

Dzi Croquettes: Uma política queer de atravessamentos entre o real e o teatral

Djalma Thürler
Universidade Federal da Bahia/Brasil

Esse texto nasce de duas fortes motivações. A primeira foi o impacto que me causou ter assistido ao filme-documentário *Dzi Croquettes* (2009), dos diretores Tatiana Issa e Raphael Alvarez; a segunda, a revolta de uma amiga e atriz, Julia Marini que disse ter sido lesada todo esse tempo (ao se referir ao anonimato da história dos Croquettes nos currículos das escolas e faculdades de teatro).

Assim começo, pois, além de fazer uma espécie de justiça, provocá-los a pensar que a história desse grupo, bem como seus desdobramentos, merecem destaque na memória recente da cultura brasileira. É importante começar a registrar que o teatro brasileiro como atividade profissional e contínua surge com o ator e empresário João Caetano no século XIX. Suas primeiras produções eram peças portuguesas ou velhas traduções e adaptações feitas em Lisboa de textos, sobretudo franceses¹. Esse modelo de teatro, que ficou marcado como “teatro antigo”, perdurou até meados da década de 40. Em 1943, data da estréia de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, sob a direção de Ziembinski, com o grupo Os Comediantes, configurou-se um fato novo, uma mudança radical e renovadora: a proposição de um novo teatro.² (DÓRIA: 1975, p. 92-93).

Deste modo, tínhamos no palco um ator extraordinário exercitando o pleno domínio da improvisação cômica. Assistia-se a Leopoldo Fróes, Procópio Ferreira e Jaime Costa, independente do papel que bem estivessem representando. O antigo modelo de teatro exercido no Brasil durante a primeira metade do século XX apresentava uma estética haurida, principalmente do teatro franco-português, era o predomínio do teatro ligeiro, principalmente das comédias de costumes digestivas e descomprometidas que teriam retomado a tradição das comédias iniciadas na segunda metade do século XIX por Martins Pena, entretanto com propósitos e objetivos diferentes, já que estes textos

¹ Recomendamos, particularmente sobre este assunto, os livros: PRADO, Décio de Almeida. João Caetano. São Paulo: Perspectiva, Coleção Estudos, 1972 e João Caetano e a arte do ator. São Paulo: Ática, 1984.

² “(...) Dentro do nosso modesto panorama teatral, *Vestido de noiva* (...) era mesmo o marco definitivo do teatro brasileiro: despertava a atenção para o espetáculo que nos estava faltando; encorajava o autor brasileiro, (...) enquanto quebrava o preconceito de que o teatro somente servia como profissão, a um determinado grupo.”

estavam a serviço de uma platéia pouco exigente e da atuação dos primeiros atores-empresários.

Esse teatro sobreviveu manteve a sua estrutura intacta até a década de 40. Sábado Magaldi divulga um interessantíssimo levantamento publicado pelo “Jornal do Comércio” sobre as peças que compuseram a temporada teatral carioca no ano de 1942, ali, revela a predominância de revistas, do *boulevard* e do melodrama, comédias ligeiras, paródias de comédias estrangeiras e das chanchadas³.

Nestes quase mil anos, o teatro no Brasil sempre se defrontou com os problemas do passado e com os desafios do futuro, espremido entre dois tempos: o novo ainda não nasceu, é o vir a ser. O antigo já foi... ou teima em viver. Tanto o retilíneo traço da razão, como a sinuosa curva da paixão conduzem-nos, ambos, às mesmas perplexidades.

Se for verdade que a encenação de Ziembinski de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues foi convencionada como marco inicial do Teatro Brasileiro Moderno, também é verdade que, ao longo da primeira metade do século XX, alguns empreendimentos tentaram marchar contra a corrente dominante, traduzindo uma ambição renovadora. Destacaram-se as iniciativas de Eugênia e Álvaro Moreyra, Renato Vianna, Dulcina de Moraes, Paschoal Carlos Magno e Itália Fausta, em especial. Por isso, é imprescindível reconhecer que 1943 - a estréia de *Vestido de noiva* – é apenas uma data símbolo da implantação de um novo teatro.

E se é verdade que este empreendimento do grupo ‘Os Comediantes’ é considerado como o “divisor de águas” do teatro brasileiro, também é verdade que houve resistência do teatro antigo à imposição da modernidade. Em artigo publicado na Revista da SBAT em 1948, Joracy Camargo anunciava⁴: “Para melhorar o teatro nacional será necessário, antes de mais nada, começar de novo, afim de acabar com a enorme confusão em que lançaram o pobrezinho. Os atuais renovadores e os intelectuais entusiastas do movimento que teve início com a fundação de ‘Os Comediantes’, estão, positivamente,

³ *O Percurso*. IN MAGALDI, Sábado. Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992, 2ª ed., p. 5 a 20.

⁴ Revista da SBAT, Nº 247, p. 04.

brincando de comadre, aquela inocente brincadeira das crianças de cinco anos, que consiste em fazer de conta que já são gente grande. O teatro que eles fazem, ou preconizam, é muito bonito, de elevado teor artístico e cultural, mas não interessa ao povo. São autos banquetes para meia dúzia de espectadores cultos, quando o de que precisa o povo é de arroz com feijão e de bons bifês com batatas. Os críticos que consagram o atual movimento renovador (apesar das falências, dos recuos e das desilusões), formam um grupo de egoístas, teimando em aconselhar espetáculos culturalmente inacessíveis à massa popular(...)"

Em 1956, na mesma Revista da SBAT⁵, Luis Iglesias, Diretor, Crítico e Empresário da, então, Companhia "Eva e seus artistas" fora incisivo:

"(...) A renovação é fenômeno imposto pela própria vida, mas precisamos de valores reais. Não basta renovar, é preciso melhorar. Nenhum engenheiro seria capaz de substituir uma coluna de granito por uma coluna de papelão. E no teatro estamos vendo algumas colunas de papelão a querer substituir o velho granito. Pela necessidade de renovar, sobretudo, pela necessidade de aumentar, temos facilitado o ingresso em nossos palcos. Isso naturalmente deve ter dado uma impressão de facilidade. Mas o teatro não é fácil. Nem aqueles que estão à sua frente a mais de vinte anos foram improvisados. Todos pagaram pesados tributos. Se contam hoje com o apoio do público, só eles sabem o que lhes custou essa conquista! Estamos presenciando atualmente verdadeiros passes de mágica, na vida teatral do país: uma febre de improvisações assumiu caráter epidêmico. Improvisavam-se primeiras figuras, improvisavam-se elencos inteiros, com diretor e tudo, como nas mágicas do saudoso Eduardo Garrido! (...)"⁵

E mais:

"(...) o problema (de substituição dos velhos pelos novos) tem sido posto de maneira errada. Não há necessidade de substituir, há necessidade de aumentar. As substituições se efetuarão a seu tempo, por imposição das circunstâncias. Com o envelhecimento de Procópio, de Jayme, de Rodolfo Mayer, enfim, com o desaparecimento daqueles que hoje encabeçam nossos elencos, o teatro nacional não se extinguirá. Virão nesse momento, as substituições. Por enquanto, os primeiros atores são os mesmos há vinte anos. São como o próprio teatro: resistem a todas as inovações. Disseram que o teatro não resistiria ao cinema. O cinema teve de renovar-se, de recorrer ao som, ao colorido, à terceira dimensão, para sobreviver. E o teatro, firme. Disseram que não resistiria ao rádio. O rádio já recorreu à televisão. E o teatro, firme. Tornou-se até um vasto celeiro que tem contribuído com seus valores para aumentar todas as outras criações. Assim são os atores da chamada velha guarda. Os entusiasmos vão passando e eles ficam. Ainda realmente, encarado. Venham os novos de valor real para colaborar conosco. Precisamos de gente nova para maior desenvolvimento de nossas companhias, mas deixemos de lado essa velha e feia mania de querer com os novos ofuscar o nome daqueles que conquistaram com talento de verdade a vanguarda de nosso teatro."

⁵ Revista da SBAT, Nº 273, p. 21

A longa citação é importante para compreendermos que a modernização da cena brasileira passou por um processo de contradições e dificuldades até que se impusesse como referência à inversão de perspectivas - sociais, políticas e estéticas - ocorridas entre os anos de 40, 50 e 60 que, no Brasil, significou, precisamente, a valorização da cena, a restauração do valor do texto do autor, contra o texto do ator e seus recursos histriônicos, revelando a democracia visual, privilegiando a concepção de conjunto, o efeito estético, e, sobretudo, o surgimento do ‘comediante’⁶. As aspirações da modernidade e a experiência efetiva do país (a ‘máquina de repetir’, o ramerrão ou o teatro antigo) se tornava um tópico obrigatório, convidando a reflexão a tocar a terra.

Da *modernidade experimentada* à *modernidade institucionalizada*⁷ a partir da criação do Teatro Brasileiro de Comédia,⁸ em 1948, por Franco Zampari.

Estamos no ano de 1948, início do grande ciclo do Teatro Brasileiro. Franco Zampari telefona para Décio de Almeida Prado e Alfredo Mesquita, para contar-lhes da adaptação e reforma que começara a fazer num espaço do bairro Bela Vista, em São Paulo. O espaço de três andares, um porão espaçoso e um andar térreo, onde foi instalado, então, a sala principal do TBC⁸, impressionou os amadores pela sua beleza e confortabilidade. Zampari convidou os amadores para estrearem seu teatro com a peça *A mulher do próximo*, uma produção do grupo GTE com a direção de Alfredo Mesquita, seguida de *Madame Morineau* que, falando francês, apresentou *A voz Humana*, de Jean

⁶ Tânia Brandão em seu artigo *As modernas companhias de atores* esclarece: “(...) O termo ‘comediante’ é peça fundamental para o estudo da modernidade brasileira e sua origem é a distinção francesa entre *comédien* e *acteur*. As definições sumárias dos dois termos resumem o confronto ocorrido no palco nacional entre a geração antiga e a moderna. O ator seria aquele que imprimiria a sua própria personalidade a todas as suas personagens; o comediante, se transformaria profundamente ao passar de uma personagem à outra, revelando uma arte superior. Por mais arbitrária ou ociosa que a distinção possa parecer - e a ressalva é feita no verbete do *Dictionnaire du théâtre français contemporain* Larrouse”. IN BRANDÃO, Tânia. O teatro através da História - O teatro brasileiro, Rio de Janeiro: C.C.B.B.; Entourage Produções Artísticas, 1994, vol. II, p. 218.

⁷ A distinção entre “modernidade experimentada” e “modernidade institucionalizada” é discutida com ênfase na tese de doutoramento de Betti Rabetti Gianella intitulada *Contribuição italiana ao moderno teatro brasileiro*, de 1994.

⁸ A propósito do TBC indicamos, particularmente, o excepcional livro de Alberto Guzik *TBC: a crônica de um sonho*, instrumento eficientíssimo para a indicação da extensão deste empreendimento. Este livro revela, com inegável isenção, um desejo crítico diferenciado de toda a literatura disponível sobre a história do T.B.C.

Cocteau. As indagações constantes e tímidas de que os amadores não teriam fôlego para impor uma estrutura profissional ao teatro brasileiro, levou Franco Zampari a profissionalizar o TBC e Adolfo Celi é o responsável por esse processo.

Pouco tempo mais tarde, em 1949, juntam-se à Celi, Aldo Calvo, Bassano Vacarini, Ruggero Jacobbi, Luciano Salce, Flamínio Bollini Cerri, e mais tarde Alberto D'aversa, Mauro Francini e Gianni Ratto, compondo o excelente grupo de cenógrafos e diretores italianos do TBC, que passa a atuar com um elenco permanente, com sua proposta de renovação e modernização do pensamento e da prática teatrais no Brasil.

A qualidade imperativa dos espetáculos do TBC e o novo pensamento do que vinha a ser o espetáculo teatral, estabelecem novos paradigmas e, fica difícil imaginar - salvo todas as polêmicas - o que seria do nosso atual panorama teatral se não tivesse existido tal empreendimento. Lembra a História que todos os acontecimentos teatrais das décadas de 50 e 60 têm o TBC como pano de fundo: a fundação da EAD, em São Paulo; a sedimentação da crítica teatral na figura de Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi; o Teatro de Arena, o Seminário de Dramaturgia e tantos outros.

O importante a observar aqui é que o mecenato de Franco Zampari representou, precisamente de 1949 a 1955, a afirmação rigorosa e plena da encenação no mercado. Com a época moderna, o teatro brasileiro alcançou sua maturidade intelectual e artística, introduziu a crítica interna, deixando de lado, gradativamente, o caráter inquestionável das divas do início do século e deu os primeiros passos rumo a democratização dos elementos constitutivos do espetáculo. Este processo, no entanto, sofreu percalços, uma vez que, toda força inovadora está suscetível às críticas, inevitáveis ao seu crescimento e à sua afirmação. O importante, contudo, é que jamais se distanciou de seus objetivos, contribuindo de modo decisivo para o progresso do teatro no Brasil, assinalando o surgimento do encenador (a sua instrumentalização intelectual e a sua preparação técnica), a descoberta da teatralidade - “o metatexto, o subtexto, o teatro-arte, o teatro paixão”⁹ (RITO: 1990, p. 60) - e o desaparecimento da hierarquia teatral.

⁹ “(...) A partir de Gianni Ratto aprendi que era necessário conhecer e perceber o espetáculo como um todo, que fazer teatro não era apenas um exercício histriônico. Era, sim, conhecer a verticalidade do texto: o metatexto, o subtexto, o teatro-arte, o teatro-paixão (...).”

“O divisor entre o teatro anterior aos “Comediantes” e o moderno teatro não está tão solidamente traçado como se supõe” (Miroel Silveira)

O Teatro Brasileiro Moderno, diferentemente do que pensava Miroel Silveira e, como pudemos demonstrar, foi um movimento cultural que tendo surgido, oficialmente, na década de 40 no Brasil, estende até hoje sua significação e influência à cultura brasileira.

Ele aparece, hoje, como um movimento teatral que teve uma base teórica¹⁰. Surgiu questionando a única experiência que havíamos conseguido desenvolver por conta própria desde Martins Pena - a comédia de costumes. Ingênuo e vulgar, convencional e pretensioso, e tão lamentavelmente medíocre e passou a discutir a natureza do teatro e problemas de método.

O Teatro Brasileiro Moderno nasce ligado ao processo de desenvolvimento industrial no Brasil, num momento de aceleração do desenvolvimento econômico, quando se fez a opção pelo industrialismo. O teatro se tornava, a partir de então, uma mercadoria passível de ser consumida pelos mais diversos grupos sociais. Agora o teatro produz para uma sociedade de mercado e, por isso, sua transformação está contida, n'alguma medida, no interior do processo de transformação da nova sociedade, afinal, tudo era novo: a música era Bossa Nova, o cinema era Cinema Novo e, apesar da expressão não ter sido usada, novo era o teatro.

A sua estrutura não mudou muito em sua forma e conteúdo durante o período em que os italianos dominaram a cena brasileira. O conviver com o saber transmitido gerou os Discípulos (*discipulus* - lat.- aquele que recebe ensinamentos de alguém, aquele que aprende.) brasileiros. Foi o começo da concentração de uma dramaturgia brasileira, afinal, o teatro que se fazia era um “teatro de diretor”, proficiente e seguro de suas técnicas, mas excessivamente apegado à idéia de uma competência estética, destituído de relações vivas com o mundo de seu público. Para Gianni Ratto, “o movimento renovador do teatro passou a ser feito pela importação de padrões europeus e norte-

¹⁰ (...) A primeira coisa que eu quis ler foi a História do Teatro Universal, de Silvio d'Amico, em quatro volumes, em espanhol. E comecei a pegar todo o dinheiro que sobrava para comprar livro de teatro. Comprei muito livro, a minha base teórica é essa: Jacques Col, Gordon Craig, Gaston Bati, Barrault, Jean Villar, até Artaud. E não saía do teatro. Queria ser um diretor de teatro.”

americanos, às vezes acadêmicos e convencionais, sem nenhuma correspondência com o meio brasileiro”¹¹.

Esgotada essa preocupação inicial – a da consolidação da equiparação com os países desenvolvidos – o desgaste acaba por tornar-se inevitável: os espetáculos “não existem”, e o que prevalece é o exercício da fruição de um produto estético destituído de relações vivas com o seu público. Teatro e realidade não possuem termos de correspondência entre si. Impõe-se, assim, a sensação de que o real é imutável e de que não se faz necessária qualquer intervenção em seu interior. A prática teatral ganha, com isso, uma característica “desportiva” e o diretor torna-se um “inventador de beleza”.

Pirandello e Ibsen são encenados a partir dos mesmos pressupostos; o resultado é, acima de tudo, um belo espetáculo que se resolve e se esgota em si mesmo, através de uma prática “alienada”, atrelada à ótica da classe dominante e desligada das condições e necessidades do país e de seu momento histórico. Neste sentido, Pirandello estaria sendo utilizado “contra sua própria temática”, desvestido do aspecto de questionamento que o caracterizou e convertido em dado de consumo cultural pura e simplesmente.

Diante desse quadro, a conseqüência natural é o esgotamento das possibilidades do teatro então praticado. Tal exercício, em sua redundância, está em processo de esvaziamento, o que explicaria a origem da crise que nesse momento atinge o teatro como um todo. O TBC já não tinha como sobreviver: o elenco estável administrado como empresa agora se mostrava economicamente inviável devido a seus altos custos e, portanto, um luxo ou um privilégio que precisava ser eliminada o mais rapidamente possível.

Ainda à luz de Oduvaldo Viana Filho, o que se observa na segunda metade da década de 50 são aspectos bastante diversificados de um mercado em expansão, com todas as características da concorrência acirrada na disputa por um público também em expansão.

A possibilidade de superação desse quadro encontrava-se no deslocamento do enfoque para o aspecto ideológico: deve-se realizar um teatro que, conquanto voltado para a

¹¹ *O Mambembe*. IN: Revista da SBAT, nº313, p.p. 19-21.

pequena burguesia, disponha de “incutir-lhes ação e lucidez, ao invés de metafísica” (Idem, p. 76).

Nesse sentido o Teatro de Arena de São Paulo, da famosa geração de Guarnieri, Vianinha, Boal, Chico de Assis e Zé Renato foi, aos poucos, elaborando uma crítica àquilo que posteriormente ficou conhecida “modelo TBC”, levando para os palcos um Brasil economicamente pobre, mas cultural e imaginativamente rico e informativo.

Partindo de um processo de revisão crítica da dramaturgia, das linguagens cênicas e da ideologia do teatro brasileiro das décadas anteriores, o Teatro de Arena empreendeu uma discussão acerca do nacional-popular enquanto instrumento de interferência no conjunto das forças históricas em que se inseria. O resultado foi uma atuação atenta ao questionamento sistemático do passado teatral do país, o que no interior do Arena, se realiza através das discussões desencadeadas pelos Seminários de Dramaturgia, coordenados por Augusto Boal, a partir de 1958.

A característica essencial desse projeto é, antes de mais nada, a historicidade. É urgente, para o Arena, que o país seja captado e expresso através do exercício teatral: seu objetivo não é, meramente, o de fazer teatro, mas o de realizar uma forma específica de teatro capaz, seja por uma temática, seja por seu estilo de representação reunir em si os traços que o identificarão à chamada realidade nacional.

Diante desse contexto, “povo” e “nação”, entendidos como elementos conceituais positivos e, por que não, inovadores, trazem em si a perspectiva da renovação da práxis teatral. Fortalece-se, assim, a referida visão crítica da história do teatro no Brasil.

Tanto Vianinha como Guarnieri, principais dramaturgos do Arena, nesse momento, são homens de esquerda por excelência, ligados ativamente à militância partidária. Todo o repertório crítico e imaginário do Arena é direcionado no sentido dessa construção acalentada e ambivalente: constrói-se um modelo de nação e, ao mesmo tempo de prática teatral. O popular é, ao mesmo tempo, fonte e modelo, e sua emergência dá legitimidade à sua pesquisa.

Submetido, contudo, como as demais companhias teatrais às implacáveis leis do mercado, o Teatro de Arena, ao longo dos anos 50, em meio a altos e baixos, erros e

acertos de repertório parecia estar com seus dias contados. As contas indicavam o futuro da companhia, como diz Guarnieri (1981):

“Quando o Arena entrou naquela fase ruim, naquela crise que parecia que o barco ia afundar mesmo, o Zé Renato resolveu, como canto de cisne mesmo montar o *Eles não usam blackie-tie*. Ele dizia: ‘Vamos fazer o *Blackie-tie*, porque já que vai acabar mesmo, vamos acabar com uma peça nacional. Podemos fazer um espetáculo razoável’(...) E a primeira semana foi aquele estalo, o pessoal se entendeu, houve uma inter-relação danada entre os atores, e todos passaram a confiar no espetáculo e na peça. Agora, a reação do público foi surpreendente. A gente não esperava, não. Ninguém esperava. Foi um negócio bonito, magnífico. Não digo isso só de um lado pessoal, por ter participado.”

O interesse desse depoimento de Guarnieri e o sucesso da peça de estréia – de importância reconhecida por unanimidade entre historiadores e críticos do teatro brasileiro – vai injetar ânimo na dramaturgia nacional e no próprio Arena, que saiu completamente renovado. Em pouco tempo, quase todas as companhias teatrais existentes estavam empenhadas em revelar novos dramaturgos nacionais à praça.

Eles não usam blackie-tie, entretanto, pelo o que dissemos não é simplesmente a peça de um autor nacional, afinal assim já era *A moratória*, de Jorge Andrade, lançada por Sandro Polônio anos antes através da Companhia Maria Della Costa. A grande novidade é que *Blackie-tie* introduzia uma importante mudança no foco de nossa dramaturgia: pela primeira vez o proletariado assume a condição de protagonista de um espetáculo. Décio de Almeida Prado analisaria, anos depois, a peça dessa forma, “o sucesso de *Eles não usam blackie-tie*, sucesso, completo, maciço, de imprensa e bilheteria, restaurou a crença no valor, inclusive comercial, das peças nacionais, com o Arena marchando à frente dos acontecimentos.” (PRADO: 1973, p. 64).

Diante dessa situação, o Arena e seu diretor, José Renato, se tornam os maiores interessados na experimentação e desenvolvimento de um repertório apto a encenar os assuntos que comprovadamente não cabiam no drama burguês¹². Em *Uma dramática aristotélica*, Brecht é categórico quando diz que “o petróleo, a inflação, a guerra, as

¹² Sobre este assunto, especialmente as exposições de Brecht em seus Escritos sobre teatro, e a de Peter Szondi, em sua *Teoria dell drama moderno*, especialmente os capítulos I e II.

lutas sociais, a família, a religião, o trigo, os frigoríficos se tornam temas teatrais” (BRECHT: 1973 p. 128-129)¹³.

E mais:

“Quero que vocês saibam que me atormenta uma insaciável curiosidade pelo que diz respeito ao homem; nunca me cansei de vê-lo e ouvi-lo. Me interessa a forma como os homens se tratam entre si, me interessa suas inimizades e amizades, o modo como vendem cebolas, como planejam suas campanhas bélicas, como decidem seus casamentos; me interessam o modo como confeccionam suas roupas de lã, como põem em circulação bilhetes falsificados. Como cozinham seu alimento, como observam o céu; me interessa o modo como se enganam uns aos outros, como se elegem, como transmitem seus ensinamentos, como se exploram, como se julgam.”

A partir dessas reflexões, descarta-se a possibilidade de pensar a arte como terreno isento, projetando-a diretamente no interior do campo em que as grandes questões sócio-históricas, teóricas ou práticas encontram-se em discussão. “Arte não é prazer, mas atividade de mensagem e comunicação” (PEIXOTO, 1983 p. 70) como pensava Vianinha, um dos grandes nomes do Arena entre os anos de 55 e 60.

Em 1973, um grupo de homens se organiza no Rio de Janeiro e, inspirado no conjunto norte-americano “The Coquettes” e no movimento gay atuante na *off-Broadway*, cria o que seria os Dzi Croquettes¹⁴ que, diferentemente do que pensava Vianinha, juntava num mesmo caldeirão, prazer. Mensagem, comunicação e muita, mas muita purpurina e irreverência. O fato é que a história do Dzi Croquettes só começou a ser contada. Muito ainda precisa ser dito. O único livro que existe sobre o grupo, o “Além da palavra: a vida cotidiana dos Dzi Croquettes”, de Rosemary Lobert, é resultado de suas pesquisas no Mestrado em Antropologia, nos longínquos anos 70.

Mais nada foi produzido, uma triste lacuna do teatro brasileiro.

¹³ “Como se mutilam, como apóiam, como se reúnem, como se associam, como faze, intrigas. Quero saber como chegam a concretizar todos esses empreendimentos e quero conhecer o resultado de todos eles.” (Idem, 112).

¹⁴ *Dzi Croquettes* foi o espetáculo de maior projeção de um grupo teatral brasileiro homônimo que teve o seu *debut* em 1972 na cena cultural carioca. Seu sucesso (e a censura) os levou a ocupar palcos também em São Paulo, Salvador, Lisboa, Paris, Turim e Milão. Seus componentes foram treze homens – Wagner Ribeiro, Roberto de Rodrigues, Cláudio Gaya, Reginaldo e Rogério di Poly, Bayard Tonelli, Paulo Bacellar, Ciro Barcelos, Lennie Dale, Cláudio Tovar, Benedicto Lacerda, Carlinhos Machado e Eloy Simões – entre 18 e 40 anos quando de sua entrada no grupo.

Eu cá iniciei a minha parte. No último janeiro, num Curso de Extensão oferecido pela UFBA (Universidade Federal da Bahia) intitulado “Introdução à Teoria e Política *queer*”. Nesse Curso procurei mostrar, ainda que preliminarmente, a potência política, o poder de transformação social, de discussão do teatro feito pela família Dzi que, além de ser um grupo de estética arrojada, de rompimentos e mudanças radicais, foi responsável por questionar um padrão hegemônico de masculinidade e uma prática sexual “que faz parte da administração dos corpos e da gestão calculada da vida no âmbito da biopolítica” (PRECIADO: 2003, p 12).

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 corpos marcados por pêlos. Tal como para Preciado, “o conceito de ‘gênero’ e, antes de tudo, uma noção sexopolítica, mesmo antes de se tornar uma ferramenta teórica do feminismo americano” (Idem, p. 13). Treze homens que ajudaram a dilatar as normas, a flexibilizar os “corpos dóceis” que, em plena ditadura militar, eram mais do que vigiados e punidos.

Parafrazeando as palavras de Bauman, em *Vida líquida*, o mundo contemporâneo está infestado de emoções fluídas, 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.

Contaminaram uma geração inteira com seu desbunde e com sua anarquia. Virou estado de espírito, modo de viver, influenciou a linguagem e o comportamento, quebrou paradigmas e foi *queer* quando ainda não sabíamos a dimensão política do termo. O importante para um Dzi, não era saber quem você é, mas quem você deixou de ser – e rapidamente deixar de ser novamente. A existência para eles se transformava numa experiência nômade.

Só então o sistema entendeu que a nudez daqueles corpos ia além do cômico, do farsesco, do grotesco, da “pinta”. Com a “força do macho e a graça da fêmea” enfrentavam as privações e tentavam explicar que “a vida é um cabaré”, como diz o “pai” da família *Dzi Croquettes*, o bailarino Lennie Dale, em trecho do filme. Em suma, uma política queer, que talvez pensasse: Estou constantemente em movimento, quando querem me classificar numa categoria, já me transformei, já estou noutra parte.

Essa concepção desconstrói uma visão essencialista observada na sociedade moderna, na qual as identidades eram consideradas homogêneas, adotando-se uma visão mais adequada à modernidade tardia, em que se fala em flexibilidade, pluralidade, fluxo, heterogeneidade, atravessamentos, fragmentos, contradições, inacabamentos.

E o que está inacabado está sujeito, portanto, a renegociações, das quais poderiam emergir novas identidades sociais, que fugiriam aos padrões perpetuados na cultura, como o modelo da masculinidade hegemônica, por exemplo. Afinal, se a masculinidade se ensina e se constrói, não há dúvida de que ela pode mudar.

Mais que à estética teatral, a trajetória dos treze homens ensandecidos é vital à cultura brasileira, pois foram eles quem apontaram outros itinerários para nossos corpos e desejos, cultivaram outras subjetivações e deram mais delicadeza aos anos de chumbo.

Surgidos no contexto da ditadura militar que governou o Brasil de 1964 a 1985, os *Dzi Croquettes* destoavam do cenário político de intolerância à diferença e ao livre pensar e expressar. Numa conjuntura internacional, os movimentos sociais, começavam a adquirir expressividade.

Aparentemente inofensivo, o espetáculo caracterizava-se pela elaborada maquiagem, vestimentas femininas misturadas às masculinas sobre corpos masculinos fortes e peludos, uma profusão de acontecimentos simultâneos em diversos planos, um texto frouxo, superficial e mutável que funcionava como a coluna vertebral da apresentação, dando sustentação às falas improvisadas e mudanças nos quadros e uma coreografia precisa, exaustivamente ensaiada. (LOBERT, 2010)

Seus projetos de teatro e de vida se superpunham. Seus valores consistiam em “transar suas próprias transas”, “se assumir” e “curtir em cima”¹⁵ do que viesse. Dito de outro modo, o seu objetivo era transgredir, não, necessariamente, no sentido de “desobedecer a”, ainda que essa fosse uma consequência inevitável, mas no sentido de “passar além de”¹⁶. Os Dzi esquivavam-se das definições, dos conceitos; eles transcendiam os enquadramentos, as classificações; transitavam entre os rótulos somente para ir além deles e os implodir, desconstruir, desestruturar. Seu efeito sobre o público era “pirante”, de “fundir a cuca”, um “desbunde”¹⁷.

A julgar pelos valores do grupo¹⁸ e pelo impacto sobre os expectadores, é seguro assumir que a referida obra teatral não possuía objetivo definido, pois definir um objetivo e traçar estratégias para atingi-lo pertence ao domínio da razão e esse não era um espetáculo racional. Antes, ele era uma experiência para os sentidos. Daí o seu potencial transformador, transgressor. “Talvez não valha a pena, se é que um dia valeu, comentar os Dzi Croquettes em nível puramente racional [...] O espetáculo *Dzi Croquettes* passa a ser assim justamente o que não é” (R. Trigueirinho, *Shopping News City*, 18.8.1974. In LOBERT, 2010).

O espetáculo *Dzi Croquettes* possuía por finalidade o desenvolvimento do grupo – que passa pelo desenvolvimento de cada componente; suas falas e atuações tinham referências internas e deixavam os expectadores em suspenso, no vazio, num terreno ambíguo no qual teriam de decidir por si o sentido das piadas. Se o público “curtia” as apresentações, mais “curtiavam” os Dzi. Isso não quer dizer que o público ou a atividade teatral mesma fosse mero efeito colateral de seu propósito. O público, ao participar de um espetáculo mutante, ambíguo e caótico poderia experimentar um sem número de emoções através da seleção realizada por seus próprios sentidos. O expectador deparava-se com a oportunidade e o convite de olhar para si, para suas referências internas, com valores e julgamentos temporariamente, e na medida do possível, em suspensão. A obra oportunizava a cada sujeito uma visada de si e de suas relações para

¹⁵ Gírias da época do espetáculo e abundantemente utilizada pelos Dzi e seus seguidores, os tietes, em entrevistas e depoimentos.

¹⁶ Significados extraídos do Dicionário Escolar da Língua Portuguesa da Academia Brasileira de Letras.

¹⁷ Ainda outras gírias da época.

¹⁸ Por grupo, neste trabalho, entende-se a família Dzi Croquettes, sendo “grupo” e “família” a maneira como os próprios integrantes se denominavam, segundo Lobert, 2010.

muito além de qualquer moral, lição ou sentido sobre o qual a racionalidade pudesse se debruçar, esmiuçar, reter.

Com o foco nas vivências do grupo, os Dzi apresentavam um espetáculo que evoluía, como um organismo, sem se fixar, sem se institucionalizar, e essa evolução era compartilhada com o público à medida que se desdobrava – não se aguardava os seus resultados para sobre eles incidir o julgamento se bom ou mau, digno ou indigno de ser mostrado, se seria lucrativo ou não, a experiência seria feita no palco. Assim, inauguraram no cenário brasileiro um novo patamar de possibilidade de experiência ética e estética que embaralhava os papéis definidos e os locais reservados para audiência e a(u)tores.

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, jocosos, 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.

Ao optar pela ambiguidade, os Dzi lançam um espetáculo de aparência ingênua que não poderia ser censurado em razão da falta de parâmetros para tanto. Eles disseram tudo e nada. Numa época de rigidez e intolerância, eles criaram um espaço (público) no qual poderiam ser livres. Eles não combateram o contexto da ditadura no qual estiveram inseridos, mas resistiram a ela criando novos códigos; renunciaram às identidades já estabelecidas. Essa renúncia representa um exercício que requer atenção constante a fim de não reproduzir as práticas discursivas e institucionais normatizadoras, mas resistir a elas, ampliando-as, descaracterizando-as, desestruturando-as. Essa renúncia, resistência ou negação torna-se, assim, um espaço de criação; um espaço, ou folga, no qual o já conhecido, as respostas rígidas e automáticas, “certas” e pautadas “na obediência pessoal aos ditados da razão, da virtude, da consciência ou da lei (seja natural, humana ou divina)” (HALPERIN, 2007, p.93, tradução nossa), entram em colapso frente à possibilidade de liberdade, de criatividade. Nesse espaço, o ser é livre para metamorfosear-se no não-ser, ou seja, para tornar-se aquilo que está para além do pensável, que só pode emergir de uma situação quando se está presente e não pode ser

antecipado, priorizado nem limitado. Esse é um espaço de abertura para alteridade por excelência e só pode ser encontrado no (a partir do) sujeito, fabricado por ele mesmo, forjado no “aceitar-se [a si] como outro” (AUGRAS 1986, p.69), no devir – esse “espaço humano é por definição construído” (AUGRAS 1986, p.41), é sinônimo de trabalho; é necessário que se trabalhe o ser para que transcenda a si mesmo, superando a relação de identidade e estabelecendo uma concepção impessoal de si. Tal concepção consiste num desapego aos rótulos e classificações, cujas consequências limitadoras parecem superar ao largo os benefícios que proporciona.

Chama a atenção, no entanto, o fato de, apesar do sucesso feito no eixo Rio de Janeiro-São Paulo e a influência explícita a importantes artistas envolvidos em movimentos culturais de projeção nacional, como Caetano Veloso, por exemplo, o grupo e o espetáculo *Dzi Croquettes* serem desconhecidos de grande parte da população de todas as regiões do país. Não seria exagero dizer que a transgressão fora confinada. Lobert (2010), citando Douglas (1970, p.52) atribui as causas desse “confinamento do significado sociossimbólico da peça” à cultura “que tende imediatamente a ‘reduzir a ambiguidade ao adotar uma ou outra das interpretações possíveis’” (p. 248). Nesse caso específico, a transgressão dos Dzi foi reduzida à quebra dos tabus sexuais e eles, rotulados como representantes (percussores) do movimento gay no Brasil.

Encontramo-nos, agora, a quase 40 anos da estreia do *Dzi Croquettes* na boate Monsieur Pujol, no Rio de Janeiro. Um documentário de Tatiana Issa e Raphael Alvarez também intitulado *Dzi Croquettes* foi lançado em 2009, recebendo dezessete premiações até o momento da confecção desse anteprojeto. Em seguida, no ano de 2010, a editora Unicamp publica *A Palavra Mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes*, de Rosemary Lobert – dissertação de mestrado produzida no final da década de 1970 e arquivada desde então. A sociedade brasileira e a cultura produzida em seu seio sem dúvida evoluíram nesse período, mas evolução é sinônimo de mutação, modificação, não, necessariamente, melhoria. Não só os indivíduos fabricam novos modos de “escapar a seus destinos”, como também a matriz discursiva é alimentada de informações e produz discursos e tecnologias de controle cada vez mais profundamente internalizados nos indivíduos, sutis em suas aparências e eficazes em seus efeitos (BUTLER, 2000).

Nas palavras de Regina Polo Müller na apresentação de *A Palavra Mágica*, “o nome ‘Dzi Croquettes’ provocava e ainda provoca [impacto] em diferentes públicos ao desconcertar tentativas de compreensão do que foram e a que vieram esses seres de corpos masculinos, barbas e purpurina” (2010, p.13).

Consideremos os questionamentos –

“Por que desejamos esse ideal de vida [casar e ter filhos e desejar uma vida em família tal como nas propagandas de margarina]? Por que queremos uma vida a mais parecida possível com a dos heterossexuais? O quanto essa ideia geral tem a ver com a vergonha da Aids e uma presumida promiscuidade da comunidade LGBT? Queremos nos purificar? De que e por quê?” (2010) – e os “*Apontamentos para Pensar Homofobia e Direitos no Brasil hoje*” feitos por Colling, os quais desnudam um panorama de lutas políticas centradas no firmamento de marcos legais – uma priorização do combate às opressões institucionais e uma aparente negligência do combate às opressões culturais – e seu indigesto, mas não compulsório, efeito colateral: o delineamento de uma nova (e repetitiva) moralidade sexual que constitui sujeitos normais/naturais contrapostos a sujeitos abjetos, revelando a maciça influência da heteronormatividade – e do binarismo – em nossas pautas. Alinhando estes e aqueles à vanguarda dos Dzi Croquettes, é possível que se tenha uma breve tontura, fruto da nítida sensação de que voltamos no tempo.

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 teatral 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, para utilizar algumas expressões de Butler (2000). 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.

BIBLIOGRAFIA

- BRECHT, Bertolt. Escritos sobre teatro I. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.
- BUTLER, J. "Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do 'sexo'". In: LOURO, _____, Judith. "Sujeitos do sexo/gênero/desejo". In: BUTLER, Judith. *Problemas de gênero – feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. p.p 15-49.
- COLLING, Leandro. "[A naturalidade é uma pose tão difícil de se manter](#)" – apontamentos para pensar Homofobia e Direitos no Brasil hoje. *Texto apresentado na mesa redonda Homofobia e Direitos no Brasil hoje, realizada no V Congresso da Associação Brasileira de Estudos da Homocultura, no dia 26 de novembro de 2010, em Natal*.
- DZI CROQUETTES. 2009. Dirigido por Tatiana Issa e Raphael Alvarez.
- DÓRIA, Gustavo A. *Moderno Teatro Brasileiro - Crônica de suas raízes*, Rio de Janeiro: S.N.T./M.E.C, 1975, p. 92 e 93.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução Raquel Ramalhe. 26 ed. Petrópolis: Vozes, 2002.
- _____. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988. 17ª edição.
- HALPERIN, David. "La política *queer* de Michel Foucault". In: HALPERIN, David. *San Foucault: para una hagiografía gay*. Trad. Mariano Serrichio. Argentina: Ed. Literales, 2007. p.p. 33-159.
- LOBERT, Rosemary. *Além da palavra: a vida cotidiana dos Dzi Croquettes*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.
- LOPES LOURO, Guacira. "Currículo, gênero e sexualidade – o 'normal', o 'diferente' e o 'excêntrico'". In: LOURO, Guacira Lopes et al. (orgs). *Corpo, Gênero e Sexualidade: um debate contemporâneo na educação*. Petrópolis: Vozes, 2003. p.p 41-52.
- MACRAE, E. Os Respeitáveis militantes e as bichas loucas. In: COLLING, L. (org.) *Stonewall 40+ o que no Brasil?* Salvador: EDUFBA, 2011.
- MISKOLCI, Richard. "A Teoria Queer e a Sociologia", In: *Sociologias*. Ano 11, número 21, Porto Alegre, jan./jun. de 2009, pp.150-182. Em <http://www.scielo.br>.
- PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do teatro brasileiro moderno*, São Paulo: Martins Editora, 1956 (crítica teatral, 1947-1955).
- PRECIADO, Beatriz. *Multidões queer : notas para uma política dos anormais* . Estudos Feministas, Florianópolis, 2011.
- RITO, Lúcia. *Fernanda Montene gro em O exercício da paixão* , Rio de Janeiro: Rocco, 1990.
- PEIXOTO, Fernando (org.). *Quatro instantes do teatro no Brasil*. In: Vianinha: Teatro, televisão e política. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1973.
- THÜRLER, Djalma. *Dzi Croquettes: a instabilidade como imperativo, o hibridismo como riqueza*. IX Reunião de Antropologia do Mercosul, 2011, Curitiba. In <http://www.ram2011.org> (Acessado em 02 de setembro de 2011).
- WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis, Vozes, 2007, pp. 7-72.