



VI Simpósio Nacional de HISTÓRIA CULTURAL

Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar

“A FORÇA DO MACHO, A GRAÇA DA FÊMEA” – ENTRE A RIGIDEZ CÊNICA E O ALBARDE: JOGOS AMBIGUOUS PRESENTES NAS PERFORMANCES DO GRUPO DZI CROQUETTES (1972-1979)

Talitta Tatiane Martins Freitas*

1

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

O grupo era formado por Lennie Dale, Wagner Ribeiro, Roberto de Rodrigues, Cláudio Gaya, Reginaldo di Poly, Rogério di Poly, Bayard Tonelli, Paulo Bacellar, Ciro Barcelos, Cláudio Tovar, Benedito Lacerda, Carlinhos Machado e Eloy Simões, um conjunto heterogêneo composto por homens entre 18 e 40 anos que abandonam profissões como contabilidade, advocacia e carreiras similares, para iniciarem como bailarinos e

* Doutoranda do curso de História pela Universidade Federal de Uberlândia, sob orientação da Prof.a Dr.a Rosângela Patriota Ramos. Bolsista CAPES. Integrante do NEHAC – Núcleo de Estudos Em História Social da Arte e da Cultura. Email: talittatmf@gmail.com.

atores. No palco, se apresentam como uma família extremamente excêntrica: Pai, Mãe, Tias e Sobrinhas. Fora dele, mantêm essa unidade familiar dividindo a mesma casa, os mesmos amores e frustrações.

Apesar de todo sucesso nacional e internacional, pouco se escreveu sobre os Dzi Croquettes. Na verdade, o grupo aparece vez ou outra em bibliografias que versam sobre homossexualidade no Brasil, geralmente como representantes de um ainda insipiente Movimento Homossexual Brasileiro, que se consolidaria apenas no final dos anos 1970. No que diz respeito especificamente ao campo historiográfico, observa-se a existência de uma grande lacuna: não há registros sobre o grupo seja na área teatral, seja no campo da dança.

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

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

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

Sob esse ponto de vista, esta comunicação tem por objetivo delinear alguns aspectos concernentes a essa relação entre a trajetória do grupo Dzi Croquettes e a

produção do documentário feito em 2010. Estes apontamentos são fruto das primeiras reflexões feitas ao longo do primeiro semestre de doutoramento, momento em que se começa a testar as hipóteses levantadas durante a elaboração do projeto sobre o grupo.

Parte-se da ideia de que os cineastas Tatiana Issa e Raphael Alvarez por vezes enfatiza a questão da androgenia como elemento essencial à compreensão do grupo Dzi, no entanto realizam essa conexão de forma descontextualizada e pouco aprofundada, como se ao falar de uma proposta andrógina apenas se restringisse ao mesclar de elementos femininos e masculinos sem maiores consequências ou como um eufemismo para uma conotação homoafetiva. Essa leitura do documentário é fundamentada por alguns aspectos que o levantamento documental já revelou, mas que nessa comunicação não serão aprofundados, mas que são importantes serem apontados para uma melhor compreensão.

No documentário, defende-se a ideia de que os Dzi Croquettes inauguram a androginia no Brasil e esse aspecto confere ao grupo um *status* de vanguarda, visto que essa proposta surge com o grupo. Dessa forma, é deixado em segundo plano o fato de que a androgenia, no contexto do início dos anos 1970, faz parte de um movimento muito maior, originado em países da Europa e Estados Unidos e que chega ao Brasil através de diferentes canais, principalmente através da moda e da música. Desconsidera-se, dessa forma, que é justamente essa teia de relações que possibilita o delineamento de um horizonte de expectativas favorável ao surgimento da proposta estética dos Dzi e que pode ser apontado como um dos fatores para o sucesso quase imediato do grupo em 1972.

Uma segunda questão que deve ser elencada é o fato de se falar da androginia como um “sinônimo” de uma bissexualidade, bem como apresentar a proposta estética dos Dzi como uma bandeira de luta em favor de um movimento homossexual ainda insipiente no Brasil. Tal entendimento é rapidamente questionado quando se observa as entrevistas dadas e publicadas ao longo do anos 1970, pois um dos discursos mais recorrentes do grupo foi a tentativa de desvincular o trabalho apresentado nos palcos de qualquer sentido de representação de minorias ou de bandeira de luta a favor de um grupo específico.

Diante de tudo isso, pode-se afirmar que a androginia é apenas a ponta do iceberg e que a questão da ambiguidade pode ser considerada um dos elementos centrais para a

compreensão do que foram os Dzi Croquettes. A qualidade ambígua do grupo também pode ser um dos motivos pelos quais, à época, se mostrou tão difícil definir o que seria esse experiência estética nos palcos, primeiramente, do Rio de Janeiro, depois de São Paulo e, por fim, de boa parte da Europa.

A primeira observação a ser feita para aqueles que não assistiram ao documentário é que os trechos fílmicos disponíveis são de uma gravação alemã, recuperada pelos diretores e que se constituem como um dos poucos registros de cena disponíveis sobre o grupo. O espetáculo filmado se chama *Dzi Croquettes – trupe brasileira*, feita em palco formato italiano e no qual foi feita uma reorganização das esquetes apresentadas no Brasil, bem como a elaboração de outras inéditas, a fim de enfatizar “elementos de brasilidade” ou ícones notoriamente associados ao Brasil: Carmen Miranda, o Malandro Carioca, ritos de candomblé, etc.

Por outro lado, o espetáculo apresentado em 1972 e 1973 no teatro 13 de Maio, em São Paulo, na verdade é feito no formato de palco de arena (3 palcos, cada um representando o Sol, a Lua e a Terra), no qual os limites entre o palco e a plateia por vezes são transpostos. Há uma mescla de elementos supostamente opostos como, por exemplo, o celeste e o terreno, feminino e masculino, o rígido e o mutável, o que possibilita diferentes leituras e, ao mesmo tempo, uma inquietação na recepção pela impossibilidade de uma categorização do que seja o espetáculo e o próprio grupo. Essa transposição de limites tênues, ou a ambiguidade, é um dos elementos que essa comunicação pretende se ater nesse momento.

A primeira ressonância simbólica de ambiguidade, e talvez a mais evidente, diz respeito aos vestuários: um confronto de corpos masculinos em roupas supostamente femininas.



Os artistas se assumem e se criticam, marginalizam-se no *undergroun* e caçoam do gênero. Vestem-se de mulher e não se depilam, ostentando barbas e pelos em todo o corpo. Afinal, a última coisa que almejam é ser uma cópia caricatural de uma mulher.

A trama do espetáculo não se desenrola como uma história precisa. Trata-se de pequenas esquetes, monólogos e espetáculos de dança; uma combinação entre teatro de revista, shows de cabaré e de variedades. A trilha sonora e efeitos luminosos marcam o início e o fim de cada quadro, dando ritmo ao espetáculo e direcionando o olhar do espectador para a movimentação em cena dos diferentes atores. Essas esquetes não possuem uma ordem cronológica rígida, possibilitando a construção de um novo enredo a partir das mesmas esquetes, o que resulta em uma nova experiência estética.

A mobilidade das cenas possibilita a inserção de substratos do cotidiano, resultando em uma troca entre o cênico e o vivido, entre o teatro e o cotidiano dos atores. Sob esse prisma, observa-se a ambiguidade inserida também na composição da estrutura teatral do espetáculo, porque:

- 1) No nível simbólico e social: pela mescla do substrato social na elaboração das esquetes, bem como pela expectativa criada no público para que essa fronteira entre pessoal e palco seja transposta;
- 2) No figurino: vestes femininas sobre corpos de homens que hora alguma renunciam à sua condição masculina;
- 3) Na estrutura da obra: uma composição que brinca com a rigidez de texto e de marcação de cena, porém com a aparência do improvisado e do albarde;

Nesses espetáculos, em que transbordam informações simultâneas, todos os elementos sugerem ambiguidades, levantam paradoxos ou, pelo menos, questionam a função esperada dos elementos teatrais.

DECORAÇÃO E ESPAÇO CÊNICO

O espetáculo começa antes do seu início, logo no saguão do teatro através da distribuição de inúmeros objetos nas paredes, teto e corredores. Há uma ênfase para o campo astronômico, com a disposição de estrelas, nuvens, representações da lua, do sol e demais planetas. Junto a estes, elementos do cotidiano compõem o restante do cenário, todos descontextualizados e assumindo posições antes não atribuídas a eles: cadeiras penduradas no teto, sapatos, brinquedos, papel higiênico, etc.

Esses objetos simbólicos são retidos como clima de transição entre o cotidiano vivenciado pelo público e a experiência estética preste a ser vivida. Todavia, durante o espetáculo propriamente dito, poucos são os elementos usados em cena: estrados e cabides onde se possa pendurar roupas e acessórios cênicos.

Como anteriormente mencionado, o espaço cênico era composto por três palcos em formato de arena, usados ora alternadamente (com o foco de luz dos canhões em um único espaço), ora simultaneamente. Dessa forma, ao mesmo tempo em que se sugere a ocupação total do espaço cênico, se constata a impossibilidade de apreender a peça em sua totalidade.

DANÇA E TEXTO TEATRAL

A técnica de dança também perpassa uma dualidade entre uma marcação rígida, todavia com ares de improviso. Observa-se a composição de quadros muito bem marcados seguidos por outros que se assemelham a ensaios, como se a peça, na verdade, estivesse em constante construção. Sobrepõem-se vários códigos: ordem/desordem, perfeição/albarde (coisa mal feita). Esses elementos transmitem uma ideia/sensação de possibilidade de criação espontânea e coletiva, apesar das coreografias serem assinadas pelo bailarino Lennie Dale.

Essa mesma ambiguidade pode ser vista na composição do texto teatral, não apenas na sua forma como no conteúdo. No plano discursivo, a peça começa pela negação de categorias que dizem respeito tanto a atores como aos espectadores (“Nem senhores, nem senhoras / Não somos homens, não somos mulheres”), para depois agregá-los em outra categoria comum a ambos: “somos gente computada como vocês”.

Na sua parte formal, o texto parece expressar tanto uma intenção contínua de surpreender o espectador – provocado pela simultaneidade de afirmações contraditórias emitidas –, quanto de oferecer uma sucessão de metáforas que se quebram sem ser aprofundadas. A retórica constante é a da ambiguidade.

7

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esses são apenas alguns apontamentos iniciais dessa pesquisa. Constituem primeiras leituras que apontam a necessidade de uma aprofundamento teórico e metodológico tanto no que concerne à performance, quanto no que diz respeito à recepção, teoria de dança, etc.

Apesar dessa necessidade, o que pode-se concluir é que os espetáculos produzidos pelos Dzi Croquettes possuem leituras que necessitam que se transponha uma primeira camada de evidências para que a sofisticação presente no substrato cênico possa ser apreendida e aprofundada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

VI Simpósio Nacional de História Cultural
Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar
Universidade Federal do Piauí - UFPI
Teresina-PI
ISBN: 978-85-98711-10-2