

DZI L'INTERNACIONALLI: AS AMBIGUIDADES SÓCIO E CÊNICA DOS CROQUETTES EM SEU PRIMEIRO ESPETÁCULO

*Talitta Tatiane Martins Freitas**

RESUMO: A proposta deste artigo é abordar a elaboração dos primeiros espetáculos dos Dzi Croquettes, realizados ainda nos palcos da boate Pujol (RJ), no ano de 1972. Observa-se nessas curtas apresentações elementos que serão posteriormente retomados e ampliados pelo grupo nos espetáculos seguintes, através da lapidação da coreografia e do texto teatral. Sendo assim, destaca-se nesta análise os elementos de ambiguidade sócio e cênica que fazem parte da gênese do grupo, os quais não se limitaram apenas aos vestuários – aspecto destacado sempre pela crítica teatral. Ao contrário, observa-se diversos jogos ambíguos que podem ser verificados tanto na forma/conteúdo dos diálogos como na transposição do substrato do cotidiano levado aos palcos.

PALAVRAS-CHAVE: Dzi Croquettes – Ambiguidade – Teatro

ABSTRACT: The proposal of this article is to discuss the elaboration of the first performances of the Dzi Croquettes, still held on the stage of the nightclub Pujol (RJ), in the year 1972. We can observe in these short presentations elements that will later be taken up and expanded by the group in the following shows, through the lapidation of choreography and theatrical text. In this analysis, the elements of ambiguity that are part of the genesis of the group, which are not limited only to the garments – a feature always highlighted by theatrical criticism, stand out in this analysis. On the contrary, it is observed several ambiguous games that can be verified both in the form/content of the dialogues and in the transposition of the substrate of daily life brought to the stage.

KEYWORDS: Dzi Croquettes – Ambiguity – Theater

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 corporais, purpurinas, paetês, vestidos, botas... Os Dzi Croquettes, ainda nesse ano, ganham notoriedade por sua originalidade cênica, conquistando um vasto público não apenas no Rio de Janeiro, como também em São Paulo e, posteriormente, em 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, Benectido Lacerda, Carlinhos Machado e Eloy Simões, um conjunto heterogêneo composto por homens entre 18 e 40 anos que abandonaram profissões como contabilidade, advocacia e carreiras similares, para iniciarem como bailarinos e atores. No

* Doutora em História pela Universidade Federal de Uberlândia. Professora do departamento de História da Universidade Federal de Rondonópolis. Integrante do NEHAC – Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura.

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.

A ideia para a elaboração do espetáculo surgiu em meio às inúmeras brincadeiras realizadas por um grupo de amigos na casa de Wagner Ribeiro, no bairro de Santa Tereza (Rio de Janeiro).¹ Nessas ocasiões, eram elaborados fantasias e personagens que serviam aos textos escritos por Wagner. Artesão com um talento ímpar, porém, desiludido com as “[...] suas aventuras comerciais (uma butique) e à procura de uma solução existencial”, (LOBERT, 2010, p. 20.) Wagner Ribeiro viu no teatro uma possibilidade de mesclar o seu trabalho com a satisfação pessoal. Sendo assim, com o passar dos anos, o que era apenas uma atividade lúdica se tornou uma proposta de espetáculo e, paulatinamente, descobriu-se a riqueza e a potencialidade que a representação cênica possuía na vida dos integrantes desse círculo de amigos.

Segundo Rosemary Lobert,

A amizade era o eixo fundamental de recrutamento do grupo que iriam formar; confraria consolidada no meio estudantil, dele participariam ainda Roberto de Rodrigues, 28 anos, criado no Rio de Janeiro, ex-aluno do colégio militar e empregado bancário, estudante de belas-artes, e Cláudio Gaya, também com 28 anos à época, carioca, bolsista do Conservatório Nacional. Concluídos os estudos, mais do que se infiltrar na classe artística ou achar saída nela, a experiência frutificou particularmente no grupo. (LOBERT, 2010, p. 19-20.)

Com a pretensão de formar um “conjunto musical”, o grupo resolveu explorar as antigas brincadeiras, outrora realizadas em Santa Tereza, a fim de criar uma alternativa de inserção no

¹ É interessante destacar que reuniões (ou festas íntimas), feitas em pequenos apartamentos ou casas no Rio de Janeiro, tornaram-se recorrentes pontos de apoio e sociabilidade para membros homossexuais oriundos de diferentes regiões do Brasil. Desde os anos 1950, pequenos grupos se reuniam para organizar ocasionalmente desfiles de moda, concursos de beleza, jogos de improviso, pequenas paródias cênicas ou de artistas consagrados no Rádio. Mais do que confraternização, essas festas propiciavam espaços para troca de informações, conscientização e questionamento dos papéis sexuais e de gênero da época. Em uma dessas festas, ocorrida em julho de 1963, Agildo Guimarães deu início à confecção do jornal *O Snob*, publicação inicialmente modesta, mas que rendeu 99 números regulares entre os anos de 1963 e 1969. “De um jornalzinho mimeografado e minimalista, com simples desenhos a traço de modelos femininos, *O Snob* tornou-se uma publicação que incluía de trinta a quarenta páginas, trazendo ilustrações elaboradas, colunas de fofocas, concursos de contos e entrevistas com os famosos travestis do momento. [...] O jornal é especialmente valioso pelas diversas noções de gênero que retrata, as controvérsias que surgiram sobre esse tema e suas visões sobre a política nos anos 60”. (GREEN, 2000, p. 298.) A publicação do *O Snob*, bem como de diversos jornais como esse, foi fundamental para as transformações e conscientização acerca da nova identidade homoerótica que surge, principalmente, ao longo dos anos 1960. Modificação está influenciada tanto pelas discussões ocorridas dentro da subcultura homossexual, como também pelo contato de diversos integrantes com as discussões que estavam sendo feitas nos Estados Unidos e Europa.

meio artístico. Compuseram alguns números, criaram bricolagens de roupas e adereços, completando-as com maquiagem e muita purpurina. Posteriormente, alugaram uma boate na Lapa (Rio de Janeiro), (ÚLTIMA HORA apud LOBERT, 2010, p. 21.) onde poderiam ensaiar a apresentação que aos poucos tomava forma. O plano inicial do grupo de 8 rapazes² era a compra do estabelecimento, podendo, dessa forma, abranger o investimento para além das apresentações artísticas.

É interessante destacar que a narrativa acerca do surgimento do grupo, bem como as suas motivações, sofre algumas variações ao longo dos anos. Tornou-se recorrente, já na década de 1970, descrever o marco de criação, seu “mito do origem”, (e conseqüentemente da escolha do nome) a um encontro casual ocorrido no bar da Galeria Alaska, quando Wagner Ribeiro se encontrou com Bayard Tonelli e Reginaldo de Polli e, em meio à aperitivos, decidiram formar um grupo que levaria o nome de Dzi Croquette: uma variação do som do artigo definido inglês (The) com o nome do popular salgadinho croquete. Para além de toda a discussão sobre a semelhança (não apenas no nome) com o grupo norte-americano The Cockettes, de 1968, as primeiras reportagens sobre os Croquettes destacam que a motivação inicial estava associada, sobretudo, à busca de um trabalho que agregasse satisfação financeira com uma busca existencial.

No entanto, certa de um ano após seu surgimento, em outubro de 1973, observa-se uma tentativa de agregar às motivações uma visão de engajamento: “Todos igualmente cansados dos rumos do teatro brasileiro atual: ‘Uma coisa chata, que afasta o público e nada nos oferecia em termos de criatividade’”. (PLUMAS..., f. 85, 1973.) As palavras de Wagner Ribeiro, nesse rememorar da trajetória dos Dzi, leva a entender que a escolha da forma e conteúdo dos espetáculos era, na verdade, uma crítica ao tradicional formato do cenário teatral brasileiro, neste início da década de 1970. Ao mesmo tempo, nessa mesma reportagem publicada na revista **Veja**, aponta o que seriam as outras coordenadas definitivas: um grupo formado apenas por homens e a ideia do travestir: “Tínhamos que ganhar dinheiro com esse show. E como travesti dá sempre dinheiro, adotamos a fórmula”. (PLUMAS..., f. 85, 1973.) Sob esse prisma, percebe-se que as escolhas iniciais para a forma como o espetáculo foi elaborado se devem muito mais às circunstâncias da sua criação (dificuldade de inserção no chamado circuito profissional; necessidade de o show ser “consumido” e se tornar rentável; o local e o público ao qual era

² Inicialmente, os Dzi eram formados por 8 homens. Segundo algumas reportagens, havia a participação de algumas mulheres.

destinado [frequentadores de uma boate]; etc.) do que necessariamente por uma escolha deliberada de crítica ao cenário teatral da época.

Após duas pré-estreias (em um clube de Niterói e no programa de televisão de Flávio Cavalcanti – outubro de 1972) a trajetória do recente grupo toma outros rumos, principalmente a partir de dois eventos em específico. O primeiro deles foi o convite do produtor Alberico Campana para a montagem do espetáculo em sua boate/restaurante, o Monsieur Pujol,³ após o mesmo ter visitado um dos ensaios dos rapazes. O segundo, e com certeza determinante para o posterior sucesso, foi o contato com o bailarino norte-americano Lennie Dale, que inicialmente ministrou aulas de dança e, posteriormente, é integrado ao elenco.

A história dos Dzi Croquettes tornou-se pública e teve garantido seu futuro com a adesão de Leonardo Lapozzina (Lennie Dale), dançarino, coreógrafo, cantor e compositor conhecido na época da Bossa Nova. De fato, o grupo inicial tinha a função de preencher o tempo supérfluo do programa da boate, à espera da “estrela” principal. Mas esta, Lennie, anexaria seu número artístico ao outro e adotaria o estilo de vestuário escolhido pelos primeiros. (LOBERT, 2010, p. 23.)

A princípio, os números feitos pelo grupo eram apenas entreatos que serviam como passagens entre uma atração e outra da boate – cerca de 20 minutos concedidos de acordo com a programação diária. Não havia necessariamente uma marcação ou coreografia e, muito menos, uma preocupação com o polimento dos passos de dança executados. O seu impacto se devia muito mais à variedade e excesso de informações (roupas, maquiagem, movimentação intensa), o que servia, dentre outras coisas, para superar a disparidade técnica desse grupo de 8 homens. As aulas de dança e a visão empreendedora de Lennie Dale foram decisivos para transformar o material bruto e criativo dos Dzi Croquettes em um espetáculo admirado não apenas pelos figurinos e pela espontaneidade dos atores, mas sobretudo pelo grau de profissionalismo empregado.

³ Estabelecimento criado em 1970, situado na rua Anibal de Mendonça, número 45, Bairro de Ipanema, que tinha como ideia inicial de ser o restaurante mais fino do Rio de Janeiro, tornando-se um concorrente para o Le Bec Fin, de Copacabana. Alberico Campana queria que o nome remetesse a algo “fino” e “nobre”, porém não muito óbvio. Em sua decoração, feita por Marco Antonio Pudny, fotos de Joseph Pujol (artista do Moulin Rouge de Paris, famoso no início do século XX) cobriam as paredes do restaurante e suas histórias eram contadas aos famosos clientes que ali frequentavam. Na direção artística, foram escolhidos Ronaldo Bôscoli e Miéle, os quais organizaram apresentações de artistas como “[...] Elis Regina (então sra. Ronaldo Bôscoli), Dione Warwick, Burt Bacharach, o mímico francês Marceau, Wilson Simonal (no auge), o quase estreado Ivan Lins e, de improviso (depois de que o barraram na porta por não o conhecer), o muito jovem Stevie Wonder”. (CASTRO, 1999, p. 303.) A boate/restaurante fecha suas portas em 1974.

A reestrea, agora com a presença efetiva de Lennie, foi rodeada de todos os cuidados, desde a parte de iluminação e cenários, até a utilização de música ao vivo. Tratava-se de um espetáculo no qual “A movimentação é intensa e o nível técnico da coreografia é internacional”, (SENNA, 1972b.) aspecto esse que será destacado em diversos veículos de comunicação. “O beat do show é realmente bom e a criação de Lennie Dale, criada e montada não só para a sua própria virtuosidade como também – e inteligentemente – para o que poderíamos chamar de estilo dos Dzi Croquettes, explode a quatro metros de nossos narizes”. (SENNA, 1972b.) Com certeza, o “casamento” entre a espontaneidade dos Dzi Croquettes e o profissionalismo de Lennie Dale se tornará a assinatura do grupo. “Digamos que ele [Lennie] no mínimo viu como renovar um estilo e resolver seu destino de bailarino, enquanto os outros [Dzi Croquettes] aproveitaram a brecha para afirmar-se no meio teatral”. (LOBERT, 2010, p. 23.)

Neste formato, o espetáculo, chamado *Dzi L'Internacionalli*, é dividido em três partes.⁴ A primeira delas feita integralmente por Lennie Dale, que, primeiramente, canta e dança *Iansã*, de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Vestindo um corpete preto e dourado, saia vermelha repicada sobre um saio preto, completado com uma calça preta de bainhas verdes, o bailarino tem seu rosto coberto por um pó dourado e, tal como os demais atores, mantém os pelos do seu corpo. Na sequência, canta *Vapor da Lenha*, de Luly e Lucinha, buscando utilizar da melhor forma possível o reduzido espaço físico do palco da Pujol.

De repente, ele diz: “Assumimos um risco terrível para montar este espetáculo. Mas hoje, até o dono da boate está contente”. [...]

Cinco minutos depois, ele assume no palco uma posição diferente da de dançarino. Com voz fanhosa e estridente (lembrando muito o mestre de cerimônias do filme “Cabaret”), explica ao público, em tom de ameaça: “Não somos homens; não somos mulheres. Somos gente computada como vocês. Só não temos destino nem sexo. (DIAS, 1973, p. 90.)

Abre-se o segundo momento do espetáculo, com a entrada apoteótica, utilizando-se o termo empregado por Maurício Dias, dos demais Dzi Croquettes no palco, acompanhados de “gritinhos finos e requebros caricaturais”. Apesar das diferenças em seus figurinos, a unidade é criada pela utilização de rostos e lábios pintados, cílios postiços, plumas e polainas. Lennie explica, mais uma vez, que não se trata de “[...] um show de homossexualismo [homossexualidade]. [...] ninguém raspa a perna. Cantamos e dançamos de pernas e peitos cabeludos, só que vestidos de mulher, a exemplo do teatro shakespeariano. E mesmo com

⁴ A descrição do espetáculo foi feita tendo como base o trabalho de Rosemary Lobert e as descrições disponíveis nas críticas teatrais.

roupas femininas, fazemos uma dança que só verdadeiros atletas são capazes de fazer”. (DIAS, 1973, p. 90.) Esse momento do espetáculo é caracterizado pela intensa movimentação no palco ocasionada tanto pela coreografia, como pela presença efetiva de todos os integrantes no reduzido espaço. “Depois, revivendo seus melhores momentos de balé, Lennie Dale dança o tango *La Cumparsita*, com gestos sensuais, para um público a essa altura já meio escandalizado”. (DIAS, 1973, p. 90.)

A terceira e última parte do espetáculo conta com a participação de Miéle, uma sequência feita em formato de entrevista – uma das poucas que constam efetivamente no texto teatral. O eixo que norteia a trama gira em torno da discussão sobre o que poderia ser *underground*. Neste momento, os atores tentam explicar ao público a definição do termo, bem como os motivos que os levaram a entrar no mundo artístico. Entretanto, trata-se de falas muitas vezes sobrepostas, sem uma clareza argumentativa explícita, as quais, mais do que explicar confundem os interlocutores. E é justamente esse o propósito de seus idealizadores: a construção de um espetáculo ambíguo, com uma postura que, se por um lado, peca pela “[...] vulnerabilidade frente a qualquer aprofundamento intelectual; no entanto, sua repercussão emocional sobre os receptores tem impacto positivo ou negativo”. (LOBERT, 2010, p. 121.)

Miéle – Boa noite! Eu devo uma explicação. É o seguinte. O underground como todos vocês sabem está tomando conta do mundo, e eu também derrepente me vi envolvido e aqui estou diante de vocês para tentar explicar qual é. E para tanto, para maior clareza, vou entrevistar este grupo de atores, “Dzi Croquettes L’Internationale”.

(Entram todos gritando)

Miéle – *(Se dirigindo para um dos atores)* Você é capaz de explicar o que vem a ser underground?

Ator – O Miéle, eu amo o teatro. O teatro representa muito para mim. Fazer teatro é um barato. O teatro existe desde há milhares de anos. O povo ama o teatro. O teatro ama o povo. Enfim, underground, como direi... underground, underground, underground...

Miéle – Esqueceu?

Ator – Esqueceu? *(Fica envergonhado e se afasta)*

Miéle – Vocês entendem, é a primeira vez que eles fazem underground e faz isto é realmente difícil. *(Estalando os dedos)* Outro. (SOUZA, 1972, f. 2.)



Dzi Croquettes L'Intenacionalle (1972) (DIAS, 1973, p. 90.)

Os jogos de palavras geram o humor justamente pela falta de sentido imediato. Assim sendo, mesmo o público mais assíduo poderia ter dificuldades em compreender totalmente as questões respondidas no palco. Além dessa desconexão entre o que é questionado e o que é respondido, a música e as sobreposições de falas impossibilitam o espectador de ouvir as frases até o seu final.

Após quase duas horas, chega-se ao final do espetáculo, no que foi considerado “momento apoteótico”. Ao som de *Dzi Croquettes*, todos retiram o figurino em cena, ficando apenas com pequenos tapa-sexos e corpos cobertos por purpurina – uma sequência cênica caracterizada pela rápida movimentação e passos de dança bem marcados.

Tratava-se, é claro, de um show feito para o ambiente da boate, com as potencialidades e limitações que essa circunstância carrega. Portanto, é necessário frisar que *Dzi Croquettes L'Internazionali* foi projetado para ser apresentado enquanto seu público desfrutava de refeições e conversas paralelas, sendo um entretenimento para os que ali frequentam, seja pela fama do restaurante, seja pelo sucesso do espetáculo em si. Os pontos fortes, sem dúvida, ficam à cargo dos números musicais e de dança, que ocupam grande parte da apresentação.

No decorrer do espetáculo os Dzi cantam rumba, imitando Carmem Miranda, Greta Garbo, Marilyn Monroe, Vivien Leigh, Elvis Presley. Miéle entra e tenta explicar um pouco aos espectadores quem são os Dzi Croquettes, mas o mistério não se desfaz enquanto Crio Barcelos dança um tango com Lennie Dalle e o Fio Maravilha de Jorge Ben aparece como uma partida de futebol estilisticamente coreografada. (SENNA, 1972b.)

Ao longo do curto trecho de texto, outras incursões de dança e poesia são apresentadas nas rubricas, indicações estas que não necessariamente possuem um fio condutor com as falas que as precedem ou antecedem. Essa justaposição de elementos, sem uma conexão aparente, faz com que a descrição do espetáculo – seja pela crítica da época, seja por trabalhos posteriores – se limite a considerações sobre quadros/números específicos. Apesar do número reduzido de matérias publicadas em 1972 que versem justamente sobre o curto espaço de tempo dos Dzi Croquettes nos palcos do Pujol, fica evidente que desde o início a fascinação em torno do grupo se deve ao impacto visual gerado pelos figurinos e maquiagem e, especialmente, pela coreografia elaborada.

O grupo teatral Dzi Croquettes continua botando pra quebrar no Pujol, como uma das principais atrações do “show” de variedades que a casa está apresentando sob o comando de Miéle – “The Company”. No último fim de semana Dzi mostrou seus números a comentaristas teatrais e o que se comprovou, em primeiro lugar (creio eu), foi o fato de que este grupo andrógino e estranho está sendo consumido à larga pelos frequentadores do local e marcando um sucesso para a casa da Rua Anibal Mendonça. [...]

A classe social definida como média-cartão-de-crédito (aqueles que podem pagar uma noite no Pujol sem complicações) se lava com números como “Lili Marlene, Marilyn Monroe, Las Rumberas” ou o pequeno e engraçado monólogo sobre o “underground”. (SENNA, 1972a.)

Observa-se nas falas de Orlando Senna dois aspectos de suma importância. O primeiro deles diz respeito ao público que efetivamente tinha acesso ao espetáculo. Trata-se de uma classe média/alta que poderia frequentar o restaurante/boate Pujol, um dos lugares mais famosos de Ipanema. O segundo aspecto refere-se à adjetivação do grupo como andrógino, termo atribuído pela primeira vez por Senna e que será utilizado posteriormente em outras matérias jornalísticas para definir a estética/proposta dos Dzi.

A necessidade de classificar o tipo de espetáculo produzido pelos Croquettes fez com que alguns aspectos fossem destacados em detrimento de outros. Independente da dificuldade de definir a proposta cênica como teatro, show, espetáculo musical ou “show de travestis sem

bichismos”, percebe-se que será pelas ambiguidades sexual e de construção dos figurinos que as análises e adjetivações sobre o grupo serão feitas.

Longos cabelos, corpos fascinantemente perfeitos graças a alguns anos de exercícios de dança e expressão corporal, bocas agressivamente pintadas, roupas policrômicas bem adiante da moda unissex ou mínimas sungas reveladoras. Será muito difícil catalogá-los como “atores” e mais difícil ainda como “atrizes”, ficando automaticamente excluída a classificação meramente homossexual. De qualquer maneira, a aproximação maior para uma definição (se alguém necessitar disso) poderá ser feita no campo da androginia – o que eles são, nos termos das possibilidades e do entendimento atuais do que seja esta nova-velha barra sexual do homem. (SENNÁ, 1972b.)

A contraposição de símbolos masculinos e femininos recorrentes no vestuário fez com que o grupo fosse associado à androginia, relacionando-os à artistas europeus do campo da música e da moda, principalmente. O aspecto mais imediatista, o figurino, serviu como elemento chave para a leitura de o espetáculo, trazendo intrínsecas consequências.

No entanto, os índices de ambiguidade utilizados pelo grupo ultrapassam esses elementos. Para além da identidade visual, os elementos ambíguos não estavam restritos apenas aos figurinos, ao contrário, eram transpostos para todos os níveis de elaboração da peça: no campo simbólico; na mescla entre palco e o cotidiano dos integrantes; na ambiguidade sexual assumida; na elaboração dos figurinos; no uso de maquiagem que não busca esconder os corpos peludos; na coreografia que aparenta o improvisado, mas que, no entanto, possui uma marcação cênica determinada; e, por fim, no texto teatral escrito de tal forma que deixa em dúvida até que ponto se trata ou não de um “caco” ou 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.) ou a partir de acontecimentos que permearam a semana dos integrantes.

Os espectadores mais assíduos, que por vezes assistiam todas as apresentações do grupo, conseguiam verificar nos palcos situações e acontecimentos vivenciados pelos atores em suas vidas cotidianas – tanto por um processo de comparação entre uma apresentação e outra, como também por informações advindas do contato com os atores no dia-a-dia. Essa transposição do

cotidiano para os palcos gerava uma expectativa nessa parcela assídua do público, expectativa essa que era alimentada pelos atores.

Nas matérias vinculadas nos jornais, observa-se a existência de uma quantidade considerável de reportagens que trata exclusivamente desse cotidiano dos Dzi Croquettes, podendo-se afirmar que se trata de um grupo que teve uma exposição veemente fora dos palcos. Essa exposição era, em grande parte, alimentada pelos próprios integrantes, pois, não há como desconsiderar que essa exposição gerava curiosidade em torno do espetáculo e, conseqüentemente, publicidade e público. Havia também um interesse dos Dzis em manter esses tletes próximos a fim de conseguir uma legitimação do espetáculo, bem como conseguir um *feedback* do trabalho em seu conjunto.

Segundo Rosemary Lobert, alguns quadros ou falas, que começaram como improviso, foram incorporados à estrutura do espetáculo e, nesse processo, a avaliação de alguns tletes (que acompanhavam diariamente o grupo e já tinham internalizado os códigos de leitura do espetáculo) contribuiu para essas modificações. Apesar de se mostrar impossível um mapeamento de todas essas modificações recorrentes do contato com um público assíduo, mostra-se importante, para a compreensão da proposta cênica do grupo que mescla vida e arte, evidenciar a existência desse jogo estabelecido entre os atores e o seu público, principalmente quando se observa o número expressivo de matérias em colunas de jornais de grande circulação que se debruçam a narrar sobre os eventos ocorridos fora dos palcos: relacionamentos, os projetos, os desentendimentos, etc.

Em um texto teatral composto com ares de improviso, existiam brechas que possibilitavam a inserção de elementos segundo determinadas circunstâncias e oportunidades – seja para aprimoramento do espetáculo, seja para anunciar determinados acontecimentos específicos, como por exemplo a saída de algum integrante do elenco. Nessa peculiaridade estava a chave da reelaboração do texto, até aquele momento colocada como um mecanismo para reforçar a comunicação com o público, bem como a participação ativa dos atores.

Assim, para os espetadores ocasionais funcionava como um trecho como outro qualquer. Mas para os familiarizados, eram intertextos reconhecidos que, para serem identificados, necessitavam que o ouvinte estivesse bem informado, com as chaves necessárias para decodificar o que se apresentava em forma parcelada e em momentos diferentes ao longo da peça, geralmente de maneira velada.

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.

Pode-se afirmar que o espetáculo começava antes do seu início, pois havia uma preocupação em se criar uma ambientação onírica logo no saguão do teatro. Nele, encontravam-se distribuídos diversos elementos aleatórios ao longo das paredes, corredores e tetos. Havia uma ênfase para o campo astronômico, com a disposição de estrelas, nuvens, representações da lua, do sol e demais planetas. Junto a estes, elementos usuais do cotidiano compunham o restante do cenário, todos retirados do seu contexto e dispostos em lugares pouco convencionais: cadeiras penduradas no teto, sapatos, brinquedos, papel higiênico, etc.

Segundo Lobert, a organização da entrada do teatro feito dessa maneira funcionava como uma forma 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: normalmente, apenas estrados e cabides onde estavam dispostos roupas e acessórios cênicos. O foco encontrava-se na movimentação dos atores/bailarinos que fazia com que todos os espaços fossem ocupados, tornando-se quase impossível ao espectador conseguir aprender o espetáculo na sua totalidade.

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. A iluminação serve, sob esse ponto de vista, como um recorte das ações, direcionando a leitura do público ou, em muitos casos, fazendo com que a cena se torne caótica pelo uso de luzes que oscilam e piscam em diversas direções, acompanhando a sonoplastia e a movimentação dos atores.

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.

Ao mesmo tempo, a ambiguidade feminino/masculino também se encontrava na composição dos passos executados, os quais mesclavam formas arredondas que sugeriam leveza e feminilidade, com outros retos e agressivos. A representação cênica dos opostos que encontram um equilíbrio, equilíbrio esse que se materializa na coreografia executada: “[...] as forças viris se envolvem e se perdem em gestos delicados. Irrupção e desfecho de uma luta violenta amortecida na derivação dos sentidos eróticos”. (LOBERT, 2010, p. 64.)

Essa mesma ambiguidade pode ser vista na composição do texto teatral, não apenas na sua forma como no conteúdo. A peça começa pela negação de categorias que englobam atores e 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 sucesso e 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: O texto teatral era assinado por Wagner Ribeiro e, por sua vez, Lennie Dale era o responsável pela preparação corporal, bem como pela coreografia. Mantinham uma organização empresarial, tanto que 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 Croquettas foi um deles, que infelizmente não obteve o retorno

desejado). A ideia era expandir o nome Dzi Croquettes para outras 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?” (OS CROQUETTES..., p. 1, 1974.)

É evidente que toda 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.

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 generis*. 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.

Seja como for, o fato é que os Dzi Croquettes conquistaram através do trabalho dos seus integrantes o sucesso e o reconhecimento, tanto do seu público como da crítica especializada. Sendo assim, a pretensão de Wagner Ribeiro de associar o seu trabalho à satisfação pessoal, pode-se dizer, foi concretizada, fazendo com que o mesmo seja lembrado atualmente por seu talento e vivacidade nos palcos em que pisou.

Referências Bibliográficas

CASTRO, Ruy. Mousieur Pujol. In: _____. *Ela é carioca: uma enciclopédia de Ipanema*. 2. ed. São Paulo: Cia. Das Letras, 1999.

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

GREEN, James N. Novas palavras, novos espaços, novas identidades, 1945-1968. In: _____. *Além do Carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil no século XX*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

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.

LOBERT, Rosemary. *A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes*. Campinas: Unicamp, 2010.

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

PLUMAS e paetês. *Veja*, Show, ed. 256, 1 ago. 1973.

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

SENNA, Orlando. Dzi Croquettes / Cervantes. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 03, 26 Dez. 1972a.

SENNA, Orlando. Dzi Croquettes, os andróginos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, Teatro/Crítica, 04 Dez. 1972b.

SOUZA, Wagner Ribeiro de. *Dzi Croquettes L'Internazionali*. 1972, f. 2. SBAT – Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais, Caixa 248.

DIAS, Mauricio. Croquete-Power. *Veja*, Show, ed. 232, 14 fev. 1973, p. 90.