

VIII Simpósio Nacional de História Cultural
**MEMÓRIA INDIVIDUAL, MEMÓRIA COLETIVA E HISTÓRIA
CULTURAL**

Universidade Federal do Tocantins - UFT

Araguaína - TO

14 a 18 de Novembro de 2016

DZI CROQUETTES PELAS LENTES DO CINEMA

Talitta Tatiane Martins Freitas*

Para tratar do espetáculo, é mais fácil principiar pelo que ele não é e poderia sugerir, por causa do próprio título: o grupo não faz uma reivindicação de cidadania para o homossexualismo nem realiza um show de travestis, em que tentaria dar uma ilusão de feminilidade (o que sempre me causa a mais penosa das impressões). Apesar da premissa “igual a você”, Andróginos não apela para a compreensão da plateia, em nenhum nível.

Sábato Magaldi – Jornal da Tarde

DE FATO, Sábato Magaldi estava correto ao afirmar que é mais fácil explicar os Dzi Croquettes pelo que eles não são, porém podem sugerir.¹ A necessidade de fazer conexões que torne cognoscível a proposta cênica do grupo levou, como pode ser observado nos capítulos anteriores, a uma série de enquadramentos e pretensos

* Doutora em História pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Professora Substituta do Curso de História na Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS-COXIM). Integrante do NEHAC

¹ MAGALDI, Sábato. Andróginos – Gente computada igual a você. In: _____. **Amor ao teatro**. São Paulo: Edições Sesc, 2014. p. 295. (crítica de 17 de maio de 1973)

engajamentos que necessariamente não estavam presentes nos discursos do grupo e muito menos em seus espetáculos. Ao longo dos anos, essa é uma marca que ironicamente acompanha toda a trajetória de um grupo que tem como principal mote questionar categorias e evitar enquadramentos, seja por questões ideológicas, seja por uma estratégia comercial.

O documentário *Dzi Croquettes*, sem sombra de dúvidas, foi uma importante iniciativa de Tatiana Issa e Raphael Alvarez, pois conseguiu gerar interesse sobre a história e os espetáculos dos Dzi como nenhum outro trabalho anterior conseguiu. Por esse feito, já se justifica sua relevância, principalmente quando se constata o volume de trabalhos desenvolvidos nos últimos 6 anos sobre o grupo. Nessas pesquisas, em sua maioria, as ideias, nichos e perspectivas presentes na obra cinematográfica são reproduzidas e reafirmadas, cristalizando a memória sobre os Dzi edificada pelos diretores, tal como nos materiais analisados no subitem “A recepção do documentário”, do primeiro capítulo.²

Entretanto, se a película é o ponto de partida que gera interesse, o voltar ao processo histórico revela questões e desdobramentos que possibilitaram questionar a construção da tese urdida pelos cineastas: uma proposta de teatro de grupo revolucionário, que desenvolveu um trabalho sem precedentes no cenário artístico mundial, que, na época mais repreensiva da Ditadura Militar Brasileira, estabeleceu um confronto direto com a censura e repressão em favor de uma liberdade não apenas artística, mas principalmente sexual (especialmente ligada à homossexualidade).

Não se trata de questionar a originalidade artística do grupo e muito menos menosprezar o papel social que obteve. A grande questão é perceber qual o discurso implícito na construção do documentário, compreendendo os diálogos estabelecidos com uma determinada escrita da História do Teatro Brasileiro. Ligações estas que legitimam os Dzi Croquettes através de aspectos preexistentes, dados por uma historiografia que privilegia as produções ditas “engajadas” (com seus dramaturgos e diretores), em detrimento de um teatro chamado “comercial”.

Trata-se de uma matriz interpretativa que estabelece uma dicotomia entre “Teatro Comercial” e “Teatro de Grupo”. Nela há uma hierarquização na qual as

² Mesmo nos trabalhos que abordam perspectivas específicas, como gênero ou teoria Queer, a narrativa documentária é utilizada de forma incontestante.

produções coletivas passaram a representar as respostas “políticas” necessárias à conjuntura de exceção que se vivia nos anos 1970. Em oposição, o teatro empresarial foi fixado como uma atividade comercial, com a finalidade única e exclusiva de se alcançar fins lucrativos. Também conhecido como Teatrão, este último pode ser definido como:

[...] uma montagem bem cuidada sob o ponto de vista da produção (cenários, figurinos, iluminação, música incidental, etc.), representada por um bom elenco, mas concebida de forma tradicional, sem maior imaginação e despreocupada de uma pesquisa formal criativa.³

Essas obras seriam consumidas por um público de classe média/alta que almeja entretenimento “fácil” e “digestivo” e, por esse motivo, não haveria uma preocupação em se levar aos palcos textos bem elaborados, com uma crítica contundente, pois as plateias que lotariam essas salas estariam interessadas apenas no “riso fácil”. Sem dúvidas, esta é uma interpretação que chega até os dias atuais e direciona interpretações e categorizações de diferentes peças em cartaz.⁴

Por outro lado,

[...] o grupo significa uma tentativa de eliminar do interior da criação teatral a divisão social do trabalho. É uma entidade ideal, célula anômala no tecido político e econômico do país, que representa para o artista de teatro uma estratégia foquista. [...] O grupo em vez da empresa, a coletivização do produto em vez do lucro retornando ao dono do capital.⁵

O grupo, segundo Mariângela Alves de Lima,⁶ é a consolidação de um microcosmo, no qual indivíduos, que possuem alguma identificação entre si, produzem

³ FRAGA, Eudinyr. Teatrão. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva / Sesc-SP, p. 281.

⁴ Sobre essas questões é interessante consultar os trabalhos:

PATRIOTA, Rosângela. **História e Teatro: discussões para o tempo presente**. São Paulo: Verona, 2013.

DUARTE, André Luiz Bertelli. **A Companhia estável de repertório de capa, espada e nariz: Cyrano de Bergerec (1985) nos palcos brasileiros**. São Paulo: Verona, 2015.

FREITAS, Talitta Tatiane Martins. **Por entre as coxias: a arte do efêmero perpetuada por mais de Sete Minutos**. 2010. 176 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

⁵ LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz o teatro. In: NOVAES, Adauto. (Org.). **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano / Senac-RJ, 2005, p. 237.

⁶ É importante destacar que as discussões acerca de Teatro de Grupo e Teatro Comercial encontram suas raízes, aqui no Brasil, a partir das obras de Mariângela Alves de Lima, em seu texto “Quem faz o teatro”

mais do que espetáculos, pois vivenciam o teatro na sua forma mais plena. Por essa via interpretativa, o teatro coletivo demarca uma concepção de vida, em que não haveria (em tese) uma determinação de funções prévias (autores, coreógrafos, diretores, etc.), mas uma coletivização de todas as instâncias do fazer teatral. Somente os grupos e companhias teatrais que notabilizaram por intenções políticas poderia residir um ideário artístico, na medida em que o grupo funcionou como um espaço de proteção, possibilitando, inclusive, uma relação de liberdade entre o palco e a plateia. “Muitas vezes o grupo é uma casa, um lar, uma família, um porto relativamente seguro”.⁷

A associação com essas ideias se torna clara quando se observa os termos e parâmetros utilizados na narrativa documentária: “Família”, “Trabalho coletivo”, “Grupo”, “Engajamento”, “Confronto à Ditadura”, “Censura”, dentro outros, são predominantes nas bibliografias que versam sobre diferentes grupos teatrais criados na década de 1970, e sua utilização na película não se dá ao acaso. Entretanto, como foi evidenciado anteriormente, a documentação produzida sobre os Dzi Croquettes (espetáculos, críticas e entrevistas, especialmente) demonstram que esses não são os melhores caminhos para compreendê-los.

O primeiro dos termos diz respeito à hibridização entre os conceitos de grupo teatral e família, uma das pilstras que alicerçam a imagem a ser construída sobre os Dzi Croquettes. Não que o grupo não tenha feito essa associação durante os anos 1970 – ela, aliás, é materializada cenicamente –, mas a maneira como essa justaposição é trabalhada no documentário ganha contornos significativos quando nos reportamos à discussão anteriormente apresentada sobre Empresa X Coletivo.

Os Dzi de fato conviveram, durante a temporada paulista (1973), em uma única residência e essa ideia fazia parte do projeto inicial da formação do grupo.⁸ Da mesma

e Sílvia Fernandes, no seu livro “Grupos Teatrais anos 70”. Os pesquisadores Jacó Guinsburg e Rosângela Patriota, no livro recém-lançado “Teatro Brasileiro: ideias de uma História”, esmiúçam a forma como essa hierarquização é construída e consolidada ao longo das últimas quase quatro décadas, explicitando a forma como essas ideias se tornaram referência para os estudos sobre teatro brasileiro dos anos 1970. Consultar: LIMA, 2005, op. cit.; FERNANDES, Sílvia. **Grupos teatrais anos 70**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2000; GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. Fim dos grandes temas e da ideia de abrangência: a diversidade como temática e como fazer teatral. In: _____. **Teatro Brasileiro: ideias de uma História**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

⁷ LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz o teatro. In: NOVAES, Adauto. (Org.). **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano / Senac-RJ, 2005, p. 239. [Destacado]

⁸ “Ao trasladarem-se para São Paulo, quase todos ocuparam uma mesma pensão; melhorando sua situação financeira, alugaram uma casa grande na Aclimação. Foi um dos únicos momentos da realização quase concreta da determinação de viverem juntos: dois deles ainda moravam por sua conta.

forma, se apresentavam socialmente como uma família, não apenas no palco como no convívio cotidiano. Entretanto, também se organizaram enquanto empresa, a qual tinha como um de seus objetivos gerar renda, proporcionando estabilidade econômica aos seus integrantes, bem como capital de giro para novos empreendimentos.

Ao formarem a Firma dos 13, na época do Teatro Treze de Maio, todos passaram a ser sócios da companhia teatral criada e apesar de ter a equidade pecuniária como princípio, na prática ela não se efetivava totalmente. Exemplo disso era o fato de Lennie Dale receber o correspondente ao dobro dos demais integrantes, inclusive de Wagner Ribeiro – responsável pelo texto teatral e, conseqüentemente, dono dos direitos autorais.⁹ A justificativa para essa porcentagem maior estava no fato de que:

Tinha um precedente da época da boate, ganhava seu próprio salário. Era uma pessoa com prestígio reconhecido no mercado artístico: surgiam-lhe frequentemente outras possibilidades de trabalho. Outrossim, a dança era, no seu conceito, uma profissão capitalizada em anos de trabalho, e ele queria usufruir de seus direitos dando aulas e montando coreografias. Como atividade secundária e fora do *grupo*, ninguém o impedia de fazer isso; pelo contrário, estimulavam-no bem como a qualquer um que o imitasse, o que acontecia frequentemente. O respeito deveria ser com a *família*: “Ele tem que assumir uma de *pai*, e deixar seu dinheiro para a firma”. Ouvia-se a opinião de todos os componentes a cada reajuste de salário, o que geralmente acontecia na época de iniciar nova temporada teatral. Diante dos argumentos do primeiro, e para não deteriorar as relações, assentiam os outros: “Então é uma questão de *status*. Quando a gente tiver dinheiro suficiente na firma para distribuir o mesmo dinheiro dele a todo mundo, ganharemos igual”.¹⁰

Segundo Rosemary Lobert, outro argumento utilizado pelos demais Dzi no questionamento dessa divisão desigual estava no princípio de que se todos desempenhavam algum papel dentro da empresa (cenografia, texto teatral, administração, etc.) então seria justo que esses trabalhos também fossem remunerados de maneira

Após a temporada paulista – e alguns deles não considerando a experiência comunitária feliz –, de volta ao Rio de Janeiro, formaram-se diferentes núcleos domésticos (1974). [...] A obstinação em cumprir a resolução de ‘ter que morar todos juntos, outra vez algum dia’ decorria da frustração por haver ‘perdido a comunicação’ dos tempos iniciais”. LOBERT, Rosemary. Irrupção de possibilidades. In: _____. **A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes**. Campinas: Unicamp, 2010, p. 102-103.

⁹ “Pelo menos por agora, contudo, o dinheiro não pode preocupa-los. Numa temporada de quinze dias, na boate paulista New Tonton, faturaram 75.000 cruzeiros e puseram em ordem suas contas. Agora, no teatro, dividem irmãmente os lucros – com 5% para cada artista e 10% para Lennie, a indiscutida vedete do espetáculo”. PLUMAS e paetês. **Veja**, São Paulo, p. 88, 1 ago de 1973.

¹⁰ LOBERT, 2010, op. cit., p. 100.

proporcional. A diferenciação salarial, sob esse ponto de vista, estava ligada a um *status* muito mais do que ao pagamento por aulas de dança e/ou pela coreografia.

Em teoria, a proposta de divisão de trabalhos entre os integrantes perpassava a necessidade de criar uma autonomia administrativa para o grupo, a fim de que dependesse o mínimo possível do trabalho de terceiros. Na prática, nem todos se envolviam efetivamente com o empreendimento, deixando uma parcela significativa da responsabilidade comercial do espetáculo na mão de alguns integrantes: “Todo mundo fala que é dono da firma, mas acham que é só falar. Na hora de fazer, ninguém tem tempo. Querem uma família para quê? Para ser igual à dos outros? Já que se comportam como empregados, vou começar a despedir alguns”.¹¹

Sendo assim, não há como pensar na experiência de grupo dos Dzi Croquettes desvinculada da organização empresarial que os mesmos se colocaram a partir de 1973. Afetivamente, a relação poderia ser compreendida, em certa medida, como familiar. Entretanto, em questões práticas e burocráticas a premissa empresarial marcava a organização dos espetáculos, bem como seus objetivos enquanto proposta economicamente viável.

Já no que diz respeito ao confronto com a Ditadura Militar, as análises feitas no terceiro capítulo dessa tese deixam claras o posicionamento do grupo com relação a essas questões. As críticas jornalísticas evidenciaram a existência de uma receptividade positiva tanto por parte da imprensa quanto do público, que primeiramente lotava as boates e depois os teatros onde grupo se apresentava. Nesses materiais, o confronto com a Ditadura é quase inexistente, normalmente apenas uma indicação para o uso de um tapa-sexo maior.¹² Por diversas vezes, Lennie Dale e Wagner Ribeiro afirmaram categoricamente que não era interesse dos Dzi confrontar o Regime Militar, pois o objetivo deles era apenas conseguir manter-se nos palcos exercendo o ofício de ator e

¹¹ [Trecho de entrevista de um Dzi] apud LOBERT, Rosemary. *Irrupção de possibilidades*. In: _____. **A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes**. Campinas: Unicamp, 2010, p. 98.

¹² “[...] a censura suspendeu por duas semanas o espetáculo dos alegres rapazes [...]. Mas agora, as luzes estão se acendendo novamente para os Dzi, que tiveram seu espetáculo liberado após uma pequena mutilação de apenas duas palavras e o pequeno acréscimo de alguns shorts, que cobrirão alguns tapa-sexos” (RECADO. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ilustrada, p. 4, 20 de março de 1974); “Censura apenas à cor verde de um capacete”. (PLUMAS E PAETÊS. **Veja**, Show, ed. 256, p. 85-88, 1 ago. 1973.)

bailarino. Sendo assim, o contexto produzido no documentário é reducionista e necessita ser problematizado.

O mesmo ocorre com o “engajamento” político e cultural dos Dzi Croquettes em defesa a bandeira de lutas pró minorias. Tornar-se representante de segmentos específicos, como andróginos ou homossexuais, não apenas não era uma proposta, como muito foi questionado pelos próprios integrantes.

Diante de todo o exposto, observa-se uma tentativa dos cineastas Tatiana Issa e Raphael Alvarez de alocar a história dos Dzi em moldes específicos do que se compreende historiograficamente com Teatro de Grupo, para que eles possam beber na herança que reverbera nos dias atuais do que deveria ser engajamento durante os anos 1970. Para tanto, criam uma estratégia de fixação dessa ideia que perpassa toda a urdidura do enredo: editoração, entrevistas, cores, narração, efeitos gráficos, etc. No entanto, a trajetória dos Croquettes ao longo dos anos 1970-80 aponta para caminhos quase opostos, delineando uma proposta estética que não se enquadra na memorização feita neste início do século XXI.

Sendo assim, cabe nesse momento questionar: se os espetáculos dos Dzi Croquettes não podem ser compreendidos dentro dos critérios “impostos” por uma matriz interpretativa de Teatro de Grupo, por que também não há indícios das suas atividades em uma historiografia do teatro mais ampla, que abarca manifestações diversas? Respostas conclusivas não podem ser dadas, todavia é possível lançar luz sobre questões que, até o momento, não foram consideradas. Compreender o caminho trilhado pelo grupo, após a sua volta de Paris em 1976, auxilia no delineado dessas questões.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DUARTE, André Luiz Bertelli. **A Companhia estável de repertório de capa, espada e nariz: Cyrano de Bergerec (1985) nos palcos brasileiros.** São Paulo: Verona, 2015.

FERNANDES, Sílvia. **Grupos teatrais anos 70.** Campinas: Ed. da Unicamp, 2000;
GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. Fim dos grandes temas e da ideia de abrangência: a diversidade como temática e como fazer teatral. In: _____. **Teatro Brasileiro: ideias de uma História.** São Paulo: Perspectiva, 2012.

FRAGA, Eudinyr. Teatrão. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos.** São Paulo: Perspectiva / Sesc-SP, p. 281.

FREITAS, Talitta Tatiane Martins. **Por entre as coxias**: a arte do efêmero perpetuada por mais de *Sete Minutos*. 2010. 176 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz o teatro. In: NOVAES, Adauto. (Org.). **Anos 70**: ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano / Senac-RJ, 2005.

LOBERT, Rosemary. Irrupção de possibilidades. In: _____. **A palavra mágica**: a vida cotidiana do Dzi Croquettes. Campinas: Unicamp, 2010.

LOBERT, Rosemary. Irrupção de possibilidades. In: _____. **A palavra mágica**: a vida cotidiana do Dzi Croquettes. Campinas: Unicamp, 2010.

MAGALDI, Sábado. Andróginos – Gente computada igual a você. In: _____. **Amor ao teatro**. São Paulo: Edições Sesc, 2014.

PATRIOTA, Rosangela. **História e Teatro**: discussões para o tempo presente. São Paulo: Verona, 2013.

PLUMAS E PAETÊS. **Veja**, Show, ed. 256, p. 85-88, 1 ago. 1973.

RECADO. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ilustrada, p. 4, 20 de março de 1974.