

DZI CROQUETTES EM ATOS CRITICAMENTE DISSIDENTES

Paulo César García¹
Renato Silveira²

Resumo: A produção do documentário “Dzi Croquettes”, sob direção de Tatiana Issa e Raphael Alvarez (Brasil, 2009) apresenta um grupo de artistas que vivenciam, em pleno regime militar dos anos 70 no Brasil, a liberdade e o cerceamento, a expressarem de si e corpos in-disciplinados. Constituído por homens travestidos, a resistência marca o movimento artístico, dadas as cenas performáticas das subjetividades entrecruzadas pelo espaço teatral do saber e do poder, entre gêneros e sexualidades. O objetivo do trabalho visa compreender como as cenas são recortadas, os paradigmas culturais e as linguagens usuais são desconstruídas, à medida que as imagens visualizam outros modos dissidentes de existir, num espaço onde o teatral e as relações de si se interseccionam e se politizam no plano estético.

Palavras-chave: Corpos dissidentes. Dzi Croquettes. Performances. Subjetividades.

Abstract: The production of the documentary “Dzi Croquettes”, directed by Tatiana Issa and Raphael Alvarez (Brazil, 2009) presents a group of artists who experience, during the military regime of the 70s in Brazil, freedom and restriction, expressing themselves and undisciplined bodies. Consisting of cross-dressed men, resistance marks the artistic movement, given the performative scenes of subjectivities intersected by the theatrical space of knowledge and power, between genders and sexualities. The objective of the work aims to understand how scenes are cut, cultural paradigms and usual languages are deconstructed, as the images visualize other dissident ways of existing, in a space where the theatrical and self-relationships intersect and become politicized in the aesthetic plan.

Keywords: Dissident bodies. Dzi Croquettes. Performances. Subjectivities.

¹ Doutor em Literatura e Professor do curso de licenciatura em Letras e do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural | Dllartes Campus II – Alagoinhas – Universidade do Estado da Bahia (UNEB). E-mail: pgarcia@uneb.br.

² Mestre em Crítica Cultural do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural | Dllartes Campus II – Alagoinhas – Universidade do Estado da Bahia (UNEB). E-mail: rsghiggi@gmail.com.

1. Abertura das cortinas: palcos possíveis

Falar de performance teatral nos palcos do Brasil em plenos anos 70 é algo que nos remete a alguns ícones das artes cênicas. Daí, destacamos a produção de Tatiana Issa e Raphael Alvarez (2009) com a criação do documentário sobre a trajetória do *Dzi Croquettes*, um grupo que movimentou as o espaço teatral em plena contracultura. Homens que se vestem de mulher, rebolam como as “bichas loucas”, que ferviam em corpos magros e purpurinados e andróginos.

Os integrantes do *Dzi Croquettes* usam do humor ácido e do sarcasmo para enfraquecer a utopia dos corpos docilizados mirando a matriz heterossexual e visando combater o controle sobre os cidadãos que, de acordo com Wittig (1992, p. 5), “não podem deixar estas coisas no poder do pensamento hetero ou do pensamento de dominação”. Portanto, nem binarismo, nem abuso de poder aos e sobre os gays, pois eles não eram abjetos e nem motivo de sarcasmo considerando a época dos anos setenta do século passado.

O objetivo do texto aqui não pretende analisar o filme *ipsis litteris*, mas permitir compreender as imagens de si, como a performance das personagens que já se revela potencializada em pleno século de torturas no Brasil e na América Latina. Assim o tempo presente se reatualiza com o olhar para o passado, para ser pensado como algo reativo, que se destaca com o potencial que o teatro tem, ao oferecer uma dinâmica de corpos, de subjetividades, de uma política dissidente entrelaçada ao movimento teatralizado do espaço da dramaturgia e ao modo crítico de fazer arte. Mais exatamente, trata-se de perturbar o real e a patrulha política, enquanto as performances “ofensivas” de corpos seminus interligam ao coro cultural da época ao instigar o público com desejo de mudanças, pauta defendida pelo grupo *Dzi Croquettes*.

Por meio das imagens de si, todavia, os corpos agenciam outras formas de se exibirem. Tal poder está relacionado à subjetividade dos corpos (Rolnik, 1995), argumento com o qual o grupo teatral encabeça uma onda crítica à colonização do saber em torno da heteronormatividade e da masculinidade hegemonicamente tóxica e que atravessa o movimento cênico. A trajetória do grupo traz uma riqueza histórica e assertiva, quando os cenários

do filme mostram o período do regime militar e cujos personagens, através dos depoimentos, dos flashes de convidados e de relatos ajudam a entender a dinâmica do *Dzi* e como eles conseguiam driblar o regime disciplinar. Se existe a ação de revolucionar os corpos masculinos pelo excesso de maquiagem e adereços femininos sem uma busca mimética pelo feminino, ela pode ser agenciada de forma potente pela expressão teatral que, dentro das limitações impostas pela ditadura militar dos anos 70, marcam uma época e, mesmo sob o rígido controle da censura, driblaram seus algozes pelo jogo de palavras e pela inovação performática de corpos *seminus* nos palcos.

A atuação transloucada e andrógina permite-nos a crítica ao sistema estrutural da história brasileira quando os movimentos da contracultura, dentre eles, a posição GLS³, a abrilhantam os palcos num tom demasiadamente irônico, ao aparecerem pintadas pelo verde oliva. São homens dispostos a usar seus corpos como um entendimento dos efeitos da dinâmica de poder, sexo e ironia à heteronormatividade sobre os corpos abjetos. Eles não gozam o status de sujeitos, não aceitam o gênero e não se enquadram no padrão binário, logo, não existem socialmente, não são “apropriadamente generificados” (Butler, 2001, p. 161). Também, Aguilar e Câmara (2017, p. 34) nos lembram que a “subcultura potencializava a luta no contexto contra a ditadura com o objetivo de livrar a nova visibilidade do sexo para que o corpo não se tornasse um tabu”. Nesse sentido, a proposta do *Dzi* seria o novo elemento de discussões com o qual o afrontamento aos militares tinha força e os encarava ousadamente e subversivamente críticos ao sistema dominador e patriarcal.

2. Cena 1: Sujeitos potencialmente críticos

Durante longos vinte anos, a sociedade brasileira foi controlada e censurada em um período em que se notabilizaram vários movimentos culturais, sociais e, principalmente, sexuais dentre os quais destacamos a *Primavera de 68* e o movimento *hippie* por iniciarem uma série de manifestações violentas.

³ Gays, Lésbica e Simpatizantes eram identificadas as pessoas de orientação sexual no período dos anos 80.



tas e espontâneas, como a Rebelião de *Stonewall* cujos membros da comunidade LGBTQIAP+ se posicionaram contra a invasão da polícia de Nova York. Também, os festivais de música e o movimento do Tropicalismo, na América Latina, adentraram pela busca por direitos civis e mais liberdade soando o grito de luta contra o controle do governo. É nessa efervescência política, cultural e social que surge o *Dzi Croquettes*, em 1972.

Uma das formas encontradas pelo grupo de criticar o regime era fazer uso de roupas femininas e maquiagem forte e exagerada. A paródia se baseava em figuras emblemáticas do século XX, a exemplo, o ditador Hitler caracterizado como uma bailarina “meiga” e ridicularizada com a performance de Claudio Gaya, que se travestia com o intuito de satirizá-lo, afinal, foi essa a forma que o artista encontrou para expressar o descontentamento do sistema operante. O ator reforça a noção de um grupo cômico e provocador que justificava seus espetáculos pelo fato de viver sob o regime de ditadura e responsável por introduzir uma das leis mais ferrenhas de todo o período em que mandaram no país, o AI-5, cuja notoriedade se deu pela forte repressão e pelos atos de violência praticados contra a população, contra artistas, estudantes e trabalhadores.

Imagem 1: Cláudio Gaya e sua bailarina hitleriana



Fonte: Youtube (2009a).

Centenas de pessoas foram presas, torturadas ou mandadas para o exílio, dentre eles, intelectuais e artistas devido ao seu poder de influenciar as massas. O ator soube reproduzir, cinicamente, pelo corpo magérrimo, um

Hitler inofensivo. Quando Claudio Gaya surge com o rosto exageradamente maquiado e vestindo roupas de bailarina, ele despreza e ridiculariza o soldado másculo e hetero e, nesse jogo, ele atinge seu objetivo.

Tal provocação foi captada pelos militares e, prontamente, começaram as advertências contra o grupo, pois, àquela altura, o alto comando responsável pela liberação da censura o entendia como um possível problema que merecia atenção especial. Quando falamos em ditadura, queremos remeter que é preciso ter em mente duas coisas, a força bruta e a truculência e, no caso dos militares, eram tipos de violência institucionalizada pelo Estado e o alvo seria os locais públicos e os teatros, como ocorreu no Teatro Galpão em 1968. Assim, a dramaturgia cria narrativas, produz corpos heterotópicos caracterizados pelo uso da arte teatral e seu intuito era forjar locais que construíssem sujeitos potencializados em lugares, a fim de evidenciar a bravura das subjetividades e, ao mesmo tempo, confrontar as diretrizes vigentes.

Queremos ainda dizer que o espaço teatral heterotópico não via o ator homossexual com bons olhos, dando maior visibilidade e preferência aos cenários teatrais onde personagens heterossexuais tinham preferência. Acompanhando o sistema heteronormativo, sobressaíam os papéis em que o ator macho se destacava e as chances de bichas e transformistas conseguirem atuar eram mínimas. Portanto, a realidade era de uma discriminação intensa contra os/as artistas vistos/as como “pervertidos/as” no teatro ou no cinema, com papéis menores, revelando uma perversidade que existia no mundo artístico e de onde os personagens homossexuais tinham como final da história a morte ou o suicídio ou, ainda, serem ofuscados pelo “mocinho”, e desaparecerem em tempestades, serem esquecidos em manicômios ou se tornarem cobaias de “curas” médicas e religiosas.

Ainda dentro do tema, o pensamento de Green (2000) esclarece em seus estudos que, no Brasil, independente do período, essa discriminação sempre ocorreu, o que nos conduz ao Estado Novo (1937-1945) e, posteriormente, aos anos de chumbo, mostrando como sendo notória a preponderância dos papéis de gênero inflexíveis e de papéis que eram, na sua maioria, destinados a homens cujos personagens dificilmente seriam gays. Por outro lado, a presença

de pessoas travestidas, homens travestidos de mulheres, no período carnavalesco, eram permitidos, de modo que muitos homossexuais se fantasiavam e não eram perseguidos, significando que não haveria problemas no ato do flerte, já que nos bailes do carnaval havia uma liberdade sob a prática da fantasia que modulava o corpo e a fantasia que pairava nos salões com a piscadela para encontrar o parceiro sexual. Daí o desejo por mais expressão de liberdade que motivou e fortaleceu, durante décadas, as resistências associadas aos eventos por mais direitos e possibilidades de escolha.

Na vida ordinária e fora do contexto alegórico da festa momesca, o filme e o documentário do *Dzi Croquettes* mostram a força policial desferindo golpes contra os gays, travestis, estudantes e artistas com o objetivo de acabar com os frequentadores e com os lugares onde se praticavam “sodomias”, ou seja, estabelecimentos cujo público-alvo era os homossexuais, lésbicas, “sapatonas, bichinhas, viadinhas”, pois a ordem era encerrar as atividades desses bares, boates e, principalmente, dos teatros por serem considerados “antros ofensivos”.

No texto “O outro lado das falas de si. O que podem encenar”, Paulo García destaca a importância da encenação dramática, enfatizada pelo discurso performático que, citando o *Dzi Croquettes*, agencia o poder da fala, cujos sentidos persuadem e empoderam as resistências, e nos esclarece que a dramaturgia atualmente:

São quebradas com a art-queer, quero dizer, a exteriorização de uma linguagem que mexe com um corpo queer, reconstruído em tempos e espaços diferentes. Nos anos de 1970, o grupo *Dzi Croquettes* repercutiu com alto teor de subversão, descentralizando os conceitos, inserindo a carga de subjetividade no contra-poder (Garcia, 2016, p. 12).

O sujeito não é facilmente dominado e, segundo García (2016), era preciso se reinventar e, nesta reconstrução dos corpos políticos, resolver os dilemas que os embates proporcionariam sendo preciso, para isto, dar uma resposta à altura, e ninguém melhor que o *Dzi Croquettes*. Na verdade, a indústria do entretenimento precisava se libertar dos antigos formatos sobre como filmar, criar linguagens e esta era uma proposta mais provocadora do que libertadora para afrontar os desmandes militares.

Entre o descontentamento da sociedade e os militares, mencionamos o pensamento de Green sobre o tema quando diz que “um grande número de questões mais urgentes começava a desafiar o controle militar sobre a sociedade brasileira” (2000, p. 40). Para o escritor estadunidense e um brasilianista, ficava cada vez mais evidente a dificuldade de controlar a sociedade e esses “descontroles”, porque eram um sinal claro de que mudanças estavam por vir. Diante do exposto e das promessas de novos horizontes, o *Dzi Croquettes* sabiamente escolheu como arma de revide a performance. Pois, retratando bem a realidade na qual o espetáculo acontecia, enquanto as autoridades discursavam para parte da sociedade alienada, o show não podia parar e seguia junto com a batida da marcha militar e, cada um a seu estilo, se exibia como lhe era conveniente, fosse na avenida marchando sob o verde oliva ritmado pela baqueta do tamborim militar, fosse pela batida da música “Relance” (1973), cantada por Gal Costa, encenando corpos seminus.

As tentativas de moldar o *Dzi* eram as mesmas usadas para controlar as apresentações no universo do *Chão de Estrelas* visto que, para os censores, era imperativo acabar com as “bizarrices”. Acerca dos “subversivos”, entendemos com Paul Preciado como o corpo marginal está, geralmente, “Sujeito à vigilância e normalização (por sua condição homossexual) converte o sujeito gay num hermeneuta privilegiado do espaço urbano: o gay pode ser entendido como [...] que passeia sem rumo determinado pela cidade em busca de novidades e acontecimentos” (Preciado, 2017, p. 6).

No cenário artístico, poder-se-ia caracterizá-los como “desterritorializados” que, segundo Silva: “[...] ocorre quando começamos a nos questionar sobre um determinado problema, ao sair de nossa zona de conforto, e à procura da solução precisamos construir novos conceitos e outras formas de pensar como se fosse um processo concomitante, essencial para entender o ser humano e suas práticas” (Silva, 2001, p. 92). Portanto, a punição ocorreria apenas pelo fato de serem gays, mas eles eram exatamente o oposto e essa oposição se transformaria uma potente bandeira.

Ainda acerca da territorialidade marginal dos corpos, de acordo com Miskolci e Pelúcio, “uma sexualidade perigosamente marginal [...]” e “alocada

pelo discurso hegemônico nessa territorialidade, nas ‘zonas invisíveis e inabitáveis’ estão os corpos que não ‘importam’ [...] balizam as fronteiras da normalidade” (2007, p. 8). O que ocorre é que, segundo Miskolci e Pelúcio (2007), existe uma forma de pensar o sujeito através da dominação no sentido de reprimir os corpos e na forma como a sociedade operaria esses processos condicionantes nos “devassos” para o seu “adestramento”. Quem discordasse sofreria punição, podendo ser submetido a certas análises que diriam se ele seria ou não um ser racional, digno de confiabilidade, que pudesse atender ao que era pregado pela heteronormatividade, caso contrário, seria mais um abjeto. Dado o referido contexto, a heteronormatividade é compreendida como um reflexo de práticas e códigos heterossexuais amparados somente pela relação matrimonial, pelo amor verdadeiro, pela lealdade da relação homem *versus* mulher.

Para ser notado no palco, o artista, a artista têm de ir além do simples discurso de onde o povo está, do pré-determinado, e significar por atos de si, por novos horizontes para acabar com a crença de que o inusitado é perigoso. O Dzi combatia este pensamento, que perdura por décadas e tornando a perspectiva do ativismo LGBTQIAP+.

3. Cena 2: o ativismo pela frente da coxia

Destacamos como o corpo amplia práticas do devir-sujeito e que se distancia do que conhecemos por “masculinidade heterossexista”, de maneira que a relação da arte dramática do grupo *Dzi Croquettes* nos remete ao âmbito da música e do teatro à performatividade pelos suplementos, como a saltos altos, sutiã, peitoral peludo, abuso nos cílios postiços e barbas purpurinadas. Dada uma performance rebolativa, uma espécie de marca registrada da performance corporal, o gênero é trabalhado na elaboração ou redefinição dentro do discurso político que não é “uma verdade psiquicamente pura, concebida como ‘intrínseca’ e ‘oculta’, nem é redutível a uma aparência superficial. Pelo contrário, sua condição insolúvel deve ser reconhecida como a relação entre psique e aparência” (Butler, 2012, p. 25).

Butler considera o gênero representado que não pode ser visto como verdade universal nem como algo somente pertencente à performatividade, não é nem escolha nem objeto de desejo, sendo, assim, incorreto atribuir a performatividade ao desempenho do gênero. E o que ocorre, de fato, na relação entre gênero e sexualidade é uma negociação entre a identificação e o desejo. Sendo assim, os/as artistas do *Dzi Croquettes* desconstróem a imagem do homem másculo, heterossexual, “machão” para dar lugar à nova proposta do homem transgressor, subversivo, em que as identidades masculinas são apresentadas de forma intersexualizada ou andrógina para a época vivenciada, e como as bichas que, no filme e no documentário, “fervem”. A proposta dos atores em cena tem como ponto fundamental desfazer os conceitos de gênero baseados no binarismo ou no homem e mulher cisgênero. Conceitualmente, para Butler (2017, p. 26), o gênero foi construído para fortalecer as ideias retrógradas e o preconceito, assim, não foi a biologia que separou as pessoas e sim as ideias culturais que se tornaram o destino.

Imagem 2: Entre o discurso militar e a dança malandra: Dale e Paulette



Fonte: *Dzi Croquettes* (2009b).

O *Dzi Croquettes* manifesta de forma dócil e hilária, mas criticamente subversivos, de forma a cativar o público atraído pela arte dissidente, a que está atrelada às ideias de ressignificar o pensamento social, do desejo de menos controle afetando outras posições de enunciar ou de ocupar lugares possíveis.

O ato se torna possível graças às transformações que realizavam no palco, pois, se mudavam a aparência, feita com o uso de muita maquiagem, e com figurinos burlescos, era para abusar da feminilidade e com o ativismo que se via na graça dos corpos peludos, entranhadamente desatinados e à flor da pele para constituírem assim uma estética política, sujeitos confrontando de peito aberto para expulsar os conceitos retrógrados e conservadores da cultura logocêntrica e patriarcalista. Sem mergulharem nos mecanismos de controle, a todo momento, investiam em corpos indóceis, mas não obtiveram os efeitos que imaginavam, pois, por mais que se desejem domesticar o corpo, a descolonização do saber se colocava na mira da ação teatral. Todo ato performativo era ensaiado à exaustão e, assim, o grupo se apresentava com uma exuberância contagiante.

Sobre essa magia que envolvia o público, Lobert (2010) via na forma como se apresentavam uma espécie de pilar fundamental, que os sustentava, como se fosse uma coluna vertebral e via na coreografia de Lennie Dale a precisão: era “exaustivamente ensaiada”. Na proposta do Dzi, o homem poderia ser quem quisesse, poderia amar quem desejasse, no entanto, respeitaria o “modo homem de ser”, defendendo novas propostas de ser, segundo Rogério de Poly, “nem homem, nem mulher, gente” (Dzi Croquettes, 2009).

Se a sociedade, por sua vez, os via como um “bando de viado” e, segundo Cysneiros (2014, p. 61), tal desaprovação se dava pela “ininteligibilidade descontínua que conectava seus sexos, gêneros e suas práticas sexuais” e de modo a compartilharem com o público e que fora “[...] possível enxergar uns viados dando pinta e/ou o não tão silencioso levantar de uma revolução”. Assim também, segundo Tovar, “Como tínhamos essa variação no figurino, fizemos praticamente uma peça infantil. Era um bando de retardados, dançando como idiotas, vestidos de ursinhos” (Dzi Croquettes, 2009). Tudo fazia parte de uma espécie de caos, mas muito organizado, numa “bagunça familiar” e que desfazia ordenações que um sistema persistia e insistia impor.

Falando frente a frente, para além da coxia do espaço teatral, consideramos em Féral (2008, p. 11) o teatro performativo, insistindo “mais no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas – (visuais ou verbais: as do performer, do texto, das imagens ou das coisas)”, pois o agenciamento

da performance entra no campo cênico, problematizando subjetividades com resistência e práticas mais livres na atuação de corpos e sujeitos. Eis o que percebemos enquanto uma arte que politiza subjetividades ou, se quiser, uma ativismo que tem na produção do grupo DZI um campo fértil de críticas endereçadas. Resgatamos a reflexão em Butler (2017) por aludir a ideia de que os corpos falam através de suas performances, indicando uma poderosa arma política que pode ser usada não só como discurso verbal, mas através do corpo. Como o sujeito é politicamente construído, isso acontece pela relação dos objetivos vinculados à legitimação das operações políticas dos 33 (trinta e três) sujeitos e seus discursos potencialmente políticos que atravessam de ponta a ponta o cenário artístico do *Dzi Croquettes*.

Os movimentos de atores representam, melhor, reapresentam mais do que corpos dançantes, revelam técnicas com sentido crítico e o público percebe quando insinuações emergem, questões de corpos nus, seminus vêm, ecoam, como quando Claudio Tovar interpreta um policial e tem um comportamento oposto ao da força policial. Trata-se de não se acovardar e em “bater de frente” com outras posturas, linguagens utilizadas por eles que, além do verbo, seus corpos dialogavam, protestavam, principalmente, dançavam muito, utilizando a arte como ferramenta política na descoberta de novos horizontes cênicos em paralelo aos projetos cenográficos e performáticos.

Para enriquecer o sentido que propusemos com a leitura do *Dzi*, Cohen (2002, p. 111), também trata a “performance – que é, como definimos, uma linguagem de interface que transita entre os limites disciplinares – tentaremos situar essa linguagem dentro do universo maior da expressão cênica”. Por outra face de compreensão, Mignolo nos esclarece que não existe “outras maneiras de pensar, fazer e viver”, já que precisamos mesmo é mudar a forma como nos vemos nas margens e, para isto, é preciso que as pessoas pensem esse novo modelo de comportamento como um novo “pensar que se desvincula das cronologias construídas pelas novas epistemes ou paradigmas” (2011, s/p).

É preciso pôr em prática o pensamento descolonizador na revel[ação] (grifos nossos) de novos outros personas, identidades que performam gêneros e sexualidades, com o poder de atravessamentos, ou seja, de poder-devires-su-

jeitos nos enfrentamentos aos movimentos sociais, políticos, culturais. A diversidade assim desmoldada, ou melhor, desconformada ao sistema operante, visa ao pensamento colonial a partir de ideias históricas, democraticamente críticas, tendo a cartilha da igualdade e da justiça como promissoras do bem em comum. Quando teoriza o pensamento de margem, Mignolo evidencia a fala de nós mesmos, como se fossem nossos próprios corpos, experiências de vida, dilemas e provocações sociais.

4. Cena 3. Escutas, ações, palavras em deslocamento

Tratamos a performance artística ganhando projeções significativas. A forma como o teatro era apresentado no Brasil começou a mudar na década de 1940 (Thürler, 2011), cujas mudanças foram significativas, pois o tom que era apresentado nos palcos até então obedecendo aos velhos ditames cômicos do teatro lisboeta. O teatro nacional, em algum momento, precisava ser reinventado, a beleza artística e cultural precisava resgatar seus momentos de glória e, então, a ordem era renovar o antigo e dar lugar ao inédito, ao próspero. Nessa onda de mudanças, chegamos aos anos 70 com todas as turbulências políticas que o país atravessava e o grupo artístico *Dzi Croquettes* aparece com a proposta diferenciada em que o escracho e o sarcasmo seriam suas principais ferramentas. Através de recursos inéditos, como o exagero das luzes, do cenário, das maquiagens, dos corpos magros, peludos e produzidos por eles próprios, defensores de uma política que olhasse para as identidades gays e travestis, à sua maneira, se destacavam no cenário nacional.

A proposta artística e política adotada em cada palavra, ato, gesto, sonoridade dos sujeitos-atores *Dzi Croquettes* traz um sentido revolucionário em um período em que o referente tipo de pensamento era proibido, mas, mesmo assim, era preciso renunciar aos desejos para fortalecê-lo como contraventor, reforçando um ativismo homossexual de época. O *Dzi* formava um grupo além de seu tempo, com sua maneira de conscientizarem criticamente

as pessoas, através de experiências pessoais, contra o reflexo da masculinidade tóxica, bem como pela promoção da estética gay. A politização à qual nos referimos no decorrer do texto ocorre no sentido de mostrar que as pessoas podem existir, adotar práticas livres, bem como ter seus desejos vividos a partir de experiências que reforçam a arte do viver, um modo de politizar e historicizar as experiências de si, menos atadas às masculinidades hegemônicas e mostrar que “a forma como nós fazemos as coisas não é a única forma de fazê-las e pode causar um salutar abalo” (Weeks, 2010, p. 45).

As imagens de si apresentadas nos movimentos coreografados por Lennie Dale, por exemplo, evidenciavam a garra e a leveza do masculino que a dança proporciona e, em seus passos delicados, os sujeitos ali que encenam, acena, mostrava a arte com “a força do macho, ao passo que não se perdiam nos movimentos de leveza da fêmea”. Assim, eles indicavam as várias formas de se fazerem presentes através das performances.

Lennie Dale via a arte como uma forma de influenciar não só a alma da pessoa, porém, uma maneira de ver, através de seu público, as futuras gerações que seriam influenciadas pelo jeito inovador de fazer da arte performática a sua referência. Eram ideologias que surgiam, mentalidades antes proibidas que, agora, começavam a despertar nas pessoas o senso crítico.

Se os movimentos eram “bem coreografados e os corpos seminus, com passos marcantes, executados de maneira disciplinada e, ao mesmo tempo, leves, proporcionando a quem assistia o confronto de sensações”, como revela Lennie Dale, as pessoas pareciam estar em um delírio coletivo devido ao efeito que eles exerciam sobre elas. A energia do Dzi parecia um êxtase coletivo, seu poder parecia hipnotizar o público. O grupo, ao mesmo tempo em que era influenciado, também inspirava e influenciaria vários artistas no cenário nacional. Nesta troca de experiências e influências destaco *Os Mutantes*, *Secos e Molhados*, *Novos Baianos*, que serviriam de inspiração para novas produções musicais e artísticas, graças às contravenções que inspiraram e criaram uma cultura pop mais fortificada, e no terreno sólido que surgiria, também, o grupo *As Frenéticas*.

Imagem 3: Dos Dzi Croquettes de Wagner Ribeiro às Frenéticas



Fonte: Youtube (2009c).

E, para ilustrar exatamente como o cenário do grupo dava as cartas para diálogos férteis, a reflexão de Rolnik (2006, p. 2) é elucidativa ao citar as mudanças devidas ao poder de persuasão e influência, afirmando que não “há então porque estranhar que a arte indague sobre o presente das mudanças que se operam na atualidade”. Trata Rolnik da subjetividade de modo a não apresentar uma particularidade ou de algo individual; pois, na verdade, ela se refere ao “modo como atravessam corpos em referência às forças de um determinado contexto histórico” (Rolnik, 2006, p. 22). Ainda segundo a pensadora, há processos que ocorrem como algo que assume um posto em uma ordem que propicia elementos para sua essência. É preciso compreender que é importante entender o passado e suas nuances para que não repitamos os mesmos erros no presente e, por isto, toda arte revolucionária traz embutida frentes esteticamente políticas porque não somente enuncia, mas denuncia entre ditos e não-ditos.

O papel do Dzi Croquettes e sua importância no cenário artístico foi fundamental para forjar um novo estilo de apresentação, logo, o resgate da memória é relevante para entender a proposta do grupo através de um comportamento que rompia as normas. Se faz necessário importar o olhar do passado para descrever o presente, a obra de Tatiana Issa, ao documentar o *Dzi Croquettes*, aparece como um produto que permeia a arte da contracultura com flashes sem tamanho, sem mais do mesmo, fazendo parte a memória que instaura a partir de um período que dá graça à afetação de subjetividades em performance e que, segundo Thürler (2011), eles “abalavam as marcas”,

mas o que ocorreu, de fato, foi o surgimento de novos giros comportamentais e com os quais gêneros e sexualidades esbarram na front de uma binaridade em estado de tensão.

A vontade de saber sobre o grupo importunar e precisar da aceitação do público, como confirma Ciro Barcellos que atua desde a década de 1970, e continua a dançar nos palcos, dizia respeito a atuar com a sensualidade do corpo, que contrastava com o AI-5, responsável por censurar mais de 500 filmes, 450 peças teatrais e em torno de 1000 letras de músicas (Green, 2000, p. 391). O Fotograma 7 retrata o exato momento das duas realidades no Brasil:

Imagem 4: Entre coturnos e saltos altos



Fonte: Youtube (2009d).

Com a imagem da dança, a “bicha louca” despidoradamente enenava, com trajes de mulher e em todos os adornos que o figurino exigia, existe uma outra realidade que brotava com as leis militares a ofuscar o brilho da utopia. Nesse cenário truculento, o Dzi Croquettes⁴ surgiu como uma alternativa cômica nascida do antigo teatro, com um humor escrachado, rebolando de forma a serem invejados esbanjando carisma e cativando o público, elementos primordiais para alcançarem uma carreira meteórica:

⁴ O grupo inicialmente era formado por Wagner Ribeiro, Roberto Rodrigues, Cláudio Gaya, Bayard Tonelli, Reginaldo de Poly, Rogerio de Poly, Paulo Bacellar, Claudio Gaya e Ciro Barcelos.

Imagem 5: Dzi Croquettes nas primeiras aparições



Fonte: Revista Rolling Stone (1972).

No início, o grupo era formado por 13 homens que estavam longe dos padrões da moda, das etiquetas, mas com uma beleza peculiar, única. O convencional definia a orientação dos sexos dentro do conceito de família tradicional, mas, para eles, isso inexistia. Eles eram doces, sensíveis e Wagner Ribeiro confirma isso quando diz que “só o amor constrói” e esse era o elo que mantinha o grupo como uma família “diferentona”, mas não menos amável. Em agosto de 1972, se apresentaram no Teatro 13 de Maio (São Paulo) para o espetáculo chamado “Gente computada igual a você”. O show foi apresentado, inicialmente, na boate Ton Ton e depois passou para o Teatro 13 de Maio; o título da apresentação foi inspirado em uma das falas carregadas de duplo sentido e seus diálogos saíam do tradicional e, para corroborar com o tema, menciono Lobert, para quem os diálogos encantavam a plateia, que cita um trecho:

Nem senhores, nem senhoras
Gente dali, gente daqui
Nós não somos homens, também não somos mulheres
Nós somos gente [...] gente computada igual a você
Vocês querem uma flor, nós temos
Vocês querem uma porrada, nós também temos (Lobert, 2010, p. 48).

Para Lobert (2010), esse seria o ponto de partida para projetar o Dzi ao estrelato não só por palavras, mas também pela forma carismática quando se dirigia ao seu público, pois suas performances evidenciavam a felicidade sem culpa de um homem fantasiar o uso de roupas femininas.

Imagem 6: Primeiras aparições do Dzi Croquettes (1972)



Fonte: Revista Rolling Stone, (1972).

O *Dzi croquettes* ousara e deixara um legado, algo diferente para a época e para uma geração em que o conceitual em torno das performances de si e da arte não os intimidavam, não se preocupavam em acertar ou errar, e sim com o fazer artístico e o desfazer de gêneros com os quais a permissividade no espaço teatral lhes proporcionavam existir.

Referências

AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. Trad. Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017. p. 26-58. (Entrecríticas).

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 151-172.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. 15. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

BUTLER, Judith. Sobre o anarquismo: política e trabalho. *Revista de Ciências Sociais*, n. 36, p. 19-27, abr. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/politicaetrabalho/article/view/12860>. Acesso em: 16 set. 2019.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/82649/mod_resource/content/1/COHEN%20Renato%20-%20Performance%20como%20linguagem.pdf. Acesso em: 15 out. 2019.

CYSNEIROS, Adriano Barreto. *Da transgressão confinada às novas possibilidades de subjetivação: resgate e atualização do legado Dzi a partir do documentário Dzi Croquettes*. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/16300/1/DISSERTA%c3%87%c3%83O%20VERS%c3%83O%20FINAL.pdf>. Acesso em: 25 out. 2019.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, n. 8, p. 197-210, 2008. Trad. Lígia Borges. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>. Acesso em: 16 set. 2019.

GARCÍA, Paulo César. O outro lado das falas de si: o que podem encenar. *Revista Ambivalências*, v. 4, n. 8, jul./dez. 2016. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/Ambivalencias/article/view/6002>. Acesso em: 22 jan. 2020.

GREEN, James Naylor. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. Trad. Cristiano Fino e Cássio Arantes Leite. São Paulo: Editora UNESP, 2000. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4250425/mod_resource/content/1/GREEN%20James.%20Alem-do-carnaval-a-homossexualidade-masculina-no-Brasil-do-seculo-XX.pdf. Acesso em: 23 abr. 2020.

LOBERT, Rosemary. *A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes*. Campinas: Unicamp, 2010.

MIGNOLO, Walter. *Geopolitics of sensing and knowing: on (de)coloniality, border thinking and epistemic disobedience*. In: INSTITUTO EUROPEU PARA POLÍTICAS CULTURAIS PROGRESSIVAS, set. 2011. Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/0112/mignolo/en>. Acesso em: 16 abr. 2013.

MISKOLCI, Richard; PELÚCIO, Larissa. “Fora do sujeito, fora do lugar: reflexões sobre performatividade a partir de uma etnografia entre travestis”. *Periódicos.uff.br/revistagenero*, v. 7, n. 2, p. 255-267, 1 sem. 2007. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistagenero/article/view/30980>. Acesso em: 19 jul. 2020.

PRECIADO, Paul. B. Cartografias queer: o flâneur perverso, a lésbica topofóbica e a puta multicartográfica, ou como fazer uma cartografia “zorra” com Annie Sprinkle. *Revista Performatus*, n. 5, jan. 2017. Disponível em: <http://performatus.com.br/traducoes/cartografias-queer>. Acesso em: 12 jun. 2020.

ROLNIK, Suely. *Geopolítica da cafetinagem*. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, PUC/SP. São Paulo, 2006.

ROLNIK, Suely. Subjetividade e história. *Rua*, Campinas, v. 1, n. 1, p. 49-61, 1995.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Comp.). *Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. Disponível em: https://www.academia.edu/5017798/Nunca_fomos_humanos_-_nos_rastros_do_sujeito_Tomaz_Tadeu-org_. Acesso em: 14 mar. 2020.

THÜRLER, Djalma. Dzi Croquettes: uma política queer de atravessamentos entre o real e o teatral. In: CONGRESO IBEROAMERICANO DE MASCULINIDADES Y EQUITAD: INVESTIGACIÓN Y ACTIVISMO. *(Trans)formando la masculinidad: de la teoría a la acción*, Barcelona, 2011. Disponível em: https://rfp.sesc.com.br/moodle/pluginfile.php/2756/mod_folder/content/0/Prof_Rouse_Texto%208_Dzi%20Croquettes%20.%20Uma%20pol%C3%ADtica.pdf?forcedownload=1. Acesso em: 5 dez. 2020.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, Guacira (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

WITTIG, Monique. *O pensamento hetero*. Trad. Javier Sáez e Paco Vidarte. Boston: Beacon, 1992.

Cinematografia

Dzi Croquettes. Direção: Tatiana Issa; Raphael Alvarez. Brasil. Tria Productions e Produções Artísticas. Tempo de duração: 109 min/Ano de lançamento: 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OGrIMj-4UWc&t=253s>.

Foto imagens

Dzi Croquettes. Imagens do grupo. Cláudio Gaya e sua bailarina hitleriana, 2009a, Fonte Youtube. Acesso em jul de 2019.

Dzi Croquettes. Imagens do grupo, Entre o discurso militar e a dança malandra: Dale e Paulette, 2009b, Fonte Youtube. Acesso em jul de 2019.

Dzi Croquettes. Imagens do grupo, Dos Dzi Croquettes de Wagner Ribeiro às Frenéticas, 2009c, Fonte Youtube. Acesso em jul de 2019.

Dzi Croquettes. Imagens do grupo, Entre coturnos e saltos altos, 2009d, Fonte Youtube. Acesso em jul de 2019.

Dzi Croquettes. Primeiras aparições. Revista Rolling Stone, 1972.