



VII Simpósio Nacional de História Cultural
**HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO,
LEITURAS E RECEPÇÕES**

Universidade de São Paulo - USP

São Paulo - SP

10 e 14 de Novembro de 2014

DZI CROQUETTES: A REMIÇÃO DE UM GRUPO

Talitta Tatiane Martins Freitas*

Dos palcos das boates do Rio de Janeiro, no fim do ano de 1972, surge um grupo diferente de todas as propostas apresentadas até então. Destoando dos shows de travestis, apresentações comuns nesse período, um grupo de 13 homens ganha popularidade por levar à cena carioca um espetáculo onde a proposta estética é mesclar elementos femininos e masculinos: pelos, paetês, vestidos, botas... Os Dzi Croquettes, ainda nesse ano de 1972, ganha notoriedade por sua originalidade cênica, conquistando um vasto público não apenas no Rio de Janeiro, como também em São Paulo e, posteriormente, boa parte da Europa.

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 atores. No palco, se apresentam como uma família extremamente excêntrica: Pai, Mãe, Tias e Sobrinhas. Fora dele, mantinham essa unidade familiar dividindo a mesma casa, bem como estabeleciam relacionamentos amorosos entre si.

* Doutoranda do curso de História pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Integrante do NEHAC. Bolsista CAPES.

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.

Os Dzis possuíam uma identidade visual que mesclava elementos ambíguos na composição de seus espetáculos, ambiguidade essa que não estava restrita apenas aos figurinos, mas que era transposta para todos os níveis de elaboração da peça: no campo simbólico e social (aspectos do cotidiano que impetram o palco); na ambiguidade sexual assumida; na composição das fantasias; nos corpos maquiados, porém peludos; na coreografia que enfatiza a aparência dupla de profissionalismo e improvisado (apesar de todas as cenas possuírem uma marcação cênica determinada); e, por fim, no texto teatral que é dinâmico e com ares de improvisação.

A transposição de elementos da vida cotidiana do grupo para os palcos é uma das características que permite que o espetáculo seja sempre dinâmico e nunca o mesmo. Por isso, é necessário se falar em peças no plural, uma vez que o mesmo espetáculo sofre alterações ao longo da temporada, mudando-se a ordem das esquetes, subtraindo algumas, acrescentando outras, de acordo com a categoria sócio simbólica que se deseja enfatizar (*underground*, família, androginia, etc.).

Trata-se de um processo de retroalimentação entre o palco/cotidiano, o que possibilita, por um lado, manter a dinâmica do espetáculo (uma aproximação com os shows de boates e/ou com o Teatro de Revista). Por outro, serve também como chamariz para o retorno constante de boa parte do público que, muitas vezes, comparece ao teatro semanalmente por possuir essa expectativa de ver materializados no palco esse substrato do cotidiano dos Dzis.

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

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: apenas estrados e cabides onde se possa pendurar roupas e acessórios cênicos.

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.

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.

Uma importante questão a ser destacada é que os Dzis, ao fazerem esses jogos de ambiguidade (principalmente o simbólico social) o fazem também por uma questão comercial. Afinal, teatros lotados significam um rendimento financeiro ao final do mês – o que era almejado e, durante os anos 1970, muitas vezes publicitado). Ao observar as

entrevistas dos integrantes, bem como as reportagens publicadas nos anos 1970, não é difícil localizar o faturamento das apresentações dos Dzis. Aliás, conseguir sustentar seus “luxos”, com o dinheiro ganho com as apresentações, era sinal de prestígio para eles.

Mais do que a organização de um grupo teatral, os integrantes buscaram a profissionalização do seu trabalho, estipulando tarefas específicas para os membros: Wagner Ribeiro assinava o texto teatral, Lennie Dale era o responsável pela preparação corporal, bem como pela coreografia. Mantinham uma organização empresarial (um dos integrantes era um contabilista), registraram a Firma dos 13 e estipularam porcentagens de ganhos para cada um dos atores (5%). Além disso, reservavam uma porcentagem de 5% para o pagamento pelas aulas de dança (ministradas por Lennie) e outros 5% para os direitos autorais do texto teatral feito por Wagner Ribeiro. Havia também um fundo de reserva e uma cota guardada para futuros investimentos (as Dzis Croquettes foi um deles, que infelizmente não obteve o retorno desejado). A ideia era expandir o nome Dzi Croquettes para outra áreas, possibilitando que se tornasse uma marca forte e atuante em mercados como, por exemplo, de roupas (infantis e adultas) e de literatura e teatro infantil (projetos não consolidados, mas que faziam parte dessa noção de expansão).

Outro aspecto que o grupo buscou deixar claro durante sua primeira formação (1972-1980) é que os mesmos não eram bandeiras de luta de nenhuma minoria ou algo do gênero. Wagner Ribeiro é enfático ao dizer isso em 1974, para o Jornal Folha de S. Paulo:

Uma das coisas que mais irritam o Wagner Ribeiro é ver gente da imprensa “que tem obrigação de ser bem informada para informar as pessoas” dizer que os Dzis são representantes do gay-power brasileiro. Então quando lê uma coisa destas, diz que fica pensando assim: “será que esta gente é mesmo inteligente?”¹

É evidente que todas a repercussão gerada em torno do grupo sobre androginia, gay-power, etc. gerou propaganda espontânea para o grupo e diversas vezes as discussões foram incorporadas nas esquetes do espetáculo. No entanto, mostra-se necessário compreender o grupo a partir das suas vicissitudes e posicionamentos políticos, resgatando a historicidade inerente a sua trajetória artística.

¹ OS CROQUETTES segundo Vagner, um deles. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ilustrada, p. 1, 2 de agosto de 1974.

O ponto que aqui se busca frisar é o fato de que os Dzis se organizaram de forma comercial, o que de forma alguma desmerece em nada o seu trabalho artístico e a sua importância enquanto grupo “*sui generes*”. É necessário desacralizar a dicotomia existente entre os chamados teatros Comercial e de Grupo, como se o segundo não estivesse também inserido dentro de uma lógica capitalista de venda de ingressos e busca de patrocínios.

Sendo assim, quando se observa o rememorar feito a partir do documentário dirigido por Tatiana Issa e Raphael Alvarez (*Dzi Croquettes*, 2009) salta aos olhos uma preocupação com a maneira pela qual o grupo deva ser lembrado. Memória essa moldada por uma ideia de grupo e de engajamento que tem por parâmetro as formulações cristalizadas pela historiografia acerca do teatro produzido nos anos 1970 e que não necessariamente condiz com as ideologias do grupo Dzis da sua primeira formação.

Ao mesmo tempo, percebe-se que atualmente há uma aceitação/incorporação desse novo discurso pelos 4 integrantes remanescentes (Ciro, Bayard, Rogério di Poli e Claudio Tovar) e perpetuada pelas centenas de publicações feitas após o lançamento do referido DVD.

O documentário, sob essa ótica, pode ser considerado um divisor de águas na história do grupo, pois consegue colocar novamente o nome Dzi Croquettes como pauta de discussão, ao mesmo tempo em que marca os locais e critérios a partir dos quais essa história deva ser contada. Trata-se de um trabalho bem editado e com uma urdidura de enredo bem articulada que utiliza de depoimentos, imagens de arquivos, filtros de cores e de uma trilha sonora envolvente. Sua eficácia argumentativa consegue transsubstanciar o que deveria ser um trabalho sobre os Dzis em a história do grupo.

A edição feita no documentário merece um destaque importante. Prioritariamente os recursos utilizados pelos diretores são entrevistas, arquivos de época sobre o grupo teatral, bem como cenas que apresentam o período ditatorial. Tal como um historiador, Tatiana Issa e Raphael Alvarez se apropriam da força que as imagens de arquivo possuem utilizando-as para reforçar/reafirmar o que é dito pelos diferentes sujeitos entrevistados. Em uma comparação paralela, esses arquivos ocupam o espaço que as citações e notas de rodapé ocupam nos textos escritos, conferindo credibilidade aos argumentos e informações repassadas. Esse “efeito de verdade” também é conseguido pela edição das próprias entrevistas, primeiramente pela escolha dos sujeitos entrevistados (autoridades em determinadas áreas – diretores, maestros, coreógrafos,

atores renomados, etc.). Por outro lado, o trabalho de edição faz com que um mesmo assunto ou evento seja descrito por pessoas diferentes, que não necessariamente possuem uma relação direta entre si. Tal escolha produz um sentido de autenticidade das informações, uma vez que entrevistados diferentes, em contextos independentes, acabam por narrar a mesma situação acrescentando um ou outro elemento apenas.

A edição faz com que os entrevistados se complementem e se repitam, pois normalmente as falas são cortadas em curtos trechos de poucos segundos. Busca-se, dessa forma, que a recepção que o público tenha não seja apenas que se trata de opiniões particulares, mas que existe um consenso que torna plausível as informações repassadas.

Delinea-se, dessa forma, os nichos e parâmetros a serem utilizados para se falar sobre os Dzi Croquettes: um grupo teatral engajado, sem precedentes no Brasil (e, talvez até mundialmente), preocupado com bandeiras de luta como homossexualismo e enfrentamento à Censura imposta pela Ditadura Militar Brasileira, instaurada em 1964.

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.

Há um esforço de exaltar o “engajamento” político e cultural dos Dzi Croquettes, muitas vezes desconsiderando e/ou omitindo influências e características inerentes à atuação desses sujeitos nas décadas passadas. Sob esse prisma, deliberadamente, observa-se a tentativa dos cineastas Tatiana Issa e Raphael Alvarez de alocar a história esquecida dos Dzi nos moldes do Teatro de Grupo, para que eles possam beber na herança que reverbera nos dias atuais do que deveria ser engajamento durante os anos 1970.

É claro que a presença dos Dzis nos palcos possui uma importância e uma relevância significativa. Entretanto, amputar elementos inerentes à sua trajetória (o caráter comercial, por exemplo) não faz com que seu lugar na história seja reconhecido. É, na verdade, forjar um lugar já pré-estabelecido pela historiografia, mas que não necessariamente é o seu. Esse é ainda um capítulo a ser (re)escrito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Dzi Croquettes. 2009. Produtora: Trama. Direção de Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Documentário. Color.

LOBERT, Rosemary. **A palavra mágica Dzi:** uma resposta difícil de se perguntar – a vida cotidiana de um grupo teatral. 1979. 242 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, 1979.

OS CROQUETTES segundo Vagner, um deles. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, Ilustrada, p. 1, 2 de agosto de 1974.

ROSENSTONE, R. A. **A história nos filmes, os filmes na história.** Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

