

**“Nem dama, nem valete eu sou um Dzi Croquette”:  
Novas sensibilidades políticas e culturais no Brasil da  
década de 1970**

Talitta Tatiane Martins Freitas\*\*  
Universidade Federal de Uberlândia – UFU  
[talittatmf@gmail.com](mailto:talittatmf@gmail.com)

Os Dzi Croquettes surgiram no Brasil em 1972 e já nesse ano ganham notoriedade como grupo teatral *sui-generis*, devido, principalmente, aos elementos de ambiguidade levados ao palco por esse grupo de 13 homens. Destoando dos denominados “Shows de Travestis”,<sup>1</sup> os Dzi criam uma identidade visual transgressora de todos os padrões socialmente conhecidos até então (seja no que diz respeito a vestuários ou à fantasia). Essa ressonância simbólica apontava, sobretudo, para o confronto de corpos masculinos em roupas supostamente femininas; uma mescla de elementos díspares que, mais do que delinear uma concepção cênica, apontava para um estilo de vida.

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, Benectido 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, mantêm essa unidade familiar dividindo a mesma casa, os mesmos amores e frustrações.

---

\*\* Doutoranda do curso de História, pelo programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosangela Patriota. Bolsista CAPES.

<sup>1</sup> Espetáculos populares ao longo dos anos 1960-70, nos quais indivíduos masculinos imitam o estereótipo feminino com a maior semelhança possível, utilizando-se de enchimentos que imitam seios femininos, maquiagens e, em muitos casos, suprimindo os pelos corporais através da depilação.

Seus espetáculos, desde a estreia na boate *Monsieur Pujol* (Rio de Janeiro, 1972), buscavam essa mescla entre elementos cênicos e os eventos do cotidiano. Quem acompanhou de perto o grupo (suas tietes) não apenas esperava ver materializadas em cenas situações “domésticas”, que por ventura sempre vinham a público, como era uma expectativa que isso acontecesse.

Há, dessa forma, uma ambiguidade que é transposta para todos os níveis de elaboração da peça: no campo simbólico e social (aspectos do cotidiano que impetram o palco); na ambiguidade sexual; na androginia das fantasias; na coreografia que enfatiza as aparências duplas do profissionalismo e do albarde (apesar de todas as cenas terem uma marcação cênica); no texto que é dinâmico e composto com as aparências de improvisações, o que possibilita a sua alteração de acordo com a necessidade. Esses acréscimos cotidianos da substância teatral, a recomposição da matéria vivida e pensada na ação em cena criava uma expectativa no público sobre tal prática, justificando-se, dessa maneira, a assiduidade, quase que diária, de várias pessoas.

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.

O “resgate” é feito a partir da produção do Documentário *Dzi Croquettes* (2009), idealizado por Tatiana Issa e Raphael Alvarez a partir de depoimentos de atores, bailarinos, cantores, diretores que acompanharam de perto a trajetória do grupo homônimo. Além desses, são utilizadas entrevistas dos integrantes remanescentes, bem como imagens e filmagens do grupo durante uma turnê feita pela Europa entre os anos de 1974 e 1975.

Sem dúvidas, essa produção consegue colocar mais uma vez o nome dos Dzi Croquettes em evidência, gerando comoção e polêmica por parte dos expectadores. No entanto, é mister sublinhar que não se trata apenas de uma merecida homenagem e sim

da (re)construção da memória acerca do grupo feita a partir de perspectivas muito bem delineadas sobre a partir de quais prismas se deva pensar sobre a trajetória desses sujeitos.

De uma maneira muito bem elaborada, os cineastas conseguem costurar um enredo cinematográfico no qual o discurso produzido por eles se “confunde” com o próprio processo histórico. Pois, seja pela falta de outras fontes sobre o grupo que poderiam entrar em conflito com a versão do documentário, seja pela urdidura que é edificada, não há como negar que Tatiana Issa e Raphael Alvarez conseguem demarcar os nichos a partir dos quais os Dzi devam ser agora lembrados – o que fica muito evidente quando se observa os materiais produzidos sobre o grupo após o lançamento da obra referida. A relação entre o “real” e a “interpretação” produzida sobre ele é um dos pontos nevrálgicos para a compreensão de todo esse processo.

Seguindo a definição proposta por Bill Nichols, os documentários se diferem das demais obras cinematográficas à medida que “[...] abordam o mundo em que vivemos e não *um* mundo imaginado pelo cineasta [...]”.<sup>2</sup> Entretanto, “Essas diferenças, como veremos, não garantem uma separação absoluta entre ficção e documentário. Alguns documentários utilizam muitas práticas ou convenções que frequentemente associamos à ficção, como, por exemplo, roteirização, encenação, reconstituição, ensaio e interpretação”.<sup>3</sup> Em outras palavras, Nichols acaba por separar ficção de realidade a partir de alguns elementos específicos: a utilização de atores ou de “não-atores”; filmagens em estúdios ou tomadas externas; cenas ensaiada ou improvisos; a utilização ou não de cenas de arquivos.

Realizando-se um paralelo entre o material coletado pelo cineasta e a documentação elencada pelo historiador, pode-se concluir que ambos lidam com representações construídas em determinados momentos históricos. O cineasta que filma o seu material não obtém uma “verdade” por ter um contato direto com os sujeitos retratados. Tal como o historiador de ofício, ele estabelecerá uma relação com essa

<sup>2</sup> NICHOLS, Bill. Introdução. In: \_\_\_\_\_. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papiurus: 2005, p. 17. [Destaque do autor]

<sup>3</sup> Ibid.

documentação a partir dos seus filtros ideológicos, recortando, selecionando e priorizando aquilo que “serve às suas necessidades”.

Afirmar que um filme possa ser considerado uma forma diferente de relato histórico requer uma ampliação da própria noção do que deva ser entendido como História. Categoricamente, o primeiro contato que se estabelece com o discurso definido como “Histórico” é feito nas primeiras séries escolares, a partir do Livro Didático. Trata-se de um saber pronto e acabado, relacionado à ideia de “saber correto” ou o que “aconteceu em tempos passados”.<sup>4</sup> São textos impressos que organizam uma narrativa geralmente factual. Estes servem como parâmetro do que seja História e o que deva ser estudado por esta disciplina.

É evidente que uma comparação direta entre Cinema e História não pode ser feita adotando-se parâmetros iguais (seria o mesmo que desconsiderar a cientificidade do campo histórico por este não se assemelhar aos procedimentos de um físico ou biólogo). Mas o que se coloca como centro da questão é que os filmes (“históricos” e/ou “ficcionais”) afetam a maneira como os indivíduos veem o passado, mesmo quando se sabe que são representações fantasiosas ou ideológicas.<sup>5</sup> Além disso, segundo Robert Rosenstone, “Um filme nunca será capaz de fazer exatamente o que um livro pode fazer e vice-versa. A história apresentada nestas duas mídias diferentes teria, em última instância, de ser julgada a partir de critérios diferentes”.<sup>6</sup>

A aproximação proposta por Rosenstone entre cineastas e historiadores está ancorada na semelhança entre as regras de procedimentos utilizadas na confecção dessas obras. No que se refere ao Documentário, essa relação se estabelece de maneira ainda mais direta, pois este é recebido pelo público como a “(re)criação” de um momento que se deu no passado. No entanto, ela não se restringe apenas a esse gênero

<sup>4</sup> Cf. VESENTINI, Carlos Alberto. Momento e Drama da Interpretação. In: \_\_\_\_\_. **A Teia do Fato: uma proposta de estudo sobre a memória histórica**. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 68. Sobre o assunto é válido consultar também: MARSON, Adalberto. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: SILVA, Marcos A. da. (Org.). **Repensando a história**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984

<sup>5</sup> Cf. ROSENSTONE, Robert A. A história nos filmes. In: \_\_\_\_\_. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução de Mercello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 18.

<sup>6</sup> Ibid., p. 21.

cinematográfico, podendo ser encontrada em filmes dramáticos, ficcionais, romances, etc.

O cineasta, ao escrever seu roteiro, elabora uma tese que necessita ser transformada em imagem. Essa transposição requer não apenas o recolhimento de um material pertinente à temática, mas, sobretudo, um trabalho de editoração feito a partir de recortes, closes, mudanças de planos, elementos gráficos, iluminação, trilha sonora, dentre outros. Sob esse prisma, os cineastas “[...] são (ou podem ser) historiadores, se, com essa palavra, nos referirmos a pessoas que confrontam os vestígios do passado (rumores, documentos, edifícios, lugares, lendas, histórias orais e escritas) e os usam para contar enredos que fazem sentido para nós no presente”.<sup>7</sup>

O levantamento dessas questões são essenciais à reflexão aqui proposta acerca do Documentário *Dzi Croquettes*, não apenas por uma questão de cunho estritamente teórico, mas pelo fato de que a narrativa construída pelos cineastas foi recebida e constantemente reafirmada como sendo a “própria história” do grupo homônimo. A construção discursiva proposta no enredo se transubstancia em “processo histórico”, estabelecendo nichos e temáticas a partir dos quais a trajetória dos Dzis deva ser contada.<sup>8</sup>

Considerando-se que os Dzi Croquettes eram desconhecidos da grande maioria dos espectadores (antes do lançamento do DVD), há de se sublinhar o papel importantíssimo ocupado pelo Documentário. Ele consegue colocar mais uma vez o grupo em discussão, resgatando-o do esquecimento. Sendo assim, partindo-se da hipótese de que a narrativa fílmica pode ser compreendida como uma “quase tese” sobre a trajetória do grupo, há de se questionar: de que maneira e por quais vias esse documentário constrói uma narrativa do que tenha sido esse grupo teatral? Quais elementos são evidenciados ao se legitimar tal resgate histórico? Quais estratégias são

<sup>7</sup> ROSENSTONE, Robert A. Ver o passado. In: \_\_\_\_\_. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 54.

<sup>8</sup> Em uma busca rápida na internet o termo “Dzi Croquettes” é citado em 152 mil páginas *webs*. O documentário de Tatiana Issa e Raphael Alvarez se torna a grande referência, não apenas como indicação, mas, sobretudo, é a grande referencial para a retirada das informações disponibilizadas nesses artigos.

utilizadas na urdidura do enredo do documentário que lhe confere credibilidade enquanto discurso comprometido historicamente?

O DVD *Dzi Croquettes* insere-se nos chamados documentários de temática musical: uma subtipologia que na última década ganhou forças no Brasil, não apenas pelo número de produções, mas também pela adesão e recepção positivas adquiridas junto às plateias. Não se trata de filmagens de shows ou divulgação de videoclipes para a promoção/divulgação comercial de determinados artistas. E sim, “[...] de narrativas audiovisuais em longa-metragem que articulam em sua tessitura representações sobre os sujeitos sociais que constroem e sobre os aspectos histórico-culturais das épocas retratadas”.<sup>9</sup>

Nestes, a trilha sonora não é apenas mais um dos elementos que auxiliam na constituição de uma identidade audiovisual dos filmes, é o fio que conduz a narrativa histórica das trajetórias desses diferentes sujeitos.

[...] é importante destacar, por um lado, o peso que as manifestações musicais têm como elemento de identificação nacional para o público interno e no exterior. Por outro lado, acreditamos que existem questões diversas envolvidas nestas produções, como: propostas de resgate de manifestações musicais e artistas esquecidos ou que tiveram pouca inserção na indústria fonográfica brasileira; diálogos com a história recente do Brasil – como relações com a ditadura militar ou com a indústria do entretenimento de massa florescente nos anos 1970.<sup>10</sup> [Destacado]

O trecho destacado nas falas de Alessandro Constantino Gamo indica uma especificidade recorrente nos musicais atualmente produzidos, e pode ser considerado uma das chaves de compreensão no que se refere ao documentário *Dzi Croquettes*. Isto porque o tom que marca a urdidura do enredo produzido por Tatiana Issa e Raphael Alvarez é o da “redenção” do grupo outrora esquecido, redenção esta feita através de um trabalho que busca reposicioná-los na História do Teatro Brasileiro dos anos 1970.

<sup>9</sup> SILVA, Mariana Duccini Junqueira da. Um imaginário da redenção: sujeito e história no documentário musical. **Academic Journals Database**, n. 12, f. 7, ago. de 2012. Disponível em: <[http://journaldatabase.org/articles/um\\_imaginario\\_redencao\\_sujeito.html](http://journaldatabase.org/articles/um_imaginario_redencao_sujeito.html)>. Acesso em: 15 Jan. 2013.

<sup>10</sup> GAMO, Alessandro Constantino. A recente produção de documentários musicais no Brasil. **1º Encontro Estadual Socine SP** – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, São Carlos, UFSCar, 2011. Disponível em: <<http://www.socine.org.br/estadual/ver.asp?nome=Alessandro%20Constantino%20Gamo>>. Acesso em: 03 Fev. 2013.

Este é o efeito de sentido que estrutura o documentário, uma hibridização de recursos referenciais e ficcionais, “[...] sob enunciados que articulam o tema da redenção dos sujeitos (resgatando-os do anonimato ou da ‘distorção histórica’) e o tema da reinterpretação dos fatos (reposicionando as inferências históricas à luz das práticas e dos costumes culturais)”<sup>11</sup>.

Segundo Robert Rosenstone, os documentários, tal como o filme dramático, são feitos de maneira a induzir sentimentos fortes nos expectadores, gerando assim uma empatia que possibilita que a mensagem seja melhor captada. Esse caminho aberto é essencial quando se almeja resgatar sujeitos “esquecidos” ou “renegados”, propiciando um efeito de sentido como o da heroicização dos protagonistas: é “passar a limpo a história” desses sujeitos sociais, que até o momento pouco eram conhecidos, mas que foram importantíssimos para determinado momento histórico.

Isso é feito de várias maneiras visuais e auditivas – não apenas por meio das imagens usadas, mas também no modo como elas são enquadradas, colorizadas e editadas, e também por meio da trilha sonora, da qualidade da voz tanto dos narradores quanto das testemunhas, das palavras enunciadas, dos efeitos sonoros, da música obtida a partir de fontes encontradas ou de composições originais - a fim de aumentar o impacto das imagens. Assim como o filme dramático, o documentário quer que você sinta e se importe profundamente com os eventos e as pessoas do passado.<sup>12</sup> [Destacado]

A utilização desses aspectos possibilita a transposição em imagens da tese defendida pelos cineastas: os Dzi Croquettes foram um grupo revolucionário, vanguardista, com um índice de originalidade e ousadia ainda não experimentado no cenário brasileiro, até mesmo mundial. Além disso, tiveram que estabelecer um confronto direto com a censura e repressão, pois mais do que um grupo teatral, trata-se de sujeitos que efetivamente tomaram pra si se colocaram o papel de serem bandeiras de lutas a favor da liberdade sexual, principalmente no que tange à homossexualidade. Diante disso, pode-se afirmar que o documentário não é apenas a reapresentação de um

<sup>11</sup> SILVA, 2012, op. cit., f. 9.

<sup>12</sup> ROSENSTONE, Robert A. Documentário. In: \_\_\_\_\_. **A história nos filmes, os filmes na história.** Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 115.



grupo posto no esquecimento, mas demarca a maneira pela qual este deve ser lembrando.

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 o grupo através de aspectos preexistentes, dados por uma historiografia que privilegia as produções ditas como “engajadas” (com seus dramaturgos e diretores), em detrimento de um teatro dito “comercial”.

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. Para tanto, os cineastas Tatiana Issa e Raphael Alvarez criam uma estratégia de fixação dessa ideia que perpassa toda a urdidura do enredo: editoração, entrevistas, cores, narração, efeitos gráficos, etc.

O documentário de 2009 tem uma importância que não pode ser negada, mas deve ser compreendido dentro das suas limitações e perspectivas. Reduzir a escala e visualizar as estratégias sociais desenvolvidas por esses atores é o melhor caminho a ser seguido.