

## **Dzi Croquettes: dos palcos para as páginas de Jornais e o seu caminho inverso**

Talitta Tatiane Martins Freitas<sup>1</sup>

O espetáculo teatral, tal como qualquer evento histórico, possui em sua essência a efemeridade daquilo que não pode ser repetido ou apreendido em sua totalidade. Por mais que uma peça seja encenada dia após dia, uma apresentação nunca será igual a outra, pois, apesar de possuir uma estrutura predeterminada (texto teatral, marcações, iluminação, etc.) que serve como “roteiro”, a relação que se estabelecerá entre palco e plateia será sempre distinta. As variáveis dessa equação são inúmeras, conforme uma ordem de fatores que vão desde a interação do elenco, até os estímulos e desestímulos de uma determinada audiência, os quais podem interferir no próprio ritmo da peça.

A ilusão de que um espetáculo, durante uma temporada, é sempre o mesmo é criada pela existência de uma matriz formada ao longo da sua elaboração. Essa

[...] série de remissões e esquematismos sob a forma de falas, marcações e ações características tecidas com uma rede de referências à encenação matricial do espetáculo em cartaz, as representações subsequentes são, não obstante, a cada vez, como que novas execuções de uma partitura. Isto porque elas sofrem inevitáveis variações mais ou menos acentuadas [...]. A reprise, portanto, nunca se reduz à mera repetição. Ela é, na verdade, uma recriação que combina esquematismos fixos com o dinamismo da atuação no aqui agora do teatro.<sup>2</sup>

Sob esse prisma, não há como negar que os registros documentais que abolem esse momento único de contato entre atores e plateia nem de longe conseguirão reproduzir a emoção original e/ou a totalidade do que de fato foi o espetáculo. Entretanto, são elementos importantíssimos, os vestígios que perduram através dos anos e permitem, posteriormente, realizar aproximações ao que foi o espetáculo. Dentre esses materiais, é

---

<sup>1</sup> Doutoranda do curso de História pela UFU. Bolsista Capes.

<sup>2</sup> GUINSBURG, Jacó. Em cena – nos diálogos. In: PATRIOTA, Rosângela; GUINSBURG, Jacó. **A cena em aula**. São Paulo: Edusp, 2009, p. 115.

notório destacar os textos produzidos pelos críticos de ofício, os quais adquirem contornos indelévels tornando-se “[...] uma das principais fontes de consulta para a tentativa de compreensão e reconstituição das realizações cênicas de uma época”.<sup>3</sup>

Segundo a historiadora Rosangela Patriota, “[...] o material elaborado pelos críticos teatrais são os documentos utilizados como ‘vozes de autoridade’ para justificar e, posteriormente, cristalizar determinadas interpretações”.<sup>4</sup> Essa cristalização se dá, também, pela constante (re)utilização desses materiais, delineando temáticas, lugares e sujeitos a serem propagados para a posteridade.

Nesse sentido, pode-se dizer que, na maioria das vezes, o trabalho do crítico indica os “temas” e os “lugares” em que a História do Teatro deve ser pensada. Ele realiza, além disso, uma seleção estabelecendo o que deve figurar para a posteridade ou não. Talvez este seja o grande impasse para o historiador que se propõe a pensar as produções artísticas como documentos de pesquisa, sem que com isso ele aniquile o trabalho do crítico, haja vista que, de acordo com o historiador Robert Paris, a nossa “primeira dificuldade, aliás é de ordem literária [...]”.<sup>5</sup>

Se o crítico delineia os lugares a partir dos quais leituras/estudos futuros serão feitos, no caso dos Dzi Croquettes essa relação ganha um novo contorno ainda no presente histórico desses sujeitos. Isso porque, ao longo das diferentes versões do espetáculo, a imprensa selecionou alguns significados simbólicos, privilegiando interpretações que paulatinamente foram incorporadas/destacadas ao enredo teatral. Em outros termos, é possível afirmar que os Dzi se utilizaram das polêmicas geradas por uma imprensa ansiosa por defini-los, aproveitando-se dessas discussões para modificar os quadros levados ao palco.

Vi pela primeira vez o espetáculo *Dzi Croquettes* em maio de 1973. Naquela época, parte de seu público e a imprensa já haviam selecionados significados simbólicos da representação teatral, ainda que estivesse com quase oito meses de vida. A opinião pública privilegiava uma determinada categoria simbólica encenada na peça, centrando sua atenção sobre ela: “Andrógino”.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> DA RIN, Márcia. Crítica: a memória do teatro brasileiro. **O Percevejo**, ano III, n. 3, p. 38, 1995.

<sup>4</sup> PATRIOTA, Rosangela. Críticos, Crítica e Dramaturgos. In: \_\_\_\_\_. **Vianinha**- um dramaturgo no coração do seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 89.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> LOBERT, Rosemary. Introdução. In: \_\_\_\_\_. **A palavra mágica**: a vida cotidiana dos Dzi Croquettes. Campinas: Editora da Unicamp, 2010, p. 34.

É importante destacar que os espetáculos apresentados entre 1972 e 1976 (ano que estreou *Romance*) possuíam como base o mesmo texto teatral, escrito por Wagner Ribeiro em 1972, ainda na Boate Pujol no Rio de Janeiro. Por ter uma urdidura que permitia constantes modificações, se tornou possível modificar a estrutura das apresentações, incorporando tanto os substratos do cotidiano, como os elementos evidenciados pela crítica. Trata-se de uma dinâmica que, como será evidenciada neste capítulo, permite ao mesmo tempo manter o interesse do público e gerar publicidade espontânea.

Diante disso, uma questão se torna inquietante: se, ao contrário do que foi apresentado por Jacó Guinsburg, as apresentações dos Dzi não mantinham um “esquematismo” único, o qual poderia gerar a “ilusão” de que o espetáculo é o mesmo dia após dia, de que forma a sua recepção pode ser apreendida atualmente? Esse, sem dúvidas, foi o primeiro desafio para esta proposta de análise de recepção: compreender não apenas o conteúdo do que foi publicado sobre o grupo, mas, especialmente, delinear o que havia de permanente entre as versões dos espetáculos e que foram evidenciados na documentação selecionada.

Na busca pelos índices de recepção foi encontrado um número expressivo de materiais: cerca de 500 citações ao grupo, incluindo publicidades e notas aleatórias. A pesquisa se concentrou nos periódicos de grande circulação das capitais do Rio de Janeiro (Jornal de Notícias, Jornal do Brasil, Diário da Noite, Diário de Notícias, Correio da Manhã) e de São Paulo (Jornal O Globo; Diário de SP, Jornal da Tarde, Folha de S. Paulo, Revista Veja), visto que foram as cidades com o maior número de apresentações realizadas pelo grupo. O tratamento desse material o reduziu para 154, número ainda significativamente grande, mas que permitiu que fossem observados os termos e conceitos recorrentes atribuídos aos Dzi Croquettes.

Em história, tudo começa com o gesto de *separar*, de reunir, de transformar em “documentos” certos objetos distribuídos de outra maneira. Essa nova distribuição cultural é o primeiro trabalho. Na realidade, ela consiste em *produzir* tais documentos, pelo simples fato de recopiar, transcrever ou fotografar esses objetos mudando ao mesmo tempo o seu lugar e o seu estatuto.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: \_\_\_\_\_. **A Escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 81.

Esse processo descrito por Michel de Certeau, de transformar objetos em documentos, direcionou a urdidura deste capítulo, visto que foi a partir do contato com esses materiais que algumas conclusões gerais puderam ser tiradas. A primeira delas é o fato de que uma grande porcentagem dos textos sobre os Dzi foi publicada por colunistas, o que em outros termos significa, primeiramente, que se trata de notícias sem a obrigatoriedade de uma reflexão maior, tal como acontece com os textos dos críticos de ofício, e, por outro lado, que possuem uma linguagem coloquial, necessária para chamar a atenção do leitor diante do espaço reduzido.

O segundo aspecto diz respeito à recorrência dos autores que escreveram a respeito do grupo/espetáculo. Observou-se que em cada periódico há um grande número de publicações do mesmo autor, o que significa dizer que os índices de recepção foram permeados, em cada jornal/revista, pelas posições ideológicas e estéticas de um único (ou poucos) indivíduo, independentemente da quantidade de textos publicados. Além disso, alguns eram amigos pessoais dos Dzi, tendo acesso a informações do cotidiano que eram constantemente noticiadas. Trata-se de um duplo movimento, uma vez que era interessante para o grupo manter-se regularmente na mídia e, ao mesmo tempo, as polêmicas, ou assuntos ressaltados, serviam como material a ser incorporado ou destacado nas constantes reelaborações do espetáculo.

Dessa reflexão alguns pontos podem ser destacados: apesar do grande número de materiais selecionados, são poucos os que desenvolvem alguma reflexão. Trata-se de textos de colunistas, com o objetivo mais de noticiar sobre o grupo do que necessariamente pensar sobre suas propostas. Outro ponto interessante é o fato de que, em cada periódico, há prioritariamente uma única pessoa que escreve sobre os Dzi, o que significa dizer que a recepção publicada em determinado periódico é permeada pelas impressões de um único sujeito. Ao mesmo tempo, cabe ressaltar que muitos eram amigos pessoais dos integrantes dos Dzi Croquettes, tendo acesso a informações do cotidiano que eram constantemente noticiadas. Trata-se de um duplo movimento, uma vez que era interessante para o grupo manter-se regularmente na mídia (o que gerava publicidade espontânea) e, ao mesmo tempo, utilizavam-se desses assuntos para modificar os próprios espetáculos (assuntos que mais faziam sucesso eram incorporados ou destacados na reelaboração do espetáculo inicial).

Assim, observa-se que há a incorporação do substrato do cotidiano no espetáculo inicial, o que resultou em constantes modificações ao longo do tempo. O material incorporado dizia respeito tanto a acontecimentos do cotidiano do grupo (discussões, brincadeiras internas, saídas de componentes do grupo, etc.) como também a temáticas que eram evidenciadas pelos jornais. Isso significa dizer que os Dzi Croquettes aproveitavam as temáticas elegidas pela crítica para incorpora-las ou destaca-las no espetáculo.

Isso ocorreu, por exemplo, na passagem de *Dzi Croquettes L'Internationale* para *Andrógino: gente computada igual a você*. No primeiro, o foco estava na questão do underground, enquanto o segundo na androginia. No entanto, ambos possuem a mesma base, mudando-se a ordem de alguns quadros e incorporando outros, tendo (no segundo) o ápice da apresentação no quadro das Borboletas: uma metáfora junguiana para o nascimento de um ser novo, dotado de características masculinas e femininas, denominado andrógino.

No que diz respeito às críticas propriamente ditas, a dificuldade em se definir o grupo fez com que elas buscassem alternativas, tais como “show de travestis sem bichismo”, “a força do macho e a graça da fêmea”, “show”, “andrógino”. Esse último foi muito utilizado e levava em consideração, principalmente, os vestuários usados durante o espetáculo: a mescla de elementos femininos e masculinos; de corpos vestidos com trajes supostamente femininos, mas mantendo-se barbas e pelos. Mas o conceito de androginia não era discutido e, muito menos, questionado. Seja por quê era uma discussão na área psicológica relativamente recente, seja por quê se tornou corriqueiro denominá-los assim.

A questão da androginia se popularizou, sendo definida como tudo e como coisa alguma. Muitos utilizaram o termo para lidar com uma homossexualidade sem a carga pejorativa que outros termos possuíam. Ao mesmo tempo, qualquer um poderia se considerar andrógino, visto que não havia um delineamento que pudesse ser utilizado (androginia era usada tanto em discussões feministas, de sexualidade, de rebeldia, etc.).

Por ser a androginia ser utilizada como um “sinônimo sem carga pejorativa” para homossexualidade, bem como o fato de que os integrantes dos Dzi Croquettes eram majoritariamente gays ou bissexuais assumidos, fez com que parte da crítica atribuíssem ao grupo a bandeira de luta pró homossexuais. Diversas foram as vezes em que o nome

do grupo foi associado à representação de um movimento homossexual que, no início dos anos 1970, ainda não havia se consolidado no Brasil, mas que já era pauta de discussão em países europeus e nos Estados Unidos.

Sendo assim, há, por parte da crítica, um esforço em mostrar que o Brasil estava em sintonia com países desenvolvidos no que tange às discussões pró-minoria. No entanto, tal como sobre outros aspectos, tal assertiva não era problematizada ou discutida, apenas afirmada a partir de uma associação simples: se os atores são homossexuais e possuem uma estética que mescla o feminino e o masculino, logo são representantes brasileiros do Gay-Power norte-americano.

Esse ponto foi, sem dúvidas, um dos que os Dzi mais divergiram com a crítica em suas declarações. Isso porque, para os atores, definir significa limitar e, conseqüentemente, fechar o seu trabalho a um único tipo de espectador. Ao contrário do que aconteceu com a androginia, os Dzi sempre que podiam refutavam a ideia de que eram representantes dos gays ou de qualquer categoria; queriam que o seu trabalho fosse reconhecido pelo valor estético e pela abrangência. Como diria Wagner Ribeiro, “Ou representamos todo mundo ou não representamos ninguém”. Para ele, era um absurdo que “gente que deveria ser informada para poder informar” pudesse atribuir ao grupo bandeiras que os mesmos não se propunham, afinal “Se um dia eu fizer numa peça um padre, será atribuído a mim o papel de representante do Papa?”

Por outro lado, os Dzi utilizam-se das críticas positivas em seu favor, reproduzindo-as, como vozes legitimadoras do seu trabalho, seja nos seus tijolinhos de divulgação, seja citando-as em entrevistas. A mais famosa delas foi escrita por Sábado Magaldi, crítico renomado e admirador do trabalho que publicou duas materiais sobre os Dzi no Jornal da Tarde: a primeira por ocasião da estreia em São Paulo (ainda na boate Ton-Ton Mascote) e a segunda sobre o espetáculo *Romance*, peça totalmente diferente da estrutura da anterior, com a utilização de um texto e personagens. Magaldi mostrou-se animado com tal mudança, pois ela possibilitava que o grupo ampliasse as suas opções estéticas. Para ele, “Deve-se admitir que os Dzi Croquettes, ao aparecer, já estavam no clímax da linha escolhida”, logo não havia como superarem a própria fórmula, sendo preciso essa mudança para continuarem no cenário artístico.

Outro aspecto a se destacar sobre as críticas é a centralidade na figura de Lennie Dale, bailarino norte-americano e responsável pela coreografia dos espetáculos. Em torno

dessa figura polinizadora, a maior parte dos elogios foram feitos, principalmente no que diz respeito à sua genialidade e profissionalismo. Mesmo após a sua saída do grupo, a crítica utilizava o seu nome ora para comparar o atual espetáculo (sem Lennie) com o anterior, ora para mencionar as origens do grupo, ocasião em que por diversas vezes foi atribuída ao bailarino a sua criação e/ou direção (em verdade, a ideia original é de Wagner Ribeiro, autor do texto teatral). Aliás, a vida de Lennie foi a mais espetacularizada pela mídia, a qual publicava desde assuntos como o seu acidente no Rio de Janeiro até o noivado de sua filha.

O que está em questão não é o indiscutível talento de Lennie e muito menos a sua importância para o formato que o grupo adquiriu após o seu ingresso. Afinal, é fato de que os integrantes do grupo não eram bailarinos de formação, ao contrário, vinham das mais diversas profissões. Foi através de uma carga absurda de ensaios que conseguiram aprender a dançar, possibilitando que o espetáculo passasse de uma bricolagem de números dispersos – onde a agitação, as luzes e as cores chamavam mais a atenção do que o texto e a postura corporal – para algo profissional, com marcações, ritmo e unidade.

A questão que aqui se coloca é que em boa parte das críticas Lennie se apresenta como um elemento externo, como se o mesmo não fosse um integrante tal como outro qualquer. A força da sua imagem era tamanha que diversas são as críticas em que trazem em seus textos a frase “Lennie Dale e os Dzi Croquettes”, como dois separados – o que era a princípio, na boate Pujol no Rio de Janeiro. São sobre ele, também, as maiores reportagens, um dos únicos integrantes que tiveram esse tipo de destaque – matérias de meia página, explorando sua vida, sua formação e seus projetos futuros.

Diante do exposto, é válido concluir que a análise do material documental produzido sobre os Dzi Croquettes traz à tona uma gama de elementos que contribui na compreensão do que foi o sucesso quase meteórico desse grupo durante a década de 1970. Ao mesmo tempo, lança luzes sobre elementos não explicitados ou pouco trabalhados sobre a trajetória do grupo, enriquecendo o debate e trazendo novos elementos para a discussão.