Benê. (Jan. de 1976). Os nove atores restantes se transfeririam para o Teatro das Nações, de São Paulo (fev. de 1976). (LOBERT, 2010, p. 31)

De acordo com Rosemary Lobert (2010), o espetáculo *Gente computada igual a você* depois da temporada em Salvador-BA ainda desenvolveu apresentações em São Paulo, porém, mediante o descarte e as inúmeras saídas dos atores, assim como com a falta de ensaios e falta de retorno financeiro, o grupo deixa de apresentar o espetáculo “Gente computada igual a você” e passa a desenvolver outros trabalhos. “Os Dzi começaram a desacreditar de sua própria fórmula e concentraram esforços na produção de uma nova peça: Romance”. (LOBERT, 2010, p. 32).

Mediante a situação de reestruturação, o grupo passa a desenvolver trabalho com estética mais ligada ao padrão teatral convencional, com textos fixos e personagens claros e definidos por uma apresentação fechada, assunto que será melhor desenvolvido em outra parte da dissertação.

### **3.3.1 Aos olhos da imprensa da época: transitórios corpos em cena**

No final da temporada na boate Ton – Ton em São Paulo o grupo começa a ganhar visibilidade da mídia jornalística local, adentrando assim ao teatro Treze de Maio. Associada à uma grande divulgação nos meios jornalísticos da época, o espetáculo estreia em teatro na cidade paulistana no mês de maio de 1972.

Quando a gente fez em boate não tinha muito divulgação, mas eu era gaúcho e tinha muitos amigos jornalistas e quando cheguei no Rio de Janeiro eu tinha feito bastante sucesso como modelo fotográfico, então tinha muitos amigos nas redações, principalmente em São Paulo. Quando a gente foi fazer teatro em São Paulo eu fui nos principais jornais com o nosso material e a coisa rolou naturalmente. Não é como hoje em dia. Você tinha que ir em meia dúzia de lugares para divulgar. Os Dzi Croquettes foi o primeiro espetáculo que teve publicidade em meia página em São Paulo, isso não se fazia, a gente conseguiu inovar fazendo publicidade para teatro em alto estilo. Uma firma botando dinheiro para divulgar o espetáculo, colocando o nomezinho pequeno, isso a gente conseguiu na época. (TONELLI, 2015)

Além da crítica teatral, descrita por Sábato Magaldi ao primeiro espetáculo do grupo, alguns jornalistas da época desenvolveram ensaios jornalísticos, destacando os pontos favoráveis do espetáculo. Sendo assim, o espetáculo também ganha severas críticas negativas como é o caso da escrita por

Fausto Fuser no jornal Folha de São Paulo, intitulada “Tem Dzi Croquettes na Banca”:

As restrições que fazemos colocam-se em dois planos aparentemente distintos: em primeiro lugar, discordamos da colocação falsamente filosófica em que se procura colocar o espetáculo. Não é só um levantamento fora da realidade das atividades artísticas exercidas, como sua fragilidade e superficialidade transbordam mais forte do que a simpatia do cômico bailarino apresentador. Pensamos que nos recordam velhos almanaques de produtos médicos, onde, o anti-verminose está na mesma página do reclame de perfume “Royal Brian” e do pó de arroz “lady”. Velhas balelas dos velhos tempos.<sup>75</sup>

O crítico, contudo, descreve em outra parte do seu texto diferenças significativas do público de boate para uma plateia de teatro convencional. Nesse sentido, o jornalista traçou uma clara distinção do perfil que o público alcançava (apenas frequentadores de boate, pouco interessados com a atração artística), e descrevia o público que o grupo não poderia alcançar (plateia seleta, preocupada com o valor artístico da obra apreciada), já que não apresentava perfil para adquirir tal valor. Vale ressaltar que tempos depois o grupo passa a se apresentar em espaços teatrais consagrados da época.

Mas quando um solista ou um grupo deixa seu local “exclusivo”, para apresentar-se no teatro, é quase com um sentimento de carinho que vamos aplaudi-los. Um palco e uma plateia são terrenos naturais para as artes que dispensa os estofos aveludados, os frisos dourados, espelhos, tapetes, servidores sofisticados e

---

<sup>75</sup> Folha de São Paulo, 25 de julho de 1972.

políglotas. Na plateia alguém pode mastigar umas boas pipocas, ou quando muito, um “sonho de valsa”, mas sempre acompanhando as apresentações, sem nenhuma autenticidade da bebida paga como importada ou de saber quem é o senhor que faz a corte à senhora fulana. [...] é proveitoso, portando, lembrar que se trata de uma apresentação destinada inicialmente ao público noturno, gente nobríssima, sem dúvida, que sabe apreciar o que é bom na vida, que não dispensa sua noite de sábado alegrado a um sabor do bom whisky, dando, porém, mais valor à legitimidade do whisky do que daquilo que se lhes oferece em matéria de divertimento. Aqui, a palavra arte é termo secundário.<sup>76</sup>

Os jornais da época não sabiam onde divulgar o espetáculo, porque a indefinição que o espetáculo colocava em cena não estabelecia nenhuma linha conclusiva de classificação. Em alguns jornais da época, o espetáculo foi divulgado como Show de boate, outros os classificavam como oriundo do gênero teatro.

As posturas profundamente ambíguas pecam em vulnerabilidade frente a qualquer aprofundamento intelectual; no entanto, suas repercussões emocionais sobre os receptores têm impacto positivo ou negativo. Na época do surgimento dos Dzi Croquettes nos palcos brasileiros (1972-1973), os atores ganharam rapidamente a reputação de “irreverentes”, “agressivos” e um sem-número de rótulos do mesmo calibre dados a eles pela imprensa e por alguns círculos sociais. O estilo até aquele momento desconhecido localmente de transgressão de imagens de gêneros referentes a

---

<sup>76</sup> Folha de São Paulo, 25 de julho de 1972.

papéis sexuais - entre outras coisas, mas fundamentalmente -, por um lado, e a construção de um espetáculo que deixava brechas de manipulação que se abriam e fechavam em qualquer sentido, mas sempre em momentos oportunos, por outro lado, faziam figuras de bombas latentes, especialmente num período de produção artística nacional reprimida à força. (LOBERT, 2010, p.121)

Desta forma, podemos perceber que o estado transitório que constituía o espetáculo afetava até a forma como o espetáculo era colocado na mídia impressa da época. A visualidade híbrida do espetáculo confundia até a forma com que a encenação veio a ser divulgada na mídia jornalística da época, porém, vale ressaltar que essa dúvida só acontece com relação à primeira montagem do grupo (Ver Anexo A).

O que podemos perceber da relação que o grupo desenvolveu com a imprensa da época passa por uma linha instável da indefinição como aspecto constante na relação imprensa-artista, porque ao mesmo tempo que o grupo se apresentava como um grupo artístico, oriundo do campo do teatro, os jornais e revistas da época não identificavam neles algo fechado e definido que os colocasse apenas no campo do teatro. Sendo assim, a divulgação do espetáculo, ou até mesmo a compreensão do espetáculo por vários jornalistas dentro de uma concepção fechada teatral comprometia toda a profusão que o espetáculo projeta em cena. As margens subversivas do grupo não permitiam tal delimitação de forma conclusiva, a construção estética era algo em constante movimento.

### 3.4 ESPETÁCULO *ROMANCE*: O FIM DA TRANSGRESSÃO E DO *DESBUNDE*

No início do ano de 1976, o grupo retornou ao Brasil parcialmente, com o elenco desestruturado, já que alguns atores ficaram na Europa. No país o grupo passou por recorrentes saídas que afetou diretamente a vida em comunidade. Segundo Rosemary Lobert (2010), a desestruturação do grupo acontece por contínuos desentendimentos entre os artistas, resultando assim em uma profunda crise. Diante dos inúmeros ajustes do espetáculo ocasionados com as saídas de atores do grupo, acrescido com a falta de identificação dos integrantes com a nova estrutura do elenco, a força Dzi perde potência levando o grupo a um fracasso comercial e a um posterior desaparecimento na mídia. O grupo desenvolveu outros espetáculos, mas acabaram não obtendo resultados satisfatórios de público e de crítica positiva na época<sup>77</sup>, em destaque no trecho da matéria a seguir:

TV Dzi Croquettes, canal Dzi, fraco e pretensioso espetáculo atualmente em cartaz no café concerto Rival, no Rio de Janeiro. O resultado é lastimável: por mais purpurina que usem, não há realce capaz de dar brilho ao um show pautado em cima de lugares comuns e de um homem impiedosamente desgastado pelo tempo. [...] Os equívocos do espetáculo não se baseiam apenas no tempo em que o conjunto esteve fora do país. Órfãos do pai Lennie Dale, grande responsável pelo sopro de vida do grupo, e ainda desfalcado de dois talentos Dzi – Carlinhos Machado, que permanece em Paris

---

<sup>77</sup>Além do *TV Dzi Croquettes* eles produziram o espetáculo *Romance* que teve estreia em setembro de 1976. Esse espetáculo tinha no elenco o Claudio Tovar e Wagner Mello, com direção de Fernando Pinto.

coreografando shows do clube 70, e o agitado Paulete, hoje fazendo carreira na TV Globo<sup>78</sup>.

A falta de harmonia, já era indicada por frequentes desentendimentos do elenco ainda na turnê europeia. Um dos fatores que pode explicar a relação fragilizada entre os artistas do grupo foi a indecisão por parte de alguns integrantes em voltar ou não para o Brasil. Desta forma, o conceito base da formação do grupo foi se diluindo com as frequentes saídas dos atores/bailarinos. A vida em comunidade que era considerada outrora fonte de retroalimentação do grupo, já não fazia mais sentido para os atores que restaram da formação original.

O primeiro espetáculo que é desenvolvido sem a direção do Lennie Dale, assim como sem a dramaturgia do Wagner Ribeiro é o espetáculo teatral *Romance* que tem a sua estreia descrita por jornais da época datados de sete de setembro de 1976 (Ver Anexo B).

O espetáculo *Romance* tinha uma construção estética totalmente diferente da primeira produção artística do grupo, pois apresentava uma constituição fechada dos personagens, uma dramaturgia limitada e sem margem para muitas improvisações. A montagem evidenciava aspectos da relação amorosa entre Pierrô, Colombina e Arlequim, mesclando teatro de revista, carnaval e *Commedia Dell'Arte*. A direção foi assinada por Fernando Pinto<sup>79</sup> e a dramaturgia por Wagner Mello e Claudio Tovar.

Na matéria publicada tendo como título “A apoteose dos Dzi Croquettes na corte de momo”, as pretensões do diretor com o espetáculo são assim descritas:

---

<sup>78</sup> Revista Veja, 01 de outubro de 1980, trecho da matéria: “Desinformação: Os Dzi Croquettes voltaram sem criatividade.”

<sup>79</sup> Carnavalesco, natural do Recife. Em seu trabalho como carnavalesco desenvolveu trabalho na escola de samba Império Serrano, Mocidade Independente de Padre Miguel, Estação Primeira de Mangueira. O artista vem a falecer em um acidente de carro no ano de 1987.

A história não é nova, embora todos eles assegurem tratar-se de um enfoque inédito: o trágico-romance do Pierrô, Colombina e Arlequim, ambientados através dos quatro bailes de carnaval e enriquecidos com a presença do Polichinelo, Rei Momo, Zé Pereira, Jardineira e da lendária tia Cida da Praça 11, entre outros. Assim como a estrutura da montagem é convencional, com começo, meio e fim – segundo seu diretor, Fernando Pinto, “um grande musical carnavalesco, apoiado no teatro de revista e nos desfiles das escolas de samba, envolto no espírito da *Commedia Dell’arte* e com influência marcante (como negar?) do balé clássico e do jazz-dance”. Ou como ele próprio sintetiza: “uma salada geral, como as nossas formações”<sup>80</sup>.

De acordo com o jornalista, a montagem desligava-se do padrão estético que os Dzi Croquettes desenvolveram na década de setenta, já que referências à sexualidade ficaram em segundo plano ou não foram lembradas dentro do processo de criação, assim como a improvisação não é percebida de forma preponderante em cena. Porém, os artistas não assumiam que a visão dos Dzi Croquettes foi alterada. Para eles foram apenas algumas novas diretrizes de trabalho que foram inseridas na lógica de produção do grupo, reafirmado na matéria que:

Teriam os irreverentes Croquettes abdicado de suas ambíguas particularidades, “nem homem, nem mulher, gente computada igual a você, só que sem destino sexo”? “Mas nunca”, garante quase em unísono. “Apenas optamos por uma nova linha de trabalho; com novas diretrizes e novas fontes”. Diz Tovar que além de co-autor e intérprete da figura do Arlequim e também

---

<sup>80</sup> Jornal Folha de São Paulo, 30 de agosto de 1976.

criador dos sessenta figurinos e dos quatro cenários. E, de fato, malícia e humor permeiam toda a suposta austeridade que a esta altura o leitor poderia imaginar.<sup>81</sup>

Para o ator Claudio Gaya, o espetáculo tem um propósito inovador para os padrões da época. “Deixamos um pouco de lado o escracho. Estamos nos propondo a atingir algo próximo à maturidade.”

Para o diretor Fernando Pinto, mesmo trazendo uma inovação estética para o processo criativo do grupo, existia a intenção de preservar algumas características das montagens anteriores. Como pode destacar o diretor:

Desta forma o espetáculo *Romance* seguia marcações cênicas bastante delimitadas, porém ainda existia por parte do texto o humor, fato que marca ainda hoje as produções artísticas desenvolvidas pelo grupo. Haja vista que segundo a crítica jornalística o espetáculo permanece voltado para o divertimento sem compromisso, embora alguns agora façam de um modo mais desvolto e seguro<sup>82</sup>.

A retomada do grupo, na época da estreia do espetáculo *Romance* chegou a 22 integrantes, sendo 17 em cena, onde 8 são remanescentes da primeira montagem e 9 são novos integrantes. Para a produção do novo espetáculo foram feitas audições para compor o elenco fixo

---

<sup>81</sup> Jornal Folha de São Paulo, 30 de agosto de 1976.

<sup>82</sup> Jornal Folha de São Paulo, 30 de agosto de 1976.

Figura 5: Croqui do figurino do espetáculo *Romance*



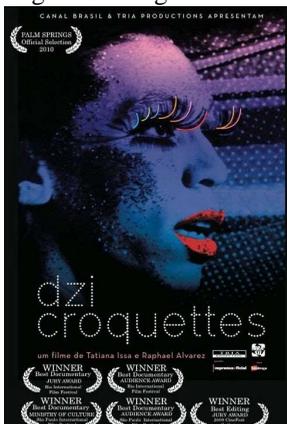
Fonte: Jornal Folha de São Paulo

A produção do espetáculo *Romance*, não foi lucrativa para o grupo, pois o anterior espetáculo dos Dzi Croquettes criou uma estética que não foi identificada pelo grande público, efetuando assim, o desinteresse pela nova produção. Aspectos de subversão de valores teatrais e sexuais colocados de forma preponderante na produção da primeira montagem do grupo não foram encontrados no espetáculo *Romance*. A união comunitária que o grupo efetivou - fonte de criação artística na trajetória do grupo -, é esfacelada com a saída de parte do primeiro elenco e com a não lucrativa temporada de apresentações do espetáculo *Romance*. Desta forma, logo após a temporada de apresentações, o grupo finaliza sua atuação enquanto grupo Dzi Croquettes.

### 3.5 REVISITANDO A MEMÓRIA DZI CROQUETTES NA CONTEMPORANEIDADE

O filme *Dzi Croquettes*, dirigido por Tatiana Issa e Raphael Alvarez teve sua estreia nas salas de cinema no Brasil no ano de 2009. A produção do filme com estética de documentário foi realizada pela produtora *Tria Productions* com coprodução do Canal Brasil. É dividido em duas partes: a primeira parte do filme descreve o período político-social do início da década de 1970, associado aos aspectos rígidos da ditadura militar principalmente no que confere à produção artística do período. No que tange a segunda parte do filme foi dado destaque para criação e formulação do grupo, dando protagonismo de fala aos remanescentes da primeira montagem, assim como artistas que tiveram contato com o grupo, tais como: Geraldo Carneiro, Marília Pêra, Pedro Cardoso, Betty Faria, Claudia Raia, Elke Maravilha, Nelson Mota, Luís Carlos Miele, que são alguns nomes destacados na película

Figura 6: Imagem ilustrativa da capa do filme



Fonte: Site da produtora do filme documentário<sup>83</sup>

<sup>83</sup> Imagem disponível em: <<http://girasp.com.br/2014/02/ccbb-exibe-os-documentarios-cartola-dzi-croquettes-e-favela-on-blast/>>.

Para a diretora e produtora do filme, Tatiana Issa, a ideia inicial de realizar uma produção cinematográfica que descrevesse o legado que nos deixou o grupo Dzi Croquettes partiu de um resgate emocional, já que o iluminador do grupo Américo Issa fora seu pai. Como ressalta a diretora:

O filme surgiu de um resgate pessoal meu. Eu cresci ao lado de treze Dzi Croquettes, morando na casa com eles em Paris, vivendo aquela realidade libertadora que era projetada pelo grupo. Eu tive uma criação livre, onde tudo era permitido. Eu tive uma criação, onde a verdade prevalecia (ISSA,2011) <sup>84</sup>.

Para Issa, a vivência com questões de sexualidade desenvolvidas pelo grupo foi algo construído no decorrer do convívio com os artistas. Ela destaca em seu depoimento que:

Aquilo para mim era natural. Eu nunca tive uma visão que aquilo não era certo ou deixava de ser certo. Eu acho que a filosofia do grupo era “*Não somos homens, não somos mulheres, somos gente*”. Então isso para mim sempre foi claro, para mim o meu pai era do jeito que ele era. Ele era meu pai. Independente da sexualidade dele eu o amava (ISSA, 2011)<sup>85</sup>.

As questões de sexualidade que permeavam o convívio do grupo foram notadas por Issa como algo natural, não anulando em nada a relação que a diretora desenvolveu com o seu pai, e isso é notório nas cenas em que o filme traça uma poética biográfica entre filha e pai. Segundo a diretora existia uma contaminação com o estado de naturalidade para com as

---

<sup>84</sup>Entrevista publicada no canal youtube em 06/04/2011, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iipMvYjwuul>. Acesso: 13/09/2014.

<sup>85</sup>Entrevista publicada no canal youtube.

relações que eram construídas no ambiente familiar que vivia o grupo, onde a liberdade do indivíduo encontrava-se em primeiro plano.

Para o diretor Raphael Alvarez, o processo de produção do filme revelou memórias artísticas que ele juntamente com toda a equipe de produção não conhecia. Segundo ele, no decorrer da produção do filme algumas pesquisas foram realizadas sobre o grupo em sites e revistas especializadas da época, não obtendo resultados favoráveis. Segundo Alvarez, a memória do grupo até aquele momento se encontrava silenciada dentro da história teatral brasileira, pois todas as histórias pessoais dos artistas que fizeram parte do grupo não apareciam em nenhum escrito histórico da década de setenta. Como afirma Alvarez:

A gente tentou fazer uma pesquisa sobre os Dzi, mas não existia nada. Você realizava uma busca na internet e não encontrava nada. Então, a história como morreu Lotinha, como morreu Wagner Ribeiro, isso foi sendo aprendido durante o processo e isso foi muito interessante (ALVAREZ,2011)<sup>86</sup>.

Conforme os produtores do filme, as memórias desses artistas estiveram silenciadas por mais de quarenta anos, assim como toda a produção artística do grupo - vale ressaltar que algumas menções ao trabalho do grupo foram realizadas neste período por meio de artigos e trabalhos dissertativos sobre o grupo. Outro fator apresentado por Issa para justificar a ausência do grupo na história artística da década de 70 é fruto do rígido processo de ditadura que viveu o país na época da criação do grupo.

Na elaboração do filme, os diretores tiveram acesso à única apresentação filmada do espetáculo *Gente computada*,

---

<sup>86</sup>Entrevista publicada no canal youtube.

*igual a você*, na íntegra, que foi registrada pela TV alemã NDR, de Hamburgo, na passagem do grupo pelo continente Europeu. Segundo Issa:

A ditadura apagou qualquer imagem existente dos Dzi Croquettes no Brasil. Conversando com os Dzi Croquettes a gente descobriu a possível existência da misteriosa lata de filme perdida em Paris. A TV Alemã NDR deu uma cópia do filme para um dos Dzi que estava no porão da casa dele em Paris, mas a gente conseguiu encontrar o contrato original e entramos em contato com eles (TV alemã) e eles nos deram uma cópia de um filme que foi gravado a mais de 35 anos (ISSA,2011)<sup>87</sup>.

No decorrer do processo de elaboração da película a aquisição desse registro foi uma conquista para toda produção, pois no Brasil não existia nenhuma gravação do espetáculo. Todos os registros visuais foram eliminados pela censura da época. Todos os envolvidos com o filme documentário sabiam que estavam dentro de um projeto que ressaltava uma visibilidade criativa e transgressora que precisava ser evidenciada na contemporaneidade. Essa importância é pontuada pela diretora, ao destacar que “Essa descoberta dos Dzi para mim foi muito importante. Mas, foi uma descoberta para todos os envolvidos com o filme. Eles sentiram que o filme ressaltava uma descoberta muito importante” (ISSA,2011)<sup>88</sup>.

Nesse sentido, os diretores do filme observaram também que todas as figuras públicas que foram convidadas a comentar sobre o trabalho artístico dos Dzi Croquettes e sua influência para o campo teatral da década de setenta receberam com grande satisfação o convite, pois reconheciam a lacuna

---

<sup>87</sup>Entrevista publicada no canal youtube.

<sup>88</sup>Entrevista publicada no canal youtube.

histórica deixada pela falta de reconhecimento ao trabalho dos Dzi Croquettes.

Todas as pessoas que a gente entrevistou, no momento em que a gente abordou sobre os Dzi Croquettes a aceitação foi imediata, pois a vontade de falar era muito grande. Eu acho que todos sentiam que havia uma certa injustiça dessa história não ter sido registrada, das pessoas não darem o real valor ao legado dos Dzi Croquettes (ISSA,2011)<sup>89</sup>.

Desta forma, veículos de informação na mídia jornalística e online descrevem o filme como um regate histórico, dando visibilidade para ação transgressora que o grupo desenvolveu na década de setenta, colocando assim, a atuação dos Dzi Croquettes no contexto contemporâneo. A partir do filme várias pesquisas acadêmicas sobre o grupo foram desenvolvidas, tendo trabalhos na literatura<sup>90</sup> e em programas de pós-graduação em Cultura e Sociedade<sup>91</sup>.

O nome dos Dzi Croquettes enquanto grupo transgressor no Brasil em pleno período ditatorial é reconhecido e expandido com as exibições do filme documentário a nível nacional e internacional. Ganhando assim, inúmeros prêmios<sup>92</sup> em festivais pelo mundo. Deste

---

<sup>89</sup>Entrevista publicada no canal youtube.

<sup>90</sup> Pesquisa dissertativa intitulada "**TE CONTEI, NÃO?: a *glitter revolution* Dzi** escrita em plumas e sangue", defendida no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidades, da PUC-Rio, ano de 2015.

<sup>91</sup> Pesquisa dissertativa intitulada ***Da transgressão confinada às novas possibilidades de subjetivação: resgate e atualização do legado Dzi a partir do documentário Dzi Croquettes***, defendida no Programa de Pós-Graduação na Universidade Federal da Bahia – UFBA, ano de 2014.

<sup>92</sup> 2011 - Grande Prêmio do Cinema Brasileiro - Melhor Documentário Voto Popular - 2011 - Grande Prêmio do Cinema Brasileiro - Melhor Montagem Júri Oficial - 2011 - Prêmio ACIE Associação dos

modo, o nome Dzi Croquettes ganhou cada vez mais popularidade no campo cinematográfico e nas reflexões contemporâneas. De acordo com a crítica cinematográfica publicada na revista online *Revista Cinética*, escrita por Eduardo Valente, a importância histórica para novas gerações é inegável e permeia todo o mérito do filme.

Há o sentimento aqui de uma urgência para contar essa história antes que elas se percam – como aparentemente já se perdeu em grande parte para as gerações mais novas. Nesse sentido, o uso das imagens de arquivos dentro do filme é exemplar, até pelo fato destas imagens estarem em suportes deteriorados que têm uma leitura quase arqueológica: parece que aquelas imagens saem de baú, escondidas, de tempos bem mais distantes do que os 40 anos que nos separam delas, e que corriam risco real

---

Correspondentes de Imprensa Estrangeira– Melhor filme Júri Oficial - 2010 - LONDON Brazilian Film Festival – Melhor Documentário Voto Popular - 2010 - DANCE, CAMERA, WEST - Los Angeles/USA – Melhor Documentário pelo Júri Oficial - 2010 - TORINO Int'l Glibt Film Festival – Melhor Documentário Voto Popular - 2010 - FRAMELINE 34 - San Francisco/USA – Melhor Documentário pelo Júri Oficial - 2010 - 14th MIAMI Brazilian Film Festival – Melhor Filme Voto Popular - 2010 - LABRFF 2010 - Los Angeles Brazilian Film Festival – Melhor Documentário Júri Oficial - 2010 - FOR RAINBOW 2010 - Melhor Documentário pelo Júri Oficial - 2010 - IN-EDIT Int'l Documentary Film Festival – Melhor Documentário - 2009 - Festival do Rio (Rio Int'l Film Festival) - Dzi Croquettes - Melhor Documentário Júri 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 - 33ª 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 Festicine Goiânia – Melhor Edição.

de sumirem a qualquer momento, apagando a passagem daqueles espetáculos e daquelas pessoas pela terra. Este risco de extinção parece um sentimento particularmente autêntico pelo fato das circunstâncias históricas e pessoais terem sido tão devastadoras com o grupo, sendo assassinados a grande maioria deles em idade precoce. E, por mais cheio de energia e amor pela vida que o filme seja, também não se pode negar que ele caminha inexoravelmente para a morte – algo que podemos pressentir desde o começo tanto pelo decorrente uso de imagens de arquivos para falar de uma série de personagens como pela maneira embargada como se fala deles no filme (VALENTE,2009<sup>93</sup>).

A matéria de Nilva de Souza, publicada no jornal online Jornais de todos os Brasis, intitulada “Cinema: o premiado documentário sobre a tribo Dzi Croquettes”, ressalta que:

O documentário resgata a trajetória dos atores/bailarinos que se tornaram símbolos da contracultura ao confrontar a ditadura usando a ironia e a inteligência. Os espetáculos revolucionaram os palcos com performances de homens com barba cultivada e pernas cabeludas, que contrastavam com sapatos de salto alto e roupas femininas. O grupo se tornou um enorme mito na cena teatral brasileira e parisiense nos anos 70 (SOUZA,2014)<sup>94</sup>.

---

<sup>93</sup> Revista Cinética. Disponível em: < <http://revistacinetica.com.br/home/> >. Acesso em: 11 dez. 2015.

<sup>94</sup>Material publicada em 13/07/2014 disponível em: <http://jornalgggn.com.br/noticia/cinema-o-premiado-documentario-sobre-a-tribo-dzi-croquettes> Acesso: 11/12/15.

No ano de 2011, o documentário figurava nas principais listas cinematográficas, sendo considerado por alguns críticos, a aposta do Brasil a disputar uma vaga na categoria de melhor filme estrangeiro no *Oscar*<sup>95</sup>, algo que não aconteceu, pois, a indicação brasileira neste mesmo ano foi o filme *Lula: O filho do Brasil*. O filme documentário *Dzi Croquettes* é considerado uma das películas brasileiras com mais premiações adquiridas durante toda a sua trajetória nos melhores festivais de cinema do mundo.

Nesse sentido, o filme também rende visibilidade aos artistas ainda vivos, assim como reconhecimento, perante o grande público. Segundo Alvarez, um dos maiores prêmios que o filme ganhou foi propiciar o momento de reunião dos remanescentes do grupo depois de quase trinta e seis anos da estreia do espetáculo. Como ressaltou Alvarez, em entrevista:

O mais importante no festival do Rio é que eles não se falavam há muito tempo por motivo da briga do término do grupo. Para a gente, quando viu eles se abraçando no final da sessão do filme foi muito emocionante, pois mostrou para eles que tudo que eles viveram valeu a pena e que tudo teve um propósito, pois deixou de fato um legado (ALVAREZ,2011)<sup>96</sup>.

A rede de visibilidade que o filme criou não só deu um reconhecimento histórico para o grupo, como deu oportunidade às novas gerações de poder conhecer o trabalho artístico dos Dzi Croquettes que foi desenvolvido dentro do período político-social ditatorial. Desta forma, a película rendeu aproximação do jovem contemporâneo com todas as questões políticas e sociais que estiveram envolvidas na produção do primeiro espetáculo do grupo na década de 1970 no Brasil.

---

<sup>95</sup>Ver: < <http://glamurama.uol.com.br/purpurina-84142/>>

<sup>96</sup>Entrevista publicada no canal youtube.

Nesse sentido, com o filme documentário, a lógica de visibilidade do grupo não se encontra apenas em descrever a memória do grupo às novas gerações, já que a projeção do filme oportunizou a recolocação no mercado de arte a marca Dzi Croquettes.

De certa forma quase todos os artistas envolvidos com a primeira formação do grupo se encontravam fora do mercado artístico, ou com trabalhos artísticos de pouca projeção no meio cultural, mas com a ampla visibilidade dada a eles por meio do filme observaram uma oportunidade lucrativa de desenvolver projetos com a marca Dzi Croquettes. A criação da marca Dzi descreve também certa vigilância com tudo que possa se assemelhar com as atividades desenvolvidas pelo grupo, pois todo material artístico que os Dzi desenvolveram foi preservado e tido como de uso restrito e pessoal apenas aos remanescentes da primeira montagem.

Com ampla divulgação do filme documentário, alguns artistas remanescentes resolveram elaborar uma nova montagem que tivesse como base artística a produção teatral, desenvolvida por eles na década de setenta.

Sendo assim, Ciro Barcelos estreia no ano de 2012 o espetáculo musical Dzi Croquettes em Bandália, que estreou na cidade do Rio de Janeiro sob a direção geral e coreográfica dele, com figurinos idealizados e confeccionados por Claudio Tovar e tendo no elenco Bayard Tonelli. Benedito Lacerda, por sua vez, não compôs o grupo nesta nova produção artística e não desenvolveu nenhum trabalho artístico de grande evidência desde o fim do grupo Dzi Croquettes na década de 1970, afastando-se da atuação artística.

## Bandália

Figura 7: Cartaz do espetáculo Dzi Croquettes em



Fonte: Material de divulgação<sup>97</sup>.

Segundo Ciro Barcelos, a intenção de criar um novo espetáculo estava alinhada com a visibilidade que a memória do grupo adquiriu com a produção do filme da Tatiana Issa e do Raphael Alvarez. A montagem também comemorou de forma significativa os quarenta anos de nascimento do grupo. Como reforça Barcelos:

A partir do filme houve um interesse muito grande em saber um pouco mais sobre o grupo Dzi Croquettes por parte dos jovens que não puderam viver o que foi os Dzi na década de setenta. Os jovens queriam de alguma forma viver o que foi os Dzi naquele período. Então eu resolvi montar essa nova versão dos Dzi

<sup>97</sup> Imagem disponível em: <<http://medindodias.blogspot.com.br/2012/10/dzi-croquettes-em-bandalia.html>>. Acesso em: 11/12/15.

Croquettes que é o Bandália. O espetáculo de forma bastante direta comemora os quarentas anos de existência dos Dzi Croquettes. Na época da criação do espetáculo eu era o mais novo do elenco, agora eu comando essa moçada jovem que compõem o elenco do Dzi Croquettes Bandália. Isso me emociona muito (BARCELOS, 2015)<sup>98</sup>.

Desta forma, Barcelos colocou a nova produção dos Dzi Croquettes sob o viés de uma nova versão do que foi o espetáculo do grupo projetado na década de 1970. O espetáculo se configurou como teatro musical, com várias cenas coreográficas e divididas em esquetes, entrelaçada por um texto dramaturgico. Através de pequenos momentos na encenação os atores exerciam a improvisação com a plateia. Conforme, o trecho da matéria intitulada “Zieg Viu: Dzi Croquettes em Bandália”, destaca-se que:

A coreografia, também coordenada pelo Ciro, possui passos do coreógrafo original, o americano Lennie Dale, e complementadas por todo o grupo. Coreografias modernas se mesclam com bolero, samba e também flamenco, num número de tirar o fôlego. O cenário de Pedro Valério, apesar de simples, contribui para sentirmos que estamos num local abandonado, onde as regras da sociedade não chegam (BARCELOS, 2015)<sup>99</sup>.

---

<sup>98</sup> Trecho da entrevista online do ator, bailarino, coreógrafo e Dzi Croquettes, Ciro Barcelos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Pzp5W8eLGbc>>. Acesso em 20 nov. 2014.

<sup>99</sup> Entrevista disponível em: <<http://mrzieg.com/blog/2013/03/zieg-viu-dzi-croquettes-em-bandalia/>>. Acesso em: 20 nov. 2014.

De acordo com Barcelos, as vivências da sexualidade colocadas na relação efetiva do masculino com o feminino são retomadas, na dinâmica artística dessa nova versão dos Dzi Croquettes. Segundo ele, no palco os atores estão caracterizados com elementos do vestuário feminino e masculino, colocados sobre os corpos, sem ter a intenção de desenvolver qualquer caricatura que possa descrever alguma identidade sexual ou de gênero. A ideia do espetáculo era colocar a masculinidade e feminilidade em crise, assim como aconteceu outrora com a primeira montagem.

Figura 8: Elenco do espetáculo Dzi Croquettes em Bandália



Fonte: Material de divulgação<sup>100</sup>

O visual com referências andróginas é percebido na nova montagem, porém os corpos dos atores respeitam o ideal de beleza pontuado na contemporaneidade onde corpos malhados demonstram a exemplificação do padrão corporal posto pela grande mídia. Essa ideia da mídia enquanto mobilizadora e produtora de vontades, é questionada pela antropóloga Ana Lúcia Castro da seguinte maneira:

A mídia e a indústria da beleza são aspectos estruturantes da prática do culto ao corpo. A primeira, por mediar a temática, mantendo-a

<sup>100</sup> Imagem disponível em: <<http://www.teatros.art.br/teatro-do-leblon-rj/peca/dzi-croquettes-em-bandalia>>. Acesso em: 12 dez. 2015.

sempre presente na vida cotidiana, levando ao leitor as últimas novidades e descobertas tecnológicas e científicas, ditando e incorporando tendências. A segunda, por garantir a materialidade da tendência de comportamento, que – como todo o traço comportamental e/ou simbólico no mundo contemporâneo – só poderia existir, se contar com um universo de objetos e produtos consumíveis, não podendo ser compreendido desvinculado do mercado de consumo. (CASTRO, 2004, p. 07)

Deste modo, mesmo fazendo claras evidências ao espetáculo anterior, a força do novo espetáculo não ganha grandes identificações com a obra artística na qual ela se projeta, principalmente no que tange à força política, social e cultural que teve os Dzi Croquette na década de 1970.

Sendo assim, a produção desenvolvida por alguns atores remanescentes da primeira formação é apenas uma produção artística que pontua algumas referências ao trabalho anterior por meio de algumas cenas do primeiro espetáculo dos Dzi Croquettes. As pretensões de demonstrar em cena a desconstrução da *força do macho e a graça da fêmea* ficam apenas na estruturação estética do espetáculo, sem mais identificação com a obra anterior.

## **4 DZI CROQUETTES NA CONTEMPORANEIDADE: ATRAVESSAMENTOS ENTRE SEXO, GÊNERO E SEXUALIDADES**

### **4.1 NOÇÕES PRELIMINARES EM GÊNERO E SEXUALIDADE**

Neste momento do trabalho, refletiremos alguns conceitos que passam a ser descritos diante dos avanços nos estudos em corpo, gênero e sexualidade na contemporaneidade são pertinentes. Diante disso, pontuaremos como esses conceitos são construídos e refletidos contemporaneamente, sempre relacionados, quando necessário, a experiência Dzi como reconhecimento no campo artístico destes conceitos. Todo o trajeto do grupo descrito até aqui já pontuava relações em gênero e sexualidade que aqui serão destacadas com maior aprofundamento.

O ressurgimento da memória do grupo DZI Croquettes aos olhos da contemporaneidade, por meio da produção e difusão do filme documentário, nos dá a possibilidade de refletir sobre a atuação dos DZI Croquettes através de outras matrizes contemporâneas em gênero e sexualidade, já que o espetáculo já descrevia ações artísticas em cena e fora de cena (por meio das performances dos atores/artistas), que pontuavam uma nova configuração corporal para além do binarismo.

De acordo com o professor da Universidade Federal da Bahia, Djalma Thurler, que tem se destacando por seu ativismo e pesquisa na área de gênero, masculinidades e teatro, o fenômeno de desestabilidade de gênero gerado pelo DZI seria mais bem percebido por nós agora na atualidade devido os avanços nos debates em gênero e sexualidades:

O mundo contemporâneo está infestado de emoções fluidas, que transformam a vida numa experiência rápida e sem profundidade. As alianças são transitórias e as verdades mudam aceleradamente. Tudo é descartável, substituído e, logo depois, substituído de novo. Porém, diante de tal colapso e certa descrença, há também uma constante “destruição criativa”. Num mundo disforme com identidades frouxas, vivem melhor aqueles que “se consideram em casa em muitos lugares, mas em nenhum deles em particular”. Os Dzi foram assim. (THÜRLER, 2011, p. 14)

As conduções em gênero e suas possibilidades de relacionamentos na vida contemporânea estão colocadas por acordos que obedecem ao trânsito como alternativo de constituição em meio ao fluxo da redefinição. O indivíduo ao mesmo tempo em que se coloca por meio de uma identidade, ele acaba por revelar outras probabilidades que ainda podem ser acessadas e vivenciadas por ele.

De acordo com Heleieth I. B. Saffioti (2004), a aceção de gênero recebe inúmeras contribuições no decorrer dos estudos das sexualidades, sendo empregada em diversos apontamentos teóricos, por diferentes feministas. Desta forma, podemos pensar como o emprego do conceito de gênero vem sendo colocado, e a partir dessa construção podemos entender como o gênero na experiência Dzi pode ou não evidenciar essa linha de construção conceitual proposta por estes autores apresentados pela teórica feminista.

Gênero também diz respeito a uma categoria histórica, cuja investigação tem demandado muito investimento intelectual. Enquanto categoria histórica, o gênero pode ser concebido em várias instâncias: como aparelho semiótico (LAURETIS, 1987); como símbolos culturais evocadores de representações,

conceitos normativos como grade de interpretação de significados, organizações e instituições sociais, identidades subjetivas (SCOTT, 1988); como divisões e atribuições assimétricas de características e potencialidades (FLAX, 1987); como, numa certa instância, uma gramática sexual, regulando não apenas relações homem-mulher, mas também relações homem-homem e relações mulher-mulher (SAFFIOTT, 1992, 1997; SAFFIOT; ALMEIDA, 1995) etc. Cada feminista enfatiza determinado aspecto do gênero, havendo um campo, ainda que limitado, de consenso: o gênero é a construção social do masculino e do feminino. (SAFFIOTI, 2004, p. 45)

Saffioti (2004) ainda declara que o termo sofre alguns abalos no que corresponde à frente feminista mais conservadora, já que para algumas feministas o conceito é pouco colaborativo para luta de opressão da mulher.

O conceito de gênero não explica, necessariamente, desigualdade entre homens e mulheres. Muitas vezes a hierarquia é apenas presumida. Há, porém, feministas que vêm a referida hierarquia, independente do período histórico com o qual lidam. Aí reside o grande problema teórico, impedindo uma interlocução adequada e esclarecedora entre adeptas do conceito de patriarcado, as fanáticas pelo de gênero e as que trabalham, considerando a história como processo, admitindo a utilização do conceito gênero para toda a história, como categoria geral, e o conceito de patriarcado como categoria específica de determinado período, ou seja, para os seis ou sete milênios mais recentes da história da humanidade. (SAFFIOTI, 2004, p.45)

A construção da feminilidade e masculinidade estão inscritas nas relações sociais efetivadas por meio de comportamentos que regulam o indivíduo frente à duas opções de constituição em gênero. A convite da pesquisadora Heloisa Buarque de Holanda, Lauretis publica seu artigo “A tecnologia do gênero”, no livro “Tendências e impasses. O feminismo como crítica da cultura” organizado por Holanda. No artigo a feminista desenvolve apontamento sobre representação, cultura, gênero, feminilidade e masculinidade. Desta forma, mesmo não tratando sobre a experiência Dzi em seu artigo, suas reflexões nos ajudam a entender como a imagem/representação de feminilidade e masculinidade dentro do trabalho dos Dzi Croquettes pode ser percebida, visto que o grupo apresenta difusas representações de masculinidade e feminilidade. Segundo Lauretis:

As concepções culturais de masculino e feminino como duas categorias complementares, mas que se excluem mutuamente, nas quais todos os seres humanos são classificados, formam, dentro de cada cultura, um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com os valores e hierarquias sociais. Embora os significados possam variar de uma cultura para outra, qualquer sistema de sexo-gênero está sempre intimamente ligado a fatores políticos e econômicos em cada sociedade. (1994, p. 211)

Desta forma, contemporaneamente podemos pensar que as formulações de corpos difusos, híbridos e convictamente transitórios em gênero e sexualidades, inscritos na experiência do grupo Dzi Croquettes pelo espetáculo *Gente computada igual a você*, nos revela novas diretrizes para pensarmos gênero e sexualidade no campo teatral e social.

Segundo Djalma Thürler “mais que à estética teatral, a trajetória dos 13 homens ensandecidos é vital à cultura brasileira, pois foram eles que apontaram outros itinerários para nossos corpos e desejos, cultivaram outras subjetivações e deram mais delicadeza aos anos de chumbo”. (2011, p. 12)

Vale frisar que concomitantemente ao trabalho dos Dzi Croquettes tiveram atuações artísticas que também desestabilizaram o ideal binário de gênero, como a atuação dos músicos dos “Secos e Molhados” com o lançamento do primeiro álbum no ano de 1973, e posteriormente à carreira solo do cantor Ney Matogrosso, porém, no campo do teatro de certa forma, a atuação dos Dzi pode ser traduzida como singular e subversiva as projeções binárias em gênero e sexualidades, se tratando do campo artístico teatral como bem aponta Thurrler.

O sexo sempre foi e continua sendo um dos principais marcadores comportamentais do indivíduo, tanto no âmbito público, quanto no privado. Para muitos indivíduos, a régua que regulamenta o desenvolvimento dos padrões em gênero é naturalizada e atribuída nas relações pessoais, pois encontra-se estritamente ligada à então reveladora divulgação do sexo do *bebê* ainda dentro do processo gestacional, culturalmente cobrado pela sociedade patriarcal<sup>101</sup>, demarcando um espaço de castração, já que a possibilidade binária em gênero já vem inscrita nos corpos.

### Segundo Judith Butler:

A categoria do “sexo” é, desde o início, normativa: ela é aquilo que Foucault chamou de

---

<sup>101</sup>Segundo Saffioti (2004) O patriarcado é uma forma de expressão do poder político que delimita sua atuação na dominação do masculino sobre o feminino, obedecendo a uma lógica machista trabalhada dentro da dinâmica de pensamento do homem, sobretudo, enfatizando a opressão da figura da mulher/feminina.

“ideal regulatório”. Nesse sentido, pois, o “sexo” não apenas funciona como uma norma, mas é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa, isto é, toda força regulatória manifesta-se como uma espécie de poder produtivo, o poder de produzir - demarcar, fazer, circular, diferenciar - os corpos que ela controla. Assim, o “sexo” é um ideal regulatório cuja materialização é imposta: esta materialização ocorre (ou deixa de ocorrer) através de certas práticas altamente reguladas. Em outras palavras, o “sexo” é um construto ideal que é fortemente materializado através do tempo. (BUTLER, 2007, p. 153)

Por outro lado, mesmo reconhecendo a existência da regulamentação do corpo pelo sexo, dado pela visão biológica, Butler apresenta em seu texto “corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”, a existência de corpos inconformados: “O fato de que essa reiteração seja necessária é um sinal de que a materialização não é nunca totalmente completa, que os corpos não se conformam, nunca, completamente, às normas pelas quais sua materialização é imposta”. (BUTLER, 2007, p. 154)

Segundo a autora, os corpos inconformados desviam o local de construção hegemônica do sexo, “borrando” assim, noções de gênero e sexualidade que estão ligadas por uma correlação entre sexo e gênero. Para a autora, essa construção é constantemente fragilizada pela vivência desses corpos no meio social. A existência desses corpos já nos revela outras dimensões para pensar sexo e sexualidade.

Podemos compreender que indivíduos inconformados se encontram, sobretudo, visíveis no contexto contemporâneo, mas, podemos observar interfaces artísticas claras dentro do contexto da década de setenta no Brasil, pois corpos inconformados, chamados contemporaneamente de corpo *queer*, já descreviam existências inconformadas nas formas

binárias em gênero naquele conturbado momento político, histórico, social de construção hegemônica em gênero marcada pelo binarismo.

Os Dzi foram pós-estruturalistas quando ainda desenhávamos os pilares teóricos dessa corrente. Para eles o gênero era mutável, múltiplo, e não apenas o masculino e o feminino. Eles implodiram a constituição da masculinidade quando foram mulheres e bichas em campos marcados por pelos. (THULLER, 2011, p. 11)

Conceitos como os de sujeito e identidade passam pela reflexão contemporânea em gênero, sobretudo em estudos propostos por Butler, já que de uma forma ou de outra revelam aprisionamentos binários de identificação do indivíduo, se percebidos dentro da dinâmica biológica do gênero. Segundo Sara Salinh, a pesquisadora feminista:

Põe em dúvida a categoria “do sujeito”, ao argumentar que ele é um construto performativo; e afirmar que há modos de “construir” a nossa identidade que irão perturbar mais ainda quem está diretamente interessado em preservar as oposições existentes, tais como macho/ fêmea, masculino/ feminino, gay/ hétero, e assim por diante. (SALIN, 2015, p. 65)

Butler ressalta que:

O próprio sujeito das mulheres não é mais compreendido em termos estáveis ou permanentes. É significativa a quantidade de material ensaístico que não só questiona a viabilidade do “sujeito” como candidato último

à representação, ou mesmo à libertação, como indica que é muito pequena, afinal, a concordância quanto ao que constitui, ou deveria constituir, a categoria das mulheres. (BUTLER, 2007, p. 18)

Vale ressaltar que a pesquisadora não está criticando a identidade mulher, pois o que ela coloca é que “a crítica feminista também deve compreender como a categoria das 'mulheres', o sujeito do feminismo, é produzido e reprimido pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das quais busca-se a emancipação”. (BUTLER, 2007, p. 19)

O grande objetivo do estudo da autora em sua primeira grande publicação é tornar visíveis questões que aprisionam o indivíduo, e nesse sentido a autora faz um relevante trabalho, desenvolvendo trampolim teórico para pensar outras vivências do indivíduo, assim como compreende outros entendimentos e vivências em gênero e sexualidade como novos arranjos. Estes novos estudos podem projetar alguns entendimentos para com ações artísticas que podem ser observadas por este prisma contemporâneo teórico em gênero.

Dentro das várias questões que a obra da pesquisadora trata encontra-se a dinâmica da inteligibilidade de pensar e visualizar o indivíduo por meio deste prisma de observação binária, que compõem corpos e atuação inteligíveis em gênero.

Gêneros “inteligíveis” são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo. Em outras palavras, os aspectos de descontinuidades e incoerência, eles próprios só concebíveis em relação a normas existentes de continuidade e coerência, são constantemente proibidos e produzidos pelas próprias leis que buscam estabelecer linhas causais ou expressivas de ligação entre o sexo biológico, o gênero culturalmente

constituído e a “expressão” ou “efeito” de ambos na manifestação do desejo sexual por meio da prática sexual. (BUTLER, 2007, p. 38)

Por outro lado, a autora descreve os favorecimentos que essa ordem possibilita e o que ela oculta:

A matriz cultural por intermédio da qual a identidade de gênero se torna inteligível exige que certos tipos de “identidades” não possam “existir” – isto é, aqueles em que o gênero não decorre do sexo e aquelas em que as práticas do desejo não “decorre” nem do “sexo” nem do “gênero”. Nesse contexto, “decorrer” seria uma relação política de direito instituído pelas leis culturais que estabelecem e regulam a forma e o significado da sexualidade. Ora, do ponto de vista desse campo, certos tipos de “identidades de gênero” parecem ser meras falhas do desenvolvimento ou impossibilidades lógicas, precisamente porque não se conformaram às normas da inteligibilidade cultural. (BUTLER, 2007, p. 39)

Uma das contribuições do estudo da filósofa feminista é a possibilidade de desestabilizar várias zonas conceituais que até então eram descritas como naturais e biológicas, ou até mesmo percebidas como construções sociais. Sendo assim, ela nos propõe uma ampliação da rede de construção que possibilita diluir a correlação entre sexo, gênero e sexualidade, ampliando diretamente as possibilidades e percepções do corpo e sua atuação social. Desta forma, novas zonas transitórias são postas, novas redes de contatos são criadas e novas percepções do indivíduo para além do binarismo de gênero são possíveis de existir. “E a tarefa é justamente formular, no interior dessas estruturas constituídas, uma crítica às categorias de identidade que as estruturas jurídicas contemporâneas engendram, naturalizam e imobilizam”. (BUTLER, 2007, p. 22)

Dentro de toda a fragilidade e os questionamentos aos conceitos estáveis encontram-se os ligados às identidades, não somente ligados à identidade de gênero, mas ligados à identidade sexual<sup>102</sup>, visto que elas também regulam, delimitam e circunscrevem a zona de atuação do indivíduo, quase sempre dentro de uma dinâmica relacional dada pela heterossexualidade. A reflexão sobre a instabilidade das sexualidades que Butler efetiva no seu estudo possibilita observar no trabalho dos Dzi Croquettes exemplos práticos e artísticos que mesmo com atuação na década de 1970 possibilitou desestabilizações em gênero e sexualidade.

Pensar a identidade sexual fragilizada é colocar duas opções de análise, a partir da experiência Dzi. A primeira corresponde àquela que parte do elenco se identificava por meio de sexualidades variadas (bissexual, homossexual, heterossexual etc.), porém eles não deixavam que as identidades sexuais limitassem a zona de experiência, seja artística ou afetiva. A identidade não era percebida por eles como um dado que descrevesse formas de comportamentos e afetividades únicas, pelo contrário, dentro da vivência que o grupo estabeleceu as identidades eram diluídas, feitas e refeitas dentro de um processo contínuo.

Por parte dos Dzi, além das possibilidades de ter uma experiência teatral e de grupo, o espetáculo era também um ponto de partida para a reflexão: “é claro que, como autor, botei nele 'todos' os meus problemas [...] o homossexualismo [sic] era o 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”. Como resultado, a consciência de seus problemas ensinou-os a

---

<sup>102</sup> Liga-se efetivamente a construção afetiva do indivíduo compreendida dentro do tripé da heterossexualidade, homossexualidade e bissexualidade.

enfrentá-los (“assumir”) e, no caso, a deles tirar partido: “Nem que fosse um show de travesti”. Se, concretamente, “travesti dá dinheiro”, no entanto, “tem que ser uma coisa indefinida”, já que “[...] não tem nada a ver fazer travesti com peito e tudo, a gente não é mesmo mulher.” (LOBERT, 2010, p. 240)

Outra forma de perceber as instabilidades das identidades sexuais dentro do trabalho dos Dzi Croquettes é a relação do grupo com a audiência da época, já que as pessoas que se identificavam com a produção do grupo eram de diferentes identidades (heterossexual, bissexual, homossexual, mulheres, homens, crianças). O contato que a audiência da época desenvolveu com o grupo não vem a ser descrito por uma identidade inflexível, seja ela sexual ou de gênero, pois a possibilidade transitória era algo que aproximava aqueles e aquelas que passaram a conviver com a experiência Dzi.

Magnetismo e desorientação marcaram a primeira fase do confronto dos Dzi Croquettes e dos tietes. Isso fica claro tanto pelas referências a eles que demonstram exaltação – “é uma coisa”, “eles são maravilhosos”, “eles dizem tudo”, ou ainda “eles falam de paz, amor e união” – tanto por aqueles que denotam desconfiança – “não sei o que dizer”, “eles são muito agressivos”, ou “é um bando de malabaristas mais do que atores”. Esse padrão de resposta, que encobria quase todas as manifestações verbais dadas pelos tietes<sup>103</sup> (e o público mais amplo), se repetia nos distintos lugares geográficos onde os atores se apresentavam. (LOBERT, 2010, p. 215)

---

<sup>103</sup> Nome dado para a parcela do público que acompanha todas as apresentações.

Na dimensão artística e social o grupo demonstrou outra relação com o corpo, com a sexualidade e, sobretudo com questões que atravessam a percepção normativa de pensar o gênero dentro da estrutura hegemônica da heterossexualidade. O grupo pode ser percebido dentro da dinâmica criativa da contracultura e por assim dizer as questões de sexualidade obedecem à ação transitória de correlação que o movimento já propõe. Toda a libertação criativa e afetiva das pessoas envolvidas com experiências contraculturais perpassava zonas identitárias que até então se demonstravam estáveis, mesmo levando em consideração que a bissexualidade é percebida já na década de 1950, mas aqui a ideia de trânsito entre as sexualidades é colocada de forma mais intensa, e declarada pelo indivíduo.

Outra dimensão que pode ser observada por vetores contemporâneos é a dimensão do corpo, enquanto receptor e principal espaço de atuação dessas desconstruções em gênero, onde de forma pendular podemos compreender melhor como eles eram observados, já que a vigilância dos corpos era percebida como “natural” “comum” ou de acordo com a estrutura sexo-gênero no período ditatorial da década de setenta no Brasil.

Os corpos variados, descritos como andróginos eram exemplos claros de alteração das fronteiras, seja de gênero ou sexualidade. A própria atuação dos Dzi Croquettes foi considerada como sendo um exemplo claro, dentro do movimento artístico da época, de um grupo de seres andróginos. Na atuação dos Dzi os corpos eram percebidos como sendo permeáveis, transitórios e em contínuo fluxo, marcados pela ousada transgressão das fronteiras. Desta forma, já na década de 1970, a produção artística revelava outras dimensões dos corpos. Podemos nos apoiar na reflexão da pesquisadora Guaciara Lopes Louro, que problematiza a própria noção de corpo como objeto fixo, segundo ela “Os corpos não são, pois, tão evidentes como usualmente

pensamos. Nem as identidades são uma decorrência direta das 'evidências' dos corpos.” (LOURO, 2007, p.27).

Nesta perspectiva podemos nos apoiar também nos estudos do pesquisador Thürler através da sua reflexão ao trabalho dos Dzi Croquettes, para compreender que a variedade de corpos apresentados pelo grupo atravessa marcadores sociais, que problematizam a compreensão de corpos evidentes.

Ao lhes negar a voz, certamente não lhes roubaram a fala. Fazendo de seus corpos e do palco o seu espaço de resistência, essas pessoas se expressavam livremente. Entre esses corpos – inicialmente treze – se encontravam negros, pobres, estrangeiros e, sem exceção, “viados”. Posteriormente, vários corpos vieram se somar a esses: os corpos tietes. Com eles, o palco transbordou, ganhou as plateias e, em seguida, as ruas. Dzi Croquettes virou moda e atitude. (THÜRLER, 2013, p. 06)

Como podemos perceber é inegável que o grupo Dzi Croquettes desenvolveu atribuições identitárias em gênero, por meio do seu trabalho artístico, que desloca a visão binária em gênero (homem ou mulher), para um padrão mais amplo, fazendo com que a ideia de “gente” proposta pelo grupo não indicasse uma identidade, mas a ampla possibilidade de vivenciar todas, colocando aspectos transitórios em gênero como espaço de vivência com as fronteiras entre sexo, gênero e sexualidades. O desvio deve ser percebido não como ação fora do padrão, mas como espaçamento fluido de identificação transitória tanto do indivíduo que se fez Dzi (atores/bailarinos) quanto os indivíduos que se deixaram fazer com a experiência de vida e arte Dzi (público da época). Segundo o diretor teatral Amir Haddad, tal relação transitória de sexualidade era “Porque você via homens fortes, cabeludos, cheios de pelos; porque eles não raspavam os pelos, pisavam duro, dançavam

como machos e vestidos de mulher com uma sexualidade dúbia que balançava muito as estruturas sexuais das pessoas”<sup>104</sup>.

#### 4.2 AÇÕES *CAMP* COMO FORÇA DE CONTESTAÇÃO

Para a pesquisadora Susan Sontag, o camp “é uma visão do mundo em termos de estilos – mas um estilo peculiar. É a predileção pelo exagerado, por aquilo que está “fora”, por coisas que são o que não são” (SONTAG, 1987, p. 322). A autora ainda ressalta que o estilo camp está atrelado ao jeito fora do tradicional que evidencia o exagero, a extravagância e a vivência da sensibilidade.

A autora apresenta ainda a relação do camp, com a androginia<sup>105</sup>. Para a pesquisadora, o andrógino é uma das grandes imagens camp, pois convive com a sensibilidade dos dois gêneros, remando contra a corrente do próprio sexo.

O andrógino é seguramente uma das grandes imagens da sensibilidade Camp. [...] o gosto Camp inspira-se numa autenticidade do gosto em grande parte não reconhecida: a forma mais refinada de atração sexual (assim como a forma mais refinada de prazer sexual) consiste em ir contra a corrente do próprio sexo. O que há de mais belo nos homens viris é algo feminino; o que há de mais belo nas mulheres femininas é algo masculino... Aliado ao gosto Camp pelo andrógino existe algo que parece bastante diferente, mas não é: uma tendência ao exagero das características sexuais e aos maneirismos da personalidade. (SONTAG, 1987, p. 322).

---

<sup>104</sup> Depoimento retirado do Filme *Dzi Croquettes*.

<sup>105</sup> O uso desse conceito se emprega sobre duas formas: a mistura de características femininas e masculinas e um único ser, ou uma forma de descrever algo que não é nem masculino e nem feminino.

Sendo assim, podemos relacionar o trabalho dos Dzi Croquettes com a expressão *camp*, pois além do exagero como via estética de atuação do grupo é percebido o sistema relacional entre os gêneros onde “a força do macho e a graça da fêmea<sup>106</sup>” encontram-se presentes em um só corpo, onde a sensibilidade dos dois gêneros e a vivência expressiva da subjetividade do ator/bailarino na composição da criação artística é inscrita no mesmo corpo.

Observamos, que nem tudo que é extravagante vem a ser colocado enquanto *camp*. Para se configurar como tal, a sensibilidade deve brotar de uma vontade irrefreável, praticamente incontrolada, caso contrário, “sem paixão, temos um pseudo-camp – o que é meramente decorativo, seguro, numa palavra, chique.” (SONTAG, 1987, p. 328).

O *camp* libera outros devires que o indivíduo não libera por conta da rigidez e seriedade da vida. Novas experiências e possibilidades brotam dessa relação libertária, que o *camp* produz:

Algo que é bom não porque está realizado, mas porque revela outras espécies de verdade sobre a condição humana, outra experiência daquilo que é ser humano – em suma, outra sensibilidade válida. [...] O *Camp* rejeita tanto as harmonias da seriedade tradicional quanto os riscos da identificação total com estados extremos de sentimento. (SONTAG, 1987, p. 331).

A atuação dos Dzi Croquettes propõe outras possibilidades de vivência que não foram apenas apreciadas pelos artistas envolvidos, pois a intensidade das evoluções artísticas libertárias foram percebidas pelo grande público da época, permitindo assim que tal público viesse também subverter suas normas e padrões, como podemos constatar no seguinte depoimento: “Eu não só vi os Dzi Croquettes, como eu vi a revolução que eles significaram no sentido de liberdade

---

<sup>106</sup> Trecho do texto espetáculo *Gente computada igual a você*.

de linguagem teatral, de ver homens travestidos, que não eram travestis, não se comportavam como travestis”<sup>107</sup> - Jose Possi Neto – Diretor teatral.

Sendo artista ou não, todos passavam por vigilâncias constantes, dadas as circunstâncias político-sociais do período. Entretanto, por meio do espetáculo gozavam da mesma liberdade e possibilidade de transgressão. Sendo assim, as ações, formas, jeitos e comportamentos colocados em cena são levados para fora do palco pela audiência da época na possibilidade de compor novas vias de representação e expressão do indivíduo sob as formas transitórias libertárias entre o real e o ficcional, em uma simbiose constante.

De acordo com relatos de pessoas que conviveram com o trabalho do referido grupo e que foram descritas no filme, os Dzi Croquettes propuseram uma atitude para a época, por meio de costumes e diversificadas formas, compondo novos jeitos performáticos de se expressar frente às amarras ditatoriais do período, expondo expressões e formas camp para o período. Marcos Jatobá descreve bem o espírito croquettes para o período. “Foi como se alguém tivesse dito – vida é isso. Ser humano é isso. Imediatamente cheguei em casa, me rasguei todo, já joguei uma purpurina, já fiz um molde e já falei – É o espírito croquettes”<sup>108</sup>.

Para além de um modelo padrão ou algo conceitual, os envolvidos com a experiência Dzi puderam vivenciar outras formas de viver e encarar a vida, destacando a subjetividade do indivíduo em primeiro plano, diluindo assim, as fronteiras sociais estabelecidas de demarcação do desejo. O desejo na busca de compor a relação com o outro, reconhecendo o outro como parte integrante dessa relação. Desta forma, após a vivência com a experiência Dzi por meio da apreciação do espetáculo, o público demonstrava no, plano social, formas

---

<sup>107</sup> Depoimento retirado do filme *Dzi Croquettes*, 2009.

<sup>108</sup> Depoimento retirado do Filme *Dzi Croquettes*.

estéticas que evidenciavam o contato com a obra artística dos Dzi Croquettes. Segundo Marcos Jatobá, o espetáculo “pirava” a cabeça e promovia uma reação, comportamento diferente dos padrões hegemônicos da época.

Pirou a cabeça de muita gente. Acabou com a ditadura, acabou com aquela coisa. Eu não tinha mais medo de sair na rua vestido de homem ou de mulher, andrógino. Eu não tinha, mas a preocupação: Sou bicha? Não sou bicha, sou o que? Sou macho, tenho que ser macho. Minha mãe sabe? Não vai saber<sup>109</sup>.

Os Dzi desenvolveram comportamentos sociais que demonstravam a ampliação ou até mesmo a subversão das fronteiras, sobretudo, as que limitavam a experiência em gênero e sexualidade. O camp também é relacionado com formas ligadas à cultura homossexual, ao estabelecer formas, jeitos e expressões, muitas vezes ligadas ao exagero e à extravagância para demarcar espaço de atuação da “diferença”, que borra as marcas canônicas do binarismo da construção de gênero. Inicialmente, a conceituação camp nasce através das representações comportamentais a fim de descrever ações do homossexual masculino. Para o autor Deyer, “dar uma boa pinta em grupo nos proporciona um imenso sentido de identificação e pertencimento, pois foi durante muito tempo o único estilo, linguagem e cultura distinta e inequivocamente gay” (DEYER, 2002, p. 110). Tal descrição camp pontua um espaço de atuação como forma de resistência, de homens gays, por meio de apropriação da linguagem e comportamento próprios.

Entretanto, a aplicabilidade do conceito não está ligada estritamente aos pares homossexuais, até porque o camp não é regra absoluta de descrição comportamental do homossexual.

---

<sup>109</sup> Depoimento retirado do Filme Dzi Croquettes.

Segundo a autora Susan Sontag, os homossexuais constituem a vanguarda da ação, porém não deve ser descrito unicamente através do estilo que o conceito descreve.

É preciso explicar a relação peculiar entre gosto Camp e a homossexualidade. Embora não seja verdade que o gosto Camp é o gosto homossexual, existe indubitavelmente uma afinidade e uma imbricação peculiar. Nem todos os liberais são judeus, mas os judeus têm demonstrado uma peculiar afinidade às causas liberais e reformistas. Portanto, nem todos os homossexuais têm gosto Camp. Mas os homossexuais, em grande parte, constituem a vanguarda e o público mais articulado do Camp. (A analogia não é escolhida de modo frívolo, judeus e homossexuais são as proeminentes minorias criativas da cultura urbana contemporânea. Criativas, ou seja, no sentido mais autêntico: eles são criadores de sensibilidade. As duas forças pioneiras da moderna sensibilidade são a seriedade moral judia e o esteticismo e a ironia homossexual). (SONTAG, 1987, p. 335)

O pesquisador Denílson Lopes considera que na contemporaneidade o conceito supracitado pode ser observado como prática *fechativa*; para fazer uso de um termo contemporâneo para descrever ações, formas e jeitos ligados à prática LGBT, na busca de compor uma ação estética, através de códigos que demarcam um ângulo de atuação de alguns homossexuais, por meio da ironia, humor e extravagância. Muitas dessas construções são amplamente encontradas no submundo cultural, na marginalidade cultural das grandes cidades, mas que apresentam fissuras de representação no meio social, pois ganham espaço de visibilidade justamente por propor o diferente, o ousado como forma de identificação e representação.

Como comportamento, a palavra remete à fechação, ao homossexual espalhafatoso e afetado, ao transformista que dubla cantores conhecidos, tão presente em boates e programas de auditório, não só como clichê criticado por vários ativistas e recusado no próprio meio gay, quando se deseja firmar talvez um novo estereótipo ou pelo menos uma imagem mais masculinizada de homens gays, mas como uma base para pensar uma política sustentada na alegria e no humor, como alternativa ao ódio e ao ressentimento. Através do humor, trata-se de uma estratégia do diálogo e de fluidez, não do isolamento e da marcação de identidades rígidas e bem definidas. (LOPES, 2002, p. 384).

Pode-se destacar, ainda, a relação da estética camp, com expressões contraculturais, justamente por propor espaço de atuação com e na marginalidade, expondo fissuras da representatividade estética do conceito para além da relação com o comportamento homossexual da época. De forma direta, a experiência artística tropicalista que vem ser fruto da vivência com conceituações contraculturais pode ser um exemplo da aproximação do camp com a experiência da década de 1960 e 1970, já que essas ações artísticas também expõem diferentes comportamentos do indivíduo, através do modo de vestir-se, comunicar e andar. Posturas como essas já descrevem certa conduta que pode ampliar o termo camp para meios não somente restritos ao homossexual, trazendo assim o conceito para outras formas de representação, para além da homossexualidade. Tal conduta é “decisiva para a disseminação do camp para longe dos guetos homossexuais” (LOPES, 2002, p. 94).

Observar o trabalho artístico dos Dzi Croquettes pela ótica do conceito aludido é reconhecer o uso da linguagem extravagante, humorada e fora da constituição hegemônica de arte como forma de produção artística, por meio de um

conjunto de gestos, posturas, expressões, gírias e tons de fala entrelaçados com comportamentos que atuam em justaposição com o gênero feminino e masculino em só um corpo.

Eu tive todas as sensações de público: tensão por determinadas pessoas rir de coisas visuais, coisas transadas no espetáculo, até ter um novo jeito na minha vida. No visual você percebia disciplina do corpo, do trabalho, mas era uma coisa livre e individual, era um relacionamento de pessoas. Minha transa como espectador era da liberdade de expressão, da criatividade... Eles, cada um fazia sua própria crítica, ninguém falava “ponha a roupa, tira essa roupa”. A sensação era de liberdade. (LOBERT, 2010, p. 221)

Dessa maneira, o camp se concretiza na atuação dos Dzi Croquettes, tanto dentro do espetáculo *Gente Computada Igual a Você*, quanto fora dele, já que tal comportamento é colocado no convívio social dos atores/bailarinos com o público, como é descrito pela citação anterior.

#### 4.3 QUEER SOBRE ANÁLISE DOS DZI

Os estudos *queer* se desenvolvem dando suporte a estas reivindicações na dimensão em gênero e sexualidade que buscam o fluxo como aspecto de constituição. Os estudos analíticos *queer* desafiam a norma, sem ter a intenção de ocupar o lugar de referência. Tais estudos surgem para acentuar a possibilidade fluida, propondo uma reflexão aos padrões identitários. Como aponta Joshua Gamson (2006) “[...] a teoria *queer* e os estudos *queer* propõem um enfoque não tanto sobre populações específicas, mas sobre os processos de categorização sexual e sua desconstrução” (GAMSON, 2006, p. 347).

Segundo Tamsin Spargo, em seu livro “Foucault e teoria *Queer*”:

A teoria queer faz uso de várias ideias da teoria pós-estruturalista, incluindo os modelos psicanalíticos de identidade descentrada e instável, de Jacques Lacan, a desconstrução de estruturas binárias conceituais e lingüísticas, de Jacques Derrida e, é claro, o modelo de discurso, saber e poder, de Foucault. Previsivelmente, ela não tem um momento único de origem, mas, retrospectivamente, o início de sua cristalização é muitas vezes identificado como uma série de conferências acadêmicas realizadas nos Estados Unidos no final dos anos 1980, que abordaram assuntos gays e lésbicos em relação a teorias pós-estruturalistas. Em sua maioria, os estudos coletivamente chamados de teoria queer estão inseridos nas ciências humanas, na história, em estudos culturais e literários e na filosofia, embora os tópicos incluam discursos legais, científicos e outros. (SPARGO, 2006, p. 37)

Na base dos principais teóricos que versam sobre os estudos *queer* estão os fundamentos realizados por Foucault na perspectiva do poder, pois ele já problematizava questões que atravessam as sexualidades. Sendo assim, a teoria *queer* se apresenta de forma coerente com a visão foucaultiana, sobretudo, dentro da visão que o autor nos apresenta:

Não se deve fazer divisão binária entre o que se diz e o que não se diz; é preciso tentar determinar as diferentes maneiras de não dizer, como são distribuídos os que podem e os que não podem falar, que tipo de discurso é autorizado ou que forma de discricção é exigida a uns e outros. Não existe um só, mas muitos silêncios e são parte integrante das estratégias

que apoiam e atravessam os discursos.  
(FOUCAULT, 1988, p. 30)

A partir de Foucault, vários teóricos começam a revisitar e questionar teorias naturalizadas, como os conceitos de gênero e sexualidade dando assim suporte para pensarmos as ações *queer*. Uma dessas teóricas é a estadunidense Judith Butler (2003), que em sua obra “Problemas de gênero” aponta que a inteligibilidade de gênero na sociedade contemporânea passa pela coerência imposta socialmente entre o sexo-gênero-desejo.

A construção da teoria *queer*, encontra-se na eclosão da naturalização do gênero como fator ligado ao sexo de forma binária. A preocupação dos estudos *queer* é fornecer possibilidades de vivência para as identidades desviantes, sem o atrelamento em uma via ou outra, não tendo mais a ideia de opção, mas a possibilidade de trânsito. A ideia não é a negação, é apenas apresentar possibilidades sob a via da diferença.

Butler é considerada uma das precursoras dos estudos *queer*, assim como Marie-Hélène Bourcier<sup>110</sup>. As estruturas que as autoras questionam por meio de suas argumentações não só nos faz repensar as estruturas que formam bases para diluir a heteronormatividade compulsória<sup>111</sup>, como nos faz questionar a dinâmica de produção identitária binária.

---

<sup>110</sup> É socióloga, uma das figuras mais expressivas do militância *queer* na Europa. Tradutora de Monique Wittig e Teresa de Lauretis foi uma das responsáveis por introduzir a teoria *queer* na França. É autora de diversos artigos e livros sobre cultura, feminismo, pós-feminismo e subculturas sexuais e pornô, dentre os quais pode-se destacar *Queer Zones* e *Queer Zone 2*.

<sup>111</sup> A heteronormatividade compulsória é constituída pelo uso regular das afirmativas e padronizações ligadas apenas à identidade sexual heterossexual. Nos espaços sociais, em sua maioria são definidos por normativas que produzem corpos descritos e avaliados por meio dessa perspectiva exclusiva que corresponde ao padrão instituído e naturalizado pela biologia.

## De acordo com Raewyn Connel e Rebecca Pearse:

A abordagem mais influente enfatizava a fragilidade de todas as categorias identitárias e via o gênero, em princípio, como fluído em vez de fixo. Uma nova onda no pensamento lésbico e gay, que ficou conhecida como teoria *queer*, partiu dessa ideia. Seu coração era uma crítica dos constrangimentos culturais, resumidos na palavra “heteronormatividade”, que empurrava as pessoas para identidades fixas em binarismos de gênero. Houve um fluxo de energia das novas formas de ativismo político e cultural que desafiam categorias convencionais, jogaram jogos radicais com os significados do gênero e passaram a “queerizar” tudo o que podia ser visto – problematizando também as velhas formas de ativismo lésbico e gay (para um balanço bem-humorado e sensível feito por um historiador, veja Reynolds, 2002). *Gendertrouble*, de Butler, tornou-se um ícone de todo esse movimento cultural. (CONNEL; PEARSE, 2015, p. 144)

Reafirmados pelas autoras, alguns dos principais estudos filosóficos que compõem de forma direta e indireta a rede para pensar o *queer*, mesmo não estabelecendo o gênero como foco primordial, são derivados de Foucault e Derrida:

A aplicação feminista dos estudos de Foucault sobre o discurso, a micropolítica e a regulação dos corpos foi amplamente disseminada. A influência de Derrida foi mais indireta, embora possivelmente mais profunda. Seu argumento sobre o adiamento constante do sentido na linguagem e sua técnica de “desconstrução” filosófica foram lidos como um questionamento à estabilidade de todos os conceitos e de todas as identidades – incluindo as categorias nas

quais o pensamento feminista se apoiava. (CONNEL; PEARSE, 2015, p. 141)

Guacira Lopes Louro, ao abordar os estudos realizados por Butler, nos apresenta uma das possíveis definições para podermos compreender a teoria ou estudos *queer*:

*Queer* pode ser traduzida por estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário. Mas a expressão também se constitui nas formas pejorativas com que são designados homens e mulheres homossexuais. [...] *Queer* representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada, e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora. (LOURO, 2004, p. 38)

Em entrevista ao jornal Francês *Le Nouvel Observateur*, Butler ao ser questionada sobre a dimensão crítica para as normas de gênero, a autora declara que:

Os estudos de gênero não descrevem a realidade do que vivemos, mas as normas heterossexuais que pesam em nós. Nós as recebemos pelas mídias, pelos filmes ou através de nossos pais, nós as perpetuamos através de nossos fantasmas e nossas escolhas de vida. As normas nos dizem o que devemos fazer para ser um homem ou uma mulher. Nós devemos a todo instante negociar com elas. Alguns de nós as adoram apaixonadamente. Outros as rejeitam. Alguns detestam, mas se conformam. Outros brincam da ambivalência... Eu me interesso pela distância entre essas normas e as

diferentes formas de responder à ela (AESCHIMANN,2013)<sup>112</sup>.

Refletir sobre as relações sociais ou especificamente ações artísticas, por meio do campo de visão propositalmente “turvo” dado pelo prisma *queer*, é perceber corpos que deslocam a visão hegemônica em gênero e sexualidade, diluindo qualquer padronização, seja identitária, comportamental ou social. Visualizar a ação dos Dzi Croquettes por este prisma faz-se necessário, já que o grupo desenvolveu corpos instáveis e transitórios na dimensão artística e social, desvinculando a visão inteligível de pensar sexo e sexualidade por meio de uma construção binária, no contexto artístico da década de 1970.

Os Dzi Croquettes efetivaram uma trajetória que nos leva a pontuar sobre a experiência artística que o grupo imprimiu, na qual pode ser percebida, enquanto ação *queer*, ainda que o termo venha ser cunhado posteriormente. Porém toda a construção artística atribuída ao primeiro espetáculo dos Dzi Croquettes desenvolveu uma forma que desloca qualquer visão estável.

Pode-se observar que a criação das personagens, segundo os discursos dos próprios artistas, foi desenvolvida por eles com ampla liberdade, não buscando uma identidade sexual fixa, mas a criação performática do ator/bailarino, sendo desenvolvida dentro e fora de cena, descrita para além do binarismo reiterado socialmente. Desta forma, a trajetória dos Dzi, sobretudo a sua primeira experiência artística, nos revela um potencial difuso que imprime a diferença enquanto estética, buscando o percurso enquanto processo criativo.

---

<sup>112</sup> Entrevista publicada e traduzida para o português no blog *História de desejo*. Disponível em: <<https://historiadodesejo.wordpress.com/teoria-do-genero-judith-butler-respondede-aos-seus-criticos>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

#### 4.4 CORPOS ABJETOS TRANSITÁVEIS

Quando falamos em gênero devemos reconhecer que o corpo é o primeiro registro que se coloca para demarcar e delimitar o espaço de construção discursiva do indivíduo por meio da visão biológica. De acordo com Louro (2007), o reconhecimento do gênero se dá em efetiva relação entre o sexo e suas estruturas anatômicas corporais, ou seja, a concepção de corpo encontra-se ligada aos estudos biológicos e suas definições. Desde o nascimento até a morte, o indivíduo é definido, marcado e silenciado pelo que foi imposto enquanto fator de reconhecimento dado por afirmativas binárias. O corpo enquanto definição não binário, é um espaço de questionamento político quando nos colocamos a analisar esse espaço à luz dos estudos em gênero na contemporaneidade, já que fragilizam e questionam as visões sacralizadas do discurso biológico.

A respeito do conceito de corpo abjeto, a pesquisadora Butler (2003) acaba por revelar nuances que correspondem ao corpo que descreve vias opostas à correlação hegemônica de pensar o indivíduo. Nesse sentido, a compreensão correlacionada entre sexo, gênero e prática sexual é diluída, pois as exposições dos corpos abjetos descrevem a subversão dessa ordem. Desta forma, o corpo abjeto é percebido pelos agenciadores da norma como algo fora e nunca como outra possibilidade de pensar e existir corporalmente. Mesmo sem mencionar o termo abjeto no corpo do seu discurso, Foucault já sinalizava para existência de desvios de normas que projetam a experiência do indivíduo na amplitude de sua representação: “o que não é regulado para a geração ou por ela é transfigurado [...] É ao mesmo tempo expulso, negado e reduzido ao silêncio.” (1987, p. 10)

Na contemporaneidade a vivência de corpos transitáveis, ou seja, corpos que se apresentam por meio do trânsito das identidades, tanto na dimensão do artístico, quanto na dimensão das vivências em gênero e sexualidade no campo

social, ou no fluxo contínuo entre ambas, permitem uma maior visualidade a corpos estranhos, porém, isso não quer dizer que eles sejam aceitos e naturalizados ao olhar do ser humano, já que eles apresentam diferenças que os colocam na abjeção se relacionados aos corpos inteligíveis.

Tudo o que se pode afirmar do abjeto é que não é sujeito, pois ele é a diferença necessária para a fundação do sujeito; ele é aquilo que precisa ser constantemente repudiado em si para ascender ao status de sujeito, uma vez que os corpos jamais se materializam completamente, pois há em cada corpo algo de abjeto, algo que precisa ser constantemente negado, alijado, para que ele seja incluído no rol dos sujeitos. (THÜRLER, 2013, p. 03)

Segundo Butler (2003), a constituição destes corpos no plano social delimita a zona do permissível em gênero se comparados ao que a sociedade espera do indivíduo, pois corpos abjetos são descritos aos olhos das normas biológicas como corpos estranhos, anormais e fora dos padrões estabelecidos.

A produção artística dos Dzi Croquettes, nesse sentido produziu corpos abjetos, já que todos os corpos apresentados em cena e na ação cotidiana estão relacionados à dinâmica entre arte e vida, pois os marcadores da diferença/trânsito são acionados na composição e recomposição constante da ação artística desempenhada por eles.

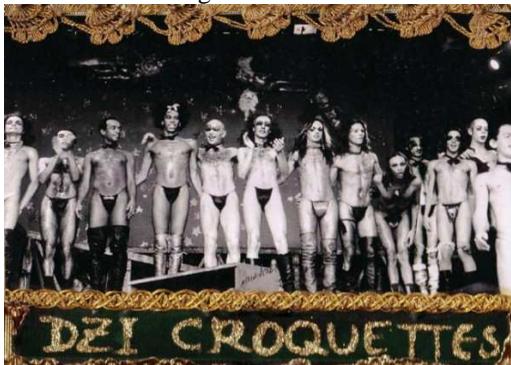
Ainda que de forma inconsciente, o grupo indiretamente questionou os padrões naturalizados, compondo assim, corpos em meio ao trânsito entre o feminino e o masculino, desconstruindo a força do macho e a graça da fêmea.

O formato da ambiguidade dado à apresentação doava-lhe um sentido para além do

esvaziamento de conteúdo imediato; suas verdades, ditas de modo irônico, duvidoso, jocoso, realçavam e reforçavam a instabilidade do terreno que sustenta os nossos valores, objetivos, sentidos, conceitos. Sua marca é o movimento; fazer contato com os Dzi é ser movido, mexido. Em outras palavras, uma das tantas marcas passíveis de ser encontradas nos Dzi é o trânsito. (THÜRLER, 2013. p. 05)

Desta forma, percebe-se que a exploração de corpos indefinidos não por opção, mas por confecção artística do grupo Dzi Croquettes expõem formas transitáveis em cena. Como podemos observar nas imagens corporais, apresentadas nas cenas das figuras 12, 13 e 14, aonde o grupo expõe os corpos abjetos, descritos pela diferença, ou seja, pelo efetivo trânsito.

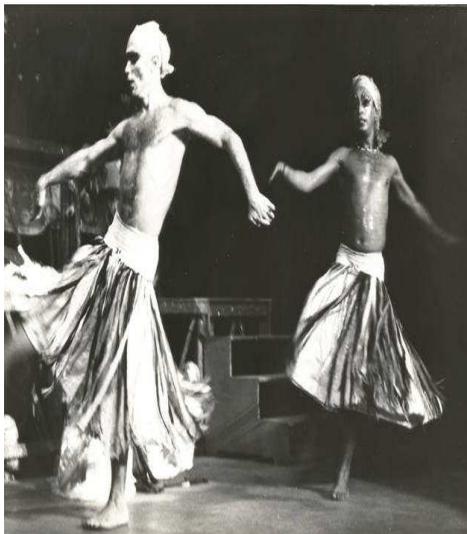
Figura 9: Elenco completo do espetáculo “Gente computada igual a você”



Fonte: Arquivo do grupo.

você”

Figura 10: cena do espetáculo “Gente computada, igual a



Fonte: Arquivo do Grupo

Figura 11: Lennie Dalle em uma das cenas do espetáculo *gente computada igual a você*.



Fonte: Arquivo do grupo

Como podemos analisar nas imagens, expostas acima, a proposta corporal abjeta ressalta várias possibilidades que o corpo pode vir a adquirir; o corpo abjeto subverte a norma inteligível, pontuando outras relações que não estão necessariamente compreendidas ao sexo/gênero.

Quando contemporaneamente percebemos os corpos transexuais<sup>113</sup> na grande mídia, ou até mesmo quando descrevemos outras formas definidas por uma imagem padrão, compomos uma linha conclusiva de reconhecimento corporal, através dos destaques de corpos que são e outra que não são aceitáveis. Para efetuar tal avaliação acionamos as condições biológicas correlatas, e assumimos como abjetas aquilo que está colocado fora dos padrões instituídos.

A criação desse corpo transitório na produção Dzi vem a reboque do entendimento que o grupo desenvolve sobre questões de gênero, muito relacionada à visão de androginia que o grupo teve contato. Em entrevista o ator e ex-Dzi Croquette, Benedito Lacerda, coloca como o termo gênero era descrito dentro da dinâmica do espetáculo. “Acredito que é bem fácil de entender isso, pois gente não tem gênero, ou seja, é o ser humano, bem mais do que um homem ou uma mulher, mas sim todos os gêneros que um ser humano possa ser”<sup>114</sup>. Logo, é mediante essa conceituação que o corpo abjeto se constrói e se reconstrói, pois, as bases são convictamente transitórias, não fixas. O que o ator pontua é que eles em cena colocam um corpo sem gênero, ou seja, um corpo já inscrito na marca da ampla possibilidade. Porém observo que na fala do

---

<sup>113</sup>Indivíduos que não se reconhecem com o sexo determinado biologicamente. Vale ressaltar que a transexualidade não se relaciona de forma direta com a identidade sexual, ou seja, a orientação sexual ou identidade sexual não se encontram correlacionadas.

<sup>114</sup>Trecho da entrevista realizada por e-mail com o Benedito Lacerda.

Lacerda não é percebida as relações de desigualdade que perpassam as análises das relações de gênero<sup>115</sup>.

O filósofo Paul B. Preciado desenvolveu uma ação conceitual a partir da ideia de “manifesto contrassexual”, expondo a diferença como um campo de reconhecimento:

O sistema sexo/gênero é um sistema de escritura. O corpo é um texto socialmente construído, um arquivo orgânico da história da humanidade como história da produção-reprodução sexual, na qual certos códigos se naturalizam, outros ficam elípticos e outros são sistematicamente eliminados ou riscados. A (hétero) sexualidade, longe de surgir espontaneamente de cada corpo recém-nascido, deve se reinscrever ou se reinstruir através de operações constantes de repetição e de recitação dos códigos (masculinos e femininos) socialmente investidos como naturais. (PRECIADO, 2014, p. 26)

Desta forma, o filósofo apresenta pilares para pensarmos uma ação contrassexual, diante do corpo socialmente construído por visões inteligíveis em gênero, pontuado por códigos em gênero e sexualidade. Vale salientar que:

A contrassexualidade tem como tarefa identificar os espaços errôneos, as falhas da estrutura do texto (corpos, espaços intersexuais, hermafroditas, loucas, caminhoneiras, bichas, sapos, bibas, fanchas, busch, históricas, saídas ou frígidas, hermafrodykes...) e reforçar o poder dos desvios e derivações com relação ao

---

<sup>115</sup> Os estudos da intersexualidade acionam os marcadores das diferenças de classe, étnico-racial, para entender as relações firmadas na sociedade sobre gênero e sexualidades.

sistema heterocentrado.[...] A questão não reside em privilegiar uma marca (feminina ou neutra) para levar a cabo uma discriminação positiva, tampouco em inventar um novo pronome que escapasse da dominação masculina e designasse uma posição de enunciação inocente, uma origem nova e pura da razão, um ponto zero no qual surgisse uma voz política imaculada. O que é preciso fazer é sacudir as tecnologias da escritura do sexo e do gênero, assim como suas instituições. Não se trata de substituir certos termos por outros. Não se trata nem mesmo de se desfazer das marcas de gênero ou das referências às heterossexualidades, mas sim de modificar as posições de enunciação. (PRECIADO, 2014, p. 27)

Sendo assim, a atuação do Dzi Croquettes, projetou não uma classificação identitária que descrevesse sua atuação em apenas uma única via de operação. Eles objetivaram no processo criativo o trajeto entre o feminino e o masculino, como possibilidade de existência artística e social, desestabilizando os papéis convencionados. “Os modos como macho e fêmea se apresentam, se seduzem, se tocam, não faz mais sentido: a vida mudou muito, e com isso mudou por completo o que sente o corpo” (ROLNIK, 1998, p. 69). Essas mudanças podem ser percebidas na atualidade, quer sejam no campo social, político e artístico. No vocábulo *gente*, o grupo projetou um novo ser em fluxo contínuo. Sendo assim, o ser humano é muito mais do que uma identidade descrita no começo, meio e fim de sua atuação.

Dentro da identificação dos corpos artísticos e sociais desenvolvidos pelos Dzi Croquettes, o “andrógino” e o “gente” são vias descritivas destes corpos que buscam o trânsito como forma existencial. A identificação de andróginos, tanto adotada pela mídia da época, quanto pelos próprios artistas, reafirma uma forma transitória de identificação, na qual passam a

descrever a experiência Dzi. Porém, segundo as pesquisadoras Raewyn Connell e Rebecca Pearse no livro “Gênero uma perspectiva Global”, na visão de Sandra Bem, a identificação andrógina é algo que precisa ser revisitada na contemporaneidade já que os padrões naturalizados por ela enquanto construções identitárias já não correspondem às formas variadas que compõem o indivíduo:

O conceito de “androginia” mencionado por Sandra Bem (1974) e outro psicólogo na época foi uma tentativa bastante popular de definir um padrão de gênero alternativo. Androginia significa uma mistura de características masculinas e femininas que um indivíduo ou a sociedade poderia escolher. (CONNELL, PEARSE, 2015, p. 99)

Pensar o trabalho dos Dzi Croquettes, por um prisma analítico buscando fundamentos em uma identidade andrógina, já não corresponde ao sistema transitório de infinitas relações em gênero colocadas contemporaneamente. Hoje, com as novas relações que estabelecemos com os avanços dos estudos em gênero, podemos identificar inúmeras fissuras que o espetáculo já evidenciava, mas que dentro da dinâmica do andrógino já não corresponde.

Dentro da dinâmica contemporânea em gênero, de pensar o corpo, o sexo e as práticas sexuais dentro das práticas artísticas, nos leva diretamente a promover um novo olhar para identificar as projeções que o espetáculo dos Dzi Croquettes desenvolveu na década de setenta. Ao analisar o trabalho dos Dzi Croquettes dentro de um aspecto histórico-social contemporâneo é projetar o trabalho do grupo para um espaço variado no campo do indefinido, do estranho, ou do *queer*, aspecto este pontuado no tópico anterior.

Observar o grupo por meio da dinâmica dos discursos contemporâneos em gênero nos faz colocar o trabalho dos Dzi

Croquettes (*Gente computada igual a você*) como um dos marcadores históricos importantes para pensar a arte e gênero, e, sobretudo, para pensar como o teatro pode problematizar as questões em gênero e sexualidade, seja ela atrelada à dramaturgia ou às concepções estéticas. As fissuras estabelecidas pelo trabalho dos Dzi não só movimentaram fluidas identificações em gênero e sexualidade, no contexto histórico da década de 1970 no Brasil, como desenvolveram marcas que podem ser revisitadas para pensar as novas formas instáveis desenvolvidas no contexto contemporâneo em gênero e teatro.

A retomada dos Dzi nos dias de hoje resgata, divulga e atualiza o potencial revolucionário desse grupo teatral. Sem qualquer pretensão de representar movimentos sociais da época, os Dzi Croquettes falavam de si, de seus problemas, de suas experiências teatrais e de grupo, de suas relações. Ao criar um modo possível de falar de si com liberdade, os Dzi exerceram sua autoria e transgrediram a mera encarnação e repetição do discurso; materializaram seus corpos, corpos ininteligíveis, abjetos. Corpos estes cuja voz ressoa na atualidade e ainda se mostra capaz de desestabilizar discursos e posições. Passados quase 40 anos, os Dzi Croquettes ainda são os porta-vozes da mudança, da inovação, do progresso, enfim, da revolução cultural, social e artística no Brasil. (THÜRLER, 2013, p. 08)

Refletir tendo como foco de estudo o trabalho artístico dos Dzi Croquettes é perceber que a fronteira é muito mais do que um local apenas de passagem, ela pode vir a ser um local de existência dúbia, transitória e marcadamente estranha e por que não dizer *queer* do indivíduo em sua ampla existência, seja

no social ou nos reflexos encontrados na cena contemporânea artística.

#### 4.5 O LUGAR DO TEATRO NA DINÂMICA CONTEMPORÂNEA EM GÊNERO

De acordo com as marcas que são produzidas e naturalizadas dentro dos processos sociais, destacam-se as atividades no campo da educação e cultura, percebendo as relações para com as questões de gênero. Como fica a situação da Arte ou especificamente do Teatro, dentro da dinâmica de reafirmação binária em gênero do indivíduo?

Como os registros históricos teatrais observam (ou não), corpos artísticos diluídos em identidades de gênero, cada vez mais fragmentadas da persona, que contemporaneamente se configura com a do artista? Fatores canônicos artísticos teatrais ainda são observados pelo prisma que confirmam a regulação dos corpos artísticos por meio da correlação entre sexo, gênero e sexualidades? Essas e outras questões são pontudas para descrever o espaço de atuação da arte, dentro do processo de construção hegemônica do perfil legível do indivíduo, na estreita relação entre arte e vida em fluxo contínuo.

Em alguns estudos históricos teatrais brasileiros pouco ou quase nunca identificamos experiências teatrais que desenvolvem alguma “inconformidade” na relação entre sexo, gênero e sexualidades, por meio dos personagens, colocados em cena ou na variada composição transitória dos artistas, que pode envolver aspectos de vida e arte na dinâmica de sua produção teatral.

Desta forma, compreender que tipo de relação o teatro tem na (in) visibilidade desses corpos inconformados,

transitórios ou notadamente *queer*, é relevante, pois nos ajuda a compreender o silenciamento dos Dzi Croquettes, por mais de quarenta anos nos registros específicos em teatro.

Vale ressaltar que as percepções de gênero e sexualidade, através dos avanços dos estudos, foram ampliadas com o decorrer do tempo adentrado outras áreas e solidificando o discurso em gênero na interdisciplinaridade com outros campos, mas não podemos usar dessa afirmativa para naturalizar esquecimentos artísticos, pois devemos iniciar investigações que possibilitem apropriações que fragilize tal processo de naturalização, expondo como esses olhares são construídos e estritamente fixados apenas em um único nível de exposição corporal e artística (binária), permitindo assim contatos com teorias e estudos que possam ajudar no entendimento, antes negligenciado.

Refletir sobre tal realidade pode expor algumas vias de justificativas para além das já usualmente colocadas para naturalizar o silenciamento destes corpos artísticos/sociais, pois entendemos que esse processo de arrebatamento dos corpos difusos, híbridos inconformados, ou abjetos, podem esta relacionada à manutenção do sistema hegemônico de pensar apenas o corpo inteligível tanto no campo social, como no campo artístico. Obviamente, que devemos pontuar vários fatores que podem contribuir ou não para tal realidade, porém, já podemos identificar que a perpetuação de corpos inteligíveis, por meio de personagens, já demonstra uma construção hegemônica na produção artística, que indica a relação direta do sexo, gênero e sexualidades.

As noções de personagens e identidades dentro da concepção conceitual fixa não devem ser prerrogativas para observar as frágeis composições artísticas geradas na produção de grupos e artistas da década de 1970 no Brasil; especificamente a atuação do grupo Dzi Croquettes - destacada neste trabalho -, justamente porque o grupo se (re) constrói por uma via dinâmica que estabelece o fluxo como fonte de

existência. Segundo as falas dos artistas, descritas no capítulo anterior, a construção das personas acontece em estreita relação com a vida de cada artista, envolvido na experiência Dzi. Porém, as questões de gênero e sexualidade que constroem o indivíduo também pontuam a frágil composição das personas em cena.

Tal dinâmica promovida pelo grupo descreve no campo artístico da década de setenta no Brasil corpos difusos, configurados pelo trânsito, fragilizados na composição de identidades, criados no processo artístico.

Por meio do espetáculo *Gente computada igual a você*, essas identidades ganharam ampla divulgação como foi percebido no capítulo anterior. Entretanto, partindo da visão da manutenção da correlação entre sexo, gênero e sexualidade, a exposição de artistas difusos em suas composições estéticas híbridas e contemporaneamente chamadas de *queer* diante da normatividade que diretamente aciona vias binárias, a visibilidade é negada em prol da perpetuação visível apenas de corpos inteligíveis. Sendo assim, a exposição destes corpos é anulada, em vários espaços de marcadores históricos artísticos teatrais.

Vale ressaltar que expor essa outra possibilidade de entendimento do processo de invisibilidade artística, dada no ambiente político-social da década de setenta, não invalida a ampla construção historiográfica teatral desenvolvida até o momento, pelo contrário, o objetivo é apresentar outras compreensões que podem estar inconscientemente atreladas à manutenção de dados inflexíveis de sexo, corpo, gênero e identidades dentro do campo teatral. Assim, podemos observar que:

Somos sujeitos de muitas identidades. Essas múltiplas identidades sociais podem ser, também, provisoriamente atraentes e, depois, nos parecem descartáveis; elas podem ser, então, rejeitadas e abandonadas. Somos sujeitos de identidades transitórias e contingentes.

Portanto, as identidades sexuais e de gênero (como todas as identidades sociais) têm o caráter fragmentado, instável, histórico e plural, firmado pelos teóricos e teóricas culturais. (LOURO, 2007, p. 12)

Portanto, a crise de identidade nos mostra que essa fragmentação do processo identitário, seja no campo do gênero ou no campo artístico, nos revela possibilidades de inúmeras existências, para além do binarismo já solidificado e naturalizado.

Quando os atores dos Dzi Croquettes resolvem, em plena ditadura militar, revelar outras possibilidades de constituição do ser humano, eles de alguma forma propõem variadas construções identitárias que estabelecem o trânsito no espaço de tempo entre gênero e sexualidade como aspecto primordial dentro do processo de criação artística, desestabilizando assim o fluxo orgânico que confere a dinâmica padrão de pensar o gênero por meio das correlações fixas, mencionada anteriormente.

Louro (2007) nos mostra os desafios que a expansão do indivíduo pode nos revelar, já que a variação do gênero atrai outros desafios para as relações contemporâneas em gênero:

O grande desafio não é apenas assumir que as posições de gênero e sexuais se multiplicaram e, então, que é impossível lidar com elas apoiadas em esquemas binários; mas também admitir que as fronteiras vêm sendo constantemente atravessadas e – o que é ainda mais complicado – que o lugar social no qual alguns sujeitos vivem é exatamente a fronteira. (LOURO, 2007, p. 28)

Logo, observar a fronteira não apenas como um espaço de passagem, mas como um espaço “permanente” e

continuamente em trânsito na constituição fragmentada do indivíduo é algo que modifica as relações pessoais, sobretudo, a relação contemporânea em gênero e que de forma direta indicam alguns silenciamentos nos marcadores históricos no campo teatral.

O que Louro (2007) descreve em sua colocação é que ampliação do indivíduo dentro do seu processo de conhecimento e reconhecimento do ser humano em diálogo com espaços que antes eram percebidos apenas como zonas de passagens, e que agora se solidificam enquanto zonas existenciais, é uma instância bastante desafiadora. Por isso, esse desafio deve ser assumido também pelos marcadores históricos teatrais, a fim de reconhecer os movimentos, grupos e artistas que obtém na fronteira a relação entre arte e gênero.

Em recente entrevista, Butler aponta para a amplitude da formação do indivíduo no que confere a complexidade sexual. Segundo a pesquisadora, as manutenções hegemônicas de conceitos inflexíveis “turvam” o reconhecimento de novas formas fronteiriças de identificação do ser humano. Sendo assim, a autora nos aponta que:

Talvez devêssemos então aceitar a variação e a complexidade sexual dos humanos. Quando nos referimos a uma diferença material entre os sexos, recorremos a um antigo esquema conceptual de modo a nos entendermos sobre o que dizemos. Temos de ter em conta o facto de que há muitas maneiras diferentes de estabelecer o sexo, o que significa que nenhuma definição goza de uma hegemonia cultural. E isto não significa que o sexo não existe. (BUTLER, 2015)<sup>116</sup>

---

<sup>116</sup> Entrevista publicada na revista virtual *Público*, com o título: “Desfazendo o gênero e outras subversões.” Publicada em 29/05/2015, disponível em: <<http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/desfazer-o-genero-e-outras-subversoes-1696991>>.

Quando o Dzi Croquettes na década de 1970 projeta personagens diluídas que se confundem com a vida de cada ator/bailarino, fragmentadas em gênero, por meio do fluxo entre o fazer artístico e suas ações no campo social, eles já estabeleciam contato direto e contínuo com a vivência transitória existente na fronteira, que não era percebida pelos artistas apenas como um espaço que separa o certo do errado, o permissível do proibido. A zona fronteiriça habitada por eles foi percebida como um espaço plural do convívio entre o masculino e o feminino, que em um contato processual reverberavam novos corpos, novos comportamentos, notadamente criados em meio ao trânsito, contemporaneamente chamados de corpos *queer*.

Mesmo sabendo que a expansão dos debates acerca do entendimento em gênero, por vias fluidas, vem sendo concretizada contemporaneamente, a ação dos Dzi Croquettes na década de 1970 já nos evidenciava algumas fissuras de desestabilidade no que corresponde às noções de sexo, gênero e identidade. A relação com corpos percebidos como andróginos - adjetivo empregado pelos artistas e pela mídia da época para evidenciar os corpos Dzi - foi algo perturbador para época da década de setenta nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, seja no campo artístico teatral, seja no campo social.

A relação que o público exercia com os Dzi Croquettes era muito mais próxima e pessoal do que com outras companhias e trabalhos teatrais que se vinculavam com a estética do *travestismo*, mesmo porque quando o público se aproximava dos artistas envolvidos com a experiência Dzi, as noções de identidade sexual ficavam suspensas de ambos os lados. As concepções se tornavam flexíveis, transitórias, abrindo assim, outros campos de relações sociais que não se estabelecia pela matriz normativa e biológica de pensar o sexo e a sexualidade de forma fixa.

Quando no capítulo anterior tratamos por identificar que o público que conviveu com os Dzi Croquettes se

constituía de ampla e variada sexualidade, era justamente pensando na inflexibilidade das identidades, sejam elas sexuais, ou de gênero. Os aspectos fluidos indentitários não foram percebidos como algo que pudesse limitar a dimensão do público definido em X ou Y para adentrar ao universo comportamental dos Dzi Croquettes, pelo contrário, para os artistas o importante era o convívio com todos. Ao afirmar que a negação de categorias fixas dentro da perspectiva Dzi a pesquisadora Lobert descreve a amplitude que o trabalho do grupo obteve:

No seu conteúdo ou plano discursivo, a peça começava pela negação de categorias que diziam respeito tanto aos espectadores quanto aos atores (“Nem homens, nem senhoras/ Nós não somos homens, não somos mulheres”), para juntá-los em seguida numa outra categoria comum a ambos: “gente computada”. (LOBERT, 2010, p. 77).

Na matéria intitulada “Os Croquettes segundo Wagner um deles”, publicada no jornal Folha de São Paulo no ano de 1972, Wagner Ribeiro destacou a amplitude do trabalho artístico desenvolvido pelo grupo, descartando assim qualquer tipo de identidade que estabilizasse o espetáculo em uma única via de atuação. “Os Dzi Croquettes 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 nós não representamos ninguém”.<sup>117</sup>

Refletir aspectos relacionados ao teatro dentro dessa rede de instabilidade que não sufoca e nem dissolve nenhum argumento posto em trânsito é pontual na contemporaneidade, visto que ressaltar essas fissuras em gênero, mesmo quando

---

<sup>117</sup>Folha de São Paulos, caderno folha ilustrada, 02 de agosto de 1972.

colocadas em tempos político-sociais onde as questões de gênero e sexualidades, percebidas de forma fluida, foram sumariamente silenciadas. Tal reflexão se põe como relevante ao pensar a história nas relações contemporâneas em gênero.

O contexto político social do fim da década de sessenta e início da década de setenta no Brasil, no que tange especificamente o contexto artístico foi extremamente repressor e autoritário dado pela constante vigilância ditatorial, porém, tivemos grupos e artistas que evidenciaram trabalhos transgressores ao período, em vários sentidos, e foram anulados em diversos marcadores históricos da época.

Por conseguinte, pensar porque essas formas transitórias em gênero e sexualidade ainda encontram-se fora dos registros teatrais em plena contemporaneidade é algo que deve ser questionado, já que não se trata mais de assuntos renegados a ativos atos de repressão, silenciamento ou falta de conhecimento sobre questões fluidas em gênero, como percebido na década de 1970.

A permanência desse cenário de esquecimento na contemporaneidade afirma que a dinâmica de omissão em gênero percebido no campo teatral obedece outra lógica que de forma direta solidifica o pensamento estabilizado e correlato de pensar o indivíduo (seja aquele que faz ou aquele que está sendo representado) como apenas seres inteligíveis na relação direta entre sexo, gênero e sexualidade.

Pensar o lugar da arte, em específico o lugar do teatro na zona fronteira, contemporaneamente, do sexo e do gênero, é problematizar como estamos nos relacionando com o passado, a fim de construir um futuro mais libertário e mais justo com as eclosões identitárias do indivíduo, já que ele enquanto artista e enquanto cidadão já não se conforma apenas com a visão fixa e estável por meio da aceção de identidade binária. Pensar a história não é apenas evidenciar memórias, é sobretudo expor como elas foram selecionadas.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trajeto histórico desenvolvido nesta dissertação descreve a intenção de apresentar uma pesquisa dentro do universo acadêmico, especificamente de um Programa de Pós-graduação em Teatro, sobre o trabalho artístico desenvolvido pelo grupo *Dzi Croquettes* na década de 1970, nos palcos teatrais brasileiros, assim como busca de forma pendular refletir contemporaneamente as apropriações da memória apresentada pelo filme documentário *Dzi Croquettes* projetam à contemporaneidade, e as possíveis relações que a partir de então podemos estabelecer, sobretudo, no aspecto de gênero e sexualidade.

Sendo assim, com a escrita desta dissertação colocamos ao campo do teatro, aspectos pouco trabalhados no contexto teatral, por diversos fatores que aqui foram colocados, mas que objetivaram a experiência fronteira dilatada de pensar e desconstruir a naturalização da *força do macho e a graça da fêmea*, não só descrevendo aspectos do passado, mas relacionando com reflexões do presente.

A relação do passado e presente foi desenvolvida dentro de uma constância entre o histórico do grupo apresentado na década de setenta, com as reverberações da memória do grupo na contemporaneidade, assim como reflexões contemporâneas em gênero.

*Dzi Croquettes* não foi apenas um marco no que tange às formas transgressoras de pensar o indivíduo para além do binarismo de gênero naturalizado em apenas duas vias de constituição (homem e mulher). A atuação do grupo não foi apenas importante por revelar outras posições do teatro frente à dimensão de pensar arte e gênero no período da década de setenta. A experiência *Dzi* nos deixou inúmeras heranças.

A herança deixada pelo grupo, na perspectiva inventiva e coreográfica do Lennie Dale muda radicalmente a prática da

dança no país, pois o inventivo bailarino estadunidense, por meio da sua atuação artística solidificada com sua atuação no trabalho com os Dzi Croquettes descreveu marcas no que tange o estilo de Jazz empregado ao teatro da época. Logo, o grupo mobilizou gerações e transformou a dança no que percebemos hoje nas elaboradas performances das grandes companhias de teatro musical, que buscaram profissionalismo agregando valores para o artista, dentro da atuação, canto e dança.

Vale ressaltar que o desenvolvimento dramaturgico efetivado pelo Wagner Ribeiro, através de um texto original que favorecia a evolução do ator bailarino em cena, por meio dos vários momentos de improvisações, descrevia estreita relação no que corresponde a uma estética cabaré.

Na contemporaneidade, podemos perceber que existem planos mais fluidos das fronteiras em gênero. Alguns movimentos conscientes e outros involuntários nos demonstram que a rigidez em torno das performances de gênero mostra-se fragmentadas, possibilitando assim, o passeio entre os lugares, sem pretensão de estabilizar-se em uma zona fixa e dicotômica, projetada no homem ou na mulher.

O sujeito pós-moderno preocupa-se em habitar os entre lugares, sem necessariamente objetivar um ponto de chegada, tendo, muitas vezes, apenas um ponto de partida ou alguns estímulos que levem a experimentar, usar, transitar o ambiente contemporâneo e suas infinitas possibilidades.

Com o avanço da tecnologia e dos estudos em gênero, aspectos do público e do privado foram ampliados a fim de contemplar a viagem pós-moderna do indivíduo, oferecendo locais de deslocamento, desenraizamento e trânsito. Dentro da perspectiva de gênero, as barreiras do natural/biológico estão sendo redimensionadas, para que assim novas possibilidades possam emergir.

A viagem realizada pelo indivíduo pós-moderno, transforma o corpo e subverte normas predefinidas, propondo novos espaços a serem ocupados e vivenciados por ele sob uma

forma histórica pendular, onde o passado é revisitado no trajeto do encontro com questões do presente.

Tratando-se do ambiente de gênero, o trajeto percorrido pelo indivíduo questiona as percepções pré-estabelecidas em visões dialógicas, com apenas dois campos de possibilidades – masculinas e femininas. Os novos arranjos identitários são percebidos, por alguns autores, como resultados dessa viagem do indivíduo pós-moderno no intuito de romper com as barreiras entre as duas possibilidades já mencionadas. Para o sujeito hodierno, não há um lugar predefinido, o que existe é o fluxo que explora novas vivências, que só são percebidas através do trajeto percorrido.

Sendo assim, estudar o trajeto histórico dos Dzi Croquettes é propor um modo de rever o grupo e todas as suas transgressões que se encontravam relacionadas apenas ao passado, mas foram desenvolvidas numa perspectiva pendular com questões do presente. Em vista disso, a dissertação expõe dados históricos, políticos, sociais, de formas macro; evidenciando o contexto político da década de 1970, assim como pontua de forma micro as relações que constituíram o trabalho dos Dzi e sua reverberação na contemporaneidade, sobretudo com relação às questões de gênero e sexualidade.

Ao embarcar em uma viagem pós-moderna, através dessa dissertação, alguns questionamentos devem ser redimensionados para os agentes que buscam desenvolver o percurso tendo o trânsito como local de convivência e produção artística.

Deslocando o sujeito para seus questionamentos, onde você está? Qual fronteira você habita? Qual relação podemos efetuar entre o passado e o presente? Talvez essas tenham sido algumas das perguntas sem respostas, que foram pontuadas pelos Dzi na perspectiva teatral brasileira e mundial da década de setenta que ficam e ficaram sem respostas, pois o referido grupo transgressor nos revelou perguntas, mas propositalmente

nos deixou sem respostas a fim de nos desestabilizar a fim de propor respostas transitórias no decorrer do tempo.

Por fim, pensar, ser, e sentir-se Dzi Croquettes, seja no passado ou na contemporaneidade é buscar o fluxo como opção e não apenas como reafirmação de algo fixo, inflexível e conclusivo. Os Dzi Croquettes sempre serão uma pergunta em aberto aos possíveis atravessamentos cotidianamente construídos ao longo do tempo.

## REFERÊNCIAS

ANTÔNIO, João; BITTENCOURT, Francisco; CHRYSÓSTOMO, Antônio. **Lennie Dale chega, assaltando a geladeira e abre o verbo – Eu sou muito tihoso**. Jornal Lampion da Esquina. 25 de julho de 1978.

AESCHIMANN, Eric. **Teoria de gênero**: Judith Butler responde aos seus críticos. Jornal Francês Le Naouvel Observateur. 15 de dezembro de 2013.

BARCELLOS, Ciro. **Entrevista com o ator, bailarino e ex Dzi Croquettes Ciro Barcellos**. Rio de Janeiro. 13/11/2015. Entrevista concedida a Jurandir Eduardo Pereira Junior.

\_\_\_\_\_, **Entrevista no vídeo de divulgação do espetáculo *Dzi croquette em bandália***. Entrevista publicada em formato de vídeo no youtube. Gravação feita no teatro HCBC – SP em 09/08/2015. Duração: 9 minutos. Acesso em 12/05/2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pzp5W8eLGbc>

BARROS, Alcides, **A situação social da mulher no teatro de Consuelo de Castro e Leilah Assunção**. Latin American Theatre Review. Vol. 09, nº 2. 1976.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão de identidade. Rio de Janeiro. Civilização brasileira, 2003.

\_\_\_\_\_. **Corpos que pensam**: sobre o limite discursivo do “sexo”. In. O corpo educado: pedagogia da sexualidade. LOURO, Guacira Lopes. (Organização) Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. Editora: Autêntica. 2007. p. 153- 172.

BRAGA, Reinaldo Cotia, **Entrevista com o ator Reinaldo Cotia Braga**. Rio de Janeiro. 14/11/2015. Entrevista concedida ao pesquisador Jurandir Eduardo Pereira Junior.

CASTRO, Ana Lúcia. **Culto ao corpo: identidades e estilos de vida**. VIII Congresso Luso- Afro- Brasileiro de Ciências Sociais. Coimbra. 2004

COELHO, Frederico. **Eu brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 2010

CONNEL, Raewyn, PEARSE, Rebecca. **Gênero uma perspectiva global: compreendendo o gênero – da esfera pessoal à política – no mundo contemporâneo**. Tradução e revisão técnica Maria Moschkovich.2015. Editora: Nversos.

DYER, Richard. It's being camp as keeps us going. In: **Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject**. Editado por CLETO, Fabio. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002.

DUNN, Christopher. **Tropicália, counterculture and the diasporic imagination in Brazil**. In: PERRONE, Charles; DUNN, Christopher. (eds). *Brazilian popular music and globalization*. New York: Routledge, 2002, p. 72-95.

DZI CROQUETTES. **Direção: Tatiana Issa e Raphael Alvarez**. Produção: Tria. Manaus: Imovision, 2009. DVD (110 min.), son., cor e PB.

FAVARETTO, C. 2000. **Tropicália - Alegoria, alegria**. 3a edição. São Paulo:Ateliê Editorial.

FUSER, Fausto. **Tem Dzi Croquettes na Banca**. Folha de São Paulo. 25 de julho de 1972.

FERNANDES, Silvia. **Grupos teatrais anos 70**. Campinas: Editora Unicamp, 2000.

FIGUEIREDO, Luciano (org). **Lygia Clark – Hélio Oiticica: cartas, 1964-74**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**. v. 1: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e Punir: história da violência nas prisões**. Petrópolis: Vozes, 1987.

GAMSON, Joshua. **As sexualidades, a teoria queer e a pesquisa qualitativa**. In: DENZIN, N. K. e LINCOLN, Y. S. O Planejamento da Pesquisa Qualitativa. Porto Alegre: Artmed/Bookman, 2006. p. 345-362

GUERREIRO, Antônio. **Desfazendo o gênero e outras subversões**. Revista online Virtual Público.29 de maio de 2015.

GRILLO, Patrícia. **Lennie Dale confirma sua vinda para ministrar aulas na capital**. Jornal O Estado de Florianópolis.15 de dezembro de 1981.

HOLLANDA, Heloisa B. **Impressões de Viagem – CPC, VANGUARDA E DESBUNDE**. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2004.

ISSA, Tatiana. ALVAREZ, Rafael. **Entrevista com os diretores do filme Dzi Croquettes**. Entrevista publicada no site Saraiva e no youtube em forma de vídeo. Acesso em 13/09/2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iipMvYjwuul>

JORNAL Intervalo. **Lennie Dale**: descobrindo que samba dá balé. n<sup>a</sup> 67. 21 abril de 1964)

JORNAL Folha de São Paulo. **Os Croquettes segundo Wagner um deles**. 02 de agosto de 1972.

JORNAL O globo. **A vida de Lennie Dale, da infância à cadeia, nas cores de um musical**.. 23 de maio de 1978.

JORNAL Folha de São Paulo. **Dzi Croquettes de novo em São Paulo**. 08 setembros de 1974.

JORNAL Folha de São Paulo. **Dzi Croquettes na Europa**. 07 julho de 1974.

JORNAL Folha de São Paulo. **A apoteose dos Dzi Croquettes na corte de momo**.30 de agosto de 1976.

LAURETIS, Teresa de. **A tecnologia do gênero**. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses*. O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LACERDA, Benedito. **Entrevista com o ator e ex Dzi Croquettes Benedito Lacerda**. Rio de Janeiro. 14/11/2015. Entrevista concedida ao pesquisador Jurandir Eduardo Pereira Junior.

LEÃO, Raimundo Matos. **Transas na cena em transe: teatro e contracultura na Bahia.** EDUFBA, 2009.

\_\_\_\_\_. **Teatro de Grupo contracultural.** Artes Revista. Nº03. 2014.

LIMA, Mariângela Alves de. **Quem faz teatro.** In: Anos 70: ainda sob a tempestade”. Adulto Novaes. Rio de Janeiro. Aeroplano Editora. Editora Senac Rio. 2005

LOBERT, Rosemary. **A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes”.** Campinas: Editora Unicamp, 2010.

LOURO, Guacira Matos. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós- estruturalista.** Rio de Janeiro. Editora Vozes. 2007.

\_\_\_\_\_. **Um corpo estranho: Ensaios sobre sexualidade e teoria Queer.** Belo Horizonte. Editora: Autêntica. 2004.

LOPES, Denilson. **O homem que amava rapazes e outros ensaios.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

MACIEL, Luis Carlos. **O tão da contracultura.** In: “Por que não?” Rupturas e continuidades da contracultura. Maia Isabel Mendes de Almeida, Santuaza Cambraia Naves (org). 7 Letras. 2007.

MARANHÃO, Malu. **Lenny Dale: um americano e a dança no Brasil.** Jornal O Estado do Paraná. 14 de agosto de 191.

MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão: uma frente de resistência.** Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor. 1985

MOSTAÇO, Edélcio. **Teatro e política: Arena, oficina e opinião.** Proposta Editorial. São Paulo. 1982.

\_\_\_\_\_. **Computado, Eu?** In. ANTUNES NETO, André Luiz, BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. TORRES NETOS, Walder Lima. (orgs). *Da cena contemporânea.* Rio Grande do Sul. ABRACE. 2011.

MOURA, Ivana. **Fundador do grupo Vivencial acredita que o grupo não acabou, mas se disseminou.** Jornal Diário de Pernambuco (online). 21 de novembro de 2011.

MORAES, Marina. **O bailarino e coreografo Lennie Dale morre em Nova York aos 57 anos.** Jornal Folha São Paulo. (09 de agosto de 1994)

MUNDIN, Ana Carolina da Rocha. **Uma possível história da dança jazz no Brasil.** Anais do III fórum de pesquisa científica em arte. Curitiba. 2005.

NILVA, de Souza. **Cinema: o premiado documentário sobre a tribo DZI Croquettes.** Jornal online Jornais de todos os Brasis. 13 de julho de 2014.

PAES, Maria Helena Simões. **A década de 60- rebeldia, contestação e repressão política.** 4ª edição. São Paulo. Gráfica Palas Athenas, 2004.

PEDRO, Maria Joana. **Narrativas fundadoras do feminismo: poderes e conflitos.** Revista Brasileira de história. São Paulo. V. 26. Nº 26. p. 249- 271. 2006.

PEREIRA, Jurandir Eduardo Junior. Monografia em teatro Licenciatura: **Nem home, nem mulher, gente: a desconstrução de gênero no espetáculo gente computada**

**igual a você do grupo Dzi Croquettes.** Universidade Federal do Maranhão. 2012.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é contracultura ?** São Paulo: Brasiliense, 1992.

PEREIRA, Carlos Alberto M.; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Patrulhas ideológicas marca reg: arte e engajamento em debate.** São Paulo: Brasiliense, 1980. 269 p.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contra- sexual.** Madri: Editora Opera Prima. 2002.

REVISTA Veja. **The Lennie Dale Story.** 31 de maio de 1978

REVISTA Veja. **Desinformação: Os Dzi Croquettes voltaram sem criatividade.** 01 de outubro de 1980.

ROSZACK, Theodore. **Para uma contracultura.** Rio de Janeiro. Editora: Vozes, 1972.

RODRIGUES, Carla. **A filósofa que rejeita classificações.** Revista Cult. Edição 185. 11 de agosto de 2015.

ROLNIK, Suely. **Macho e fêmea.** In. A dominação masculina revisitada”. Daniel Lins (organização). Tradução Roberto Leal Ferreira. Campinas- SP. Ed. Papyrus. 1998.

SALIN, Sara, **Judith Butler e a teoria Queer.** 1º ed. Belo Horizonte. Autentica Editora. 2015.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. **Gênero, patriarcado e violência.** Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

SANTOS, Jordana de Sousa. **O papel dos movimentos sócio-culturais nos “Anos de Chumbo”**. Revista online do Grupo de Pesquisa em Cinema e Literatura. V.1, nº 6, Ano VI, Dez, 2009. p.488-505.

SONTAG, Susan. **Contra interpretação**. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre. Editora: L&PM. 1987.

SPARGO, Tamsin. **Foucault e a teoria queer**. Tradução Vladimir Freire. Rio de Janeiro. Ed. UFJF, 2006.

TOVAR, Claudio. **Entrevista com o ator e ex Dzi Croquettes Claudio Tovar**. Rio de Janeiro. 14/11/2015. Entrevista concedida ao pesquisador Jurandir Eduardo Pereira Junior.

TONELLI, Bayard. **Dzi,in’verso**. Editora: Ibis libris. Rio de Janeiro. 2008.

TONELLI, Bayard. **Entrevista com o ator e ex Dzi Croquettes Bayard Tonelli**. Rio de Janeiro. 15/11/2015. Entrevista concedida ao pesquisador Jurandir Eduardo Pereira Junior.

THÜRLER, Djalma. CYSNEIROS, Adriano. **Voz e palco: dzi croquettes e a experiência da abjeção**. In. VI Congresso Internacional de estudos sobre a diversidade sexual e de gênero da ABEH. 2013. Disponível em: [http://abeh.org.br/arquivos\\_anais/A/A004.pdf](http://abeh.org.br/arquivos_anais/A/A004.pdf).

THÜRLER, Djalma. **Dzi Croquettes: uma política queer de atravessamentos entre o real e o teatral**. In. Congresso Iberoamericano de Maculindades u Equidad: Investigacion y activismo. (trans) formando la masculinidade: de la teoria a lá acción. Barcelona. 2011.

TREVISAN, João Sivério. **Devassos no paraíso:** a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 7ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

VARQUES, Marco. CUNHA, Rubens da. **Margarida Baird:** 50 anos de presença no teatro brasileiro. In: Urdimento – revista de estudos em Artes Cênicas/Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Florianópolis: UDESC/CEART, 2003a, vol. 01, n. 21, p.154-167.

VENTURA, Zuenir. **1968 – O ano que não terminou.** Editora: Planeta do Brasil. São Paulo 2008.

\_\_\_\_\_. **A globalização começou em 68.** Revista Época. Edição nº 503.07 de janeiro de 2008.

VENTURA, Mauro. **Herança Contracultural.** Jornal O Globo. 18 maio de 2008.

XARABOVALHA - **trate-me leão!** Documentário do grupo teatral Asdrubal trouxe o trombone. Direção: Heloisa Buarque de Holanda. Editora:Aeroplano. Disponível: <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/asdrubal-trouxe-o-trombone/>



## **APÊNDICE**

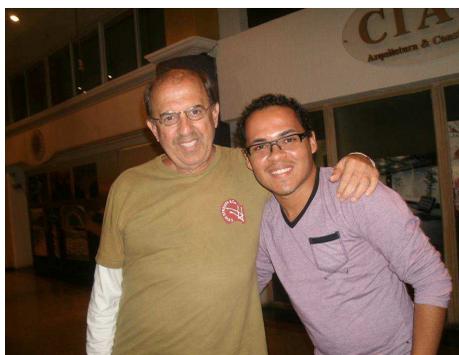
Apêndice A - Entrevistas com os atores remanescentes do grupo e com o público<sup>118</sup>

**Entrevistado:** Claudio Tovar.

**Formação:** Ator da primeira formação dos Dzi Croquettes, cenógrafo e figurinista.

**Local da Entrevista:** Shopping da Gávea, Rio de Janeiro.

**Data da entrevista:** 14/11/2015.



Fonte: Arquivo Pessoal.

### **1. Como aconteceu a criação da sua personagem para o primeiro espetáculo dos Dzi Croquettes?**

A criação era jogada uma ideia. Tipo: vamos fazer as bailarinas. O Tovar será a bailarina Alemã, o outro a bailarina francesa... era experiência o tempo todo. A gente fazia em cena, e o que dava certo a gente continuava. A minha, por exemplo, no início era uma bailarina loira, depois era meio nazista, era meio estúpida e no final das contas acabei fazendo o Hitler. O Hitler de bailarino em Paris eu fiquei com muito

---

<sup>118</sup>As entrevistas foram realizadas de forma várias no que corresponde as perguntas realizadas aos entrevistados, obedecendo assim a linha de interesse do pesquisador para aquele momento da pesquisa.

medo de fazer, mas era tanta sátira em cima que acabou dando certo e ninguém rejeitou. Então cada personagem era jogado, nos desenvolvíamos pouco a pouco. Tudo improvisação, pois o ideal era não ter nada fixo.

**2. Qual era a pretensão do primeiro espetáculo?**

A ideia sempre foi fazer teatro, mais o que deu para começar foi na boate. A ideia sempre foi teatro, porque éramos todos os atores.

**3. Vocês seguiam o texto dramaturgico proposto pelo Wagner?**

Quando o Lennie entrou ele começou a modificar o texto, pois ele precisava de uma coisa mais dinâmica para show, até porque iríamos apresentar o espetáculo em uma boate e esse texto foi realmente se diluindo por contas das continuas improvisações do espetáculo.

**4. O espetáculo tem na estrutura do título a palavra “Gente”. Na dimensão criativa do espetáculo o que isso representava ao grupo?**

Pessoas sem rótulos. Simplesmente uma pessoa. Sem ser negro, branco, homossexual, heterossexual, bissexual, ou seja, qualquer divisão que pudesse enquadrar o ser humano e que pusesse delimitar nossa atuação. Nós éramos pessoas sem nenhuma classificação. “Nós somos gente”. Não éramos nem melhor e nem pior do que ninguém. Éramos gente.

**5. Como eram observados os aspectos da sexualidade pelo grupo?**

Era uma coisa muito libertário, foi muito forte e entrar e assumir tudo isso. Deixa eu ser da maneira que eu sou. Não só me influenciou, mas influenciou muita gente. Foi uma liberdade que todo mundo se deu de ser o que se era. Foi uma coisa muito louca.

**6. Como a noção de andrógino era trabalhada dentro do grupo?**

Era uma coisa de nem fazer uma travesti e nem fazer um macho. Era fazer os dois. Esse era o jogo, o jogo da

ambiguidade. Então, as nossas roupas eram todas metade uma coisa, metade outra coisa. A gente não excluía a característica masculina de jeito nenhum, porém, isso tudo era misturado. Tinha hora que você via homem, mulher, os dois e isso era o grande barato. Ninguém nunca tinha visto aqueles corpos. Era um caminho novo. Então, o jogo era esse da androginia, da ambiguidade, da ambivalência em cena.

### **7. Qual foi o público dos Dzi Croquettes?**

O público das boates era um povo de mais poder aquisitivo. Quando a gente foi para o teatro era povão mesmo. Era povão, era muito incrível. Era gente da classe média, povo de teatro, estudantes, muito gay, hétero, muito tudo. A gente teve um pouco de medo de ir para o teatro porque tinha a censura. A gente fez o espetáculo para a censura, mais fez quase como peça infantil, sem muita nudez. Depois no Rio suspenderam o nosso espetáculo por dois meses, quando fizemos no teatro da Praia no Rio.

**Entrevistado:** Ciro Barcelos.

**Formação:** Bailarino/Ator da primeira formação dos Dzi Croquettes.

**Local da Entrevista:** Apartamento do artista, Ipanema, Rio de Janeiro.

**Data da entrevista:** 14/11/2015



Fonte: Arquivo Pessoal

### **1. Como aconteceu a criação da sua personagem para o primeiro espetáculo dos Dzi Croquettes?**

Na verdade, não existia definição de personagem. O Wagner escreveu a família Dzi Croquettes, mas nunca foi encenada na sua concretude dramaturgica, quando o texto chegou nas mãos do Lennie isso tudo foi se diluindo, porém nos guardamos e conservamos a ideia desses personagens que passaram a existir no jogo doméstico, no dia-dia do grupo. Agora em cena o espetáculo era muito livre em cena. A ideologia Dzi que o Wagner colocava no trabalho é a de liberdade do Ator. Nós tínhamos um roteiro, que era baseada sobretudo nas coreografias do Lennie e esquetes. A fórmula dos Dzi é a fórmula do teatro musical Brasileiro. A forma era a mesma do Teatro de revista. Dança, esquete, dança esquetes, e nesses esquetes apareciam os personagens que eram fruto do nosso convívio, no nosso dia-dia em vida em comunitária.

## **2. Qual era a pretensão do primeiro espetáculo?**

Era sobretudo fazer um trabalho que a gente pudesse se manter trabalhando porque na época da ditadura as peças que tinha algum aspecto político não se mantinham, e nós queríamos fazer uma peça que pudéssemos contestar rindo e fazendo humor. A intenção também vinha da insatisfação do Wagner com o cenário teatral. Ele queria fazer algo diferente, agradável de fazer e que levasse uma mensagem importante. No caso a mensagem era algo de libertar o ator. Não tínhamos pretensões de realizar um teatro engajado, de contestação ao governo, mas por acaso aquilo virou uma contestação pelo nosso comportamento, virou um processo comportamental. O público aderiu, as pessoas começaram a se vestir como a gente, os artistas se vestiam como a gente. Tinha uma coisa que as travestis estavam no auge, as travestis poderiam dizer o que quisessem, as casas cheias

## **3. O espetáculo tem na estrutura do título a palavra “Gente”. Na dimensão criativa do espetáculo o que isso representava ao grupo?**

Gente no sentido de que antes de você ser classificado com gay, hétero, homem, mulher somos gente. Independente da opção sexual, da opção biológica, opção filosófica nós somos gente. Nós somos uma só manada. Igual. Feitos dos mesmos princípios físicos, da mesma matéria. Então, a verdade é isso, nós não somos nem homem e nem mulheres, somos gente e sendo gente somos tudo.

## **4. Como eram observados os aspectos da sexualidade pelo grupo?**

Sim, claro, a vivência com o grupo influenciou muito a minha sexualidade. Embora, eu tenha vindo para o Dzi porque eu já tinha feito *Hair* e ali já vivíamos uma sexualidade livre, liberdade sexual. Então a gente já vivia isso, no elenco os homens já transavam com os homens, as mulheres com as mulheres, os com homens com as mulheres enfim... era uma coisa dos anos 60 que não tem mais hoje. Hoje tudo virou

rótulo, ou você é gay, ou você é hétero. Isso tudo é uma grande caretece. Então, eu já vinha do *Hair*, eu já era um garoto muito livre sexualmente, pois eu gostava de meninos e meninas.

### **5. Como a noção de andrógino era trabalhada dentro do grupo?**

A gente se colocava como andróginos. A gente se colocava essencialmente como andrógino, pois não deixa de ser na medida em que se você tem as duas possibilidades, e se sente atraído por uma energia sexual masculina, quanto por uma energia sexual feminina igualmente, sem distinção entre as duas, você é andrógino.

O sistema contestava o teatro sério, mais não contestava os shows de travestis. Nós pegamos e queríamos fazer a mesma coisa, porém, vamos fazer um humor vestido de mulher, porém nós não somos travestis, nós somos homens, atores. Então, a gente queria em primeiro lugar se divertir em ter a possibilidades de está em cena, trabalhando, ganhando dinheiro, porém, fomos percebemos que o que estávamos fazendo tinha uma importância muito maior do que aquilo que inicialmente se pretendia.

### **6. Qual foi o público dos Dzi Croquettes?**

O público da boate foi o nosso público inicial no Rio de Janeiro, gente do Leblon, Ipanema, porque a boate era no Leblon. Era uma boate que as atrações eram Mielle, Boscole, Lene Andrade, então era uma boate que era caro a entrada. Era uma boate que era regada a bons uísque então era um público de pessoas classe A que podiam pagar. A boate em São Paulo foi a mesma coisa. Até que chegou uma hora que queríamos fazer para diferentes públicos e foi quando fomos ao teatro.

**Entrevistado:** Bayard Tonelli.

**Formação:** Performer, Ator da primeira formação dos Dzi Croquettes.

**Local da Entrevista:** Apartamento do artista, Ipanema, Rio de Janeiro.

**Data da entrevista:** 15/11/2015.



Fonte: Arquivo Pessoal.

### **1. Como aconteceu a criação da sua personagem para o primeiro espetáculo dos Dzi Croquettes?**

Antes da criação da personagem, para mim e para o Wagner e Reginaldo que estávamos desde o início, foi a criação da ideia. O Wagner tinha os personagens, tinha a proposta, porém o sonho era mais importante do que o espetáculo. O que a gente poderia realizar, isso era mais importante. O personagem foi se criando de acordo com as características, tanto minha como de cada um e encima disso o Lennie vinha e montava uma coreografia para mim, uma outro e assim sucessivamente. O Wagner criou uma estrutura de família, como se nós fossemos uma família; ele a mãe, tinha as irmãs, o pai e as filhas, era uma estrutura de família. Isso não estava na estrutura do espetáculo diretamente, mas refletia nas personagens que criávamos de forma constantes, sempre em mutação, porque a gente trocava todo dia de roupa, trocava de

cabelo, mudava o estilo. Eu se estava de bom humor, feliz eu vazia lindíssima. No dia que eu estava de mal humor eu fazia a velha, eu fazia a bruxa, eu fazia um personagem não tão glamorosa. O espetáculo permitia essa dinâmica porque o dia que eu estava glamoroso, o outro artista estava lá caricato, então era uma variedade muito grande nessa parte de criação de cada um na sua personagem. Então, sempre houve uma busca desse persona. Hoje em dia, com 65 anos essa persona já tá meia definida.

## **2. Como era realizada a divulgação do espetáculo?**

Quando a gente fez a boate não tinha muito divulgação, mas eu era gaúcho e tinha muitos amigos jornalista porque trabalhei como modelo por um período da minha vida, então tinha muitos amigos nas redações, principalmente em São Paulo. Quando a gente foi fazer teatro em SP eu fui nos principais jornais com o nosso material e a coisa rolou naturalmente. Os Dzi Croquettes foi o primeiro espetáculo que teve publicidade meia página em São Paulo, isso não se fazia, a gente conseguiu inovar fazendo publicidade para teatro em alto estilo.

## **3. Como a noção de andrógino era trabalhada dentro do grupo?**

Eu cheguei no conceito de andrógino através do Call Gustavo Yango e da literatura grega, antiga, clássica. Eu sempre gostei muito de histórias. Eu sempre fiz muita leituras de literatura e história. Eu sempre fui muito bom aluno de história e nunca gostei muito de Freud, nunca bateu. Quando eu encontrei um yango eu tiver um maior entendimento com a minha loucura, sobre as minhas possibilidades. Inclusive na época eu comecei a escrever poemas que eu assinava com profeta dos andróginos, isso tudo um pouco antes dos Dzi Croquettes, mas isso tudo se perdeu na loucura dos anos.

## **4. Existia algum discurso político por de trás do trabalho dos Dzi Croquettes?**

Havia um discurso político de você conseguir um espaço, de você existir como você é, de você ser autêntico vivendo mesmo vivendo no período de ditadura. A gente conseguiu driblando a ditadura pelo humor, pois a ditadura não poderia proibir tudo. A gente através da alegria conseguiu atravessar e criar essa força, essa maneira de se expressar. Para outras pessoas hoje em dia parece difícil, mais porque hoje em dia você tem muitas coisas, um leque muito grande para você discutir, mas naquela época o foco era um só, então você tendo um foco dirigido você lutava com mais intensidade.

### **5. Você acha que as temáticas levantadas pelo espetáculo são atuais hoje?**

Logico que nunca daria para fazer como o grupo fez, mas a proposta, a filosofia Dzi é muito atual como qualquer outra filosofia que continua sendo discutida, pois quantas filosofias foram consideradas superadas e tiveram a sua redescoberta. Dzi é um mantra do budismo mandarim tibetano na língua chinesa. É um mantra da época do descobrimento do México. Eu digo que Wagner Ribeiro, capitou no inconsciente coletivo e trouxe para os nossos tempos e conseguiu materializar. Dzi é um estado de espírito, é maneira de pensar, é uma maneira de encara a vida.

### **6. Foi importante a vida em comunidade para a concretude do grupo?**

Sim, para a coisa acontecer a gente teve que conviver, teve que interagir, trocar e isso foi muito bom, mais também muito forte. A gente chegou a morra em uma casa com quarenta pessoas, nós éramos trezes, mais as namoradas, as empregadas, os namorados, mas as tietes... chegou uma época que tinha uma casa com quarenta pessoas.

**Entrevistado:** Benedito Lacerda.

**Formação:** Ator da primeira formação dos Dzi Croquettes.

**Local da Entrevista:** Shopping da Barra, Rio de Janeiro.

**Data da entrevista:** 13/11/2015.



Fonte: Arquivo Pessoal

**1. Como aconteceu a criação da sua personagem para o primeiro espetáculo dos Dzi Croquettes?**

Na realidade não existia um personagem no espetáculo, pois era muito mais um musical do que um espetáculo teatral, os personagens eram mais na cabeça dos componentes, pois morávamos juntos e foi sendo construído a ideia da família, onde eu era a sobrinha da Silly. O Wagner Ribeiro me chamava de *Old City London*, pelo meu comportamento mais sério e tradicional como os ingleses.

**2. Existia ampla liberdade na criação artística de cada ator dentro do espetáculo?**

Total liberdade, nunca houve uma figura de diretor, poderia haver sim conversa entre os membros e troca de ideias e experiências.

**3. Quais eram as pretensões dos atores com o espetáculo?**

Eram diferentes, alguns queriam curtir e se divertir, outros fazer sucesso, outros eram mais velhos e já tinham muita experiência e queriam ganhar dinheiro e continuar a carreira e outros queriam fazer uma resistência política, mas no fundo todos divertiam-se muito ...

**4. A estrutura dramaturgica do espetáculo foi idealizada pelo Wagner Ribeiro. Como se dava a operacionalização do texto? Vocês de fato seguiam à risca o texto?**

O texto na realidade era o monólogo do Wagner Ribeiro e ele foi sendo criado durante o espetáculo e os que interagem com ele naquele momento também criaram o seu próprio texto, o monólogo quando começou durava aproximadamente 15 minutos, depois teve dia de durar mais de 45 minutos, dependia do dia, do que havia acontecido conosco, e do fumo que havíamos fumado...

**5. Uma das frases que marcou o texto do Wagner Ribeiro foi “Nem home, nem mulher, Gente”. Você sabe me dizer qual a compreensão da palavra “gente” para o grupo?**

Acredito que é bem fácil de entender isso, pois gente não tem gênero, ou seja, é o ser humano, bem mais do que um homem ou uma mulher, mas sim todos os gêneros que um ser humano possa ser.

**6. Na época da criação do espetáculo a maioria dos atores envolvidos com a montagem era de qual classe social?**

A grande maioria, ou talvez pode-se dizer, a totalidade, era de classe média, muitos com nível de educação de 3º grau, os mais jovens como Ciro, Paulette e Rogério no 2º grau,

alguns já falavam uma ou mais línguas estrangeiras e já haviam vivido algum tempo fora do Brasil.

**7. Qual era a sua percepção de sexualidade na época do grupo? Ela foi alterada com a sua entrada no grupo?**

Sempre soube o que eu era, ou melhor sou, sempre fui atraído por meninos, o meu primeiro amor foi um vizinho, ele tinha uns 7 anos chamava-se Danilo, e eu uns 5 e ele era vizinho de minha avó, fui perdidamente apaixonado por ele e lembro-me até hoje dele, claro que nunca tive coragem de declarar-me mas daí em diante eu soube muito bem do que gostava e do que eu queria da minha vida. Agora o espetáculo quando eu o fiz já tinha uns 22/23 anos, já havia vivido 2 anos na Europa, e tinha tido inúmeros encontros, logo ele não mudou nem influenciou em nada meu comportamento sexual, talvez tenha me ajudado a me tirar o pouco de receio que ainda havia em mim, pois com ele habituei-me a ficar nu em público, o que claro muda bastante sua cabeça, pois desnudar-se é uma catarse, o que eu acho ótimo e creio que isso foi uma das grandes mudanças que nós originamos nas cabeças das pessoas naquela época tão trágica e negra da vida nacional.

**8. Como a sociedade da época os observava no que tange a sexualidade?**

É difícil explicar isso, pois nós éramos procurados tanto por homens como por mulheres, pois éramos homens, bem feitos fisicamente, já que fazíamos muito exercícios para podermos dançar e pular por quase duas horas, e nós estávamos quase nus, ou só com um tapa sexo, o que claro era de um alto teor sexual.

## **Entrevista com o público**

**Entrevistado:** Reinaldo Cotia Braga.

**Formação:** Ator, formado pelo Conservatório Nacional em Teatro.

**Local da Entrevista:** Centro de Arquivo Funarte, Rio de Janeiro.

**Data:** 15/11/2015.

### **1. Em qual espaço artístico você assistiu ao espetáculo dos Dzi Croquettes? .**

Assistir o espetáculo no Teatro da Praia e no Teatro Treze de Maio.

### **2. Quais os motivos o levaram a assistir o espetáculo dos Dzi Croquettes?**

Tinha duas pessoas no elenco que eu conhecia. Um era o Lennie Dale, que eu já admirava como coreógrafo, pois já tinha visto coisa dele na televisão, mas também tinha duas pessoas que faziam parte do grupo que eu havia conhecido no conservatório Nacional de teatro, porque quando eu entrei no conservatório em 1966 o Wagner Ribeiro fazia parte da turma que estava se formando. Nesta turma tinha Duce Canaratio, Josias Cediaques, Regina Rodrigues, enfim. Uma turma que para mim que estava entrando eles eram os experientes. O Wagner estava sempre falando coisas engraçadas, era uma pessoa espirituosa e inteligente. O Claudio Gay também foi da minha turma no conservatório, mas não chegou a concluir o curso.

### **3. O que lhe chamou mais atenção no espetáculo “Gente computada igual a você” dos Dzi Croquettes?**

O espetáculo tinha uma vivacidade, uma energia porque você sentia que havia uma coesão da proposta e o elenco era uma entrega muito grande. O espetáculo tinha um ritmo muito

bom, as sequências das cenas, o uso das músicas, a iluminação e os figurinos, tudo era muito sugestivo. O Lennie; acho que pela experiência que ele tinha como ator e dançarino vindo da *Broadway*, tinha uns times quando terminava uma música, já entrar a outras, mudança de luz, ou seja, o espetáculo tinha uma sincronia e isso era cativante. Era uma época que era difícil por conta da censura e eles conseguiram passar pela censura. O tema era polêmico, mais eu acho que o espetáculo tinha uma vibração grande que aquilo foi visto mais como uma revista do que uma coisa política, ou de crítica comportamental. Na verdade, era porque para época eles estavam um tanto a frente do seu tempo principalmente na questão da sexualidade porque tinha esse aspecto que era importante.

#### **4. Quais formas da sexualidade ficavam presentes nas cenas do espetáculo?**

O que era interessante era que o espetáculo não era insistente em um só aspecto da sexualidade, seja da homossexualidade ou da bissexualidade. Ele (espetáculo) até estava mais no sentido do masculino e feminino que existe em todo ser humano e feito de uma maneira que conseguiu passar pela censura. Se eles fossem mais óbvios, entre aspas, talvez eles não tivessem passado. Então, o espetáculo tinha essa química que fez com que ele fluísse porque era um espetáculo muito bom, tinha um tempo bom, era divertido e musicalmente muito bem escolhido. A cena do “dois para lá, dois para cá”, a coreografia era belíssima e dava uma outra dimensão à música e à interpretação da Elis Regina. Era muito interessante, era uma coesão perfeita, o número era maravilhoso. Só aquele número já valia muito, ele tinha uma independência de concretude coreográfico, interpretativo e musical.

## **5. De acordo com sua opinião qual era a classificação estética do espetáculo?**

O espetáculo tinha uma estrutura de um espetáculo de teatro de revista e com a técnica e com a maestria e condução daquilo que o musical americano também tinha. Então, tinha um pouco disso. O Lennie, quando ele veio para o Brasil, ele se interessa pela nossa cultura e por isso ele soube responder. Ele trouxe para a plateia alguma coisa que a plateia precisava ver, e trouxe com técnica, com eficiência de forma conceitual e etc.

Os artistas no teatro de revista tinham que passar a ilusão de mulher, sendo homens o Dzi Croquettes não tinha essa preocupação por que ali não tinha ninguém querendo se transformar em mulher, pelo contrário, queria mostrar a dualidade, o masculino e o feminino. Então, os figurinos, eram bipartidos, eles poderiam estar com salto alto doze em um pé, e no outro pé uma botina. Tinha essa dualidade e isso era inovador. Tinha a ver com a nossa tradição do carnaval onde os homens se vestiam de mulher. Eles estavam vestidos de mulher, mas não estava querendo transparecer uma mulher.

## **ANEXOS**

## Anexo A - Manchetes de divulgação do grupo Dzi Croquettes

**ROTEIRINHO PARA O FIM DE SEMANA**

**TEATRO** — "O Peru", Vaudeville de Georges Feydeau, direção de José Renato, no Teatro da Galeria (R. Senador Vergueiro, 93 — Catete). Com Felipe Carone, Berta Loran, Renata Franzi, Ari Fontoura, José Lewgoy, Cecil Thiré e outros.

"O Genro que era Nora", comédia de Aurimar Rocha, com o autor, Glória Ladani, Marcos Weinberg, Olegário de Holanda e Rachel de Biase, No teatro de Bolso do Leblon (Av. Ataulfo de Paiva, 269).

"Abelardo e Heloisa", drama de Ronald Miller, direção de Flavio Rangel, Com Miriam Mehler, Peri Sales, Fregolene, Rosita Tomas Lopes, Erico de Freitas e outros, Teatro Copacabana (Av. Copacabana, 227).

**ARTES PLÁSTICAS** — "Coletiva", na Antares Galeria de Arte da Churrascaria Gaucha, rua das Laranjeiras, 114. Obras de Tais A. Elodia, Humberto da Costa e José de Oliveira.

"Sergio Camargo", na Petit-Galerie, à rua Barão da Torre, 220. Mostra de esculturas e relevos.

"Três Pintores Balanos", na Galeria do Museu Nacional de Belas Artes (Av. Rio Branco, 199), São eles Presciliano Silva, Alberto Valença e Lopez Rodrigues.

**BOATES** — "Sambão", apresentando Ivan Curi, Dina Gonçalves, Lady Hilda e samba quente com mulatas e passistas.

"Monsieur Pujol", oferece Lennie Dale e Miele, no pocket-show "The Company". Musicos com o **Dzi Croquettes**, Pedrinho Motor, Celinho, Nirzo Barroso e outros artistas.

"Katacombe", com o melhor espetáculo de samba autêntico da cidade: "One, Two, Three, Samba", com Silvio Aleixo, Sandra Mara, Samba Quatro, Afrikan Girls e Trio Loretti. Endereço: Av. Copacabana, 1.246 (Galeria Alaska). Consumo: Cr\$ 25,00. Couvert: Cr\$ 12,00.

"Rincão Gaucho", de terça a domingo: Ellen de Lima e Cy Mannifold como atrações principais, a partir das 22 horas. Acompanhamentos do conjunto "Os Grilos". Música para dançar, com o conjunto do maestro Bahia. A Churrascaria Rincão Gaucho, na rua Marquês de Valença (Tijuca), está aberta a partir das 11 horas da manhã, para o almoço. Estacionamento próprio.

**CARTAZES** — "Noitada de Samba", com Clementina de Jesus e Nelson Cavaquinho, no Teatro Opinião — rua Siqueira Campos, 143, Copacabana.

"Tamba Trio", apresenta-se todas as noites no Teatro Princesa Isabel, na avenida Princesa Isabel, junto ao Túnel Nova, Copacabana.

Fonte: Jornal Folha de São Paulo/ Biblioteca Nacional.

**DZI** "Como! ainda não viu?"

**Croquettes**

**TEATRO 13 DE MAIO**  
 rua 13 de maio, 134  
 fones: 256.0001 e 32.0263  
 4\*, 5\* e domingo às 21,30 hs.  
 6\* e sábado às 22 e 24 hs.

**DZI CROQUETTES**

vão a Porto Alegre pela Transbrasil



Fonte: Jornal Folha de São Paulo/ Biblioteca Nacional.

## Anexo B - Manchete de divulgação espetáculo teatral Romance

**VAMOS AO TEATRO**

<p style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg);">INGRESSOS A PARTIR DE R\$ 1,00</p> <p>ÚLTIMOS DIAS Marcos Franco apresenta</p> <p><b>CONCERTO Nº 1</b></p> <p>"Um concerto que agita pela emoção" SÁBATO MAGALDI, Jornal da Tarde</p> <p>com MADALENA NICOL</p> <p>DIONÍSIO AZEVEDO - Liens Duval Regina Braga - Alzila Nascimento Umberto Magnani - Maria Yvina Eduardo Andrews - Claudio Savietto</p> <p>TEATRO BRIGADEIRO - Av. Brig. Luiz Antonio, 884 - tel.: 35-8433 e 32-0263 3ª e 6ª 21h - sáb. 20 e 22h.30 Ingressos: a partir de R\$ 2,0001 - dom. 18 e 21h</p>	<p>O Grêmio Recreativo e Desportivo <b>DZI CROQUETTES</b></p> <p>abre alas e pede passagem, para apresentar</p>  <p><i>Romance</i></p> <p>Estréia: 7 de setembro TEATRO RUTH ESCOBAR</p>	<p>TEATRO ROTUNDA apresenta <b>A AFRICA DO SUL AGORA</b></p>  <p>com ROFRAN FERNANDES e JOÃO ACAIAIBE Direção: TEREZA AGUIAR</p> <p>TEATRO RUTH ESCOBAR (S. do Meio) Rua São Inácio, 209 - tel.: 388-2288 e 32-0263 1ª e 2ª 21h - 3ª e 6ª 21h - 4ª e 5ª 21h - 7ª e 8ª 21h - dom. 18 e 21h</p>
<p>TRACISIO GLORIA MEIRA MENEZES</p> <p>LA COMEDIE</p> <p><b>TUDO BEM NO ANO QUE VEM</b></p> <p>DE ALVARO SAGGI</p>	<p><b>A NOITE DOS CAMPEÕES</b></p> <p>ESTRÉIA AMANHÃ</p> <p>(Ilustração Espôntana)</p>	<p>TEATRO INFANTIL NÍDIA LÍCIA</p>  <p>ESTE MUNDO É UM ARCO-ÍRIS</p>

Fonte: Jornal Folha de São Paulo/Acervo Biblioteca Nacional.

Anexo C - Material Lennie Dale



Fonte: Jornal Intervalo/ Arquivo CEDOC – FUNARTE.



Fonte: Jornal o Globo/ Arquivo Biblioteca Nacional.



Fonte: Jornal Diário Popular /Arquivo Biblioteca Nacional.



Fonte: Revista Veja / Arquivo Biblioteca Nacional.

Lenine no programa infantil "Star Lime Kids" (co-estrelado por Cássio Francisco). Como sinal de que tudo estava em paz nesses tempos, Lenine procurava toda as manhãs em sua casa a casa dos pais dançando um bolero. Como relatou a tudo isso? "Eu me dizia: tenho calma, tenho calma, tenho arte. Sempre consigo separar meu mundo daqui. Era porra lá em casa e Cléber Miranda no cinema. Brilhante."

**TEMPOS DE "CLEOPATRA"** — Lenine Dale sempre foi um bailarino: "Dos 14 aos 21 anos só me lembro dos discos de Frank Sinatra na vitrola e aulas de balé o dia inteiro. Aprendi a ser swing com Martha Graham, o la do negro com Katherine Dunham, muita Contemporary Dance, American School of Ballet, solo". Na Broadway fez parte do grupo dos jazz "West Side Story", mas foi barrado pelo diretor Jerome Robbins para a versão cinematográfica. "Eu dizia que eu havia sido a última personagem, mas o fato que me envolvi tanto que acabou ficando sem a minha linha." Mudou-se então para Londres, alugou uma sala e deixava a porta aberta para que todos viessem como dançava bem. Um empresário de Shirley Bassey passava para pagar contas num banco, ficou atraído e contraiu.

Depois veio um programa com Gene Kelly na televisão italiana, apresentações em toda a Europa. Hermes Pan, um dos maiores coreógrafos americanos, dizendo que dançava tão bem quanto Fred Astaire, a participou na coreografia para 500 bailarinos em "Cleopatra" e finalmente o Brasil, convidado por Carlos Machado, que usava referências algonóias graças de um espetáculo mamboneiro chamado Suiáez — afinal, um ex-novato de Lenine por pouco superou.

Em 1961, o restaurante Night and Day vivava com Lenine. Dale vestindo uma sala e estalando chicote, uma coreografia revolucionária para a época. Um dia, ouviu João Gilberto e sua vida mudou. Primeiro colossos parais. Invencível, uma dança para a bossa nova. Depois, não acredita com a música, insoua uma mania política no movimento. Não foi uma coisa que eu sei no pessoal, depois, apenas aconteceu. Jánei meu lado americano, que é

explosivo, com a música da bossa nova, toda para dentro, e saiu isso".

**VINDO VAMPÍROS** — De vez em quando Lenine saava o barqueirão celebrado pelos intérpretes da bossa nova. Mas, em vez de sentir-se confortável, enganchava-se em suas pernas para coreografias loucas (e assim que lembra a fase na peça, cantando um *po'parrá* de seus três discos). Foi ele quem mandou Eli Regina cortar os cabelos e balançar os braços como hélices na música "Aravisto". As apresentações de Lenine Dale eram realmente muito empolgadas. Certa noite fazia um show no boate *Boite*, uma das ca-



No palco do Teatro da Lagoa: como na Broadway

as formadoras do Bico das Garraldas, um ponto importantíssimo na geografia da bossa nova, e quando se deslocaava dançando entre os fôcos de luz, num intervalo escuro, batia com o cabelo no pared. Jorrou sangue imediatamente, mas de provocação: "Capoteira, no mandado..." cantava com o suor na face quanto hoje: "Na praia eu via o Cauby Peixoto vestindo uma sra-ota casa preta", relembra Lenine.

Quando senti o sangue escorrendo tive uma lágrima de suor, morego doído, e desmei. O sangue a capa preta, o Cauby tirou diminuindo, diminuído, e desmei. Levou sete pontos no Hospital Miguel Couto, mas voltou para o segundo espetáculo.

**OS MELHORES DO MUNDO** — A criação dos Dzi Croquettes um grupo de bailarinos que em 1972 popularizou a andrógina. Lenine conta assim: "Eu

estava saindo da prisão, com muito pra dar, e me apaixonei por um garoto que trabalhava com o Wagner Ribeiro". Fizaram shows na Europa. Luiz Minelli disse que jamais viu "uma igual" — mas o grupo se separou em definitivo por causa da briga em torno de um detalhe do cenário de um show.

De vez em quando, Lenine andava contra porra lá em casa e Cléber Miranda no cinema. Brilhante — sua companhia de coreografia na bossa nova — em Copacabana. "A mentalidade do brasileiro em relação ao balé está mudando muito. Os rapazes já procuram mais as academias, não há tanta pressão da sociedade sobre elas." Mas os homossexuais continuam perguntando? "Eu não sei, eles estão cada vez mais soltos e alegres". Nesse momento chegou um bailarino de nome Ricardo Whately, que interpreta Lenine aos 20 anos e diz que na noite passada fora preso por uma blitz policial que invadiu a boate Solas, de homossexuais, na galeria Alaka. Passou duas horas na delegacia, foi insuado pelos detetives e finalmente devolvido à rua com o pé machucado, que acabou saindo em um dia a cartela de espetáculo, de quarta para sexta. Apesar de tudo, Lenine insiste: "Os homossexuais daqui são felizes porque o brasileiro é o homem mais gentil do mundo". E drogas? "Édo fora de moda. Mas, como sempre, há sempre bem usar de vez em quando".

As fronteiras? "Não hárem a minha cabeça não. Eu vi o show e pensei, meu Deus, que coisa antiga. Mas eles dizem que meu espetáculo é político". Para o ano, Lenine Dale quer montar um musical sobre a vida de Madame Satã. "Prostitutas, Casino da Uca, a Lapa que não acaba mais... A Censura impôs com o rótulo de seu momento que o Satã se tornou marginal porque era perseguido pela polícia. Era um pura, queira ser Cléber Miranda, como eu". ■ *Joaquim Ferreira dos Santos*

VEJA 31 DE MAIO 1978

## Anexo D - Primeira foto de divulgação do grupo



Fonte: Revista Rolling Stone/1972.