

**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

DISSERTAÇÃO

***DZI CROQUETTES: INVENÇÕES, EXPERIÊNCIAS E PRÁTICAS
DE SI - MASCULINIDADES E FEMINILIDADES VIGIADAS***

NATANAEL DE FREITAS SILVA

2017



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA-PPHR**

***DZI CROQUETTES: INVENÇÕES, EXPERIÊNCIAS E PRÁTICAS
DE SI - MASCULINIDADES E FEMINILIDADES VIGIADAS***

NATANAEL DE FREITAS SILVA

*Sob a orientação do Professor Doutor
Fábio Henrique Lopes*

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em História**, ao Programa de Pós-Graduação em História, Área de concentração: Relações de Poder e Cultura, Linha de Pesquisa: Relações de Poder, Linguagens e História Intelectual.

Seropédica, RJ
Maio, 2017

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S586d Silva, Natanael de Freitas, 1984-
DZI CROQUETTES: invenções, experiências e práticas
de si - masculinidades e feminilidades vigiadas /
Natanael de Freitas Silva. - 2017.
174 f. : il.

Orientador: Fábio Henrique Lopes.
Dissertação (Mestrado). -- Universidade Federal Rural
do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em
História, 2017.

1. Masculinidades. 2. Sexualidade. 3. Gênero. 4.
Ditadura. 5. História. I. Lopes, Fábio Henrique, 1971
, orient. II Universidade Federal Rural do Rio de
Janeiro. Programa de Pós-Graduação em História III.
Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – MESTRADO E
DOUTORADO

*“Dzi Croquettes: invenções, experiências e práticas de si. Masculinidades e
Feminilidades vigiadas”*

NATANAEL DE FREITAS SILVA

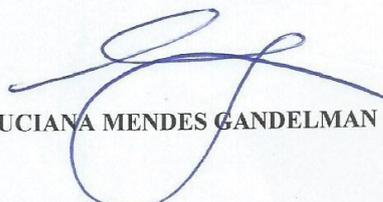
Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em
História, no Programa de Pós-Graduação em História – Curso de Mestrado, área de
concentração em Relações de Poder e Cultura.

DISSERTAÇÃO APROVADA EM 19/05/2017

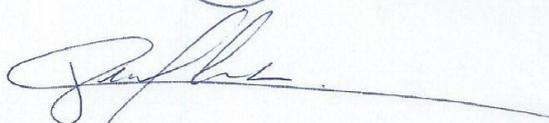
Banca Examinadora:



Professor Doutor **FÁBIO HENRIQUE LOPES (UFRRJ)**
Orientador e Presidente da Banca



Professora Doutora **LUCIANA MENDES GANDELMAN (UFRRJ)**



Professora Doutora **SUSEL OLIVEIRA DA ROSA (UEPB)**

AGRADECIMENTOS

Escrever uma dissertação pode parecer, num primeiro momento, uma atividade solitária. Porém, não menos solidária. Por isso, começo agradecendo ao “*Espírito Dzi*”, pois imagino que uma certa “força cósmica” e inventiva se faça valer nos momentos mais criativos e críticos no processo de escrita e reflexão que constituiu esta dissertação.

Agradeço ao professor, orientador e amigo, Fábio Henrique Lopes, seus questionamentos, provocações e sugestões foram imprescindíveis nesse percurso.

A minha família, principalmente mãe e irmão, pelo apoio e incentivo.

Aos professores e professoras que ao longo desses dois anos contribuíram com a troca de informação e conhecimento: Luciana Gandelman, Alessandra Rinaldi, Fernando Pocahy e Susel Oliveira.

Aos colegas e amigos que fiz e os que reencontrei ao longo do mestrado: Felipe Martins, Pamela Peres Cabreira, Wendell Veloso, Erica Paes, Maria Luiza, Isabelle Pires, Mariana Cavalcante e Diego Couto, mostrando que estando perto ou longe, e principalmente pelo contato virtual, é possível construir outros laços e compartilhar as dores e dissabores dessa vida acadêmica.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de Demanda Social, sem a qual essa pesquisa não teria se materializado, e ao Programa de Pós Graduação em História PPHR/UFRRJ, aos coordenadores, professores e funcionários.

Meu papel - mas esse é um termo muito pomposo - é mostrar às pessoas que elas são muito mais livres do que pensam; que elas tomam por verdadeiro, por evidentes, certos temas fabricados em um momento particular da história, e que essa pretensa evidência pode ser criticada e destruída. O Papel de um intelectual é mudar alguma coisa no pensamento das pessoas. (FOUCAULT, 2006, p.295).

RESUMO

SILVA, Natanael de Freitas. *DZI CROQUETTES: invenções, experiências e práticas de si - masculinidades e feminilidades vigiadas*. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Seropédica - RJ, 2017.

Como uma constelação de corpos falantes e desejantes, produzindo deslocamentos, dispersão do gênero e do indivíduo, assim posso caracterizar os *Dzi Croquettes*. Em um período de grande efervescência e criatividade no campo das artes (teatro, literatura, música), dos costumes e dos hábitos como a liberalização sexual, mas também de controle, censura, repressão e violências, entre pelos, barbas, purpurinas e paetês, os *Dzi Croquettes*, nos anos 70, com suas performances artísticas marcadas pela ambiguidade de gênero, numa fusão de teatro e humor, com passos fortes, danças e rebolados e combinando, de maneira inusitada, meias de futebol com salto alto, sutiãs com peitos cabeludos, cílios postiços com barbas, borravam as históricas fronteiras de gênero. Não por acaso, eles diziam: “Nós não somos homens, nem somos mulheres. Nós somos gente, gente computada igual vocês!” Em vista disso, o meu objetivo é historicizar os sentidos atribuídos às experiências de masculinidades e feminilidades em *Dzi Croquettes*. A partir de uma aporte teórico pós-estruturalista, me aproprio de algumas das proposições de autores como Michel Foucault, Joan Scott e Judith Butler, para pensar como as experiências e posições de identidade generificadas são forjadas historicamente e, em que medida os *Dzi Croquettes* ajudaram a desestabilizar a heteronormatividade e um projeto/desejo de homogeneização social engendrado pelos “podres poderes” durante a ditadura.

Palavras-Chave: *Dzi Croquettes*, masculinidades, ditadura, experiência.

ABSTRACT

SILVA, Natanael de Freitas. *DZI CROQUETTES: Inventions, experiences and practices of self - Masculinities and femininities vigils.* Masters Dissertation in History. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Seropédica - RJ, 2017.

As a constellation of speaking and desiring bodies, producing displacements, dispersion of gender and individuality. This way I can tell that *Dzi Croquettes* was important in a period of great effervescence and creativity in the field of the arts (theater, literature, music), Customs and habits such as sexual liberalization, but also of control, censorship, repression and violence, between beards, purples and sequins, the *Dzi Croquettes*, in the years 70, with their artistic performances marked by the ambiguity of genre, in a fusion of theater and humor, with strong steps, dances and rolls and combining in an unusual way football socks with high heels, bras with hairy breasts, false eyelashes with beards, erased the historical borders of gender. Not by chance, they said: "We are not men, nor are we women. We are people, people computed just like you!" In view of this, my goal is to historicize the meanings attributed to the experiences of masculinities and femininities in *Dzi Croquettes*. From a post-structuralist theoretical contribution, I appropriate some of the propositions of authors such as Michel Foucault, Joan Scott and Judith Butler, to think how generalized experiences and positions of identity are forged historically and to what extent *Dzi Croquettes* Helped to destabilize heteronormativity and a project/desire of social homogenization engendered by the "rotten powers" during the dictatorship.

Keywords: *Dzi Croquettes*, masculinities, dictatorship, experiences.

LISTA DE FIGURA

Figura 1: Wagner Ribeiro	8
Figura 2: Elke Maravilha na capa de <i>O Pasquim</i> , maio de 1972	9
Figura 3: Bayard Tonelli	10
Figura 4: Reginaldo e Rogério de Poly	10
Figura 5: Paulo Bacellar	12
Figura 6: Cláudio Gaya - Bailarina Nazista.....	13
Figura 7: Roberto de Rodrigues- bailarina árabe.....	14
Figura 8: Ciro Barcellos	15
Figura 9: um dos poucos registros da nudez encenada no espetáculo <i>Hair</i>	16
Figura 10: Carlos Machado	17
Figura 11: Cláudio Tovar E Benedicto Lacerda.....	18
Figura 12: Eloy Simões	20
Figura 13: Lennie Dale e Cláudio Gaya dançando o bolero <i>Dois Pra Lá, Dois Pra Cá</i> 23	
Figura 14: Lennie Dale no jornal <i>Diário de Notícias</i>	26
Figura 15: <i>Dzi Croquettes</i>	34
Figura 16: Foto do acervo de Alair Gomes e reproduzida por César Barreto	35
Figura 17: Ciro Barcellos	39
Figura 18: Bayard Tonelli e Paulette representando enquanto a força militar nas ruas reprimia os manifestantes	40
Figura 19: Cláudio Gaya dançando e um pelotão em marcha.....	40
Figura 20: Lennie Dale e Paulette dançando enquanto uma autoridade militar emitindo um discurso.....	41
Figura 21: da esquerda para direita, Cláudio Tovar, Cláudio Gaya e Wagner Ribeiro no momento da maquiagem.....	50
Figura 22: Lennie Dale à frente em uma das apresentações dos <i>Dzi Croquettes</i>	51
Figura 23: Reginaldo de Polly - a Rainha e Carlos Machado -Lotinha.....	55
Figura 24: Ciro Barcellos ‘montado’ e/ou caracterizado de Carmen Miranda.....	69
Figura 25: Carmen Miranda	69
Figura 26: Eloy Simões como Estátua da Liberdade.....	86
Figura 27: Um momento de conflito durante um dos ensaios dos <i>Dzi</i> , que poderia ser uma situação do cotidiano do grupo agora colocada em cena durante o espetáculo.....	93
Figura 28: “Nega” Vilma.....	94
Figura 29: <i>Asdrubal Trouxe o Trombone</i> . Da esquerda para direita temos: Perfeito Fortuna, Regina Casé, Evandro Mesquita, Patrícia Travassos e Luiz Fernando Guimarães	97
Figura 30: <i>Os Mutantes</i> . Da esquerda para direita: Arnaldo Baptista, Rita Lee e Sérgio Dias.....	98
Figura 31: Novos baianos	99
Figura 32: Lennie Dale com seu corpo peludo e purpurinado em um misto de força e sensualidade.....	102
Figura 33: <i>Secos e Molhados</i>	
Figura 34: <i>Dzi Croquettes</i>	104

Figura 35: Capa do LP Índia (1973)	Figura 36:
Contracapa do LP Índia (1973)	106
Figura 37: Maria Alcina	107
Figura 38: Carlos Machado	111
Figura 39: “Andróginos”, Lennie Dale e Ciro Barcellos.....	111
Figura 40: “Desfile”: (acima, da esquerda para direita) Ciro Barcellos, Benedicto Lacerda e Eloy Simões; (à frente, da esquerda para direita) Cláudio Tovar, Reginaldo de Poly e Bayard Tonelli	112
Figura 41: <i>Dzi Croquettes</i> dançando	113
Figura 42: <i>Dzi Croquettes</i> e o momento da maquiagem: Paulette e Lotinha.....	115
Figura 43: Paulette.....	115
Figura 44: Eloy Simões	120
Figura 45: Ensaio dos <i>Dzi Croquettes</i>	121
Figura 46: <i>Secos & molhados</i>	121
Figura 47: Cláudio Gaya e Cláudio Tovar	Figura 48: Paulette e Ciro
Barcellos	123
Figura 49: Lennie Dale e Carlos Machado na performance Ye-Me-Lê.....	124
Figura 50: <i>Dzi Croquettes</i> em Ye-me-lê	124
Figura 51: <i>Dzi Croquettes</i> e Liza Minelli.....	131
Figura 52: Ensaio de Seynour Kleinberg, traduzido em <i>Lampião da Esquina</i>	135
Figura 53: Ciro Barcellos de peruca vermelha, Lennie Dale ao centro e Carlos Machado a direita dançando ao som de <i>Get Up</i> de James Brown.....	137
Figura 54: <i>Dzi Croquettes</i> caracterizados.....	143
Figura 55: Os 13 <i>Dzi Croquettes</i> , anos 70.....	144

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1	6
<i>DZI CROQUETTES</i> – ENTRE A REPRESSÃO E O DESBUNDE	6
1.1 – “Da amizade como modo de vida”: formação e invenção dos <i>Dzi Croquettes</i>	7
1.2 - <i>Dzi Croquettes</i> – outros sentidos e significados	29
1.3 - Anos 1970: tempo de transformações	45
CAPÍTULO 2	61
OS HOMENS NUMA PERSPECTIVA HISTÓRICA	61
2.1 - Masculinidades hegemônicas, subordinadas, cúmplices e marginalizadas: considerações sobre um modelo sociológico.....	67
2.1.1- Crise da masculinidade ou da heteronormatividade?.....	75
2.2 – “Nós não temos sexo nem destino. Somos uma família mágica”: a concepção de família em <i>Dzi Croquettes</i>	85
2.2.1 – Considerações e apontamentos sobre performances de gênero.....	101
CAPÍTULO 3	109
<i>DZI CROQUETTES</i> : CORPOS EM TRÂNSITO	109
3.1- Corpo em performance: incorporação e invenção das masculinidades.....	118
3.1.1 - <i>Dzi Croquettes</i> : Corpos em movimento.....	120
3.2 - Estética como experiência política.....	132
3.3 - Gênero como performance: (des)fazendo o gênero da metafísica da substância. 140	
CONSIDERAÇÕES FINAIS	146
FONTES	148
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	149

INTRODUÇÃO

As histórias são escritas do ponto de vista dos homens, mergulhados em seu cotidiano, presentindo que fazem parte de algo mais grandioso, que são peças em uma engrenagem social complexa, problemática, conflitiva, de que só pode divisar contornos parciais, de que só se pode conhecer verdades interessadas e relativas a tempos, lugares e contextos (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p.72).

Falar de gênero e sexualidade numa perspectiva histórica é um exercício instigante, profícuo e desafiador, pois requer uma constante atenção com o que é dito, e como é dito, no intuito de se aproximar e capturar a atenção do/a leitor/a para a análise em tela. A pesquisa em torno do processo de formação dos *Dzi Croquettes*, aqui apresentada, começou ainda na graduação, em 2012. Na época, me interessei pelos estudos que focalizavam as chamadas relações de gênero, problematizando os processos históricos de construção de masculinidades e feminilidades. O interesse pelo tema foi despertado a partir da leitura do livro, *Nordestino: uma invenção do falo. Uma história do gênero masculino*, do historiador Durval Muniz Albuquerque Júnior. Na obra, o autor destaca como um ideal de masculinidade foi articulado na elaboração de projetos de poder gestados por uma elite de homens brancos e heterossexuais. O autor enfatiza o surgimento do nordestino como identidade política e cultural entre os anos de 1920 e 1940. Em sua análise, ele aponta como esse sujeito histórico foi uma figura forjada a partir da convergência dos discursos regionalista e tradicionalista como cordel, literatura e poetas populares.

Aos poucos, me aprofundei nos estudos que tinham como objeto analítico as históricas experiências de masculinidades. Com a leitura da obra *Além do Carnaval*, do historiador James Green, fui motivado por querer problematizar e investigar os processos históricos de subjetivação e produção de masculinidades durante a ditadura civil-militar. Sendo assim, optei por analisar o grupo teatral *Dzi Croquettes*, formado em 08 de agosto de 1972, em Santa Teresa, no Rio de Janeiro, a partir da análise do documentário homônimo *Dzi Croquettes*¹.

Como fruto desse exercício reflexivo inicial, apresentei uma monografia intitulada *Dzi Croquettes: masculino e masculinidades*², como um dos primeiros investimentos de pesquisa, em torno da reflexão teórica sobre os estudos de masculinidades e busquei historicizar o surgimento e a formação do grupo. Ao chegar no mestrado, em 2015, fiz duas alterações: a primeira, ampliei o *corpus* documental, acrescentei alguns periódicos que circulavam naquele período como o *Jornal do Brasil*, o *Diário de Notícias* e o *Lampião da Esquina*; a segunda mudança foi pensar quais os elementos e/ou incômodos e desejos agregadores possibilitaram a aproximação e a convivência entre eles? Tal questão se justifica pelo fato de ser um grupo formado por 13 homens de experiências e formações diversas. Um outro dado que considero relevante destacar, e que identifiquei ao longo da pesquisa, é que alguns autores como Peter Fry³, James Green⁴, Nelson Motta⁵, Júlio Simões⁶, Caê Rodrigues⁷ e João

¹ ALVAREZ, Raphael; ISSA, Tatiana. DVD, *Dzi Croquettes*: Brasil. 110 min. 2010.

² SILVA, Natanael de Freitas. *Dzi Croquettes: Masculino e masculinidades*. Graduação em História, UFRRJ, 2014.

³ FRY, Peter; MACRAE, Edward. O que é homossexualidade. SP: Brasiliense, 1985.

Trevisan⁸ ao falarem dos *Dzi* acabam sugerindo uma visão homogênea, em sua maioria, os enquadrando como um dos ícones do movimento homossexual brasileiro nos anos 1970, sem considerar as possíveis singularidades e especificidades, não só as de grupo, como subjetivas.

Em vista disso, enxergo que, muitas das reflexões elaboradas por esses autores não os exploram e/ou evidenciam como marcadores sociais de raça, idade, nível educacional e sexualidade entre outros, se articulam na criação do grupo e nas redes de amizade, de afeto, de disputas e de divergências possibilitadas pelos *Dzi*. Deste modo, um dos desafios foi identificar algumas das redes que possibilitaram a invenção dos *Dzi* e atentar para a sua potência política e criativa.

Em relação ao recorte temporal desta pesquisa, elegi um período que compreende o final dos anos 1960 e vai até meados de 1970, especificamente o ano de 1976 que marca o fim da primeira formação dos *Dzi*. Além do golpe de 1964 que marcou a década de 1960 no Brasil, também temos o ano de 1968, considerado um marco de uma mudança epistêmica, histórica e sociocultural no Ocidente. No mesmo período temos a emergência de novos movimentos como o feminista, em sua nova onda, o negro e o gay nos Estados Unidos e também na Europa, eclodindo, posteriormente, também no Brasil. À vista disso, a “geração de 68”, como foi posteriormente denominada, não só testemunhou, como protagonizou, uma série de mudanças comportamentais “em relação ao estabelecido por uma cultura androcêntrica dominante”⁹, surgindo assim uma crítica aos rígidos valores atribuídos aos homens e as mulheres, até então. Angélica Müller e Marcelo Ridenti sugerem que olhemos o período de 68 não como um ano cronologicamente fechado, mas como época, a qual “1968 é símbolo, atribuindo a ela limites cronológicos relativamente móveis”¹⁰. Para Ridenti, “a liberação sexual, o desejo de renovação, a fusão da vida pública e privada, a ânsia de viver o momento [e] a fruição da vida boêmia”¹¹ são características constituintes dos movimentos sociais e revolucionários dos anos 1960.

Neste sentido entendo que é mister perceber o tempo como unidades móveis, múltiplas, como salienta Alan Lightman em *Sonhos de Einstein*, para este físico, o tempo pode ser tanto um “círculo fechado em sobre si mesmo”, quanto um futuro disperso, infinito, como um “curso de água, ocasionalmente desviado por algum detrito, por uma brisa que passa”¹². Com efeito, saliento que esses recortes cronológicos não são auto-explicativos. No lugar disso, são tomados como maneira de enquadrar e articular uma série de acontecimentos que possibilitam compreender os *Dzi Croquettes* como produto e produtores de um determinado processo histórico.

⁴ GREEN, James. *Além do carnaval. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. SP: Editora UNESP, 2000.

⁵ MOTTA, Nelson. *Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. RJ: Objetiva, 2000.

⁶ SIMÕES, Júlio Assis & FACCHINI, Regina. *Do movimento homossexual ao LGBT*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2009.

⁷ RODRIGUES, Jorge Caê. *Impressões de Identidade: um olhar sobre a imprensa gay no Brasil*. Niterói: EduFF, 2010.

⁸ TREVISAN, João Silvério: *Devassos no paraíso – A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade – Ed. revisada e ampliada- 8ª Ed. – RJ: Record, 2011.*

⁹ MÜLLER, Angélica. Não se nasce viril, torna-se: juventude e virilidade nos "anos 1968". In: DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Márcia. (Org.). *História dos Homens no Brasil*. São Paulo: Unesp, 2013, p. 300.

¹⁰ *Idem*, p. 300.

¹¹ RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia De Almeida Neves. (orgs.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. RJ: Civilização Brasileira, 2003, p. 136.

¹² LIGHTMAN, Alan. *Sonhos de Einstein*. Companhia de Bolso. 2014.

Assim sendo, e a partir dos estudos de gênero, sob uma perspectiva pós-estruturalista e/ou pós-moderna - que pautada em teorias linguísticas, psicanalíticas e filosóficas não centra a questão na análise da oposição macho/fêmea já estabelecida numa dada sociedade, mas, ao invés disso, investiga como esse tipo de oposição é construído historicamente e tornado eficaz por meio de exercícios de poder -, proponho uma interpretação sobre como os *Dzi Croquettes*, com suas performances artísticas, provocaram fraturas e desestabilizações nas concepções de gênero e sexualidade vigentes à época.

No primeiro capítulo, intitulado “entre a repressão e o desbunde”, saliento a formação e invenção dos *Dzi Croquettes*, apresento cada um dos seus treze integrantes e aponto quais os principais os elementos que os permitiu se aproximarem, como o interesse pelo teatro e pela dança. A partir da concepção de amizade engendrada por Michel Foucault, o desafio é articular e destacar como uma complexa rede de sociabilidade e afetividade foi construída em torno do grupo e pelo grupo e defender que: apesar da suposta homogeneidade dos *Dzi*, cada um deles forjara e vivenciara a masculinidade de múltiplas formas, por isso, agencio masculinidades, no plural, apontando a heterogeneidade do “ser homem”.

Em seguida, no tópico “*Dzi Croquettes*: outros sentidos e significados” analiso alguns dos sentidos produzidos, atribuídos e oferecidos ao grupo, àqueles forjados pelo documentário homônimo. Tal escolha se justifica pelo seguinte: quando comecei a esboçar o que viria a ser essa pesquisa, confesso que a primeira vez que assisti ao documentário *Dzi Croquettes* experimentei um estranhamento. Porém, hoje reconheço que tal sensação é um dos efeitos da nossa lógica binária e heterocentrada, que rege todas as nossas percepções de mundo, principalmente no que social e historicamente é percebido como pertencentes e inerentes à condição de ‘homem’ ou ‘mulher’. Entretanto, como historiador, entendo que devemos trabalhar com a historicidade de tudo, com a mudança, com as rupturas, as (des)continuidades e ambiguidades, o que nem sempre é fácil, e quem disse que seria?!

Como sugere Albuquerque Júnior, uma história pensada como jogo, “é aquela aberta às incertezas, em que qualquer teleologia ou previsibilidade são afastadas”¹³. Inspirado em Foucault, o autor aponta que uma história genealógica não busca as “origens”, logo, os historiadores

devem estar atentos não para as causas dos fatos, tomadas como um evento anterior que se desdobra e continua em um posterior, mas para a multidão de elementos que se aproximam e se cruzam num dado momento e que resultam em um acontecimento¹⁴.

A partir dessa proposição e provocação reflexiva, compreendo que é muito confortável buscarmos uma linearidade, uma relação de causa e efeito em nossa própria escrita. Reconheço que não é simples romper ou se afastar disso, mas o desafio é compreender determinados processos, como o caso de formação dos *Dzi* e de suas múltiplas experiências de masculinidades, não em busca de uma estabilidade, uma coerência, um sentido a-histórico, anterior ao próprio sujeito. Porém, apontar as ambiguidades, as clivagens e a construção de uma rede de sociabilidade que historicamente lhes possibilitaram inventar outra configuração de cunho familiar, predominantemente masculina, assim como outros possíveis modos de vida, de

¹³ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. A História em Jogo: a atuação de Michel Foucault no campo da historiografia. *Anos 90* (UFRGS), Porto Alegre, v. 11, n.19/20, 2004, p. 86.

¹⁴ *Idem*, p. 82.

expressão de sua arte e de sua existência. Muito mais do que circunscrevê-los ou enquadrá-los como mais um grupo teatral, um dos meus objetivos é focalizar as potencialidades dos *Dzi*.

E por fim, me detenho em alguns processos constituintes e instituintes dos anos 1970 como a censura, o conservadorismo dos costumes, mais também a emergência de novos valores com a liberalização sexual e o questionamento da heterossexualidade compulsória, os entendendo como um conjunto de estratégias e ações que possibilitaram o surgimento dos *Dzi Croquettes* e eram também as históricas condições de possibilidades para a elaboração das performances artísticas do grupo, ou seja, uma via de mão dupla.

No segundo capítulo “os homens numa perspectiva histórica: masculinidades em cena”, localizo o debate teórico sobre as masculinidades, principalmente a partir da concepção de masculinidade hegemônica forjada por Raewyn Connell, apontando contribuições e limites do tal conceito. O intuito é apresentar alguns dos pressupostos que possibilitam a minha reflexão além de posicionar o que se entende por masculinidades. No item “Crise da masculinidade ou da heteronormatividade?” localizo essa noção que funciona como um efeito discursivo buscando neutralizar e/ou capturar as históricas mudanças socioculturais empreendidas por mulheres e homossexuais que objetivam reestruturar e ressignificar a dinâmica das relações entre os gêneros e os sexos. Em seguida, exponho como os *Dzi* se “fizeram família”, como sugere Judith Butler, a partir da construção de laços de afetividade e de amizade para além de noções de consanguinidade.

No último capítulo “*Dzi Croquettes*: corpos em trânsito” destaco como o corpo é um elemento basilar na incorporação e invenção nas experiências de masculinidades e feminilidades. Saliento a importância da dança, do gesto, da indumentária e da maquiagem nas performances artísticas dos *Dzi*. Para pensar o corpo na dinâmica das relações de gênero e sexualidade, me volto para algumas das proposições de Beatriz Preciado e Judith Butler no intuito de visualizar como os *Dzi Croquettes* jogavam com o masculino e o feminino em suas performances artísticas. Além disso, no item “estética como experiência política”. A partir das provocações do sociólogo Jorge Leite Júnior, enunciadas na sua apresentação no *I Seminário Queer: Cultura e Subversões da Identidade*, que ocorreu nos dias 9 e 10 de setembro de 2015, no Sesc Vila Mariana em São Paulo¹⁵, apresento como uma experiência estética que se quer libertária é necessária no processo de transformação de uma política de gênero e sexualidade. Júnior argumenta que o modo como nos vestimos e nos expressamos denotam uma performance estético-política e é nesse sentido que entendo os *Dzi Croquettes* como um dos precursores de uma outra ordem de gênero mais fluída e permeável aos novos sujeitos de desejo, como os homossexuais.

Assim sendo, entendo que focalizar esses elementos com a dança, os gestos, o corpo e o movimento inserido na trama da ditadura é uma maneira de explicitar o porquê de se problematizar e investigar os processos de subjetivação na produção de masculinidade(s) vivenciado pelos *Dzi Croquettes*, sendo esta uma possível inovação/contribuição deste trabalho e, de modo mais amplo, é contribuir também para “ampliar o campo de visão para entender todas as maneiras em que a ditadura influenciava e afetava a sociedade brasileira”¹⁶ que armada com o seu dispositivo de censura e repressão tentou normatizar, normalizar e capturar na teia dos “podres

¹⁵ O vídeo com essa palestra está disponível no youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=xtgGLRuXcv0>> Acesso: 10/10/2016.

¹⁶ GREEN, James; QUINALHA, Renan. (orgs.). *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos: EduFSCar, 2014.

poderes”¹⁷ os sujeitos de gênero que destoavam da heteronorma. No mais, entendo que esta dissertação não é o ponto de chegada, mas de partida para refletir e cogitar outras possibilidades de análise, como a formação e institucionalização de uma “cultura gay” no Brasil, as relações hierárquicas entre homossexuais másculos *versus* afeminados, ou seja, um olhar mais atento à efeminofobia¹⁸ presente nas relações homoeróticas.

¹⁷ VELOSO, Caetano. *Podres Poderes*. Disponível em:< <https://www.lettras.mus.br/caetano-veloso/44764/> > Acesso:15/04/2017. Me aproprio dessa frase de Caetano Veloso no intuito de frisar como os agentes das instituições oficiais “os burgueses”, “os tiranos” e os “ditadores da “América Católica”, como nomeia o autor, não se interessavam e ignoravam as demandas dos “índios, “bichas”, “negros e mulheres”.

¹⁸ MISKOLCI, Richard; PELÚCIO, Larissa. (Orgs). *Discursos fora da ordem: sexualidades, saberes e direitos*. SP: Annablume; Fapesp, 2012, p. 23.

CAPÍTULO 1

DZI CROQUETTES – ENTRE A REPRESSÃO E O DESBUNDE

Manhã de sexta-feira, 22 de fevereiro de 1974, o *Jornal do Brasil* informa que os *Dzi Croquettes*:

depois de sete meses de grande sucesso em São Paulo e nove dias em casa lotada no Rio, o espetáculo musical *Dzi Croquettes*, em cartaz no Teatro da Praia desde o dia 12, foi ontem suspenso pela Censura Federal até depois do carnaval. Segundo o gerente do teatro, a ordem partiu da queixa de um censor de Brasília “que teria ficado chocado com o show - o mesmo foi liberado há cerca de oito meses e que vinha recebendo as melhores críticas.” A secretária do diretor da Divisão da Guanabara declarou não ter conhecimento do fato¹⁹.

Não é forçoso dizer que tal ação por parte da Censura já fosse esperada pelos *Dzi*, pois a figura do censor nos espetáculos teatrais era uma prática recorrente na época²⁰, e esses indivíduos imbuídos de uma noção conservadora, também no campo do gênero e da sexualidade, não mediam esforços para denunciar tudo o que eles consideravam e definiam como imoral. Portanto, é possível dizer que, apesar da expectativa de possivelmente serem censurados, os *Dzi* - e também grande parte do público carioca, na sua maioria, frequentadores do Teatro da Praia -, foram pegos de surpresa e agora viam aquela constelação de corpos falantes e desejantes serem eclipsada em nome de uma histórica concepção de moral e bons costumes. Porém, antes de continuar com as repercussões desse acontecimento, faço um recuo no tempo, ao dia 08 de agosto de 1972, em um encontro rotineiro, num bar de Copacabana, na cidade do Rio de Janeiro, onde três homens, amigos, comungavam a ideia de encenar um espetáculo musical, mas, ao longo do caminho se transformou numa referência de arte e de crítica à concepção hegemônica de gênero e sexualidade, influenciando, assim, boa parte de sua geração, dando vida ao grupo - *Dzi Croquettes*.

Assim, começo esse percurso apresentando alguns dados biográficos de cada um dos integrantes dos *Dzi*, entendendo que o desafio é tentar mesclar esses dados com pinceladas de histórias de vida; em seguida, apresento uma análise do documentário homônimo, focalizando os sentidos e os enquadramentos atribuídos ao grupo e, por fim, destaco alguns acontecimentos dos anos 1970 que considero relevantes para entender quais as históricas condições de possibilidades de sua invenção.

¹⁹ *Jornal do Brasil*, 1º caderno, sexta-feira, 22/2/74, p. 10.

²⁰ GARCIA, Miliandre. “*Ou vocês mudam ou acabam*”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Tese (Doutorado em História) UFRJ, 2008.

1.1 – “Da amizade como modo de vida”: formação e invenção dos *Dzi Croquettes*

Wagner Ribeiro, Bayard Tonelli e Reginaldo de Poly foram os três primeiros a articular a possibilidade de formarem um “conjunto musical” que explorasse as performances artísticas de cada um deles. Nas palavras de Lobert: “o encontro casual, mas rotineiro, num bar de Copacabana, no Rio de Janeiro, que costumavam frequentar, registrou-se nas memórias como data de um projeto de vida e teatro que se chamaria *Dzi Croquettes*”²¹. Entretanto, não parto da ideia de “projeto de vida”, como sugere Lobert, mas de causalidade histórica, de um conjunto de históricas práticas que possibilitaram a invenção dos *Dzi*, a partir da formação de uma complexa rede de amizade e sociabilidade que pretendo evidenciar ao longo dessa pesquisa. Como declara Bayard Tonelli, *Os Dzi Croquettes* foram “uma ideia que pintou no ar e, quando pintou, muita gente acreditou nela. Daí em diante, o amadurecimento foi forte e teve muito trabalho investido, muitos ensaios, muito envolvimento, muito amor”²².

Wagner Ribeiro de Souza nasceu em 1936, na cidade de Bebedouro, interior de São Paulo. Mudou-se para o Rio de Janeiro no início dos anos 60 com o objetivo de estudar no Conservatório Nacional de Teatro. É importante destacar que o Conservatório, ao longo do século XX, se tornou um importante espaço de formação de diversos profissionais para atuar nessa área. Em 1939, foi criado o Curso Prático de Teatro, tal curso era um complemento à criação do Serviço Nacional de Teatro que objetivava selecionar indivíduos considerados vocacionados para o exercício da arte. Em 1953, passou a ser chamado de Conservatório Nacional de Teatro. Em 1979, com a criação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro-UNIRIO²³, concretizou-se a instituição de cursos superiores em Teatro. Sendo, até hoje, uma das principais instituições de formação dos diversos profissionais que atuam na área.

Retomando parte da trajetória de nosso personagem, ainda entre os anos 1960/70, “Wagner já se tinha matriculado na Faculdade de Filosofia e na de Medicina quando optou finalmente pela Escola de Belas Artes”,²⁴ tornando-se artista plástico, ator, autor e comediante. Tinha 38 anos de idade na época de invenção dos *Dzi*. Morador de Santa Teresa, se tornou “artesão de couro e dono de uma butique”, elaborando figurinos diversos e exclusivos para artistas como Ney Matogrosso, Elke Maravilha, Marina Lima, Moraes Moreira e Erasmo Carlos, assinados por sua grife “Embaixada de Marte”, localizada na encosta do morro da Rua Hermegildo de Barros, próxima à estação Curvelo do bondinho, que transportava os passageiros do centro ao Bairro de Santa Teresa.

²¹ LOBERT, Rosemary. *A Palavra Mágica: A vida cotidiana do Dzi Croquettes*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2010, p. 20.

²² BARCELLOS, Ciro; BRITO, Sandra. *Dzi Croquettes, te contei? Uma história em fotos e depoimentos*. Rio de Janeiro: Gráfica Stamp, 2012, p. 7.

²³ Para mais informações ver: <<http://www2.unirio.br/unirio/cla/teatro/historico>> Acesso: 25/02/2016.

²⁴ LOBERT, Op. cit., p. 19.

Figura 1: Wagner Ribeiro



Fonte: ALVAREZ, Raphael; ISSA, Tatiana. Op. Cit.

É preciso destacar o capital simbólico e social dessas redes que começavam a compor o tecido social de Wagner Ribeiro e posteriormente dos *Dzi*, junto à figuras proeminentes da época. Atuando como atriz, modelo e manequim, Elke Maravilha despontou, ainda nos anos 60, como um símbolo de transgressão e liberação. Protagonizou oito casamentos e fez três abortos²⁵, anarquista, foi presa e torturada durante a ditadura por questionar a arbitrariedade da repressão e se tornou uma figura muito popular na época ao participar como jurada no programa de auditório *Cassino do Chacrinha* e também no programa *Sílvio Santos*. Vestida com roupas, chapéus e adereços considerados exagerados, era irreverente para os padrões de feminilidade da época, se constituindo ao longo da sua trajetória em rainha dos gays, dos presidiários e das putas²⁶. Ao falar sobre si mesma ela nos conta que:

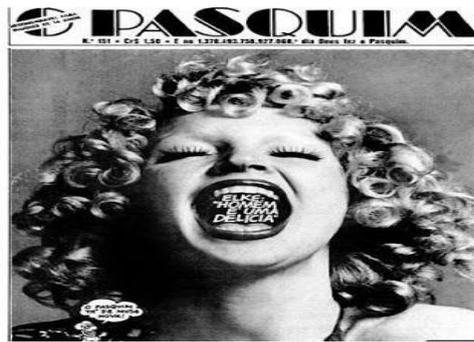
Comecei a rasgar a roupa, sair às ruas, pintar o rosto de forma extravagante e fui por aí. Levei até cuspada na cara. Mas se aquela não fosse minha verdade profunda, meu verdadeiro eu, teria voltado atrás. Como não voltei, entendi tudo como um grande desafio e fui em frente. Eu nunca quis agredir ninguém. O que quero é brincar, me comunicar, me mostrar, ser feliz, e fazer os outros felizes. A grande arte não é viver. É conviver²⁷.

²⁵ MONTOJOS, Márcia. "Elke Maravilha "Silvio Santos é a pior pessoa do mundo"". *ISTOÉ Gente*. Terra Networks. Disponível em: < <http://www.terra.com.br/istoegente/363/entrevista/index.htm> > Acesso: 12/03/2016.

²⁶ "Debaixo da peruca loira". *O Povo*. Disponível em: <http://www.opovo.com.br/app/opovo/paginasazuis/2007/08/05/noticiasjornalpaginasazuis,718233/debaixo-da-peruca-loira.shtml> > Acesso: 12/03/2016.

²⁷ Disponível em: < <http://www.museudatv.com.br/biografias/Elke%20Maravilha.htm> > Acesso: 12/03/2016; Ver também: < <http://www.elkemaravilha.com.br/#!/bio/c1fxj> > Acesso: 12/03/2016.

Figura 2: Elke Maravilha na capa de *O Pasquim*, maio de 1972



Fonte: <https://goo.gl/njqVkZ>

Em certa medida, é possível dizer que sua atuação no espaço público contribuiu para ampliar a noção histórica de feminilidade, potencializando e evidenciando outras possibilidades estéticas e, talvez por isso, ela vai se identificar com as performances dos *Dzi*, marcadas pelo exagero e pela irreverência. Bayard relata que Elke foi uma das madrinhas dos *Dzi*, doando algumas das primeiras perucas, vestidos e sapatos usados pelo grupo no show de estreia²⁸.

Ney Matogrosso, por sua vez, homossexual assumido²⁹, também vai ser uma referência estética importante da época. Ao integrar os *Secos e Molhados*, os integrantes expressavam no palco uma performance dúbia, com corpos peludos, muito rebolado e o rosto maquiado, performando práticas que borravam e que contribuíam para desestabilizar o padrão de masculinidade hegemônico. Filho de militar, Ney Matogrosso também buscava se distanciar ou, até mesmo, demarcar uma ruptura com uma educação conservadora³⁰ e, não é por acaso que a própria imprensa enquadrava os *Dzi Croquettes* e os *Secos e Molhados* como um conjunto de “figuras masculinas, com uma forte maquiagem colorida e trejeitos femininos, [que] se chocam entre si, provocando o aparecimento de seres híbridos e de sexualidade dúbia”³¹. E assim, reconheço o complexo processo de elaboração dessas redes que, ao longo dos anos 70, vão se constituindo e materializando o que viria a ser os *Dzi Croquettes*.

Retomando um pouco da história de Wagner, cabe lembrar que “as famosas pochetes de couro, com taxas de metal em desenhos exclusivos, foram moda no Brasil e no exterior”³². Ele também foi um dos principais idealizadores dos textos e dos figurinos apresentados pelos *Dzi*. Uma de suas famosas frases, que ressoaram a ponto de ser uma de suas marcas, era: “Só o amor constrói”. Essa frase se tornou emblemática devido ao fato de que muitos indivíduos naquela época, homens e mulheres, optavam pela luta armada como forma de combater e resistir às violências perpetradas pela ditadura. Por outro lado, segundo Lidoka³³, Wagner costumava, antes do início das apresentações, ficar na porta do teatro fazendo uma espécie de pregação em torno do amor, da paz, mas sem pieguismo, ou seja, não era uma “pregação” exagerada,

²⁸ BARCELLOS, Ciro; BRITO. Op. Cit., p. 7.

²⁹ Voltarei a ele no terceiro capítulo.

³⁰ Em entrevista à jornalista Denise Pires Vaz, Ney Matogrosso relata que sua saída definitiva da cidade de Campo Grande (MS) para servir as forças armadas de modo voluntário na cidade do Rio de Janeiro, com apenas 17 anos, foi uma justificativa para que ele saísse da casa dos pais antes dos 21 anos. Em suas palavras: “Tive a lucidez de me mandar cedo de casa (o núcleo da coisa organizada) e viver frontalmente contra o que aquilo tudo representava” (VAZ, 1992, p. 151, Apud, QUEIROZ, 2009, p. 23).

³¹ *Jornal do Brasil*, caderno B; RJ, quinta-feira, 01/11/1973, p. 1.

³² LIDOKA. *Uma vida frenética*. Rio de Janeiro. Obliq Press, 2012, p. 60.

³³ ALVAREZ, Raphael; ISSA, Tatiana. Op. Cit.

carregada no sentimentalismo, pelo contrário, era uma forma de estimular outros meios e práticas de resistência nas relações cotidianas para além da luta armada. Por conseguinte, Os *Dzi* optaram em lidar com a repressão a partir do deboche, da sátira, do humor, politizando e liberando os seus corpos, através de suas performances, misturando lábios pintados com longas barbas e corpos peludos envoltos em vaporosos vestidos de cetim, dessa maneira, provocaram abalos nas rígidas normas de gênero e forjaram outros modos de existências a partir da amizade, do afeto, do cuidado de si e de uns para com os outros.

Bayard Tonelli nasceu em 1947, na cidade de Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul. Estudou arquitetura até o terceiro ano na UFRS. Era filho de militar, aos 18 anos conheceu Lennie Dale³⁴, assistindo uma de suas apresentações de dança, possivelmente seduzido e afetado por tal performance, largou tudo e foi para São Paulo estudar teatro amador. Nesse período atuou como “modelo fotográfico e ator”³⁵. Posteriormente, mudou-se de São Paulo Para o Rio de Janeiro. No Rio, conheceu Wagner, ainda na escola de teatro. Nesse período, começaram a montar um dos seus textos, e por fim, Bayard tornou-se ator, poeta e bailarino. Tinha 24 anos quando participou da invenção dos *Dzi*.

Figura 3: Bayard Tonelli



Fonte: ALVAREZ, Raphael; ISSA, Tatiana. Op. Cit.

Figura 4: Reginaldo e Rogério de Poly



Fonte: ALVAREZ, Raphael; ISSA, Tatiana. Op. Cit.

³⁴ Bayard relata isso em um dos seus depoimentos no documentário. ALVAREZ, Raphael; ISSA, Tatiana. Op. Cit.

³⁵ LOBERT, Op. Cit., p. 20.

Reginaldo de Poly nasceu em 1949, em Miracema, interior do Rio de Janeiro. Na época que participou da invenção dos *Dzi* tinha 23 anos, até então, trabalhava no escritório de uma companhia aérea. Sua inserção no meio artístico se deu pelo irmão Rogério de Poly, nascido em 1952, também de Miracema, “tendo sido cantor de auditório no rádio e feito pontas em filmes e peças de teatro”³⁶. Rogério tinha 20 anos quando entrou para o grupo. Os irmãos Poly tiveram algumas experiências próximas, outras diversas. Rogério, o caçula, “fugiu várias vezes de casa e fora um displicente aluno do secundário”³⁷. Segundo Bayard, Rogério chegou a fugir “de casa aos 12 anos, pegando carona em caminhão”³⁸, ele também gostava de ousar na combinação de roupas, quanto mais brilho, melhor. Reginaldo, por outro lado, “desde a infância, costumava intrometer-se nos negócios de seu pai e seu tio”³⁹. Essas experiências contribuíram para a formação das subjetividades dos irmãos Poly. Rogério, por exemplo, vai se constituir ao longo dos *Dzi* em uma das personagens mais desinibidas em cena, ao dançar com as nádegas a mostra, numa espécie de “postura descojuntada” como ele mesmo relata em um dos seus depoimentos⁴⁰ e, por isso, recebera o nome de Pata Dale. E Reginaldo era a Rainha, tinha esse nome por ser uma pessoa extremamente organizada e por isso cuidava da parte administrativa do grupo, além de se inspirar na figura histórica da Rainha Elisabeth para fazer suas performances.

Paulo Bacellar nasceu em 1952, na cidade do Rio de Janeiro. Na época, por ser frequentador de Santa Teresa, tornou-se uma espécie de “relações públicas” da grife Embaixada de Marte, circulando nas estações de televisão com o objetivo de vender aos artistas as roupas e bolsas em couro tachado que Wagner Ribeiro confeccionava. Com 1,90 de altura, chamava a atenção quando dançava. Sem nunca ter feito aulas de dança,⁴¹ apresentava uma certa facilidade com essa arte, pois gostava de dançar nas festas e nos bailes. Em suas palavras, “a natureza me presenteou com a dança. Já adolescente, eu ia para as festas e botava pra quebrar, dançava sem nunca ter aprendido. E foi dessa maneira que eu cheguei no *Dzi Croquettes*”⁴². Consequentemente, e por volta dos 18 anos, Paulo Bacellar foi convidado a participar dos *Dzi*. Todavia, como nada é natural, mas sim efeitos de práticas, de interações sociais, culturais e históricas, observo como nessas histórias de vida, nessa reelaboração de acontecimentos passados, determinadas experiências atuam na constituição desses ‘sujeitos’. No caso de Paulo Bacellar, a dança foi predominante na formação de sua personalidade. Ademais, a experiência e/ou arranjo *Dzi* representou para ele uma possibilidade concreta de vida e profissão, como ele mesmo declara:

Para mim, o *Dzi Croquettes* foi o princípio de tudo. Foi a minha primeira relação com o trabalho, quando eu tomei conhecimento do que era a vida fora do núcleo familiar. Eu era muito jovem, tinha 18 anos. Foi a primeira vez que eu tive noção de que a vida que eu mais ou menos havia imaginado como a ideal, em meus sonhos, realmente existia⁴³.

³⁶ *Idem*, p. 20.

³⁷ *Idem*, p. 20.

³⁸ BARCELLOS, Ciro; BRITO, Sandra. Op. Cit., p. 53.

³⁹ *Idem*, p. 20.

⁴⁰ ALVAREZ, Raphael; ISSA, Tatiana. Op. Cit.

⁴¹ Paulo Bacellar relata essa autopercepção de afinidade com a dança ao longo do documentário e é evidenciado também nos depoimentos de Ney Matogrosso e Cláudia Raia.

⁴² BARCELLOS, Ciro; BRITO, Sandra. Op. Cit., p. 41.

⁴³ *Idem*, p. 41.

Figura 5: Paulo Bacellar



Fonte: ALVAREZ, Raphael; ISSA, Tatiana. Op. Cit.

Isto é, os *Dzi* se constituíram em uma maneira de elaborar e materializar o desejo de uma outra existência, e de outra política, para além da histórica concepção de “luta armada” que inspirava a maioria dos jovens daquela geração. À vista disso, indago: como esses indivíduos vivenciaram os processos de construção de masculinidade? Será que por experimentar uma mesma época e compartilhar determinadas experiências a percepção de si era homogênea? Como essas redes tão diversas possibilitaram a aproximação desses homens na invenção dos *Dzi*?

Como sublinha Joan Scott a experiência não deve servir como uma evidência para ilustrar a diferença (de sexo, gênero ou sexualidade), pois “não são indivíduos que têm experiências, mas sim os sujeitos que são constituídos pela experiência”⁴⁴. O potencial produtivo e questionador da experiência se encontra, no momento em que ela é usada como possibilidade de exploração do processo de construção das próprias diferenças, por isso, é possível pensar historicamente nas masculinidades, tomado como ponto de partida um conjunto plural de experiências sociais, culturais e históricas que delineiam e dão sentido às experiências de masculinidades. Como afirma Margareth Rago:

trata-se, nessa referência, de perceber que as subjetividades são históricas e não naturais, que os sujeitos estão nos pontos de chegada e não de partida como acreditávamos então; e ainda, que as conexões podem ser estabelecidas entre campos, áreas, dimensões sem necessidade exterior pré-determinada⁴⁵.

Também é salutar destacar a leitura que Didier Eribon faz do texto de Joan Scott. Para o autor, com muita frequência, somos tentados a encontrar uma linearidade em um conjunto de práticas que, em alguma medida, rememore aspectos do passado, porém, “as mesmas palavras, os mesmos gestos, as mesmas características podem ter significações diferentes em contextos diferentes.”⁴⁶ Por isso, só podem ser compreendidas se forem inseridas na complexa trama histórica de sua produção, isto é, um ‘sujeito’ sempre é efeito de uma ordem social, cultural e histórica que organiza a produção dos corpos, dos afetos e desejos com suas leis, ordens e normas, entendidas como técnicas de dominação que, segundo Foucault, são essas técnicas que possibilitam determinar numa dada sociedade a conduta dos indivíduos. Neste sentido, Eribon

⁴⁴ SCOTT, Joan. A Invisibilidade da Experiência. *Projeto História*, nº 16, São Paulo, 1998, p. 304.

⁴⁵ RAGO, Luzia Margareth. Descobrimo historicamente o gênero. *Cadernos Pagu* (11), 1998, p. 91.

⁴⁶ ERIBON, Op. Cit., p. 15.

defende que historicizar as experiências de subjetivação e os processos de “sujeição” permite mapear como as noções de ‘identidade’, ‘gênero’ e ‘sexualidade’ são moduladas em cada momento histórico.

Retomando as considerações de Foucault, ao pensar *a ética do cuidado de si como prática de liberdade*⁴⁷, ele defende que o ‘sujeito’ não é uma substância, mas sim uma forma, ou seja, em cada conjunto de relações que o indivíduo perfaz, as práticas não são as mesmas. Atuar como um ‘sujeito’ político, que toma a palavra em uma assembleia, diz Foucault, não é similar a dinâmica que o ‘sujeito’ empreende na busca pela realização do seu desejo sexual, por exemplo. Deste modo, entendo que nenhuma performance de masculinidade instituída como hegemônica é prefigurativa, ou seja, ela não existe por si só, mas depende do Outro para se constituir. Como sugere Butler, é uma cópia da cópia, ou uma paródia do gênero “original” que só existe como uma ficção fundacional do discurso heteronormativo que consolida e naturaliza uma suposta unidade e coerência do sexo-gênero e esconde o processo de sua produção. Por isso, talvez, os *Dzi* podem ser entendidos como um exemplo e/ou modo de (des) fazer o gênero ao evidenciar em suas práticas o caráter não natural e mutável do mesmo.

Cláudio Gaya nasceu em 1946, na cidade do Rio de Janeiro. Tinha 28 anos quando participou da invenção dos *Dzi*. Estudante de teatro, foi bolsista do Conservatório Nacional, com múltiplos talentos, tornou-se ator, bailarino, pintor e comediante. Foi um dos primeiros a estar do lado de Wagner Ribeiro nesse desejo de formar um conjunto musical, isso ocorreu devido ao fato de terem se conhecido no Conservatório. Um dos seus personagens de sucesso era a bailarina nazista além das “pinturas nos corpos, rostos e panos e na criação do cenário, que ele assinava”⁴⁸. Como é possível ver abaixo, essa personagem desestabilizava a figura masculina e viril predominante entre os homens, não só os integrantes das forças armadas, assim como de homens comuns que tinham nesse modelo o tipo desejável e valorado de ser ‘homem’, ao apresentar uma postura corporal rígida, militarizada, porém com o rosto fortemente maquiado, vestindo uma indumentária considerada feminina. Através do deboche, satirizava a figura autoritária de Hitler e, conseqüentemente, criticava o militarismo vigente à época, zombando, assim, da figura de poder masculino e masculinizante. E por ser filho de militar, suponho que isso fez com que Gaya protagonizasse essa personagem como uma forma de exorcizar, ressignificar e romper com uma possível educação machista e conservadora.

Figura 6: Cláudio Gaya - Bailarina Nazista



Fonte: <https://goo.gl/HbMhnm>

⁴⁷ FOUCAULT, Michel. A ética do Cuidado de Si como Prática da Liberdade. In: *Ética, Sexualidade, Política*. Org. Manoel Barros da Motta. 2ªed. RJ: Forense Universitária, 2006, p. 264-287.

⁴⁸ LIDOKA. Op. Cit., p. 53.

Roberto de Rodrigues nasceu em 1945, na cidade do Rio de Janeiro. Criado no Rio, era ex-aluno do colégio militar, foi empregado bancário e estudante de Belas Artes. Passou a integrar os *Dzi* aos 28 anos. Entre as áreas do espetáculo do grupo contribuiu principalmente na parte visual, desenhos e cenários. Segundo Lidoka,

o efeito de sua pintura filigrada era inigualável, e como ele saía pintando tudo o que via pela frente, as casas onde morava eram recobertas por desenhos nas paredes, portas, aparelhos elétricos e até mesmo nas louças do banheiro, o que ficava um grande barato. Roberto foi carnavalesco da escola de samba Em cima da Horta, no Rio de Janeiro⁴⁹.

Alguns contemporâneos de Roberto Rodrigues como o Bayard Tonelli, Cláudio Tovar, Elke Maravilha - que inclusive o namorou - e Lidoka vão relatar⁵⁰ que ele era uma pessoa muito reservada, de poucas palavras, cuja principal característica era a seriedade, tanto em cena quanto no cotidiano. Uma de suas principais personagens era a bailarina árabe, com forte ênfase na expressão facial, por sua introspecção - segundo um dos relatos de Cláudio Tovar sobre o amigo e colega de cena -, se aproximava da estética do cinema mudo protagonizado por Buster Keaton⁵¹, no contraste entre maquiagem e barba e no olhar fixo, penetrante, como é possível perceber na imagem abaixo.

Figura 7: Roberto de Rodrigues- bailarina árabe



Fonte: ALVAREZ, Raphael; ISSA, Tatiana. Op. Cit.

Possivelmente, essa introspecção e seriedade do ator/personagem associada ao uso de uma indumentária percebida como feminina, jogava com a ambiguidade de gênero, expressando que “o masculino está no feminino e o feminino está no

⁴⁹ *Idem*, p. 53.

⁵⁰ Ver: ALVAREZ, Raphael; ISSA, Tatiana. Op. Cit.

⁵¹ Norte-americano, ator e diretor de comédias mudas, Buster Keaton é considerado o grande rival de Charlie Chaplin. A Estética de seus filmes se baseava em quedas, fugas e corridas, no entanto, a sua singularidade estava no fato de sua personagem manter uma postura corporal e facial impassível, mesmo diante de situações adversas.

masculino”⁵², ampliando uma visão binária e estática desses campos. Assim sendo, entendo que o processo de produção de masculinidade é um constante devir histórico, um processo inacabado que é reificado ao longo da vida dos sujeitos de gênero. Por entender a(s) masculinidade(s) como um processo histórico, concordo com Rafael Aragão, para o qual:

ao falar de masculinidade não falamos apenas de personagens ou características individuais, mas de toda uma organização de práticas sociais e instituições formadoras que contribuem na construção e sedimentação de certos registros compartilhados sobre gêneros⁵³.

Retomando as histórias dos *Dzi*, temos Ciro Barcellos. Nascido em 1953, em Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul, sem completar o ginásio, fugiu de casa aos 16 anos para embarcar na caravana *hippie* do musical *Hair*. Em São Paulo, passou a estudar dança com um artista conhecido, que posteriormente passou a integrar o grupo (Lennie Dale, na ocasião). Aos 17 anos, conheceu Bayard nas aulas de dança, este, por sua vez, o convidou para fazer um teste para o espetáculo “*Dzi – família Croquette*” – uma peça de teatro para ser encenada na Lapa, no Cabaret Casa Nova. O espetáculo apresentava uma linguagem de cabaré, marcada pela teatralidade, vivacidade e alegria, com ênfase no humor e na linguagem musical. Além disso, utilizavam práticas do carnaval carioca como o costume de alguns homens vestirem-se de mulher. Aos 19 anos, Ciro Barcellos passou a integrar os *Dzi Croquettes*.

Figura 8: Ciro Barcellos



Fonte: ALVAREZ, Raphael; ISSA, Tatiana. Op. Cit.

⁵² CORRÊA, Mariza; PISCITELLI, Adriana. “Flores do Colonialismo”. Masculinidades numa perspectiva antropológica. Entrevista com Miguel Vale de Almeida. *Cadernos Pagu* (11), 1998, p. 210.

⁵³ ARAGÃO, Rafael. O homem é desse mundo: para entender a masculinidade como um processo histórico. In: COLLING, Leandro. THÜRLER, Djalma. (Orgs.). *Estudos e política do CUS - Grupo de Pesquisa Cultura e Sexualidade*. Salvador: EDUFBA, 2013, p. 344.

Figura 9: um dos poucos registros da nudez encenada no espetáculo *Hair*



Fonte: <https://goo.gl/Q2wQII>

O Cabaré Casa Nova⁵⁴, fundada em 1939, localizava-se na Av. Mem de Sá nº 25, Lapa, Rio de Janeiro. Considerada, na época, como uma das principais casas voltadas para o público homossexual. Com suas mesas e cadeiras de madeira e meia-luz de um tom avermelhado O Casa Nova, assim como outras casas, tinha como atração principal os shows de dublagem, na sua maioria, interpretado por travestis. O Cabaret Casa Nova era frequentado por diversos intelectuais, artistas e músicos e foi nessa casa que os *Dzi* começaram as suas primeiras apresentações. Elke Maravilha, que era uma frequentadora assídua, se tornou o elo entre o grupo e o produtor Luiz Carlos Miele, que por seu turno, vai aproximá-los de Lennie Dale, como veremos adiante. Segundo Haroldo Garcia, o Cabaret Casa Nova pode ser considerado um lugar de resistência, um “território bem delimitado” onde todos aqueles e aquelas percebidos como “anormais”, prostitutas, homossexuais, lésbicas, boêmios etc “podem se reunir e viver com uma certa liberdade”⁵⁵ as suas relações afetivas, sexuais e amizades.

Carlos Machado nasceu em 1943, na cidade do Rio de Janeiro. Criado em Copacabana, era uma figura conhecida do beco das garrafas – célebre reduto da música brasileira no Rio de Janeiro, onde se apresentavam artistas como Sérgio Mendes, Tamba Trio, Elis Regina e Wilson Simonal. Amigo de Elis Regina e Lennie Dale – com quem tinha dançado juntos dez anos antes, entrou no grupo aos 29 anos. Poliglota, ao entrar nos *Dzi* ele ensinou muito aos outros integrantes, na dança, na postura em cena, imprimindo assim um certo glamour aos personagens. Carlos Machado já possuía uma carreira própria, pois percorreu “a Europa com o grupo “Folklórico Brasileira”,⁵⁶ antes de se tornar um *Dzi*. Assim como Lennie Dale, ele era considerado um dos melhores dançarinos do grupo.

⁵⁴ Para maiores informações ver: MARINHO, Julio. Cabaret Casanova: O fim de uma era! 08/08/2011. Disponível em:< <https://nossostons.wordpress.com/2011/08/08/cabaret-casanova-o-fim-de-uma-era/>> Acesso: 25/02/2016.

⁵⁵ OLIVEIRA, Haroldo André Garcia. Te contei, não?: a "glitter revolution" *Dzi* escrita em plumas e sangue. Dissertação (Mestrado em Letras) PUC-RJ, 2015, p. 18.

⁵⁶ LOBERT, Op. Cit., p. 26.

Figura 10: Carlos Machado



Fonte: ALVAREZ, Raphael; ISSA, Tatiana. Op. Cit.

Cláudio Tovar nasceu em 1944, na cidade de Vitória, Espírito Santo. “Pós-graduado em arquitetura, bolsista na Itália, com alguma relativa experiência de cenarista e desenhista de peças de teatro e novelas de televisão”.⁵⁷ Aos 29 anos, ficou amigo do grupo e pediu para participar, tornando-se, posteriormente, também um dos responsáveis pelos cenários dos espetáculos. Em um dos seus depoimentos ele diz:

quando entrei, o grupo já existia e tinha até estreado. Eu fui à boate Le Pujol assistir ao espetáculo e fiquei completamente siderado. Era uma coisa tão louca e com tanto potencial! Fui ao camarim e disse que queria participar do show. Voltei no dia seguinte e já fui logo colocando uma maquiagem, um vestido e fiquei em uma das passarelas do palco, dançando. **Aos poucos, ganhei pequenas participações, aprendi a dançar, ensaiei as coreografias e, quando nós fomos pra São Paulo, entrei par o grupo de fato. Foi então que começou essa aventura louca, que não tinha muita volta**⁵⁸.

Como é perceptível na frase em destaque, a invenção dos *Dzi* e a entrada do próprio Tovar foi muito mais efeito do acaso, do contingente do que de um projeto anteriormente elaborado e arquitetado. Com isso chamo atenção para o fato de que, numa perspectiva histórica, posterior ao acontecido, é recorrente buscarmos uma linearidade, um sentido de início, meio e fim, como se tudo que levou e possibilitou a invenção dos *Dzi* fosse milimetricamente pensado, quase escrito nas estrelas ou pelo destino. Mas não, a história é marcada por acasos, eventualidades, desejos, ambições, ideias e ideais, que podem se concretizar ou não. No caso do Tovar, sua entrada no grupo foi resultado de um desejo, de uma vontade, o início de uma aventura que não teve mais volta. Assim, desconfio da noção de um suposto projeto de vida como sugere Rosemary Lobert. Em lugar disso, considero os fluxos, os caminhos e os encontros que possibilitaram a invenção dos *Dzi Croquettes*.

⁵⁷ *Idem*, p. 25.

⁵⁸ BARCELLOS, Ciro; BRITO, Sandra. Op. Cit., p. 27. (Grifo meu).

Figura 11: Cláudio Tovar E Benedicto Lacerda



Fonte: ALVAREZ, Raphael; ISSA, Tatiana. Op. Cit.

Benedicto Lacerda nasceu em 1948, na cidade do Rio de Janeiro. Filho de militar, cursou três anos de Escola de Administração, alguns cursos de economia política e teve experiência de bancário. Com o dinheiro que juntou a partir de uma “série de trabalhos avulsos”⁵⁹ foi para a Europa, onde estudou jornalismo por um ano. Ao retornar ao Brasil, Benedicto relata que sentiu a necessidade de agir em oposição à ditadura. A primeira opção, na sua perspectiva, era aderir à luta armada. Todavia, devido a influência do avô que fora artista, Benedicto desejava fazer teatro e dança, mas, nunca teve apoio dos pais. Ao conversar com o amigo Wagner Ribeiro, este o fez desistir de pegar numa metralhadora para dançar em cima de um longo salto. Assim, aos 24 anos, Benedicto se tornou um *Dzi*. Em suas palavras, ele relata um pouco de sua experiência familiar:

eu tinha uma formação muito machista, como todo filho de militar. Ao mesmo tempo, meu avô era artista e eu sempre quis fazer teatro e dança, mas, em casa, isso nunca me foi permitido. Então, o *Dzi Croquettes* foi uma grande oportunidade para eu me libertar. O começo foi maravilhoso, embora muito difícil também. **Eu tive de ir contra tudo o que eu tinha aprendido ao longo da minha educação, ou melhor, tudo aquilo que tinham me imposto. De repente, eu estava me vestindo de mulher!**⁶⁰

Mediante o que foi até aqui apresentado, percebo e evidencio um processo de ruptura e/ou reelaboração de determinados valores impostos pelo núcleo familiar, isso pode ser evidenciado na experiência de Benedicto Lacerda, Ciro Barcellos e dos irmãos Polly, ou seja, praticamente todos os *Dzi* rompem e/ou ressignificam práticas de uma

⁵⁹ Lobert é quem cita (2010, p. 25), mas não diz quais trabalhos avulsos eram esses, a meu ver, possivelmente eram trabalhos *freelancer*, devido à própria formação diversificada de Benedicto Lacerda.

⁶⁰ BARCELLOS, Ciro; BRITO, Sandra. Op. Cit., p. 11. (Grifo meu).

educação conservadora, sexista e heterocentrada, que ambicionava forjar homens másculos, viris, aptos para atuarem no espaço público - lugar historicamente atribuído aos homens brancos e heterossexuais -, ao invés de atuarem no campo das artes como a dança, considerada, até então, uma atividade predominantemente feminina e/ou de homossexuais. Assim sendo, os *Dzi* criaram e compartilharam outros arranjos e experiências que lhes permitiram explorar a criatividade e inventividade censurada anteriormente.

É possível afirmar que essa resistência à atividade artística seja o efeito de uma noção corrente à época de que ser artista era viver na boemia, na vadiagem, na marginalidade, entregue aos vícios e à prostituição. Ainda, no depoimento acima de Benedicto Lacerda, é notório a contingência do seu processo de transformação em um *Dzi*. A transposição e ressignificação de uma visão de mundo heterocentrada agora lhe possibilitara se vestir como mulher, o que muito provavelmente seria inimaginável para um filho de militar naquele tempo.

Historicamente, a família é uma das principais instituições que atua na produção e reiteração das normas de gênero. Como Foucault sublinha no que ele denomina de *o privilégio da infância e a medicalização da família*, no século XVIII a família deixou de ser entendida apenas como uma “teia de relações que se inscreve em um estatuto social, em um sistema de parentesco, em um mecanismo de transmissão de bens”⁶¹ para se constituir também como um “meio físico denso, saturado, permanente, contínuo que envolva, mantenha e favoreça o corpo da criança”⁶². Com efeito, continua Foucault: “o laço conjugal não serve mais apenas para estabelecer a junção entre duas descendências, mas para organizar o que servirá de matriz para o indivíduo adulto”⁶³. Ademais, essa relação pais-filhos também atua na produção de um indivíduo considerado apto para a vida adulta. Não por acaso, Cláudio Gaya, Bayard Tonelli e Benedicto e Lacerda, por serem filhos de militares, em seus relatos e performances se destaca uma forte crítica às convenções sociais, não só ao machismo como também àquilo que era aceito, imposto e oferecido como masculino e feminino, buscando uma maior liberdade, como se quisessem romper com a educação conservadora que lhes impuseram. Para mais, os *Dzi* vão elaborar para si uma outra concepção de família, forjada a partir de laços de amizade, de afetos e não de vínculos consanguíneos, como veremos no próximo capítulo.

Ainda na formação dos *Dzi*, temos a presença de Eloy Simões. Nascido em 1951, na cidade de Bauru, interior de São Paulo. Aos 22 anos foi um dos últimos a integrar o grupo. Eloy possuía experiência de “teatro de família”⁶⁴, pois trabalhou durante dois anos com o grupo “Transa Nossa”⁶⁵ que apresentava um espetáculo de dança protagonizado por três pessoas. Ele entrou no grupo como camareiro de Lennie Dale, na boate Ton Ton, em São Paulo, quando os *Dzi* saíram do Rio de Janeiro para a sua primeira temporada em São Paulo, posteriormente se tornou o camareiro de todos.

⁶¹ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 19ª ed; Edições Graal, 2004, p. 199.

⁶² *Idem*, p. 199.

⁶³ *Idem*, p. 199.

⁶⁴ O chamado ‘teatro de família’ pode ser caracterizado por apresentar: divisão democrática das funções cênicas, ausência de hierarquias e a possibilidade de criação coletiva dos textos, inclusive com a inserção de questões da vida cotidiana dos atores como: cenas de conflitos nos relacionamentos afetivos e familiares e questões políticas. Ver: RAMOS, Luiz Fernando. Trajetórias alternativas do Teatro Brasileiro nos anos 70. In: Vários autores. *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo, Iluminuras/ Itaú Cultural, 2005, p.111-115.

⁶⁵ LOBERT, Rosemary. Op. Cit., p. 26.

Figura 12: Eloy Simões



Fonte: ALVAREZ, Raphael; ISSA, Tatiana. Op. Cit.

Após a apresentação das personagens/integrantes dos *Dzi*, possivelmente você leitor/a pode estar se perguntando o porquê da história de alguns dos integrantes dos *Dzi* receber maior destaque ou ser mais ampla e apresentar maiores detalhes do que outras. Isso ocorre por alguns fatores. Não parto da ideia que uns foram mais importantes que outros. Um dos meus objetivos é apontar como em alguma medida cada membro levou das suas experiências anteriores elementos e práticas que foram preponderantes na constituição dos *Dzi*, diversificando e colorindo o grupo. Além disso, me parece que o fato de alguns dos integrantes apresentar um maior trânsito entre funções e atribuições como cantar, dançar, escrever, produzir cenários, figurinos e criar novos personagens para o espetáculo lhes colocam em maior evidência do que outros, o que também provocou atritos e conflitos entre os *Dzi*. E por fim, entendo que isso aponta o caráter heterogêneo e múltiplo dos *Dzi*, inclusive das performances de masculinidades protagonizadas e vivenciadas por eles.

Outro ponto a ser considerado é a expressão ou não dos marcadores de raça. Carlos Machado, Paulo Bacellar e Roberto de Rodrigues tiveram a sua condição de negro evidenciada em alguns depoimentos sobre os mesmos. Elke Maravilha menciona as inúmeras vezes que foi questionada pelo fato de namorar um homem negro - Roberto de Rodrigues - já que ela era branca. Por outro lado, sobre a maioria dos outros membros dos *Dzi* esse tipo de questionamento não costuma aparecer. Assim me pergunto: quais as possíveis tensões entre os *Dzi* ao evidenciarem a questão da raça? De que maneira esses marcadores de raça tensionaram a dinâmica das relações entre os *Dzi*?⁶⁶

Todavia entendo, como já mencionei acima, que no processo de subjetivação e produção das masculinidades, a articulação entre as categorias raça e gênero não pode ser negligenciada. Segundo Daniel Welzer-Lang, “mesmo sendo um homem, um dominante, todo homem está submetido às hierarquias masculinas”⁶⁷. Nem todos os homens compartilham as mesmas experiências e vivências no espectro das masculinidades. Marcadores sociais como etnia, classe social, identidade nacional e/ou regional, orientação sexual, identidade de gênero, nível educacional e geracional,

⁶⁶ Retomo essas questões nos próximos capítulos.

⁶⁷ WELZER-LANG, op. cit., 2001, p. 466.

contribuem na sedimentação de um modelo de masculinidade branca e heterossexual em detrimento de outras, a masculinidade feminilizada, por exemplo, todas historicamente forjadas.

Por tudo isso, um dos desafios e objetivos dos estudos sobre masculinidades é “desconstruir o masculino, revelando-o como gênero permeado, também, pelas relações sociais do sexo”⁶⁸. Portanto, é necessário desmistificar, desnaturalizar e historicizar a masculinidade e suas investidas, desvelando os processos de naturalização e regulação de uma posição de gênero normativa que pressupõe uma heterossexualidade naturalizada que subalterniza todas as outras expressões e performances de masculinidades, às quais desestabilizam o modelo de masculinidade branca, heterossexual e viril. Nessa perspectiva é que os *Dzi Croquettes* provocaram fraturas na visão hegemônica e binária do gênero ao rejeitarem identidades fixas expressando trânsito e fluxo entre o masculino e o feminino. Como afirma João Silvério Trevisan:

os *Dzi Croquettes* tiveram sucesso fulminante entre a juventude mais insatisfeita da época, constituindo, no palco e fora dele, um importantíssimo núcleo de questionamento da moral sexual [...] a intervenção dos Dzi Croquettes iniciou no Brasil um importante debate de política sexual, ao colocar em xeque os papéis sexuais instaurados⁶⁹.

Para Djalma Thürler “a transgressão dos *Dzi* foi reduzida à quebra dos tabus sexuais e eles, rotulados como representantes (percussores) do movimento gay no Brasil”⁷⁰. Porém, entendo – e pretendo evidenciar ao longo deste trabalho – que os *Dzi* provocaram mudanças em diversas frentes e temáticas como a dança, o corpo, a sexualidade e os sentidos atribuídos às concepções de masculinidade e feminilidade. Ainda nas palavras de Thürler, “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”⁷¹, isto é, as relações internas – entre os membros do grupo, e as relações externas – entre os *Dzi* e o público, por exemplo.

Por fim, temos Lennie Dale. Nascido em 1937, no bairro do Brooklin (Nova York). Batizado de Leonardo Laponzina era filho de imigrantes italianos. Aos cinco anos de idade demonstrava uma certa facilidade no aprendizado dança. Posteriormente, ganhou um concurso no programa de TV infantil Star Lime Kids “coestrelado pela famosa cantora americana Connie Francis”⁷². Após essa conquista, sua professora de dança conseguiu, para ele, uma bolsa de estudos em uma escola de dança em Manhattan. Aos 18 anos, foi bailarino da peça teatral *West Side Story*, na Broadway. Com a visibilidade e o reconhecimento de sua técnica, foi contratado para “coreografar quinhentos bailarinos no clássico “Cleópatra”⁷³. Em 1960, “o empresário do Teatro de Revista, Carlos Machado, viu Lennie dançar em Roma e o trouxe para o Rio, para coreografar o show ‘Elas atacam pelo Telefone’”⁷⁴, na boate Fred’s⁷⁵. Ao chegar em terras tropicais, por volta dos 17 anos, Lennie acabou se apaixonando pelo Rio de

⁶⁸ *Idem*, p. 117.

⁶⁹ TREVISAN, Op. Cit., p. 288.

⁷⁰ THÜRLER, Djalma. Op. Cit. 2011. s/n.

⁷¹ *Idem*.

⁷² LIDOKA. Op. Cit., p. 39.

⁷³ *Idem*, p. 40.

⁷⁴ *Idem*, p. 40.

⁷⁵ Sobre Carlos Machado e a boate Fred’s consultar: Machado, José Carlos Penafiel. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/carlos-machado/dados-artisticos>> Acesso: 20/08/2015.

Janeiro. Radicado no Brasil, tornou-se figura carimbada no conhecido Beco das Garrafas, dirigindo diversos espetáculos. Para Nelson Motta⁷⁶, Lennie trouxe técnica e profissionalismo ao cenário artístico carioca, unindo a Bossa Nova a um swing do Jazz Nova-iorquino e instituiu um padrão norte-americano de produção e de musicais. Nas palavras de Lidoka:

como diretor, Lennie inovou na concepção dos espetáculos musicais, convencendo os músicos da bossa-nova da importância de incluir em seus shows a dança e efeitos de cena mais elaborados, criando uma luz que dançava no ritmo da música e usando as tardes no Bottle's Bar, uma das casas do Beco, para ensaios e aulas de dança⁷⁷.

Dançarino, coreógrafo, cantor e compositor, Dale é considerado o responsável pela coreografia da Bossa Nova que não era tida como uma música “dançável”. Sua técnica de dança norte-americana aplicada ao ritmo brasileiro estimulava a ousadia, a inovação e a criação. Nas palavras de Lidoka, Lennie se tornou uma referência para diversos artistas brasileiros na época, tanto que, sob sua orientação, “Sérgio Mendes foi um dos que abraçou suas ideias”⁷⁸, inserindo dançarinas nos seus shows. Segundo Nelson Motta⁷⁹, Sérgio Mendes se tornou uma das principais referências do samba-jazz. Nascido em Niterói, em 1941, era estudante de piano clássico desde a infância, por volta dos 15 anos, quando o estilo da bossa nova começava a despontar no Rio de Janeiro, em fins dos anos 50, ele abandonou a música clássica para se dedicar a sua nova paixão, se constituindo em um exímio pianista. Além de tocar jazz foi muito influenciado pela sonoridade de Tom Jobim e João Gilberto. Em 1961 criou o *Sexteto Bossa Rio* que com suas apresentações “superlotou os 50 lugares do Bottle's Bar”⁸⁰ em Copacabana. Ainda nos anos 60, no início de sua carreira, Sérgio Mendes⁸¹ viajou fazendo shows pela Europa e Estados Unidos, se tornando uma referência musical de grande projeção tanto no Brasil quanto no exterior para o que ficou conhecido como samba-jazz.

Neste período, como um assíduo frequentador do Beco das Garrafas e da convivência com esses artistas da Bossa Nova e do samba-jazz, Lennie, que também era pianista, se encantou por tal sonoridade e lançou três LP's. Em 1964, lançou com o *Bossa Três*, o LP *Um show de bossa*. Em 1965, o LP *Lennie Dale*. Em 1967, lançou com o *Trio 3D*, o LP *A 3ª Dimensão de Lennie Dale*. Esses trabalhos deram a Lennie uma projeção e possibilidade de inserção cada vez maior entre os artistas da época, já que ele naturalmente não era um brasileiro, mas um norte-americano com vasta experiência no mundo da Broadway e que poderia também oferecer elementos de uma noção de modernização nos espetáculos artísticos como a utilização de jogos de luzes como um dos recursos cênicos acompanhando os passos das coreografias. Ao longo dos anos 60, Lennie conheceu Elis Regina. A ele é atribuído à ideia do “corte de cabelo curto e do rodópio dos braços, lembrando um moinho de vento”⁸², nas performances dela. Posteriormente, quando Elis lançou o bolero *Dois Pra Lá, Dois Pra Cá*, Lennie

⁷⁶ MOTTA, Nelson. *Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. RJ. Objetiva, 2000.

⁷⁷ LIDOKA. Op. Cit., p. 41.

⁷⁸ LIDOKA. Op. Cit., p. 41.

⁷⁹ MOTTA, Op. Cit.

⁸⁰ MOTTA, Op. Cit., p. 29.

⁸¹ Mais informações sobre Sérgio Mendes ver: <http://www.clubedejazz.com.br/jazzb/jazzista_exibir.php?jazzista_id=277> Acesso: 25/02/2016.

⁸² LIDOKA, Op. Cit., p. 41. No filme *Elis*, lançado em 2016 pela Globo Filmes, o ator Júlio Andrade interpreta Lennie Dale materializando essa narrativa sobre a relação entre o professor de dança e a pequena notável.

coreografou essa música e a incluiu nas apresentações dos *Dzi*. No princípio, ele dançava com Wagner Ribeiro, depois com Cláudio Gaya e por fim, também dançaram esse bolero Cláudio Tovar e Cláudio Gaya. É importante destacar que este se tornou um dos momentos mais esperados e ovacionados nos shows dos *Dzi*, pois eram dois homens dançando uma música que tinha um apelo romântico em um tempo que não se concebia a possibilidade pública do amor e do desejo entre iguais. Como é notado na próxima sequência imagética.

Figura 13: Lennie Dale e Cláudio Gaya dançando o bolero *Dois Pra Lá, Dois Pra Cá*



Fonte: ALVAREZ, Raphael; ISSA, Tatiana. Op. Cit.

A sensualidade e jogo erótico encenado pela dupla, expresso nos gestos, no toque das mãos, no roçar dos corpos e na estética ambígua como os grandes cílios postiços e os pelos corporais aparentes envoltos em purpurina, fissurava a estética feminina e masculina no espaço teatral, pois apesar da indumentária considerada feminina eles não escondiam e/ou ocultavam os elementos tidos como masculinos, signos de masculinidade.

Ainda em 1963, Lennie apresentava na casa noturna *Night and Day* (RJ) uma coreografia inovadora “vestindo uma saia e estalando chicote”. Nesse período, Betty Faria, que dançava no mesmo local, o conheceu e se tornaram grandes amigos. Essa relação foi importante ao longo da vida de ambos. Para Betty⁸³, aquela dança que misturava elementos considerados feminino e masculino com passos fortes e movimentos sinuosos dos braços era o que ela, em suas palavras, procurava. Consequentemente, ela nos conta que essa amizade não ficou restrita à atividade profissional. Lennie passou a fazer parte do seu grupo de amigos mais chegados, a ponto de ele ter participado “do nascimento da filha, do filho, dos meus casamentos, dos meus divórcios, dos meus sucesso e fracassos”⁸⁴. Devo ressaltar também que no final da vida, quando Lennie foi diagnosticado com HIV/Aids, ela esteve ao seu lado nos momentos mais difíceis. Essas lações de amizade entre homem e mulher, como aponta Marilda Ionta⁸⁵, atuam na produção de vínculos intersubjetivos e são basilares no processo de formação da subjetividade desses indivíduos fora dos espaços tradicionais com a família, a escola e o casamento. Dessa forma, é possível historicizar e analisar a construção de outros modos de existência e perceber a criação de vínculos amistosos entre os gêneros. No caso de Lennie, me parece que a criação de redes de amizades com algumas mulheres como Betty Faria e Elis Regina foi fundamental na elaboração de

⁸³ Informações identificadas ao longo do depoimento da atriz no documentário *Dzi Croquettes*.

⁸⁴ ALVAREZ, Raphael; ISSA, Tatiana. Op. Cit.

⁸⁵ IONTA, Marilda Aparecida. *As cores da amizade na escrita epistolar de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga, Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade*. Tese (Doutorado em História), UNICAMP, 2004.

novos vínculos afetivos em seu processo de reinvenção de si, ao se naturalizar como um brasileiro.

Com efeito, o encontro entre Lennie Dale, Wagner Ribeiro e os outros membros dos *Dzi* foi mediado pelo diretor Luiz Carlos Miele que, junto com Ronaldo Bôscoli, entre 1970 e 1974, foram proprietários da boate *Monsieur Pujol*, no Rio de Janeiro. Miele e Bôscoli se tornaram uma das mais bem-sucedidas parcerias do *show business* brasileiro, sendo responsáveis pela produção e direção de espetáculos de artistas como Wilson Simonal, Sérgio Mendes, Sarah Vaughan e Roberto Carlos entre muitos outros⁸⁶. Miele já conhecia Lennie, pois já havia dirigido três dos seus shows. Contudo, Miele conta, no documentário, que ambicionava dirigi-lo em cena, porquanto ainda não tinha trabalhado com Lennie no palco. Lennie estava com aproximadamente 38 anos quando se tornou um *Dzi*.

Elke Maravilha, frequentadora do Cabaret Casa Nova, foi quem apresentou o grupo ao Miele, que por seu lado vai aproximá-los de Lennie, o que vai efetivamente colocá-los em evidência. O encontro entre Lennie e os *Dzi* proporcionou mudanças para ambos. Nas palavras de Lennie: “no começo eu estranhava terrivelmente. Faltava-me a espontaneidade deles. Para pôr um espartilho e fazer uma rumbeira eu precisava da cuca desses meninos”.⁸⁷ Para os *Dzi*, Lennie levou a técnica da dança e uma histórica concepção de profissionalismo. Digo isto porque identifiquei em alguns depoimentos⁸⁸, como o dos produtores musicais Nelson Motta e Cesar Camargo Mariano, a noção de que Lennie teria trazido um determinado profissionalismo, até então, desconhecido desses artistas nacionais. Sendo assim, não posso deixar de considerar o fato de que por ser um homem norte-americano e com uma considerável experiência na Broadway, esses marcadores influenciaram e configuraram a maneira como os artistas, boêmios e intelectuais, frequentadores do Beco das Garrafas - lugar que se tornou uma referência para a promoção e projeção de novos artistas à época -, concebiam a figura de Lennie Dale como uma espécie de portador da última novidade estadunidense em nível de técnica e arte.

Não por acaso, outros depoimentos de nomes como Lidoka, Benedicto Lacerda e “Nega” Vilma, ao longo do documentário, exaltam o fato de Lennie ter uma vida profissional rígida e neste campo ser um homem metódico, disciplinado, ao mesmo tempo em que na vida pessoal ele seria um “porra louca”, um indivíduo aberto aos amores, prazeres e vícios. Ainda em 1971, ele foi preso por porte de maconha. O *Jornal Diário de Notícias* publicou a sua prisão em flagrante com a seguinte epígrafe: *Bailarino famoso prêso: eu só danço com maconha:*

O bailarino norte-americano Lennie Dale, famoso mundialmente e que voltara ao Brasil para assistir ao carnaval e, depois, montar <show> em boate e se apresentar na TV, foi prêso, madrugada de ontem, em Copacabana, junto com um bando de cabeludos, sendo encontrado na posse de 250 gramas de maconha e autuado em flagrante na 13ª DD. A prisão ocorreu ao longo de uma <blitz> promovida por policiais da Secretaria de Segurança, quando os <hippies> entraram em atrito, na boate chamada <Michel Angelo> na Galeria Alasca. A polícia acorreu e prendeu todo mundo, inclusive o artista que, ao ser surpreendido

⁸⁶Conferir: MIELE, Luiz Carlos. Disponível em:< <http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/luiz-carlos-miele/trajetoria.htm>> Acesso: 20 /08/2015.

⁸⁷ LOBERT, Op. Cit., p. 24.

⁸⁸ Ver: ALVAREZ, Raphael; ISSA, Tatiana. Op. Cit.

com a maconha, acabou confessando que usava entorpecente sempre que entra em cena⁸⁹.

Ao longo da matéria, há um teor moralista no modo de narrar a prisão de Lennie. No subtítulo *Cabeludos e tóxicos*, enfatiza-se a estética dos presos e o pressuposto de que eram todos desocupados e viciados.

Os agentes estavam empenhados na <blitz> no fim da qual tinham prendido uns 40 elementos, em sua maioria cabeludos desocupados e viciados em tóxicos, alguns com entrada na polícia. Quando passavam pelo Pôsto 6 foram alertados pelo alarido dos <hippies> briguentos, concentrados no <Michel Angelo>. Lá, prenderam todos. Levados para a 13ª DD, constataram que, entre os presos, estava o bailarino Lennie Dale, de 32 anos [...] Ao ser revistado, o artista foi encontrado com a maconha num saco plástico. Disse que não sabia, que se tratava de coisa que lhe havia sido entregue por um amigo. Por fim, acabou por confessar-se viciado. “Não fumo cigarros comuns mas, quando tenho de entrar em cena, sou obrigado a fumar maconha” – disse o artista viciado, agora autuado e recolhido ao xadrez⁹⁰.

Ao ler esses enunciados e a junção de termos como “desocupados”, “briguentos”, “viciados”, é factível o teor moralista e equivocado que colocava o *ser artista* como sinônimo de vadiagem. Pois na última parte da matéria, o jornal vai dizer que a prisão fez com que Lennie postergasse seus planos como o de montar shows em boate, se apresentar na tv, dar entrevista coletiva à imprensa e se apresentar na Embaixada do seu país, ou seja, tudo isso mostra que ‘desocupado’ não era a realidade de Lennie. Além disso, se prenderam 40 pessoas, por que só Lennie recebeu destaque? Você leitor/a poderá concordar comigo que, o fato dele ser famoso no reduto de Copacabana, era um elemento fundamental na composição da manchete e um modo de disciplinar as pessoas associadas à cultura hippie, pelo suposto exemplo de sua prisão. No final da matéria o jornal ainda é irônico ao publicar uma foto de Lennie intitulada de “Flor do mal” e na legenda o seguinte texto: “Aí Lennie que, ao ser prêso com maconha, vestia camisa amarela com florzinha bordada ao peito e calça berrante, condizente com o resto”⁹¹.

⁸⁹ *Diários de Notícias*, sábado, 13/02/1971, p. 13.

⁹⁰ *Idem*.

⁹¹ *Idem*.

Figura 14: Lennie Dale no jornal *Diário de Notícias*



Fonte: *Diários de Notícias*, sábado, 13/02/1971, p. 13.

Entretanto, passado esse acontecimento na vida do coreógrafo, é inegável que Lennie Dale imprimiu nos *Dzi* uma estética Broadway em seus espetáculos ao misturar dança, canto, jogos de luzes e a troca de figurino ao longo dos shows. Mas desconfio dessa ideia de que ele foi o único responsável pela profissionalização do grupo. Em verdade, foi um longo processo construído entre ele e os demais *Dzi*.

Como apresentei acima, a diversidade foi uma marca do grupo. Muitos eram oriundos de vários estados e cidades brasileiras, alguns eram atores, bailarinos, dançarinos, outros formados em administração, arquitetura etc. A maioria tinha formação universitária, alguns como Carlos Machado e Cláudio Gaya falavam mais de um idioma, o que lhes dava o acesso e domínio de determinado capital educacional e cultural, o que na minha visão, certamente, foi muito importante na elaboração de seus personagens, já que muitos cantavam em francês e inglês. De fato, percebo que uma rede em torno da amizade, da sexualidade e do gênero foi o elo que possibilitou a aproximação desses treze homens. As conexões e os vínculos construídos a partir da (con)vivência com atrizes, produtores teatrais e diversos artistas do Beco das Garrafas e o fato de alguns como Wagner Ribeiro e Cláudio Gaya que se conheceram ao estudar teatro no Rio, são prementes na compreensão da experiência *Dzi*. Assim sendo, entendo que esses acontecimentos marcados pelo acaso, essas redes constituídas a partir da música, do gênero, da sexualidade, da dança, da atividade profissional e dos estudos, foram fundamentais no processo de invenção dos *Dzi*, na aproximação e projeção dos *Dzi Croquettes* no cenário artístico da época, como Rio de Janeiro, São Paulo e também no exterior.

Por fim, ainda sobre a questão da amizade, retomo as palavras de Rosemary Lobert, para quem “a amizade era o eixo fundamental de recrutamento do grupo”⁹². Além disso, “o comportamento sexual era um ponto comum a todos eles, uma afinidade que os levou a se conhecerem”⁹³. Sobre a amizade, não posso deixar de fazer referência à leitura que Didier Eribon faz de Michel Foucault. Ao analisar o pensamento de Foucault, Eribon aproxima com precisão os temas da sexualidade e o da amizade. Ao abordar a questão da homossexualidade numa série de entrevistas nos anos oitenta, Foucault defendeu a ideia de “uma invenção de novas possibilidades, de novos modos de vida, de novas relações entre os indivíduos”⁹⁴. Eribon observa que para Foucault:

⁹² LOBERT, Op. Cit., p. 19.

⁹³ Idem, p. 253.

⁹⁴ ERIBON, Didier. *Reflexões sobre a questão gay*. RJ: Companhia de Freud, 2008, p. 393.

a ideia de amizade não representa apenas um desvio histórico para evocar novas formas de relações entre os indivíduos. Permite igualmente imaginar um “sistema relacional” que poderia se tornar o princípio de uma diferenciação interna à sociedade: o “modo de vida gay” se tornaria, então, um distanciamento, um “espaço outro”, no qual indivíduos, na base de uma sexualidade comum, se produziram como grupo social⁹⁵.

Foucault está interessado na “inventividade” que as “comunidades” gays americanas, em Nova York e, sobretudo em São Francisco, forjaram em torno da amizade. É importante destacar que amizade não é, para Foucault, mero intuito sexual, mas uma forma de criar laços afetivos e “novos modos de vida” para escapar da “normalidade social e sexual”. Foucault está interessado na potência política da amizade. Todavia, entendo que suas proposições nos ajudam a pensar a dimensão política da amizade entre os *Dzi* e também nos auxilia a não cair numa perspectiva romântica da mesma, como se ela não fosse também marcada por conflitos e tensões.

Assim, o filósofo da *história da sexualidade* propõe duas alternativas. A primeira, a ideia de uma sexualidade partilhada por indivíduos diferentes reunindo-os numa mesma “cultura”; a outra, a possibilidade de que “laços afetivos entre homens podem existir fora de quaisquer relações sexuais”⁹⁶. Segundo Thiago Naldinho e Hélio Cardoso, a amizade em Foucault se refere a uma relação social de grande relevância, “desenvolvida nos séculos seguintes à Antiguidade, a qual permitia que em seu interior os indivíduos”⁹⁷ experimentassem uma determinada liberdade, ainda que limitada, que lhes possibilitavam viver relações afetivas de grande intensidade.

Por conseguinte, Pedro Paulo Funari e Natália Campos asseveram que a amizade entre os antigos implicava no “falar francamente”, ou seja, na sinceridade (*parresia* como diz Foucault). Além disso, “a amizade entre homens podia transcender barreiras etárias e envolviam relações carnavais”⁹⁸. Todavia, Foucault “não exclui da amizade a existência de conflitos, pelo contrário, estes são extremamente significativos para tal modo de vida”⁹⁹. No mais, os *Dzi* forjaram para si uma específica concepção de família, tema que será analisado no segundo capítulo, o qual cada integrante performava e/ou assumia na “ordem familiar”, na sua maioria, uma identidade forjada, potencializada e percebida socialmente como feminina.

Segundo Francisco Ortega, a amizade constitui uma alternativa às velhas e rígidas formas de relação institucionalizadas¹⁰⁰ como a família, o matrimônio, a profissão, os sindicatos, as agremiações políticas etc, ou seja, espaços demarcados por um conjunto de regras e um histórico *script* de atuação social heterocentrado. No entanto, a amizade se torna um espaço de experimentação e um “exercício do político, uma forma de retraçar e reinventar o político”¹⁰¹. Isso é fundamental para entendermos os *Dzi*, pelo seguinte: em um período marcado pelo ideal revolucionário das esquerdas em que os militantes da luta armada, em sua maioria, tinham que abrir mão de seus desejos

⁹⁵ *Idem*, p. 397.

⁹⁶ *Idem*, p. 403.

⁹⁷ NALDINHO, Thiago Canonenco; CARDOSO JR, Hélio Rebello. A amizade para Foucault: resistências criativas face ao biopoder. *Fractal: Revista de Psicologia*, v. 21, 2009, p. 48.

⁹⁸ FUNARI, Pedro Paulo; CAMPOS, Natália. Foucault e a Antiguidade: considerações sobre uma vida não-fascista e o papel da amizade. In: Margareth Rago; Alfredo Veiga Neto. (Org.). *Para uma vida não-fascista*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 285.

⁹⁹ NALDINHO, Thiago Canonenco; CARDOSO JR, Hélio Rebello. Op. Cit., p. 51.

¹⁰⁰ ORTEGA, Francisco. *Para uma política da amizade Arendt, Derrida e Foucault*. Relume Dumará. 2000, p. 56.

¹⁰¹ *Idem*, p. 58.

e anseios para instituir a ‘revolução’, inclusive sublimando sua homossexualidade, como o caso de Herbet Daniel que participou de organizações guerrilheiras como a Polop (Política Operária) e a VPR (Vanguarda Popular Revolucionária), e durante sete anos¹⁰² negou sua (homo)sexualidade para ser aceito pelo grupo. Os *Dzi*, entendo eu, se posicionavam como uma outra possibilidade de fazer ‘revolução’, não pelas armas, mas por um modo de vida, uma arte de viver, uma forma outra de fazer política e politizar as experiências.

Em vista disso, percebo que a ética presente numa histórica concepção de amizade, entendida como sinônimo de fraternidade, presente entre grupos de jovens homens guerrilheiros dos anos 1960, não concebia a presença das diferenças, principalmente de gênero e (homo)sexualidade. Entretanto, esse modelo de relações, em fins dos anos 1960, já se mostrava insuficiente para atender um desejo e uma vontade de renovação, de criação e experimentação política que, segundo Margareth Rago, era a marca de uma “subjetividade revolucionária” emergente em fins de 1968 possibilitando outras formas de vida como as comunidades hippies com o seu *slogan* “faça amor, não faça guerra”.

Por esse ângulo, entendo que as relações de poder entre os *Dzi* não significavam uma relação de submissão, de sublimação ou negação dessas diferenças, principalmente de sexualidade, que é inclusive um dos elementos estruturantes da invenção dos *Dzi*, mas sim um poder entendido como “um jogo estratégico”, ou melhor, “uma possibilidade de dirigir e mudar o comportamento do outro”¹⁰³. Se falar de amizade é falar de “pluralidade, experimentação, liberdade, desterritorialização”¹⁰⁴, então, provocado por Ortega, entendo que desigualdade, hierarquia e dissenso são elementos circundantes das e nas relações de amizades experimentadas e inventadas nos *Dzi* que por meio da arte criaram novas experiências e novas redes em um período onde um projeto político de poder ambicionava a tudo e a todos homogeneizar. Consequentemente, os *Dzi* formaram um novo tecido social e afetivo, em que “o cuidado de si – ou os cuidados que se tem com o cuidado que os outros devem ter consigo mesmos – aparece então como uma intensificação das relações sociais”¹⁰⁵. Isso se evidencia na proposta do grupo em que cada um deveria “apoiar-se um no outro”, “entregar-se e confiar nos outros”, compartilhar tudo e desligar-se do resto”¹⁰⁶.

Além do mais, os *Dzi* me permite localizar que a amizade, como sugere Ortega, é um “programa vazio”, ou melhor, não tem um único modelo ou configuração possível para a sua existência, ela é constituída na dinâmica das relações entre os indivíduos, nos jogos e nas negociações de uma “subjetividade coletiva”. Nessa lógica, a amizade, diz Ortega, “supera a tensão existente entre o indivíduo e a sociedade mediante a criação de um espaço intersticial, possível de considerar tanto necessidades individuais quanto objetivo coletivos e de sublinhar sua interação”¹⁰⁷. E é nesse espaço, nessa fresta da heteronormatividade que os *Dzi* se (re)inventam como outra possibilidade de existência.

¹⁰² Em *Meu corpo daria um romance*, Herbert Daniel relata que ficou desde 1967 até 1973, aproximadamente, sem conceber uma relação sexual plena por temer ser descoberto, assim, ela conta que ficou apenas no exercício do sexo solitário, ou seja, masturbação, pois, dizia ele “creio que se tivesse apagado meu sexo nunca teria acreditado na militância. Um militante sem sexo é um totalitário perigosos”, 1984, p.164.

¹⁰³ ORTEGA, Op. Cit., p. 89.

¹⁰⁴ *Idem*, p. 89.

¹⁰⁵ FOUCAULT, Michel. *A História da Sexualidade III: O cuidado de si*. RJ.11ª reimpressão, Edições Graal, 1985.p. 58-59.

¹⁰⁶ LOBERT, Op. Cit., p. 93.

¹⁰⁷ ORTEGA, Op. Cit., p. 91.

1.2 - *Dzi Croquettes* – outros sentidos e significados

Hoje, temos uma produção discursiva e imagética sobre e em torno dos *Dzi*. Para guiar essa reflexão, apresento a minha leitura histórica do documentário *Dzi Croquettes*¹⁰⁸ pelo seguinte: nos últimos anos uma série de monografias¹⁰⁹, dissertações¹¹⁰, teses¹¹¹ e artigos¹¹² foram elaborados a partir do documentário homônimo, assim, autores e autoras comungam de um mesmo artefato narrativo audiovisual para problematizar e levantar diversas questões sobre gênero, sexualidade, corporalidades, masculinidades, construção narrativa etc, contudo, o desafio é não se deixar seduzir pela narrativa fílmica, reforçando e sedimentando uma determinada interpretação e leitura sobre o passado. E evidenciar que tal narrativa é partícipe dessa trama discursiva sobre os *Dzi*.

Lançado em 2009, aproximadamente 35 anos após o surgimento do grupo, e no ano seguinte em DVD, o documentário *Dzi Croquettes* foi um acontecimento que contribuiu para inserir, de fato, os *Dzi* no cenário de nossa história recente. Ainda em 2010, a editora da Unicamp publicou o livro da antropóloga Rosemary Lobert, intitulado: *A Palavra Mágica: A vida cotidiana do Dzi Croquettes*, resultado de uma dissertação de mestrado em Antropologia Social, produzida em 1979. Essa dissertação é, até então, um dos poucos trabalhos concluídos que se debruçou sobre o espetáculo *Dzi Croquettes*, a partir de uma antropologia urbana considerada novidade em fins dos anos 1970.

Com aproximadamente 45 entrevistas¹¹³ recolhidas entre Rio de Janeiro, Nova York e Paris, além de depoimentos de integrantes do grupo como Cláudio Tovar, Ciro Barcellos, Bayard Tonelli, Benedicto Lacerda e Rogério de Poly, falecido em março de 2014. Um dos objetivos dos diretores, Tatiana Issa e Raphael Alvarez, foi o de registrar “a história peculiar desse grupo de artistas composto por atores/bailarinos, que foram provocadores em sua ousadia performática”.¹¹⁴ O roteiro do filme divide-se em oito

¹⁰⁸ ALVAREZ, Raphael; ISSA, Tatiana. Op. Cit.

¹⁰⁹ SCHÜTZE, Jéssica. *DZI CROQUETTES: Teatro de resistência no período da ditadura militar brasileira*. (Monografia em história), UFSC, Florianópolis, 2015; TOLEDO, Ricardo Emilio de. *Corpo e cultura: um estudo sobre a arte do grupo Dzi Croquettes*. Trabalho de conclusão de curso (bacharelado - Educação Física) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências de Rio Claro, 2015.

¹¹⁰ BRAGA, Cíntia Guedes. *Desejos desviantes e imagem cinematográfica*. Dissertação (Mestrado) UFBA, Salvador, UFBA, 2013; CYSNEIROS, Adriano. B. *Da Transgressão confinada às novas possibilidades de subjetivação: resgate e atualização do legado Dzi a partir do documentário Dzi Croquettes*. Dissertação - UFBA, 2014; OLIVEIRA, Haroldo André Garcia. Op. Cit.

¹¹¹ TEÓFILO, Magno Cezar Carvalho. *Modos de subjetivação na experiência Queer: micropolíticas do corpo, do gênero e da sexualidade no filme Dzi Croquettes*. Doutorado em Psicologia, UNIFOR, Fortaleza, 2015; FREITAS, Talitta Tatiane Martins. *Life is a Cabaret: a obra dos Dzi para além das lentes do cinema*. Tese (Doutorado em História), UFU, 2016.

¹¹² OLIVEIRA, Edson Francisco. *Falta de definições ou exploração da ambigüidade? Dzi Croquettes e a busca por uma teoria queer*. *Anais do Colóquio Nacional de Estudos de Gênero e História – LHAG/UNICENTRO*, p. 187-194, 2013; FOSTER, David Wiliam. “Cultural re-visions of the brazilian troupe, Dzi Croquettes”. *Revista KARPA 6, Journal of Theatricalities and Visual Culture*, California State University - Los Angeles, 2013. Disponível em: <<http://web.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa6.2/Site%20Folder/foster1.html>> Acesso: 22/12/2016.

¹¹³ O documentário apresenta depoimentos de amigos e artistas consagrados no cenário artístico brasileiro e internacional como: Aderbal Freire Filho, Amir Haddad, Betty Faria, Catherine Faux, César Camargo mariano, Cláudia Raia, Darío Menezes, Duze Nacarati, Edyr Duqui, Elke Maravilha, François Tilly, Geraldo Carneiro, Gilberto Gil, Jean-Marc Dugas, Jorge Fernando, José Paulo Côrrea, José Possi Neto, Liza Minelli, Miguel Falabella, Norma Bengell etc.

¹¹⁴ GARCIA, Wilton. *Uma Possibilidade de Homocultura no Brasil: estudos contemporâneos*. In: VI Congresso Internacional de Estudos sobre a Diversidade Sexual e de Gênero da ABEH, Salvador: UFBA, 2012.

partes: “a política, a família, a mãe (Wagner Ribeiro), o nascimento do grupo, o pai (Lennie Dale), a casa, a Europa (Portugal, França, Itália e Inglaterra) e a Aids,”¹¹⁵ o que, de certa forma, dá o tom do documentário, divisão esta que não necessariamente norteia a minha leitura sobre os *Dzi*.

Em cada uma dessas partes há uma clara intenção de conectar os *Dzi* com uma percepção de política mais ampla, a ditadura civil-militar. Em seguida, o foco é o projeto de família, a maneira como os *Dzi* se constituíram em um grupo não só de teatro, mas como forjaram uma outra concepção de família baseada em afeto, em cuidado e em ajuda mútua, valorizando o espaço da casa, da convivência, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo. Porém, ao longo dessa pesquisa, busco apontar que não só de afetos amorosos viveram esses homens, ou seja, intrigas, tensões, disputas de egos, ambições e desejos, também fizeram parte de suas práticas. Com isso, enfatizo a complexidade do humano, do vivido, para além de uma noção romântica de amizade e comunidade.

Não obstante, ao longo do documentário, no momento em que cuidam da relação com a censura no início de 1974, focaliza-se a viagem rumo à Europa estimulados por Liza Minelli - que já conhecia Lennie Dale -, e pela artista francesa Regine, do *Chez Regine* de Paris, enfatizando a importância e a complexidade dessas redes de amizade que abriram portas aos *Dzi* possibilitando as suas apresentações em Portugal e França. Por fim, o foco é dirigido à epidemia da Aids, que atingiu alguns dos amigos e integrantes dos *Dzi*, levando-os à morte. Tudo isso compõe a complexa narrativa fílmica que heroiza os *Dzi* frente à ditadura, mas também cria empatia, identificação com os que viveram aquela época, os colocando como sobreviventes e/ou remanescentes de um período sofrido, mas também inventivo da nossa história recente. Criando assim sentidos, instituindo verdades e realidade sobre os *Dzi*.

Todavia, entendo que o documentário não apenas registra, como quer os diretores, mas no lugar disso, ele cria, concebe e institui sentidos. Rosa Fischer, ao pensar as contribuições do pensamento foucaultiano para os estudos de comunicação, sugere que:

estudar materiais da mídia e respectivas práticas de veiculação e recepção, [...] diz respeito à produção de pensamento sobre o que se pode ver e o que se pode dizer numa determinada época, sobre continuidades e discontinuidades das coisas ditas em um certo tempo e lugar, sobre modos de subjetivação desviantes e modos capturados pelas redes de poder e saber¹¹⁶.

A autora focaliza a televisão e o público jovem em sua análise. Porém, resguardando as especificidades entre a produção voltada para a tv e a narrativa cinematográfica, considero a sua reflexão útil para pensar como o documentário institui realidades. Um dos seus objetivos, e concordo com ele, é apontar “a historicidade do ver e do falar midiáticos”¹¹⁷. Ela chama a atenção para a necessidade de atentarmos para “as práticas discursivas e não discursivas em jogo no complexo processo de comunicação”¹¹⁸, outrora, enfatiza que busquemos os

¹¹⁵ *Idem*.

¹¹⁶ FISCHER, Rosa Maria Bueno. *Trabalhar com Foucault- arqueologia de uma paixão*. BH: Autêntica Editora, 2012, p. 133-134.

¹¹⁷ *Idem*, p. 134.

¹¹⁸ *Idem*, p. 134.

enunciados de certos discursos, de certos regimes de verdade, próprios de uma época, produzidos, veiculados e recebidos de formas muito específicas, que falam de certo tempo e lugar, que falam de determinadas relações de poder, que produzem sujeitos de certa forma¹¹⁹.

Em relação à produção do documentário, é importante uma abordagem interdisciplinar para pensar a relação do “cinema na História”, como sugere o historiador Marcos Napolitano¹²⁰. Ao analisar a construção discursiva/narrativa do documentário de “temática musical no Brasil”, Mariana Silva (doutora em comunicação) salienta que, não se trata meramente de uma divulgação ou promoção comercial de alguns artistas, mas “tratam-se de narrativas audiovisuais em longametragem que articulam em sua tessitura representações sobre os sujeitos sociais que constroem e sobre os aspectos histórico-culturais das épocas retratadas”¹²¹. Em suas reflexões, indaga: “a que se prestam os documentários musicais na contemporaneidade? Que tipo de verdade carregam? Qual o teor da “missão” a que se autodeterminam?”¹²² Para responder a essas questões, a autora destaca o “apelo ao dispositivo da entrevista” reiterado nos documentários musicais brasileiros, produzidos a partir de 1960. Para ela, na maioria dos casos, o olhar do diretor é colocado como o centro desse gênero cinematográfico.

No caso dos *Dzi Croquettes*, isso é evidenciado na fala de Tatiana Issa, que evoca uma memória muito particular para justificar a sua escolha em produzir o documentário. No making *off*, ela nos conta que os seus pais eram Beatlesmaníacos - seu pai, Américo Issa (1950-2001) integrou a equipe técnica dos *Dzi Croquettes* entre 1976 e 1980 -, eles venderam todos os móveis, compraram passagens com destino à Londres, na intenção de encontrar os Beatles. Ainda bebê, Tatiana Issa fora levada pelos seus pais nessa aventura, recém-nascida, com menos de um ano de idade, segundo a própria. Nesse ínterim, sua mãe ficou na Itália, e seu pai foi com os *Dzi* à Paris, e ela ficava dividida entre um e outro. Quando levada à Paris, ficava no mesmo apartamento que seu pai e os *Dzi*. Em uma de suas falas, Tatiana Issa afirma que:

os *Dzi Croquettes* fizeram parte da minha formação, da minha infância... E hoje eu acho que eu tenho uma noção talvez até mais clara, **após ter feito esse filme, de quanto eles influenciaram em uma série de coisa na minha vida**, pessoal e profissional. [E continua] E eu acho que essa vivência foi muito importante... tudo que eu falo no filme, nas locuções em *off*, essa *lembrança* de estar nos bastidores... eu era rata de coxia, ficava dormindo atrás mesmo... meu pai punha umas cadeiras, um cobertorzinho... eu ficava dormindo ali nas cadeirinhas e cresci com isso, só que, **falava pra todo mundo sobre isso e as pessoas não sabiam do que eu estava falando**¹²³.

Nos trechos enfatizados anteriormente, observo uma determinada atribuição de sentido aos *Dzi*. Sob um olhar retrospectivo, Tatiana Issa reelabora a sua experiência

¹¹⁹ *Idem*, p. 134.

¹²⁰ NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi. (org.). *Fontes históricas*. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2011, p. 235-289.

¹²¹ SILVA, Mariana. D. J. Um imaginário da redenção: sujeito e história no documentário musical. Doc On- Line. *Revista Digital de Cinema Documentário*, v. 12, p. 05-21, 2012, p. 7.

¹²² *Idem*, p. 10.

¹²³ ALVAREZ, Raphael; ISSA, Tatiana. Op. Cit. (Grifos meu).

infantil junto a eles, afirmando que a sua experiência de sujeito na vida adulta, as suas escolhas profissionais, e também de certa noção de liberdade, de valorização das diferenças, são efeitos dessa vivência com os *Dzi* na mais tenra idade. Ainda nesse diálogo, Raphael Alvarez também intervém e afirma: “então quer dizer, era uma coisa muito da Tati, *essa memória*, ver que realmente era verdade, não era só parte da imaginação dela.”¹²⁴ Ao longo do documentário a percepção de recuperar e, em certa medida, “cumprir um dever de memória”¹²⁵ sobre os *Dzi* é recorrente, tanto na fala dos diretores quanto na fala de vários entrevistados e também em títulos de matérias¹²⁶ jornalísticas sobre o mesmo. Sobre essas questões retomo Foucault, para o qual um autor não é simplesmente um nome, mas ele exerce uma função de autoridade na ordem discursiva, ele “assegura uma função classificatória: tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros.”¹²⁷ Assim, entendo que a *função* de autor/diretor não é apenas um “elemento do discurso”, mas é uma condição classificatória que justifica determinados recortes, enquadramentos, silenciamentos, visibilidades e dizibilidades.

Pelo fato de ser filha de um dos integrantes da equipe técnica dos *Dzi* e de ter vivido junto a eles grande parte de sua infância, isso foi agenciado por Tatiana Issa como argumento de autoridade e de verdade para convidar diversos artistas como o cantor Ney Matogrosso, a atriz Marília Pêra e integrantes do grupo *As Tais Frenéticas*, enfim, uma série de personalidades que, em alguma medida, corroborassem e articulassem toda uma narrativa sobre os *Dzi*, construindo uma complexa trama discursiva em torno do grupo.

Cíntia Braga, ao analisar o que denomina de “representação hegemônica das minorias sexuais no cinema brasileiro” investiga em que medida o filme *Dzi Croquettes* possibilita “repensar as questões de gênero e sexualidade a partir de uma operação de deslocamento dos discursos normatizantes”¹²⁸. Um dos seus objetivos é explorar a relevância de algumas produções cinematográficas brasileiras¹²⁹ “para as reflexões sobre gênero e sexualidade focadas na crítica às representações binárias de gênero e sexualidade”¹³⁰. A autora classifica os documentários analisados como não-heterossexuais. Segundo ela, tal enquadramento foi criado “não como uma possível homogeneização dos personagens, mas, ao contrário, como um esforço para não reduzi-los em citações identitárias que serão sempre incompletas e provisórias”.¹³¹ A autora focaliza em sua análise as possíveis representações de personagens que

¹²⁴ *Idem.* (Grifo meu).

¹²⁵ MUDROVIC, Maria Inés. “Por que Clio retornou a Mnemosine?” In: AZEVEDO, Cecília e outros (Orgs.). *Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: FGV, 2009, p. 103.

¹²⁶ OLIVEIRA, Alysson. “Dzi Croquettes” resgata memória da trupe musical. Disponível em: <<http://cinema.uol.com.br/noticias/reuters/2010/07/15/dzi-croquettes-resgata-memoria-da-trupe-musical.htm>> Acesso: 12/08/2015; MOREIRA, Julia. Dzi Croquettes: A história do polêmico grupo é lembrada e eternizada em documentário premiado. Disponível em: <<http://revistadehistoria.com.br/secao/reportagem/dzi-croquettes>> Acesso: 12/08/2015; RICO, Bruno. Filme Dzi Croquettes salva grupo de vanguarda de esquecimento. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/filme-dzi-croquettes-salva-grupo-de-vanguarda-do-esquecimento/n1237721086950.html>>. Acesso: 12/08/2015.

¹²⁷ FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Org. Manoel Barros da Motta. 4ªed. RJ: Forense Universitária, 2015, p. 277.

¹²⁸ BRAGA, Cíntia Guedes. *Desejos desviantes e imagem cinematográfica*. Dissertação (Mestrado) UFBA, Salvador, UFBA, 2013.

¹²⁹ Além do filme *Dzi Croquettes* (Tatiana Issa e Raphael Alvarez, 2009), ela analisa *Meu Amigo, Claudia* (Dácio Pinheiro, 2009) e *Bombadeira* (Luis Carlos de Alencar, 2007).

¹³⁰ BRAGA, Op. Cit., s/n.

¹³¹ *Idem.*

embaralhassem as noções de normalidade e naturalidade em relação à sexualidade, que não poderiam ser facilmente diagnosticadas como positivas ou negativas e nas quais o binarismo fosse notadamente uma classificação redutora¹³².

No entanto, desconfio dessa classificação, por entender que o ato de nomear é um exercício de poder, é atribuição de sentido, logo, a designação ‘não-heterossexuais’ pode reforçar uma ideia de que a heterossexualidade é o centro, o padrão, o eixo, repondo assim uma hierarquia entre hetero, homo/bissexualidade. Sendo assim, não considero, em si, um problema enquadrar os *Dzi* como um documentário de temática LGBT, para utilizar a nomenclatura corrente do movimento social, desde que tenhamos a percepção de que essas identidades não são naturais, mas historicamente forjadas. Ademais, entendo que nomear é uma forma de politizar o debate em torno da sexualidade nos anos 70, além de evidenciar o caráter conservador da ditadura e contribuir para desestabilizar o discurso heteronormativo do período como também de grande parte da historiografia sobre o mesmo.

Não por acaso, desde o seu lançamento, a circulação do documentário ficou em grande medida restrita aos festivais de cinema voltados para a temática LGBT como o Festival Mix Brasil,¹³³ entre outros. Entendo que esse enquadramento dos *Dzi* é efeito tanto da narrativa fílmica quanto do olhar, do sentido que os diretores e a maioria dos depoimentos atribuem aos *Dzi*. Evoca-se uma necessidade de inserir o grupo em uma narrativa mais ampla sobre a nossa história recente, principalmente no que diz respeito à censura aos espetáculos teatrais considerados subversivos. Entre fevereiro e março de 1974, os *Dzi Croquettes* foram um dos alvos da censura, tendo sua apresentação suspensa por mais de três meses, foram obrigados pelos censores da ditadura a “aumentar dois centímetros o tamanho das tangas”¹³⁴ para poder continuar em cartaz. Tal acontecimento constitui-se no elo entre os *Dzi* e a face repressora da ditadura, sobretudo no início do documentário, como veremos adiante.

É importante esclarecer que nos anos 1960/70 predominava um histórico pudor em relação a nudez. *O Diário de Notícias* de janeiro de 1974 ao falar sobre a moda do verão, destaca que no Píer construído em frente à Rua Farne de Amoedo, em Ipanema, aos fins de semana era possível encontrar um público diverso composto por artistas, hippies, intelectuais e o que se denominava da época de “a turma do *gay power*”.

Tudo é permitido no Píer. Os maiôs são os menores do Rio e algumas banhistas aparecem de calcinha e sutiã o que não causa a menor sensação. A turma do *gay power* comparece à moda Tarzã, isto é, pequena tanga de couro amarrada dos lados por um barbante quase invisível. Lenny Dale e suas *Dzi Croquettes* lançaram a moda e diariamente estão lá fazendo seu desfile, sendo que algumas tangas são bordadas com pedrarias¹³⁵.

Porém, a nudez não era uma exclusividade dos *Dzi*, o espetáculo *Hair*, encenado no final dos anos 1960, também foi censurado por apresentarem em suas performances

¹³² *Idem*.

¹³³ Ver: SILVA, Marcos Aurélio da. Territórios do Desejo: Performance, Territorialidade e Cinema no Festival Mix Brasil da Diversidade Sexual. Tese (Doutorado em Antropologia Social) UFSC, Florianópolis, SC, 2012.

¹³⁴ LOBERT, Op. Cit., p. 122.

¹³⁵ *Diário de Notícias*, Caderno Fim de Semana, 26 de janeiro de 1974, número de página ilegível.

o nu explícito. Nudez, palavrões e críticas à política vigente eram alguns dos elementos que a censura utilizava para retalhar os espetáculos. Fora do palco, a nudez em grande medida ficava restrita a espaços como a praia de Ipanema, que até hoje é um dos principais pontos turísticos frequentado pelo público homossexual no Rio de Janeiro. Dessa maneira, enxergo que os *Dzi* se constituíram numa referência importante na popularização da moda das tangas entre os homens, assim como exploravam elementos considerados femininos como pedrarias, estampas e brilho. Buscavam com isso uma maior liberdade com o próprio corpo e com a sexualidade, além de questionarem as históricas e rígidas normas de gênero do período¹³⁶. Não por acaso, os *Dzi* começavam os seus espetáculos vestidos e terminavam apenas com uma minúscula tanga, como se vê na imagem abaixo, expressando a famosa frase de Lennie Dale: Life is a cabaret!! A vida é um cabaré!!

Figura 15: *Dzi Croquettes*



Fonte: <https://goo.gl/ALxAYT>

Nessa pedagogia de gênero, esperava-se que os homens se adequassem ao “modelo tradicional de virilidade, como força, segurança, independência e potência sexual”¹³⁷, atributos concebidos como “intrínsecos” ao gênero masculino e, portanto, não afeminado. As mulheres solteiras, por sua vez, deveriam resguardar a sua virgindade, elemento extremamente valorizado no mercado de matrimônios. Já as casadas, deveriam evitar possíveis relações extraconjugais, prática concebida como ‘desviante’ e ‘imoral’¹³⁸, - pois a lei do divórcio só veio em 1973-. Tema este polêmico na época e que ainda hoje reverbera em alguns segmentos da sociedade, principalmente em grupos religiosos. A beleza masculina também foi cantada por Caetano Veloso e Baby Consuelo, “Menino Do Rio”, capturada pelas lentes salientes e indiscretas do fotógrafo Alair Gomes¹³⁹ que, no início dos anos 1960, começou a fotografar corpos

¹³⁶ Sobre a relação dos *Dzi* com a censura voltarei a ela no próximo tópico.

¹³⁷ MÜLLER, Angélica. Não se nasce viril, torna-se: juventude e virilidade nos "anos 1968". In: DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Márcia. (Org.). História dos Homens no Brasil. SP: Unesp, 2013, p. 333.

¹³⁸ Ver COLLING, Ana Maria. *A resistência da mulher na ditadura militar no Brasil*. RJ: Rosa dos Tempos, 1997.

¹³⁹Cf: SANTOS, Alexandre. Janela indiscreta. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/janela-indiscreta>>. Acesso: 16/10/2015; GOMES, Aline

masculinos dos jovens banhistas da janela do seu apartamento em Ipanema. Em suas fotos, é possível perceber um predomínio na estética corporal masculina do período, como a manutenção dos pelos corporais, algo que os *Dzi* também mantinham, diferentemente do modelo histórico predominante na contemporaneidade que valoriza o corpo depilado.

Figura 16: Foto do acervo de Alair Gomes e reproduzida por César Barreto



Fonte: <https://goo.gl/3hX5Ea>

Angélica Müller aponta que o ideal de masculinidade entre jovens revolucionários, em grande medida, foi mimetizado na figura masculina de Che Guevara, considerado portador de uma histórica concepção de dominação, força e virilidade, que não abria espaço para homossexualidade, percebida como um perigo à masculinidade, levando a um suposto efeminamento¹⁴⁰. Para a autora, após a revolução cubana em 1959 a figura de jovens destemidos e corajosos “incendiaram as mentes (e corações!) de moços e moças que lutavam para quebrar uma série de paradigmas em busca de uma nova sociedade”¹⁴¹. Deveras, o ano de 1968 representou o “início da problematização da identidade masculina, um período de redefinição para os papéis desempenhados pelas mulheres e de gestação do feminismo e do movimento gay no país”¹⁴². No meio dessas disputas por manter ou expandir as concepções de masculinidade e de feminilidade, temos os *Dzi Croquettes* desestabilizando e esvaziando as noções hegemônicas e jogando com a ambiguidade no e pelo corpo.

Todavia essa exposição e politização do corpo no espaço público poderia provocar reações de cunho moral. Um exemplo disso é a figura histórica de Leila

Ferreira. A fotografia de Alair Gomes: o fascínio pelo corpo masculino. VI EHA-Encontro da História da Arte, UNICAMP, p. 13-20, 2010.

¹⁴⁰ É sabido que Havana, capital de Cuba, foi um acampamento militar e historicamente este é um espaço avesso às homossexualidades. Ver: ALBA. Guien. *La orgía de los repudiados: así es el refugio sexual de los gays cubanos*. Disponível em: <http://www.playgroundmag.net/articulos/reportajes/orgia-repudiados-refugio-sexual-cubanos_0_1477052284.html>. Acesso em 30/10/2015. Ainda nesse sentido, temos o filme *Antes do Anoitecer*, com Javier Bardem, que conta a história de Reinaldo Arenas (1943-1990), um poeta e escritor cubano que foi duramente perseguido pelo regime comunista por ser homossexual.

¹⁴¹ MÜLLER, Op. Cit., p. 323.

¹⁴² *Idem*, p. 300.

Diniz,¹⁴³ canonizada como porta-voz da mudança de costumes e comportamentos em plena ditadura. Na época, ela ficou marcada como uma ameaça ao modelo heteronormativo de família por falar publicamente dos seus amores e afetos. Foi atacada de todos os lados, como enumera o jornalista Joaquim Ferreira dos Santos¹⁴⁴. Para os militares, ela era um péssimo exemplo às jovens solteiras, por fazer apologia ao sexo fora do casamento. Para grupos feministas radicais, que acreditavam que Leila Diniz estaria a serviço dos homens, ela representava uma postura vulgar, por defender a liberdade sexual, e, para grupos de esquerda, ela era vista como alienada. Sua entrevista ao *O Pasquim*¹⁴⁵, em 15 de novembro de 1969, incomodou os censores da ditadura.

Na longa entrevista concedida ao semanário Leila Diniz chegou a dizer cerca de 71 palavras, falou dos seus amores, da preferência por homens casados e de ter perdido a virgindade na passagem dos 15 aos 16 anos, o que fez com que a ditadura oficializasse a censura prévia aos periódicos que fora denominada de - Lei Leila Diniz. Após essa longa entrevista, foi punida moralmente, perdendo o emprego de atriz em importantes canais de tv como a Rede Globo, Excelsior e Tupi e tendo que viver de pequenos trabalhos. Angélica Müller sublinha que Leila Diniz foi “o signo da liberdade feminina potencializada pelos valores viris de independência e autoconfiança, motivo para aflorar o machismo dos mais conservadores”¹⁴⁶. Em vista disso, falar de Leila Diniz numa reflexão sobre os *Dzi Croquettes* é destacar a emergência de uma outra feminilidade mais livre e até libertária que emergia naquele contexto. Se ela frequentava a praia grávida e vestida de biquíni, os *Dzi*, por sua vez, vão terminar suas apresentações vestidos com uma minúscula tanga, desse modo, ambos podem ser considerados subversivos frente à moral conservadora como, também, protagonistas e criadores de novas performances de masculinidade e feminilidade nos anos 70.

Retomando a minha leitura da narrativa fílmica, focalizo a leitura de Cíntia Braga que, inspirada em Foucault, propõe uma análise crítica do cinema se aproximando mais das reflexões da filosofia e da estética do que do caráter semiológico desse tipo de narrativa. Com efeito, ela pensa o filme não como “criação autoral”, mas como acontecimento, ou seja, como algo singular e único de acordo com uma relação espaço-tempo de sua produção. Isso significa que a narrativa audiovisual não “encena uma sociedade”, como sugere Marcos Napolitano, mas participa, inventa e institui um dado sentido ao que chamamos de realidade. Assim sendo, entendo o documentário não como produto ou reflexo do vivido, porém como um constructo histórico, efeito de uma complexa trama discursiva que produz uma unidade narrativa a partir da junção de elementos heterogêneos (como imagens, sons, entrevistas). Produzindo, neste caso, outros sentidos e enquadramentos sobre os *Dzi*. Desta maneira, é necessário evidenciar que o filme “possui um movimento que lhe é próprio”, porquanto, cabe ao historiador “refazer o caminho trilhado pela narrativa e reconhecer a área a ser percorrida a fim de compreender as opções que foram feitas e as que foram deixadas de lado no decorrer de seu trajeto”¹⁴⁷.

¹⁴³ SANTOS, Joaquim Ferreira dos. *LEILA DINIZ: uma revolução na praia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008; GOLDENBERG, Mirian. *Toda mulher é meio Leila Diniz*. 2ª ed, RJ: Edições Bestbolso, 2008.

¹⁴⁴Ouçã a entrevista completa de Leila Diniz ao *O Pasquim*. Disponível em: <<http://www.radiobatuta.com.br/Episodes/view/723>>. Acesso: 30/08/2015.

¹⁴⁵Entrevista completa ao *O Pasquim*. Disponível em: <<http://www.omartelo.com/omartelo23/musas.html#alto>>. Acesso: 30/08/2015.

¹⁴⁶MÜLLER, Op. Cit., p. 318.

¹⁴⁷MORETTIN, Eduardo V. O Cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História: questões e debates*, Curitiba, n.38, 2003, p. 38-39.

Nesse exercício analítico, é preciso observar os sentidos presentes na narrativa cinematográfica, para além das possíveis críticas externa à obra. Por isso, a ideia de *making off*, já mencionada acima, também deve ser problematizada, pois não é só o que supostamente “sobra” do filme principal, é em certa medida, outra obra, uma espécie de nota de rodapé da narrativa fílmica. Deste modo, posso questionar: quais os temas estão só no *making off* e não na narrativa principal? E o que isso pode nos dizer? Tais questões me permitem, como historiador, desconfiar do que é dito e como é dito, pensar um artefato como fonte histórica, o entendendo como evidência de um acontecimento, é compreender que os fatos não são dados, mas sim inventados e elaborados segundo “o conjunto de práticas discursivas ou não discursivas que faz alguma coisa entrar no jogo do verdadeiro ou falso e o constitui como objeto para o pensamento”¹⁴⁸.

De modo geral, identifico nestes “bastidores” do documentário a apresentação do complexo processo de construção do mesmo. Além disto, se ressalta o quanto o grupo foi importante para se pensar o surgimento de outras masculinidades no período da ditadura. Apresenta-se uma série de depoimentos de vários profissionais que atuaram na sua elaboração, edição e divulgação. Em sua maioria, enfatizam o impacto que tiveram ao assistir pela primeira vez as imagens das apresentações dos *Dzi Croquettes*. Um dos argumentos correntes é o de colocar os “*Dzi Croquettes* no lugar que eles merecem”, neste caso, seria um modo de classificá-los como revolucionários da moral e dos bons costumes. Outra possibilidade é a de poder assistir algumas performances musicais exclusivas do grupo e, assim, observar a sua inventividade e interatividade em cena.

Perante isso, apresento uma breve descrição dos primeiros minutos do documentário com o intuito de localizar o/a leitor/a na narrativa fílmica e alguns dos sentidos forjados. O filme começa com imagens de alguns integrantes dos *Dzi Croquettes* já falecidos, como Wagner Ribeiro e Lennie Dale, ambos considerados, historicamente, a ‘mãe’ e o ‘pai’ do grupo. Sendo o primeiro o idealizador e responsável por grande parte dos textos encenados pelos *Dzi* e que, infelizmente, não deixaram registros dos mesmos e o segundo foi o coreógrafo, responsável por imprimir a técnica de dança ao grupo. Ao começar por eles, de certa forma o documentário cristaliza as posições de pai e mãe, como uma maneira de instituir e comunicar uma estabilidade das atribuições da ‘família *Dzi*’. Não por acaso, Lennie é colocado como uma figura paterna disciplinadora e rigorosa no palco. Wagner, por seu turno, é apresentado como a ‘mãe’, a figura que teria elaborado a maior parte dos textos das primeiras apresentações do grupo, além de colocar Lennie no papel de “pai”.

Ao falarem de si mesmos, “os atores davam grande peso ao fato de que a “maioria nunca tinha pisado num palco” e afirmavam, categoricamente, que não sabiam dançar”¹⁴⁹. Segundo Lobert, Lennie como “coreógrafo, idealizador dos balés e da montagem do roteiro da peça, além de professor prezado e único dos demais componentes”¹⁵⁰, imprimiu no grupo um rigor e disciplina na execução das coreografias. Nas primeiras apresentações dos *Dzi* as performances ainda eram de certa forma, amadoras. Lobert sugere que durante a primeira temporada “o espetáculo consistia em escassos quadros prensados nos elásticos - 20 minutos concedidos no segundo horário de show” da Boate Mr. Pujol (dez. 1972). Com Lennie, os ensaios foram incorporados à dinâmica dos *Dzi*. Coreografias eram ensaiadas meses antes dos espetáculos, além dos chamados “esquentamentos” com “duas, quatro, oito e até doze

¹⁴⁸ FOUCAULT, Michel. Política e ética: uma entrevista. In: *Ética, Sexualidade, Política*. Org. Manoel Barros da Motta. 2ª ed. RJ: Forense Universitária, 2006, p. 242.

¹⁴⁹ *Idem*, p. 130.

¹⁵⁰ *Idem*, p. 129.

horas de ensaio em véspera de estréia”¹⁵¹. Em grande medida, o documentário enquadra o sucesso dos *Dzi* como um efeito desse rigor profissional e artístico de Lennie, já que era ele quem abria e fechava as apresentações. Mas não podemos esquecer que além dele, Carlos Machado, Cláudio Gaya e Ciro Barcellos vão se constituir também em exímios bailarinos entre os *Dzi*. Devido à sua formação e habilidades na arte teatral, Ciro Barcellos rememora que Cláudio Gaya ajudava a muitos deles, dando sugestões na elaboração de seus personagens, textos e figurinos.

Wagner Ribeiro, considerado o autor confesso do espetáculo, “sua competência profissional impunha-lhe o desafio de manter um monólogo de larga duração sem o apoio dos outros atores em cena”, já nos números musicais, ele cantava e acompanhava algumas coreografias, porém, “seus escassos passos de dança sempre destoavam do conjunto”¹⁵². Dessa maneira, percebo que o documentário reforça um sentido atribuído a Wagner e Lennie no projeto de família elaborado pelos *Dzi*. Há um reforço das posições normativas do núcleo familiar, Lennie como um pai rigoroso, disciplinador, numa performance de masculinidade com atributos historicamente associados a esse gênero e Wagner, como uma mãe cuidadora, apresentando um feminino com traços de submissão. Como sugere Butler, as performances de gênero só nos são possíveis por estarmos inseridos em uma histórica pedagogia de gênero. Com efeito, nossas escolhas não rompem totalmente com o que está posto, entretanto, o embaralhamento das insígnias masculinas e femininas racham os sentidos historicamente atribuídos a essas posições e é nesse sentido que as performances dos *Dzi* precisam ser pensadas.

Em seguida, uma performance estilo cabaré, ao som de *Goodnight Ladies (Lou Reed)*, apresentada por Ciro Barcellos em 2008, no Rio de Janeiro é apresentada no documentário. Ciro Barcellos aparece em cena, sozinho, dançando em volta de uma cadeira, vestido com um lingerie preta, tendo o corpo coberto de purpurina, forte maquiagem, um crucifixo no pescoço e envolto com um boá de pluma rosa, e nos pés, calçando um com uma bota de salto fino e o outro com um coturno, como é possível observar nas imagens adiante. Em certa medida essa performance funciona como uma tentativa de atualizar o legado dos *Dzi* em relação à censura da época. A utilização de elementos historicamente considerados masculinos e femininos provocou, e ainda provoca estranhamento, além de apontar como os *Dzi* borraram e criaram novas possibilidades e experiências esgarçando essas categorias.

Outro sentido possível é expressar uma crítica à moral conservadora vigente em relação à sexualidade, não só no período dos anos 70, mas também apontar a vigência e/ou atualização desse conservadorismo, principalmente na resistência de setores da sociedade, a uma maior inclusão dos sujeitos não heterocentros. Ao colocar no pescoço um pingente em forma de cruz, fazendo alusão à moral cristã, procura-se criticar a intervenção e imposição desses valores sobre toda a sociedade, sendo também uma forma de dessacralizar e desestabilizar a fronteira entre o que é considerado sagrado e profano.

¹⁵¹ LOBERT, Op. Cit., p. 130.

¹⁵² *Idem*, p. 74.

Figura 17: Ciro Barcellos



Fonte: ALVAREZ, Raphael; ISSA, Tatiana. Op. Cit.

Em vários momentos dessa apresentação projetam-se algumas frases como estas: “31 de março de 1964, um golpe militar derruba o governo do presidente João Goulart. As Forças Armadas assumem o controle do país”. Em seguida, “9 de abril de 1964: Decretado o Ato Institucional N.1, cassando mandatos políticos de opositores ao Regime Militar”. Por conseguinte, “13 de dezembro de 1968: decretado o Ato Institucional N.5, que concede ao regime militar poderes totalitários sobre as liberdades civis”. Posteriormente, apontam-se os principais alvos da censura impetrada pelo AI-5, “500 filmes, 450 peças teatrais e 1000 letras de músicas”. Essas frases reforçam o que já está posto, principalmente na historiografia sobre a ditadura, enquadrando os *Dzi* em uma narrativa que frisa a relação entre repressão e resistências.

Quanto à trilha sonora, em certa medida faz referência à censura que o grupo vivenciou em 1974 e que os fizeram sair do Brasil rumo à Europa, ao dizer: *Goodnight ladies, ladies goodnight, It's time to say goodbye*, ou seja, *Boa noite garotas, garotas boa noite, é hora de dizer adeus*. Os *Dzi* foram ao exterior devido à contingência da censura de suas apresentações no início de 1974, logo, não era só dizer adeus ao Brasil, mas era dizer adeus aos fãs, aos shows, aos amigos, a todo um ideal de vida em comunidade e de expressão de sua arte que se constituía ao longo dos primeiros anos do grupo. Ao sair do Brasil em 1974, os *Dzi* buscavam também ampliar o seu público, testar a sua arte e aproveitar as possíveis oportunidades que a relação deles com Liza Minelli, por exemplo, que como madrinha foi fundamental para lhes abrir as portas da imprensa francesa, como é evidenciado ao longo do documentário.

Isto posto, entendo que esse enquadramento da performance de Ciro Barcellos é uma tentativa de inserir o grupo no rol dos denominados heróis da resistência. Todavia, em grande parte da historiografia privilegia-se àqueles que pegaram em armas, mas silencia-se os que fizeram do corpo, da arte e da sexualidade meios de resistência e suas armas. Como bem nos lembra o antropólogo Júlio Simões, “a sexualidade, longe de ser matéria confinada à intimidade e à privacidade de cada qual, é um terreno político por excelência”.¹⁵³ Dessa maneira, entendo que os *Dzi* politizaram seus corpos, seus desejos e afetos, ao expressarem uma sexualidade ambivalente, “nem homem, nem mulher, mas gente”, diriam eles.

Passado esse prelúdio, surgem cenas dos bastidores com os integrantes dos *Dzi* se maquiando, e, nessa sequência de imagens é acionada uma locução em *off* da diretora que diz: “Eu nasci em janeiro de 74, não poderia imaginar que o movimento iniciado

¹⁵³ SIMÕES, Júlio Assis & FACCHINI, Regina. *Do movimento homossexual ao LGBT*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2009, p. 12.

dois anos antes [08/08/1972], iria mudar minha vida, revolucionar o Brasil”. A ideia de revolução permeava os sonhos e ambições de muitos jovens daquela geração. Wagner Ribeiro e grande parte dos *Dzi* vivenciaram nos anos 60 a emergência do movimento hippie. Wagner, por exemplo, defendia e acreditava na arte como uma forma de revolução, o confronto de ideias, de valores, questionando o que estava posto socialmente, tal prática era considerada uma arma contra a concepção de “moral e bons costumes”. Assim, os *Dzi* vivenciaram e protagonizaram a chamada revolução sexual. Alguns, rompendo com uma educação ortodoxa, ousaram se vestir como mulheres, como Benedicto Lacerda. Outros, namorando homens e mulheres, além de alguns namoros dentro do próprio grupo.

Após a cena com Ciro Barcellos, uma série de imagens da época, como as apresentadas adiante, muitas delas produzidas pelo cineasta Silvio Tendler, é sobreposta com outras imagens sobre o espetáculo dos *Dzi* nos anos 1970.

Figura 18: Bayard Tonelli e Paulette representando enquanto a força militar nas ruas reprimia os manifestantes



Fonte: ALVAREZ, Raphael; ISSA, Tatiana. Op. Cit.

Figura 19: Cláudio Gaya dançando e um pelotão em marcha



Fonte: ALVAREZ, Raphael; ISSA, Tatiana. Op. Cit.

Figura 20: Lennie Dale e Paulette dançando enquanto uma autoridade militar emitindo um discurso



Fonte: ALVAREZ, Raphael; ISSA, Tatiana. Op. Cit.

Muitas dessas imagens recordam as manifestações estudantis de 1968 contra a ditadura brasileira, dado que se tornaram ícones “e virtualmente todos os eventos que, hoje em dia, assinalam a história daquele período os exibem”¹⁵⁴. Produzindo uma espécie de jogo entre espaço público e privado, é como se do lado de fora imperasse a repressão, o medo, a violência do Estado e, por outro, os *Dzi*, dentro do teatro vivendo outra realidade ou a noção do desbunde. De sentido ambivalente, o termo ‘desbunde’ era uma gíria da época que evocava a ideia de “farra”, “curtição” e uma suposta “despolitização”. Nas palavras de Sheyla Diniz, a “gíria desbunde foi empregada por militantes de esquerda para se referirem, de modo pejorativo, aos que renunciavam se engajar contra a ditadura ou que recuavam em relação à luta armada”.¹⁵⁵ Porém, outro sentido atribuído ao termo, possível de uso, é o de que desbundar seria uma metáfora, uma alusão a uma mudança radical de comportamento, significava, também, a emergência de outra moralidade, outra estética, em contraponto ao conservadorismo moral vigente¹⁵⁶.

Concebo que a utilização desses recursos agencia e reforça um sentido dualista sobre o período. Reforçando, reificando e polarizando um sentido de “heróis da resistência” *versus* repressores e censores. Ao evidenciar o caráter transgressor de suas performances, os *Dzi* são enquadrados como um dos precursores ou ícones do incipiente movimento homossexual, que começava a se constituir no Brasil, principalmente, nos grandes centros urbanos, como no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Entendo que a produção do documentário não só objetiva contar a história dos *Dzi Croquettes* como também tem um intencionalidade: inseri-los numa determinada perspectiva interpretativa sobre os anos 1970, colocando-os como ‘heróis da resistência’, não pela luta armada, mas pela “ousadia, ineditismo e originalidade”, como diz Leiloca (uma das entrevistadas e ex-integrante do grupo: *As Frenéticas*) e crítica às convenções sociais e aos costumes, principalmente em relação à sexualidade, ao gênero e uma histórica dominação entre homens e mulheres. A utilização do discurso com teor histórico, como aponta Mariana Silva, institui um efeito de verdade sobre os *Dzi*. Ao analisar os *Dzi Croquettes*, ela diz:

¹⁵⁴ FICO, Carlos. Violência, trauma e frustração no Brasil e na Argentina: o papel do historiador, *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 27, jul./dez. 2013a, p. 246.

¹⁵⁵ DINIZ, Sheyla Castro. Desbundados e Marginais: A MPB “pós-tropicalista” no contexto dos anos de chumbo. XII BRASA: CONGRESSO INTERNACIONAL DA BRAZILIAN STUDIES ASSOCIATION King’s College, Londres, Inglaterra, 20 a 23 de agosto de 2014, p. 2.

¹⁵⁶ RODRIGUES, Jorge Caê. Op. Cit., 2010, p. 42.

“Era o tempo da ditadura”, “As pessoas não entendiam direito...”, são noções reiteradas). O peso do discurso de teor histórico, aqui, encontra uma de suas materializações mais comuns nos documentários musicais. Articulada a isso, a ideia de que esses personagens não raro foram outrora mal interpretados [...] reforça o sentido de ousadia, empáfia e, sobretudo, de originalidade inerente a eles¹⁵⁷.

A autora ainda sugere que a utilização do dispositivo de entrevista cristaliza “modos e propósitos desse recurso”, sedimentando uma espécie de “fórmula” na produção de documentários musicais, pois seleciona aqueles “entrevistados já celebrizados em seu campo de atuação” reforçando o sentido de “quem está autorizado a falar”. Como exemplo temos a figura do produtor, jornalista e crítico musical, Nelson Motta¹⁵⁸, presença recorrente em documentários de “temática musical”. O seu testemunho confere autenticidade à narrativa fílmica. Além de diretores de teatro como Aderbal Freire Filho, Amir Haddad, Jorge Fernando e José Possi Neto. Como sublinha Foucault, o discurso não é “simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar”¹⁵⁹, por isso, o filósofo afirma que “ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo”¹⁶⁰, logo, os inúmeros personagens elencados acima exemplificam quem está autorizado a falar sobre os *Dzi* instituindo assim um efeito de verdade à narrativa fílmica.

Em seguida, continua Mariana Silva, a estratégia de utilização de matérias de arquivos entrecruzados com entrevistas, imagens e “fragmentos de sonoridade” objetiva assegurar um “atestado de referencialidade” e autenticar um momento histórico “que arregimentam qualidade expressiva ao discurso fílmico”. E finalmente, a *heroicização* dos personagens é um recurso narrativo, “a fim de que seus feitos sejam enfim reconhecidos e assentados na memória histórica do país”.

Porquanto, no caso dos *Dzi Croquettes*, “o uso de drogas lisérgicas e a condição homossexual de vários dos componentes do grupo são figurativizados como a transgressão”¹⁶¹. Por sua vez, a ditadura civil-militar - em *Dzi Croquettes* -, é *figurativizada* “como meio de repressão à ideias e costumes díspares ao regime”. Como já nos disse Marc Ferro, “seria ilusório imaginar que a prática dessa linguagem cinematográfica é, ainda que inconscientemente, inocente”¹⁶². Como sugere Fischer, “analisar discursos significa em primeiro lugar não ficar no nível apenas das palavras, ou apenas das coisas; muito menos, buscar a bruta e fácil equivalência de palavras e coisas”¹⁶³, mas é procurar “não o que estaria escamoteado, mas os modos de se fazer verem certas coisas num determinado tempo”¹⁶⁴. Por isso, ao analisar essa narrativa fílmica sobre os *Dzi* realço não só as palavras, mas alguns dos signos, dos elementos e dos possíveis sentidos e objetivos de sua produção.

¹⁵⁷ SILVA, Op. Cit., p. 13.

¹⁵⁸ Sua presença é recorrente em outros documentários como: 50 anos do Rock brasileiro (<https://www.youtube.com/watch?v=ymRYc6UGUyw>); Elis Regina (https://www.youtube.com/watch?v=d6L_7RfM9zs) entre outros.

¹⁵⁹ FOUCAULT, Michel. *A Ordem do discurso*, Edições Loyola, 17ª Ed. SP, 1996, p. 10.

¹⁶⁰ *Idem*, p. 37.

¹⁶¹ SILVA, Op. Cit., p. 18.

¹⁶² FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 18.

¹⁶³ FISCHER, Op. Cit., p. 137.

¹⁶⁴ *Idem*, p. 138.

Ao longo dessa pesquisa me deparei com uma nova informação: o 14º integrante dos *Dzi*, Jarbas Braga. Até então, as únicas informações sobre ele se encontram em James Green, no livro *Além do Carnaval* e em Rosemary Lobert. Ao longo da pesquisa, encontrei uma matéria do *Jornal do Brasil* (quinta-feira, 07 de fevereiro de 1974) e no *Diário de Notícias* (sexta-feira, 08 de fevereiro de 1974) que me deram mais pistas sobre Jarbas Braga e a sua participação nos *Dzi*. Entretanto, você leitor/a poderá se perguntar por que eu não o mencionei no início deste capítulo, ao falar dos outros integrantes. Essa escolha foi feita pelo seguinte: ao longo do documentário não há nenhuma menção ao Jarbas. Tal opção, possivelmente, pode atribuir pouco sentido e/ou importância a ele, ou ainda significar que ele foi esquecido, o que também me diz muito sobre o valor a ele atribuído. Por conseguinte, considero isso um exemplo de como a narrativa fílmica produz silenciamentos e (re)cortes de acordo com o objetivo daquilo que se quer contar e instituir.

Segundo Lobert, no arranjo familiar inventado pelos *Dzi*, Jarbas Braga assumia o papel de avó. Aqui podemos perceber o fator geracional, em que a questão da idade é um critério para demarcar posições nessa “família mágica”, instituindo uma hierarquia dentro do grupo. Paulistano, tinha entre 39 e 40 anos quando entrou nos *Dzi*. “Advogado, diplomado, era publicamente conhecido como cantor lírico, barítono, em desempenhos de música de câmara, e tinha sido premiado na Europa”.¹⁶⁵ Sobre ele o *Diário de Notícias* relata que:

Jarbas Braga, 39 anos, paulista, é a avó. E como todas, tem as suas manias. Em São Paulo era o único que não morava com a nova família, para não deixar sua mãe e a babá sozinhas. É advogado, mas pintou na vida como cantor de câmara, barítono e é quem dá aulas de canto para os Croquetes. Fez Herodes em **Jesus Cristo Superstar** e até o ano retrasado dava recitais de canto. No palco, diz que não representa “Vivo algo real. Tudo é real e maravilhoso. Nunca fui homem, nem mulher, nem bicha. Sou gente”. *Dzi* Croquetes para ele é apenas mais uma experiência e o grande sonho é gravar seu primeiro Lp, pois se considera uma das vozes mais bonitas do Brasil¹⁶⁶.

Lobert ainda nos diz que:

a vovó era o cantor profissional do grupo. Sua escolha deveu-se tanto à sua voz de barítono como ao fato de nunca dançar. Acompanhava pelo canto as principais coreografias, mas, à semelhança dos anteriores, consagrava-se num solo. Sua presença ficava ainda mais evidenciada no “Final”, por ser o único a apresentar-se em maiô inteiriço, enquanto os outros só ostentavam tangas¹⁶⁷.

Por fim, e não menos importante, temos um relato mais extenso sobre Jarbas Braga e a sua relação com o grupo no *Jornal do Brasil*:

Sentado na primeira fila, com um macacão azul-marinho, rabo-de-cavalo e uma barba espessa, Jarbas Braga solta de vez em quando sua voz de barítono para ajudar o coro. Os amigos o chamam de *mamãe* ou *vovó*. [...] Como esteve doente, preferiu não participar dos números

¹⁶⁵ LOBERT, Op. Cit., p. 26.

¹⁶⁶ *Diário de Notícias*, sexta-feira, 08 de fevereiro de 1974, p. 13.

¹⁶⁷ LOBERT, Op. Cit., p. 75.

de dança, cantando somente a composição de Jacques Brel *Ne me Quitte Pas* e declamando Cecília Meireles. –É uma *transa* incrível essa deles me chamarem de mamãe - diz rindo e mostrando os dentes perfeitos. – **Eles querem que eu realmente me sinta como se participasse da família, mas na verdade eu não me sinto assim.** Quando estreei no Pujol, logo na primeira noite, confesso que fiquei bastante chocado. Achei que era um *show* de homossexuais. Mas quando comecei a *sacar* um pouco mais, vi que não era nada disso. A gente pode ser tudo no espetáculo. Eu, por exemplo, faço meu número com um vestido e um chapéu que foram da minha vó e, se tiver vontade, saio pela rua assim. Porque aqui, nada tem de ligação. Eu até ousaria dizer que estamos a um passo da loucura. Você é você, brincando de espetáculo. Jarbas mora com a mãe, uma velhinha de 80 anos, segundo ele super *prá frente* (“Ela é como Ruth Gordon de *Harold and Maude*, às vezes mais jovem do que eu”). Com 39 anos, ele estudou dois anos em Paris (“só música erudita”) e até poucos anos atrás não incluía música popular em seu repertório¹⁶⁸.

Jarbas desenvolveu, ou pelo menos se identificou, com parte da proposta de teatro dos *Dzi* pelo fato de romper com as noções hegemônicas de homem e mulher, propondo uma performance dúbia, ambígua em relação ao gênero, ao corpo e à sexualidade. Por conseguinte, Jarbas Braga, Wagner Ribeiro e Lennie Dale, até então, eram os mais velhos dos *Dzi*. O que lhes colocavam, ainda que buscassem expressar uma ideia de igualdade entre eles, posições de poder, de comando, reforçando e/ou instituindo uma hierarquia entre o grupo. Como diz Foucault, as relações de poder “são móveis, reversíveis e instáveis”¹⁶⁹ e isso se faz presente entre os *Dzi*. Jarbas chegou a integrar por um ano os *Dzi* (março de 1973 até março de 1974). Um dos possíveis motivos de sua saída foi sua discordância sobre a organização, ou falta dela, isto devido à necessidade de ‘se atropelarem’, uns aos outros, em cena, para poder se apresentar. Em suas palavras:

amor e briga são princípios para formar um grupo? O espetáculo é de bom nível para minha carreira, mas o grupo não é, é muita confusão. Eu tenho um excelente número de canto, e só. Eu gostaria de saber qual é o meu papel no resto do espetáculo, além de cantar perto das coxias e por cima de tudo ter que empurrar os outros para que entrem na hora certa no palco¹⁷⁰.

Ortega, em sua reflexão sobre amizade, observa que, para ela se constituir não significa ausência de conflito, pelo contrário, o dissenso, a tensão entre as diferenças é característica da potência política da amizade. Apesar disso, a meu ver, Jarbas não conseguiu se adaptar a proposta de vida e teatro elaborada pelos *Dzi*, exatamente, por não seguirem um modelo convencional de teatro, mas sim por ser um grupo que queria se formar em teatro. Como destaquei na fala de Jarbas, mencionada na matéria do *Jornal do Brasil* acima, ele se sentia deslocado, porquanto, já possuía uma formação anterior, principalmente musical, além de já ter atuado em peças com diretor, elenco, roteiro, ou seja, com papéis muito bem definidos em cena. E os *Dzi*, por sua vez, propunham uma produção coletiva, marcada pela suposta ideia de igualdade, onde todos

¹⁶⁸ *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, quinta-feira, 7 de fevereiro de 1974, p. 10. (Grifo meu em negrito).

¹⁶⁹ FOUCAULT, Michel. A ética do Cuidado de Si como Prática da Liberdade. Op. Cit., 2006.

¹⁷⁰ LOBERT, Op. Cit., p. 93.

poderiam criar, inventar e intervir na produção uns dos outros. Com a sua saída do grupo, Lennie e Wagner assumiram o protagonismo dentro da “família” ao longo do espetáculo. Temos, também, aqui um conflito geracional, enquanto Jarbas almejava uma vida mais estável, com posições de identidade e relações definidas, os *Dzi* embaralhavam tudo, provocando um curto-circuito nas posições de comando e decisão.

Por fim, o meu objetivo neste tópico foi localizar historicamente a produção fílmica sobre os *Dzi* e salientar como a mesma participa e inventa determinados sentidos sobre o grupo. Além disso, o desafio é realçar e entrecruzar os diferentes pontos enunciativos (filme, jornais, imagens etc) para tecer uma outra interpretação possível sobre os *Dzi Croquettes*. E é por isso que no próximo item privilegio alguns dos elementos que atuaram no processo de transformação de uma histórica gramática de gênero nos anos 70.

1.3 - Anos 1970: tempo de transformações

No Brasil, as décadas de 1960 a 1980 foram efervescentes no campo das artes (cinema, literatura e música) e no campo dos costumes e dos hábitos, porém, marcado pela repressão política. Em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva, foi implantado o Ato Institucional - AI-5, que “decretou o fechamento do congresso, a suspensão dos direitos constitucionais e a cassação de inúmeros mandatos”.¹⁷¹ Registra-se que após o AI-5 cerca de 500 filmes, 450 peças teatrais e aproximadamente 1000 músicas foram censuradas. Para o sociólogo Marcelo Ridenti:

com o AI-5, foram presos, cassados, torturados ou forçados ao exílio inúmeros estudantes, intelectuais, políticos e outros opositores, incluindo artistas. O regime instituiu rígida censura a todos os meios de comunicação, colocando um fim à agitação política e cultural do período¹⁷².

Se o tempo é sentido e percebido para além de uma continuidade cronológica, indo muito além da sucessão de dias e noites, estações do ano etc, torna-se possível questionar o que os *Dzi Croquettes* queriam fazer com e no seu tempo? Aonde pretendiam chegar? O que lhes moviam? Em grande medida eles queriam viver e expressarem-se através da arte, da dança, da música, agindo nos e através dos seus corpos, pretendiam romper com o que estava posto, movidos por outros valores, como uma noção de igualdade entre homens e mulheres, maior liberdade de vida, de sexualidade, enfim, novos modos de ser e de viver e ser, elaborando para si uma outra estética da existência, forjando outras masculinidades, menos rígidas e mais fluídas.

Outrora, os anos 1960 e 1970 podem ser considerados, como observa o sociólogo Renato Ortiz:

um momento de liberalização dos costumes [como] o consumo de drogas, a liberdade sexual, a emancipação feminina [que] não eram simples epifenômenos que pudessem ser administrados por uma determinada concepção de mundo conservadora¹⁷³.

¹⁷¹ GREEN, Op. Cit., 2000, p. 391.

¹⁷² RIDENTI, 2003, p. 152.

¹⁷³ ORTIZ, Renato. Revisitando o tempo dos militares. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo & MOTTA, Rodrigo P. Sá (orgs.). A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 122-123.

Percebo que nas reflexões de Renato Ortiz, James Green, Angélica Müller, João Silvério Trevisan e Júlio Simões, existe um reconhecimento do potencial político, inventivo, transformador e questionador nas novas experiências de gênero e sexualidade que emergiam nessas décadas. Entretanto, é predominante em considerável parte da historiografia sobre o período da nossa história recente a redução das interpretações ao campo político e econômico da ditadura civil-militar. Como afirma o historiador Douglas Marcelino:

a memória construída sobre os anos da ditadura, de modo geral, tende a ressaltar somente a dimensão política da censura que existia no período. Na verdade, a época é lida, como um todo, sobretudo a partir da chave política. **Questões como a sexualidade e outras relacionadas ao plano comportamental, quando mencionadas, são tomadas apenas como epifenômenos** de uma variante política fundamental. Assim, a história do Brasil entre 1964 e 85 tem sido reduzida a história política da ditadura militar¹⁷⁴.

Carlos Fico sugere que, para além de temas como o Golpe de 1964, a repressão política, a luta armada e a denominada resistência democrática é preciso investigar questões relacionadas ao cotidiano, à vida privada e as relações interpessoais. Assim, o autor argumenta que devemos olhar as chamadas “experiências criativas” - como os *Dzi Croquettes*-, que em tempos de repressão, potencializaram outras possibilidades de existência. Seguindo um raciocínio similar, Aarão Reis argumenta que devemos revisitar os chamados anos de chumbo de maneira a perceber a sua riqueza,

pois foram também *anos de ouro*, descortinando horizontes, abrindo fronteiras [...]preludes de fantasias esfuziantes, transmitidas pela televisão, em cores, alucinados anos, com seus magníficos desfiles carnavalescos e tigres e tigresas de toda sorte dançando ao som de frenéticos *dancin' days*¹⁷⁵.

Na visão da historiadora Ana Maria Colling, boa parte da história sobre as oposições e resistências as arbitrariedades da ditadura se constituiu numa história masculina que silenciou e invisibilizou a maioria das mulheres como sujeito político. Para a autora, na esteira do pensamento foucaultiano, falar da mulher militante na ditadura, por exemplo, “não é somente relatar os fatos em que esteve presente, mas é reconhecer o processo histórico de exclusão de sujeitos”¹⁷⁶. E digo mais, falar das relações masculino/feminino, hetero/homossexualidade, é apontar também como a narrativa histórica participa, molda, inventa e participa do jogo e manutenção dessas posições hierárquicas de gênero e de sexualidade.

De modo semelhante, o historiador James Green, ao pensar a relação entre ditadura e homossexualidades, reconhece que, apesar do esforço analítico e da “profusão de reflexões nos últimos anos sobre o tema”¹⁷⁷, ainda existe uma “ausência de produção acadêmica mais profunda que se mostre capaz de analisar, com o devido

¹⁷⁴ MARCELINO, Douglas Attila. *Subversivos e Pornográficos. Censura de livros e diversões públicas nos anos 1970*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2011, p. 22 (Grifo meu).

¹⁷⁵ AARÃO REIS, Op. Cit., 2014, p. 91.

¹⁷⁶ COLLING, Ana Maria. 50 anos da Ditadura no Brasil: questões feministas e de gênero. *OPIS*, Catalão, v. 15, n. 2, p. 370-383, 2015, p. 381.

¹⁷⁷ GREEN e QUINALHA, Op. Cit., 2014, p. 18.

cuidado, as questões relacionadas às sexualidades dissidentes e suas interações com as mudanças que marcaram o regime de 1964¹⁷⁸. Por isso, o autor identifica que os trabalhos que tem o tema da sexualidade como objeto de análise, geralmente ignoram a “sua relativa autonomia dos processos políticos mais gerais” ou discute-o “como se estivesse completamente desconectado da história do período”¹⁷⁹, conseqüentemente, ambos os pressupostos acarretam prejuízos para analisar as complexas relações e mediações das sexualidades com a dinâmica, as instituições e as relações de poder. Nessa lógica, Green pergunta:

quais foram os efeitos da ditadura no cotidiano de mulheres que amavam outras mulheres, de homens que desejavam outros corpos masculinos ou mulheres e homens que se recusaram a reproduzir as noções e o comportamento hegemônico de gênero?¹⁸⁰

Em vista disso, entendo que falar dos *Dzi Croquettes* é pautar esse debate sobre ditadura e homossexualidades, não esvaziando o seu caráter político e histórico, muito menos tratando o tema como algo exótico, frívolo, desconectado da trama histórica e discursiva que elabora a experiência dos ‘sujeitos’, ou melhor, focalizar os *Dzi Croquettes* é uma das maneiras de complexificar esse campo de produção historiográfico, evidenciando as lutas e as disputas em torno das interpretações sobre o passado recente. Como sugere o historiador Keith Jenkins, “não existimos num vácuo”¹⁸¹, ou seja, somos produto e produtores do nosso tempo. Para Jenkins, a história nada mais é do que “um constructo linguístico intertextual”¹⁸². Logo, as nossas questões, reflexões, conceitos, teorias e metodologias nos são possíveis e passíveis a partir de históricas condições de possibilidades numa determinada sociedade e numa relação espaço-tempo. Pois ninguém produz do nada, sem referências.

A uma série de “vozes” atravessando o nosso discurso, como é possível identificar na maioria dos autores e autoras arregimentados ao longo dessa pesquisa, seja como suporte teórico-metodológico e/ou bibliográfico. Assim sendo, reconheço que estamos inseridos numa complexa trama e em uma ordem discursiva que nos permite dizer determinadas coisas em detrimento de outras, como destaque na análise do documentário anteriormente abordado, porquanto “o que é possível saber e como é possível saber interagem com o poder”¹⁸³. Um poder que se traduz “no lugar histórico e social de onde [se] fala, [pois é no] lugar institucional onde o saber histórico se produz”¹⁸⁴.

Conseqüentemente, compreendo e defendo que focalizar as experiências de masculinidades dos e nos *Dzi* é uma maneira de desnaturalizar o que até então era e ainda é percebido, muita das vezes como ‘natural’, além de apontar o predomínio de uma visão muita das vezes heterossexista e misógina na produção do discurso histórico. E, por fim, é uma das formas de reconhecer e de não esquecer que o nosso conhecimento é perspectivista, parcial e lacunar, porquanto:

¹⁷⁸ *Idem*, p. 19.

¹⁷⁹ *Idem*.

¹⁸⁰ *Idem*.

¹⁸¹ JENKINS, Keith, *A História Repensada*. SP: Contexto, 2001, p. 21.

¹⁸² *Idem*, p. 26.

¹⁸³ *Idem*, p. 31.

¹⁸⁴ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval M. *História a arte de inventar o passado*. Ensaios de teoria da história-Bauru, SP: Edusc, 2007, p. 61.

as histórias são escritas do ponto de vista dos homens, mergulhados em seu cotidiano, pressentindo que fazem parte de algo mais grandioso, que são peças em uma engrenagem social complexa, problemática, conflitiva, de que só se pode divisar contornos parciais, de que só se pode conhecer verdades interessadas e relativas a tempos, lugares e contextos¹⁸⁵.

Ainda sobre o período, considero importante esclarecer a opção em me referir ao mesmo como ditadura civil-militar¹⁸⁶. Carlos Fico defende que o golpe de 1964 foi civil-militar, pois contou com a participação de agentes civis como Carlos Lacerda, Magalhães Pinto. Porém, o que se seguiu foi um governo estritamente militar, pois os civis foram afastados dos possíveis postos de comando como Carlos Lacerda e Adhemar de Barros. Por isso, para o período de 1964-1985, o autor prefere a designação de ditadura militar. Daniel Aarão Reis sugere que a participação de amplos setores organizados da sociedade civil possibilitou o golpe, a implementação e manutenção da ditadura até 1988, pois alguns se beneficiaram das políticas repressivas do período ressaltando ainda a ambiguidade e ambivalência presentes em diferentes grupos como: intelectuais, músicos, cinema e agentes da luta armada.

Entre resistências e consentimentos, Reis sugere que a ditadura foi civil-militar. Logo, a ditadura para o autor, “não foi um raio que desceu de um céu sem nuvens [ela] resultou de uma conjunção complexa de condições, de processos e de ações, cuja compreensão permite elucidar o que deixou surpresos e perplexos os contemporâneos, vencidos e vencedores”¹⁸⁷. À vista disso, optei pela designação ditadura civil-militar por entender que as práticas de censura foram em grande medida incitadas por indivíduos da sociedade civil junto às instâncias repressivas como a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP)¹⁸⁸.

É importante lembrar que no início dos anos 70 as disputas de censura “estavam circunscritas em larga medida às expressões literárias e artísticas que os militares encaravam com um desafio direto à política do regime ou à moralidade pública”¹⁸⁹. Porém, a censura praticada pelo Sistema Nacional de Informações (SNI) não era um todo homogêneo, ela tinha suas singularidades, o que estava em jogo era uma concepção de sociedade como uma unidade orgânica, alicerçada na assimetria e complementaridade entre homem e mulher, concebidos como mantenedores da ordem familiar heterossexual e, conseqüentemente, de toda a sociedade. Portanto, para os militares o Estado encarnava a racionalidade e caberia às instituições organizar e controlar as diferentes esferas da vida social, objetivando o desenvolvimento

¹⁸⁵ *Idem*, p.72.

¹⁸⁶ Uma breve discussão sobre a historiografia da ditadura civil-militar e a perspectiva de gênero já foi esboçada anteriormente, porém, para alinhar e localizar o presente debate, a retomo sob uma gradação mais ampla. SILVA, Natanael de Freitas. Ditadura civil-militar no Brasil e a ordem de gênero: masculinidades e feminilidades vigiadas. *Mosaico* (Rio de Janeiro), v. 7, p. 64-83, 2016. Além disso, reconheço a existência de um profícuo e amplo debate sobre as terminologias “ditadura civil-militar”, “regime militar”, “empresarial militar” etc., no entanto, como isso ultrapassa o escopo deste trabalho, sugiro as seguintes referências sobre o tema: MELO, Demian Bezerra de. *A miséria da historiografia: uma crítica ao revisionismo contemporâneo*. RJ: Editora Conseqüência, 2014; NAPOLITANO, Marcos. O golpe de 1964 e o regime militar brasileiro. Apontamentos para uma revisão historiográfica. *contemporanea Historia y problemas del siglo XX* | Volumen 2, Año 2, 2011; CAMPOS, Pedro Henrique Pedreira. *A ditadura dos empreiteiros: as empresas nacionais de construção pesada, suas formas associativas e o Estado ditatorial brasileiro, de 1964-1985*, tese doutorado, História, UFF, 2012.

¹⁸⁷ AARÃO REIS, Op. Cit., p. 18.

¹⁸⁸ No capítulo 3 eu retomo essa questão a partir de exemplos oferecidos por Douglas Marcelino.

¹⁸⁹ GREEN, Op. Cit., 2000, p. 399.

econômico. Assim, “toda contestação ao Estado é uma ameaça a seus fundamentos”¹⁹⁰. De acordo com o historiador Carlos Fico, a censura já vinha sendo praticada no Brasil antes mesmo do regime militar, em suas palavras:

não se pode falar propriamente no “estabelecimento” da censura durante o regime militar, porque ela nunca deixou de existir no Brasil. Livros, jornais, teatro, músicas e cinema sempre foram atividades visadas pelos mandantes do momento e, muitas vezes, tratados como simples rotina policial, pois as prerrogativas da censura de diversões públicas sempre foram dadas aos governos de maneira explícita, legalizadamente. Ademais, instrumentos reguladores-como “Leis de imprensa”, “classificações etárias” (para diversões públicas) e proibições de **“atentados à moral e aos bons costumes”**-frequentemente possibilitaram mecanismos censórios que contavam, além disso, com o benefício da legitimação que largas parcelas da sociedade lhes conferem, já que os consideravam “naturais”. Assim, para a ditadura militar, **tratava-se mais de uma adequação, não de uma criação**¹⁹¹.

Para o autor, os militares aperfeiçoaram as práticas repressoras, sobre temas como a nudez e a homossexualidade, que já vinham sendo praticadas no Brasil em governos anteriores, pois grande parte de setores da sociedade pertencente às camadas média e alta, mas também os leigos e mulheres, como destaque no terceiro capítulo, em sua maioria esposas de militares, assim como membros de organizações religiosas de cunho católico, temiam a expansão de novos valores, - como a liberalização sexual -, que solapassem a moral católica conservadora, até então predominante, como a crítica à heterossexualidade compulsória, como sugere James Green, e a emergência de novos movimentos identitários como o de mulheres e homossexuais.

Por isso, constato que o AI-5 foi um dos instrumentos legais perpetrados pela ditadura civil-militar para conter aqueles considerados ‘inimigos da moral e dos bons costumes’. Desta maneira, os principais alvos da censura foram, além da imprensa, as atividades artísticas como o “teatro, o cinema, a tv, o circo, os bailes musicais [e] as apresentações de cantores em casas noturnas”¹⁹², ou seja, todas as manifestações que em alguma medida apresentassem uma ‘ameaça’ ao projeto de homogeneização e manutenção da noção de masculinidade e feminilidade vigente na sociedade. Por isso, os *Dzi* ao colocarem em cena uma performance ambígua de gênero, apresentando homens travestidos, mas que não eram travestis, e se apresentando com tangas sumárias sob um corpo tido com o masculino, desestabilizaram as categorias de homem, mulher e homossexual e, por isso, se tornaram um dos alvos da censura.

¹⁹⁰ ORTIZ, Op. Cit., 2014, p. 120.

¹⁹¹ FICO, Op. Cit., 2003, p. 187-188 (Grifos meu).

¹⁹² FICO, Op. Cit., 2003, p. 189.

Figura 21: da esquerda para direita, Cláudio Tovar, Cláudio Gaya e Wagner Ribeiro no momento da maquiagem



Fonte: ALVAREZ, Raphael; ISSA, Tatiana. Op. Cit.

Benjamim Cowan, a partir da análise de documentos oficiais da repressão como relatórios do SNI (Sistema Nacional de informações) e da ESG (Escola Superior de Guerra) aponta como os ideólogos conservadores e planejadores do regime de segurança nacional dos anos 1960 – 1980 recorreram à uma tradição presente desde o Integralismo no Brasil, dos anos 1930, que concebia a homossexualidade – principalmente a masculina, seja ela pública ou privada, como uma subversão inimiga. Esses ideólogos compreendiam a homossexualidade “como uma prática degenerativa, furtiva e de efeminados, que elas, vaga e variavelmente, associaram com subversão comunista e vulnerabilidade política”¹⁹³.

Esse conjunto de valores normativos quanto à sexualidade incidiu nas práticas de censura sobre jornais como o *Lampião da Esquina* que buscava falar da homossexualidade de maneira positiva, contestando os estigmas recorrentemente atribuídos ao tema em jornais de grande circulação, reforçando assim o caráter patológico e “anormal” dos homossexuais, assim como a censura a alguns personagens televisivos¹⁹⁴ considerados uma ameaça à juventude. Rita Colaço sugere que a censura televisiva ganhou força nos anos 1970, tendo como um dos seus fundamentos “o controle daquilo que, para os detentores do poder e setores da população, pudesse violar uma suposta *moral da família brasileira*”¹⁹⁵.

O que a autora salienta, e considero importante para a minha análise, é que “o imaginário de país presente entre os militares era o de uma nação uniforme, moldada em torno de valores cívicos e patrióticos autoritariamente impostos”¹⁹⁶. Tudo que não se enquadrava nesse projeto de poder era considerado “subversivo”, um atentado contra a “moral e os bons costumes”. Tal projeto conservador de sociedade, segundo Rita Colaço, “era a expressão viva da concepção de mundo de parte considerável da população brasileira”¹⁹⁷. Manifesta através das marchas da *Família com Deus pela*

¹⁹³ COWAN, Benjamin. Homossexualidade, ideologia e “subversão” no regime militar. In: GREEN, James; QUINALHA, Renan. (orgs.). *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos: EduFSCar, 2014, p. 32.

¹⁹⁴ Sobre a presença de personagens LGBTs na tv consultar: RIBEIRO, Irineu Ramos. *A TV no armário: a identidade gay nos programas e telejornais brasileiros*. São Paulo: GLS, 2010; NASCIMENTO, Fernanda. *Bicha (nem tão má): LGBTs em telenovelas*. RJ: Multifoco, 2015.

¹⁹⁵ RODRIGUES, Rita de Cássia Colaço. De Denner à Chrysóstomo, a Repressão Invisibilizada: As Homossexualidades na Ditadura. In: GREEN, James; QUINALHA, Renan. (Org.). *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos: Edufscar, 2014, p. 209, (Grifo da autora).

¹⁹⁶ *Idem*, p. 209-210.

¹⁹⁷ *Idem*, p. 210.

Liberdade e das constantes cartas em tom de denúncia enviada de todo o país aos órgãos de censura pela *Liga das Senhoras Católicas*.

Colaço destaca que, na época, era comum nos programas de auditório apresentados por Chacrinha, Silvio Santos e Flávio Cavalcanti, a presença de homossexuais públicos como Clóvis Bornay (museólogo e tradicional participante dos concursos de fantasias de carnaval), Denner Pamplona Abreu e Clodovil Hernandez (famosos costureiros de mulheres da elite econômica e cultural) e o cabelereiro Antonio Carlos, utilizados, na sua maioria, para alavancar a audiência desses programas. Um dos casos mais notórios é o de Denner Pamplona, ele chegou a apresentar o programa “Denner é um Luxo” na TV Itacolomi de Minas Gerais, alcançando cerca de 73% de audiência local, como aponta Colaço. Ao mesmo tempo, pedidos foram encaminhados à Polícia Federal, pela *Liga das Senhoras Católicas* acusando-o de “negação da masculinidade”, devido aos seus “trejeitos” nada másculos. Por isso, Colaço assevera que esses personagens foram proibidos de se apresentar na tv, sob a acusação de que “seus maneirismos, sua falta de masculinidade, são prejudiciais à formação moral da infância e da juventude”¹⁹⁸. Seguindo essa trilha, os *Dzi Croquettes* ao circular no espaço público maquiados e vestidos com roupas percebidas como femininas ou, ainda, na praia de Ipanema com suas minúsculas tangas, eram lidos e identificados como um perigo aos jovens que frequentavam os seus shows, pois eles compartilhavam desses novos valores e os expressavam por meio de suas performances ambíguas, paródicas e exageradas.

Figura 22: Lennie Dale à frente em uma das apresentações dos *Dzi Croquettes*



Fonte: <https://goo.gl/HiBG32>

Como menciona o jornalista Dário Menezes¹⁹⁹, “muitos *tietes* chegavam a assistir, 20, 30, vezes o espetáculo, era praticamente uma religião”. Bayard Tonelli menciona que “pai de família, psiquiatra, militar, jovens, senhoras, mãe de família, avós”²⁰⁰ frequentavam cotidianamente os espetáculos. Alguns inclusive abandonando a família para viver o *‘espírito Dzi’*. De modo similar, Lidoka lembra que muitos “fãs começavam a se vestir como eles, a falar como eles, a se amar como eles”²⁰¹.

¹⁹⁸ *Idem*, p. 213.

¹⁹⁹ ALVAREZ, Raphael; ISSA, Tatiana. Op. Cit.

²⁰⁰ *Idem*.

²⁰¹ *Idem*.

Como sublinha James Green e Rena Quinalha²⁰², homossexuais, lésbicas e travestis só eram tolerados, principalmente no meio artístico, nas boates e no carnaval. Porém, nos demais ambientes eram os alvos prediletos do conservadorismo vigente. Uma verdadeira “caça às bruxas”, um pânico moral, que nas palavras de Richard Miskolci, é uma espécie de “medo social com relação às mudanças, especialmente as percebidas como repentinas e, talvez por isso mesmo, ameaçadoras”²⁰³, que hoje se manifesta em relação ao reconhecimento do chamado “casamento gay” e nos anos 70, o temor era circunscrito à liberalização sexual e a suposta homossexualização da juventude. Deste jeito, institui-se mecanismos de controle, como a censura e as prisões compulsórias em torno dos indivíduos, principalmente homossexuais e travestis, que não se enquadravam na heteronorma. Logo:

o perigo, então, não era só a feminilidade pública, mas a ideia de que as várias encarnações da homossexualidade pública, das *bichas* e dos cabeleireiros na televisão até a nova imprensa gay, identificada como tal, aliciariam as pessoas à prática da homossexualidade ou – pior ainda – tornarem-se homossexuais autoidentificados e denominados²⁰⁴.

Assim como os programas televisivos, o teatro também foi um dos alvos da censura. De acordo com Marcelo Ridenti, ainda nos anos 1970, no âmbito da censura e da repressão política, emerge um projeto modernizador iniciado na década de 1960, “nas áreas de comunicação e cultura, incentivando o desenvolvimento capitalista privado ou até atuando diretamente por intermédio do Estado”²⁰⁵. Como exemplo, o autor menciona a criação da Embratel, da Embrafilme, o Instituto Nacional do Livro, o Serviço Nacional de Teatro, a Funarte e o Conselho Federal de Cultura com o objetivo de promover a “integração e a segurança do território brasileiro”. Com efeito, podemos perceber o caráter ambíguo da ditadura, se por um lado incentivava uma determinada produção cultural imbuída de um projeto homogeneizador e unificador do país, por outro, através de órgãos como a DCDP através dos censores interferia e orientava o que poderia ou não ser dito.

De modo geral, temas como as homossexualidades, a questão racial, prostituição, tortura e prisões arbitrárias eram proibidos pelo aparato censório da ditadura. Isso sinaliza que, paradoxalmente a um cenário repressivo, tinha-se um projeto de instrumentalização de diversos setores da sociedade com o intuito de controlar e examinar a vida dos indivíduos em todos os níveis. Para Renato Ortiz, “o domínio da cultura torna-se um espaço estratégico de disputas, daí a necessidade de discipliná-lo”²⁰⁶. E digo mais, normatizar, normalizar e heterossexuar a partir de múltiplas práticas, táticas e estratégias a produção e conformação dos sujeitos de gênero segundo a lógica de dominação heterossocial, como sugere Preciado.

Como nos lembra Foucault, o poder não é só repressivo ele também é produtor e indutor de um saber-prazer, ou melhor, ele, o poder heterocentrado, elege quais os corpos e as práticas sexuais lhe servem, como a heterossexualidade compulsória, e quais são passíveis de abjeção e exclusão (homossexualidades). Nas suas palavras:

²⁰² GREEN e QUINALHA, 2014.

²⁰³ MISKOLCI, Richard. Pânicos morais e controle social – reflexões sobre o casamento gay. *Cadernos Pagu* (28), p.101-128, janeiro-junho de 2007, p. 103.

²⁰⁴ COWAN, Op. Cit., p. 37. (Grifo do autor).

²⁰⁵ RIDENTI, Op. Cit., 2003, p. 155.

²⁰⁶ ORTIZ, Op. Cit., 2014, p. 117.

nas relações de poder, a sexualidade não é o elemento mais rígido, mas um dos dotados da maior instrumentalidade: utilizável no maior número de manobras, e podendo servir de ponto de apoio, de articulação às mais variadas estratégias²⁰⁷.

Foucault também infere que, se numa sociedade se tem um conjunto de técnicas que atuam na conformação dos ‘sujeitos’, também emergem as técnicas de si que possibilitam os indivíduos efetuarem sobre si mesmos - seja no corpo, na alma e nos pensamentos -, uma modificação, resistindo, ressignificando, transformando e estilizando a sua existência. Produzindo um jogo entre o indivíduo e a sociedade. Entretanto, essa vigilância moral e política não era exercida unicamente sobre os corpos ela se espalhava em alguns espaços considerados potencialmente subversivos como o teatro.

Segundo o crítico teatral Luiz Carlos Maciel havia no Brasil três tipos de teatro. O primeiro era o convencional, “às vezes marcadamente comercial [...] mas sempre visando agradar o grande público”, também denominado de “teatrão” por satisfazer principalmente aos críticos da época. O segundo, que tinha em suas fileiras uma geração jovem, era o teatro “com preocupações sociais e políticas”, destaque para dois grupos paulistas, o *Teatro de Arena* e o *Teatro Oficina*. Esse teatro político, segundo Maciel, foi um dos principais alvos da censura. E, por fim, a alternativa da vanguarda, que rompia com os “pressupostos realistas e representativos das outras duas direções em favor de uma estilização teatralista, apresentativa”²⁰⁸. Este modelo teatral se constituía numa “liberdade de palco [...] como a liberdade de linguagem – o escandaloso palavrão - e a mais escandalosa ainda moda da nudez”²⁰⁹. É nessa última vertente que os *Dzi* emergem como uma possibilidade teatral. Nas palavras do diretor teatral José Possi Neto:

Os *Dzi Croquettes* não estavam engajado com nenhum tipo de política institucional. Mas, é claro que qualquer ato é político, e havia uma revolução de comportamento, de liberação sexual e de valores morais em relação à masculinidade e a feminilidade, e, neste sentido, eles são o grande grito. [Em relação ao teatro] Os *Dzi* significou uma revolução no sentido de liberdade de linguagem teatral, de ver homens travestidos que não eram travesti... não se comportavam como travestis²¹⁰.

Ao falar de sexualidade e produção de subjetividades, por exemplo, as questões que Foucault levantava “não [eram] determinadas por uma concepção política prévia e não [tendiam] à realização de um projeto político definido”²¹¹, ou seja, Foucault estava dizendo que não seguia o *script* marxista que partia da luta de classe para alcançar a ‘revolução’ socialista, ele duvidava de um programa político, pois na sua visão, mesmo “inspirados pelas melhores intenções, esses programas [e ele está falando da Revolução Francesa, do estalinismo e do leninismo] sempre se tornam uma ferramenta, um

²⁰⁷ FOUCAULT, Michel. *A História da Sexualidade I: A vontade de saber*. RJ. 21ª reimpressão; Edições Graal, 1988, p. 114.

²⁰⁸ MACIEL, Luiz Carlos. Teatro Anos 70. In: Vários autores. *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo, Iluminuras/ Itaú Cultural, 2005, p. 106.

²⁰⁹ *Idem*, p. 107.

²¹⁰ ALVAREZ, Raphael; ISSA, Tatiana. Op. Cit. (Grifo meu).

²¹¹ FOUCAULT, MICHEL. Op. Cit., 2006, p. 220.

instrumento de opressão”²¹². Em vista disso, como destaquei no depoimento acima, os *Dzi* propunham ou inventavam outra forma de agir politicamente, para além da noção de luta armada, como vigorava na mente e no coração da maioria dos jovens. E, talvez por isso, a censura levou certo tempo para perceber o suposto potencial subversivo do grupo na configuração de masculinidade ambicionada não só pelos mentores da ditadura como de parte da sociedade que se colocava como conservadora. Contudo, posso destacar pelos menos dois elementos de inovação dos *Dzi Croquettes* no campo teatral. O primeiro é a criação de um vocabulário próprio, segundo Adriano Cysneiros, os *Dzi* lançaram “as bases para um novo gênero teatral, brasileiríssimo, que mais tarde viria a ser conhecido como besteiro!”²¹³. Uma espécie de teatro do improvisado que se popularizou nos anos 1980, subvertendo a linguagem, criando inclusive uma espécie de vocabulário particular. Sobre isso, Lobert menciona que:

Os Dzi adotavam, consolidavam e até inventavam uma linguagem doméstica sempre acompanhada de um forte tempero de “meu amor”, “maravilhoso”, com um calor humano na entonação que beirava ao exagero. Utilizavam ainda sempre o pronome feminino- ela- para se referir a qualquer pessoa, homem ou mulher²¹⁴.

Assim, “*Tá boa Santa?*”, “*Te contei, não?*”, “*Queeem*”, “*Chamar o zé*” etc, são algumas expressões que compõe o vocabulário *Dzi*. Geralmente essas expressões poderiam ter “conotação afirmativa ou negativa conforme a ocasião” dependendo da modulação de voz empregada. “*Chamar o zé*”, por exemplo, exclamava admiração ou rejeição. “*Chamar um zé no espetáculo*” seria “dar-lhe uma certa ordem”. “*Chamar um zé*” na minha vida seria “dar um jeito na minha vida”. “*Ti-ti-ti*”, era outro termo utilizado para evidenciar “confusão” e/ou “discussão”. Lobert sugere que essas “fórmulas feitas” utilizadas pelos *Dzi* foram apropriadas e difundidas no cotidiano através da Rede Globo de Televisão, na Novela *Dancing Days* (1978) e no seriado “*Ciranda Cirandinha*”. Expressões como “*numas*”, “*tipos*”, “*zé*”, tornaram-se bordões na boca de diversos personagens. Porquanto, se nomear, é atribuir sentido, como já disse em momento anterior, percebo que os *Dzi* subvertiam a linguagem, esvaziando os sentidos de masculino e feminino estruturante da mesma. Assim, essas expressões não eram meras fórmulas, como defende Lobert, mas um modo de nomear, significar e expressar a irreverência e ironia dos *Dzi*.

Segundo Yan Michalski, o termo “teatro besteiro!” era um modo depreciativo de nomear “espetáculos em geral interpretados por uma dupla de jovens comediantes, compostos de pequenos esquetes escritos sob encomenda por diversos autores, ou mesmo pelos próprios intérpretes e que comentam, através de um humor rasgado e com toques de absurdo flagrantes do cotidiano atual”²¹⁵. Segundo Lobert, os *Dzi* nunca tiveram um texto único, fechado, pelo contrário, “tratava-se de falas que teciam em torno de um texto central; no entanto, era a estrutura que permitia o surgimento das

²¹² FOUCAULT, MICHEL. Verdade, Poder e Si Mesmo. In: *Ética, Sexualidade, Política*. Org. Manoel Barros da Motta. 2ª ed. RJ: Forense Universitária, 2006, p. 295.

²¹³ CYSNEIROS, Adriano. B. *Da Transgressão confinada às novas possibilidades de subjetivação: resgate e atualização do legado Dzi a partir do documentário Dzi Croquettes*. Dissertação - UFBA, 2014, p. 7.

²¹⁴ LOBERT, Op. Cit., p. 103-104.

²¹⁵ MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. RJ: Zahar, 1985, p. 90. Apud, WASILEWSKI, Luís Francisco. *A receita de sucesso do dramaturgo no Teatro Besteiro! o estudo da comicidade na obra dramaturgica de Mauro Rasi entre os anos de 1978 e 1985*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira), USP, 2015, p. 71.

primeiras”²¹⁶. No exercício de sua observação participante, a autora transcreve uma das falas de abertura na época da Boate Monsieur Pujol, no Rio de Janeiro, em 1972, o “Monólogo de Madame”, que também continha uma saudação em várias línguas e depois foi aperfeiçoado e se tornou uma constante nas performances artísticas do grupo, - em que Lennie fazia uma americana, Cláudio Tovar uma brasileira e Cláudio Gaya uma francesa -, nesse monólogo um dos atores dizia:

eu vim aqui falar sobre underground e ainda não consegui falar nada; estou muito confuso e muito nervoso, porque é a primeira vez que trabalhamos aqui na terra, e só mesmo um Miéle e um Bôscoli conseguem descobrir talentos internacionais²¹⁷.

O que fica evidente é a incorporação no texto de situações cotidianas, como o fato do patrocínio que a dupla Miele e Bôscoli empreenderam ao lançar os *Dzi* pela primeira vez ao público da boate em uma apresentação com aproximadamente 20 minutos. Assim, Lobert sublinha que a “infiltração de um linguajar atualizado no roteiro da peça era uma meta cotidiana. Todos os componentes do grupo se aperfeiçoavam nessa tarefa”²¹⁸. Quando um dos integrantes saiu do grupo, a informação foi incorporada a um dos diálogos do espetáculo, em que um dos *Dzi* dizia: “mamãe ternura virou cantora pop (Teatro da Praia, RJ, fev. 1974)”²¹⁹, tal acontecimento, feito de maneira cômica, aludia a saída de Jarbas Braga, cantor lírico profissional. A divulgação foi feita no momento de apresentação da ‘família’ durante o espetáculo.

Mais adiante, em sua tese, Luís Francisco Wasilewski defende que teatro besteiro também foi associado a uma ideia de “teatro gay” não só pelo fato de homens se vestirem como ‘mulher’, mas também por que “apresentava atores assumidamente gays que se travestiam e que, sim, ambicionavam fazer o público rir. Porém, era um humor no qual não havia a ridicularização do homossexual”²²⁰ como era recorrente em outras esquetes de humor, inclusive nos programas televisivos, que faziam chacota das homossexualidades.

Outra inovação *Dzi* foi a possibilidade de os atores acrescentarem à sua indumentária teatral roupas, maquiagem, perucas e acessórios social e culturalmente considerados do campo feminino, como podemos ver nas imagens adiante, ainda que tal empreendimento pudesse ser negativamente valorizado.

Figura 23: Reginaldo de Polly - a Rainha e Carlos Machado -Lotinha



Fonte: ALVAREZ, Raphael; ISSA, Tatiana. Op. Cit.

²¹⁶ LOBERT, Op. Cit., p. 109.

²¹⁷ LOBERT, Op. Cit., p. 110.

²¹⁸ *Idem*, p. 113.

²¹⁹ *Idem*, p. 115.

²²⁰ WASILEWSKI, Luís Francisco. Op. Cit, p. 86.

Em vista disso, é preciso destacar alguns dos sentidos atribuídos a concepção de travestilidade. Autores como James Green e João Silvério Trevisan concordam que entre os anos 60/70 o fato de homens se vestirem com roupas consideradas femininas - prática muito comum no carnaval carioca -, já era motivo suficiente para denominá-los de travestis. Para Trevisan, o “travestismo teatralizado” apresentava-se em duas vertentes. A primeira, “era meramente lúdica, protagonizada por homens (inclusive pais de família) vestidos com roupas de suas esposas (ou irmãs ou mães ou amigas), durante pelo menos três dias do ano”²²¹. A outra vertente do travestismo “voltou-se para um objetivo mais profissional, com o surgimento nos palcos do ator-transformista, que passou a viver profissionalmente da imitação das mulheres e, com frequência, tornou-se travesti também na vida cotidiana”²²².

Porém, numa acepção recorrente do termo, como aponta Jaqueline Gomes de Jesus, travesti “é a pessoa que vivencia papéis de gênero feminino, mas não se reconhece como homem ou mulher, entendendo-se como integrante de um terceiro gênero ou de um não-gênero”²²³. Cabe esclarecer que essa é a definição do nosso tempo presente, pois as categorias são históricas. Nos anos 70, o simples hábito de se vestir com roupas tidas como femininas, como era recorrente no carnaval, já era suficiente para denominar o indivíduo de travesti.

Entretanto, atualmente, travesti é uma pessoa que, na sua maioria, costuma fazer intervenções no corpo como a aplicação de silicone, no intuito de moldar e inscrever em seu corpo uma histórica noção de feminilidade. Por isso, entendo que os *Dzi* não eram travestis, já que eles não buscavam viver ou se afirmar como mulher no seu cotidiano, mas apresentavam uma feminilidade exacerbada, exagerada, a partir da junção de elementos considerados femininos em corpos percebidos como masculinos. Na análise empreendida por Lobert, a autora sugere que a vestimenta *Dzi* não era “propriamente um figurino, mas uma acumulação de várias peças desajustadas, desarrumadas, mal-ajambradas, ou sobrepostas umas às outras”²²⁴. Assim, compreendo que eles não eram travestis, contudo trouxeram o travestimento para o espetáculo teatral, como fica evidente nas imagens aqui apresentadas.

Dessa maneira, defendo que os *Dzi* tornaram mais fluídas as fronteiras das masculinidades, subvertendo categorias identitárias e sexuais, desnaturalizando expressões/atributos considerados masculino(s) e feminino(s), demonstrando o caráter, histórico, político e múltiplo do gênero e da sexualidade ao colocarem em cena homens travestidos²²⁵ que não eram travestis. Sobre isso, destaco as palavras de Djalma Thürler, para quem:

os *Dzi Croquettes* foi responsável por questionar um padrão hegemônico de masculinidade [...] Para eles o gênero era mutável, múltiplo, e não apenas masculino e feminino. Eles implodiram a

²²¹ TREVISAN, Op. Cit. 2011, p. 241.

²²² *Idem*, p. 242-243.

²²³ JESUS, Jaqueline Gomes de. *Homofobia: identificar e prevenir*. RJ: Metanoia, 2015, p. 98.

²²⁴ LOBERT, Op. Cit., p. 68.

²²⁵ Se hoje temos um conjunto de artistas embaralhando as fronteiras de gênero com uma estética ambígua como Glória Grove, Liniker, Pablo Vittar, Rico Dalasam etc, é inegável que a geração artística dos anos 70 como *Secos e Molhados*, *Dzi Croquettes*, Ney Matogrosso e Maria Alcina, por exemplo, contribuíram para o alargamento dessas fronteiras e elaboração de um repertório discursivo e inteligível que localiza esses artistas na cena gay/drag contemporânea.

constituição da masculinidade quando foram mulheres e bichas em corpos marcados por pelos”²²⁶.

Nos anos 70 é notório a tentativa de enquadrar/classificar o *Dzi Croquettes* em categorias inteligíveis socialmente, seja pela censura, pela imprensa ou pelo público. Como é possível perceber em um artigo do *Jornal do Brasil* escrito pelo crítico teatral Yan Michalski.

O programa teatral da semana anuncia-se bastante variado, no que diz respeito aos gêneros das montagens a serem lançadas: um grande show de travestis, do grupo Dzi Croquetes, que vem de uma carreira triunfal em São Paulo; [...] **trata-se de mais um espetáculo de travestis, mas a julgar pelos comentários da imprensa paulista e pelos depoimentos dos integrantes do grupo, que preferem definir-se como andróginos**, o seu trabalho difere muito das tradicionais e muito pouco rebuscadas revistas do gênero, como por exemplo as que têm sido apresentadas no Teatro Miguel Lemos. O que Dzi Croquetes procuram é explorar, dentro de um clima lúdico da mais absoluta liberdade criativa, o choque do contraste proveniente do uso dos figurinos, acessórios e maquiagens femininas em cima de corpos masculinos, temperando o efeito com sofisticado emprego de música, coreografia e texto humorístico²²⁷.

James Green ressalta que nos anos 60 e 70 eram populares “os espetáculos de travestis da Praça Tiradentes, que evocavam a beleza, a graça e o estilo clássicos femininos em seus retratos de mulheres”,²²⁸ principalmente associados ao carnaval carioca. Por sua vez, “a imprensa associava os glamourosos travestis com homossexualidade, mas não identificava todos os travestidos como homossexuais”.²²⁹ Na época, existia uma confusão em relação ao que hoje entendemos como identidade de gênero e orientação sexual. James Green no livro *Ditadura e homossexualidades* afirma que, para a sociedade da época, travestis eram entendidas e classificadas na sua maioria como homossexuais que queriam ser ou vestir-se como mulher.

Ainda em 1971, o *Jornal do Brasil* noticiava que a “censura quer[ia] travesti só em boate”. A matéria dizia o seguinte:

A Censura Federal deverá determinar nos próximos dias que os espetáculos de travesti só poderão ser encenados em boates – assim mesmo o espetáculo dependerá de aprovação prévia. Ficarão proibidos os shows em teatros, cinemas e outras casas de diversão pública, além de sua exibição na televisão. A portaria, ainda em elaboração, deverá ser mandada hoje ou amanhã para publicação no *Diário Oficial*. Com a medida da Censura, os espetáculos de travesti ficarão proibidos para menores de 18 anos, pois êstes (sic) não podem entrar em boate. Um censor considerou a decisão da autoridade como preventiva. No momento, acrescentou, nenhum show de travesti é exibido fora das boates. O chefe interino da Censura Federal, Sr. Jeová Cavalcanti,

²²⁶ *Idem*.

²²⁷ *Jornal do Brasil*, caderno B, Rio de Janeiro, domingo, 10 de fevereiro de 1974, p.7. (Grifo meu).

²²⁸ GREEN, James. Op. Cit., 2000, p. 410.

²²⁹ *Idem*, p. 351.

acentuou que a portaria não se aplicará às cenas que fizerem parte de uma peça teatral²³⁰.

Como observou Lobert, “havia uma resistência dos órgãos oficiais de teatro em estimular, por meio de prêmios e financiamentos, temas que supostamente feriam os valores morais vigente na época”²³¹, logo, os espetáculos rotulados como “show de travestis” eram totalmente abandonados. Lobert aponta que os *Dzi* chegaram a divulgar os seus espetáculos nos classificados de alguns jornais como “show de travestis”. Assim, os *Dzi* “suspeitosamente travestidos”, subvertiam as normas sexistas apresentando-se “num teatro economicamente reservado a classes burguesas com preocupações intelectuais, em vez de alojar-se nos teatros de segunda categoria ou nas boates, lugares destinados àquele tipo de público”²³².

Lobert e Trevisan concordam que durante os anos 70 emergiu no teatro brasileiro uma vasta produção de peças teatrais abordando as homossexualidades. Nesse meio tempo, Lobert menciona que os *Dzi* acabaram por criar o espetáculo - *Andróginos: Gente computada igual a você*. Nota-se que antes da difusão do termo andrógino - terminologia criada na época para nomear as sexualidades concebidas desviantes e caracterizar indivíduos que apresentassem performances femininas e masculinas ao mesmo tempo -, outras categorias como “travesti sem bichismo” ou “travesti sem cara de homossexual” foram atribuídas aos *Dzi*, principalmente, por parte dos jornalistas.

Os *Dzi*, casualmente, ironizavam essas categorias e reconheciam um apelo comercial referente ao termo andrógino, por exemplo. A utilização desse termo era uma forma de demarcar diferença em relação a um ‘show de travestis’. Para eles, “no fundo, no fundo, tudo é a mesma coisa: travesti é bicha de classe baixa, agora andrógino é filho de militar”. Nas palavras de Wagner Ribeiro, eles não queriam “raspar a perna como os travestis [...] mas usar o contraste como uma coisa bonita. Atores usando os elementos da mulher não para ofendê-la, mas aproveitando estes elementos num corpo que ela aprecia, que é o do homem”²³³.

Neste sentido, reconheço que a nomeação do espetáculo *Dzi* como um “show de travestis”, “atingia os valores morais e os preconceitos latentes” à época, por se apresentarem “num teatro e não no âmbito costumeiro de boate ou teatro de segunda categoria”²³⁴. A partir disso é certo o complexo jogo em torno da manutenção de uma posição de gênero normativa referente à(s) masculinidade(s), que subalternizava ‘efeminados’, ‘bichas’ e ‘travestis’ por se aproximarem do espectro histórico de feminilidade(s). Com efeito, o processo de produção de masculinidades costuma ser marcado pela sedimentação de hierarquias entre homens e mulheres e entre os próprios homens. Como exemplo, Cecchetto identifica que o uso de termos como “atividade” e “passividade” agencia signos, atributos de “dominação e submissão”, sedimentando uma relação hierárquica. Nas suas palavras, “o poder masculinizado é associado àqueles que controlam recurso e têm interesse em naturalizar e perpetuar esse controle, incluindo nesse poder a capacidade de feminilizar os subordinados”²³⁵. Por conseguinte, os homens que apresentam sexualidades ‘desviantes’ são estigmatizados, identificados

²³⁰ *Jornal do Brasil*, 1º caderno, Quarta-feira, 6 de janeiro de 1971, p. 10.

²³¹ LOBERT, Op. Cit., p. 199.

²³² LOBERT, Op. Cit., p. 28.

²³³ *Jornal Do Brasil*, 1º caderno, Quarta-feira, 6 de janeiro de 1971, p. 10.

²³⁴ LOBERT, Op. Cit., p. 139.

²³⁵ CECCHETTO, Fátima Regina. *Violência e estilos de masculinidade*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004, p. 69.

como “não sendo homens normais, suspeitos de ser ‘passivos’ e ameaçados de ser assimilados e tratados como mulheres”²³⁶.

Dada a importância do exposto e em concordância com as palavras de Adriano Cysneiros, entendo que os *Dzi* com suas performances artísticas “dessubstancializavam, dissolviam a inteligibilidade dos corpos que se sujeitam à norma”²³⁷. Eles borravam as fronteiras de gênero ao colocar em cena “o confronto de corpos masculinos em roupas supostamente femininas, ou naturalizadas como próprias de mulher”. Em cena, homens com traços fortes, cabeludos e não depilados dançavam como machos, com pisadas duras, mas “vestidos de mulher”, ou seja, com roupas e acessórios que social e historicamente foram identificados como próprios das mulheres, desestabilizando, ou pelo menos perturbando, as concepções de gênero da plateia. Para Lobert, a intensa troca de vestuário durante as apresentações dos *Dzi*, “pareciam conotar cada vez mais a ideia de transgressão”, sugerindo um discurso que põe em “xeque tanto as categorias sociosexuais conhecidas contextualmente, ou sugeridas na peça, quanto a reafirmação simultânea de todas elas, isto é: homem, mulher, travesti, andrógino”²³⁸. Potencializando assim a ambiguidade, o trânsito, o fluxo entre as identidades generificadas.

Retomando a notícia de abertura deste capítulo, durante os meses de fevereiro e março de 1974, o *Jornal do Brasil* noticiou o embate dos *Dzi* com a Censura, como é possível ver abaixo, sob o título “Censura revê Dzi Croquetes”:

Dependerá de um ensaio especial para a Censura Federal, marcado para hoje à tarde no Teatro da Praia, a volta ao cartaz do show dos Dzi Croquetes, com temporada interrompida há uma semana, depois de novas exigências das autoridades. O espetáculo foi um sucesso de público durante meses em São Paulo e ficou uma semana no Rio, até que na noite do dia 20 foi interditado pelos censores. Hoje se decidirá sobre a exigência ou não de cortes no texto para o seu prosseguimento em cartaz²³⁹.

Quase duas semanas após o ocorrido foi marcado, para o dia 08 de março de 1974, o reexame do espetáculo pela Censura como noticiou o *Jornal do Brasil*.

Ficou definitivamente marcado para amanhã o reexame do espetáculo Dzi Croquetes pela Censura Federal, depois de suspenso durante 15 dias sob alegação de alteração no texto original. O espetáculo tem a coreografia de Lennie Dale e vinha sendo apresentado o Teatro da Praia. A decisão tomada ontem, depois da audiência concedida no Rio pelo diretor do Departamento de Polícia Federal, General Antônio Bandeira, ao presidente da Associação Carioca de Empresários Teatrais, Sr. Orlando Miranda, recebido juntamente com um dos integrantes do show Cláudio Tovar e o administrador da companhia, Djalma Limonge²⁴⁰.

E finalmente, no dia 14 de março do mesmo ano, a censura liberou o espetáculo com algumas mudanças no figurino, por exemplo, o aumento do tamanho das tangas:

²³⁶ WELZER-LANG, Daniel. Op. Cit., p. 120.

²³⁷ CYSNEIROS, Op. Cit., p. 14.

²³⁸ LOBERT, Op. Cit., p. 82.

²³⁹ *Jornal do Brasil*, 1º caderno, Quinta-feira, 28 de fevereiro de 1974, p. 10.

²⁴⁰ *Jornal do Brasil*, 1º caderno, Quinta-feira, 7 de março de 1974, p. 24.

Somente ontem, às 23h, os Dzi Croquetes, fizeram o tantas vezes adiado ensaio para a Censura, obtendo a liberação do show que, suspenso há um mês, vinha tendo prejuízos de Cr\$ 15 mil por dia. O texto que chegou de Brasília pela manhã fora liberado apenas para boates mas, por nova decisão, hoje à noite o espetáculo voltará a cartaz no Teatro da Praia. No Hospital Santa Maria, da Beneficência Portuguesa, o bailarino principal, Lenie Dale, recupera-se do atropelamento da última terça-feira. Agora, para os outros artistas, manter o espetáculo tornou-se uma questão moral: “Por Lenie, principalmente, precisamos, precisamos levar adiante o que ele criou”²⁴¹.

Mediante os enunciados das notas nos jornais acima, posso dizer que os *Dzi* viveram momentos de tensão ao negociar com a censura. De fato, isso foi um dos efeitos ocasionados pela transposição de espaços protagonizada pelo grupo. Diferentemente dos famosos shows de travestis apresentados, na sua maioria, por indivíduos oriundos de classes mais baixas, com pouca instrução formal, os *Dzi* tinham formação universitária e, como apresentei ao longo deste capítulo, uma complexa e importante rede de sociabilidade que, de alguma maneira, lhes davam um maior trânsito e acesso aos donos das casas de shows e teatro.

Além disso, durante o tempo que os *Dzi* foram censurados, o grupo vivenciou diversos problemas, não só financeiros como também pessoais. Em março de 1974, Lennie foi vítima de um acidente de carro, foi atropelado e teve a clavícula e nove costelas quebradas e isso complicou o processo de negociação com os censores, pois até então, ele exercia a função de líder, de “pai” dos *Dzi*. Isso fez com que outros integrantes do grupo, como Cláudio Tovar, tivessem que negociar com os censores a retomada do espetáculo. Lennie ficou aproximadamente 10 dias internados e em um mês conseguiu se recuperar fisicamente. No entanto, com uma série de dívidas contraídas por não poderem honrar os compromissos, os *Dzi* acabaram, em 1974, optando em ir para a Europa, retornando ao Brasil só em 1976. No entanto, para uma grande parte da geração que vivenciou aquele período “os Dzi significavam a liberdade, a loucura. A possibilidade de transar em todos os níveis de criação, do visual ao corpo, das idéias e de cabeça”²⁴². No mais, você leitor pode estar se perguntando como eles engendraram outras masculinidades? Como surgiu e funcionava a noção de “família *Dzi*”? É isso que veremos no próximo capítulo.

²⁴¹ *Jornal do Brasil*, 1º caderno, Sexta-feira, 15 de março de 1974, p. 24.

²⁴² *Última Hora*, Rio de Janeiro, quinta-feira, 7 de abril de 1983, p. 4.

CAPÍTULO 2

OS HOMENS NUMA PERSPECTIVA HISTÓRICA

Os estudos em torno das experiências e performances de masculinidades têm ganhado visibilidade e força acadêmica nos últimos 40 anos. Temas como virilidade, força, violência, paternidade, política de assistência social²⁴³, corporalidades, indumentária, sexualidade e saúde masculina²⁴⁴ vêm sendo problematizado numa perspectiva interdisciplinar. O sociólogo norte-americano Michael Kimmel²⁴⁵, considerado um dos principais autores dos estudos sobre masculinidades, em um artigo publicado no *The New York Times*²⁴⁶, questiona “o que faz os homens ser homens”? E “como estamos ensinando os meninos a cumprir esses papéis masculinos”? Como resposta possível, sugere a busca por uma compreensão melhor dos mecanismos, das táticas, das práticas e das estratégias que são engendradas na produção histórica, social e cultural desses sujeitos de gênero.

Inegavelmente, a maioria desses trabalhos está alocada em áreas como Antropologia²⁴⁷, Sociologia²⁴⁸, Psicologia²⁴⁹ e, em menor grau, na História²⁵⁰. E isso tem algumas razões: em primeiro lugar, até os anos 1960, predominava na produção acadêmica e, principalmente, na historiografia, um modelo analítico de cunho materialista, com um olhar focado nos processos de larga escala e marcados pela dialética da luta de classes. Em segundo lugar, com a mudança de paradigma engendrada em fins dos anos 1960 e início dos anos 1970, a chamada “virada linguística”²⁵¹, possibilitou a ampliação das fontes históricas, além de uma mudança na

²⁴³ BARBOSA, Dagumar de O.; FREITAS, Rita de C. S. A invisibilidade dos homens na proteção social básica: um debate sobre gênero e masculinidades. *OPSI*, Catalão, v. 13, n. 2, p. 58-83, jul./dez. 2013.

²⁴⁴ GOMES, Romeu; NASCIMENTO, Elaine Ferreira do; ARAUJO, Fábio Carvalho de. Por que os homens buscam menos os serviços de saúde do que as mulheres? As explicações de homens com baixa escolaridade e homens com ensino superior. *Cad. Saúde Pública*, Rio de Janeiro, v.23, n.3, p. 565-574, Mar. 2007.

²⁴⁵ Professor, fundador e diretor do Centro para o Estudo dos Homens e Masculinidades em Long Island, Nova York e é criador e editor da revista acadêmica *Men and Masculinities* (<http://jmm.sagepub.com/>).

²⁴⁶ BENNETT, Jessica. Estudos da masculinidade ganham força acadêmica. FOLHA. 05/09/2015. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/equilibrioesaude/2015/09/1677524-estudos-da-masculinidade-ganham-forca-academica.shtml>>. Acesso: 03/08/2016.

²⁴⁷ MONTEIRO, Markos. *Tenham Piedade dos Homens! Masculinidades em mudança*. Juiz de Fora: FEME, 2000; CECCHETTO, Fátima Regina. *Violência e estilos de masculinidade*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004; SCHPUN, Mônica Raisa (org.). *Masculinidades*. São Paulo: Boitempo Editorial; Santa Cruz do Sul, Edunisc, 2004.

²⁴⁸ OLIVEIRA, Pedro Paulo de. *A construção Social da Masculinidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004; MISKOLCI, Richard. *O desejo da nação: masculinidade e branquitude no Brasil de fins do XIX*. São Paulo: Annablume, 2012; ÁVILA, Simone. *Transmasculinidades: A emergência de novas identidades políticas e sociais*. RJ: Editora Multifoco, 2014.

²⁴⁹ NOLASCO, Sócrates. *O Mito da Masculinidade*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993; NOLASCO, Sócrates. *A Desconstrução do Masculino*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995; GOMES, Romeu. *Sexualidade Masculina, Gênero e Saúde*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2008; AMBRA, Pedro. *O que é um homem? Psicanálise e história da masculinidade no Ocidente*. São Paulo, Annablume, 2015.

²⁵⁰ MATOS, Maria Izilda Santos. *Meu lar é o botequim: alcoolismo e masculinidade*. 2ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2001ª; ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. *Nordestino: uma invenção do falo*. Uma história do gênero masculino (Nordeste-1920/1940). 2ª ed. São Paulo: Intermeios, 2013; PRIORE, Mary Del; AMANTINO, Márcia. (Org.). *História dos Homens no Brasil*. São Paulo: Unesp, 2013.

²⁵¹ CEZAR, Temistocles. Hamlet Brasileiro: ensaio sobre giro linguístico e indeterminação historiográfica (1970-1980). *História da Historiografia*, v. 17, p. 440-461, 2015.

percepção temporal e espacial, isto é, uma espécie de aceleração do tempo histórico, a qual, segundo Malerba, “incidiu nas formas do ser, mas também do fazer e do pensar históricos”²⁵², catalizando o surgimento, dentre múltiplas correntes, da dita “história vista de baixo”, que destacava o discurso e a presença daqueles e daquelas que foram excluídos da narrativa oficial da e na História, entenda-se mulheres, camponeses, trabalhadores, homossexuais etc.

Como aponta Joana Pedro e Rachel Soihet, as transformações na historiografia como a história das mentalidades e história cultural, “articuladas à explosão do feminismo, a partir de fins da década de 1960, tiveram papel decisivo no processo em que as mulheres são alçadas à condição de objeto e sujeito da História, marcando a emergência da História das Mulheres”²⁵³. Porém, como sugere Elias Veras e Joana Pedro, “enquanto as mulheres se faziam protagonistas da escrita da história [...] os homossexuais questionavam não apenas a visibilidade estigmatizante que associava suas experiências à patologia, como também sua invisibilidade histórico-social”²⁵⁴.

É nesse intervalo, principalmente entre os anos 1970 e 80, no Brasil, que áreas, como a Antropologia, vão incorporar e produzir análises sobre as homossexualidades. Veras destaca que os pioneiros nos debates sobre gênero e homossexualidades no país foram os antropólogos Peter Fry, da Universidade de Campinas (UNICAMP) e Luiz Mott, da Universidade Federal da Bahia (UFB), “esses estudos, produzidos pelos próprios sujeitos que assumiam publicamente uma identidade homossexual, emergem como efeito e como elemento integrante das transformações políticas e sociais”²⁵⁵, como o emergente movimento homossexual, fazendo frente aos discursos patologizantes e repressivos produzido pelo campo médico e policial.

Além desses trabalhos, a produção do historiador James Green²⁵⁶ e do jornalista João Silvério Trevisan²⁵⁷, são exemplos e referências necessárias a uma dissertação constituída na encruzilhada dos estudos de gênero, homossexualidades e ditadura. Pois colocam as homossexualidades como o fio condutor de suas análises sobre o nosso passado recente e visibilizam as demandas, lutas e disputas históricas desses sujeitos frente à uma sociedade heterocêntrica, além de produzir uma narrativa que disputa hegemonia no campo acadêmico e na memória social, principalmente no chamado movimento LGBT. Por isso os *Dzi Croquettes* recebem destaque.

Além do mais, e considero tal percepção fundamental para entender esse certo ‘atraso’ e/ou resistência de historiadores/as em se situar nesse campo de estudos, destaco o *modo* de escrita da História forjado, desde pelo menos o século XIX, o qual é marcadamente masculino. Com isso, uma determinada ideia de objetividade e cientificidade organizou, até a metade do século XX, boa parte do modo de percepção e produção historiográficos. Como desdobramento dessa prática, a ideia de que uma história feita por e sobre mulheres ou feita por e sobre homossexuais, numa tradição histórica calcada numa ideia de distanciamento entre ‘pesquisador’ e ‘objeto’, era percebida como uma história ‘menor’, ‘militante’ e ‘menos científica’. Consequentemente, como sugere Ana Maria Colling, “não basta ser do sexo feminino”

²⁵² MALERBA, Jurandir. *A História na América Latina*. Ensaio de crítica historiográfica. RJ: FGV, 2009, p. 19.

²⁵³ SOIHET, Rachel; PEDRO, Joana Maria. A emergência da pesquisa da história das mulheres e das relações de gênero. *Revista Brasileira História*, v.27, n. 54, p. 281-300, 2007, p. 285.

²⁵⁴ VERAS, Elias Ferreira; PEDRO, Joana Maria. Os silêncios de Clío: escrita da história e (in)visibilidade das homossexualidades no Brasil. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 6, n.13, p. 90 - 109, set./dez. 2014, p. 93-94.

²⁵⁵ *Idem*, p. 93.

²⁵⁶ Ver: GREEN, 2000; GREEN e HIPOLITO, 2006; GREEN e QUINALHA, 2014.

²⁵⁷ TREVISAN, 2011.

para se ter uma percepção da história das mulheres e/ou da relações de gênero e sexualidade, e digo mais, não basta ser homossexual para se ter uma visão não normativa e subalterna/inferior/patológica sobre as homossexualidades, é preciso um processo de desconstrução de nossos pressupostos analíticos de normalidade e de verdade, como sugere Foucault, para entender que essas narrativas e posições hierárquicas não são naturais, mas, efeitos de um histórico saber heterocentrado, masculino e masculinizante que incide na (re)produção de corpos dóceis, disciplinados e binários.

Como afirma Donna Haraway, todo saber é parcial, lacunar e localizável. Por isso, ela defende que “o conhecimento do ponto de vista do não marcado é realmente fantástico, distorcido e, portanto, irracional”²⁵⁸. Entendendo este “não marcado” como o arquétipo do homem branco, ocidental, burguês, heterossexual, cristão e letrado. Em vista disso, Haraway argumenta que a pretensa objetividade e neutralidade do discurso não passa de um ato irracional, logo, ela defende que o posicionar-se é “a prática chave, base do conhecimento organizado [de] boa parte do discurso científico e filosófico ocidental”²⁵⁹. E aqui eu rememoro a questão do sociólogo Daniel Welzer-Lang: qual pessoa “pode pretender ter hoje um ponto de vista objetivo, não influenciado por seu sexo social ou sexualidade?”²⁶⁰. Nossas experiências de gênero e sexualidade, nossa posição política e o modo de ver e se apropriar das ferramentas, dos métodos e teorias da História são preponderantes no modo de *se fazer e pensar* historiográficos.

Certamente, saliento que falar de gênero e sexualidade é desnaturalizar e denunciar certos sentidos que organizam e nutrem hierarquias e posições de poder, inclusive no campo acadêmico, pois desvela o quanto o nosso saber é heterocentrado²⁶¹ e que também contribuiu, e ainda contribui, em alguma medida, para manter as sexualidades vistas como subalternas à margem, inclusive das análises históricas. Como defende Louro, “o modo como escrevemos tem tudo a ver com nossas escolhas teóricas e políticas”²⁶², isto é, o silenciamento e/ou exclusão e hierquização entre os temas considerados ‘pertinentes’ ou não à produção histórica, delata o quanto o nosso saber é sexista e alicerçado numa concepção heteronormativa de saber-poder.

Ao investigar as masculinidades numa perspectiva histórica, a historiadora Maria Izilda Matos propõe que

apesar da ampla produção na área de estudos de gênero e [de suas] instigantes contribuições, pouca atenção é dada à história dos movimentos feministas e ainda **são raros os estudos na produção historiográfica brasileira sobre as masculinidades**, deixando a impressão de que os homens existem em algum lugar além, constituindo-se num parâmetro extra-histórico e universalizante²⁶³.

²⁵⁸ HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, n.5, p. 07-41, 1995, p. 27.

²⁵⁹ *Idem*.

²⁶⁰ WELZER-LANG, Daniel. Os homens e o masculino numa perspectiva de relações sociais de sexo. In: SCHPUN, Mônica Raisa (org.). *Masculinidades*. São Paulo: Boitempo Editorial; Santa Cruz do Sul, Edunisc, 2004, p. 124.

²⁶¹ Sobre o pensamento heterossexual ver: WITTIG, Monique. *El pensamiento heterossexual e otros ensayos*. Editorial EGALES, Madrid, 2006.

²⁶² LOURO, Guacira Lopes. Conhecer, pesquisar, escrever.... *Educação, Sociedade & Culturas*, v. 25, p. 235-245, 2007, p. 237.

²⁶³ MATOS, Maria Izilda Santos. Por uma história das sensibilidades: em foco – a masculinidade. História: *Questões & Debates*, Curitiba, n. 34, p. 45-63, 2001, p. 46, (Grifo meu).

No entanto, e de modo amplo, desconsiderando as especificidades teórico-metodológicas desses campos do saber, essas pesquisas apontam os múltiplos processos de produção/construção das históricas experiências de masculinidades e problematizam o que antes era dado como ‘natural’, inerente à condição de ‘ser homem’. Como aponta o sociólogo Pedro Paulo de Oliveira, o vocábulo ‘masculinidade’ surgiu por volta do século XVIII para nomear um conjunto de práticas distintivas dos sexos. O que o autor enfatiza é o caráter heterogêneo, flexível e instável dessas definições. Para Oliveira, “enquanto extrato, a masculinidade articula-se, esparrama-se rizomaticamente”²⁶⁴ junto a outras categorias como classe, raça, nível educacional e geracional, o que acentua a complexa e histórica trama discursiva e não-discursiva agenciada na produção das masculinidades. Em perspectiva similar, o sociólogo Richard Miskolci afirma que a “masculinidade, em uma perspectiva cultural, tem significados múltiplos, variáveis e até mesmo contraditórios. Como bem simbólico altamente valorizado, em fins do XIX, se associava à honra e à própria nacionalidade”²⁶⁵.

Em *Meu lar é o botequim: alcoolismo e masculinidade*, Maria Izilda Matos investiga como se constituiu uma determinada representação do gênero masculino no discurso médico e musical, entre os anos de 1890 e 1940, em São Paulo. Evidencia, a partir de então, a imagem do homem como “provedor e bom chefe de família” sendo ameaçada pelo consumo de bebidas alcoólicas, produzindo homens que se distanciavam de um ideal de masculinidade, até então, marcado pelas insígnias de força, racionalidade, disciplina e controle dos desejos. Por esse motivo, ela vai examinar como o trabalho foi associado ao masculino e que caberia aos homens se auto-realizarem pela sua prática. Com efeito, identifico que os *Dzi* vão expressar uma masculinidade não hegemônica, unindo força, leveza e disciplina na relação com o corpo, através da dança e, por outro lado, os seus desejos e experimentações estéticas e sexuais em vez de sublimá-los foram alçados ao centro do palco em suas apresentações artísticas. Consequentemente, defende a autora:

a masculinidade, atribuída ao homem, era relativa e reativa, o casamento trazia a idéia de contrato: para a mulher, o provento masculino; para o homem, a fidelidade e os cuidados femininos. Assim predominava a representação simbólica ideal da mulher dedicada às tarefas do lar, enquanto o trabalhador masculino deveria assumir seu papel de único arrimo de família²⁶⁶.

Ao pensar masculinidade e feminilidade, de modo relacional, a autora nos mostra como a dinâmica das relações entre os gêneros não é algo restrito ao suposto mundo privado. Ao mesmo tempo, ressalta que numa histórica ordem de gênero existe uma visão de complementaridade entre os sexos, o que fundamentaria o contrato heterocentrado entre os sujeitos de gênero, justificando uma hipotética função social na relação homem e mulher. Como a própria autora identifica no discurso médico de teor eugenista, há, naquela época, um claro questionamento do trabalho feminino fora do lar,

pois este podia ameaçar a estratégia de regeneração social; [assim] a ausência feminina afetava as tarefas e a higiene domésticas, podendo

²⁶⁴ OLIVEIRA, Op. Cit., 2004, p. 15.

²⁶⁵ MISKOLCI, Op. Cit., p. 62.

²⁶⁶ MATOS, Op. Cit., 2001^a, p. 42.

abalar a família. Além do mais, se o lar não fosse aconchegante o homem iria procurar o bar, o botequim, caindo no alcoolismo²⁶⁷.

O que o trabalho de Maria Izilda Matos nos oferece é a possibilidade de inferir como uma determinada sociedade elabora e define perfis de homens e de mulheres, considerados adequados e desejáveis à uma histórica ordem de gênero. Do ponto de vista teórico-metodológico, ela não parte de uma dada divisão entre homens e mulheres, mas procura rastrear, por meio de uma análise discursiva, como são engendrados e subjetivados os indivíduos de gênero. Busca, ainda, apontar que as hierarquias não estão dadas, mas são historicamente forjadas e significadas a partir dos múltiplos pontos de enunciação, como a música e o discurso médico. Entretanto, antes de continuar com as contribuições de autores e autoras nacionais no debate sobre as masculinidades, é preciso circunscrever o debate no campo internacional e apontar suas contribuições ao tema.

Numa perspectiva genealógica, podemos identificar que os primeiros estudos sobre os homens surgiram nos anos 1980, em países anglo-saxões, como EUA e Austrália. Denominado de *Men's studies*, esses estudos emergiram como um dos efeitos do feminismo de “segunda onda”²⁶⁸ - e dos movimentos gay e lésbico -, que tinha entre as suas prerrogativas a crítica à categoria ‘homem’ como sujeito universal, percebido como o representante de toda a humanidade, e, até aquele momento, não marcado por noções de gênero e raça. A dimensão do poder nas relações de gênero, por sua vez, tem como marco a perspectiva apresentada por Joan Scott, para quem o gênero “é um elemento constitutivo de relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos [e é] um primeiro modo de dar significado às relações de poder”²⁶⁹.

Esses estudos²⁷⁰ criticaram a noção polarizada entre masculino e feminino, enfatizando a historicidade das identidades e o seu caráter não universal. Consequentemente, se percebeu que o gênero como categoria de análise não “compreende a simples dicotomia masculino e feminino; antes, o gênero cruza-se com uma rede de elementos vinculados às estruturas de classe, poder e etnicidade, que estruturam as relações sociais”²⁷¹.

Numa perspectiva interseccional que, segundo Avtar Brah²⁷², busca compreender a histórica e contingente interconexão entre racismo, gênero e classe numa dada sociedade, se verifica que as relações de gênero estão imbricadas nas relações de classe e raça, pois esses marcadores sociais da diferença são oriundos de uma mesma matriz heterocentrada, logo, masculinidade(s) e feminilidade(s) são entendidos como constructos social e culturalmente forjados, rizomáticos, relacionais, interdependentes e de múltipla definição. Por isso, o caráter histórico, datado e político do gênero.

Para o antropólogo Miguel Almeida²⁷³, os *Men's Studies*, inicialmente, assumiram uma posição ‘revanchista’ em relação ao feminismo e também de

²⁶⁷ *Idem*, p. 42-43.

²⁶⁸ Sobre as chamadas “ondas” do feminismo, ver: PEDRO, Joana. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. *História*, São Paulo, v.24, n.1, p.77-98, 2005; PEDRO, Joana. Narrativas fundadoras do feminismo: poderes e conflitos (1970-1978). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 26, n. 52, p. 249-272, 2006.

²⁶⁹ SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, 16(2): p. 5-22, jul/dez.1990, p. 14.

²⁷⁰ Principalmente os trabalhos de Raewyn Connell e Michael Kimmel, ver bibliografia.

²⁷¹ CECCHETTO, Op. Cit., p.57.

²⁷² BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. *Cadernos Pagu* (26), p.329-376, janeiro-junho de 2006.

²⁷³ CORRÊA, Mariza; PISCITELLI, Adriana. Op. Cit., 1998.

vitimização dos homens e invisibilidade dos homossexuais. Além de serem estudos produzidos por homens, sobre homens e para homens. Por esse ângulo, podemos questionar que ‘homem’ seria esse? E o que estava em jogo? O que os *Dzi*, por exemplo, colocavam em xeque a partir de suas performances artísticas numa sociedade que discutia a modernização dos costumes ou a manutenção dos supostos papéis sociais historicamente definidos?

Para o antropólogo português, o revanchismo pode ser caracterizado como o silenciamento das relações de poder entre homens e mulheres e a manutenção dos privilégios oriundos da masculinidade. Nas suas palavras, “não se pode vitimizar os homens, quando eles estão socialmente no poder”²⁷⁴. Nessa lógica, podemos entender que não pode existir um masculinismo simétrico ao feminismo. Igualmente, Oliveira afirma que “antes de ser vítima, o homem é beneficiário do sistema de gênero vigente”²⁷⁵, logo, por estarem/serem inseridos no regime de gênero historicamente forjado, “os homens podem se sentir sem poder quando se compara a outros homens, mas nunca quando se comparam às mulheres”²⁷⁶.

Num raciocínio similar, a antropóloga Fatima Cecchetto defende que os primeiros estudos sobre os homens ignoravam as relações de poder entre os sexos, logo, masculino e feminino eram compreendidos como sinônimos de diferenças inatas, essencializadas. Desta maneira, concepções de gênero forjadas em meados do século XIX - que associavam a mulher ao espaço doméstico/ privado, mantenedora do lar, da educação dos filhos e submissa a figura masculina (pai/ marido) e, ao mesmo tempo, atribui ao homem o pragmatismo e a racionalidade, reservando assim para ele o privilégio do domínio do espaço público -, sedimentavam uma visão binária entre os gêneros.

Sobre a bibliografia até aqui citada faz-se necessário destacar os efeitos da não identificação, análise e denúncia das hierarquias e relações de poder nos e entre os gêneros. Para Cecchetto, “a ausência das relações de poder nessas análises acabou por legitimar discursos sobre a chamada ‘crise da masculinidade’²⁷⁷. Essa suposta ‘crise da masculinidade’ se deu, principalmente, entre os homens brancos estadunidenses que tiveram as suas concepções de masculinidade desestabilizadas pelo avanço dos movimentos feministas e gays. Para Cecchetto, tal “crise dos papéis masculinos pode ser explicada pelo afastamento da maioria dos homens do padrão percebido e legitimado como socialmente hegemônico”²⁷⁸. Semelhantemente, o modelo de masculinidade norte-americana era concebido pela aquisição de “poder, fama e ocultação das emoções”²⁷⁹. Não obstante, ao admitir as relações de poder como um elemento constitutivo das relações entre os gêneros,

emerge no contexto dos *Men’s studies* a noção de masculinidade hegemônica como alternativa para se examinarem as relações entre os sexos. A masculinidade hegemônica é definida como um modelo

²⁷⁴ CORRÊA, Mariza; PISCITELLI, Adriana. Op. Cit., p. 204.

²⁷⁵ OLIVEIRA, Op. Cit., 2004, p. 190.

²⁷⁶ *Idem*, p. 218. Todavia, é cabível questionar essa generalização do autor. Será que os homens gays e os afeminados se sentem com mais poder diante das mulheres? Se sim, que poder é esse? E no caso de empresas e/ou países liderados por mulheres? Os homens subordinados não se sentiriam com menos poder? Essas são provocações que fogem ao escopo deste trabalho, porém, é uma desconfiância do universalismo do discurso antropológico que inquieta-me como historiador.

²⁷⁷ CECCHETTO, Op. Cit., p. 60.

²⁷⁸ *Idem*, p. 61.

²⁷⁹ *Idem*, p. 62.

central, o que implica considerar outros estilos como inadequados ou inferiores²⁸⁰.

De acordo com o sociólogo Pedro Paulo de Oliveira, “é inegável que o feminismo veio abalar a ideia de uma masculinidade admitida como natural e, assim, abriu caminho para o seu questionamento histórico”²⁸¹. Como nos lembra Margareth Rago, a entrada maciça das mulheres no campo universitário no final do século XX, não só como estudantes, mas como produtoras de conhecimento, de certa forma provocou uma “feminização do espaço acadêmico” e desestabilizou uma produção científica masculina e heterossexista. Elas não só reivindicaram seu lugar na História, como demandaram novos temas e novas abordagens.

O que era considerado como característico do(s) mundo(s) feminino(s) ganhou visibilidade no relato histórico, por exemplo, a maternidade, o aborto, a infância e a família. Todavia, para além da inclusão das mulheres e diria também dos homossexuais no discurso histórico, se tratava “de encontrar as categorias adequadas para conhecer os mundos femininos, para falar das práticas das mulheres no passado e no presente e para propor novas possíveis interpretações inimagináveis na ótica masculina”²⁸². No entanto, é preciso localizar a emergência da concepção de masculinidade hegemônica atribuída aos trabalhos sociológicos de R. W. Connell, para, a partir disso, entendermos, também historicamente, como a noção de ‘crise’ foi acionada como uma chave interpretativa nos estudos das masculinidades e assim identificar como os *Dzi Croquettes*, no seu tempo, engendraram jocos, fissuras e deslocamentos nessas posições normativas.

2.1 - Masculinidades hegemônicas, subordinadas, cúmplices e marginalizadas: considerações sobre um modelo sociológico

Segundo Raewyn Connell²⁸³, o termo *masculinidade hegemônica* foi utilizado pela primeira vez em um relatório de 1982, que integrava o projeto de investigação das hierarquias sociais entre meninos, professores e pais em escolas australianas. Com esse estudo de campo, foi possível observar a existência de múltiplas hierarquias, entrelaçadas por noções de gênero, tempo e classe que, conseqüentemente, denunciavam e visibilizavam as desigualdades sociais existentes entre os homens. A partir disso, Connell vai dizer que masculinidade é um constructo não equivalente aos homens, mas à posição ocupada pelos mesmos numa dada ordem de gênero, que varia de acordo com o tempo e a sociedade. E por isso, numa perspectiva relacional, se percebe que as mulheres também têm um papel crucial na formatação desses indivíduos. Como já falei no capítulo anterior, localizando algumas das relações do *Dzi* com mulheres que se constituíram e foram aceitas como suas madrinhas, a feminilidade performadas por elas, penso eu, inspiravam, de certa forma, os *Dzi* em suas apresentações.

²⁸⁰ *Idem*, p. 63.

²⁸¹ OLIVEIRA, Pedro Paulo de. Discursos sobre a masculinidade. *Revista Estudos Feministas*, IFCS/UFRJ, v. 6, n. 1, p. 91-112, 1998, p. 108.

²⁸² RAGO, Margareth. Descobrir historicamente o gênero. *Cadernos Pagu* (11), Campinas, p. 89-98, 1998, p. 92.

²⁸³ Cf: CONNELL, Raewyn. *Masculinities*. Disponível em: <http://www.raewynconnell.net/p/masculinities_20.html>. Acesso: 04/08/2016. Desde 2007, as obras de Robert Connell passaram a ser publicadas sob a assinatura de Raewyn Connell, mulher transexual, socióloga e professora da Universidade de Sydney, na Austrália. Por isso, ao longo do texto sempre irei me referir à Connell pelo pronome feminino.

Segundo Connell, masculinidade pode ser definida como uma configuração de prática “em torno da posição dos homens na estrutura das relações de gênero. [No entanto] existe, normalmente, mais de uma configuração desse tipo em qualquer ordem de gênero de uma sociedade”²⁸⁴. A autora defende que falar de “*posição dos homens*” significar enfatizar que a masculinidade tem a ver com relações sociais e também se refere a corpos – uma vez que “homens” significa pessoas adultas com corpos masculinos”²⁸⁵ ou seja, “é reconhecer que as masculinidades são corporificadas”, visto que as masculinidades em parte são vivenciadas e percebidas a partir de “certas tensões musculares”²⁸⁶, posturas, habilidades físicas[e] formas de nos movimentar”²⁸⁷. E essa preponderância do corpo no processo de incorporação, invenção e significação do gênero e da sexualidade é perceptível no modo com os *Dzi* se engendram como sujeitos de gênero²⁸⁸.

Connell entende que o gênero é uma estrutura ampla, complexa e contraditória, que engloba dimensões como economia, estado, família, sexualidade, tendo praticamente uma dimensão internacional. Assim sendo, a autora reconhece que “qualquer forma particular de masculinidade é, ela própria, internamente complexa e até mesmo contraditória”²⁸⁹. Com isso, ela ressalta que masculinidade e feminilidade são concepções cambiantes e presentes na formatação da personalidade dos sujeitos, por isso a masculinidade não pode ser restringida unicamente aos homens. No entanto, ao falar da relação de gênero entre os homens, ela sugere que uma masculinidade hegemônica, pautada na representação do homem branco, heterossexual, escolarizado, geralmente integrante da elite e cristão, também é marcada por relações de dominação, marginalização e cumplicidade, por esse motivo, ela alega que é preciso entender a masculinidade como um projeto que se dá no constante jogo entre as posições de gênero. E essas posições não são fixas, como um enquadramento sociológico possa fazer parecer, mas são intercambiáveis, movediças, porosas e, portanto, precisam ser observadas em sua dinâmica relacional, não só entre homens e mulheres, mas também entre os próprios homens.

As imagens adiante ajudam a observar a performance dos *Dzi* da música *Ela diz que tem* de Carmen Miranda, a “pequena notável”, que não só cantou muitos sambas, como se tornou a figura da “baiana internacional”²⁹⁰. Numa performance exagerada do ‘feminino’, com seus balagandãs, diversas pulseiras e colares, e claro, muita purpurina e maquiagem forte sobre um corpo peludo e uma boca mais acentuada, não só homenageavam a figura histórica de Carmen Miranda, como também expressavam uma sensualidade e a potência do “sangue latino”²⁹¹.

Eles produziram um efeito ambíguo, parodiando a própria personagem Carmen Miranda, que já nos anos 1930 se expressava de modo intenso e exagerado para os códigos de feminilidade vigente. Pois se ela cantava que tinha uma “pele morena” e o

²⁸⁴ CONNELL, Robert. W. Políticas da masculinidade. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 185-206, 1995, p. 188.

²⁸⁵ *Idem*, p. 188.

²⁸⁶ Cf: CAMPANA, Angela Nogueira Neves Betanho, et al. *Drive for Muscularity: Um Estudo Exploratório no Exército Brasileiro. Psicologia: Teoria e Pesquisa*, Vol. 30, n. 2, p. 213-222, Abr-Jun, 2014.

²⁸⁷ CONNELL, Op. Cit., 1995, p. 189.

²⁸⁸ Esse tema será discutido no terceiro capítulo.

²⁸⁹ CONNELL, Op. Cit., 1995, p. 189.

²⁹⁰ REGINA, Elis. *Alô, Alô, Tá Carmen Miranda*. Disponível em: < <https://www.vagalume.com.br/elis-regina/alo-alo-tai-carmen-miranda.html> > Acesso: 22/01/17.

²⁹¹ MATOGROSSO, Ney. *Sangue Latino*. Disponível em: < <https://www.letras.mus.br/ney-matogrosso/47736/> > Acesso: 22/01/17.

“corpo febril”, agenciando um código de sensualidade e sexualidade da mulher baiana, mais cantava que lhe faltava “um moreno fagueiro que seja do samba e bom brasileiro”²⁹². Os *Dzi* misturavam tudo isso, deslocando e embaralhando esses códigos e fissurando a masculinidade. Em uma espécie de jogo cênico, eles eram homens que se expressavam com força e virilidade, a partir da dança e dos passos fortes, mas, com seu rebolado, gestos suaves e vozes falseteadas²⁹³, fragmentavam as insígnias da masculinidade nesse jogo de resistência e existência à heteronorma. Assim como Carmem Miranda fazia em relação a feminilidade nos anos 1930.

Figura 24: Ciro Barcellos ‘montado’²⁹⁴ e/ou caracterizado de Carmen Miranda



Fonte: ALVAREZ, Raphael; ISSA, Tatiana. Op. Cit.

Figura 25: Carmen Miranda



Fonte: <https://goo.gl/TdC7JY>

Suponho que você leitor/a pode estar se perguntando a que vem esse debate sobre masculinidade hegemônica em uma dissertação sobre os *Dzi Croquettes*? Afinal, eles não diziam ser “nem homem, nem mulher, apenas gente”? Ao longo das próximas páginas busco esclarecer as possibilidades e limites do termo e como ele me ajuda a compreender os *Dzi*.

Connell e Messerschmidt²⁹⁵, defendem que após duas décadas de surgimento do conceito de masculinidade hegemônica, tal concepção ainda é fundamental para pensar as relações entre os homens e os processos de subjetivação, todavia, reconhecem que o mesmo não “equivale a um modelo de reprodução social”, pois existem lutas e tensões entre as masculinidades promovendo múltiplas transformações, e, concordam com a necessidade de pensar as hierarquias de forma multidimensional, abandonando uma visão unidimensional da mesma, assim como das características atribuídas ao gênero masculino.

²⁹² Trechos da canção *Ela Diz que tem*, de Carmen Miranda. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/carmen-miranda/ela-diz-que-tem.html>> Acesso: 22/01/17.

²⁹³ Cantar ou falar em falsete, ou seja, com voz aguda, artificialmente esganiçada.

²⁹⁴ Montado/a é uma gíria e/ou expressão do vocabulário gay para se referir a um indivíduo, homem ou mulher, que se veste e se caracteriza com roupas e elementos tipicamente femininos e/ou masculinos de modo exagerado e muita das vezes cômico, além de alterar própria voz à exemplo da *drag queen*.

²⁹⁵ Em artigo publicado originalmente na revista *Gender & Society*, em 2005, e publicado no Brasil em 2013 pela revista *Estudos Feministas*.

É importante lembrar que a categoria/conceito *gênero* surgiu no bojo do debate historiográfico sobre a História das Mulheres ao longo das décadas de 1960/70²⁹⁶ e passou a ser usada como uma possibilidade de teorização sobre a diferença sexual oferecendo uma alternativa às explicações que pautavam no biológico as diferenças sociais e sexuais existentes. Deste modo, abriu-se um caminho para se pensar e analisar como não só as mulheres, mas também os homens são afetados e afetam essa concepção histórica de diferença entre os sexos. Segundo a historiadora francesa Michele Perrot²⁹⁷, a história das mulheres passou por uma significativa transformação²⁹⁸, complexificando o olhar para além das mulheres e incorporando, em seguida, as chamadas relações entre os gêneros e conseqüentemente as masculinidades.

Hoje podemos dizer, claramente que, para cada performance feminina social e historicamente elaborada há um correspondente masculino, por isso que ao olhar para os *Dzi* e observar a sua apropriação e ressignificação de uma feminilidade mais exagerada, seja pelo uso de acessórios e/ou pela indumentária considerada feminina, além da sensualidade no corpo e pelo corpo expressas em suas performances cênicas, eles capturavam uma noção libertária de feminilidade, como aquela já mencionada anteriormente ao falar de Leila Diniz. Além das contribuições de uma “história das mulheres” para se pensar os homens de modo relacional e historicamente situados, é preciso chamar atenção para o caráter instável e transitório da categoria gênero, pois a mesma e os debates suscitados por ela, tem a transformado numa categoria transversal nos estudos sobre as masculinidades.

Segundo Maria Izilda Matos, além de reivindicar para si um território específico, “em face da insuficiência dos corpos teóricos existentes para explicar a persistência da desigualdade entre homens e mulheres”²⁹⁹, o gênero possibilitou novas questões, novas temporalidades, ampliou o conhecimento do objeto histórico e diversificou a documentação. Porém, o que considero importante na minha reflexão em torno das experiências de masculinidades é que como categoria analítica “o gênero apontou a necessidade de se libertar de conceitos abstratos e universais, bem como, a necessidade de se historicizar os conceitos e categorias”³⁰⁰, inclusive ele mesmo, além de aceitar a efemeridade e transitoriedade dos conceitos e da produção do conhecimento. Por isso, ao olhar a dinâmica das relações sociais constituintes da chamada “*familia Dzi*” observo como os estereótipos e atribuições de ‘pai’ e ‘mãe’ são posicionados e marcados historicamente e assim podem ser reafirmados, ressignificados e/ou ter o seus sentidos deslocados.

Em diálogo com Joan Scott, Margaret Rago reconhece que o gênero como categoria, “não nasce do interior de um sistema de pensamento definido como o conceito de classes em relação ao marxismo”, mas, “procede de um campo profundamente diverso daquele que tinha como horizonte a emancipação social de determinados setores sociais”³⁰¹, entenda-se, o proletariado. Com efeito, e retomo as palavras de Maria Izilda Matos,

²⁹⁶ Ver: MATOS, 1998; RAGO, 1998; NICHOLSON, 2000.

²⁹⁷ PEDRO, Joana Maria. Michelle Perrot: a grande mestra da História das Mulheres. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 11, n. 2, p. 509-512, Dec. 2003.

²⁹⁸ Ver: PERROT, 1995 e 2006; SCHVARZMAN, 1995.

²⁹⁹ MATOS, Maria Izilda. Estudos de gênero: percursos e possibilidades na historiografia contemporânea. *Cadernos Pagu*, n.11, p.67-75, 1998, p. 69.

³⁰⁰ *Idem*, p. 71.

³⁰¹ RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. In: GROSSI, Miriam Pillar. PEDRO, Joana M. *Masculino, feminino, plural, gênero na interdisciplinaridade*. SC- Editora mulheres, 2006, p. 29.

o crescimento da produção historiográfica sobre o gênero, ao contrário de esgotar as possibilidades, abriu controvérsias, instaurando um debate fértil. Contudo, alguns problemas de definição, fontes, método e explicação persistem, e entre eles a diversidade que envolve a própria categoria gênero³⁰².

Da mesma forma, identifico que a categoria *gênero* não comporta uma visão estática, estável e ahistórica, tanto de si mesma, quanto da realidade investigada. Falar com e a partir do gênero é circunscrever e limitar que a dinâmica das relações entre os sujeitos de gênero e sexualidade é composta por especificidades da sua relação espaço-tempo. No caso dos *Dzi*, não só a trama política e social marcada pela repressão e censura constituía a sua realidade, como também a efervescência dos novos movimentos sociais acompanhados de uma crítica as instituições e as convenções morais daquela sociedade, possibilitaram a esses 13 homens se posicionarem de outra forma perante a vida, a partir da dança, da interpretação, da invenção de si, forjando outros modos de existência.

Essa compreensão deve iluminar e, porque não, reforçar, as palavras do sociólogo Márcio Ferreira de Souza. Para ele, Connell fundamenta a noção de hegemonia a partir da concepção marxista de Gramsci, que pressupõe mudanças em “larga escala”, entretanto, essa noção de hegemonia tem “como modelo de referência o patriarcado visto que no âmbito das relações de gênero vai se configurar como processo dominante dos homens e de subordinação das mulheres”³⁰³ e isso acabou por naturalizar e universalizar uma histórica concepção de dominação masculina - basta verificar o modelo sociológico de Bourdieu³⁰⁴-, que não se apresenta da mesma forma em todas as sociedades e em qualquer momento histórico.

Mais do que isso, e esse é um dos objetivos desse trabalho, é importante destacar a historicidade dessas configurações ‘masculinas’. Dito de outro modo, ainda que práticas e/ou performances estejam presentes em diferentes contextos, isso não exige que comportem os mesmos significados. Localizar a dinâmica das relações entre os homens sob a ditadura, tendo como ponto de partida os *Dzi Croquettes*, é duvidar também dos modelos apriorísticos que possibilita narrá-los, interpelá-los, interpretá-los e identificar sua atuação como sujeitos na História.

Por certo, para Connell esse é o principal problema de uma sociologia bourdiesiana que focaliza a estrutura e desconsidera a possibilidade da atuação dos sujeitos de gênero³⁰⁵. No entanto, se por um lado esse modelo sociológico acabou por sedimentar uma suposta fronteira rígida entres essas performances ou configurações de prática, como define Connell, fazendo com que os/as pesquisadores/as envolvidos/as

³⁰² MATOS, Op. Cit., 1998, p.74.

³⁰³ SOUZA, Márcio Ferreira de. As análises de gênero e a formação do campo de estudos sobre a(s) masculinidade(s). *Mediações*, Londrina, v. 14, n.2, p. 123-144, Jul/Dez. 2009, p. 125.

³⁰⁴ Bourdieu, em *A Dominação Masculina* (2002), ele defende que a mesma é uma expressão particular de violência simbólica que inscreve nos corpos e nos sistemas cognitivos dos indivíduos uma ordem social androcêntrica a partir de uma relação de forças que se auto-sustentam. No entanto, para o autor, se esse sistema está imbricado na linguagem, nas instituições, na delimitação dos espaços e dos corpos, logo, ele entende que não há espaço para mudança, *agência* do sujeito. Por isso, autores como o antropólogo português Miguel Vale de Almeida (1995), que desconfia da universalidade da dominação masculina, e o sociólogo francês Daniel Welzer-Lang (2004) que aponta para a necessidade de buscarmos identificar os diferentes sentidos atribuídos a noção de violência entre os homens e entre as mulheres, vão sugerir outros caminhos para pensarmos as relações de gênero e as masculinidades de modo dinâmico, irrequieto e movediço.

³⁰⁵ CONNELL, Raewyn. Questões de gênero e justiça social. *Século XXI*, Revista de Ciências Sociais, v.4, no 2, p.11-48, jan./jun. 2014.

nas reflexões sobre as masculinidades projetassem esse modelo para diferentes sociedades e temporalidades sem considerar a historicidade do próprio conceito, o mesmo acabou oferecendo importantes contribuições que não podemos desconsiderar como a histórica concepção de hegemonia, dominação e hierarquia nas relações de gênero.

O desafio é não importar *a priori* esse modelo analítico das masculinidades, mas pensá-las como um constante devir, uma permanente negociação, transformação, construção e reencenação entre os sujeitos de gênero. Por isso os *Dzi Croquettes* recebem destaque, pois engendram técnicas e modos que tensionam as normas e os processos de subjetivação impetrados pela sociedade, através dos seus discursos e práticas de cunho moralizante em relação a homossexualidade, por exemplo. Explico melhor: se parte da sociedade queria homens fortes, viris e másculos para erguer a “nação”, os *Dzi* apontavam para uma arte de viver, um outro modo de vida, possivelmente considerado libertino pelos paladinos da “moral e dos bons costumes”.

Em suma, Connell e Messerschmidt sugerem que, devemos

eliminar qualquer uso da masculinidade hegemônica como fixa, como um modelo trans-histórico. [Pois] esse uso viola a historicidade do gênero e ignora a evidência massiva das transformações nas definições sociais da masculinidade³⁰⁶.

Assim, as masculinidades hegemônicas não devem ser vistas como um modelo estanque, mas sim como um arquétipo, um modelo concebido como ideal e constituído por uma multiplicidade de signos considerados inerentes e desejáveis à condição masculina. E é nesse sentido que me aproprio do termo para com os *Dzi Croquettes*. Não obstante, ainda que elas “não correspondam verdadeiramente à vida de nenhum homem real. Mesmo assim esses modelos expressam, em vários sentidos, ideais, fantasias e desejos muito difundidos”³⁰⁷. E como efeito, “oferecem modelos de relações com as mulheres e soluções aos problemas das relações de gênero”³⁰⁸. Em verdade, argumentam Connell e Messerschmidt, “o conceito de masculinidade hegemônica não busca abarcar tudo e muito menos ser uma causa primeira; é uma forma de entender certa dinâmica no seio de um processo social”³⁰⁹.

Além desses conceitos é preciso focalizar também os processos de subjetivação que engendram e posicionam os indivíduos em uma histórica gramática de gênero. Segundo Hélio Rebello Júnior, “uma subjetividade é a expressão do que em nós, em nosso núcleo de subjetividade, se relaciona com as coisas, com o mundo, por isso envolve uma relação com o tempo”³¹⁰ e também com os gestos, as performances e o corpo, este “entendido não apenas como corpo orgânico, mas também como o corpo construído pelas relações com as coisas que encontra durante sua existência”³¹¹. Evidenciando que essa relação espaço-tempo aponta para a fluidez e instabilidade das subjetividades.

Essa preocupação com a relação entre o “sujeito e a verdade”, segundo Frederic Gros, se constituiu em um dos principais objetos de análise dos últimos trabalhos de Foucault, que empreendeu uma “uma análise do sujeito não dissociado da história de

³⁰⁶ CONNELL; MESSERSCHMIDT. Op. Cit., p. 252.

³⁰⁷ Idem, p. 253.

³⁰⁸ Idem, p. 253.

³⁰⁹ CONNELL; MESSERSCHMIDT. Op. Cit., p. 256.

³¹⁰ CARDOSO JÚNIOR, Hélio Rebello. Para que serve uma subjetividade?: Foucault, tempo, corpo. Psicologia. *Reflexão e Crítica*, Porto Alegre/RS, v. 18, n.3, p. 343-349, 2005, p. 345.

³¹¹ Idem.

suas práticas de transformação”³¹². Dito de outra forma, Foucault não estava interessado exclusivamente no sujeito epistêmico ou genealógico, como observa Francisco Ortega³¹³, porém no sujeito ético, a sua intenção era produzir uma investigação histórica em que o ‘sujeito’ não fosse pensado como um constructo ahistórico, transcendente, porém efeito de práticas de si, nas palavras de Foucault:

atualmente, quando se faz história [...] atemo-nos a esse sujeito do conhecimento, a este sujeito da representação, como ponto de origem a partir do qual o conhecimento é possível e a verdade aparece. Seria interessante tentar ver como se dá, através da história, a constituição de um sujeito que não é dado definitivamente, que não é aquilo a partir do que a verdade se dá na história, mas de um sujeito que se constitui no interior mesmo da história, é que é a cada instante fundado e refundado pela história³¹⁴.

O que ele destaca é que o ‘sujeito’ não está fora da trama histórica, e por isso, Foucault chama atenção para os modos que o indivíduo pode elaborar e/ou (re)inventar uma relação não normatizada consigo, como alternativa às estratégias de subjetivação do poder disciplinar. Desta forma, o indivíduo passaria a dispor de certos mecanismos como um modo de realizar certas operações sobre si e (re)inventando um outro modo desejável e possível de existência.

Ao pensar o processo de subjetivação, Maria Izilda Matos entende que o mesmo

não é visto como um destino inexorável de serialização do indivíduo, porque comporta simultaneamente a possibilidade de reapropriação, subentendendo que os sujeitos são agentes, aos quais se permitem escolhas. Escolhas que, embora não sejam ilimitadas, abrem espaços para a construção de algo, pois contrariamente às normas do controle levam à reconquista do potencial da autonomia criativa³¹⁵.

Desse modo, e provocado por essas proposições, é que busco compreender como os *Dzi*, com suas performances, produziram outros modos de vida, uma outra estética da existência, mesmo que o processo de subjetivação vigente fosse marcado pelo poder disciplinar e biopolítico, como a censura praticada em nome da “moral e dos bons costumes”. Por fim, ressalto as palavras de Salma Muchail que ao refletir sobre o cuidado de si, entende que o mesmo “corresponde ao sujeito de ações, sem essência substancial, cujo modo de ser é autoconstituído em exercícios ou práticas que o transformam continuamente”³¹⁶.

Outrora, entendo que não se trata de negar a existência do ‘sujeito’, como repetem alguns críticos do pensamento pós-estruturalista, mas questionar como e *de que modo* se produzem historicamente os sujeitos de gênero e de sexualidade. O desafio

³¹² GROS, Frédéric. A propósito da hermenêutica do sujeito. *Mnemosine*, UERJ, vol.8, nº2, p. 316-330, 2012, p.317.

³¹³ ORTEGA, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999, p. 44.

³¹⁴ FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Tradução Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2002, p. 10.

³¹⁵ MATOS, Maria Izilda Santos. *Meu lar é o botequim: alcoolismo e masculinidade*. 2ª Ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2001ª, p. 18-9.

³¹⁶ MUCHAIL, Salma Tannus. *Foucault, o mestre do cuidado*. SP: Edições Loyola, 2011, p. 90.

aqui é o de historicizar os modos, as práticas, as técnicas, as estratégias, os jogos e os exercícios “num determinado campo institucional e numa determinada formação social – pelo qual [o indivíduo] se observa e se reconhece como um lugar de saber e de produção de verdade”³¹⁷. É apontar a inconstância dos sujeitos, a incompletude, a multiplicidade e (in)coerência que forja uma fictícia unidade do sujeito, alimentando a “ilusão que nos mantém em nossa normalidade”³¹⁸.

E isso me permite inferir que a masculinidade, não necessariamente, reflete um tipo determinado de indivíduo, mas possibilita, expressa, modela a maneira como os sujeitos de gênero se posicionam e são posicionados por meio de práticas discursivas e não discursivas numa histórica ordem de gênero. No mais, reconhecer e identificar historicamente os modos através dos quais os *Dzi* se produziram e foram produzidos como sujeitos de gênero é enxergar as formas de sujeição e de incorporação da(s) norma(s), bem como as negociações, resistências, mudanças, reelaborações, rupturas, linhas de fuga e novas formas da subjetivação.

Assim, e considerando o que já foi exposto sobre os *Dzi* anteriormente, eu questiono se não seria prudente, sob olhar cirúrgico de um/a pesquisador/a, pensá-los como *queers*? Porém, antes de responder a essa questão, entendo que pensar a subjetivação e experimentação que se cruzam nesse processo de produção do masculino é evidenciar que a noção de masculinidade hegemônica não é fixa e estanque, como destaca Connell, pelo contrário, ela é um efeito dos discursos e das práticas engendradas historicamente. No caso dos *Dzi*, é notório como suas performances provocavam rasuras na teia do poder, principalmente naquelas evocadas nos discursos de cunho ‘patriótico’ e de defesa da “família brasileira” que se materializavam na figura de homens fortes, viris, heterossexuais e não afeminados, considerados aptos a defender e (re)produzir uma sociedade forte e desenvolvida. Os *Dzi*, por sua vez, vão mobilizar a força do e pelo corpo, num misto de movimentos com passos fortes e gestos suaves, as suas bailarinas peludas, porém, super maquiadas, com vestidos esvoaçantes, brilhosos e em cima de longos saltos.

Por esse motivo e respondendo a questão lançada, digo o seguinte: quando elaborei os primeiros passos dessa pesquisa, de fato, direcionei o meu olhar para esses treze homens e questionei como se conheceram, o que os uniu, e claro, - entendendo que todo saber é localizado -, a minha ‘entrada’ nessa trama discursiva se deu pela fresta da(s) masculinidade(s). Por isso, o meu desafio aqui é expressar como esse debate, que é heterogêneo e não abarca toda a complexidade dos *Dzi*, mas, são as ferramentas e as lentes que escolhi para falar sobre e a partir do grupo, assim como a sexualidade, o erotismo, a corporalidade, a afetividade e a sociabilidade, são “vetores de força”³¹⁹ que forjam uma rede de potência e intensidades no espectro das masculinidades e que precisa ser investigado.

A partir do que foi dito, devo ressaltar que não os entendo como *queer*. Reconheço que eles jogaram com a ambiguidade de gênero e das sexualidades, esvaziaram noções de masculinidade e feminilidade, deslocaram essas posições, porém não necessariamente se inventaram como corpos abjetos ou dissidentes. Segundo Berenice Bento³²⁰ esta é a marca das experiências travesti, transexual e pessoas

³¹⁷ FISCHER, Op. Cit., p. 54.

³¹⁸ *Idem*.

³¹⁹ MATOS, Marlise. Dimensões da Masculinidade no Brasil. In: *I Simpósio Internacional O Desafio da Diferença: articulando gênero, raça e classe*. Salvador: 09 a 12 de abril de 2000. Disponível em <<http://www.desafio.ufba.br/gt7-004.html>>. Acesso: 04/08/2016.

³²⁰ BENTO, Berenice; PELUCIO, Larissa. Vivências trans: desafios, dissidências e conformações - apresentação. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 20, n. 2, p. 485-488, Aug. 2012.

intersexo. Os *Dzi* contribuíram para volatizar e catapultar um debate sobre práticas que borravam os binarismos, principalmente entre homens homossexuais.

Portanto, investigar a relação entre os homens e o complexo jogo de produção das masculinidades é notar, segundo Marlise Matos, primeiramente, as múltiplas performances eróticas e sexuais da masculinidade, ou melhor, é examinar como os indivíduos se percebem e se (re)constróem nos jogos e nas te(n)sões do campo do desejo. Em seguida, é atentar para a dimensão das emoções e dos afetos vividos no masculino. Em terceiro lugar, é reparar como as práticas corporais atuam na incorporação e invenção da masculinidade e, por fim, investigar como as práticas de conjugalidade, homosociabilidade e paternidade são significadas numa perspectiva masculina de gênero. Para Matos, esses vetores de força compõem, sincronicamente, as dimensões imagéticas do simbólico, dos estereótipos, dos significados, valores e sentidos que podem ser particulares ou universais no campo da(s) masculinidade(s). Dessa maneira, se destaca “o caráter contingente, localizado, situacional e histórico em contraposição à possibilidade de pensá-la como algo fixo, determinando e universal”³²¹.

Ao revisar essa tópica conceitual, Connell e Messerschmidt defendem que devem ser mantidas a combinação da “pluralidade das masculinidades e da hierarquia” entre elas. Essa manutenção de um olhar plural sobre o masculino se traduz numa “crítica permanente à tentativa de reduzir a masculinidade a uma categoria que torne os homens homogêneos”³²². Outro ponto nodal é que a masculinidade hegemônica,

não necessita ser o padrão comum na vida diária de meninos e homens. Em vez disso, a hegemonia trabalha em parte através da produção de exemplos de masculinidade (como as estrelas dos esportes profissionais), símbolos que têm autoridade, apesar do fato de a maioria dos homens e meninos não viver de acordo com eles³²³.

Em suma, o que se entende por hegemônico numa ordem de gênero é inerente a um projeto que se apresenta nos discursos, nas práticas, nas táticas e nas estratégias imbricadas no processo de subjetivação dos sujeitos. Por fim, se a masculinidade é um constructo historicamente forjado, ou seja, um conjunto de práticas, gestos, ritos considerados inerentes a experiência de ‘ser homem’, é preciso desconfiar da ideia de ‘crise’ e apontar o seu caráter político em torno da manutenção de uma heteronorma, de posições hierárquicas, como apresento no próximo item.

2.1.1- Crise da masculinidade ou da heteronormatividade?

O percurso até aqui exposto, priorizou, sobretudo, uma discussão internacional, mas que vai ter reflexos e ressonâncias na produção brasileira a partir dos anos 1990. O desafio é verificar, também, como essa discussão, até o momento apresentada, compôs o debate nacional e, em que medida, esse debate é importante para uma dissertação sobre os *Dzi Croquettes*. Como aponta a historiadora Joana Pedro³²⁴, nos anos 1990, o *gênero* passou a ser visto não mais como sinônimo de mulher ou apenas de história das mulheres, mas, passou a ser um dos modos de compreender e analisar as históricas

³²¹ MATOS, Marlise. Dimensões da Masculinidade no Brasil. *Gênero*, Niterói, v.1, n.1, p. 29-40, 2. Sem. 2000^a, p. 31.

³²² GOMES, Romeu. *Sexualidade masculina, gênero e saúde*. RJ: Editora FIOCRUZ, 2008, p. 71.

³²³ *Idem*, p. 263.

³²⁴ PEDRO, Joana. Relações de gênero como categoria transversal na historiografia contemporânea. *Topoi*, v. 12, n. 22, jan-jun, p. 270-283, 2011, p. 273.

concepções de masculinidades e feminilidades e uma forma de evidenciar as hierarquias entre os sexos, apontando a historicidade do “ser homem” e “ser mulher” numa determinada sociedade. Com efeito, ampliou-se o debate em torno das relações de gênero evidenciando o seu caráter não natural, denunciando as desigualdades e as históricas opressões e hierarquias entre os sexos.

Inicialmente, no campo dos estudos de gênero e sexualidade no Brasil, os homens não estavam incluídos nas análises sobre o gênero, até então entendido como sinônimo de ‘mulher’, no entanto, após a apropriação dos estudos de masculinidades, principalmente de Kimmell e Connell, como apresentei anteriormente, os “homens passaram a ser incluídos como uma categoria empírica a ser investigada”³²⁵. A principal motivação era desnaturalizar concepções essencialistas sobre o masculino, criticando a noção de masculinidade hegemônica como categoria universal e ahistórica. Em vista disso, e com essa nova percepção e orientação, a categoria homem foi associada aos papéis sexuais, como ‘ativo’ ou ‘passivo’, por exemplo, forjando duas categorias sociais distintas: os ‘homens’ e as ‘bichas’.

Essa dicotomia acabou por sedimentar uma visão hierárquica entre homens heterossexuais *versus* homens homossexuais. Cecchetto sublinha que, historicamente, os homens são ‘idealmente percebidos como ‘ativos’ e, portanto, não homossexuais. Bichas seriam tipificadas como ‘passivos’, tornando-se “alvo de perseguição e são representados através de modelos de submissão”³²⁶, logo, aqueles classificados como ‘homens’ seriam os portadores e mantenedores do privilégio do *status* de macho. Cecchetto e Welzer-Lang destacam que foram os estudos sobre a (homos)sexualidade masculina que possibilitaram uma maior concentração dos estudos sobre os homens, denunciando as hierarquias de gênero e concepções sobre a sexualidade masculina, pois numa perspectiva antropológica, “a sexualidade, longe de ser matéria confinada à intimidade e à privacidade de cada qual, é um terreno político por excelência”³²⁷.

Deveras, o historiador Albuquerque Júnior, sugere, e essa é uma das concepções fundamentais que possibilita a minha reflexão sobre os *Dzi Croquettes*, a necessidade de superarmos a visão “diádica dos gêneros” na historiografia das mulheres, por exemplo, que “opôs a mulher ao ser homem como duas realidades distintas e homogêneas”³²⁸, assim, posso compreender em que medida os *Dzi* com suas performances artísticas, produziam fraturas e tensões, evidenciando, como pontua Joan Scott, que as categorias homem e mulher são “ao mesmo tempo categorias vazias e transbordantes, pois que, quando parecem fixadas, elas recebem, apesar de tudo, definições alternativas, negadas ou reprimidas”³²⁹. Albuquerque Júnior ainda menciona a indispensabilidade de ampliarmos e explorarmos o masculino e as experiências de ser homem. Com efeito, fazer a história dos homens, sugere o autor:

não mais como indivíduos ou partícipes de feitos coletivos, mas como gênero, não a história de homens como agentes do processo histórico, mas como produtos deste mesmo processo, a história de homens construindo-se como tal, a história da produção de subjetividades masculinas, em suas várias formas, a história da multiplicidade de ser homem³³⁰.

³²⁵ CECCHETTO, Op. Cit., p. 53.

³²⁶ CECCHETTO, Op. Cit., p. 54-55.

³²⁷ SIMÕES, Júlio Assis & FACCHINI, Regina. Op. Cit., p. 12.

³²⁸ ALBUQUERQUE JÚNIOR., Op. Cit., 2013, p. 29.

³²⁹ SCOTT, Op. Cit., 1990, p. 19.

³³⁰ *Idem*, p. 23.

Como uma das principais referências dos estudos do gênero masculino numa perspectiva cultural e com ênfase na linguagem e na discursividade, Durval Muniz Albuquerque Júnior reconhece que a historiografia de gênero “vêm sistematicamente pouco focalizando o masculino e as experiências-de-ser-homem”³³¹. Lançado pela primeira vez em 2003 - *Nordestino: invenção do “falo” uma história do gênero masculino (1920-1940)* é fruto de uma reflexão em torno das relações de gênero no Nordeste. Segundo a historiadora Denise Sant’Anna, tal obra veio suprir uma lacuna historiográfica sobre a história do sexo masculino, muito antes do sucesso internacional da coleção história da virilidade no Ocidente, organizada e escrita pelos franceses Alain Corbin³³², Jean-Jacques Courtine³³³ e Georges Vigarello³³⁴.

Em sua análise, Albuquerque Júnior destaca a invenção do nordestino como identidade política e cultural no início do século XX. Para ele, “O nordestino é constituído através do agenciamento de uma série de imagens e enunciados que constituíam tipos regionais anteriores”³³⁵, conseqüentemente, este sujeito histórico será uma figura gestada nos discursos regionalista e tradicionalista como cordel, literatura e poetas populares, num cruzamento entre uma identidade regional e uma identidade de gênero. Ainda para o autor, o nordestino forjado e desejado nestes discursos representava a reserva de valores tradicionais como virilidade, força e bravura que estavam - na visão da época - sendo solapados pelo mundo urbano com a entrada das mulheres no espaço público, por exemplo, provocando fraturas e desestabilizando uma histórica hierarquia entre os sexos.

Todavia, o autor reconhece que nessa ordem de gênero uma nova experiência de feminilidade foi engendrada, enquanto “o sertanejo seria o cerne da nossa nacionalidade, [...] seria aquele elemento que não foi modificado pelas influências cosmopolitas. Fora do contato com a civilização do litoral, sem vias de comunicação”³³⁶, as mulheres, conseqüentemente, “pareciam ter que se masculinizarem [...] não era apenas o mundo masculino que estava fechado [a elas], mas a própria região parecia excluir o feminino”³³⁷. Com isso, o autor desconfia de uma visão binária e fixa entre masculino e feminino, apontando para o seu caráter relacional.

Dessa forma, a masculinização da mulher do Nordeste se explicaria pela seca e pela ausência dos maridos que migravam nessa ocasião, obrigando-as a assumirem suas tarefas e o seu lugar na família, assim:

é na reação ao mundo moderno, que parecia quere embaralhar as fronteiras entre os gêneros, que vinha feminizando perigosamente a sociedade e a região, provocando desvirilização e a masculinização das mulheres, que o nordestino é inventado como um tipo regional destinado a resgatar padrões de masculinidade que estariam em

³³¹ *Idem*, p. 22.

³³² CORBIN, Alain. *História da virilidade*. O triunfo da virilidade, o século XIX, (vol.2), Editora Vozes, 2013.

³³³ COURTINE, Jean-Jacques. *História da virilidade*. A virilidade em crise? Século XX-XXI, (vol.3), Editora Vozes, 2013.

³³⁴ VIGARELLO, Georges. *História da virilidade*. A invenção da virilidade, da Antiguidade às Luzes, (vol.1), Editora Vozes, 2013.

³³⁵ *Idem*, p. 186.

³³⁶ ALBUQUERQUE JUNIOR., Op. Cit., 2013, p. 189.

³³⁷ *Idem*, p. 224.

perigo; um verdadeiro macho capaz de restaurar o lugar que seu espaço estava perdendo nas relações de poder em nível nacional³³⁸.

Isto posto, o autor indica que a imagem do nordestino foi um histórico instrumento político agenciado pela elite pernambucana com o intuito de obter recursos financeiros da União para os cofres da região. As figuras de gênero foram agenciadas para falar e dar sentido à crise econômica, política e social vivida pelo Nordeste. A pedagogia de gênero presente nos discursos regionalistas concebia as mudanças promovidas pelo mundo moderno - devido à influência de valores com “tendências niveladoras [e] democratizantes” entre homens e mulheres - como um fator de desestabilização dos papéis sociais do sexo. Neste caso, a inserção de novos agentes sociais e suas demandas por maior participação política, principalmente no lugar ocupado pelas mulheres - agora se avizinando aos homens no espaço urbano - pareciam ameaçar a manutenção das hierarquias de gênero. Por fim, Albuquerque Júnior sugere que o Nordeste era visto como se estivesse “se feminizando, tornando-se passiva” e, portanto, precisando de um “novo homem” capaz de responder de maneira viril, a fratura promovida pela Abolição e o advento da República nas hierarquias sociais e de gênero.

Até aqui, você leitor/a pode estar se perguntando porque numa dissertação sobre os *Dzi Croquettes* nos anos 1970, na cidade do Rio de Janeiro, eu estou falando da figura do homem nordestino no início do século XX. Primeiro, é preciso lembrar que o trabalho do historiador Albuquerque Júnior surgiu num período em que o debate sobre masculinidade começava a se espalhar na seara historiográfica de gênero, em seguida, por se apropriar de algumas concepções foucaultianas para pensar os regimes de verdade e os processos de subjetivação dos sujeitos, o autor aponta a historicidade, “as brechas entre o dizer e o fazer”, as (des)continuidades e as transformações de uma determinada ordem de gênero no início do século XX, período este em que “os códigos de gênero começa[ram] a se tornar assunto político, [e] a lei cada vez mais vai invadir este espaço de intimidade, prescrevendo papéis e criminalizando práticas antes admitidas”³³⁹.

Além disso, seu trabalho apresenta como a noção de pertencimento, de territorialidade, isto é, a relação espaço-tempo é elementar nos processos e produção dos sujeitos de gênero e, por ser um trabalho produzido por um historiador foucaultiano, ele aponta como o nordestino é um efeito de práticas discursivas e não discursivas que engendram uma histórica pedagogia de gênero, uma *invenção*. E é provocado por esse olhar que tento enxergar como cada um dos *Dzi Croquettes* também foram produzidos por uma teia discursiva complexa e marcados pela espacialidade, pois não é forçoso dizer que cada um dos treze indivíduos, oriundos de diversas cidades e capitais do Brasil, mas, reunidos no Rio de Janeiro e em São Paulo, colocavam em disputa diversas configurações de masculinidade em suas relações.

Assim sendo, posso destacar o recente longa metragem *Tatuagem*³⁴⁰, dirigido por Hilton Lacerda, que nos conta como um grupo teatral no final dos anos 70 provocaram o poder e a moral conservadora com os seus espetáculos marcados pela nudez e deboche. Além de retratar o romance homossexual entre Clécio Wanderley, diretor do grupo teatral *Chão de Estrelas* e Fininha, apelido do jovem soldado Arlindo

³³⁸ *Idem*, p. 226.

³³⁹ ALBUQUERQUE JÚNIOR., Op. Cit., 2013, p. 228.

³⁴⁰ *Tatuagem*, dirigido por Hilton Lacerda. Disponível em: <<http://www.tatuagemofilme.com.br/>> Acesso: 22/07/2016.

Araújo. O longa aponta como essa dinâmica histórica heteronormativa permeava as relações de gênero nos mais diversos espaços sociais e geográficos no Brasil durante a ditadura, mais precisamente no Nordeste, em Pernambuco, cidade marcada por esse ideal de homem forte, viril, “cabra macho, sim senhor”, que não por acaso, é atualmente uma das capitais com alto índice de violência contra homens homossexuais³⁴¹, travestis e transexuais.

Ademais, o autor reconhece que investigar a trajetória dos homens, produzindo o que ele chama de uma outra “geografia do gênero masculino”, é desconfiar de que os mesmos são uma categoria homogênea. E é isso que busco destacar com os *Dzi Croquettes*, a (in)diferenciação dos campos masculino e feminino e a ambiguidade performática do gênero numa período de grande crítica aos modelos definidos e definidores³⁴² sobre o ‘ser homem’ e ‘ser mulher’ no Brasil, como um modo de sinalizar a sinuosidade e as curvas no acidentado e movediço terreno ‘masculino’, ou seja, é destacar que a experiência de masculinidade(s) não é linear, pois é marcada pelas marcas de regionalidade e projetos de poder, como afirma Albuquerque Júnior.

Do ponto de vista analítico, Albuquerque Júnior, com sua abordagem relacional dos gêneros rompe com a tópica de uma história das mulheres que concebia uma distinção rígida entre espaço público (associado aos homens) e espaço privado (associado às mulheres) e que entendia “as experiências das mulheres e a dominação masculina de forma homogênea”³⁴³, isto é, sem rupturas ou mudanças. Com isso, o autor critica a ideia, presente nas primeiras produções historiográficas sobre as mulheres, que, nas palavras do autor, entendia que “a mulher seria de forma global e sistematicamente excluída e o homem dominador implacável e excludente”³⁴⁴ forjando a imagem da mulher vítima e da mulher heroína³⁴⁵.

Em vista disso, o autor reconhece, e concordo com ele, que as “práticas cotidianas de gênero de ser homem não estão determinadas nem pela genitalidade, nem pelos códigos de sexualidade”. Assim, “o gênero nem é natural, sendo uma criação histórica e cultural, nem está preso completamente a uma ordem de gênero dominante de prescrições”³⁴⁶. No lugar disso, o gênero apresenta uma certa plasticidade, já que os homens não se definem do mesmo modo, abrem-se espaços para microrresistências e microdiferenças, como os *Dzi Croquettes*, indicando que “o ser masculino se diz no plural e está muito além, e muito aquém, dos estereótipos e modelos que o tentam definir e desvendar”³⁴⁷.

Por esses motivos, compreendo que o campo de estudos sobre as masculinidades, irrefutavelmente, são um efeito tanto do(s) feminismo(s) como movimento social, quanto do feminismo como uma epistemologia localizada que possibilitou e possibilita investigar e analisar os homens sob um olhar generificado, evidenciando as relações de poder e as hierarquias sociais imbricadas nas relações entre os sexos. Entretanto, esses estudos vêm para disputar hegemonia no espaço acadêmico, assim como somar forças com as primeiras reflexões em torno das mulheres e dos feminismos.

³⁴¹ Ver o relatório de violência homofóbica no Brasil, ano 2013, publicado em 2016. Disponível em: <<http://www.sdh.gov.br/assuntos/lgbt/dados-estatisticos/Relatorio2013.pdf>> Acesso:15/01/2017.

³⁴² Ver: CUNHA, Maria de Fátima da. Homens e Mulheres nos anos 1960-1970: um modelo definido? *História. Questões e Debates*, Curitiba - PR, v. 34, p. 201-222, 2001.

³⁴³ ALBUQUERQUE JÚNIOR., Op. Cit., 2013, p. 21.

³⁴⁴ *Idem*, p. 21-22.

³⁴⁵ Cf: PERROT, Michelle. *Os excluídos da história*. RJ: Paz e Terra, 1988.

³⁴⁶ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Op. Cit., 2013, p. 23-24.

³⁴⁷ *Idem*, p. 8.

Ao frisar que os homens não são apenas agentes, mas também efeitos de uma histórica ordem de gênero, os estudos sobre as masculinidades contribuem na e para a desconstrução crítica de alguns pressupostos, como a ideia de que os homens são sempre uma ‘classe dominante’ e as mulheres uma ‘classe oprimida’, ideia alicerçada numa noção fixa e estanque de “homem” e “mulher”, para ao invés disso, pensar os modos de subjetivação desses ‘sujeitos’. Outra contribuição que merece destaque é a denúncia de discursos, práticas, táticas e estratégias engendradas pelo sistema de saber poder-prazer atuantes na produção e manutenção dos binarismos normal/anormal, homem/mulher, hetero/homo, cis/trans³⁴⁸ entre tantos outros. Isso propicia tensionar e fraturar os sistemas discursivos e não discursivos que atuam na produção de gêneros inteligíveis, trazendo para o primeiro plano aquilo que se esconde nos bastidores, esmiuçando e rachando os sentidos das palavras, das práticas e das expressões de gênero, complexificando a realidade.

Assim, é perceptível as tensões e deslocamentos entre a(s) masculinidade(s) e a(s) feminilidade(s), como destaquei anteriormente ao falar dos *Dzi* e a performance de Carmen Miranda. Pois como afirma Cecchetto,

é sobre a emasculação de outros que se constrói um tipo de masculinidade hegemônica. [...] A definição de masculinidade é um procedimento político: envolve a criação de outros, sem a definição das masculinidades subordinadas, a definição de masculinidade hegemônica permanece incompleta³⁴⁹.

Portanto, não se trata dos indivíduos buscarem uma completude do e no masculino, afinal, se a masculinidade é um processo histórico em aberto, um constante devir, o desafio é acentuar as (des)continuidades, as formas de ver, como sugere Donna Haraway³⁵⁰, no intuito de captar as transformações e reconfigurações sociais nas e das masculinidades, evidenciando o seu caráter contingente e localizado.

Segundo Márcio Souza, muitos dos autores e autoras como Luis Cuchinir, Siloé Pereira Neves, Roseli Buffon, Maria Isabel Mendes de Almeida, Sócrates Nolasco, Mirian Goldenberg e João Silvério Trevisan,

que refletiram inicialmente as masculinidades no Brasil desenvolveram suas argumentações a partir de uma noção de crise dos homens como uma crise de um padrão de masculinidade hegemônica, o qual lhes sobrecarregava com o peso da masculinidade³⁵¹.

Nessa perspectiva, segundo Márcio Souza, esses primeiros estudos sobre as masculinidades acabaram por focalizar os homens integrantes da classe média mais escolarizada e intelectualizada que, na percepção da antropóloga Maria Regina Lisboa³⁵², estavam inseridos numa lógica individualista e de forte cunho psicologista.

³⁴⁸ Segundo Jaqueline Gomes de Jesus (2015: p. 95), cisgênero é um termo que “abrange as pessoas que se identificam com o gênero que lhes foi determinado antes ou quando de seu nascimento”; transgênero, por sua vez, “abrange o grupo diversificado de pessoas que não se identificam, em graus diferentes, com comportamentos e/ou papéis esperados do gênero que lhes é determinado antes ou quando do seu nascimento” exemplo, travestis e pessoas transexuais.

³⁴⁹ CECCHETTO, Op. Cit., p. 66-67.

³⁵⁰ HARAWAY, Op. Cit., 1995.

³⁵¹ SOUZA, Op. Cit., p.133.

³⁵² LISBOA, Maria Regina Azevedo. Masculinidade: as críticas ao modelo dominante e seus impasses. In: PEDRO, Joana Maria; GROSSI, Miriam Pillar. *Masculino, feminino, plural: gênero na interdisciplinaridade*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998, p. 131-138.

Isto é, para Lisboa, boa parte dos homens construíam suas identidades em oposição ao que, social e historicamente, é entendido como feminino. Consequentemente, essa suposta crise da masculinidade seria o medo e/ou temor de perda das posições de poder, principalmente no espaço público.

Sócrates Nolasco³⁵³, por exemplo, argumenta que há uma espécie de ‘morte simbólica das insígnias masculinas’ – como força, dominação, liderança, virilidade - no Ocidente, ocasionadas pelas reivindicações contemporâneas, principalmente pela igualdade de direitos entre mulheres e homens, homossexuais e heterossexuais, negros e brancos. Apesar disso, o arquétipo do homem branco, ocidental e elitizado continua a existir como um projeto, no entanto, o que sucumbe é o indivíduo posicionado no gênero masculino. Mas e os *Dzi*? Como uma discussão sobre “crise de masculinidade” se relaciona com os nossos atores/bailarinos?

Inicialmente, a ruptura provocada numa economia discursiva em torno da masculinidade nos anos 60/70 provocada, principalmente, pela visibilidade da(s) homossexualidade(s). Segundo James Green, nesse período concorriam dois modelos de sociabilidade homoerótica no Brasil, principalmente nas capitais como Rio, São Paulo e Belo Horizonte. O primeiro enfatizava a hierarquia de gênero, dividindo os homossexuais em “ativos” e “passivos”, “bichas” e “bofes”, e as mulheres entre “sapatões” e “mulheres” ou (“ladies”). O segundo ressaltava a igualdade de orientação sexual, independente das atribuições sociais associadas ao masculino/ feminino, ou a atividade/passividade sexual. Consequentemente, se criou novas categorias de identidade sexual como “entendidos”, “entendidas”, “homossexuais”, “gays” e “lésbicas” para falar de pessoas que se relacionavam com outras do mesmo sexo, “independentemente de serem afeminadas ou masculinizadas”³⁵⁴. Na prática, como aponta Júlio Simões e Regina Facchini, o modelo igualitário era restrito ou, pelo menos, aparentemente mais recorrente entre os homossexuais de classe média, por se considerarem mais “esclarecidos” e “politizados”. Apesar disso, o que predominava era o modelo assimétrico elaborado a partir da heterossexualidade compulsória. Desse modo, é perceptível que a ideia de uma distinção entre uma masculinidade percebida hegemônica e as subalternas é frágil, pois proporciona indagações do tipo: quais suas fronteiras e seus limites? Onde terminaria uma e onde começaria a(s) outra(s)? Seriam os *Dzi Croquettes* considerados subalternos pela sua homo e bissexualidade?

Trevisan³⁵⁵, ao falar sobre a suposta crise da masculinidade, percebeu que determinadas questões inerentes às relações de poder entre os homens e o ‘feminino’, pautavam esse debate. Uma delas era o receio de perda do “poder do macho” e um dos elementos que desestabilizava essa insígnia era a visibilidade das relações homoeróticas. Como salienta Cecchetto, o uso de termos como “atividade” e “passividade” agencia signos, atributos de “dominação e submissão”, sedimentando uma relação hierárquica. Nas suas palavras, “o poder masculinizado é associado àqueles que controlam recurso e têm interesse em naturalizar e perpetuar esse controle, incluindo nesse poder a capacidade de feminilizar os subordinados”³⁵⁶. Com efeito, os homens que *performam* e são formados por noções e sentidos de sexualidades ‘desviantes’ são estigmatizados, identificados como “não sendo homens normais,

³⁵³ LOBATO, Eliane. Da virilidade de Tarzan ao conformismo de Homer Simpson, o psicoterapeuta Sócrates Nolasco discute a crise no universo dos homens. *ISTOÉ*, 08/08/2001. Disponível em: <http://istoe.com.br/40095_A+VIOLENCIA+E+MASCULINA/> Acesso: 09/08/2016.

³⁵⁴ SIMÕES, Júlio Assis & FACCHINI, Regina. Op. Cit., p. 57.

³⁵⁵ TREVISAN, João Silvério. *Seis balas num buraco só: a crise do masculino*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

³⁵⁶ CECCHETTO, Op. Cit., p. 69.

suspeitos de ser ‘passivos’ e ameaçados de ser assimilados e tratados como mulheres”³⁵⁷.

Por esses motivos, entendo que os *Dzi* com suas performances colocavam no centro de suas vidas novas possibilidades de existência que passavam pela expressão do desejo, do afeto, da sexualidade, da criação de novos vínculos de amizade e até familiar, não se curvando as insígnias hegemônicas do masculino, mas se apropriando e reelaborando-as. Ao se posicionar como ‘pai’, ‘mãe’, ‘filhas’, ‘tias’ e ‘sobrinhas’, as fronteiras e limites entre as masculinidades se mostram porosas, instáveis e de difícil demarcação. Diante do exposto, o que se denomina de ‘crise de masculinidade’ eu entendo como uma histórica e, por isso, específica, crise da heteronormatividade³⁵⁸, na medida em que a presença de outras performances de masculinidades, principalmente no espaço público, complexificam as relações entre os homens e apontam para uma reelaboração dos modelos instituídos, evidenciando o seu caráter histórico, político, social e cultural, imanente às relações sociais inter-gêneros (homens e mulheres) e intra-gêneros (homens e homens/ mulheres e mulheres).

Dessa maneira, entendo que, sexual e socialmente, a condição de macho precisa o tempo todo ser provada, legitimada. “Cada homem, competindo um com o outro, deve mostrar durante o tempo todo, e mais que qualquer outra coisa, que ele é um homem de verdade”³⁵⁹. Ao mesmo tempo, não podemos esquecer que a oposição entre heterossexual e homossexual é, também, um operador hierárquico das relações entre os homens. Tal prática gera o que chamamos de injúria, que em determinadas situações pode ser agenciada como um exercício de poder. Para entender essa questão e em que momento ela se relaciona com os *Dzi*, destaco algumas considerações de Didier Eribon.

Para o autor, ao refletir sobre *a questão gay*, ele observa que a polarização entre “masculinidade e afeminação” gera uma prática de desprezo, injúria, abjeção e até ódio pelo Outro. Assim, o autor aponta que a injúria é uma fala que descreve e anuncia o Outro. Além disso, defende Eribon, os xingamentos como “viado nojento”, “negro nojento” etc, são uma forma de um indivíduo comunicar uma informação sobre o Outro. Mais do que isso, diz o autor, “aquele que lança a injúria me faz saber que tem domínio sobre mim, que estou em poder dele. E esse poder é primeiramente o de me ferir”³⁶⁰. Com isso, Eribon argumenta que:

a estabilidade da identidade heterossexual só é assegurada pela delimitação e a exclusão da “homossexualidade”, isto é, de uma “identidade” homossexual definida por certos traços depreciativos atribuídos a toda uma “categoria de pessoas”³⁶¹.

Conquanto, você leitor/a pode se perguntar como uma discussão sobre injúria se relaciona aos *Dzi Croquettes*? Ao falar de um dos momentos de interação entre os *Dzi* e a plateia, Wagner relata que numa das apresentações em um clube de Santos, litoral paulista, com um pouco mais de 3 mil pessoas, próximo ao palco, “tinha um agrupamento de gente, vários homens, uns pertinho dos outros, gritando: - **Bicha,**

³⁵⁷ WELZER-LANG, Op. Cit., 2004, p. 120.

³⁵⁸ Segundo O sociólogo Richard Miskolci (2012^a) e a psicóloga Jaqueline Gomes de Jesus (2015), a heteronormatividade é a ordem sexual vigente, fundada no modelo heterossexual, familiar e reprodutivo, entendida como característica de todo ser humano “normal”. Desse modo, qualquer pessoa que não se adeque a esse padrão é considerada “anormal”, o que justificaria sua marginalização.

³⁵⁹ WELZER-LANG, Op. Cit., 2004, p. 117.

³⁶⁰ ERIBON, Didier. *Reflexões sobre a questão gay*. RJ: Companhia de Freud, 2008, p. 28.

³⁶¹ *Idem*, p. 98-99.

bicha, bicha! Eu esperei, esperei e disse: **Eu sei que eu sou bicha, mas posso falar?**³⁶², em seguida, continua Wagner, “foi uma gargalhada geral e eu ganhei aquele público. Um tempo depois, até os homens estavam cantando fino comigo”³⁶³. O que esse acontecimento destaca é que o ato de interpelar e nomear é um exercício de poder da linguagem heterossexual³⁶⁴. Como enfatiza Eribon, os gays “vivem num mundo de injúrias. A linguagem os cerca, os encerra, os designa”³⁶⁵. No entanto, no jogo de apropriação e ressignificação do termo “bicha”, como destaquei na fala de Wagner acima, tem-se uma rasura na interpelação heterossexual. Com isso, entendo que ao se apropriar de categorias classificatórias marcadas pela patologização, como os termos travesti, ‘bicha’ e homossexual, os *Dzi* subvertiam a linguagem, esvaziando o estigma associado a elas e, assim, potencializando uma crítica e resistência ao discurso normativo (psiquiátrico, político, jurídico) dessa relação saber-poder-prazer. Por outro lado, é manifesto que os processos de produção da(s) masculinidade(s) geralmente se constroem sob a técnica de diferenciação em que o indivíduo “não deve ser um bebê, não deve ser uma mulher e não deve ser um homossexual”³⁶⁶. Neste caso, entendo que a disputa circunda a definição do que viria a ser considerado o ideal masculino legítimo para uma dada sociedade e em um dado recorte de tempo.

Essa denominada crise da masculinidade, que ainda vigora nos debates sobre as masculinidades, também tem sido considerada como um dos efeitos de uma maior participação das mulheres no mercado de trabalho, inclusive ocupando posições de liderança como chefes de empresas e líderes governamentais. Outra possibilidade de explicar a referida crise seria a redefinição das funções paternas, a chamada maternagem, exigindo uma equidade no cuidado com os filhos e afazeres domésticos, principalmente entre casais heterossexuais. O temor de uma suposta ‘feminilização do masculino’, devido a uma “maior visibilidade da homo e bissexualidade entre os homens, assim como ‘drag queens’, travestis e transexuais conformariam figuras possíveis na constituição das subjetividades masculinas”³⁶⁷, tem sido agenciado como um argumento de resistência ao debate mais amplo sobre outras configurações identitárias que possam desestabilizar e denunciar privilégios e hierarquias. Como exemplo, destaco a demanda pelo casamento entre homens e mulheres homossexuais, o direito de reprodução para casais homoafetivos e o reconhecimento do direito à autodeterminação no caso de homens e mulheres transexuais que é entendido como uma ameaça ao modelo heterocentrado de família.

Além disso, a crescente preocupação de alguns homens com a configuração corporal e estética - basta ver as noções contemporâneas de metrossexual³⁶⁸ e

³⁶² BARCELLOS, Ciro; BRITO, Sandra. Op. Cit., p. 58. (grifo do autor).

³⁶³ *Idem*.

³⁶⁴ Reconheço que o ato de interpelar não é exclusivo da linguagem heterossexual, pois como menciono ao longo da dissertação, os *Dzi* também inventaram uma linguagem própria, assim como a linguagem gay contemporânea tem as suas gírias, o famoso dicionário pajubá. Além disso, temos o exemplo do movimento trans que busca moldar a linguagem reivindicando o uso de termos como cisgeneridade e o uso da vogal ‘e’ no lugar de ‘o’ e ‘a’ para assim neutralizar o binarismo de gênero gerando termos como ‘menine’, para falar de crianças não binárias. Porém, para manter o raciocínio do autor, mantive essa oposição entre uma linguagem hetero e homossexual.

³⁶⁵ ERIBON, Op. Cit., p. 75.

³⁶⁶ BORIS, Georges Daniel; BLOC, Lucas Guimarães; TEÓFILO, Magno César. Os rituais da construção da subjetividade masculina. *O Público e o Privado* (UECE), v. 19, p. 17-33, 2012, p.17.

³⁶⁷ SILVA, Sergio Gomes da. A crise da masculinidade: uma crítica à identidade de gênero e à literatura masculinista. *Psicologia, Ciência e Profissão*, Brasília, v. 26, n. 1, p. 118-131, mar. 2006, p. 119.

³⁶⁸ O termo metrossexual surgiu pela primeira vez em um artigo - *Here the mirror men* (Aí vêm os homens de espelho) -, publicado no jornal inglês *The Independent*, em 1994, pelo escritor e jornalista inglês, Mark Simpson. O termo era referente ao surgimento de um novo perfil do gênero masculino,

spornosexual³⁶⁹ que buscam estimular os homens a se cuidarem sem culpa ou dúvida quanto a uma possível homossexualidade -, a possível aproximação desses homens com hábitos e práticas historicamente atribuídos às mulheres - como o cuidado com o cabelo, o uso de joias, a composição da indumentária, técnicas de depilação, modelagem de sobrancelhas e o uso de cosméticos anti-rugas e anti-envelhecimento -, tem fraturado as tentativas de manutenção de um único modelo de performance masculina. Nesse debate de uma suposta crise de masculinidade, emerge uma preocupação com a noção de hierarquia, que se tornou uma questão, na medida em que homens homossexuais denunciavam e denunciam a violência e o preconceito, o que hoje denominamos de homofobia, praticada pelos homens heterossexuais contra aqueles.

Isto posto, e de acordo com as considerações de Fábio Araújo Oliveira, sugiro que a suposta “crise da masculinidade” é, em verdade, um efeito discursivo que forja a ideia de “existência de uma época na qual o homem não vivia uma crise desse tipo, em oposição à contemporaneidade, onde tal crise emerge”³⁷⁰, logo:

o funcionamento ideológico dessa interpretação é criar, de um lado, um passado como um paraíso, no qual a construção masculina seria realizada sem grandes conflitos, pois a identidade de homem estaria muito bem definida, regulada e aceita pela sociedade, e de outro lado, criar um presente onde a construção da masculinidade causa conflitos para o homem³⁷¹.

Mediante essas ponderações, pergunto: o que uma discussão sobre a masculinidade pode suscitar? Primeiramente, ressaltar que a dinâmica interna de produção das masculinidades é complexa e, muitas das vezes, marcada por desejos contraditórios e em trânsito. No mais, precisamos enfatizar que relações de gênero são, na maioria dos casos, arenas de te(n)são e que as hierarquias não são apenas (re)produzidas, mas também, reelaboradas, ressignificadas. Além disso, essa leitura crítica dessa suposta crise de masculinidade nos permite ver que os homens não são apenas agentes, mas também efeitos discursivo e histórico, forjados na complexa trama de uma teia de possibilidades historicamente localizadas. No restante, essa reflexão me possibilita questionar, categoricamente, se a suposta “crise de masculinidade existe”, podendo ser uma construção discursiva na tentativa de capturar e depreender, pelos “podres poderes”, as mudanças socioculturais que objetivam reestruturar e ressignificar a dinâmica das relações entre os gêneros e os sexos, desconfiando da ideia de que um possível excesso de “civilização” teria “amolecido” os homens, tensionando e fraturando uma histórica concepção de virilidade.

consumista e vaidoso, geralmente jovem, solteiro, com rendimento elevado e habitante das grandes cidades. Ver: GARCIA, Wilton, 2004.

³⁶⁹ Diferente do metrossexual que tem uma identidade associada ao consumo e a vaidade, o spornosexual seria o metrossexual da 2ª geração. Segundo o jornalista Mark Simpson, esse novo estilo do gênero masculino privilegia a dimensão do sexo, do prazer associada à identidade do homem metrossexual, neste caso, a ênfase seria no próprio corpo, como a produção de uma estética musculosa, o uso de tatuagem, enfim, uma figura muito recorrente entre os atores de filmes pornô. Ver: SIMPSON, Mark. The metrosexual is dead. Long live the ‘spornosexual’. *The Telegraph*, 10/06/2014. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/men/fashion-and-style/10881682/The-metrosexual-is-dead.-Long-live-the-spornosexual.html>> Acesso: 13/08/2016.

³⁷⁰ OLIVEIRA, Fábio Araújo. *Historicização e institucionalização das masculinidades no Brasil*. Tese (Doutorado em Linguística), Campinas, SP, 2015, p. 24.

³⁷¹ *Idem*, p. 24-25.

Finalmente, ao me aproximar e me apropriar dos estudos das masculinidades, busco analisar e compreender como as performances engendradas nos e pelos *Dzi Croquettes* participam dos jogos de produção e construção das experiências de masculinidades hegemônicas, com suas hierarquias, conflitos, tensões e disputas, como veremos adiante.

2.2 – “Nós não temos sexo nem destino. Somos uma família mágica”: a concepção de família em *Dzi Croquettes*

Ao longo do primeiro ano de sua formação (1972-3), os *Dzi Croquettes* forjaram uma configuração familiar em que cada um dos seus integrantes assumia, na sua maioria, uma personagem construída e percebida socialmente como feminina. Essa concepção de família era constituída da seguinte forma: Wagner Ribeiro, por ser considerado o idealizador do grupo escrevendo e compondo a maioria das músicas e os textos do espetáculo, era a Mãe - Silly Dale. Leonardo Laponzina, mais conhecido como Lennie Dale - era o Pai. Dançarino, coreógrafo, cantor e compositor, a ele é creditado o processo de profissionalização dos *Dzi*. Sob seu comando com intensos ensaios diários, mais de 8 horas por dia, os *Dzi* desenvolveram e aperfeiçoaram suas técnicas de dança, canto e interpretação, aprimorando suas performances artísticas.

Essa “família” denominada de “mágica” tinha três cunhadas, as irmãs da mãe. Bayard Tonelli era a Tia Bacia Atlântica, tinha a função de cuidar do dinheiro do espetáculo. Reginaldo de Poly era a Rainha, tinha esse nome por ser uma pessoa extremamente organizada e, por isso, cuidava da parte administrativa do grupo, além de se inspirar na figura histórica da Rainha Elisabeth para fazer suas performances. E por fim, Roberto de Rodrigues, um dos responsáveis pela elaboração de cenários, interpretava a Tia Rose, também chamada de Lady Oregon que, como já mencionei no primeiro capítulo, tinha uma performance lacônica, isto é, com foco nos gestos mais do que nas palavras.

Tinha-se também cinco filhas. As três filhas consideradas naturais eram Cláudio Gaya, chamada de Claudette ou Gayette, que era um dos responsáveis por escrever os textos e roteiros dos espetáculos. Ciro Barcellos, por ser um dos mais novos integrantes dos *Dzi*, tinha por volta de 17 anos na época, era a filha caçula, Sillyinha Meleca, também chamada de “tonta”. E Rogério de Poly - por dançar com a bunda de fora lembrando um patinho, diz ele em uma de suas falas ao longo do documentário, era a Pata Dale. E, por fim, duas filhas adotivas, as filhas que a mãe teve com um amante. Paulo Bacellar era a Paulete e Carlinhos Machado, por ser de pequena estatura, era carinhosamente chamado de Lotinha e, no mais, tinha-se duas sobrinhas. Benedicto Lacerda era a “Old City London”, porque gostava muito da Inglaterra e Claudio Tovar, um dos responsáveis pelo cenário, era chamada de Clô ou Franga Safada. E finalmente, Eloy Simões, a Eloína, era a empregada, também conhecida como a Mágica da Companhia. Ele entrou no grupo em São Paulo, na época foi contratado para ser o camareiro pessoal de Lennie Dale, depois acabou se tornando o camareiro de todo o grupo. No depoimento de Bayard Tonelli sobre Eloy Simões, ele lembra que:

cada vez que ele [Eloy] entrava em cena, para nos entregar um figurino, atraía a atenção do público. [Assim] chegamos à conclusão que ele também precisava de uma roupa no palco, já que não sabia dançar nada³⁷².

³⁷² BARCELLOS, Ciro; BRITO, Sandra. Op. Cit., p. 31.

E assim, Eloy começou a montar o seu próprio figurino “cada vez mais incríveis e gigantescos”³⁷³. A personagem considerada mais marcante no número de Eloy Simões, era a Estátua da Liberdade. Como ilustra a sequência de imagens abaixo, ele atravessava o palco vestido com uma grande capa que ampliava os seus movimentos além de uma cobertura de cabeça como se fosse uma espécie de coroa estilizada e na mão um acessório, possivelmente, um ralador de alumínio.

Figura 26: Eloy Simões como Estátua da Liberdade



Fonte: ALVAREZ, Raphael; ISSA, Tatiana. Op. Cit.

Segundo Lobert, na concepção de um dos *Dzi*, a família não passava de uma espécie de brincadeira, mas que se espalhava para o cotidiano.

É uma brincadeira, mas é como nas outras famílias o X. é o *pai* porque é autoritário, Y, é a *mãe* porque é conciliadora, as *filhas*, porque são as pessoas mais novas, as *tias* porque são como todas as tias, querem organizar tudo e se metem em tudo, as *sobrinhas* são as que chegaram quando o grupo já estava formado³⁷⁴.

É interessante notar como a percepção sobre essa noção de ‘família’ é disputada, como cada narrativa atribui um determinado sentido para a sua *invenção*. Outro detalhe, é que Lobert não menciona qual dos *Dzi* fez essa declaração, talvez, suponho eu, ela buscasse evitar um possível atrito na relação interna do grupo, já que tal declaração fala do ‘pai’ como alguém autoritário o que, certamente, causaria uma tensão na relação desse *Dzi* com os outros. Considero necessário destacar que essa “família”, ainda que constituída por esses treze homens, se fundamentava no arranjo heterossexual, pois a posição de ‘mãe’ e ‘pai’ eram organizadoras desse (des)arranjo familiar.

Ao longo da pesquisa sobre os *Dzi Croquettes* pude identificar em alguns discursos dos e sobre o grupo a recorrência de uma concepção de família e isso me levou a forjar as seguintes questões: os *Dzi Croquettes* constituíram uma família? Se sim, qual tipo/modelo de família era essa? Quais as tensões e as clivagens presentes nessa outra configuração familiar? Assim, posso desconfiar e questionar de que modo eles tensionavam o modelo heterocentrado e/ou reforçavam/ressignificavam com suas práticas? Além disso, investigar a noção de família me parece crucial, principalmente por causa dos discursos que circulavam na época em defesa da ‘família tradicional

³⁷³ BARCELLOS, Ciro; BRITO, Sandra. Op. Cit., p. 31.

³⁷⁴ LOBERT, Op. Cit., p. 95.

brasileira', o que enseja a construção de vínculos afetivos baseados na amizade e não na consanguinidade, complexificando os sentidos atribuídos à concepção de família vigente nos anos 1970, evidenciando sua historicidade.

Como apontei no capítulo anterior, o grupo começou a se constituir em 1972, quando se montou o espetáculo “*Dzi-família Croquette*” - uma peça de teatro para ser encenada no Cabaret Casa Nova, na Lapa. O espetáculo apresentava uma linguagem de cabaré, marcada pela teatralidade, vivacidade e alegria, com ênfase no humor e na linguagem musical. Em paralelo, utilizavam práticas do carnaval carioca como o costume de alguns homens vestirem-se de mulher e apresentavam também componentes do nosso teatro de revista, como sátiras sociais e políticas entrecruzadas com muita sensualidade.

Ainda sobre a questão, Bayard Tonelli declara que pelo fato de ter sido de uma família muito grande, para Wagner tudo girava em torno da “família”³⁷⁵. Com efeito, elaborou-se um espetáculo que acabou produzindo duas percepções de família: uma encenada, levada ao palco, e outra, a família interna, dos bastidores. É como se o texto engendrado para ser apenas uma peça ganhasse vida, se espalhando para o cotidiano e misturando as fronteiras entre bastidores, palco e vida cotidiana. Isso posto, identifico que tais personagens constituídas e instituídas nos e pelos *Dzi* eram marcadas pelas experiências subjetivas e criativas de cada um, sendo afetadas e afetando-os também.

Em vista disso, para compreender e tentar responder a essas questões, parto do argumento de que os *Dzi Croquettes* provocaram fissuras na “economia significativa da masculinidade”³⁷⁶, subvertendo categorias identitárias e sexuais ao se apresentarem de modo ambíguo. Ao mesmo tempo, transitando entre as categorias sociais do sexo como homem/mulher, homo/hétero, andrógino/travesti e cis/trans. Entretanto, é importante conhecer como alguns jornais do período vão atribuir sentido ao grupo, agenciando uma determinada concepção de família.

Começo esse percurso pelo *Jornal do Brasil*, na coluna assinada pelo jornalista Zózimo Barroso do Amaral, em que o mesmo comenta a matéria publicada sobre os *Dzi* na revista *L'Officiel*. Em suas palavras, tal matéria na citada revista, “cobre de elogios a temporada do grupo brasileiro no Teatro Charles de Rochefort, em Paris, com casa cheia desde a estréia”³⁷⁷. Além disso, em algumas de suas apresentações, os *Dzi* vão declarar o seguinte: “Nós não temos sexo, nem destino. Somos uma família mágica”³⁷⁸. No entanto, me pergunto se essa ideia de “família mágica” foi criada por eles mesmos ou por terceiros? E qual a sua finalidade? E em que jogos de poder ela foi agenciada? Para quais fins?

Em uma das falas do chamado “Monólogo de Abertura”, os *Dzi* declaravam: “*Vocês querem uma porrada, nós também temos. Só não temos duas coisas. Não tem destino e não tem sexo*”³⁷⁹. Fala emblemática, mas deve ser bem analisada. Ela pode expressar uma espécie de deboche, de paródia em relação ao *slogan* predominante entre a maioria dos indivíduos que se consideravam conservadores e defendiam a tríade *Tradição, Família e Propriedade* (TFP)³⁸⁰, que orientou grande parcela da população

³⁷⁵ ALVAREZ, Raphael; ISSA, Tatiana. Op. Cit.

³⁷⁶ BUTLER, JUDITH. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p. 155.

³⁷⁷ *Jornal do Brasil*, Caderno B, RJ, quinta-feira, 13 de março de 1975, p. 3.

³⁷⁸ *Idem*.

³⁷⁹ LOBERT, Op. Cit., p. 49.

³⁸⁰ Segundo Douglas Marcelino, (2011, p. 194-195), A Sociedade Brasileira em Defesa da Tradição, Família e Propriedade foi criada pelo professor Plínio Corrêa de Oliveira nos anos 1960, composta, em sua maioria, por militantes católicos leigos, através de abaixo-assinados e campanhas de rua, A Sociedade

durante a ditadura no Brasil. Seus adeptos defendiam a manutenção de uma ordem de gênero pautada na complementaridade entre os sexos e na função reprodutiva, tanto biológica quanto social dos valores percebidos como “naturais”, que por sua vez, resistiam, discursivamente e politicamente, às novas configurações de sujeitos sexuais emergentes no período como os homossexuais e as práticas de liberalização feminina que escandalizava a ‘família tradicional brasileira’.

Assinado pela jornalista Maria Lúcia Rangel, o *Jornal do Brasil* publicou, em fevereiro de 1974, o artigo intitulado: *Dzi Croquete Internacional: As alegrias e loucuras de uma família*. No texto, a jornalista começa apresentando os integrantes da “família”, como se conheceram e como entraram no grupo. O que ela destaca, e me parece relevante para a nossa discussão, é a ideia de que o grupo não tinha hierarquias. Nesse sentido, ela destaca o seguinte:

*Depois de sua vitoriosa estréia numa boate carioca, os Dzi Croquetes conquistaram o grande público em São Paulo, onde ficaram cinco meses em cartaz num teatro. De volta ao Rio, onde se apresentarão a partir do dia 12 no Teatro da Praia, eles pretendem repetir o sucesso paulista, a exemplo dos Secos e Molhados, apresentando-se como uma família sem preconceitos e sem líder, em que cada personagem é livre para cantar, imitar estrelas, dançar e improvisar*³⁸¹.

Mais adiante, a jornalista acentua que apesar do trabalho de Lenie Dale como coreógrafo, isso “não indica que ele seja o diretor da peça, nem que esta tenha uma *mise en scene* onde não existe liderança. Todos mandam, todos criam, todos são eles mesmos”³⁸². Ao dizer que todos são “eles mesmos”, o discurso jornalístico naturaliza posições e sedimenta performances, não capturando o caráter inventivo, subversivo e ambíguo dos *Dzi*. Conquanto, entendo que tal discurso não representa ou expressa o “real”, a “verdade” do acontecido, pelo contrário, ele também inventa e institui o que chamamos de “real”. Porquanto, se os *Dzi* tinham conflitos, disputas e jogos internos na trama de suas relações, é preciso desconfiar da ideia de que não existia hierarquia entre os mesmos, como sugeriu a jornalista Maria Rangel.

Como apresentei no texto acima, a questão da hierarquia é fundamental para analisarmos a dinâmica das relações sociais entre os homens. As hierarquias, muitas das vezes, se dão de forma inconsciente, ou seja, por ter sido naturalizado, os indivíduos costumam não distinguir ou reconhecer, num primeiro momento, que estão se valendo de determinadas posições e concepções sobre poder e autoridade no exercício da vida cotidiana. Entre os *Dzi*, as posições simbólicas ou representativas de *pai* e *mãe* tinham um grande prestígio. Além disso, já respondendo a uma das questões acima, a noção de família era interdependente, ou seja, os *Dzi* forjaram uma concepção de família como modo de vida para si, elaborando um vínculo afetivo mais intenso. No entanto, essa concepção de família também foi agenciada por alguns jornalistas como um modo de promover o grupo, reforçando a ideia de produção coletiva que constituiu diversos grupos teatrais e musicais do período como os *Novos Baianos*, *Asdrubal Trouxe o Trombone*, *Os Mutantes* etc.

Lennie Dale, em entrevista ao *Jornal Lampião da Esquina*, declara que em certa medida os *Dzi* compunham uma “família unidíssima”. No entanto, ele atribui que

atuava numa intensa campanha anticomunista, alicerçados numa ideia romantizada do período medieval, em que a Igreja Católica era a instituição de maior poder sobre a sociedade.

³⁸¹ *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, quinta-feira, 7 de fevereiro de 1974, p. 10, (Grifo meu).

³⁸² *Idem*.

“como pai, era mais tihoso, dava mais ordens, punha os meninos pra trabalhar. Tinha de ensaiá-los, tudo isso”³⁸³. Ou melhor, ao ser posicionado e ao se posicionar como ‘pai’ dessa ‘família’, o que se esperava dele era determinada posição de autoridade, um signo histórico da figura paterna e de hierarquias. Ciro Barcellos, que na época era um dos integrantes mais novos do grupo, também afirma que:

eles [os *Dzi*] eram a minha família. Uma família, onde cada membro possuía a sua singularidade, sem comprometer uma unidade de pensamento. Nós fechávamos uma corrente e sabíamos que, ali, não entrava o que não era pra entrar³⁸⁴.

Ciro Barcellos reforça que foi com os *Dzi* que ele aprendeu a passar, lavar, cozinhar etc, aprendendo a fazer e dividir as tarefas do cotidiano. Isto é, a experiência *Dzi* instituiu e/ou possibilitou outra relação de Ciro Barcellos consigo mesmo e com os outros. Para ele, os *Dzi* se constituíram numa “grande escola, não só de teatro, como de vida”, pois todos se faziam presentes, “levávamos nossas vidas para o palco”³⁸⁵, relembra Barcellos. Neste ponto da reflexão lembro das proposições de Scott, para a qual é a experiência que constitui o sujeito, ou seja, é no exercício cotidiano que o mesmo se faz ‘sujeito’ de si, e é esse viver junto, como também relata Paulo Bacellar, essa experiência de compartilhar afazeres e responsabilidades, que engendra uma outra possibilidade de existência. Em suas palavras:

O *Dzi* Croquettes exigia muito trabalho. A gente chegava no teatro às 19:30, para fazer um aquecimento de uma hora e meia e, depois, levar mais uma hora se maquiando. O Lennie ficava com a parte das coreografias e iluminação, o Wagner e o Cláudio Gaya escreviam textos e roteiros, embora o Gaya também cuidasse dos contratos, pois era o que melhor falava francês. Claudio Tovar e Roberto de Rodrigues se dedicavam aos cenários, enquanto Reginaldo de Poli e Bayard Tonelli eram da área administrativa. Mas a direção geral era do Lennie. Só ele poderia reger toda aquela gente louca e criativa³⁸⁶.

Ao atentar para esse discurso de Paulo Bacellar, percebo que cada um detinha e/ou conquistou uma posição singular na dinâmica da ‘família *Dzi*’, uns escrevendo textos e roteiros, outros pintando cenários, elaborando figurinos, e outros administrando o dia-a-dia da ‘família, pois toda ‘família’ demanda algum nível de ordem, isto é, mesmo se entendendo como uma ‘família’ libertária, os *Dzi* demandavam uma ética, um modo de se manter e administrar os conflitos. Guardado as devidas proporções, não é forçoso dizer que a dinâmica da vida em família entre os *Dzi*, dividindo um mesmo espaço e as responsabilidades, se assemelhe a experiência do grupo de teatro *Chão de Estrelas*, do filme já mencionado, *Tatuagem*, liderado e dirigido por Clécio Wanderley que, no decorrer da trama, precisa administrar o controle da censura, os conflitos dentro da companhia e o seu romance com o jovem soldado *fininha*, ou melhor, tudo junto e misturado. Por isso, entendo que a ideia de igualdade e ausência de hierarquias era muito mais um desejo do que uma realidade. As relações e os arranjos sociais e

³⁸³ *Lampião da Esquina*, Ano 1, nº 2, 25 de junho a 25 de julho de 1978, p. 7.

³⁸⁴ BARCELLOS, Ciro; BRITO, Sandra. Op. Cit., 2013, p. 20.

³⁸⁵ *Idem*, p. 20.

³⁸⁶ *Idem*, p. 41.

familiares, são configurações complexas, a unidade não é um dado, mas sim um processo, nem sempre realizável como se esboçara.

Adriano Cysneiros, em concordância com Rosemary Lobert argumenta que um dos principais objetivos dessa concepção de família entre os *Dzi* era a manutenção de um projeto de vida e teatro “que escapasse a qualquer definição fechada, enquadramento ou reclassificação”³⁸⁷, que para Lobert, era a expressão pública de um projeto “dinâmico que se formulava, desfigurava e recuperava o tempo todo”³⁸⁸. Meu argumento é que esse (des)arranjo familiar não necessariamente expressava um projeto dado *a priori*, mais um acontecimento, um efeito da própria dinâmica histórica e social engendrada por eles e que foi denominada de ‘família’.

Isso talvez pelo fato de expressar um sentido popular, como afirma Danda Prado, em que o termo família pode ser entendido como “pessoas aparentadas que vivem em geral na mesma casa, particularmente o pai, a mãe e os filhos. Ou ainda, pessoas de mesmo sangue, ascendência, linhagem, estirpe ou admitidos por adoção”³⁸⁹, mais do que isso, acrescento que no caso dos *Dzi* são indivíduos que compartilham da mesma sexualidade, de determinados afetos, desejos, posições de ‘sujeito’, injúrias, hostilidades e ousadias. Como aponta Eribon, os laços de amizade são preponderantes na criação de vínculos familiares entre homens homossexuais, em que muitas das vezes precisam romper com a família de origem, devido a sua (homos)sexualidade, para assim estabelecer um outro tecido e/ou rede social e afetiva, pois é no compartilhar que esses indivíduos (re)interpretam a própria experiência.

Indo além, para pensar e complexificar essa concepção de família, considero profícua a abordagem empreendida por Judith Butler, em diálogo com a antropologia cultural, apresentada por autores como o antropólogo norte-americano David Schneider e a antropóloga britânica Marilyn Strathern. No entanto, antes de continuar com as considerações de Butler sobre a construção do parentesco, gostaria de localizar rapidamente o que esses interlocutores dizem sobre o tema. Schneider, ao analisar a concepção de família entre indivíduos norte-americanos, identifica que o intercuro sexual entre homem e mulher é percebido como o símbolo que fornece as “características distintivas” entre os membros da família. Strathern, ao analisar a construção de parentesco a partir de novas tecnologias reprodutivas, identifica que na concepção de parentesco euro-americana, a “relação do ato sexual com a concepção, não é, portanto, simplesmente uma relação técnica. Serve para reproduzir a parentalidade como o resultado percebido de uma união em que as partes se distinguem pelo gênero”³⁹⁰.

O que essa dupla de antropólogos está interessada em investigar são os modos de produção de parentalidade e analisar como as posições de pai e mãe produzem novos indivíduos. Inspirada em Strathern e Schneider, a antropóloga Janet Carsten forja o conceito de *relatedness*, que pode ser traduzido como conectividade. Segundo a antropóloga Andrea Lobo, Carsten utiliza o “termo *relatedness* para se referir ao fato de que os laços pré-definidos pelo sangue não definem o sentimento de proximidade, uma vez que este se encontra em contínua construção pelos atos cotidianos”³⁹¹ do chamado

³⁸⁷ CYSNEIROS, Adriano. B. *Da Transgressão confinada às novas possibilidades de subjetivação: resgate e atualização do legado Dzi a partir do documentário Dzi Croquettes*. Dissertação - UFBA, 2014, p. 27.

³⁸⁸ LOBERT, Op. Cit., p. 19.

³⁸⁹ PRADO, Danda. *O que é família*. Coleção primeiros passos. Editora Brasiliense, 1985, p. 7.

³⁹⁰ STRATHERN, Marylin. “Necessidades de pais, necessidades de mãe”. Florianópolis, *Revista Estudos Feministas*, vol. 3, n.2, p. 303-330, 1995, p. 307.

³⁹¹ LOBO, Andrea de Souza. *Tão Longe, Tão Perto. Organização Familiar e Emigração Feminina na Ilha da Boa Vista, Cabo Verde*. Tese de Doutorado (Antropologia) UnB, Brasília, 2006, p. 14.

“viver junto”. Deste modo, Carsten sugere que o parentesco não é derivado da procriação, ele se faz na relação social, na convivência, assim ela busca identificar os múltiplos sentidos atribuídos aos diferentes níveis de parentesco para além do modelo consanguíneo. Nessa empreitada sobre os modos de significação das históricas relações de parentesco, ao questionar se *o parentesco é sempre tido como heterossexual*, Judith Butler o define como:

um conjunto de práticas que estabelece relações de vários tipos que negociam a reprodução da vida e as demandas da morte, [assim] as práticas de parentesco são aquelas que emergem para dirigir as formas fundamentais da dependência humana, que podem incluir o nascimento, a criação de crianças, as relações de dependência e de apoio emocional, os vínculos de gerações, a doença, o falecimento e a morte³⁹².

Ainda inspirada em Schneider, Butler argumenta que parentesco não é uma “forma de ser, mas uma forma de fazer”. E digo mais, é um modo de se “fazer mulher”, de se “fazer homem”, amigo, irmão, sujeito de afeto e de desejo. Portanto o parentesco não é apenas uma situação em que o indivíduo deve *estar*, mas é uma rede de relações “que são reinstituídas no tempo precisamente através da prática de sua repetição”³⁹³. Com uma perspectiva similar, a antropóloga Kath Weston³⁹⁴ também investiga como a noção de parentesco tem sido ressignificada na contemporaneidade entre gays e lésbicas, não estando circunscrita exclusivamente a dimensão sexual, mais agenciando códigos e signos de parentalidade como o convívio e o cuidado mútuo. Nas palavras de Cláudio Gaya, a família *Dzi* começou como uma

brincadeira [que] foi se transformando aos poucos em uma família de verdade. Então, o que era para ser um trabalho reunindo um grupo de pessoas legais acabou virando uma verdadeira escola. De repente, estávamos ali: treze pessoas que moravam no mesmo lugar, trabalhavam, viajavam e ficavam juntas 24 horas por dia. Uma relação fisicamente exaustiva ficou tão profunda que, de repente, constatamos que só o amor podia nos mover daquela forma³⁹⁵.

É notório aqui a ideia de que o sentimento, como defende Weston, é um elo essencial na construção do parentesco. E mesmo as brigas e conflitos gerados por causa de uma intensa convivência diária, em alguma medida eram contornadas. De acordo com Weston, ao analisar a passagem de uma histórica concepção de amizade para a de ‘comunidade’, principalmente entre gays e lésbicas norte-americanos entre os anos 1960-80, tais indivíduos evidenciaram a heterogeneidade das posições de classe, raça, etnia, idade, sexualidade e identidade de gênero no interior da chamada ‘comunidade gay’, isto é, a diferença identitárias na trama das relações homoeróticas, pois muitos desses indivíduos que em alguma medida pertenciam a múltiplas comunidades, não se sentiam plenamente incorporados e/ou aceitos a elas.

³⁹² BUTLER, Judith. O Parentesco é sempre tido como heterossexual? *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 21, 2003, p. 221.

³⁹³ BUTLER, Judith. *O clamor de Antígona: parentesco entre a vida e a morte*. Florianópolis: Editora UFSC, 2014, p. 84.

³⁹⁴ WESTON, Kath. *Las familias que elegimos: lesbianas, gays e parentesco*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2003.

³⁹⁵ BARCELLOS, Ciro; BRITO, Sandra. Op. Cit., p. 22.

Por isso, afirma Weston, esses indivíduos “se unieron a los que se habían situado estratégicamente fuera de la comunidad al transferir el lenguaje del parentesco de la colectividad a las relaciones ínterpersonales”³⁹⁶, ou melhor, no início dos anos 1980, observa a autora, gays e lésbicas ressignificaram a linguagem do parentesco, ao levarem a homossexualidade para além do ato sexual, promovendo no interior da ‘comunidade’ uma reelaboração dos laços de parentesco para além da consanguinidade, colocando a noção de eleição/escolha e o sentimento/amor, como elementos fundantes dessa configuração familiar homoafetiva.

Mais do que isso, a antropóloga afirma que, definidos sob um processo de oposição às famílias biológicas, “las familias de elección” se tornaram atrativas por reintroduzir na organização social e histórica de gays e lésbicas a apropriação e um sentido intersubjetivo de criar uma cultura. Se nos anos 70 a ‘comunidade gay’ norte-americana era circunscrita aos espaços de sociabilidade como bares, boates e associações, a concepção de ‘família gay’ se constitua em algo passível de transformação e (re)invenção, que comportava a dimensão do conflito e da diferença. Por fim, o maior efeito desse processo histórico, segundo Weston, é que “las familias que elegimos” permitiu “agrupar a los amigos, los amantes y los niños dentro de un mismo ámbito cultural”³⁹⁷.

Por isso, entendo que essa dinâmica do “viver junto”, o “sentimento de proximidade”, de pertencimento, a afinidade profissional e o desejo de liberdade, conectavam e moldavam a “família *Dzi*”. Apontava que o parentesco é um *fazer*, um efeito de escolhas, vontades, conscientes ou não, muito mais do que um destino biológico determinado pela consanguinidade. Como declara Ciro Barcellos, “os *Dzi* foram uma comunidade que deu certo”³⁹⁸. E digo mais, durante o tempo que o grupo esteve junto (1972-76), foi uma existência (in)tensa, marcadas por conflitos, desejos e solidariedades que permaneceu o tempo que foi possível e preciso.

Retomando a questão das hierarquias, identifico alguns momentos de conflitos na dinâmica interna dos *Dzi*. Um dos pontos de te(n)são foi a chamada “disputa do vestidinho”, que ocorreu, segundo Lobert, no Teatro da Praia, Rio de Janeiro, em maio de 1974. Nesse período os *Dzi* “tinha[m] sido oficialmente censurados, situação que se prolongara com um recesso do público”³⁹⁹. Esse acontecimento, possivelmente, provocou desânimo no grupo e acarretou dívidas, que só aumentavam com o passar do tempo, sendo um dos motivos dos constantes conflitos entre eles. Assim, como tentativa de resolver a crise financeira e também de convivência, “todos os membros concordaram que as acusações de uns aos outros de “pensar só no vestidinho” que usariam no espetáculo e a atitude de “chamar um zé [isto é, a atenção] para a profissionalização” refletiam problemas de índole diversa”⁴⁰⁰.

Ou melhor, as divergências profissionais e de objetivos entre os *Dzi* apontavam para a necessidade de um certa seriedade e comprometimento em momentos de crise, ao invés de pensar apenas no próximo figurino. Não é forçoso dizer que no momento em que tiveram o espetáculo censurado, para além de se preocupar com o próprio figurino, o que está em jogo é uma visão menos autocentrada. Tenho a impressão que a proposta era pensar menos em si próprio e mais no grupo, perder menos tempo com problemas cotidianos e banais e mais com questões sociais e políticas. Assim, se preocupar com o figurino soava banal, fútil, irrelevante diante da censura do espetáculo.

³⁹⁶ *Idem*, p. 183.

³⁹⁷ *Idem*, p. 184.

³⁹⁸ ALVAREZ, Raphael; ISSA, Tatiana. Op. Cit.

³⁹⁹ LOBERT, Op. Cit., p. 140.

⁴⁰⁰ *Idem*, p. 140.

Figura 27: Um momento de conflito durante um dos ensaios dos *Dzi*, que poderia ser uma situação do cotidiano do grupo agora colocada em cena durante o espetáculo



Fonte: ALVAREZ, Raphael; ISSA, Tatiana. Op. Cit.

Outro fator de conflitos era o de ordem financeira. Ao observar a imagem acima, na trama de suas malhas, regatas, maiôs, collants e sapatilhas, identifica-se uma possível encenação de conflito, que poderia ser oriundo da própria (con)vivência da ‘família *Dzi*’ e/ou uma performance cênica, já que essa divisão entre ator e personagem nos *Dzi* não é algo evidente. É perceptível que, entre vida e arte, o que se tinha era um amálgama, em que a fronteira entre ‘ator’ e ‘personagem’ é praticamente inexistente, em verdade, é uma arte do viver, uma fissura na dicotomia público/privado, bastidor/palco.

Quem nos lembra também das constantes brigas é “Nega” Vilma, considerada uma espécie de “mãe preta” dos *Dzi*, era amiga e muito próxima de Lennie. Ela surgiu no cotidiano dos *Dzi* em São Paulo, na casa da Aclimação, exercendo uma espécie de governança feminina sobre o grupo. Nos momentos de conflito, alegrias e dissabores, ela exercia uma função maternal, oferecendo colo e ouvidos as queixas mas também impondo uma certa ordem nos *Dzi*. Em suas palavras:

[na Aclimação] foi onde que, lá atrás, eu comecei a meio que dar uma moralizada [...] quando tinha qualquer desentendimento, era sempre bom que eu estivesse junto, porque, aquilo iria ser dissipado com algumas horas, ou na base da porrada ou na base da conversa⁴⁰¹.

Para Ciro Barcellos, as constantes brigas e rugas eram “coisa de irmão”, eles brigavam e depois se apaziguavam, tendo muita das vezes a “Nega” Vilma como mediadora. É importante registrar que ao lado de outras madrinhas dos *Dzi* como Elke maravilha e Liza Minelli, “Nega” Vilma se tornou também numa referência e inspiração de feminilidade entre os *Dzi*. Nas palavras de Ciro Barcellos, ela tinha um glamour, um modo de se vestir e de se portar que os inspirava na construção de suas personagens. Além disso, afirma Barcellos, ela acabou assumindo uma espécie de “autoridade feminina dentro dos *Dzi*”⁴⁰², pois ela viaja com eles e atuava como governanta, controlando os tietes (fãs), os namorados e namoradas que circulavam na casa dos *Dzi*.

⁴⁰¹ ALVAREZ, Raphael; ISSA, Tatiana. Op. Cit.

⁴⁰² *Idem*.

Figura 28: “Nega” Vilma



Fonte: ALVAREZ, Raphael; ISSA, Tatiana. Op. Cit.

Lobert, ao relatar os conflitos entre os *Dzi*, assinala que a “a equidade pecuniária era um conceito de bom senso”⁴⁰³, ou seja, todos deveriam, na medida do possível, contribuir financeiramente para a manutenção do espetáculo e da sobrevivência do grupo. Lennie Dale, por exemplo, “ganhava o dobro de seus semelhantes”⁴⁰⁴. Por ser um artista reconhecido no mercado artístico, “tinha um precedente da época da boate [Mr.Pujol], ganhava seu próprio salário”⁴⁰⁵. Paralelo ao grupo, ele continuava dando aulas e montando coreografias. A tensão se dava na hora de definir o salário de cada um antes de cada novo espetáculo. Como aponta Lobert:

o respeito deveria ser com a família: “Ele tem que assumir uma de pai, e deixar seu dinheiro para a firma”. Ouvia-se a opinião de todos os componentes a cada reajuste de salário, o que geralmente acontecia na época de iniciar nova temporada teatral⁴⁰⁶.

Outro que detinha um salário maior era Wagner Ribeiro. Lobert aponta que parte desses ganhos fazia parte dos direitos autorais. É Wagner que, por ser visto e se ver na posição da ‘mãe’ da ‘família *Dzi*’, “vai garantir a melhor remuneração”. O que desloca a visão tradicional do ‘pai’ como o provedor do lar. Wagner conta que, por trabalhar com artesanato, “tinha que levar as pulseiras e chaveirinhos que (...) fazia para vender nas apresentações. Eu [Wagner] colocava vestidinho e peruquinha, arrumava as peças numa bandeja e oferecia para o povo. Vendia pacas! Ganhava beliscão na bunda e tudo!”⁴⁰⁷ Em vista disso, Lobert observa que em meio aos conflitos financeiros prevaleceu a equiparação dos salários, no entanto, “por força das contingências, mais que pela boa disposição, em vez de os outros terem seus salários equiparados ao daquele que ganhava mais, foi o *pai* que viu seu salário rebaixado ao patamar do conjunto”⁴⁰⁸.

A autora ainda alega que a concretização dessa “equiparação interna de salários” ocorreu meses antes da saída de Lennie dos *Dzi* (janeiro de 1976), sugerindo esse fato como um dos motivos para a separação entre eles. Para Jarbas, a demanda por uma melhor remuneração também era uma das suas queixas, e isso, segundo Lobert, teria

⁴⁰³ LOBERT, Op. Cit., p. 100.

⁴⁰⁴ *Idem*.

⁴⁰⁵ *Idem*.

⁴⁰⁶ *Idem*.

⁴⁰⁷ BARCELLOS, Ciro; BRITO, Sandra. Op. Cit., p. 57.

⁴⁰⁸ LOBERT, Op. Cit., p. 101.

sido um dos motivos para a sua saída do grupo⁴⁰⁹. Ou melhor, uma questão externa, como a demanda por recursos financeiros para a manutenção do grupo e dos espetáculos, aliado as tensões recorrentes no jogo das relações cotidianas, na demarcação dos personagens nos palcos, como alegava Jarbas, colocava em disputa a estabilidade dessa ‘família’.

Por esses motivos, identifico como as posições de ‘pai’ e de ‘mãe’ eram tributárias de figuras heterocentradas como “pai provedor” e “mãe cuidadora”, porém, ainda que isso signifique um *continuum* dessas configurações de gênero, o fato de ser dois homens homossexuais performando tais papéis e posições de sujeito, há fissuras, deslocamentos nesse *script* familiar. Com isso quero dizer que essa ‘família’ constituiu um jogo cênico com posições existentes, mas com e a partir de novos e outros tons. Assim, respondendo a questão anterior, os *Dzi* jogam com a heterossexualidade compulsória, se apropriam e se (re)inventam nas tramas do saber-poder-prazer. A noção de ‘família’, como aparece na fala acima de um dos *Dzi*, mencionada por Lobert, funcionava também como uma estratégia para fazer com que cada um trabalhasse e se comprometesse com o grupo.

Um outro ponto a ser considerado na vivência dos *Dzi* é a dinâmica dos afetos. Segundo Ciro Barcellos, em diversas falas ao longo do documentário, ele relata que entre os *Dzi* também existiam paixões, afetos, desafetos, ciúmes e disputas de egos. No melhor estilo *Quadrilha* de Carlos Drummond Andrade, Ciro Barcellos nos conta que: “Lennie era apaixonado por mim[Ciro]. Eu [Ciro Barcellos] apaixonado pelo Rogério mas vivia com o Lennie. Cláudio Tovar que era apaixonado pelo Cláudio Gaya e o Wagner pelo Gaya etc”.

Como uma ‘família’ constituída por homens homossexuais e bissexuais, o exercício da sexualidade, do erótico, da paixão, produzia uma noção de ‘família’ mais fluida e menos normativa, que se permitia experimentar seus desejos, mesmo que no caso dos *Dzi*, predominasse um amor platônico. Além do mais, eles demonstravam a necessidade de se ter uma certa paixão pelo Outro, paixão essa que atravessa também a dimensão do desejo e da sexualidade. Como dizia Foucault, a amizade como uma maneira de viver e conviver, não é uma questão de buscar uma verdade sobre o sexo, mas é usar da própria sexualidade para elaborar múltiplas relações, que exploram os afetos, o companheirismo, o carinho, o coleguismo, formando alianças e linhas de forças imprevistas. Assim, não é forçoso dizer que essa ‘família mágica’ era também uma potência, um lugar onde eles poderiam se reinventar e resistir a normatização e a cristalização das relações familiares calcadas no biológico e no heterossexismo. No mais, entendo que suas performances apontavam para múltiplas direções, não estando circunscritas a um único *modus operandi* de se fazer família e/ou sujeito de gênero, resignificando, assim, o vínculo de parentesco. Como num jogo de espelhos, diria Eribon, os *Dzi* enunciam que essas posições de identidade são devires, uma constante irrealizável, efeitos de um complexo jogo discursivo e histórico de produção dos sujeitos de gênero, sexualidade, raça, classe e geração, por isso, são instáveis e movediças.

Em visto disso, Wagner Ribeiro e Lennie Dale, após a saída de Jarbas Braga, se tornaram os integrantes mais velhos do grupo e, conseqüentemente, os que detinham maiores responsabilidades sobre o andamento dos *Dzi*. Certamente você leitora/a há de concordar comigo que esse aumento e/ou concentração de responsabilidades possivelmente afetou o modelo de “família mágica”. Explico melhor: o fator geracional, ou seja, a idade em conjunto com o acúmulo de funções e habilidades profissionais,

⁴⁰⁹ *Idem*, p. 101.

colocavam esse par no topo da hierarquia da ‘família’. Wagner não dançava, mas elaborava a maioria dos textos, inclusive dos monólogos por ele apresentado ao longo do espetáculo, Lennie, pela ampla experiência na *Broadway* e pelo seu trabalho paralelo de coreógrafo, ocupava uma posição privilegiada não só na família interna, como também na família encenada, o ‘pai’. Entre eles existiam aqueles que se destacavam por suas particularidades artísticas. No caso de Lennie Dale, era a dança. Nas palavras de Rosemary Lobert:

o coreógrafo-bailarino lustrava seu talento e sua técnica profissional num quadro único de dança individual. A sugestão do “afã de perfeição” era posta em relevo pelo biquíni de strass que vestia e, simultaneamente, pelo afastamento de qualquer acessório teatral na composição da cena. Além disso, cabia-lhe a participação em todas as coreografias de melhor desempenho corporal. Ele apresentava e fechava o espetáculo⁴¹⁰.

Ainda em Lobert, Wagner Ribeiro, considerado o autor confesso do espetáculo, a “sua competência profissional impunha-lhe o desafio de manter um monólogo de larga duração sem o apoio dos outros atores em cena”, já nos números musicais, ele cantava e acompanhava algumas coreografias, porém, “seus escassos passos de dança sempre destoavam do conjunto”⁴¹¹. Deste modo, nos *Dzi Croquettes*, “o pai [Lennie] era o dono do corpo, e a mãe [Wagner] competia a parte intelectual”⁴¹². Aqui temos uma clivagem e deslocamento nas posições de gênero, pois se no modelo tradicional o intelecto seria do masculino e o corpo seria do feminino, nos *Dzi* isso era questionado.

Reconheço que a “diferença de quase 20 anos entre alguns deles”⁴¹³ ajudou na convergência de ideias e experiências de vida, porém contribuiu também nas crises e conflitos internos ao grupo. E considerar esse conflito geracional, é um modo de olhar as relações entre os *Dzi* e ter uma visão menos romântica, idealizada e homogênea do grupo. Cysneiros reconhece, e concordo com o autor, que os *Dzi* eram um grupo heterogêneo

composto por brancos, negros e mestiços assumidos, por um estrangeiro e brasileiros vindos de diferentes regiões, oriundos de diferentes camadas sociais, bichas e entendidos, em si mesmos representantes do desconjuntamento da humanidade, da desarmonia da diferença. [...] Viveram por quatro anos a experiência da coletividade, da igualdade, da comunidade (dois anos no Brasil e dois na Europa). Ali, se misturaram sem se confundir, compartilhavam o palco, a casa, as camas, os e as tietes, o dinheiro, enfim, a vida⁴¹⁴.

O autor chama a atenção para a singularidade de modo a evitar uma homogeneização e sobreposição do coletivo sobre as particularidades de cada sujeito. Como apresentei no início deste tópico, cada personagem engendrada pelos integrantes dos *Dzi* expressava ou era associada às experiências subjetivas de cada um, denotando a multiplicidade do vivido, do imaginado e do desejado. Dessa maneira, respondendo às

⁴¹⁰ LOBERT, Op. Cit., p.74.

⁴¹¹ *Idem*, p. 74.

⁴¹² *Idem*, p. 74-75.

⁴¹³ LOBERT, Op. Cit., p. 254.

⁴¹⁴ CYSNEIROS, Op. Cit., p. 29.

questões acima elencadas, os *Dzi* forjaram uma família no âmbito interno como um modo de vivenciar e compartilhar suas experiências artísticas e cotidianas. Lembrando que essa configuração de cunho familiar não era exclusiva dos *Dzi*, de certa forma isso era uma das condições de possibilidades de uma época marcada pela efervescência cultural e comportamental em que uma sociabilidade percebida como transgressora irradiava e alimentava a criatividade de muitos grupos entre os anos 1960/80 como *Asdrubal Trouxe o Trombone*, *Secos e Molhados*, *Os Mutantes*, *Novos Baianos*, *As Frenéticas* entre tantos outros.

Segundo Yan Michalski⁴¹⁵, o grupo *Asdrubal Trouxe o Trombone*, inovou ao colocar em cena uma dramaturgia baseada na interpretação despojada, irreverência construção coletiva. O grupo durou aproximadamente 10 anos (1974-1984), se apresentando principalmente em teatros do subúrbio carioca.

Figura 29: *Asdrubal Trouxe o Trombone*. Da esquerda para direita temos: Perfeito Fortuna, Regina Casé, Evandro Mesquita, Patrícia Travassos e Luiz Fernando Guimarães



Fonte: <https://goo.gl/9RHx6S>

Na esteira da produção coletiva temos também os contemporâneos *Os Mutantes*. O grupo surgiu por volta de 1966, em São Paulo, e se consolidou como uma das principais bandas do rock brasileiro. Em 1967, *Os Mutantes*⁴¹⁶ se tornaram um símbolo do Tropicalismo, isso se deu principalmente por acompanharem Gilberto Gil no III Festival de MPB da TV Record, com a canção *Domingo no Parque*. O grupo se destacou pela irreverência e a experimentação, ao misturar o som da guitarra e o baixo elétrico dos *Mutantes* e os arranjos musicais e rítmicos criado pelo maestro Rogério Duprat, este, por sua vez, costumava misturar elementos eruditos como orquestra com guitarra elétrica, baixo, bateria e até mesmo um berimbau. Assim, *Os Mutantes* criaram uma síntese sonora característica do chamado Tropicalismo.

Muitas de suas músicas eram carregadas desse desejo de mudança, de crítica as convenções sociais como *Balada do louco* que dizia: “Eu juro que é melhor, Não ser o normal, Se eu posso pensar que Deus sou eu”⁴¹⁷. Em uma época em que alguns setores

⁴¹⁵ *Asdrúbal Trouxe o Trombone*. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo398708/asdrubal-trouxe-o-trombone>> Acesso: 22/01/17.

⁴¹⁶ Ver: <<http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/biografias/mutante>> Acesso: 22/01/17.

⁴¹⁷ Os Mutantes. *Balada do louco*. Disponível em: < <https://www.lettras.mus.br/mutantes/47541/> > Acesso: 22/01/17.

da sociedade temiam a dissolução da religião cristã pelo comunismo, cantar que “deus sou eu” poderia soar como uma heresia, uma blasfêmia. Em 1970 um dos maiores sucessos de *Os Mutantes* foi a canção *Ando meio desligado*, em um dos versos, Rita Lee, acompanhada de sua rebelde guitarra, numa espécie de ‘viagem’ ou ‘onda’ psicodélica, cantava: “Ando meio desligado, Eu nem sinto meus pés no chão, Olho e não vejo nada, Eu só penso se você me quer”⁴¹⁸. O figurino de algumas apresentações, como se pode ver abaixo, também investia numa ironia e provocação, principalmente no caso de Rita Lee, vestida de noiva e cantando *Quem tem medo de brincar de amor*. Ela entoava “Sentado à noite na porta da rua, Eu sou menino. Sentada comigo na porta da rua, Ela é menina [...] Ah! Hoje em dia tudo mudou, Deixa disso, Não guarde pra si o que é meu, Vem comigo”. A canção criticava a moralidade vigente que pregava a manutenção da virgindade feminina, contudo, a aparente inocência da música era um modo de burlar censura sobre o conteúdo musical do período.

Figura 30: *Os Mutantes*. Da esquerda para direita: Arnaldo Baptista, Rita Lee e Sérgio Dias



Fonte: <https://goo.gl/VzSMDO>

E por fim, não posso deixar de mencionar a experiência coletiva elementar dos *Novos Baianos*⁴¹⁹. Criado na Bahia, em 1969, o grupo durou até o ano de 1979. Se constituiu, também, em uma das principais referências do rock brasileiro, misturando diversos ritmos regionais como bossa nova, frevo, choro, afoxé ao rock n’ roll, misturando, assim como *Os Mutantes*, o som da guitarra elétrica com baixo, bateria, cavaquinho, chocalho, pandeiro e agogô. Uma das principais características do grupo foi a imersão na vida em comunidade, inspirados nos valores da cultura hippie, a princípio, Moraes Moreira, Baby Consuelo, Pepeu Gomes, Paulinho Boca de Cantor e alguns agregados viveram juntos num apartamento no Rio de Janeiro, depois num sítio em Jacarepaguá, conhecido também como o *Cantinho do Vovô* -, e, por fim, numa fazenda em São Paulo. Em aproximadamente dez anos de convivência, dividindo amores, angústias, cumplicidade e criatividade, elaboraram um outro arranjo que deu certo enquanto durou. Em 1972, lançaram o álbum *Acabou Chorare*, que sintetizou a inventividade e criatividade do grupo.

⁴¹⁸ OS Mutantes. Ando meio desligado. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/mutantes/81009/>> Acesso: 22/01/17.

⁴¹⁹ Ver o documentário: Filhos de João, O Admirável Mundo Novo Baiano. Lançado em 2009, sob direção de Henrique Dantas. Disponível em:< <https://www.youtube.com/watch?v=d57VtNeR9W8> > Acesso: 22/01/17.

Figura 31: Novos baianos



Fonte: <https://goo.gl/HvAbxS>

Ao falar desses outros grupos, busco evidenciar que eles, assim como os *Dzi*, engendraram e participaram da criação de novos arranjos, como a vida coletiva e outras estéticas políticas, que passavam, principalmente, pela linguagem das artes, como a música e o teatro. Não quero com isso defender uma continuidade e linearidade entre eles, pois compreender a formação e importância de cada um no que se denomina de “cultura popular brasileira” demandaria outras pesquisas que esse trabalho não comporta e não tenho tal pretensão. No entanto, mencionar esses grupos numa narrativa sobre os *Dzi Croquettes* é sublinhar a presença de alguns valores comuns, como a ideia de produção coletiva e a vida em grupo e/ou família assim como o desejo de fazer algo novo, efetuando outras operações sobre si e se (re)inventando como ‘sujeito’.

Mas o que há de específico nos *Dzi*? O que os diferencia dos demais grupos? Talvez o fato de ser um grupo só de homens? Mas os *Secos e Molhados* também! Eu diria que a composição ambígua das “identidades parodísticas” dos e nos *Dzi* seria a principal diferença e/ou singularidade do grupo em relação aos seus contemporâneos. E o aprofundamento da indiferenciação cênica dos signos de masculinidade e feminilidade. Se isso já era subjacente nos *Secos e Molhados*, nos *Dzi* se acentua. Além disso, o arranjo familiar forjado por eles oferecia outros tons a essa ideia de coletividade, pois não só criaram personagens como elas se misturavam com suas vidas, não preexistindo uma separação rígida entre ator/personagem, mas um híbrido, compondo uma outra estética da existência.

Para Bayard Tonelli, eles não tinham consciência do que estavam vivendo e fazendo, mas agora, depois de 40 anos e com certo distanciamento, “é possível ter uma vaga ideia de toda a [...] importância [dos *Dzi*] para a cultura e para a mudança de comportamento no Brasil”. Ainda em suas palavras, muitos não sabiam exatamente o que estavam “fazendo dentro do grupo, mas eram empurrados pelo ritmo. E o ritmo era frenético!”⁴²⁰

Com isso, quero destacar o caráter inventivo da década de 70, as experiências criativas no campo da arte, da política, dos modos de vida, que acabaram moldando e abrindo novas possibilidades para aquela geração, assim como as seguintes. Não é por acaso que hoje não se pode desconsiderar a dimensão cultural, social e política que esses grupos protagonizaram, criticando as opressões religiosas e políticas da ditadura. Em meio às repressões, censuras, prisões, capturas e assassinatos daquele período sombrio, há produção de novas subjetividades, de outras temporalidades e

⁴²⁰ BARCELLOS, Ciro; BRITO, Sandra. Op. Cit., p. 8.

percepções de si. Assim sendo, a “família *Dzi*” parodiava o modelo hegemônico, deslocava os binarismos e duvidava da heteronormatividade. Nas palavras de Paulette:

a gente nunca teve a intenção de parecer mulher e, por isso, mantinha barba, pernas e sovacos peludos, e usava vestido rasgado. O se vestir de mulher era uma diversão, um escracho. A gente fazia piada do ridículo⁴²¹.

Nesta fala, é possível inferir que os *Dzi* não queriam ou almejavam alterar a identidade de gênero, eles continuavam sendo e se entendendo como homens, mas eles criticavam os padrões e as normas hegemônicas, eles insistiam em brincar com o gênero, mostrando assim, sua fluidez e mobilidade.

Um outro ponto tema deve ser observado, os *Dzi* também jogavam com uma homonormatividade emergente. Em outras palavras, esses treze homens produziam fraturas no ideal de masculinidade hegemônica ao se vestirem com elementos femininos sem necessariamente buscarem se parecer ou *ser* uma mulher. Em uma época na qual se esperava que os homens incorporassem uma masculinidade heterocentrada, disciplinada e não afeminada, isso poderia ser lido como uma subversão ou uma transgressão à norma. Por outro lado, os *Dzi* não estavam fora da dinâmica do emergente movimento homossexual no Brasil. Este movimento, mesmo em sua fase embrionária, buscava sedimentar e forjar uma identidade gay considerada mais discreta e polida. Não por acaso, o termo *entendido* – que denotava a ideia de um gay não afeminado - se tornou um jargão comum entre homens homossexuais que buscavam se desvincular das noções de “boneca” ou “bicha” vigente entre os espaços de homosociabilidade.

Por fim, identifico que a experiência *Dzi* ocorreu em três fases e/ou momentos que, em alguma medida, são intercalados e simultâneos. No primeiro, foi a construção da amizade, das redes de solidariedade e afinidade entre eles, o que os tornaram amigos/as, as madrinhas e os padrinhos e fomentadores do espetáculo, como apresentei no primeiro capítulo. Em seguida, há uma histórica concepção de ‘família’, a partir do arranjo heterossexual, com a figura de ‘pai’, ‘mãe’, ‘filhas’, ‘tias’ e ‘sobrinhas’. Destaco que a união se deu não só por laços de sangue, como no caso dos irmãos Polly, mas principalmente pelo fato desses homens compartilharem determinadas abjeções, pressões, hostilidades, afetos, desejos, ousadias e experimentações, arranjos. Em um terceiro momento, foi construído o que viria a ser o grupo, com seus treze integrantes, com seus conflitos, arranjos e afetos. Desse último momento, eles estabeleceram viver a vida como uma experimentação, como uma obra de arte.

Enfim, reconheço que há, sim, uma solidariedade entre eles, da mesma forma há rompimento - quando o ‘pai’ (com sua dança sensual e corpo torneado e desnudo) e a ‘mãe’ (com seus monólogos e falas ao longo do espetáculo) não correspondem ao estereótipo socialmente elaborado em que caberia a ‘mãe’ o corpo e o ‘pai’ o intelecto -, e/ou fissuras com a heteronorma como nas personagens da “Família *Dzi*”, nenhum dos atores/bailarinos faziam questão de esconder as características de sua condição de homem, como os pelos corporais e a barba associado ao uso da maquiagem, até então valorada como um elemento feminino, como um importante elemento de composição estética.

Por conta disso é preciso complexificar os *Dzi*, ou seja, não se deixar capturar pelas noções de ‘família’, ‘família mágica’, de solidariedade e de união. Os *Dzi* também foram marcados por tensões, conflitos, relações e exercícios de poder, hierarquias, relações estas pautadas em uma superioridade agenciada por nacionalidade, identidades

⁴²¹ BARCELLOS, Ciro; BRITO, Sandra. Op. Cit., p. 41.

regionais, por diferenças de idade, competências e talentos que são reconhecidos e reforçados, não só pelos discursos jornalísticos como também, entre eles. Se um era mais hábil em escrever, outro em pintar, bordar, dançar e interpretar, não é forçoso dizer que o domínio de determinadas competências pressupunha relações de afetos, trocas, cumplicidade, mas também gerava tensões e modulava as relações de poder e hierarquias entre eles. Talvez por isso os *Dzi Croquettes* ainda continuem a despertar, mobilizar e inspirar em nós uma possibilidade de potência, de atuação e de microrresistências às estratégias de controle e dominação dos corpos, dos desejos e afetos gestados nas tramas do poder heterocentrado.

2.2.1 – Considerações e apontamentos sobre performances de gênero

Com a matéria intitulada *Até o Próximo Verão*, publicada no Caderno B do *Jornal do Brasil*, em 21 de março de 1974, a jornalista Emília Silveira, em um tom irônico, chama a atenção para o “cidadão reboativo” que deixava de ser “viado” e passava ser o *andrógino*. Este último usava e abusava da maquiagem para ser “entendido” por parte da plateia. Em suas palavras:

Antigamente, homem que reboava acima dos padrões permitidos ao seu sexo recebia alguns qualificativos ofensivos. Este verão marcou a reabilitação pelo menos temporária do cidadão reboativo, agora não mais conhecido pelo nome daquele arisco animal selvagem [**leia-se, veado**] mas pelo sonoro nome de *andrógino*. E androginia marcou o grande sucesso da temporada no show-business, com uns coloridos jovens chamados Secos e Molhados. A família e a não-família vibraram com os trejeitos e a música dos rapazes, que, do ponto-de-vista artístico, não chegaram para quem quis. O *Vira-Vira* tornou-se uma espécie de hino, e alguns descobriram transcendentais implicações em seus versos. Na esteira do sucesso dos Secos e Molhados, baixaram os *Dzi croquetes*, que também arrebataram multidões. Garantindo a permanência de correntes mais tradicionalistas, tanto do ponto-de-vista artístico quanto existencial, houve (e há) Chico Buarque. Ainda não precisou pintar o rosto e cantar em falsete para ser entendido⁴²².

Ao falar sobre a dança nos *Dzi*, Carlos Machado afirma que:

as coreografias eram sempre marcadas pelo Lennie, embora ele aceitasse opiniões. Muitas vezes, os passos originais iam sendo modificados ao longo dos ensaios, pois ele sabia que todos os integrantes precisavam aprender bem os movimentos. A dança era a alma do espetáculo, era uma maneira maravilhosa de nos expressarmos. Todos queriam pegar um pouco de toda aquela energia fresca e colorida que nós emanávamos⁴²³.

Como é possível ver na sequência de imagens adiante, Lennie misturava a força e precisão dos passos coreografados com a leveza do movimento dos braços e do rebolar dos quadris. Assim, Lennie performava uma expressão ambígua de gênero. Não só isso, através da paródia desvelava o caráter artificial das distinções gestuais e performáticas entre homem e mulher, fugindo da rigidez cênica entre masculino e

⁴²² *Jornal do Brasil*, Caderno B, RJ, quinta-feira, 21 de março de 1974, p. 1.

⁴²³ BARCELLOS, Ciro; BRITO, Sandra. Op. Cit., p.16.

feminino no palco e questionando: por que não os dois?! Não por acaso, como aponta Luiz Fernando Ramos, os *Dzi* foram considerados um dos ícones da chamada “cultura *glitter*”⁴²⁴ que teve como um dos seus maiores ícones o artista pop norte-americano Andy Warhol, o qual dispunha da androginia como a sua principal marca.

Figura 32: Lennie Dale com seu corpo peludo e purpurinado em um misto de força e sensualidade



Fonte: ALVAREZ, Raphael; ISSA, Tatiana. Op. Cit.

O contato dos *Dzi* com essa referência da androginia, segundo Ramos, ocorreu a partir da amizade do dramaturgo Antonio Bivar com Wagner Ribeiro e Cláudio Tovar, pois tinham sido colegas no Conservatório de Teatro do Rio de Janeiro. Mais do que isso, Bivar⁴²⁵ se constituiu, nos anos 1960/70, em um dos principais nomes da chamada nova dramaturgia, que colocava nos palcos um humor audaz, irônico e até raivoso. Após alguns conflitos com a censura, em 1970 foi para Londres, passando por Dublin e Nova York. Nessa trilha, acabou se familiarizando com os movimentos da contracultura, as comunidades hippies e a música pop. Grande parte da repercussão dessa vivência foi mimetizada em *Longe Daqui, Aqui Mesmo*, peça escrita em Nova York e estreada no Rio de Janeiro em 1971, sob a direção de Abujamra, que retrata a falta de rumos da geração hippie. Além disso, Bivar dirigiu shows de cantoras como *Drama*, de Maria Bethânia, e *Tutti Frutti*, de Rita Lee.

Assim, e tendo em consideração que os *Dzi* começaram a se apresentar em 1972 no Cabaret Casa Nova, na Lapa, como apresentei no primeiro capítulo, local de grande efervescência e trocas artísticas naquele tempo, é possível dizer que boa parte da composição estética dos *Dzi* incorporava referências do trabalho de Antonio Bivar. Ao pontuar essas redes de sociabilidade, percebo o quanto é complexa e rica a trama de composição dos *Dzi*, além do mais, entendo que a concepção estética dos *Dzi* não era inédita *per se*, ou seja, de modo isolado. Porém, sua inventividade e potencial subversivo e contestador se dava na maneira como conseguiram alinhar diferentes elementos cênicos como a dança, a gestualidade masculina e feminina e o travestismo teatral.

Mediante o já exposto, ressalto que as performances dos *Dzi* e, também dos *Secos e Molhados*, mesclam, aproximam e invertem o uso de roupas e acessórios considerados masculinos e femininos, ao mesmo tempo “enfeitados com muito brilho e

⁴²⁴ RAMOS, Luiz Fernando. Trajetórias alternativas do Teatro Brasileiro nos anos 70. In: Vários autores. *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo, Iluminuras/ Itaú Cultural, 2005, p.111. Para a historiadora Fernanda Mayer, no início dos anos 70 surgiu a chamada ‘onda glitter’ caracterizada como: a nova moda futurista, andrógina, metálica e espacial sintetizada na figura de David Bowie. Cf: MAYER, Fernanda. ANOS 70: Começo do Fim ou Fim do Começo? Disponível em:< <http://almanaque.folha.uol.com.br/clip.htm>> Acesso: 16/10/2014.

⁴²⁵BIVAR, Antonio. Biografia. Disponível em:<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa6959/antonio-bivar>> Acesso: 12/10/2016.

maquiagem projetavam sua virilidade, a despeito – ou provavelmente por causa - de sua indumentária feminina”⁴²⁶. Eles conseguiram na arte e na vida vivida, fraturar as insígnias e as imagens tradicionais de masculinidades, borrando essas fronteiras concebidas, até então, como rígidas e estáticas, expressando e materializando, em alguma medida, os versos da canção *masculino e feminino*, interpretada por Pepeu Gomes, “*ser um homem feminino, não fere o meu lado masculino. Se Deus é menina e menino, sou masculino e feminino*”.

Ainda sobre Pepeu e sua música, segundo o jornalista Rodrigo Faour, apesar do cantor se apresentar ao lado de sua esposa - Baby do Brasil - e ser pai de seis filhos, ainda no início dos anos 1980, “fez muito machão repudiá-lo por causa dessa música”⁴²⁷ e pela estética andrógina que o cantor apresentava, principalmente, com os longos cabelos. Com isso se percebe o desconforto que performances artísticas, teatrais e musicais produziam e a ressonância que tal arte provocava em parcelas mais tradicionais da sociedade, ao questionar o binarismo de gênero, percebido como fundamental e “natural” na organização social e histórica dos indivíduos. Observando a linha de oposição apresentada por Emília Silveira, entre os homens que se pintavam e os que não, como Chico Buarque, suponho que a percepção das masculinidades apresentadas por esses homens expressava uma suposta ameaça aos anseios, temores e ambições de parte daquela sociedade sobre como deveria se portar um “verdadeiro homem”.

É preciso enfatizar que a comparação entre os *Secos e Molhados* e os *Dzi Croquettes* se tornou praticamente inevitável no período, principalmente, devido à semelhança estética, como é possível ver nas imagens adiante. Segundo Júlia Eléguida e Everton Moraes, os *Secos e Molhados*

desenvolveram performances com forte apelo visual, inspirados na Tropicália, no Expressionismo e no Glam Rock. Resignificaram a vestimenta masculina, acrescentando a purpurina, a saia, a maquiagem, o ornamento na cabeça, a plumagem, e as joias⁴²⁸.

Como se pode ver, há uma semelhança entre as performances dos nossos personagens, o uso de maquiagem, os adereços de cabeça, as plumas, a forte maquiagem em volta dos olhos, os corpos peludos, as pulseiras ao longo do braço, os longos cabelos, uma composição estética marcada pela ambiguidade emergia *neles* e por *eles* como uma outra possibilidade de se constituir em sujeito de gênero e de desejo.

⁴²⁶ GREEN, Op. Cit., 2000, p. 410.

⁴²⁷ FAOUR, Rodrigo. *História Sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira*. RJ: Record, 2006, p. 414.

⁴²⁸ ELÉGUIDA, Júlia. MORAES, Everton de Oliveira. *Secos e molhados: a transgressão do corpo performático (1971-1974)*. *Ateliê de História*, v. 1, p. 185-206, 2013, p. 186.

Figura 33: *Secos e Molhados*



Fonte: <https://goo.gl/Ib6tOr>

Figura 34: *Dzi Croquettes*



Fonte: <https://goo.gl/IoWc4K>

Para Eléguida e Moraes, os *Secos e Molhados* colocaram no centro do palco a possibilidade dos homens dançarem combinando a exuberância dos figurinos a *la Carmen Miranda* e, concomitantemente, aliados às apresentações provocativas de *Madame Satã* e dos *Dzi Croquettes*, “questionando o ser homem, e sua experiência em estar no mundo”⁴²⁹. Por isso, e inseridos numa atmosfera social, cultural e política que possibilitava a esses sujeitos masculinos corporificarem novas concepções performáticas e identitárias, eles deslocavam um ideal de masculinidade hegemônica pautada, majoritariamente, na heterossexualidade, produzindo outros arranjos, numa época em que homens dançando e rebolando eram entendidos como ‘coisa de homossexual’, ambos os grupos foram enquadrados numa suposição de um “novo homem”, no entanto, que novo homem seria esse?!

Sob o título *A mensagem pintada nos rostos*, a jornalista Liana Horta abordou a recorrência do uso de maquiagem por atores masculinos, principalmente, em peças teatrais nos anos 70, que poderia significar uma mudança na estética artística masculina.

Quando o grupo de bailarinos dos *Dzi Croquettes* aparece em cena, a reação da plateia-tanto na temporada carioca no Pujol, como agora no teatro em São Paulo - é quase sempre a mesma. As figuras masculinas, com uma forte maquiagem colorida e traços femininos, se chocam entre si, provocando o aparecimento de seres híbridos e de sexualidade dúbia. O público, a princípio perplexo, reage sistematicamente com o riso irônico. O caso dos *Dzi Croquettes* não é o único. *Secos e Molhados*, um conjunto de música jovem, pinta os rostos de seus cantores com o mesmo exagero do ritual que acompanha as suas apresentações. Maria Alcina tem um rosto diferente em cada show, enquanto no teatro e na televisão, os atores acreditam que pintados se comunicam melhor com o público⁴³⁰.

James Green⁴³¹ afirma que, desde o final dos anos 1960, com as transformações culturais que marcaram, principalmente, os anos de 1968, na esteira da contracultura e do tropicalismo, surgiram “novos modos de pensar o corpo e o comportamento”, como a figura ambígua/unissex de Caetano Veloso que, segundo Trevisan, perturbava militares e esquerdistas. Ainda nos anos 1970, ao retornar de Londres, o cantor chegou a

⁴²⁹ *Idem*. p. 186.

⁴³⁰ *Jornal do Brasil*, Caderno B; RJ, quinta-feira, 01 de novembro de 1973, p. 1.

⁴³¹ GREEN, Op. Cit., 2000, p. 391-450.

se apresentar vestido com um “bustiê e batom nos lábios, requebrando com os trejeitos *campy* de Carmen Miranda”⁴³². Suas canções também verbalizavam esse espírito “libertário” que se espalhava pelas mentes e corações juvenis - “*onde queres família sou maluco [...] onde buscas o anjo sou mulher*” ou nos versos de *Menino do Rio*⁴³³, que segundo Trevisan, enaltecia a beleza masculina do surfista carioca, frequentador das praias de Ipanema, com seus cabelos loiros e sua prancha de surfista, assim o cantor baiano cantava: “*Menino vadio, dragão tatuado no braço/ calção corpo aberto no espaço/ [...] quando eu te vejo eu desejo um beijo*”.

É preciso dizer que a música não expressa apenas uma possibilidade de entretenimento ou de expressão da arte, mas, numa perspectiva da história cultural, a música e, especialmente, aquelas rotuladas como “música popular”, segundo o historiador Marcos Napolitano, “ocupa no Brasil um lugar privilegiado na história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que foram o nosso grande mosaico nacional”⁴³⁴. Por isso, quando falamos de artistas como Caetano Veloso, Ney Matogrosso, *Secos e Molhados* e *Dzi Croquettes*, não se pode desconectar sua trajetória artística da conjuntura social, política e histórica que, de certa forma, são condições de possibilidade para a constituição dos indivíduos, inclusive sujeitos de gênero e sexualidade. Assim, como sublinha James Green, devido

a roupa audaz, o corpo masculino em movimento com gestos tidos como femininos e as expressões de liberdade incutidas nos seus shows ofereciam um modelo alternativo de masculinidade e de feminilidade que rompia [ou tensionava] com a rigidez social da época⁴³⁵.

No entanto, essa estética ambígua e provocativa não se restringia aos homens, também atingia a figura artística de mulheres como as cantoras Maria Betânia⁴³⁶, Gal Costa e Maria Alcina, que eram alvo de especulações sobre uma possível lesbianidade. Em 1969, Betânia interpretou a canção *Preconceito* da dupla Fernando Lobo e Antônio Maria. Destaco um trecho da letra: “Por que você me olha com esses olhos de loucura? Por que você diz meu nome? Por que você me procura? Se as nossas vidas juntas vão ter sempre um triste fim. Se existe um preconceito muito forte separando você de mim”. Como era constantemente interpelada sobre a sua suposta homossexualidade, interpretar uma canção com essa tônica no final dos anos 60 instigava ainda mais os rumores sobre ela.

Como já nos disse Foucault, uma das faces do dispositivo da sexualidade é fazer com que o indivíduo produza sua própria verdade sobre o seu sexo a partir da técnica da confissão, sendo este um dos principais procedimentos de “individualização pelo poder”. E, essa busca pela “verdade” vai orientar muitos jornalistas que alimentavam esses rumores, além de despertar a atenção dos censores, que buscavam controlar o que

⁴³² TREVISAN, Op. Cit., 2011, p. 286.

⁴³³ Série, por trás da música menino do Rio. Disponível em: < <https://minilua.com/tras-musica-menino-rio-20/> > Acesso: 23/08/2016.

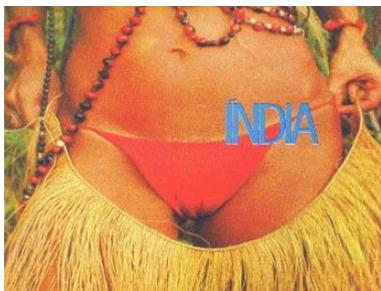
⁴³⁴ NAPOLITANO, Marcos. *História & Música – História cultural da música popular*. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 7.

⁴³⁵ GREEN, James. O grupo somos, a esquerda e a resistência à ditadura. In: GREEN, James; QUINALHA, Renan. (orgs.). *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos: EduFSCar, 2014, p. 185.

⁴³⁶ Cf: TRINDADE, Karlla D. C. Antalice da; NÓBREGA, Elisa M. de Medeiros. Novas visibilidades do feminino: lesbianismo, história e cantadas na música popular brasileira. In: XIII ANPUHPB, p.1-13, 2008.

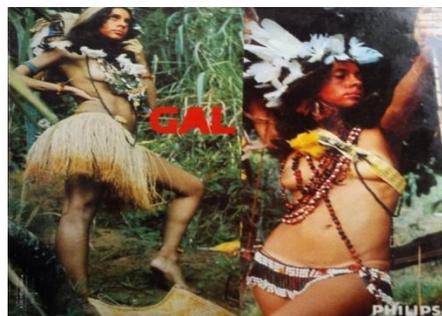
poderia “ameaçar” a moralidade vigente. De modo semelhante, Gal costa em 1973 cantava: “*índia da pele morena sua boca pequena eu quero beijar*”.

Figura 35: Capa do LP Índia (1973)



Fonte: <https://goo.gl/6Cv8hi>

Figura 36: Contracapa do LP Índia (1973)



Fonte: <https://goo.gl/PfpM5S>

Segundo Rodrigo Faour, Gal Costa abriu caminho para que diversas cantoras se apresentassem de modo mais liberal e sensual. Conseqüentemente, a capa e contracapa do LP *Índia* (1973) foi censurada e vinha envolvida num plástico preto. Isso ocorreu porque a cantora apareceu com os seios amostra e vestida com uma pequena tanga. Já a cantora Maria Alcina, que surgiu como uma artista de apelo popular ainda no início dos anos 70, foi censurada por comportamento considerado indevido, pois apresentava uma postura incomum para uma mulher. Sua “voz grossa e ao mesmo tempo um jeito meio gay, espalhafatoso, com muita fantasias e rebolados”⁴³⁷, o fez ser considerada ou confundida muita das vezes com uma travesti. Numa entrevista concedida à revista *Amiga TV Tudo*⁴³⁸, Maria Alcina declarou que a sua roupa era uma espécie de deboche. E digo mais, esse deboche pode ser entendido como uma forma de subverter as insígnias de feminilidade como modéstia e recato no vestir, forjando uma nova linguagem cênica e performática que ampliava o campo feminino.

Com suas plumas, penas e adereços de cabeça, como é perceptível na imagem adiante, ela expressava um feminino exagerado, similar a uma Carmen Miranda, só que com uma voz mais forte, encorpada, tida como masculina. Na próxima imagem, “show woman”, temos uma colagem em preto e branco, produzida por Antonio Guerreiro, considerado o fotografo oficial dos *Dzi Croquettes*, pintada em aquarela e com aplicações de paetês e purpurina. Destaco o olhar marcante e debochado de Alcina, os seios aparentes sob a roupa e as pernas abertas, era algo considerado subversivo e impróprio às “moças de bem”.

⁴³⁷ FAOUR, Op. Cit., p. 384.

⁴³⁸AMIGA TV TUDO, número 127 de 24 de outubro de 1972. Disponível em:<<http://biscoitocafeenovela.blogspot.com.br/2013/02/sessao-retro-variedades-maria-alcina.html> > Acesso: 22/01/17.

Figura 37: Maria Alcina



Fonte: <https://goo.gl/zbcZ9M>

Em entrevista ao jornalista Rodrigo Faour, a cantora lembra que respondeu a processo por causa de “mau comportamento”, sua performance ambígua foi considerada um atentado ao “pudor e à moral da família brasileira”, conseqüentemente, foi proibida de tocar em rádio, se apresentar em programas de tv e fazer shows por um bom tempo. Entretanto, ela reconhece que o seu comportamento anárquico não era necessariamente algo elaborado, previamente calculado, mas era intuitivo, ou seja, não tinha uma percepção da gravidade da ditadura, tanto que ela foi censurada não por suas músicas apresentarem algo de fundo político, porém porque a sua *persona* não era “imagem digna de uma mulher”⁴³⁹.

Pelo exposto, devo sublinhar algumas considerações. Em primeiro lugar, não é pelo fato das personagens dos *Dzi* serem na maioria lidas como femininas que eles queriam *ser* ou se portarem como mulher. Lennie Dale, ao ser questionado se era homossexual ou bicha, responde o seguinte: “Se alguém me perguntasse: “Lennie, você gostaria de ser mulher?” Minha resposta seria NÃO! Por que eu gosto do meu corpo como ele é, gosto do meu peito cabeludo, gosto de transar com outro homem, igual a mim”⁴⁴⁰. Aqui é notório a/o te(n)são que permeava o fato d’ele e muitos dos outros *Dzi* parodiarem o gênero, jogando com o desejo, com a libido e a corporalidade masculina. Mais adiante, ao ser questionado sobre o que era androginia, Lennie Responde: “*nós conseguimos passar pro povo que não somos homens nem mulheres: nós somos gente*”⁴⁴¹. Aqui eu identifico o que Tania Navarro Swain denomina de nomadismo identitário, em que ao invés de identidades fixas, busca-se “o movimento, a transformação, a crítica que se inicia com a auto-apresentação sexuada e se estende ao social”⁴⁴².

Segundo o jornalista Orlando Senna, os

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

⁴³⁹ *Idem*, p. 384-5.

⁴⁴⁰ *Lampião da Esquina*, Ano 1, nº 2, 25 de junho a 25 de julho de 1978, p. 7.

⁴⁴¹ *Lampião da Esquina*, Ano 1, nº 2, 25 de junho a 25 de julho de 1978, p. 7.

⁴⁴² NAVARRO-SWAIN, Tania. A invenção do corpo feminino ou a hora e a vez do nomadismo identitários? *Textos de História*, Brasília: Ed. UnB, v.8, n.1-2, p.47-84, 2000, p. 77.

mínimas sungas reveladoras. Será muito difícil alguém 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 essa nova-velha barra sexual do homem⁴⁴³.

A partir disso, ao olhar as performances dos *Dzi*, observando a composição dos gestos, olhares, passos e indumentária, posso entendê-los como expressões e/ou efeitos de uma experimentação estética homossexual que, nas palavras de Albuquerque Júnior, seria uma “estética da existência baseada na maximização do uso do tempo, quando se trata da realização dos atos que são considerados fora da norma”⁴⁴⁴. Provocado por esse autor, entendo que os *Dzi* buscaram viver de modo mais (in)tenso uma experiência coletiva e colaborativa que os instigavam a transformar e ressignificar as relações de amizade e solidariedade, não só artística, como também da vida cotidiana. Ao mesmo tempo, contestaram uma cultura masculinista e militarizada, criando “novas práticas de si de novas relações com os outros” a partir da paródia, da inversão do gênero e do escracho. Eles desconfiavam das identidades prontas, dos (inter)ditos, fazendo e refazendo um trabalho de ressignificação de si através do corpo, pelo corpo e no corpo, se utilizando da fantasia, da sensualidade e da erotização dos sentidos.

Em vista disso, desconfio da ideia de que *Dzi Croquettes*, *Secos e Molhados* entre tantos outros e outras foram *avant-garde*, ou seja, a frente de seu tempo. Pelo contrário, eles eram efeitos, frutos, produtos resultantes de histórica condições de possibilidades, como o questionamento das normas de gênero, críticas a heterossexualidade compulsória, a desconexão do sexo da procriação, devido à pílula anticoncepcional, o surgimento de novas identidades sexuais e de gênero, a descrença das metanarrativas religiosa – cristianismo -, e política - o marxismo -, com o seu projeto de revolução socialista que não dava conta das singularidades dos sujeitos, articulado às condições materiais que possibilitavam a difusão de novos valores como a televisão, as telenovelas, os efeitos da Tropicália e da cultura *hippie* com o seu *slogan*, “faça amor, não faça guerra” ou *Make love, not war*, cantado por John Lennon, a era dos festivais, enfim, todos esses elementos integravam os históricos processos de subjetivação desses indivíduos. Por isso, analisar os *Dzi* no seu tempo é considerar a complexa trama que os envolviam e os instigavam a serem o que eram, ou seja, homens do seu tempo, ainda que não tão convencionais.

⁴⁴³ SENNA, Orlando. *Dzi Croquettes, os andróginos*. Correio da manhã. Rio de Janeiro, 03 dez. 1972. Anexo. Teatro/Cinema, p. 1.

⁴⁴⁴ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. Amores que não têm tempo: Michel Foucault e as reflexões acerca de uma estética da existência homossexual. *Revista Aulas* (UNICAMP), v. 07, p. 41-58, 2010, p. 48.

CAPÍTULO 3

DZI CROQUETTES: CORPOS EM TRÂNSITO

O corpo como objeto de reflexão e pesquisa não é mais uma novidade no campo historiográfico⁴⁴⁵. Investigações sobre os sentidos atribuídos e inscritos nos corpos sexuados e generificados, assim como concepções sobre beleza, sexualidade, envelhecimento, doença, vida e morte, mobilizaram e mobilizam pesquisadores/as de diversos campos do saber, como a Antropologia, a Sociologia e a História, para além das Ciências Biológicas. Segundo a antropóloga Fátima Cecchetto, foi Marcel Mauss⁴⁴⁶ um dos primeiros a contribuir no campo das Ciências Sociais com a noção de “técnicas corporais”, no intuito de compreender como os indivíduos em diferentes sociedades “servem-se de seus corpos”. No campo de produção internacional se tem como referência o trabalho de autores como Marc Bloch (*Sociedade Feudal*), Roy Porter (*História do corpo*), Jaques Revel e Jean Pierre Peter (*O corpo, o homem doente e a sua história*), Jacques Le Goff e Nicolas Truong (*Uma História Do Corpo Na Idade Média*), e o trio de autores franceses, Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine e Georges Vigarello - com sua *História do corpo* em três volumes-, por exemplo, que investigaram o corpo em diferentes contextos, apontando a historicidade e a multiplicidade de sentidos atribuídos ao mesmo em diferentes sociedades.

No Brasil, até os anos 1970, no campo de produção acadêmica, prevalecia nos estudos sobre o corpo um viés “cientificista, médico e psiquiátrico” além da “ideia de um corpo, em grande parte controlado, disciplinado e subjugado”⁴⁴⁷. No entanto, nas abordagens mais recentes⁴⁴⁸, principalmente, aquelas produzidas no campo dos estudos de gênero e sexualidade, a tônica tem sido a desconstrução de binarismos como natureza/cultura, mudança/imutabilidade, real/virtual, doente/sarado, belo/feio, complexificando o campo analítico. Neste sentido, para dar cabo das minhas reflexões sobre o corpo e a incorporação e invenção da masculinidade, destaco duas filósofas *queer*, Beatriz Preciado e Judith Butler.

Beatriz Preciado, em um exercício de desnaturalização dos nossos pressupostos androcêntricos, tem como alvo, no rastro do pensamento derridariano, a crítica e a desconstrução da heteronormatividade. A partir da noção de biopolítica de Foucault, Preciado investiga como o corpo e o gênero são produzidos a partir de técnicas de domínio forjadas na modernidade. Segundo Preciado, na obra *O Nascimento da Clínica*, Foucault sugeriu que espaços, como o hospital, o quartel e a prisão foram os responsáveis por vigiar e disciplinar os corpos. Entretanto, para Preciado, na contemporaneidade e/ou pós-modernidade, o discurso médico não é mais o único a legitimar e normalizar os corpos.

⁴⁴⁵ RODRIGUES, José Carlos. *O Tabu do Corpo*. RJ: Edições Achiamé Ltda, 1975; VALE DE ALMEIDA. (org.). *Corpo Presente: Treze Reflexões Antropológicas sobre o Corpo*. Celta Editora, Oieras, 1996; RODRIGUES, José Carlos. *O Corpo na História*. RJ: Editora Fiocruz, 1999; CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-jacques; VIGARELLO, Georges. *História do Corpo*. Petrópolis, Vozes, 2008, 3 vol.

⁴⁴⁶ MAUSS, Marcel. *Técnicas corporais*. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Edusp, 1974.

⁴⁴⁷ VELLOSO, Pimenta Monica; ROUCHOU Joëlle; OLIVEIRA, Cláudia de. (orgs.). *Corpo: identidades, memórias e subjetividades*. RJ: Mauad X, 2009, p.15.

⁴⁴⁸ MARQUES, Ana Maria. Corpo: objeto de estudo. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v.10, n. 2, p. 509-511, July, 2002; PRIORE, Mary Del; AMANTINO, Márcia. (Org.). *História do Corpo no Brasil*. São Paulo: UNESP, 2011; SANT'ANNA, Denise B. *Corpos de Passagem. Ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. 3ª ed. SP: Estação Liberdade, 2011.

Isto é, o discurso agora é fragmentado e multifacetado se expressando em áreas como cinema, fotografia e pornografia. Dessa maneira, o aparato de verificação dos corpos e das sexualidades contemporâneas são em grande medida mercantil e midiático. Partindo dessa constatação, Preciado forja a noção de regime farmacopornográfico⁴⁴⁹, em que os dispositivos disciplinares se ampliam, ou melhor, se inscrevem nos corpos. Como exemplo, ela aponta a utilização dos hormônios sintéticos (testosterona e estrogênio) nas experiências transexuais que atuam na produção de corpos sexuados e instala nos mesmos uma vigilância, a fim de manter o binarismo homem/mulher.

Em seu *Manifesto Contra-sexual*, com um olhar provocativo, Preciado propõe primeiramente “uma análise crítica da diferença de gênero e sexo, produto do contrato social heterocentrado, cujas performatividades normativas foram inscritas nos corpos como verdades biológicas”, em seguida, “a contrassexualidade aponta para a substituição desse contrato social que denominamos Natureza por um contrato contrassexual”⁴⁵⁰. Nesse contrato, os corpos não se reconheceriam mais como homens ou mulheres, mas sim como corpos falantes, desejantes, renunciando “não só a uma identidade sexual fechada e determinada naturalmente, como também aos benefícios que poderiam obter de uma naturalização dos efeitos sociais, econômicos e jurídicos de suas práticas significantes”⁴⁵¹. Um dos seus principais objetivos é desconstruir toda e qualquer fixidez identitária e implodir binarismos - homem/mulher/, hetero/homo, natureza/cultura - e desvelar as normas regulatórias que forjam corpos normais/heterossexuais *versus* anormais/não-heterossexuais.

E é isso que concebo nas performances dos *Dzi*, através da dança, dos gestos, da indumentária e de uma relação nem sempre normatizada para consigo, seja em relação ao corpo, à sexualidade e ao gênero, é que eles, em alguma medida, contribuíram para implodir e borrar as fronteiras da masculinidade e da feminilidade. Ao longo de suas apresentações artísticas, os *Dzi* estabeleciam um jogo cênico que, segundo Lobert⁴⁵², poderia ser dividido em cinco momentos e/ou atos que norteava o espetáculo, podendo durar de 45 minutos até duas horas e meia.

Na “Abertura” do show, predominava a indiferenciação entre o masculino e o feminino, uma contraposição de corpos peludos, com barba, longos cílios e forte maquiagem. Gestos ambíguos, como um rebolar dos quadris com passos fortes, ou uma saudação militar seguida de um “virar a bolsa”. No segundo ato, a “Festa”, o foco eram as performances lidas como femininas, a dublagem de Billie Holiday, encenada por Carlos machado, a Lotinha, é um exemplo. Segundo Lobert, ele entrava em cena com um vestido comprido, luvas $\frac{3}{4}$ e a cabeça sob uma touca, bem maquiado e com longos cílios, que se tornou uma marca dos *Dzi*.

⁴⁴⁹ PRECIADO, Beatriz. Apud, LESSA, Patrícia. Mulheres testosteronadas: adictas, malditas, transgressoras, bombásticas? *Estudos Feministas*, Florianópolis, 19(1): p. 283-300, janeiro-abril/2011.

⁴⁵⁰ PRECIADO, Beatriz. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. SP: N-1 edições, 2014, p. 21.

⁴⁵¹ *Idem*.

⁴⁵² LOBERT, Op. Cit., p.77-85.

Figura 38: Carlos Machado



Fonte: <https://goo.gl/MmO7zq>

No terceiro ato, “Andrógino”, geralmente composto por três atores, se destacava a ambiguidade entre os gêneros. Segundo Lobert, esse ato não fazia parte dos primeiros espetáculos do grupo; foi com o passar do tempo que os *Dzi* o encenaram. Como é possível ver na imagem abaixo, temos Lennie Dale e Ciro Barcellos caracterizados com luvas de boxe, minúsculas tangas, corpos fortes, como o movimento de pernas, levemente agachados, apoiados na ponta dos pés. Enquanto a mão esquerda estendida, envolta numa luva de boxe, transmitia força e ataque, a outra, deslizando pelo corpo desnudo, peludo e coberto com purpurina, num movimento sinuoso dos quadris, num misto de força e sensualidade, transgredia as performances de masculinidade.

Figura 39: “Andróginos”, Lennie Dale e Ciro Barcellos



Fonte: <https://goo.gl/Q0X9lh>

No quarto ato, “Desfile”, os *Dzi* entram em cena com uma esquete que, segundo Lobert, sugere um bispo batendo num freira. A meu ver, esse ato que agenciava signos religiosos expressava, também, uma crítica ao recorrente controle que o discurso religioso exercia sobre os corpos e a sexualidade. Como sugere Ana Colling, a

discussão sobre a sexualidade feminina, e eu acrescentaria a discussão sobre as homossexualidades, era um tabu. Em suas palavras:

Não somente a Igreja e as parcelas conservadoras da sociedade brasileira negam-se a discuti-la, considerando-a algo promíscuo e atentatório à moral e aos bons costumes, mas até mesmo as organizações de esquerda e as próprias militantes repudiavam as tentativas da discussão neste sentido, optando pelo viés estritamente político⁴⁵³.

O que fica premente no “*fazer Dzi*” é que a vida e arte se interpenetram, se completam, ou melhor, estão imbricadas. E mais, o lúdico, o escracho, o risível e o extravagante compõem e/ou camuflam uma linguagem de crítica aos costumes vigentes, subvertem o modelo teatral tradicional, com seus textos marcados, se fazendo valer do cotidiano em suas práticas artísticas.

Figura 40 - “Desfile”: (acima, da esquerda para direita) Ciro Barcellos, Benedicto Lacerda e Eloy Simões; (à frente, da esquerda para direita) Cláudio Tovar, Reginaldo de Poly e Bayard Tonelli



Fonte: LOBERT, Op. Cit., p. 294

E por fim, se tem o grande “Final”, é o momento em que todos se colocam praticamente nus, vestidos apenas com uma pequena tanga, munidos de seus boás, maquiagem exagerada e o excesso de purpurina sobre o corpo peludo. Posso dizer que esses exageros e excessos provocavam e/ou produziam desconfortos nas imagens de masculinidade e feminilidade social e historicamente criadas e sedimentadas. Poderia ser um modo e/ou estratégia para chamar a atenção do público para a ambiguidade de gênero. E expressar, também, que o *ser* artista, ator/bailarino possibilita experimentações no e pelo corpo que fogem do cotidiano.

⁴⁵³ COLLING, Ana. Op. Cit. 2015, p. 375.

Figura 41 - *Dzi Croquettes* dançando



Fonte: <https://goo.gl/H48Rks>

Entre os diversos pontos abordados por Preciado, em relação ao corpo, ao gênero e à sexualidade, considero relevante, para a minha reflexão, a concepção de “tecnologia social heteronormativa”, entendida como um conjunto de “instituições linguísticas como médicas ou domésticas que produzem constantemente corpos-homem e corpos-mulher”⁴⁵⁴. Tal concepção é forjada a partir da noção de tecnologia de Foucault. Em Preciado,

a força da noção foucaultiana de tecnologia reside em escapar à compreensão redutora da técnica como um conjunto de objetos, instrumentos, máquinas ou outros artefatos, assim como escapar à redução da tecnologia do sexo às tecnologias implicadas no controle da reprodução sexual. Para Foucault, uma técnica é um dispositivo complexo de poder e saber que integra os instrumentos e os textos, os discursos e os regimes do corpo, as leis e as regras para a maximização da vida, os prazeres do corpo e a regulação dos enunciados de verdade⁴⁵⁵.

Deste modo, Preciado vai defender que a noção de “tecnologia do sexo” permite compreender que o sexo e a sexualidade não são efeitos apenas de um sistema repressivo, pelo contrário, “as técnicas disciplinadoras da sexualidade [são] estruturas reprodutoras, assim como técnicas de desejo e de saber que geram diferentes posições de sujeito de saber-prazer”⁴⁵⁶. Em vista disso, resalto o quanto a sexualidade é historicamente alvo de intensas disputas numa histórica ordem de gênero. No caso dos *Dzi*, é perceptível o quanto a nudez, a ambiguidade e a paródia de gênero agenciada em suas performances intrigavam e mobilizavam agentes da censura, como apresentei no primeiro capítulo, ao falar sobre as minúsculas tangas utilizadas ao final do espetáculo. Neste ponto gostaria de retomar as palavras de Foucault⁴⁵⁷.

⁴⁵⁴ PRECIADO, Op. Cit., 2014, p.28.

⁴⁵⁵ *Idem*, p.154.

⁴⁵⁶ *Idem*, p.156.

⁴⁵⁷ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 19ª ed; Edições Graal, 2004ª.

Ao pensar a histórica relação entre *poder e corpo* (seja esse poder político, econômico, religioso, amoroso, e/ou efeito de relações sociais e verbais etc.), o filósofo de *Vigiar e Punir* alega que se o poder tivesse unicamente a função de reprimir, se agisse unicamente de um modo negativo “por meio da censura, da exclusão, do impedimento”⁴⁵⁸, ele seria muito frágil. Pelo contrário, as tramas do poder o faz forte a partir dos efeitos positivos que se elabora no nível do saber. Em outras palavras, Foucault⁴⁵⁹, e de acordo com Preciado, desconfia do binômio *controle-repressão* e focaliza a díade *controle-estimulação*, em que a partir do uso da propaganda e da publicidade se forja um novo investimento sobre o corpo numa constante e intensa luta entre os indivíduos e as instâncias de controle, em que o poder penetra e se manifesta no próprio corpo⁴⁶⁰. Assim, entendo que os *Dzi* faziam do seu corpo um elemento e/ou ponto de te(n)são desse poder generificado e heterossexualizado que objetivava acomodar os corpos, os desejos e afetos.

Um exemplo disso é o momento, ou melhor, a experiência da maquiagem. Segundo Lobert, o tempo investido na arte da maquiagem materializava a profunda e íntima relação que cada *Dzi* elaborava consigo mesmo. “Quando se produziam, era o momento para a ação criativa no sentido do **belo**, do forte, do sutil e **mesmo do fútil**, com a possibilidade de reelaboração cotidiana”⁴⁶¹. No entanto, questiono porque a maquiagem para embelezar é associada ao fútil e ao belo? Neste ponto eu discordo de Lobert, pois no caso deles, a maquiagem não era utilizada apenas para embelezar, mas para provocar. Era um recurso de invenção de outra possibilidade de existência. Mais do que isso, era uma experiência não só de reafirmar e/ou “assumir” ambiguidade, mas era a de se “fazer *Dzi*”, de se construir como tal.

Como sugere a antropóloga Anna Paula Vencato⁴⁶², ao analisar a corporalidade e performance de *drag queens* em territórios gays da ilha de Santa Catarina, o espaço do camarim é o lugar da construção e invenção de si, o ato de se “montar”, significa a junção de diversos elementos como a maquiagem, o cabelo, a indumentária, o codinome e o modo de falar, que materializam uma dada personagem. Por isso, entendo que ser um *Dzi* era um *fazer*. Como é perceptível nas imagens adiante, a maquiagem *Dzi* continha traços longos, exagerados e marcantes, os lábios pintados geralmente de vermelho, os longos cílios sob os olhos e a purpurina sobre a pele e a peruca, tudo isso jogava com os signos associados à feminilidade e à masculinidade, personificava cada um dos personagens da “*família Dzi*” e apontava para o corpo como um território de transformação, de movimento e trânsito entre os gêneros. Ainda nas palavras de Lobert:

⁴⁵⁸ *Idem*, p. 148.

⁴⁵⁹ Ver: FOUCAULT, 2004^a, capítulo “poder e corpo” e FOUCAULT, 1988.

⁴⁶⁰ Podemos observar isso principalmente em revistas voltadas para o público masculino e feminino que focalizam questões relacionadas ao corpo, à sexualidade e a dieta como a *Men's Health* e a *Women's Health*, elas produzem sentidos sobre o corpo e elaboram uma série de lições e dicas para que cada sexo apresente uma performance considerada desejável ao seu oposto. Ver: MONTEIRO, Marko. Revistas masculinas e a pluralização da masculinidade entre os anos 1960 a 1990. *Lugar-comum*, v.12, p.87-107, 2000; MATOS, Auxiliadora Aparecida de; LOPES, Maria de Fátima. Corpo e gênero: uma análise da revista TRIP Para Mulher. *Estudos Feministas*, v. 16, p. 61-76, 2008; RAMOS, Jair de Souza. Dilemas da masculinidade em comunidades de leitores da revista Men's Health. *Sexualidad, Salud y Sociedad* - Revista Latinoamericana ISSN 1984-6487 / n.7 – abr, p. 9-43, 2011.

⁴⁶¹ LOBERT, Op. Cit, p. 68. (grifos meu em negrito).

⁴⁶² VENCATO, Anna Paula. *Fervendo com as drags: corporalidades e performances de drag queens em territórios gays da Ilha de Santa Catarina*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), UFSC, 2002, p. 35-55.

[a] ousadia de aparecer no palco com elementos de roupas ditas de mulher implicava sofrer as consequências disso, e essa atitude podia ser usada como razão explicativa quando, por exemplo, havia diminuição do público, e se posta em questão por um dono de teatro no momento de ceder ou não um lugar de trabalho, sob a alegação deque existiria o perigo de aquele show virar escândalo público ou sofrer pressões⁴⁶³.

Mediante isso é que posso identificar o quanto os *Dzi* se fizeram subversivos no seu tempo. Homens maquiados e caracterizados de modo exagerado numa época em que o temor de uma suposta ‘homossexualização’ masculina circulava nos discursos político, jurídico e religioso. É presumível que eles, em algum instante, fossem interpelados pelo “pensamento heterossexual” quanto à sua performance artística e política. Se ainda hoje, homens caracterizados e/ou vestidos com elementos ditos femininos provocam burburinhos, discussões e discursos reacionários⁴⁶⁴, imagine, caro/a leitor/a, na época da ditadura!

Figura 42 - *Dzi Croquettes* e o momento da maquiagem: Paulette e Lotinha



Fonte: <https://goo.gl/pmhILd>

Figura 43 - Paulette



Fonte: <https://goo.gl/sfUvC9>

⁴⁶³ LOBERT, Op. Cit., p. 139-140.

⁴⁶⁴ Um exemplo disso na atualidade é o movimento de “homens de saia”, que tem gerado amplos e calorosos debates sobre o que é considerado um componente ‘natural’ do vestuário masculino e feminino. Ver: <<http://modaparahomens.com.br/?s=saia+para+homens>> Acesso: 26/01/2017.

Por conseguinte, Preciado, na esteira da crítica foucaultiana a díade *controle-repressão*, examina a distinção sexo/gênero e propõe compreendê-los como tecnologias, “como dispositivos inscritos em um sistema tecnológico complexo”⁴⁶⁵. Em suas palavras, o sexo

não é um lugar biológico preciso nem uma pulsão natural. [Mas] é uma tecnologia de dominação heterossocial que reduz o corpo a zonas erógenas em função de uma distribuição assimétrica de poder entre os gêneros, (feminino/masculino), fazendo coincidir certos afectos com determinados órgãos, certas sensações com determinadas reações anatômicas⁴⁶⁶.

Com efeito, para Preciado o gênero é uma tecnologia sociopolítica complexa escrita e reescrita nos corpos através de diversas operações que reiteram os códigos de masculinidade e feminilidade, investidos como atributos naturais do indivíduo, produzindo um efeito de verdade e uma coerência entre sexo, gênero e desejo. Logo, quando os *Dzi* misturam os elementos considerados naturais ao masculino e ao feminino, provocam um curto circuito na equação sexo, gênero, desejo, resignificando as posições de gênero e sexualidade.

Judith Butler, por sua vez, considerada a filósofa que inaugura a concepção de gênero performativo, afirma que o corpo sexuado é efeito de práticas discursivas, logo, o ato de nomear um corpo como sendo masculino ou feminino seria forjado no “interior de um quadro regulatório altamente rígido”, o da heterossexualidade, produzindo corpos inteligíveis. Para a autora, a divisão dos corpos humanos em sexos masculino e feminino é um efeito que atende “às necessidades econômicas da heterossexualidade”. No entanto, ela entende que “o corpo só ganha significado no discurso no contexto das relações de poder”⁴⁶⁷. Mas, apesar das semelhanças entre as posições de Butler e Preciado, que desconfiam do binarismo Natureza/Cultura e buscam desmontá-lo analiticamente, Preciado demarca uma diferença, em suas palavras:

o gênero não é simplesmente performativo (isto é, um efeito das práticas culturais linguístico-discursivas) como desejaria Judith Butler. O gênero é, antes de tudo, prostético, ou seja, não se dá senão na materialidade dos corpos. É puramente construído e ao mesmo tempo inteiramente orgânico. Foge das falsas dicotomias metafísicas entre o corpo e a alma, a forma e a matéria⁴⁶⁸.

Preciado também busca romper com a separação entre corpo e alma, isto é, o corpo não é só efeito de discurso, ele tem uma materialidade, uma função prostética. Ao que parece, ela desenvolve essa noção ao se apropriar da teoria do ciborgue de Donna Haraway⁴⁶⁹, ao defender que a concepção de “Natureza Humana” não é nada mais do que “um efeito de negociação permanente entre humano e animal, corpo e máquina, mas também entre órgãos e plástico”⁴⁷⁰. Dessa maneira, a distinção entre corpo e alma

⁴⁶⁵ PRECIADO, Op. Cit., 2014, p. 23.

⁴⁶⁶ *Idem*, p. 25.

⁴⁶⁷ BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p.137.

⁴⁶⁸ PRECIADO, Op. Cit., 2014, p.29.

⁴⁶⁹ HARAWAY, Donna. *Antropologia do ciborgue: as vertingens do pós-humano*. Tomas Tadeu (org.). 2ª ed. BH: Autêntica Editora, 2009.

⁴⁷⁰ PRECIADO, Op. Cit., p.23.

seria um efeito discursivo de algo que, em verdade, estaria imbricado, plasmado, subsumido na interação entre corpo e cérebro, cérebro e consciência o qual o ciborgue seria o exemplo mais completo e próximo dessa redução do humano, ao mesclar o orgânico e o carbono otimizando as possíveis perdas de capacidade física.

Essa percepção do corpo prostético me permite pensar que o gênero nos *Dzi Croquettes* não só é um conjunto de atos performativos, como também, ele só o é a partir da composição de gestos, de vestuário, de movimentos, da dança, do afinar a voz, da maquiagem e da purpurina, tão característicos dos *Dzi*. Uma espécie de simulacro em que o corpo só ganha sentido no momento em que ele é moldado, envolto nos acessórios, investido de uma ambiguidade de gênero, sexualidade e gestualidade. Por isso que, para Preciado, pensar na ideia de corpo falantes e desejanter me soa como uma aposta numa sociedade que não se organize pelas posições e diferenças de gênero – homem/mulher, mas sim pelo desejo.

Contudo, o tempo todo os *Dzi*, conscientes ou não, estão negociando com essas dicotomias, com as expectativas sobre seus corpos e é a materialização desses elementos cênicos que possibilitam o se “fazer *Dzi*”. Se não há uma separação entre vida e obra, palco e bastidor, se esses elementos se mesclam no cotidiano do grupo, logo, o gênero e a sexualidade compõem, atravessam e instituem essas performances artísticas. Segundo Benedicto Lacerda, “a primeira grande mudança social ocasionada pelos *Dzi Croquettes* foi a curtição o corpo, que até hoje existe no Rio de Janeiro e se espalhou pelo Brasil. Ninguém fazia ginástica naquela época. Homem que dançava era viado!”⁴⁷¹. É óbvio que os *Dzi* não foram os primeiros homens a dançar reboativamente naquele período, já tínhamos as performances de Ney Matogrosso, porém, suponho que por ser treze homens reunidos em cena com corpos desnudos e torneados pelos ensaios diários, isso alavancou a emergência de outra possibilidade cênica e comportamental aos artistas masculinos.

É importante esclarecer que a crítica de Preciado à noção de gênero performático de Butler não o invalida, mas aponta a historicidade do conceito e os seus limites. Em vista disso, entendo que é possível pensar os *Dzi Croquettes* a partir da performatividade de gênero, todavia, ao mesmo tempo é preciso ter em perspectiva que o conceito não dá conta de toda a complexidade dos ‘sujeitos’ e de suas constituições, pois o mesmo é datado, historicamente forjado e localizado, além de ser nômade e um devir. No entanto, os conceitos são as ferramentas que me permitem identificar e problematizar determinada realidade, produzir uma interpretação inteligível sobre a mesma. Como sugere Joan Scott, no momento em que situamos e contextualizamos os termos “pelos quais a experiência é representada”⁴⁷², nesse momento estamos historicizando a própria noção de experiência, por isso esse meu percurso reflexivo ao longo do texto. Ao historicizar essas categorias de análise, eu reconheço, como sugere Scott, que a minha interpretação não é a “reprodução e transmissão do conhecimento vindos (...) através da experiência, mais sim análise da produção desse conhecimento”⁴⁷³.

Em vista disso, sugiro uma aproximação entre Butler e Preciado, que se apresenta na concepção do corpo como um local de resistência, incorporação e subversão às normas de gênero, um corpo em trânsito que desestabiliza as categorias classificatórias heteronormativas. Ainda nas palavras de Preciado, “o corpo tem um espaço de extrema densidade política, é o universal no particular. Trata-se de resistir à

⁴⁷¹ BARCELLOS, Ciro; BRITO, Sandra. Op. Cit., p.13.

⁴⁷² SCOTT, Joan. A Invisibilidade da Experiência. *Projeto História*, nº 16, São Paulo, p.297-325,1998, p.323.

⁴⁷³ SCOTT, Joan. Op. Cit., 1998, p.324-325.

normalização da masculinidade e da feminidade nos nossos corpos, e de inventar outras formas de prazer e de viver em conjunto”⁴⁷⁴.

No mais, aproximo Butler e Preciado porque elas me ajudam a entender em relação aos *Dzi Croquettes* o seguinte: se as concepções de gênero, sexualidade, masculinidade e feminilidade são efeitos de uma tecnologia social e histórica heteronormativa, que concebe o binarismo de gênero como um modo de dispor e ordenar os corpos numa dada sociedade, então os *Dzi* não buscavam uma outra identidade de gênero; o que eles faziam era se expressar, experimentar e se (re)inventar misturando os elementos alocados historicamente nos campos masculino e feminino, e talvez por isso, em várias de suas apresentações declaravam “nem homem, nem mulher, apenas gente”. Numa tentativa de dizer: olhem, nos vejam além disso, além dos nossos corpos peludos ou de nossas roupas consideradas femininas, vejam a ideia, os nossos valores, vejam além da superfície. Como um modo de comunicar que é possível viver de outra forma, fazendo do e no corpo um modo de resistência e existência à heteronorma.

3.1- Corpo em performance: incorporação e invenção das masculinidades

Muito dos trabalhos que analisam as experiências de masculinidades, citados no capítulo anterior, apontam como o corpo é central no processo de incorporação e invenção da masculinidade. Cecchetto, por exemplo, ao observar grupos de funk, lutadores de Jiu-jítsu e dançarinos de baile charme na cidade do Rio de Janeiro, identifica que é no corpo, através do corpo e pelo corpo que se afirma um determinado estilo de masculinidade. Assim, é a disposição ao conflito e a resistência a derrota que produzem uma inteligibilidade sobre o que é ser um ‘homem de verdade’. Nesse jogo de aquisição de um estilo/performance de masculinidade, o corpo ganha notoriedade.

Entretanto, se o corpo é central no processo de invenção das masculinidades e feminilidades, qualquer tentativa que ameace modificar e ressignificar a heteronorma são percebidas como um desvio e por isso passível de censura, controle e até exclusão. Segundo Gayle Rubin, dizer que o gênero e a sexualidade são efeitos de um processo histórico de inteligibilidade que atua na produção da diferença sexual não significa que o mesmo seja “um tanto frágil e pode ser mudado rapidamente”⁴⁷⁵. A antropóloga, assim como Butler e Preciado, ressalta que todos os sujeitos de gênero são efeitos de uma tecnologia heteronormativa, pois “a aquisição de nossa programação sexual e de gênero assemelha-se muito à aprendizagem de nosso sistema cultural ou nossa língua materna”⁴⁷⁶, ou seja, é um longo processo de aprendizagem e incorporação das normas, das insígnias, dos símbolos e das práticas que conformam historicamente os corpos entre masculino e feminino. Deste modo, Gayle sugere que alguns indivíduos podem ter facilidade na aquisição de outra “língua” – uma outra sexualidade - e outros, não. Logo, qualquer mudança numa biopolítica dos corpos e dos afetos leva tempo, até gerações.

Dada a singularidade dessa concepção, reconheço que mudanças numa ordem de gênero é fruto de constante negociação e disputas em torno de posições como normal/anormal, homem/mulher etc, e que a tentativa de enquadrar todos os indivíduos

⁴⁷⁴AGUILA, Ursula Del. 2008, Judith Butler y Beatriz Preciado em entrevista com la revista Têtu. In revista Têtu (138), França. Disponível em< <http://lasdisidentes.wordpress.com/2012/04/20/judith-butler-y-beatriz-preciado-en-entrevista-con-la-revista-tetu/>> Acesso: 24/08/14.

⁴⁷⁵ RUBIN, Gayle; BUTLER, Judith. Tráfico sexual: entrevista. *Pagu*, Campinas, n.21, p.157-209, 2003, p. 166.

⁴⁷⁶ *Idem*, p. 167.

na heterossexualidade compulsória é uma estratégia para invisibilizar o caráter instável das identidades. Assim, penso que os *Dzi* atuaram e contribuíram para ampliar uma dada ordem de gênero não só no seu tempo mais principalmente na década vindoura⁴⁷⁷.

No mais, essa percepção analítica permite inferir que a maneira como nos relacionamos e compreendemos o corpo passa pela ótica de gênero. Como sugere Silvana Goellner, “o corpo é histórico. [...] O corpo e uma construção sobre a qual são conferidas diferentes marcas em diferentes tempos, espaços, conjunturas econômicas, grupos sociais, étnicos, etc”⁴⁷⁸. Mais adiante, a autora afirma que o corpo “não é algo dado *a priori* nem mesmo é universal”, mas é constituído e tomado como algo

provisório, mutável e mutante, suscetível a inúmeras intervenções consoante o desenvolvimento científico e tecnológico de cada cultura bem como suas leis, seus códigos morais, as representações que cria sobre os corpos, os discursos que sobre ele produz e reproduz⁴⁷⁹.

Com isso, a autora discute e desconfia que aquilo que temos como naturalmente estabelecido é efeito histórico de discursos e de práticas e, por isso, é passível e possível de mudança. O que significa que o corpo não pode ser entendido meramente como um conjunto de músculos, de células, de sistemas que integram um complexo artefato orgânico; o corpo é também a roupa, os acessórios e os procedimentos médicos, estéticos e fisioterapêuticos que o conformam, modelam e o adequam a um sistema classificatório como belo/feio, normal/anormal, doente/sarado e comporta as performances e os usos (políticos, sociais, religiosos, sexuais, artísticos, etc.) que fazemos dele.

Falando de outra maneira, o que esses estudos indicam é que o corpo sexuado, tal qual conhecemos, é capturado pela teia de significados engendrada pelos discursos institucionalizados não só da medicina como também da articulação das técnicas de governamentalidade e do controle dos corpos - a biopolítica⁴⁸⁰-, e do sistema farmacopornográfico com suas pílulas, cirurgias, próteses de silicone e aplicações de bótox, entre tantas outras técnicas e práticas que atuam na produção dos corpos na atualidade⁴⁸¹.

Como é perceptível na imagem adiante, na composição dos acessórios, a maquiagem bem marcada, extravagante, os lábios vermelhos e purpurinados e a vasta cabeleira, proporcionada pelo uso de uma peruca loira, produzia um curto circuito na distinção sexo/gênero.

⁴⁷⁷ Reconheço que analisar os possíveis efeitos e/ou ressonâncias dos *Dzi* em outros grupos teatrais e musicais, por exemplo, ou até mesmo sobre aqueles e aquelas que os assistiram e de alguma maneira se deixaram afetar e foram afetados por eles, e principalmente na conformação de uma outra percepção intersubjetiva sobre as masculinidades e homossexualidades demandaria uma outra pesquisa, no entanto, lanço essa questão como uma possibilidade de desdobramento em trabalhos futuros.

⁴⁷⁸ GOELLNER, Silvana Vilodre. A produção cultural do corpo. In: LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre. (orgs.). *Corpo, gênero e sexualidade: Um debate contemporâneo na educação*. 8ª Ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012, p. 28.

⁴⁷⁹ *Idem*.

⁴⁸⁰ Ver: GADELHA, Sylvio. *Biopolítica, governamentalidade e educação: introdução e conexões*, a partir de Michel Foucault. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

⁴⁸¹ A psicanalista Juliana Novaes ao analisar lutadores de MMA, percebe que o uso de drogas como suplementos, fortificantes, energéticos e anabolizantes associados à atividade física, funciona como um recurso para modelar um corpo forte, ligado e preso a uma determinada performance de um indivíduo tido como poderoso além de despertar certa disposição guerreira. NOVAES, Juliana. “Aqui tem homem de verdade”. Violência, força e virilidade nas arenas de MMA. In: DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Márcia. (Org.). *História dos Homens no Brasil*. SP: Unesp, 2013, p. 359-386.

Figura 44 - Eloy Simões



Fonte: <https://goo.gl/DdeZ7e>

Assim sendo, entendo que, numa perspectiva histórica, é fundamental desconfiar do que está posto, inclusive dos nossos pressupostos de cientificidade e normalidade, nos auxiliando a lidar com o Outro e, claro, não olhar para a diferença como um problema, seja ela qual for. Talvez o desafio criado pelos *Dzi* seja as “as fragilidades e potências do corpo”⁴⁸². Ao visibilizar a ambiguidade do e nos *Dzi*, posso compreender os modos e os sentidos de como essa diferença binária é historicamente produzida, utilizada e traduzida numa pedagogia de gênero, para manter uma suposta e rígida divisão hierárquica entre homens e mulheres. Desta forma, entendo o corpo como um território em constante expansão e experimentação, mas também sob constante vigilância e controle a partir da implementação de um aparato médico-jurídico e de mecanismo técnico e científico, biopolíticos e disciplinares, que atuam na gestão da vida e da morte⁴⁸³. É tendo essa leitura como mote da minha reflexão que exploro no próximo tópico como os *Dzi* fizeram da dança e do movimento um meio de expressão.

3.1.1 - *Dzi Croquettes*: corpos em movimento

Um dos elementos centrais nas performances de masculinidade e de feminilidade entre os *Dzi Croquettes* era a dança. Entre os *Dzi* é recorrente uma preocupação com o corpo, porém não com o sentido de adequação a um padrão hegemônico de masculinidade, marcadamente viril, reprodutiva e não afeminada. Através de uma série de exercícios físicos, o grupo objetivava aperfeiçoar e desenvolver novas técnicas de dança, de movimento e de expressão, com o propósito de aprimorar os movimentos coreográficos, profissionalizando cada vez mais as suas apresentações, como é possível observar na sequência de imagens abaixo que registram diversos momentos dos seus ensaios diários⁴⁸⁴. Os exercícios de flexão, alongamentos, o movimento dos braços, os exercícios de respiração, o olhar compenetrado de quem se dedicava não só a um ofício, mas a um modo de vida. Tudo isso expressa uma outra

⁴⁸² SOARES, Carmem Lúcia. Escultura da carne: o bem-estar e as pedagogias totalitárias do corpo. In: RAGO, Margareth; VEIGA NETO, Alfredo. (Orgs.). *Foucault: Para uma vida não fascista*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 63.

⁴⁸³ Ver: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 19ªed; Edições Graal, 2004; PORTOCARRERO, Vera. *As ciências da vida: de Canguilhem a Foucault*. Rio de Janeiro: editora Fiocruz, 2009.

⁴⁸⁴ LOBERT, Op. Cit., p. 129-145.

relação com o corpo, modelando e incorporando signos de masculinidades, mas também inventando outra masculinidade, que não teme o rebolar e o requebrar dos quadris.

Figura 45 - Ensaio dos *Dzi Croquettes*



Fonte: ALVAREZ, Raphael; ISSA, Tatiana. Op. Cit.

Nos anos 70, a dança rebotativa e provocativa apresentada por figuras como Ney Matogrosso e os *Dzi Croquettes* era considerada uma ameaça aos jovens, por expressarem uma ambiguidade sexual, entendida como subversiva e perigosa a “moral e aos bons costumes”. Trevisan lembra que Ney Matogrosso provocou perplexidade em parte do público, inclusive o televisivo, ao surgir no palco com o corpo peludo, maquiado e coberto com purpurina e plumas. Assim, Trevisan retoricamente pergunta:

Homem? Mulher? Viado? Sua voz feminina – na realidade um raro registro de contratenor, sem qualquer falsete – contrastava com seu corpo másculo e peito peludo, [deste modo], a ambigüidade dos Dzi Croquettes chegava nele a um verdadeiro paroxismo⁴⁸⁵.

Figura 46 - *Secos & molhados*



Fonte: <https://goo.gl/nh0fUL>

⁴⁸⁵ TREVISAN, Op. Cit., 2011, p. 289.

Trevisan observa que na época, quando Ney Matogrosso se lançou em carreira solo, por volta 1975, abandonando o antigo grupo *Secos e Molhados*, a cada disco ele se apresentava de modo mais agressivo e provocante. Em uma entrevista concedida a revista *Interview*, em maio de 1978, o cantor dizia: “pois para mim isso é uma missão, acabar com essa história de que homossexual é uma coisa triste, sofrida, que tem de ficar se escondendo”⁴⁸⁶. Filho de militar, o cantor admitia ter gestos, performances e qualidades percebidas socialmente como “femininas”. Ao ser questionado por essa feminilidade, ele era muito consciente de si e, respondia: “sou uma pessoa que tem emoção e sensibilidade e me orgulho de não ter que escondê-la. Eu manifesto. Agora, se dentro dos padrões isso é feminino, caguei”⁴⁸⁷. Segundo o jornalista Rodrigo Faour, Ney admite que naquele período “seu nome era sinônimo de “viado” e ele sabia que sua atitude era realmente ostensiva”⁴⁸⁸.

Em suas palavras, sua atitude “era forte porque era a primeira vez que um homem manifestava sexualidade nesse país. Isso era uma coisa não só permitida, mas pedida apenas às mulheres”⁴⁸⁹. A partir disso, identifico como as performances dos *Dzi* vão se configurar no limiar entre os corpos e/ou entre as relações com os corpos, como é possível ver nas imagens ao longo do capítulo, tensionando as atribuições percebidas como inerentes ao masculino. Nas palavras do diretor teatral Amir Haddad, ao falar das performances dos *Dzi*, o que se via era um conjunto de “homens fortes, cabeludos, cheios de pelo, [que] pisavam duro, dançavam como machos, e vestidos de mulher, e com uma sexualidade dúbia que balançava muito as estruturas sexuais das pessoas”⁴⁹⁰. Mais do que isso, como sugere Daniel Defert, o ato de se maquiar, se tatuar e se mascarar, não significa

adquirir outro corpo, simplesmente um pouco mais belo, melhor decorado, mais facilmente reconhecível: tatuar-se, maquiar-se, mascarar-se é sem dúvida algo muito diferente [...]. Máscara, signo tatuado, pintura depositam no corpo toda uma linguagem: toda uma linguagem enigmática, [...] cifrada, secreta, sagrada, que evoca para este mesmo corpo a violência do deus, a potência surda do sagrado ou a vivacidade do desejo⁴⁹¹.

⁴⁸⁶ “Ney Matogrosso fala sem make-up”, entrevista de Ney Matogrosso a Vânia Toledo e Nelson Motta, em *Interview* nº 5, SP, maio de 1978, p.4-7, In: TREVISAN, Op. Cit., 2011, p. 290.

⁴⁸⁷ *Idem*.

⁴⁸⁸ FAOUR, Rodrigo. *História Sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira*. RJ: Record, 2006, p.386.

⁴⁸⁹ *Idem*.

⁴⁹⁰ ALVAREZ, Raphael; ISSA, Tatiana. Op. Cit.

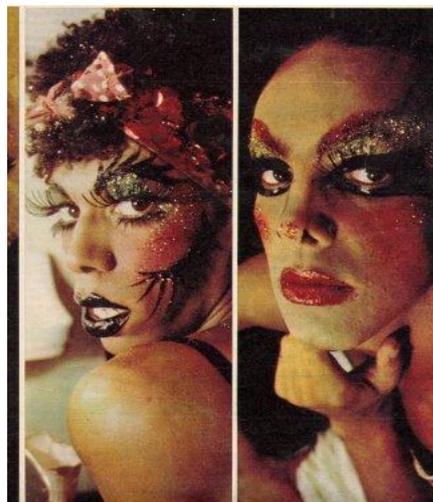
⁴⁹¹ DEFERT, Daniel. “Heterotopia”: tribulações de um conceito entre Veneza, Berlim e Los Angeles (Posfácio). In: *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013, p. 12.

Figura 47: Cláudio Gaya e Cláudio Tovar



Fonte: <https://goo.gl/TN4Kxf>

Figura 48: Paulette e Ciro Barcellos



Fonte: <https://goo.gl/c6SPVI>

Como é perceptível nas fotos acima, a riqueza dos detalhes na composição da maquiagem, principalmente os olhos grandes e bem marcados, além de muita purpurina sobre a pele, são característicos da estética *Dzi*. Retomo aqui a questão da maquiagem pelo seguinte: de acordo com Butler, a noção de “paródia de gênero [...] não presume a existência de um original que essas identidades parodísticas imitem”⁴⁹², ou seja, “trata-se de uma produção que, com efeito [e] em seu efeito, coloca-se como imitação”. Portanto, “esse deslocamento [...] constitui uma fluidez de identidades que sugere uma abertura à ressignificação e à recontextualização”⁴⁹³. Deste modo, desloca o signo do significante, assim a maquiagem que, social e historicamente, estava associada ao feminino, nos *Dzi*, era um modo de se reinventar para além do binarismo de gênero.

No caso de Gaya, a pintura facial lembra certos traços de uma maquiagem circense, deslocando as sobrancelhas e aumentando o tamanho dos lábios pelo traçado do lápis. No caso de Cláudio Tovar, expressa uma referência a figura de Charlie Chaplin, com um pequeno bigode preto sobre os lábios vermelhos e purpurinados e a gravata borboleta no pescoço. Já Paulette e Ciro Barcellos, apresentam, principalmente no olho esquerdo, um traço que lembra a figurado do olho de Hórus, um dos deuses da cosmologia do antigo Egito, considerado um amuleto de poder e proteção, assim como o acessório, um tipo de laço vermelho com estampa de bolinhas, em torno da peruca crespa de Paulette. Tudo isso imprime e/ou expressa uma linguagem, uma marca andrógina/ambígua. Nesse sentido, entendo que os *Dzi* atuavam na potência política do corpo, do desejo, da cumplicidade, numa trama dos afetos, no viver junto, no dividir as angústias, alegrias e tarefas cotidianas, como apontei no capítulo anterior.

Uma das performances que merece atenção é a coreografia da música *Ye-me-lê*, composta por Sergio Mendes e encenada pelos *Dzi Croquettes*. Nessa performance, como realço na sequência de imagens na próxima página, Lennie Dale e Carlos Machado protagonizam uma sequência de atos, enquanto os outros integrantes se posicionam ao fundo do palco. Eles começam se saudando, abraçados e com um bater de quadris, com um figurino estilizado, composto por uma saia branca rodada com fitas

⁴⁹² BUTLER, op. cit., 2013, p. 197.

⁴⁹³ *Idem*, p. 197.

pretas e vermelhas e na cabeça uma faixa de tecido estilizada, além de uma maquiagem forte com olhos bem marcados e o peitoral desnudo, coberto com muita purpurina. Tal figurino faz alusão às roupas típicas das baianas e/ou também as saias brancas utilizadas em terreiros de Umbanda e Candomblé. A dança é composta por passos que lembram a ginga da capoeira, mas também a gira (sessão mediúnica que os fiéis se reúnem principalmente para a incorporação das entidades através da dança) e ainda alguns passos de *Jazz*, compondo uma espécie de dança ritual, recorrente nos cultos afro-brasileiros. Essa coreografia é composta por passos para frente e para trás, fazendo alusão ao movimento do mar e apresenta uma sequência de movimentos com os braços que lembram o ato do remador.

Figura 49- Lennie Dale e Carlos Machado na performance Ye-Me-Lê



Fonte: ALVAREZ, Raphael; ISSA, Tatiana. Op. Cit.

Ao centro, temos um dos integrantes dos *Dzi*, possivelmente Reginaldo de Polly, vestido com uma roupa branca, típica de baiana, com guias coloridas em volta do pescoço e uma banda na cabeça, numa sucessão de gestos como se fosse uma reza, tudo isso ao som do verso de *Ye-me-lê*, em referência a Iemanjá, considerada o orixá feminino regente das águas salgadas nas culturas de Umbanda e Candomblé. O verso diz: *A rainha, mãe do mar, faz o seu amor, sua benção vem me dar e eu dou uma flor, e eu dou uma flor, e eu dou uma flor, algum dia vai chegar e eu vou ouvir esse canto de Iemanjá, vai do mar sair.*

Figura 50: *Dzi Croquettes* em Ye-me-lê



Fonte: ALVAREZ, Raphael; ISSA, Tatiana. Op. Cit.

Sobre essa performance gostaria de elencar algumas considerações. Primeiro, ela mobiliza uma ambiguidade de gênero e de sexualidade. Ao se apropriarem de elementos do culto afro-brasileiro, os *Dzi* colocavam no palco algo que é muito recorrente nesses cultos: a presença de homens que incorporam entidades consideradas femininas. Segundo o antropólogo Milton Silva dos Santos, ao descrever o testemunho de alguns frequentadores de terreiros na cidade de São Paulo como mãe, pai e filhos-de-santo, o autor observa que, nos discursos orais e nas definições sexuais encontradas no vocabulário religioso dos sacerdotes e sacerdotisas do Candomblé, aparecem “referências aos orixás como seres divinizados, porém sexualizados. [Com efeito], é possível crer que a sexualidade mítica age como fator relevante na constituição da

identidade e subjetividade dos fiéis”⁴⁹⁴. Neste sentido, o autor sugere que historicamente as religiões afro-brasileiras tendem a ser mais tolerantes e inclusivas em relação aos homens e mulheres homossexuais se comparada as denominações de matriz cristã⁴⁹⁵. Santos salienta que, nas performances rituais, em que o iniciado incorpora um orixá, o transe funciona como um importante

operador de alteridade. Em outras palavras, um homem, independentemente de sua orientação sexual, pode ser consagrado às deusas Iansã, Iemanjá ou Oxum e *rodar-no-santo* paramentado com roupas e acessórios tipicamente femininos. [assim] os corpos se transformam⁴⁹⁶.

Nesse sentido, “mesmo que ninguém confirme a possibilidade de uma identificação plena ou absoluta entre pessoa e orixá”, diz o autor, “muitos receiam que as divindades femininas possam interferir na sexualidade de seus filhos homens”⁴⁹⁷. Além disso, Santos afirma que a relação entre homossexuais e a religião dos orixás não é um paraíso, como algumas análises apressadas podem fazer parecer, isto é, existe resistência, noções de moralidade e normalizações. No entanto, como não existe a noção de pecado associado à homossexualidade, como na narrativa cristã ortodoxa, muitos homens homossexuais adentram ao candomblé e à umbanda onde podem inclusive ocupar altos postos na hierarquia ritual como babalorixás (pai-de-santo).

Por fim, traço esse caminho para evidenciar a ambiguidade presente na narrativa mítica dos cultos afro-brasileiros a partir da performance cênica dos *Dzi*. O fato de algumas entidades se expressarem no feminino como Iemanjá (tida como a mãe do mar), Oxum (associada à água doce) e Iansã (orixá das tempestades) e outras se expressarem de modo ambíguo como Oxumaré (considerado o orixá dos movimentos) que pode se manifestar como homem ou mulher e Logun Edé (associado à riqueza e a fartura) que pode ter uma expressão ambígua de gênero, em nível comportamental, ora mais doce e benevolente como sua mãe Oxum, ora mais sério como seu pai Oxóssi, apontam a dimensão dualista e sexualizada presente nas descrições e atribuições dessas entidades. E isso é o que os *Dzi* mobilizam na performance do *Ye-me-lê*, jogando com essa noção dual e ambígua de gênero e sexualidade.

Ainda que contribuam para uma determinada naturalização e até essencialização das concepções históricas e sociais de masculinidade e feminilidade, pois as crenças afro-brasileiras são estruturadas a partir de uma relação binária e hierárquica entre os campos masculino e feminino, o que considero instigante é a possibilidade dos homens,

⁴⁹⁴ SANTOS, Milton Silva. Sexo, gênero e homossexualidade: o que diz o povo-de-santo paulista? *Horizonte* (Belo Horizonte), v. 6, p. 145-156, 2008, p.148.

⁴⁹⁵ Reconheço que a relação entre religião e homossexualidade é um tema profícuo e relevante, porém como não é uma questão central nesse trabalho, indico alguns autores e autoras que problematizam a homossexualidade no segmento afro-brasileiro e mais recentemente no segmento cristão. BIRMAN, Patricia. Fazer estilo criando gêneros: possessão e diferenças de gênero em terreiros de Umbanda e candomblé no Rio de Janeiro. RJ: EdUERJ/Relume Dumará, 1995; BIRMAN, Patricia. Transas e transes: sexo e gênero nos cultos afro-brasileiros, um sobrevôo. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 13(2): p.403-414, maio-agosto/2005; NATIVIDADE, Marcelo Tavares. Uma homossexualidade santificada? Etnografia de uma comunidade inclusiva pentecostal. *Religião & Sociedade*, v. 30, p. 90-120, 2010; FURTADO, Maria Cristina S.; CALDEIRA, Angela Cristina Germine Pinto. Cristianismos e diversidade sexual: Conflitos e mudanças. Fazendo Gênero 9, Diásporas, Diversidades e Deslocamentos, Florianópolis, UFSC, p.1-10, 23 a 26 de agosto de 2010; CÉSAR, Marília de Camargo. *Entre a cruz e o arco-íris: a complexa relação dos cristãos com a homoafetividade*. BH: Editora Gutenberg, 2013.

⁴⁹⁶ SANTOS, Milton Silva. Op. Cit, p.148.

⁴⁹⁷ *Idem*.

independentemente de serem homossexuais ou não, incorporarem essas entidades tidas como femininas, deslocando em alguma medida as fronteiras, papéis, funções e hierarquias. Outrora, se consideramos que masculinidade e feminilidade não são “sobreponíveis, respectivamente, a homens e mulheres”, como sugere o antropólogo Miguel de Vale de Almeida⁴⁹⁸, porém significam metáforas de poder e capacidade de atuação dos indivíduos, logo, é acessível tanto a homens quanto mulheres, podemos falar de transformação, ressignificação e do caráter móvel, histórico, contingente e instável das relações de gênero. Ademais, entendo que os *Dzi* não só “ressignificava[m] a identidade sexual e de gênero como algo que pode sim estar na fronteira entre uma coisa ou outra”⁴⁹⁹, como afirma Luciana Rassweiler.

Segundo Jorge Leite Júnior, o termo travesti de origem francesa e com surgimento datado no século XVI, era utilizado, a princípio, para “designar a ideia de disfarce e rapidamente associada ao campo teatral”⁵⁰⁰, no entanto, sua inserção no vocabulário brasileiro foi imediatamente plasmada e associada aos meios artísticos e das festividades populares com o sentido de se “disfarçar” do sexo oposto, “independente do comportamento, orientação ou identidade sexual da pessoa travestida”⁵⁰¹. Desde o período colonial, diz o sociólogo, se encontra registros de pessoas que transitavam entre os gêneros, sejam indígenas ou negros escravizados. Já entre os séculos XVII e XIX, tal prática era mais recorrente nos centros urbanos como Salvador e Rio de Janeiro. Todavia, para rastrear o surgimento e os sentidos atribuídos ao termo travesti, Júnior pontua três tendências em que o trânsito de gênero era permitido: a primeira, no campo da religião, principalmente as de matriz africana; a segunda, nas festas e comemorações populares, como o carnaval; e a última, na área do espetáculo e do teatro. Porém, com o desenvolvimento da ciência sexual em fins do XIX, forjou-se o binômio travestimento e sexualidade. Assim, historicamente, se forjou a associação do termo travesti com o “universo do disfarce, da ambiguidade, da incerteza e, no limite, da representação de uma mentira”⁵⁰².

Apesar disso, não podemos esquecer que as pessoas que fossem pegas travestidas fora desses enquadramentos, poderiam ser punidas, “seja pelas leis suntuárias ou canônicas da Igreja Católica dos tempos da colônia, seja pelas leis civis que regiam os “costumes” no Império e na República”⁵⁰³. Desse modo, o autor localiza a construção social e histórica de um vínculo entre a troca de vestuário e o mundo da criminalidade. No período da ditadura esse estereótipo e articulação entre travestilidade e criminalidade vai compor o repertório político dos ideólogos do regime, se constituindo em um dos elementos de justificativa para a repressão e censura de tudo que fizesse referência à homossexualidade (como livros, revistas, jornais e peças de teatro) e também para a perseguição e prisão de muitas travestis em capitais como Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro.

É na encruzilhada dessa complexa trama histórica e discursiva que os *Dzi* com sua performance do *Ye-me-lê* agenciavam sentidos, produzindo uma catarse cênica ao explorar essa ambiguidade e trânsito entre os gêneros. Esse suposto disfarce/mentira, esgarçava as insígnias do masculino e – os *Dzi* – se faziam valer dessa experimentação como uma maneira, penso eu, de provocar fraturas e subverter as concepções do que

⁴⁹⁸ VALE DE ALMEIDA, Miguel. “Gênero, masculinidade e poder: revendo um caso do Sul de Portugal”. *Anuário Antropológico/95*, p. 161-189, 1996.

⁴⁹⁹ CAMPOS, Luciana Rassweiler de. *Dança e Anarquismo: Relações entre corpos/sujeitos*. TCC (Licenciatura em Dança), Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2014, p.38.

⁵⁰⁰ LEITE JÚNIOR, Op. Cit., 2011, p. 199.

⁵⁰¹ LEITE JÚNIOR, Op. Cit., 2011, p. 199-200.

⁵⁰² *Idem*.

⁵⁰³ LEITE JÚNIOR, Op. Cit., p. 221.

seria considerado adequado a performance de um homem gay na época, tema este que foi capa especial do Jornal *Lampião da Esquina*.

Segundo Marcelino⁵⁰⁴, entre os anos 1960/70 no Brasil, a “associação entre moral e política, entre pornografia e subversão, entre obscenidade e comunismo estava presente na convicção de muitas pessoas”⁵⁰⁵. A partir da análise de cartas enviadas, principalmente por membros de organizações religiosas, à Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), o autor observa, de modo geral, uma demanda por um maior “enrijecimento da censura fazendo uma associação ente a expressiva liberalização sexual apresentada nos meios de comunicação e uma suposta ação de segmentos contrários ao regime político”⁵⁰⁶. Valores considerados fundamentais como históricas noções de “pátria”, “família”, “religião”, nação e até “democracia”, integravam os discursos em torno da “defesa da família” considerada a base “saudável da pátria”⁵⁰⁷.

Um tópico recorrente nos enunciados dessas correspondências era a “defesa da família” heterocentrada e nuclear. O temor de uma suposta degeneração social da “família brasileira” pairava, em sua maioria, sobre as mentes e corações católicos alimentados pelo discurso anticomunista da alta hierarquia da Igreja⁵⁰⁸. Não pretendo aqui me debruçar sobre o temor da Igreja Católica em relação à doutrina política comunista, o meu intuito é situar e localizar uma das tonalidades e das facetas dos discursos conservadores quanto às mudanças e transformações históricas, políticas, sociais e culturais que boa parte daquela geração protagonizava, como os *Dzi Croquettes*.

Segundo Marcelino, após *A Marcha da Família com Deus pela Liberdade* que surgiu em 1964, na cidade de São Paulo, diversas entidades religiosas se constituíram num importante esteio social da ditadura tendo “papel ativo na demanda pela radicalização da censura referente à moral e aos bons costumes”⁵⁰⁹. A toque de exemplo, destaco três entidades dentre muitas outras⁵¹⁰. A primeira, denominada de *O movimento por um Mundo Cristão*, surgiu em Belo Horizonte, em 1956, seu alvo principal era combater o que eles chamavam de “modernismo” presente nas “ideias marxistas e no processo de mudança nos costumes”⁵¹¹. Nos anos 1960, após a denominada Revolução Cubana de 1959, o temor e o combate ao comunismo se tornou a principal bandeira desse grupo. Ao longo dos anos 70, o MMC se associou a outras entidades como a *Associação das Mães Cristãs*, a *Federação dos trabalhadores Cristãos*, de Minas Gerais e o círculo Operário de Belo Horizonte. Através de uma carta endereçada ao Coronel Armando Amaral, responsável pela regional da Polícia Federal,

⁵⁰⁴ Para maiores detalhes sobre a censura moral conferir: Pátria, família, religião: quando moral e política se misturam. In: MARCELINO, Douglas Attila. *Subversivos e Pornográficos. Censura de livros e diversões públicas nos anos 1970*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2011, p. 187-222.

⁵⁰⁵ MARCELINO, Op. Cit., p. 188.

⁵⁰⁶ *Idem*.

⁵⁰⁷ MARCELINO, Op. Cit., p. 190.

⁵⁰⁸ Não pretendo aqui me debruçar sobre a relação entre a Igreja Católica e as doutrinas políticas de cunho anarquista, socialista e comunista que se espraiavam em alguns setores da sociedade brasileira à época. Para maiores considerações sobre o tema ver:

⁵⁰⁹ MARCELINO, Op. Cit., p. 191.

⁵¹⁰ Outras entidades mencionadas pelo autor: Congregação Mariana de São Gonçalo, Comunidade Católica de Jaú, Movimento Católico de Promoção Moral, Ação Católica Diocese de São Carlos, Federação Nacional das Congregações Marianas do Brasil, o Centro Bíblico Católico, a Fraternidade Eclética Espiritualista Universal, a Convenção Batista Brasileira, A Igreja Metodista Central de Jundiá, A Comunidade Carismática do Paraná, a Comunidade Católica de João Pessoa entre outras, “produziram diversos documentos pedindo a moralização dos meios de comunicação”, MARCELINO, Op. Cit., p. 194.

⁵¹¹ MARCELINO, Op. Cit., p. 192.

tentavam impedir a exibição do filme *O padre que Queria casar-se*. Argumentavam que o filme era “ofensivo aos nossos costumes religiosos, morais e familiares”⁵¹². Além de tudo, expressavam uma preocupação com os programas de rádio, tv e peças teatrais que, na visão do MMC, materializavam a díade “imoralidade e subversão política”⁵¹³. O que essas organizações tinham em comum, segundo Marcelino, era a presença de mulheres, em sua maioria, esposas de militares,

que tiveram um papel ativo nas mobilizações contra o comunismo e o ateísmo por meio de atividades como promoção de comícios e distribuição de panfletos, [que] ficaram bastante marcados pelo conteúdo fortemente religioso de seus discursos⁵¹⁴.

Embora não tenha a intenção de fazer uma genealogia desses movimentos, retomo as palavras de Marcelino, para quem:

ainda faltam estudos sobre o papel que essas organizações assumiram após o golpe de 1964, quando a repressão desencadeada pelo regime ditatorial se voltou com mais intensidade para aqueles que, supostamente, representavam uma ameaça aos “valores cristãos ocidentais”⁵¹⁵.

Contudo, uma análise mais detida no modo de organização e nas estratégias empreendidas por esses grupos, contribui para sustentar a tese de que a ditadura foi civil-militar, como afirmei no primeiro capítulo, pois muitos militantes dessas organizações se viam imbuídos na missão de “proteger” a “sociedade brasileira” da “subversão moral”, o que em outras palavras, sugere quanto o pânico moral pode ser uma tática política para restringir a expansão de direitos a outros indivíduos que se colocavam no espaço público como gays, lésbicas e travestis. Com efeito, é enxergar uma batalha discursiva em torno de noções históricas como “democracia” e “família” nesses enunciados.

De modo mais amplo, suas táticas consistiam em promover abaixo-assinados e campanhas conjuntas mobilizando os seus fiéis contra a suposta imoralidade e pornografia nos meios de comunicação. Além disso, esses grupos procuravam a partir da publicação de documentos diversos

representar uma parcela mais conservadora da sociedade, que não somente via com bons olhos a ação rigorosa da censura contra uma suposta imoralidade nesses veículos [leia-se, rádio, tv e teatro], mas, em muitos casos, considerava-a insuficiente e cobrava mais atenção dos censores⁵¹⁶.

Ainda segundo Marcelino, focalizar os enunciados que compunham e associavam “o bem-estar da família e da nação” nos discursos que circulavam na ditadura é reconhecer que os mesmos não eram apenas um “mero recurso teórico”. Como indica o autor,

⁵¹² *Idem*, p. 192.

⁵¹³ *Idem*, p. 192.

⁵¹⁴ MARCELINO, Op. Cit., p.193.

⁵¹⁵ *Idem*, p. 193.

⁵¹⁶ MARCELINO, Op. Cit., p. 194.

o pensamento dos setores conservadores tem sido, geralmente, tratado pela historiografia como algo meramente artificial, com caráter apenas instrumental ou propagandístico. Raros são os trabalhos que percebem o quanto esses discursos indicam certas convicções e temores verdadeiramente experimentados, além de não serem totalmente discrepantes em relação à realidade vivida⁵¹⁷.

Eu diria mais, esses enunciados não só expressavam um desejo, uma vontade de verdade, como também conformavam e produziam uma noção de realidade, uma inteligibilidade sobre o efervescente e crescente movimento de liberalização sexual que se espalhava no cotidiano de brasileiros e brasileiras, seja pelos programas de tv, nas ondas do rádio, nas letras das músicas e nas peças teatrais. Faço esse breve percurso para retomar uma consideração de Rosemary Lobert que muito nos diz sobre os sentidos e impressões atribuídas aos *Dzi*. Segundo a autora, parte dos artigos que circulavam na imprensa anunciando as apresentações dos *Dzi* buscavam e/ou tentavam classificá-los de modo a suavizar o que a imprensa supunha ambíguo e/ou subversivo. Com efeito, era comum as expressões “show de categoria internacional”, show de sátira, musicalidade, ironia e vanguardismo”⁵¹⁸. Além desse exemplo, Lobert sugere que tal visão sobre o grupo era uma maneira de “encobrir certo incômodo por estarem os atores suspeitamente vestidos de mulher”⁵¹⁹. E com isso, Lobert identificou um dos possíveis efeitos e usos políticos desse temor pela ambiguidade cênica dos *Dzi*. O fato de aparecer no palco com roupas consideradas femininas,

podia ser usada como razão explicativa quando, por exemplo, havia diminuição do público, e ser posta em questão por um dono de teatro no momento de ceder ou não um lugar de trabalho, sob alegação de que existiria o período daquele show virar escândalo público ou sofrer pressões⁵²⁰.

Não por acaso, a esfera da família se tornou, ao longo da ditadura, em “um campo privilegiado para o exercício, do que os militares chamavam, de “educação cívica”, o estímulo à obediência e o respeito, a verdade e a lealdade, honestidade e sentimento do dever e a iniciativa do amor, perdão e renúncia”⁵²¹. Porém, é possível imaginar o estranhamento que os *Dzi* provocaram ao se fazer valer do termo ‘família’, discutido no capítulo anterior, mas sem necessariamente seguir esse *script* almejado por setores conservadores da sociedade, como as associações anteriormente citadas, que se viam e/ou sentiam representados por parte dos militares que comandavam o país, reivindicando mais censura e controle sobre o que consideravam um ameaça e/ou subversão dos “bons costumes”, o que por sua vez, legitimava a atuação dos censores sobre artistas, cantores etc.

A associação entre moral familiar e manutenção da ordem política não estava apenas nos discursos religiosos, ela também circulava o discurso do Ministro da Justiça Armando Falcão que, durante os quatro anos de sua gestão (15/03/1974-15/03/1979), exigia uma ação mais direta no combate a tudo que supostamente ameaçava “destruir os valores morais da sociedade brasileira [promovendo] a subversão social, por meio de

⁵¹⁷ MARCELINO, Op. Cit., p. 198.

⁵¹⁸ *Folha de S. Paulo*, 17/8/1973, Apud, LOBERT, Op. Cit., p. 137.

⁵¹⁹ LOBERT, Op. Cit., p. 138.

⁵²⁰ *Idem*, p. 139-140.

⁵²¹ MARCELINO, Op. Cit., p. 197.

impactos negativos lançados na mente da juventude”⁵²². Ou melhor, o pensamento heterossexual se fazia valer dos dispositivos legais para conter e/ou silenciar os indivíduos considerados subversivos.

Entre os alvos dessa caçada em defesa da “moral da família brasileira”, a censura dos costumes, empreitada pela Divisão de Censura de Diversões públicas (DCDP), se fez valer da lei de vadiagem, crime este instaurado ainda no início do Regime Republicano. Segundo Rafael Ocanha, essa tipificação integrava o artigo 390 do Código Penal de 1890 que objetivava “reeducar e punir os vadios”. Deste modo, Ocanha observa que, desde a década de 1920, a Delegacia de Costumes utilizava a Lei de Vadiagem para prender “quem não realizasse práticas sexuais que não agradassem a prática policial”⁵²³, ou seja, a ambiguidade da lei outorgava aos policiais uma ampla autoridade para regular aqueles e aquelas que fossem considerados uma ameaça aos “cidadãos de bem” e mais, partia do pressuposto de que a heterossexualidade compulsória seria a norma, logo, prostitutas, homossexuais, lésbicas e travestis se tornaram o alvo fácil dos abusos policiais.

Em sua análise dos inquéritos policiais na cidade de São Paulo entre 1976 e 1982, Rafael Ocanha pondera que a imagem construída das travestis, presente na portaria 390/76, instituiu “uma ligação entre a imagem feminina e a nocividade ao atrelar o tipo de vestimenta à criminalidade”⁵²⁴. Com isso, afirma o autor, não é difícil de imaginar que o “indivíduo processado por vadiagem com uma foto em roupas femininas seria mais facilmente condenado do que outro em trajes masculinos”⁵²⁵, além disso, a suspeição de “vadiagem” se tornou um elemento suficiente para que os agentes do Estado punissem com a prisão quem era, ainda, suspeito.

Em vista do exposto, compreendo o quanto a dimensão estética performativizada pelos *Dzi* contribuía, também, para desconstruir essa imagem criminalizada atribuída à travestilidade. E como isso foi possível? Primeiramente, é preciso lembrar que, diferentemente da maioria das travestis que protagonizavam os shows de dublagem nas boates, prática que James Green explora muito bem em *Além do Carnaval*, os *Dzi* conseguiram mediante as redes de sociabilidade e de amizade construídas no meio artístico, teatral e musical do seu tempo, transpor o espaço da boate para o teatro, este último, então, percebido como local não adequado a um “show de travestis”. Essa transposição de espaços, segundo Lobert, foi muita das vezes ressaltada por diversos jornalistas no intuito de “ressaltar suas raízes nas boates”⁵²⁶, ou melhor, era uma espécie de estratégia discursiva que tentava enquadrar os *Dzi* num determinado lugar, a boate.

Lembro, também, que a maioria dos integrantes possuía nível superior, ou seja, um capital cultural e educacional que a maioria das travestis, por contingências sociais, como a sua posição de classe e raça, possivelmente, não detinham. Basta lembrar que a expansão da homosociabilidade nos lugares noturnos, ao longo da década de 1970, com seus bares e boates em capitais como Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro, associava o consumismo aos gays e às lésbicas de classe média, excluindo boa parte desse público pela posição de raça e classe. Assim, como afirma James Green, o grupo

⁵²² Ofício nº 493/76 do DCDP-BSB, de 29 de junho de 1976, ao Ministro da Justiça (GEDM, 2012). Apud, RODRIGUES, Rita de Cássia Colaço. De Denner à Chrysóstomo, a Repressão Invisibilizada: As Homossexualidades na Ditadura In: James Green e Renan Quinalha. (Org.). *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos: EduFSCar, 2014, p. 211.

⁵²³ OCANHA, Rafael. As Rondas Policiais de combate à homossexualidade na cidade de São Paulo (1976-1982). In: James Green e Renan Quinalha. (Org.). *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos: EduFSCar, 2014, p.156.

⁵²⁴ *Idem*, p.157.

⁵²⁵ *Idem*.

⁵²⁶ LOBERT, Op. Cit, p. 138.

*Somos*⁵²⁷ com a sua sociabilidade alternativa era uma opção importante para “as pessoas que não tinham recursos para acompanhar a vida noturna de gays e lésbicas que efervescia na época”⁵²⁸.

Não posso deixar de reconhecer que os *Dzi*, mesmo dialogando com um público heterogêneo, tinham uma posição privilegiada, construindo vínculos com artistas de grande projeção nacional (como o diretor Luís Carlos Miele, um dos donos da boate Mr. Pujol que muito contribuiu na promoção dos *Dzi* à época) e internacional (como a atriz e cantora norte-americana Liza Minelli, considerada uma das madrinhas do grupo, que em 1974, quando eles foram à Europa, os apresentou à grande imprensa francesa, que acabou os anunciando como uma das principais atrações da noite parisiense ao lado de Régine, do Régine Chez em Paris, por exemplo).

Figura 51: *Dzi Croquettes* e Liza Minelli



Fonte: <https://goo.gl/oiZfZc>

Sobre a guinada internacional do grupo, o jornalista Zózimo Amaral, sob o título “*Croquettes para o mundo*”, assevera que:

Os Dzi Croquettes estão na iminência de receber duas interessantes propostas para atuar no exterior. Não só Régine se mostra interessada em levá-los para Paris como também Liza Minelli, muito amiga de Lennie Dale, telefonou na sexta-feira de Porto Rico anunciando que talvez consiga um contrato para o grupo de apresentar em Las Vegas⁵²⁹.

Não está em perspectiva aqui analisar como essas propostas se materializaram, porém, posso apontar o diferenciado capital social e relacional forjado no e pelos *Dzi*, que os possibilitaram uma projeção e um alcance *sui generis* - se comparado aos populares shows de travestis. Contudo, influenciaram e se constituíram como referência

⁵²⁷ O *Somos* foi o primeiro grupo brasileiro de afirmação homossexual criado em São Paulo em 1978. Com reuniões quase diárias, o grupo se constituiu num importante espaço de discussão das homossexualidades assim como de sociabilidade e construção de vínculos e afetos entre homossexuais. Para mais informações sobre o *Somos* ver: SIMÕES e FACCHINI, 2009, p. 96-108.

⁵²⁸ GREEN, James. Op. Cit., 2014, p. 189.

⁵²⁹ *Jornal do Brasil*, Caderno B, rio de Janeiro, 03/03/1974, p. 2.

artística⁵³⁰ e estético-teatral para artistas como Miguel Falabella, Jorge Fernando, Cláudia Raia e Betty Faria que tiveram algum nível de contato com tais performances.

3.2 - Estética como experiência política

Ao longo da minha pesquisa sobre os *Dzi Croquettes* algumas questões foram modificadas e outras incorporadas, a partir de releituras, conversas e sugestões acadêmicas. Uma delas, que nomeia esse tópico, me foi despertada ao assistir uma das apresentações do sociólogo Jorge Leite Júnior no *I Seminário Queer: Cultura e Subversões da Identidade*, que ocorreu nos dias 9 e 10 de setembro de 2015, no Sesc Vila Mariana em São Paulo⁵³¹. Com uma fala em torno dos corpos considerados abjetos, os chamados monstros, o autor fala do corpo, não como uma substância ontológica ou algum referente natural, universal e a-histórico, mas como algo constantemente negociável.

No entanto, guardando as singularidades da reflexão empreendida pelo sociólogo para pensar os corpos na contemporaneidade é a sua proposição sobre a estética como uma experiência política que me interessa. Para o autor, a modernidade, no século XIX, trouxe uma noção de estetização da vida como um todo, inclusive o corpo, logo, afirma o autor, os conceitos de beleza, feiura, sublime e de grotesco expressam vontades, desejos e sentidos políticos. Com efeito, um determinado e localizado conceito estético expressa “valores éticos, religiosos, políticos, morais e eróticos”, inclusive de quem o está julgando. Ao dizer isso, Júnior⁵³² defende que toda política necessita de uma estética e que toda estética é política, por conseguinte, ele sugere que, se quisermos uma nova política para pensarmos os corpos, as sexualidades e os gêneros, precisamos engendrar uma nova estética.

Para Jorge Leite Júnior, aquilo que usamos como estilo e/ou tipo de roupa, os adereços, cortes e penteados no cabelo, maquiagem, calçados, modos de andar e de falar, expressam uma performance estético-política. Segundo Foucault, ao pensar e forjar uma determinada relação entre uma estética da existência e de resistência ao poder⁵³³, a vida dos indivíduos também pode ser percebida, vivida e experimentada como uma obra de arte. No entanto, isso não deve ser percebido num sentido romântico e idílico da vida. No lugar disso, devemos buscar como os indivíduos criam estratégias e respondem aos desafios abertos pelo seu tempo presente.

⁵³⁰ Devido o recorte desta pesquisa não pude explorar, por exemplo, um certo efeito e/ou ressonância *Dzi* sobre a constituição de outros grupos teatrais como o grupo *O Vivencial*, criado em Olinda, em 1974, dois anos após os *Dzi Croquettes*, e que durou até 1981. Apesar do seu líder e mentor, Guilherme Coelho, defender que não tomou os *Dzi* como modelo, ele reconhece que foram influenciados pelos *Dzi* num primeiro momento, como nos números de plateia que os três atores Henrique Celibi, Fábio Costa e Guilherme Coelho protagonizavam na época do *Vivencial Diversiones*, uma espécie de café-teatro localizado numa área pobre entre Olinda e Recife. Para mais informações ver: DINIZ, Pollyana. Escracho e purpurina contra a caretice. 06/01/2012. Disponível em: <<http://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/2012/01/06/escracho-e-purpurina-contra-a-caretice/>> Acesso: 09/02/2017; COELHO, Guilherme. Biografia. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa514793/guilherme-coelho>> Acesso: 09/02/2017. FIGUEIRÔA, Alexandre. *Transgressão em 3 atos: nos abismos do Vivencial*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2011.

⁵³¹ O vídeo com essa palestra está disponível no youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=xtgGLRuXcv0>> Acesso: 10/10/2016.

⁵³² *Idem*.

⁵³³ Ver: BRANCO, Guilherme Castelo. Estética da existência, resistência ao poder. *Exagium*, V. 1, Abr, 2008. Disponível em: <http://www.revistaexagium.ufop.br/PDF/Edicoes_Passadas/Numero1/1.pdf> Acesso: 15/10/2016.

De acordo com Foucault, ao pensar a relação entre *sexo, poder e identidade*, “a liberdade é algo que nós mesmos criamos”⁵³⁴. Para o autor, o sexo não é uma fatalidade, pelo contrário, ele defende que a sexualidade não só faz parte da nossa conduta de vida, como ela é uma potência, é um modo de estabelecer “novas formas de relações, novas formas de amor e novas formas de criação”⁵³⁵, ou seja, muito mais do que se apegar a uma histórica noção de identidade gay, por exemplo, o autor aconselha que se estabeleça relações de “diferenciação, de criação e inovação”⁵³⁶. Com efeito, entendo que os *Dzi* catalisavam uma força/potência política, forjando uma outra possibilidade de estética da existência, a partir de uma performance estilizada dos corpos e dos gestos que naquele período emergia na trama das relações sociais e tensionavam as concepções normativas de gênero, de sexualidade e de amizade, principalmente entre os homens.

Ao pensar e elaborar uma determinada relação entre uma estética da existência e de resistência ao poder⁵³⁷, Foucault suscita que a vida dos indivíduos também pode ser percebida, vivida e experimentada como uma obra de arte. Numa elaboração e recusa das formas, social e historicamente, engendradas de subjetividades, percebo que os *Dzi* assumiam as contradições de viverem na transitividade, produzindo fraturas e tensões ao se distanciarem das formas disciplinares de constituição dos sujeitos de gênero.

Inspirado por Anne McClintock, para quem o que o travestismo “é também um fenômeno histórico”⁵³⁸ na medida em que fratura as fronteiras entre as categorias de homem e mulher, negro e branco, rico e pobre, público e privado etc., pondo em xeque a legibilidade dos códigos de vestuário, entendo que o travestismo teatral dos *Dzi* era uma prática (des)contínua, de (des)estabilização e de recusa das formas social e historicamente engendrada de subjetividades e um modo de ampliar a noção de resistência política no e através do corpo.

Nas palavras de Michel Foucault:

as “artes da existência” devem ser entendidas como as práticas racionais e voluntárias pelas quais os homens não apenas determinam para si mesmos regras de conduta, como também buscam transformar-se e modificar seu ser singular, e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e que corresponda a certos critérios de estilo⁵³⁹.

Com isso, identifico que cada um dos *Dzi*, por meio de cuidados de si, projetavam no palco um possível exercício de “sua própria liberdade e de sua própria existência”⁵⁴⁰ resistindo a heteronorma, e fomentando boa parte daquela sociedade imersa nos valores da contracultura e nas ressonâncias do tropicalismo que desejavam uma outra estética não constituída pela sociedade disciplinar. Segundo Edgardo Castro, Foucault define que a ética não diz respeito apenas a uma relação consigo mesmo,

⁵³⁴ FOUCAULT, Michel. Michel Foucault, uma entrevista: sexo, poder e a política de identidade. *Verve*, 5, p. 260-277, 2004, P. 260.

⁵³⁵ *Idem*.

⁵³⁶ *Idem*, p. 266.

⁵³⁷ Ver: BRANCO, Guilherme Castelo. Estética da existência, resistência ao poder. *Exagium*, V. 1, Abr, 2008. Disponível em: <http://www.revistaexagium.ufop.br/PDF/Edicoes_Passadas/Numero1/1.pdf> Acesso :15/10/2016.

⁵³⁸ MCCLINTOCK, Anne. Couro imperial: raça, travestismo e o culto da domesticidade. *Cadernos Pagu*, p.7-85, n.20, 2003, p. 73.

⁵³⁹ FOUCAULT, MICHEL. 1983, p.198-199, Apud, VENTURA, Rodrigo Cardoso. A estética da existência: Foucault e Psicanálise. *Cógitto* (Salvador), v. 9, p. 64-67, 2008, p. 65.

⁵⁴⁰ CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault. Um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. BH, Autêntica, 2009, p. 246

frente ao conjunto de normas e valores propostos por instituições como a família, a escola e a igreja, mas é uma prática, um modo de ser e estar no mundo. Dito de outro modo, não se trata de “liberar o indivíduo do Estado e das instituições [heterocentradas], mas de liberar-nos do Estado, do tipo de individualização que a ele está associado”⁵⁴¹, ou melhor, é um meio de produzir novas subjetividades. No rastro dessa afirmação, entendo que os *Dzi* se permitiam novas subjetividades, possivelmente libertárias, quanto ao corpo, à sexualidade e ao desejo. Novas em relação a uma subjetividade militarizada, viril e defensora da tríade “pátria, família e da propriedade”.

Retomo aqui a questão que lancei no tópico anterior sobre a disputa em torno da performance, historicamente considerada mais adequada e/ou desejável, aos homens gays nos anos 1970⁵⁴². Em uma abordagem genealógica do movimento homossexual brasileiro, Simões e Facchini apontam que, em meados dos anos 70, o movimento gay norte-americano passou por uma transformação. Não mais flertava com a androginia e as transgressões de gênero, mas “passam a celebrar um culto crescente ao ‘macho’, na masculinidade estampada em bigodes, cabelos curtos, músculos definidos”. De fato, há uma valorização de uma nova performance, de “uma sexualidade viril, agressiva, materialista e juvenil [que] levou à estigmatização dos afeminados, maduros e velhos, e também tensionou as conexões existenciais e políticas dos gays com as lésbicas e transgêneros”⁵⁴³.

Essa mudança e o debate propagado por ela circulou a partir da tradução do artigo *Gay-Macho: uma nova uma tragédia americana?* No *Lampião da Esquina*, edição de janeiro de 1979. De autoria de Seynour Kleinberg, o artigo foi publicado originalmente na revista norte-americana *Christopher Street* e depois no jornal *Gay News*. No *Lampião da Esquina*, segundo os editores, foi publicada uma versão condensada do texto. O autor começa fazendo referência ao Anvil Bar, uma boate gay de Nova York, conhecida na época pelos famosos shows de dança protagonizados por rapazes nus, em cima do balcão quadrado. Kleinberg descreve uma mudança nas atitudes do público não só do Anvil Bar, como de outros lugares semelhantes. Segundo ele, é o predomínio de

uma estudada masculinidade. Nada de desmunhecadas ou requebros excessivos. A maneira de andar e de falar, o tom de voz, as roupas, a aparência em geral são corretíssimos: estamos em terra de machos. [...] Na verdade, os jovens homossexuais parecem ter abjurado o efeminamento com universal sucesso. Corpos musculosos laboriosamente cultivados durante todo o ano parecem ser o padrão; a agilidade atlética e cheia de juventude é o estilo adotado por todos⁵⁴⁴.

⁵⁴¹ CASTRO, Edgardo. Op. Cit., p. 156.

⁵⁴² A discussão sobre masculinidade e hierarquia nos anos 70 já foi apresentada anteriormente, mas, a retomo para exemplificar a disputa em torno das performances de masculinidade no discurso do movimento homossexual no jornal *Lampião da Esquina*. SILVA, Natanael de Freitas. Masculinidades hierarquizadas: entre o 'gay macho' e a 'bicha louca', performances de gênero nos anos 1970. Contemporâneos, Revista de Artes e Humanidades (online), v. 14, p. 1-24, 2016.

⁵⁴³ SIMÕES, Júlio Assis & FACCHINI, Regina. *Do movimento homossexual ao LGBT*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2009, p. 47.

⁵⁴⁴ *LAMPIÃO*, ano 1, nº 8, janeiro de 1979, p. 8.

Figura 52: Ensaio de Seynour Kleinberg, traduzido em *Lampião da Esquina*



Fonte: *LAMPIÃO*, ano 1, nº 8, janeiro de 1979, p. 8.

O autor considera que grande parte do machismo, presente nos bares e locais gays em Nova York, era fruto da ausência de mulheres. “Enquanto ali se encontram, os homens, naturalmente, estão vivendo como se não houvesse mulheres no mundo”⁵⁴⁵. Na gravura acima, fica notório o estereótipo associado à masculinidade, ou seja, o uso de bigode, os pelos corporais aparentes, o uso de calças e botas estilo *cowboy*. Já do lado direito, uma figura ambígua, com cabelos longos enrolados, como se utilizasse bob, uma blusa curta, acima do umbigo, estilo *cropped*, calças justas e com barra no meio da panturrilha, estilo capri, e com o peito depilado, criando uma díade gay macho *versus* gay afeminado. Com essas imagens, o autor nota nas interações homoeróticas um “desprezo universal pelos homossexuais que se comportam sexualmente como mulheres”⁵⁴⁶. Dito de outra forma, há uma desvalorização do feminino. Essa oscilação de comportamento em relação ao feminino se deu, em grande medida, pela mudança, segundo Kleinberg, do chamado comportamento *camp*, que começou na década de 50, produziu um “feminino extravagante [que libertou] muitos gays da raiva contra seu próprio modo de vida às escondidas”⁵⁴⁷, tornando-se uma espécie de arma e de crítica às práticas sexistas e a assimetria entre homens e mulheres na sociedade norte-americana do período.

Ao analisar os enunciados da primeira revista gay, editada em fins dos anos 1970 e início dos anos 1980, no Brasil, Charles Lopes localiza o predomínio de uma pedagogia de gênero e sexualidade que incidia na produção de uma identidade homossexual normalizada. No entanto, como venho apresentando, os *Dzi* não faziam questão de serem vistos como “normais”, sua ambiguidade estética é um exemplo disso. Há neles uma disrupção com esse modelo de homem gay hiper-masculinizado. Ao focalizar os anúncios dos leitores na coluna *Encontro Gay* publicados em *Rose*, o autor observa a valorização de uma performance discreta e máscula em oposição ao homossexual afeminado, seguindo um modelo heteronormativo e hierárquico entre os homens que se relacionavam afetivo e sexualmente com outros homens. Nas palavras do autor:

⁵⁴⁵ *Idem.*

⁵⁴⁶ *Idem.*

⁵⁴⁷ *LAMPIÃO*, ano 1, nº 8, janeiro de 1979, p. 8.

Seja gay... mas não se esqueça de ser discreto, segundo a revista nos indica, essa é a condição fundamental para que os homens gays assegurem sua inteligibilidade social, para que seus corpos sejam viáveis não apenas na cultura, mas principalmente no espaço de trocas de parcerias afetivas e sexuais. Portanto, é compreensível que se busque por homens “entendidos discretos e que não tenham pinta de guei” (Rose, n.74/1982, p. 42), isto é, que apresentem uma conduta corporal e um comportamento social masculinizado. O desejo de corresponder-se com “entendidos, mas que sejam discretos e não efeminados” (Rose, n. 73/1982, p. 41) revela o demérito dos trejeitos efeminados materializados nos corpos de alguns homossexuais⁵⁴⁸.

Tal empreendimento do autor só reafirma o quanto o emergente movimento homossexual brasileiro dos anos 1970 preconizou uma identidade gay polida, discreta, máscula que rejeitava qualquer traço e/ou elemento associado ao feminino. Logo, é possível afirmar que tal movimento, de certa forma, ajudou a enraizar aversão e desprezo ao feminino, hierarquizando-o. Ainda sobre esse tema, James Green observa que, entre homossexuais paulistas e cariocas de classe média entre os anos 1950 e 1960, em suas festas privadas, costumavam performar o humor *camp*: “paródias do comportamento heteronormativo e a troca lúdica do gênero dos nomes funcionavam como conforto contra as pressões de ter que se adequar aos padrões sociais estritos”⁵⁴⁹. Tais práticas aludiam ao que o autor denomina de “subcultura homossexual” que produzia jornais caseiros como o carioca *O Snob*⁵⁵⁰, distribuído na Cinelândia e Copacabana e uma rede de homossociabilidade, a partir da troca de cartas entre leitores.

Além disso, a díade “ativo”-“passivo”, “bicha”-“bofe”, não só eram categorias organizadoras da homossociabilidade como também instituíam jogos, hierarquias e relações no mercado afetivo-sexual entre homens gays. De modo mais amplo, o que se percebe é o temor, no caso dos homens gays, de serem lidos ou associados com o espectro da feminilidade, até porque, social e historicamente, boa parte dos discursos sobre a homossexualidade corrente na sociedade entendia que o homossexual era um homem que queria ser ‘mulher’. Mas não é o caso dos *Dzi*, como já expressei anteriormente, eles não buscavam se posicionar no outro gênero, pelo contrário, a ideia era construir/elaborar uma outra performance que misturava diversos elementos, sem se preocupar com as noções binárias. E nesse sentido, enquanto muitos homossexuais buscavam se distanciar dessa performance, elaborando uma masculinidade mais exacerbada, avessa ao feminino. Os *Dzi* se posicionavam na fronteira dessas masculinidades, num jogo de identificação e negação entre masculino e feminino.

James Green e Ronald Polito afirmam que os anos 1970 marcam um período de “explosão discursiva em torno da homossexualidade no Brasil. Inúmeras matérias em jornais e revistas, de grande circulação ou não, atestam o fato de que os gays tinham se tornado um assunto público de grande relevância”⁵⁵¹. Nessa mesma trama, Trevisan

⁵⁴⁸ LOPES, Charles R.R., *Seja gay... mas não se esqueça de ser discreto: produção de masculinidades na Revista Rose* (Brasil, 1979-1983. (Dissertação de Mestrado), Porto Alegre, UFRGS, 2011, p. 78.

⁵⁴⁹ GREEN, Op. Cit., 2000, p. 293.

⁵⁵⁰ COSTA, Rogério da Silva Martins da. *Sociabilidade homoerótica masculina no rio de janeiro na década de 1960: relatos do jornal O Snob*. Dissertação (Mestrado) CPDOC, Fundação Getúlio Vargas, RJ, 2010.

⁵⁵¹ GREEN, James; POLITO, Ronald. *Frescos trópicos: fontes sobre a homossexualidade masculina no Brasil* (1870-1980). RJ: Editora José Olympo, 2006, p.178.

afirma que muitas peças teatrais, escritas por autores homossexuais, tematizavam o homem homossexual no palco,

não mais aquele ser distante e mitologizado (de Nelson Rodrigues) nem o pária desgraçado (de Plínio Marcos). Agora, sua vida inteira se escancarava diante das plateias, familiarizando-as com uma multiplicidade de personagens homossexuais que tinham em comum justamente um esforço de *normalidade*, por mais chocantes e exóticos que pudessem ser⁵⁵².

O que aprendo dessas ponderações é que, em *Dzi Croquettes* o corpo, associado aos acessórios, perucas, salto altos e maquiagem é, além de um canal de expressão, uma tática que desloca as “posições de enunciação”, que segundo Preciado, é um dos modos de “sacudir as tecnologias da escritura do sexo e do gênero, assim como suas instituições”. Por isso, posso falar da experiência artística inventada e vivenciada por eles como corpos em trânsito, como outra experiência estética, uma arte de viver, afinal, o que seria o artista sem a sua matéria-prima, o corpo?!

Como é possível ver na sequência de imagens adiante, em que Ciro Barcellos, Lennie Dale e Carlos Machado dançavam ao som de James Brown, há um misto de rigidez cênica, devido aos passos marcados e ritmados, com a leveza dos movimentos de braços e rebolados e, mais do que isso, eles apontavam o poder perturbador das aparências, o *parecer sem ser*, que pode ser algo incrivelmente incômodo numa ordem de gênero que pressupõe coerência e estabilidade entre os sujeitos de gênero.

Figura 53 - Ciro Barcellos de peruca vermelha, Lennie Dale ao centro e Carlos Machado a direita dançando ao som de *Get Up* de James Brown



Fonte: ALVAREZ, Raphael; ISSA, Tatiana. Op. Cit.

Quanto ao mais, e retornando ao artigo de Kleinberg, ele considera essa busca de masculinidade vigente entre os homens homossexuais da época como uma farsa, porém, diria que é uma farsa ensinada e buscada, tornando evidente a violência que esses indivíduos aplicavam a si mesmos, tentando se enquadrar num modelo de ‘verdadeiro homem’. Segundo o autor:

é esta a mensagem central do mundo das boates machistas: a masculinidade é a única verdadeira virtude; os demais valores são desprezíveis. E a masculinidade, no caso, não é alguma noção filosófica ou um estado psicológico; não está sequer vinculada moralmente ao comportamento. Ela redundava exclusivamente da glamurização da força física. [...] A idéia [sic] da masculinidade é tão conservadora que quase chega a ser primitiva. Que os homossexuais se sintam atraídos por ela, achando-a gratificante, não chega a ser uma surpresa⁵⁵³.

⁵⁵² TREVISAN, Op. Cit., p. 295. (Grifo do autor).

⁵⁵³ LAMPIÃO, ano 1, nº 8, janeiro de 1979, p. 8.

Assim, para Kleinberg, por mais que os homossexuais tentassem ser ou se parecer com os heterossexuais, isso era impossível, pois na percepção vigente no contexto norte-americano eleito pelo autor, os homossexuais “não podem ser homens no sentido em que os heterossexuais definem a masculinidade; acima de tudo, não podem ser homens porque não dormem com mulheres nem geram filhos”⁵⁵⁴. Porém, não concordo com essa leitura de Kleinberg.

Por desconfiar dessa ideia de ‘verdadeiro homem’, é que tomo emprestadas as palavras de Butler, quando ela diz que: “a repetição de constructos heterossexuais nas culturas sexuais gay e hetero bem pode representar o lugar inevitável da desnaturalização e mobilização das categorias de gênero”⁵⁵⁵. De outro modo, Butler afirma que:

a replicação de constructos heterossexuais em estruturas não heterossexuais salienta o *status* cabalmente construído do assim chamado heterossexual original. Assim, o gay é para o hetero não o que uma cópia é para o original, mas, em vez disso, o que uma cópia é para uma cópia. A imitação do “original” [...] revela que o original nada mais é do que uma paródia da *idéia* do natural e do original⁵⁵⁶

Neste sentido, entendo que nos *Dzi* a masculinidade é performativa, na medida em que não se tem um “ser homem real”, um modelo e uma referência fixa. Em vista disso, com suas performances marcadas pela ambiguidade, eles dramatizavam o caráter instável e fictício dessa histórica fronteira entre homo e heterossexualidade. Logo, a masculinidade, como venho apontando ao longo desse texto, é um constructo forjado em torno de um histórico conjunto de insígnias como força, virilidade, potência etc, e não se define, exclusivamente, pelo fato de homens se relacionarem sexualmente com as mulheres, como sugere Kleinberg. Pois neste caso, onde ficariam os homens bissexuais?! Assim, e diante do que já foi mencionado, a noção de *entendido* vai nomear e caracterizar o gay discreto, não afeminado, ou seja, aquele sujeito que adquire e/ou constitui uma passabilidade heterossexual, até que se prove o contrário. E digo mais, as roupas, os acessórios, o tipo de cabelo, a dança etc, tudo isso incide na incorporação e invenção de uma dada masculinidade que, no caso dos *Dzi Croquettes*, poderia ser entendida como não hegemônica, subalterna talvez. Logo, essa separação rígida entre hetero e homossexualidade relatada por Kleinberg, não se sustenta.

Desta maneira, identifico uma concorrência entre diferentes performances de masculinidades disputando uma histórica concepção e certos privilégios sociais e culturais, inerentes à uma posição hegemônica de sujeito. Inseridos nessa trama discursiva, os *Dzi* diversificavam esse campo, esgarçando fronteiras, jogando com a ambiguidade. Se por um lado, esse jogo de parecer o que não se é, ou seja, simular uma heterossexualidade viril, pode reforçar as normas, por outro, aponta, também, para a constante negociação, principalmente, entre os homens nessas posições. Assim, é importante apontar esses jogos de poder e de hierarquias, como eles instituíram e produziram possibilidades de ser e de atuar.

Em vista disso, e circunscritos a essa nova inteligibilidade produzida em torno das homossexualidades, cada vez mais alguns jornalistas buscavam demarcar a

⁵⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵⁵ BUTLER, Op. Cit., 2013, p. 56-57.

⁵⁵⁶ *Idem*, p. 57, grifos da autora.

diferença entre homossexuais e travestis na época. E não é por acaso que os *Dzi* foram denominados, principalmente por parte da imprensa, em um dado momento de “shows de travestis” e em outro de “andróginos”. Se nomear é atribuir sentido, temos pelo menos dois significados diferentes que moldam e definem o grupo. Sobre essa questão, destaco o texto publicado no *Diário da Noite*: “a boate Ton Ton [São Paulo] mandando os seguintes recados: a partir de hoje, diariamente à 1 hora da manhã, vai acontecer o espetáculo Andróginos – Dzi Croquettes”⁵⁵⁷. De modo similar, Zózimo Amaral, no anúncio intitulado “A Grande Eugênia” afirma que:

Está sendo **transada** a vinda ao Rio no ano que vem [1976] do espetáculo **La Grande Eugène**, o mais famoso **show** de travestis da França, atualmente fora de Paris, em grande **tourné**e pela Europa. Apesar da morte de seu criador, Eugène, que deu nome ao grupo, o **show** continuou a ser montado, sempre com o mesmo sucesso. Dos elencos de travestis conhecidos do público brasileiro, o que mais se aproxima do **La Grande Eugène**, guardadas evidentemente as proporções, é o **Dzi Croquettes**⁵⁵⁸

Com os trechos acima temos um exemplo de como a imprensa participava da construção das fronteiras dos gêneros e da sexualidade em *Dzi Croquettes*. De certa forma, essas categorias classificatórias territorializavam percepções e sentidos em torno e sobre os *Dzi*. Nas palavras de Dario Menezes, jornalista e um dos fãs assíduos do grupo, “dos rótulos que tentaram usar para classificar as *Dzi* nenhum foi exato. Inexato também não foi”⁵⁵⁹.

No mais, se a heteronormatividade pode ser entendida como a pressuposição de que todos os indivíduos são heterossexuais, a homonormatividade evidencia um “cruzamento entre norma sexual, classe social e discursos de racialização”⁵⁶⁰ presente entre homens homossexuais e bissexuais⁵⁶¹ que institui a imagem do “bom sujeito gay”, “um homossexual *clean* ou a figura do homem gay requintado, polido, discreto”⁵⁶² e não afeminado inserido numa gramática de gênero heterossexista, em que mesmo o indivíduo não sendo heterossexual, deva parecer ser. É tendo essa concepção como possível referência localizo os *Dzi* na fronteira entre hetero e homonormatividade, pois, se por um lado eles parodiam e deslocavam o gênero, por outro, duvidavam do estereótipo do gay *clean*, “entendido” e discreto. Inegavelmente, eles buscaram *causar*⁵⁶³, provocar. Por isso, as hierarquias não devem ser entendidas como uma posição estática, mas como um jogo na dinâmica das relações sociais entre os gêneros e entre os próprios homens. Por fim, devo apresentar como Judith Butler fundamenta o conceito de performatividade e como o mesmo me ajuda a pensar os *Dzi Croquettes*.

⁵⁵⁷ *Diário da Noite*. Quinta-feira, 3/05/1973, p. 4.

⁵⁵⁸ *Jornal do Brasil*, Caderno B, RJ, 11/07/1975, p. 3

⁵⁵⁹ *Última Hora*, 12/08/1974. Apud, LOBERT, Op. Cit., p. 237.

⁵⁶⁰ POCAHY, Fernando Altair. Entre vapores e dublagens: dissidências homo/eróticas nas tramas do envelhecimento, Tese (Doutorado em Educação). UFRGS, 2011, p.106.

⁵⁶¹ Em sua tese sobre as representações da masculinidade bissexual, Fernando Seffner identifica como muitos homens que se relacionam com outros homens buscam se aproximar de uma masculinidade lida como heterossexual em rejeição a um estereótipo da masculinidade homossexual – os homens gays afeminados. Ver: SEFFNER, Fernando. *Derivas da masculinidade: representação, identidade e diferença no âmbito da masculinidade bissexual*. Tese (doutorado), UFRGS, Porto Alegre, 2003.

⁵⁶² POCAHY, Op. Cit., p., 106.

⁵⁶³ Na gíria gay significa impactar, chamar atenção, gerar comentários.

3.3 - Gênero como performance: (des)fazendo o gênero da metafísica da substância

Para quem já está acostumado a lidar com a bibliografia e, conseqüentemente, com o vocabulário corrente no campo dos estudos de gênero, quando falamos de *performance de gênero*, praticamente, se cria uma conexão com a filósofa norte-americana Judith Butler. Inegavelmente, ela é instauradora de uma discursividade, suas proposições, principalmente aquelas apresentadas em *Problemas de Gênero*, possibilitaram uma ampliação da noção de sujeito. No que diz respeito ao feminismo, ela alarga a noção de sujeito para além da categoria *mulheres*, apontando a própria inexistência desse sujeito coletivo que, até então, o movimento acreditava representar e defender. Ao criticar a noção de *sujeito uno*, estável, Butler sugere entendê-lo como um efeito de atos e de práticas no tempo e no espaço, assim ela vai fomentar e inserir no fluxo das epistemologias globais de gênero e sexualidade um amplo arsenal histórico-crítico para pensarmos como as identidades são forjadas e possibilitadas por meio dos processos linguísticos e discursivos.

Mediante o exposto, o meu objetivo é, a partir de um recorte histórico, esclarecer e demarcar o que Butler propõe como *performance* e como essa concepção é materializada nas práticas artísticas dos *Dzi Croquettes*. Justifico essa conexão entre essa proposição de Butler e os *Dzi* a partir do que a autora denomina de “três dimensões contingentes da corporeidade significativa”⁵⁶⁴, seriam elas: “o sexo anatômico, identidade de gênero e *performance* de gênero”⁵⁶⁵, que integram o que ela denomina de “identidades parodísticas”. Falando em outras palavras, Butler sugere que a prática do travestismo produz uma dissonância entre sexo e gênero, pois “brinca com a distinção entre a anatomia do performista e o gênero que está sendo performado”⁵⁶⁶ e “revela a distinção dos aspectos da experiência do gênero que são falsamente naturalizados como uma unidade através da ficção reguladora da coerência heterossexual”⁵⁶⁷. E é isso que, em alguma medida, encontro e localizo nas minhas análises sobre *Dzi*. Por meio da ambigüidade eles desnaturalizavam e dramatizavam a histórica distinção entre sexo e gênero tensionando o “mecanismo cultural da sua unidade fabricada”⁵⁶⁸, por isso essa leitura sobre o presente conceito.

Além do que já foi dito acima, tal discussão se faz necessária, na medida em que a sua utilização indiscriminada, e de alguma forma vulgarizada, abre margem para uma interpretação simplista do termo, passando muitas vezes a ideia de que o mesmo se refere a uma noção teatralizada, ilusória ou ‘falsa’ do sujeito de gênero. Tal recorrência faz apagar ou minimizar o efeito político propositivo de tal reflexão para os sujeitos considerados subversivos, como o caso dos *Dzi*, numa histórica gramática de gênero. Segundo Butler:

o “ser” de um gênero é um *efeito*, objeto de uma investigação genealógica que mapeia parâmetros políticos de sua construção no modo da ontologia. [Assim] declarar que o gênero é construído não é afirmar sua ilusão ou artificialidade, [mas é compreender] que esses

⁵⁶⁴ BUTLER, Op. Cit., 2013, p. 196.

⁵⁶⁵ *Idem.*

⁵⁶⁶ *Idem.*

⁵⁶⁷ *Idem.*

⁵⁶⁸ *Idem.*, p. 197.

termos residam no interior de um binário que contrapõe como opostos o “real” e o “autêntico”⁵⁶⁹.

Dialogando com teorias linguísticas, psicanalíticas e filosóficas, Butler sugere que, em vez de partirmos de uma oposição fixa entre homens e mulheres, devemos investigar como essas oposições são forjadas historicamente, como se tornam eficazes, por meio de táticas, práticas e estratégias de um sistema de saber-poder-prazer. É neste sentido que, ao focalizar uma análise discursiva, Butler busca compreender como “a produção discursiva da plausibilidade dessa relação binária, [sugere] que certas configurações culturais do gênero assumem o lugar do “real” e consolidam e incrementam sua hegemonia por meio da autonaturalização apta e bem-sucedida”⁵⁷⁰. Por isso, Butler não parte da ideia de que as identidades são autoevidentes e fixas, mas opta por evidenciar como os processos históricos forjam as identidades no interior da linguagem e do discurso. Como salienta o historiador Albuquerque Júnior, é um desafio para o historiador “pensar o sujeito como um exercício, “como uma função que se exerce numa ação, num discurso, como algo que não está pronto no início da ação, que não vem antes do discurso, mas que é seu resultado final, sujeito que só aparece já na prorrogação”⁵⁷¹.

Segundo Sara Salih, ao se apropriar dos trabalhos de autores como Foucault e Derrida para pensar noções como discurso, verdade, poder e diferença, Butler empreende uma investigação genealógica em que a constituição dos sujeitos supõe que “sexo e gênero são *efeitos* – e não causas- de instituições, discursos e práticas”⁵⁷². Em outras palavras, Butler põe em dúvida a categoria *sujeito*, defendendo que o mesmo é um constructo performativo engendrado na convergência dos discursos institucionais e das práticas, gestos e ritos que forja e sedimenta a heterossexualidade compulsória como único paradigma possível de existência. Como se pode ver, Os *Dzi* expressam e materializam essa concepção do sujeito como um devir, um sujeito em processo que se faz e é *feito* no exercício de suas práticas cotidianas como o vestir, o dançar, o maquiagem, enfim, tudo isso participa e possibilita o “fazer *Dzi*”.

De acordo com a professora e filósofa Carla Rodrigues, um dos problemas em torno do termo *performance* é a polissemia do conceito. De origem latina, o termo *formare* significa “formar, dar forma a, criar”. Além disso, o vocábulo *performance* origina outros dois termos: performático e performativo. Segundo Carla Rodrigues, o dicionário identifica a sua origem no Brasil, por volta dos anos 70, quando o termo passou a ser utilizado como uma maneira de nomear a “forma de arte colaborativa surgida na década de 1970 com uma fusão de diversas linguagens de arte, como pintura, cinema, vídeo, música, drama e dança”. De certa forma, essa constatação se aproxima da leitura que o sociólogo Jorge Leite Júnior faz do termo travesti, associado ao campo teatral, como apresentei anteriormente. Já o termo performativo é associado não só ao campo artístico⁵⁷³ - algo muito próximo do que os *Dzi Croquettes* engendraram não só artisticamente, mas também para além dos palcos, na arte/estética da existência -, e é isso o que me interessa, o “seu uso nos campos da linguística e do gênero”⁵⁷⁴ como a noção de performance de gênero, proposto por Judith Butler.

⁵⁶⁹ BUTLER, Op. Cit., 2013, p. 58.

⁵⁷⁰ *Idem.*

⁵⁷¹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Op. Cit., 2007, p.177.

⁵⁷² SALIH, Sara. *Judith Butler e a Teoria Queer*. BH: Autêntica Editora, 2012, p. 21.

⁵⁷³ RODRIGUES, Carla. Performance, gênero, linguagem e alteridade: J. Butler leitora de J. Derrida. *Sexualidad, Salud y Sociedad* - Revista Latinoamericana, n.10 - abr., p. 140-164, 2012, p. 142.

⁵⁷⁴ *Idem.*

Por ser um conceito cambiante e associado à representação teatral, Salih menciona que algumas leituras menos atentas acabaram por deduzir que, em Butler, o gênero seria uma espécie de representação social de modo a pressupor que preexistisse um indivíduo atrás do gênero. No entanto, o que Butler defende é que a coerência entre sexo, identidade e desejo - que produz os gêneros inteligíveis - nada mais é do que o efeito e o objeto que “o poder produtivo formula, regula, e produz” se constituindo não só numa espécie de lugar do poder, mais também no “objeto de discursos legais e reguladores; [...] aquilo que o poder em seus vários discursos e instituições cultiva na imagem de sua própria construção normativa”⁵⁷⁵. O que Butler aponta é que a vinculação entre sexo e gênero é um efeito discursivo cultural. Ela não parte dessa distinção do chamado sistema sexo/gênero como Gayle Rubin e Joan Scott, mais busca entender como a mesma é forjada e sedimentada como “natural”.

Neste sentido, percebo que compreender o gênero como *performance* desestabiliza a noção metafísica da identidade de gênero, abrindo margem para que as identidades de gênero e sexualidade possam se expressar para além do binário homem/mulher, hetero/homo, cis/trans. É por isso que pensar os *Dzi Croquettes* a partir dessa formulação se torna produtivo, na medida em que eles não produziam essa diferenciação entre ator e personagem, vida e obra, mas sim uma espécie de amálgama entre a vida cotidiana e a atuação no palco, daí fazer sentido falar de vida como obra de arte com e nos *Dzi*. Suas performances não eram restritas ao espetáculo, elas se espalhavam na vida vivida, de certa forma, eles evidenciavam que o gênero e a sexualidade, como sugere Butler, não são preexistentes aos discursos, aos sentidos que uma histórica grade de inteligibilidade cultural atribui às categorias de homem e mulher.

Eles apontavam, como sugere antropóloga Henrietta Moore, que as diferenças corporais entre homem e mulher não são determinantes nas performances de masculinidade e de feminilidade que os indivíduos podem expressar. Pelo contrário, “o gênero, como uma forma poderosa de representação cultural, é envolvido nas lutas emergentes em torno do significado e nas tentativas de redefinir quem e o quê são as pessoas”⁵⁷⁶. Em vista disso, entendo que pensar o corpo, o gênero e a sexualidade a partir da experiência *Dzi*, “é pensar suas performances, numa visão que o contemple como um dos elementos constitutivos do amplo universo semiótico, em que se produzem as subjetividades”⁵⁷⁷. Além disso, eles “mostraram que com o corpo se diz muita coisa, trata-se de uma verdadeira linguagem”⁵⁷⁸. Para a coreógrafa carioca Debora Colker, a manifestação mais importante do ser humano é o movimento. Este é o canal mais expressivo e comunicativo entre os indivíduos. É um exercício, uma experimentação do e no corpo. Assim, entendo que o movimento expresso por meio da dança nos *Dzi* colocava não só os corpos em movimento como instituía e (re)produzia uma outra linguagem possibilitada pela conjugação da maquiagem, da indumentária e dos acessórios sobre corpos másculos, torneados, purpurinados e sexualizados.

Todavia, você, leitor/a, pode estar se perguntando: em que essa mistura quase carnavalesca de elementos masculinos e femininos, desses homens travestidos de mulher mais que não queriam ser mulher, podem ajudar a entender as relações de

⁵⁷⁵ BUTLER, Judith. Inversões Sexuais. In: PASSOS, Izabel Friche. (org.). *Poder, normalização e violência: incursões foucaultianas para a atualidade*. 2ª ed. BH: Autêntica Editora, 2013, p. 96.

⁵⁷⁶ MOORE, Henrietta. Compreendendo sexo e gênero. Biologia e Cultura. Tradução de Júlio Assis Simões, exclusivamente para uso didático. Disponível em: <<http://www.cppnac.org.br/wp-content/uploads/2013/07/Compreendendo-sexo-e-g%C3%AAnero.pdf>> Acesso: 15/10/2016.

⁵⁷⁷ VILLAÇA, Nízia. Os Imageiros do Contemporâneo: Representações e Simulações. In: VELLOSO, Pimenta Monica; ROUCHOU Joëlle; OLIVEIRA, Cláudia de. (orgs.). *Corpo: identidades, memórias e subjetividades*. RJ: Mauad X, 2009, p. 35.

⁵⁷⁸ LOBERT, Op., Cit., p. 229.

gênero? Afinal, eles eram um grupo teatral, e não é isso que se espera de um artista? Certa excentricidade, frivolidade ou até mesmo uma permissividade moral de experimentar outras histórias, criar outros personagens e de criticar as normas sociais?

Respondo que sim e não, pois nada é autoevidente em si mesmo. Primeiro, os *Dzi* são efeitos de uma complexa trama social, histórica e política, como venho apresentando desde o primeiro capítulo. Cada um dos integrantes partiu de diferentes regiões e cidades do país, como São Paulo (Wagner Ribeiro, Eloy Simões), Rio de Janeiro (Reginaldo e Rogério de Poly, Paulo Bacellar, Cláudio Gaya, Roberto de Rodrigues, Carlos Machado), Porto Alegre (Bayard Tonelli, Ciro Barcellos) e Espírito Santo (Cláudio Tovar). Sobre essa questão, lembro das palavras de Albuquerque Júnior⁵⁷⁹, para o qual, a noção de pertencimento de um indivíduo a uma determinada região gera marcas na sua subjetividade, ou seja, atuam no processo de constituição das identidades masculinas. Assim, é possível deduzir e/ou imaginar que o encontro o qual possibilitou a formação da experiência *Dzi* colocou em tensão as marcas enunciativas do que era percebido como “homem ideal” no percurso de cada um dos seus integrantes. A posição geracional, profissão, as expectativas familiares, como no caso de Benedito Lacerda, mencionado no capítulo anterior, mas também individuais, tudo isso se entrecruza na arte *Dzi*.

Em vista disso, percebo que as motivações para mudarem o estilo de vida, por exemplo, eram as mais diversas, desde oportunidade de construir uma carreira artística e profissional e/ou uma vontade de fazer algo que fugisse do tradicional, como o caso de Benedito Lacerda, que vinha de uma família de militares e que durante a juventude foi tolhido pelo seu pai de fazer qualquer coisa associada às artes, como a dança. Não foi por acaso que para Lacerda se travestir em cena, e também na vida, foi um desafio⁵⁸⁰. Ao mesmo tempo, posso deduzir que essa experiência foi um exercício, outra prática de si, para além do que estava posto ou era apresentado como uma única condição de possibilidade de sua existência, a luta armada, por exemplo. Não podemos esquecer que homens estudando teatro naquela época eram praticamente sinônimo de homossexualidade e, no jargão popular e machista, seria uma “viadagem”.

Figura 54: *Dzi Croquettes* caracterizados



Fonte: <https://goo.gl/7khoLW>

⁵⁷⁹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Op. Cit., 2013.

⁵⁸⁰ BARCELLOS, Ciro; BRITO. Op. Cit., p. 11.

Figura 55: Os 13 *Dzi Croquettes*, anos 70



Fonte: <https://goo.gl/TxyNgY>

Outro elemento importante deve ser sublinhado. Os *Dzi* costumavam circular no espaço público, muita das vezes caracterizados ou *montados*, para utilizar um termo da linguagem bicha ou *pajubá*⁵⁸¹, o que pode significar vestido de, e/ou, como ‘mulher’, com seus boás, saltos altos, camisolas, batons e muita purpurina. E como sugere Butler, essas performances, que desestabilizam as concepções sociais de gênero e sexualidade, fissurando os binarismos e a suposta coerência entre sexo, gênero e desejo. Como afirma Butler:

se os atributos e atos de gênero, as várias maneiras como o corpo mostra ou produz sua significação cultural, são *performativos*, então não há identidade preexistente pela qual um ato ou atributo possa ser medido; não haveria atos de gênero verdadeiros ou falsos, reais ou distorcidos, e a postulação de uma identidade de gênero verdadeira se revelaria uma ficção reguladora⁵⁸².

Assim, posso dizer que os *Dzi* sinalizavam o caráter imitativo e fabricado de toda identidade sexual. Em um período que a arte, principalmente no teatro, era vista como potencialmente subversiva, é possível concluir que eles mimetizavam outra (est)ética política. Retomando as considerações do sociólogo Jorge Leite Júnior, a estética é política, pois não é possível uma mudança de valores, dos costumes e das configurações políticas e sociais, sem uma mudança estética, pois o modo e a maneira como nos expressamos não só no espaço privado, mas principalmente no espaço público, é um ato político. Por isso,

o fato de a realidade de gênero ser criada mediante *performances* sociais contínuas significa que as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade ou feminilidade verdadeiras ou permanentes também são constituídas, como parte da estratégia que oculta o caráter *performativo* do gênero e as possibilidades *performativas* de

⁵⁸¹ Conferir: SEFFNER, Fernando. OCÓ ALIBAN AMAPÔ ERÊ CAFUÇÚ OGÃ EKÉDI IORUBÁ OBÁ QUENDAR. *Debates do NER*, v. 13, p. 177-188, 2012; VIP, Ângelo; LIBI, Fred. *Aurélia, A Dicionária da Língua Afiada*. São Paulo: Editora da Bispa, 2006. Boa parte do dicionário se encontra disponível em ambientes virtuais que privilegiam a temática gay.

⁵⁸² BUTLER, Op. Cit., 2013, p. 201.

proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculinista e da heterossexualidade compulsória⁵⁸³.

Ao dizer que o gênero é performativo, Butler vai empreender uma desconstrução dos binarismos e vai defender que questionar as normas não é o mesmo que querer destruí-las, é em verdade uma maneira de ampliá-las, para atender à pluralidade dos sujeitos de gênero. Ao deslocar as posições binárias, entendo que os *Dzi* não as implodiram, mas, historicamente, ajudaram a esgarçar, a ampliar e fender as hierarquias, perturbar processos classificatórios e questionar a produção das identidades, entendendo que estas, como já dizia Foucault, são, também, uma das grades que nos cerca. Por conseguinte, é compreender que o poder regulatório que incide sobre os corpos é uma investida sobre aqueles e aquelas que em algum momento ameaçam fraturar essa fronteira entre masculino e feminino. Tal qual os *Dzi*.

Por fim, compreendo que própria escrita dessa dissertação é um ato político. E digo isso não no sentido mais rasteiro e vulgar da palavra, pelo contrário, entendo que investigar e questionar as históricas concepções de gênero, sexualidade, masculinidade e feminilidade é um efeito de uma epistemologia feminista, assim como dos estudos sobre homossexualidades⁵⁸⁴, que não só reivindicou e inseriu as mulheres na narrativa histórica, como também possibilitou a investigação de uma série de temas, até então, não considerados passíveis de indagação, como as relações de gênero e sexualidade. No mais, esse empreendimento destaca, sim, esses treze indivíduos em suas posições de sujeito, porém, não mais como agentes exclusivos do processo histórico, no sentido de uma reposição dos homens como protagonistas da História, mas como efeitos desse processo, produtos e produtores de sentidos. Dessa maneira, os *Dzi*, com suas práticas artísticas negociavam, ressignificavam e se apropriavam das normas de gênero, da potência criativa da sexualidade, da amizade como uma alternativa à sociabilidade institucional burguesa, produzindo outros arranjos familiares, a partir do trabalho coletivo, criativo e profissional. Com o sugere a Anne Fausto-Sterling “para mudar a política do corpo, precisamos mudar a própria política da ciência”⁵⁸⁵ e não só da ciência, mas também do nosso olhar, a maneira que observamos a realidade historicamente forjada. É nesse sentido que este trabalho se concretiza.

⁵⁸³ *Idem*.

⁵⁸⁴ ARNEY, Lance; FERNANDES, Marisa; GREEN, James. Homossexualidade no Brasil: uma bibliografia anotada. *Cad. AEL*, v.10, n.18/19, 2003.

⁵⁸⁵ FAUSTO-STERLING, Anne. Dualismos em duelo. *Pagu*, Campinas, n. 17-18, p. 9-79, 2002, p.27.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os *Dzi Croquettes* fazem parte e ajudam a formar, uma complexa trama histórica e discursiva, agenciada e articulada no que conhecemos como ditadura civil-militar. Dessa trama, destaco alguns pontos. Em primeiro lugar, o desafio de desmistificar o grupo, para além de uma visão romanceada, de “heróis da resistência”, construída a *posteriori*. Entendendo que os *Dzi* eram efeitos e agentes de um histórico processo de liberalização sexual, corporal, cênica e cotidiana em seu tempo. Processo esse marcado por negociações, hierarquias, apropriações de normas, esgarçamentos, trocas e rupturas.

Em seguida, ao focalizar o documentário homônimo, que se tornou a principal fonte para diversas pesquisas e reflexões sobre o grupo entre os anos 2009/2010, como foi pontuado no primeiro capítulo, destaquei que o mesmo também participa da invenção e cristalização de uma histórica narrativa com tonalidade de memória sobre a experiência *Dzi*. Por essa razão, propus desconfiar dessas imagens heroicizantes e romanceadas, pois a vida vivida, desejada e inventada pelos *Dzi* é muito mais complexa, obtusa e heterogênea, marcada por linhas de fuga, porosidades, animosidades, dispersão, além de trocas, afetos, criação de novos arranjos, cumplicidade, companheirismo, coleguismo ou até mesmo pelo bem querer, pelo estar e viver juntos, pela potência política dessa amizade, que foi um dos modos que os *Dzi* encontraram, conscientes ou não, de fugir, romper e/ou se (re)inventar mediante um *script* social e heterocentrado que a tudo e a todos almeja homogeneizar, em nome de uma suposta defesa e manutenção “da moral e dos bons costumes”.

Ao focalizar um histórico debate sobre a invenção, incorporação e subjetivação das masculinidades, a minha intenção foi enxergar a pluralidade e as clivagens em torno das práticas artísticas protagonizadas pelos e nos *Dzi Croquettes*. Ao forjar um outro arranjo de cunho familiar, eles provocaram um curto circuito no debate em defesa da “família brasileira”, ao forjar uma família a partir da relação e convivência entre treze homens, eles (res)significaram as posições de ‘pai’ e ‘mãe’, ‘filhas’ e ‘tias’, mas também provocavam uma tensão sexual entre eles, não ocultavam a dimensão do desejo, do potencial inventivo forjado na e pela afinidade artística e sexual.

Por isso, posso dizer que os *Dzi* foram marcados e marcaram o seu tempo, provocando um debate e deslocando os sentidos e estereótipos em torno do ‘ser homem’, ‘ser gay’, ‘ser bicha’, ‘ser mulher’, ‘travesti’ e/ou ‘andrógino’. No mais, depreendo que desconstruir não significa esvaziar a potência política e inventiva da experiência *Dzi*, pelo contrário, o que busquei evidenciar é que nas frestas e labirintos de um complexo processo não planejado e não arquitetado, mas que se deu no caminhar e no ensejar do encontro e da teia de amizade entre esses treze homens que acabaram se encontrando por contingências da vida - estudar no mesmo lugar, ter amigos em comum, por frequentar os mesmos lugares, compartilhar do interesse pela arte, pela música, pela pintura e pela dança, assim como as paixões que surgiram entre eles e a sexualidade considerada abjeta -, é a possibilidade de enxergar e vislumbrar historicamente que é possível se fazer e viver de uma outra forma mesmo numa sociedade marcada pela censura e repressão.

No mais, o meu intuito com essa escrita, e tendo os *Dzi* como uma janela, é inventar outros sentidos que os compreende como uma possibilidade de ressignificação e (re)invenção de si para consigo e com o Outro. Tecendo maneiras e modos de viver que desestabilizam os códigos descritos e de costumes heterocentrados, estabelecendo outras relações de amizade, cumplicidade e inventividade consigo e com os outros. Assim sendo, o meu exercício com essa escrita, que não se pretende ser a detentora de uma suposta verdade única, objetiva e final do fato, é contribuir, no nó dessa trama

historiográfica na qual o meu trabalho se constitui, que é articular uma discussão sobre masculinidades, ditadura e considerar as relações de gênero com uma certa maleabilidade. Ao discutir a importância do corpo na incorporação e invenção das masculinidades, busquei apontar como os *Dzi* fizeram do corpo uma potência, experiências que, com e a partir do corpo, conjugando gestos, acessórios, vestimentas, danças e movimentos, configurava um modo de expressão, contestação e subversão da heteronorma. No entanto, essa outra maneira não está fora de históricas condições de possibilidades, como a constituição de uma nova estética artística e de outros arranjos de vida, de família e amizade, apresentados ao longo desse texto. No mais, o que os *Dzi* nos deixa é um exemplo de que é possível viver a vida como uma obra de arte, como uma potência política.

Até o momento de finalização desta pesquisa, é preciso lembrar que da 1ª formação dos *Dzi* ainda temos Bayard Tonelli e Benedicto Barcellos. Em 15 de março de 2014, morreu na cidade de Miracema em São Paulo, o ator e bailarino Reginaldo de Poly (1952-2014). Juntando-se aos outros *Dzi* já falecidos como Eloy Simões (1951-1987), Carlos Machado (1943-1987), Reginaldo de Poly (1949-1984), Roberto de Rodrigues (1945-1989), Cláudio Gaya (1946-1992), Paulo Bacellar (1952-1993), Wagner Ribeiro (1936-1994) e Lennie Dale (1937-1994).

Portanto, é inegável reconhecer que os *Dzi* mexeram com a sensualidade, a sexualidade e a masculinidade de uma geração, demonstrando o caráter performático, não-estático e não-natural do(s) gênero(s). Através da elaboração de uma performance estético-política, engendrou não só uma conduta própria, individual, mais também coletiva. Essa é uma das especificidades do grupo. Esgarçando a trama dos processos de classificação, normatização e normalização dos corpos, desejos e afetos.

Enfim, com este trabalho busquei contribuir nos estudos sobre as masculinidades e as homossexualidades na ditadura, além de investir na visibilidade do caráter histórico, inventivo e subversivo dos *Dzi*. Tendo em vista que o potencial artístico e propositivo dos *Dzi Croquettes* não se encerra nessas breves páginas, mas, estimula novas pesquisas, novas indagações e reflexões. Dada a importância do grupo para a sua geração, assim como na compreensão da relação da ditadura com as manifestações artísticas consideradas subversivas, é possível questionar quais os possíveis efeitos e/ou ressonâncias dos *Dzi* em outros grupos teatrais e musicais para além dos anos 70? Por exemplo, e mais, quais os possíveis efeitos (inter)subjetivos os *Dzi* exerceram sobre aqueles e aquelas que os assistiram e de alguma maneira se deixaram afetar e foram afetados por eles? Assim, reconheço que essa dissertação não é o ponto de chegada, mas um exercício que pode ter muitos desdobramentos, pois apresenta muitas questões que não foram respondidas, como as mencionadas acima. No mais, como diz a canção, “nem tudo que acaba tem final”⁵⁸⁶, por isso, espero reencontrá-los em breve!!

Life is a cabaret!! A vida é um cabaré!!

⁵⁸⁶ NX Zero. *Não é normal*. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/nxzero/nao-e-normal.html>> Acesso: 04/04/2017.

FONTES

1 - Audiovisual

ALVAREZ, Raphael; ISSA, Tatiana. DVD, Dzi Croquettes: Brasil. 110 min. 2010.

2 - Biblioteca Nacional (Acervo Digital da Hemeroteca Digital)

Correio da Manhã

Diário da Noite

Diário de Notícias

Jornal do Brasil

Última Hora

3 – On Line

Lampião da Esquina

Disponível em: <http://www.grupodignidade.org.br/projetos/lampiao-da-esquina/>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AARÃO REIS, Daniel. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- AGUILA, Ursula Del. 2008, Judith Butler y Beatriz Preciado em entrevista com la revista Têtu. In revista Têtu (138), França. Disponível em <http://lasdisidentes.wordpress.com/2012/04/20/judith-butler-y-beatriz-preciado-en-entrevista-con-la-revista-tetu/> >Acesso: 24/08/14.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. A História em Jogo: a atuação de Michel Foucault no campo da historiografia. *Anos 90* (UFRGS), Porto Alegre, v. 11, n.19/20, 2004.
- _____. *História a arte de inventar o passado*. Ensaios de teoria da história-Bauru, SP: Edusc, 2007.
- _____. *Nordestino: uma invenção do falo*. Uma história do gênero masculino (Nordeste – 1920/1940). 2ªEdição. São Paulo: Intermeios, 2013.
- _____. Escrever como fogo que consome: reflexões em torno do papel da escrita nos estudos de gênero. *VII Simpósio Linguagens e identidades da/na Amazônia Sul Ocidental*. 2013. Disponível em: <http://simposiufac.blogspot.com.br/2013/07/durval-muniz-de-albuquerque-junior_22.html > Acesso: 28/08/2015.
- _____. Amores que não tem tempo: Michel Foucault e as reflexões acerca de uma estética homossexual. In: RAGO, Margareth (org). Dossiê Estéticas da Existência. *Revista Aulas*, Unicamp, p. 41-57, 2010.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz; CEBALLOS, Rodrigo. Trilhas urbanas, armadilhas humanas: a construção de territórios de prazer e de dor na vivência da homossexualidade masculina no Nordeste brasileiro dos anos 1970 e 1980. In: Mônica Raisa Schpun. (Org.). *Masculinidades*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 129-150.
- ALMEIDA, Maria Isabel Gomes de. *Masculino/Feminino: tensão insolúvel*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- AMBRA, Pedro. *O que é um homem? Psicanálise e história da masculinidade no Ocidente*. São Paulo, Annablume, 2015.
- Anos 70: trajetórias*. Vários autores. São Paulo: Iluminuras: Itáu Cultural, 2005.
- ARAGÃO, Rafael. O homem é desse mundo: para entender a masculinidade como um processo histórico. In: COLLING, Leandro. THÜRLER, Djalma. (Orgs.). *Estudos e política do CUS - Grupo de Pesquisa Cultura e Sexualidade*. Salvador: EDUFBA, 2013, p. 341-370.
- ARNEY, Lance; FERNANDES, Marisa; GREEN, James. Homossexualidade no Brasil: uma bibliografia anotada. *Cad. AEL*, v.10, n.18/19, 2003.
- ÁVILA, Simone. *Transmasculinidades: A emergência de novas identidades políticas e sociais*. RJ: Editora Multifoco, 2014.
- BAIA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. Tese de doutorado em História Social. USP, 2010.
- BARCELLOS, Ciro; BRITO, Sandra. *Dzi Croquettes, te contei? Uma história em fotos e depoimentos* Rio de Janeiro: Gráfica Stamppa, 2012.
- BARBOSA, Daguimar de O.; FREITAS, Rita de C. S. A invisibilidade dos homens na proteção social básica: um debate sobre gênero e masculinidades. *OPSSIS*, Catalão, v. 13, n. 2, p. 58-83, jul./dez. 2013.

BENTES, Ivana. O que pode um corpo? cinema, biopoder e corpos –imagens que resistem. In: VELLOSO, Pimenta Monica; ROUCHOU Joëlle; OLIVEIRA, Cláudia de. (orgs.). *Corpo: identidades, memórias e subjetividades*. RJ: Mauad X, 2009.p.183-202.

BENTO, Berenice. *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade de Brasília/UnB. 2003.

BESSA, Karla Adriana M. Posições de sujeito, atuações de gênero. *Revista Estudos Feministas*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 34-46, 1998.

BIRMAN, Joel. *O sujeito na contemporaneidade: espaço, dor e desalento na atualidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BIRMAN, Patricia. Fazer estilo criando gêneros: possessão e diferenças de gênero em terreiros de Umbanda e candomblé no Rio de Janeiro. RJ: EdUERJ/Relume Dumará, 1995.

_____. Transas e transes: sexo e gênero nos cultos afro-brasileiros, um sobrevôo. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 13(2): p.403-414, maio-agosto/2005.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

_____. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2ªed. 2000, p.110-125.

_____. O Parentesco é sempre tido como heterossexual? *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 21, 2003.

_____. *O clamor de Antígona: parentesco entre a vida e a morte*. Florianópolis: Editora UFSC, 2014.

_____. Inversões sexuais. In: Poder, normalização e violência: incursões foucaultiana para a atualidade. PASSOS, Izabel C, Friche, (org.). 2ª ed. BH: Autêntica Editora, 2013, p.91-108.

_____. Regulações de gênero. *Pagu*. 2014, n.42, pp.249-274, jun, 2014.

BRAGA, Cíntia Guedes. *Desejos desviantes e imagem cinematográfica*. Dissertação (Mestrado) UFBA, Salvador, UFBA, 2013.

BRANCO, Guilherme Castelo. Estética da existência, resistência ao poder. *Exagium*, V. 1, Abr, 2008. Disponível em: <http://www.revistaexagium.ufop.br/PDF/Edicoes_Passadas/Numero1/1.pdf> Acesso: 15/10/2016.

BRANDÃO, Ana Maria. «Raewyn Connell e Rebecca Pearse (2015), Gender in World Perspective, 3.ª edição, Cambridge: Polity Press, 184 pp», *Configurações*, p.85-88, 15 | 2015.

BORIS, Georges Daniel; BLOC, Lucas Guimarães; TEÓFILO, Magno César. Os rituais da construção da subjetividade masculina. *O Público e o Privado* (UECE), v. 19, p. 17-33, 2012.

BUFFON, Roseli. Reconstruções da imagem masculina em um grupo de homens das camadas médias intelectualizadas. *IV Reunião Regional/ABA/Sul*, Sessão: Construção da Identidade Masculina. Florianópolis, nov. 1993.

CAMPOS, Luciana Rassweiler. *Dança e Anarquismo: Relações entre corpos/sujeitos*. TCC, Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, 2014.

CAMPOS, Pedro Henrique Pedreira. *A ditadura dos empreiteiros: as empresas nacionais de construção pesada, suas formas associativas e o Estado ditatorial brasileiro, de 1964-1985*, (Tese – Doutorado em História), UFF, 2012.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. Livros proibidos, idéias malditas: o DEOPS e as minorias silenciadas. 2ª ed, ampliada. SP: Ateliê Editorial, PROIN/USP, Fapesp, 2002.

- CARSTEN, Janet. Constitutive Knowledge: Tracing Trajectories of Information in New Contexts of Relatedness. *Muse Schorlary journals online*, Volume 80, Number 2, p.402-426, 2007.
- CARRARA, Sergio; Simões, Júlio. Sexualidade, cultura e política: a trajetória da identidade homossexual masculina na antropologia brasileira: *Cadernos Pagu* (28), p. 65-99, janeiro-junho de 2007.
- CARRILO, Jesús. Entrevista com Beatriz Preciado. Niterói, *Revista Poiésis*, nº 15, p.47-71, julh. De 2010.
- CASTRO, Ana Lúcia de. *Cultura contemporânea, identidades e sociabilidades: olhares sobre o corpo e as novas tecnologias*. SP: Cultura Acadêmica, 2010.
- CASTRO, Edgardo. Vocabulário de Foucault. Um percurso pelos seus temas, conceitos e autores. BH, Autêntica, 2009.
- CECCHETTO, Fátima Regina. *Violência e estilos de masculinidade*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- COELHO, Salomé. Por Um Feminismo Queer: Beatriz Preciado e a pornografia como pre-textos. *ex æquo*, n.º 20, 2009, p. 29-40.
- CÉSAR, Marília de Camargo. *Entre a cruz e o arco-íris: a complexa relação dos cristãos com a homoafetividade*. BH: Editora Gutenberg, 2013.
- CEZAR, Temistocles. Hamlet Brasileiro: ensaio sobre giro linguístico e indeterminação historiográfica (1970-1980). *História da Historiografia*, v. 17, p. 440-461, 2015.
- COLLING, Ana Maria. *A resistência da mulher na ditadura militar no Brasil*. RJ: Rosa dos Tempos, 1997.
- _____. 50 anos da Ditadura no Brasil: questões feministas e de gênero. *OP SIS*, Catalão, v. 15, n. 2, p. 370-383, 2015.
- CONNELL, Robert. La organización social de la masculinidad. En: Valdes, Teresa y José Olavarria (edc.). *Masculinidades: poder y crisis*, Cap. 2, ISIS-FLACSO:Ediciones de las Mujeres N° 24, p. 31-48, 1995.
- CONNELL, R. W. Políticas da masculinidade. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 185-206, 1995.
- CONNELL, Robert. W; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 21(1): 241-282, janeiro-abril/2013.
- CONNELL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. *Gênero: uma perspectiva global*. São Paulo: Versos, 2015.
- CORRÊA, Mariza; PISCITELLI, Adriana. “Flores do Colonialismo”. Masculinidades numa perspectiva antropológica. Entrevista com Miguel Vale de Almeida. *Cadernos Pagu* (11), 1998. p. 201-229.
- CORBIN, Alain. *História da virilidade*. O triunfo da virilidade, o século XIX, (vol.2), Editora Vozes, 2013.
- CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-jacques; VIGARELLO, Georges. *História do Corpo*. Petrópolis, Vozes, 2008, 3 vol.
- COSTA, Jurandir Freire. O sujeito em Foucault: estética da existência ou experimento moral? *Tempo Social; Rev. Sociol. USP*, S. Paulo, 7(1-2): 121-138, outubro de 1995.
- COSTA, Rogério da Silva Martins da. *Sociabilidade homoerótica masculina no rio de janeiro na década de 1960: relatos do jornal O Snob*. Dissertação (Mestrado) CPDOC, Fundação Getúlio Vargas, RJ, 2010.
- COSTA, Valmir. Com repressão não há tesão: a censura ao sexo no jornalismo de revistas no Brasil do século XIX ao Regime Militar (1964-79). Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/caligrama/article/view/64647/67288>>. Acesso: 06/06/2014.

CRENSHAW, Kimberlé. A interseccionalidade na discriminação de Raça e Gênero. Disponível em: <<http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/wp-content/uploads/2012/09/Kimberle-Crenshaw.pdf>> p.7-16, *Painel 1*, 2012.

COWAN, Benjamin. Homossexualidade, ideologia e “subversão” no regime militar. In: GREEN, James; QUINALHA, Renan. (orgs.). *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos: EduFSCar, 2014, p. 27-52.

COURTINE, Jean-Jacques. *História da virilidade*. A virilidade em crise? Século XX-XXI, (vol.3), Editora Vozes, 2013.

CYSNEIROS, Adriano. B. THÜRLER, Djalma. Voz e Palco: Dzi Croquettes e a Experiência da Abjeção: *Anais do Congresso Internacional de Estudos sobre a Diversidade Sexual e de Gênero da ABEH*. Volume 1, Número 1. Salvador: UFBA, 2012.

CYSNEIROS, Adriano. B. *Da Transgressão confinada às novas possibilidades de subjetivação: resgate e atualização do legado Dzi a partir do documentário Dzi Croquettes*. Dissertação - UFBA, 2014.

CUNHA, Maria de Fátima da. Homens e Mulheres nos anos 1960-1970: um modelo definido? *História. Questões e Debates*, Curitiba - PR, v. 34, p. 201-222, 2001.

CUCHINIR, Luiz. *Feminino-Masculino*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.

DEFERT, Daniel. “Heterotopia”: tribulações de um conceito entre Veneza, Berlim e Los Angeles (Posfácio). In: *O corpo utópico, as heterotopias*. [Tradução de Salma Tannus Muchail]. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

DUTRA, Roger Andrade. Da historicidade da imagem à historicidade do cinema. *Projeto História*. São Paulo: História/ PUC, n.21, nov.2000, p.121-140.

DINIZ, Sheyla Castro. Desbundados e Marginais: A MPB “pós-tropicalista” no contexto dos anos de chumbo. XII BRASA: CONGRESSO INTERNACIONAL DA BRAZILIAN STUDIES ASSOCIATION King’s College, Londres, Inglaterra, p. 1-15, 20 a 23 de agosto de 2014.

ELÉGUIDA, Júlia. MORAES, Everton de Oliveira. Secos e molhados: a transgressão do corpo performático (1971-1974). *Ateliê de História*, v. 1, p. 185-206, 2013.

ERIBON, Didier. *Reflexões sobre a questão gay*. RJ: Companhia de Freud, 2008.

FAUSTO-STERLING, Anne. Dualismos em duelo. *Pagu*, Campinas, n. 17-18, p. 9-79, 2002.

FAOUR, Rodrigo. *História Sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira*. RJ: Record, 2006.

FERNANDES, Sandra Maria. *Foucault: a experiência da amizade*. Dissertação (Mestrado em ciências sociais), Natal, UFRN, 2006.

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia De Almeida Neves. (orgs.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. RJ: Civilização Brasileira, 2003.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia De Almeida Neves. (orgs.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. RJ: Civilização Brasileira, 2003. p. 167-205.

FICO, Carlos. Ditadura Militar: mais do que algozes e vítimas. A perspectiva de Carlos Fico. [Entrevista realizada em 24 de julho, 2013]. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 5, n.10, jul./dez. 2013. p. 464 - 483. Entrevistadores: Silvia Maria Fávero Arend, Rafael Rosa Hagemeyer e Reinaldo Lindolfo Lohn.

_____. “Violência, trauma e frustração no Brasil e na Argentina: o papel do historiador”. *Topóis*, v. 14, n. 27, p. 239-261. jul-dez 2013a.

- FIGUEIRÔA, Alexandre. *Transgressão em 3 atos: nos abismos do Vivencial*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2011.
- FILHO, Luciano Mendes de Faria; ZICA, Matheus da Cruz. Masculinidades e experiências masculinas em Bernardo Guimarães: *Cadernos pagu* (34), p.179-208, janeiro-junho de 2010.
- FISCHER, Rosa Maria Bueno. *Trabalhar com Foucault- arqueologia de uma paixão*. BH: Autêntica Editora, 2012.
- FOSTER, David Wiliam. “Cultural re-visions of the brazilian troupe, Dzi Croquettes”. Revista KARPA 6, *Journal of Theatricalities and Visual Culture*, California State University - Los Angeles, 2013. Disponível em: <<http://web.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa6.2/Site%20Folder/foster1.html>> Acesso: 22/12/2016.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Org. Manoel Barros da Motta. 4ªed. RJ: Forense Universitária, p.268-302, 2015.
- _____. *Sexualidade, corpo e direito*. Luiz Antônio Francisco de Souza, Thiago Teixeira Sabatine e Boris Ribeiro de Magalhães, organizadores. – Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.
- _____. *A Ordem do discurso*, Edições Loyola, 17ª Ed. SP, 1996.
- _____. *A História da Sexualidade I: A vontade de saber*. RJ. 21ª reimpressão; Edições Graal, 1988.
- _____. *A História da Sexualidade II: O uso dos prazeres*. RJ. 13ª edição, 2ª reimpressão. Edições Graal, 1984.
- _____. *A História da Sexualidade III: O cuidado de si*. RJ. 11ª reimpressão, Edições Graal, 1985.
- _____. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. 41ªEd. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- _____. Da amizade como modo de vida. Disponível em: <<http://portalgens.com.br/portal/images/stories/pdf/amizade.pdf>. > Acesso: 26/07/2014.
- _____. *O corpo utópico, as heterotopias*. Posfácio de Daniel Defert. SP: N-1 Edições. 2013.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 19ª ed; Edições Graal, 2004ª.
- _____. Michel Foucault, uma entrevista: sexo, poder e a política de identidade. *Verve*, 5, p. 260-277, 2004.
- _____. Verdade, Poder e Si Mesmo. In: *Ética, Sexualidade, Política*. Org. Manoel Barros da Motta. 2ª ed. RJ: Forense Universitária, 2006, p. 294-300.
- _____. A ética do Cuidado de Si como Prática da Liberdade. In: *Ética, Sexualidade, Política*. Org. Manoel Barros da Motta. 2ªed. RJ: Forense Universitária, 2006, p. 264-287.
- _____. Uma Estética da Existência. In: *Ética, Sexualidade, Política*. Org. Manoel Barros da Motta. 2ªed. RJ: Forense Universitária, 2006, p. 288-293.
- _____. O saber gay. *Ecopolítica*, 11: jan-abr, p. 2-27, 2015.
- FREITAS, Talitta Tatiane Martins. “A força do macho, a graça da fêmea’ entre a rigidez cênica e o albarde: jogos ambíguos presentes nas performances do grupo Dzi Croquettes (1972-1979). In: *Anais do VI Simpósio Nacional de História Cultural*, Teresina. v. 1. p. 1-8, 2012.
- _____. Nem dama, nem valete eu sou um Dzi Croquette: Novas sensibilidades políticas e culturais no Brasil da década de 1970. In: *Anais do XXVII Simpósio Nacional de História - Conhecimento histórico e diálogo social*, Natal. v. 1. p. 1-8, 2013.

- _____. *Life is a Cabaret: a obra dos Dzi para além das lentes do cinema*. Tese (Doutorado em História), UFU, 2016.
- FRY, Peter; MACRAE, Edward. *O que é homossexualidade*. SP: Brasiliense, 1985.
- FUNARI, Pedro Paulo; CAMPOS, Natália. Foucault e a Antiguidade: considerações sobre uma vida não-fascista e o papel da amizade. In: Margareth Rago; Alfredo Veiga Neto. (Org.). *Para uma vida não-fascista*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 281-290.
- FURTADO, Maria Cristina S.; CALDEIRA, Angela Cristina Germiné Pinto. Cristianismos e diversidade sexual: Conflitos e mudanças. *Fazendo Gênero* 9, Diásporas, Diversidades e Deslocamentos, Florianópolis, UFSC, p.1-10, 23 a 26 de agosto de 2010.
- GADELHA, Sylvio. *Biopolítica, governamentalidade e educação: introdução e conexões, a partir de Michel Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- GARCIA, Aline Monteiro. *O que sou? Do que gosto? Identidades em análise na defesa da diversidade sexual*. Dissertação (Psicologia), Niterói, UFF, 2011.
- GARCIA, Wilton. O corpo contemporâneo: a imagem do metrosssexual no Brasil. *Mneme – Revista Virtual de Humanidades*, n. 11, v. 5, p.1-15, jul./set. 2004.
- GARCIA, Wilton. *Uma Possibilidade de Homocultura no Brasil: estudos contemporâneos*. In: VI Congresso Internacional de Estudos sobre a Diversidade Sexual e de Gênero da ABEH, Salvador: UFBA, 2012.
- GARCIA, Miliandre. *“Ou vocês mudam ou acabam”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985)*. Tese (doutorado em História) UFRJ, 2008.
- GAVÉRIO, Marco Antônio. Medo de um Planeta Aleijado? Notas Para Possíveis Aleijamentos Da Sexualidade. *Áskesis - UFSCar*, v. 4, p. 103-117, 2015.
- GOELLNER, Silvana Vilodre. A produção cultural do corpo. In: LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre.(orgs.). *Corpo, gênero e sexualidade: Um debate contemporâneo na educação*. 8ª Ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012, p. 28-40.
- GOLDENBERG, Mirian. *Ser homem, ser mulher: dentro e fora do casamento*. Rio de Janeiro: Revan, 1991.
- _____. *Toda mulher é meio Leila Diniz*. 2ª ed, RJ: Edições Bestbolso, 2008.
- GOMES, Romeu. *Sexualidade masculina, gênero e saúde*. RJ: Editora FIOCRUZ, 2008.
- GOMES, Romeu; NASCIMENTO, Elaine Ferreira do; ARAUJO, Fábio Carvalho de. Por que os homens buscam menos os serviços de saúde do que as mulheres? As explicações de homens com baixa escolaridade e homens com ensino superior. *Cad. Saúde Pública*, Rio de Janeiro, v.23, n.3, p. 565-574, Mar. 2007.
- GREEN, James Naylor. *Além do carnaval. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. - São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- _____. “Quem é o macho que quer me matar?”: Homossexualidade masculina, masculinidade revolucionária e luta armada brasileira dos anos 1960 e 1970. p. 58-93, 2012. Disponível em: <<http://www.corteidh.or.cr/tablas/r33222.pdf>> Acesso: 12/02/17.
- GREEN, James; POLITO, Ronald. *Frescos trópicos: fontes sobre a homossexualidade masculina no Brasil (1870-1980)*. RJ: Editora José Olympo, 2006.
- GREEN, James; QUINALHA, Renan. (orgs.). *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos: EduFSCar, 2014.
- GREEN, James. O grupo somos, a esquerda e a resistência à ditadura. In: GREEN, James; QUINALHA, Renan. (orgs.). *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos: EduFSCar, 2014, p. 177-200.
- GROS, Frédéric. A propósito da hermenêutica do sujeito. *Mnemosine*, UERJ, vol.8, nº2, p. 316-330, 2012.

- GROSSI, Miriam Pillar. Masculinidades: uma revisão teórica. *Antropologia em Primeira Mão*. Florianópolis, p. 4-37, 2004.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 6ªEd. RJ: DP&A, 2001.
- HARAWAY, Donna. “Gênero” para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra. *Cadernos Pagu*, nº22, p. 201-246, 2004.
- _____. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, n.5, p. 07-41, 1995.
- _____. *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Tomas Tadeu(org.). 2ª ed. BH: Autêntica Editora, 2009.
- HERBERT, Daniel. *Meu corpo daria um romance*. RJ: Rocco, 1984.
- HERMETO, Miriam. O engajamento, entre a intenção e o gesto: o campo teatral brasileiro durante a ditadura militar. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo & MOTTA, Rodrigo P. Sá (orgs.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. 1ªed. Rio de Janeiro: Zahar, p. 203-215, 2014.
- IONTA, Marilda. *As cores da amizade: as cartas de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga, Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade*. Tese (Doutorado em História), UNICAMP, 2004.
- JARDIM, Rejane B.; PIEPPER, Jordana, A. Aproximações e divergências: história social, história cultural e a perspectiva gênero. *MÉTIS: história & cultura* – v. 9, n. 18, p. 87-97, jul./dez. 2010.
- JENKINS, Keith. *A História Repensada*. SP: Contexto, 2001.
- _____. *A História Refigurada: novas reflexões sobre uma antiga disciplina*. SP: Contexto, 2014.
- JESUS, Jaqueline Gomes de. *Homofobia: identificar e prevenir*. RJ: Metanoia, 2015.
- LEITE JÚNIOR, Jorge. *Nossos corpos também mudam: a invenção das categorias “travesti e transexual” no discurso científico*. São Paulo: FAPESP, Annablume, 2011.
- _____. Transitar para onde? monstruosidade, (des)patologização, (in)segurança social e identidades transgêneras. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 20(2): 256, maio-agosto/2012.
- KIMMEL, Michael. A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas. *Horizontes Antropológicos: Corpo, Saúde e Doença*, Porto Alegre, ano 4, n.9, p. 103-117, out. 1998.
- KUSNHIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. Tese de doutorado (História), Unicamp, 2001.
- _____. THE END: a censura de estado e a trajetória dos dois últimos chefes da censura brasileira. *Proj. História*, São Paulo, (29) tomo 1, p. 107-124, dez. 2004.
- LAGO, Mara Coelho de Souza; WOLFF, Cristina Scheibe. Masculinidades, diferenças, hegemonias. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 21(1): p. 233-240, janeiro-abril/2013.
- LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. *Uma História Do Corpo Na Idade Média*. RJ: Civilização Brasileira, 2006.
- LESSA, Patrícia. Mulheres testosteronadas: adictas, malditas, transgressoras, bombásticas? *Estudos Feministas*, Florianópolis, 19(1): p. 283-300, janeiro-abril/2011.
- LIDOKA. *Uma vida frenética*. Rio de Janeiro. Obliq Press, 2012.
- LIGHTMAN, Alan. *Sonhos de Einstein*. Companhia de Bolso. 2014.
- LISBOA, Maria Regina Azevedo. Masculinidade: as críticas ao modelo dominante e seus impasses. In: PEDRO, Joana Maria; GROSSI, Miriam Pillar. *Masculino, feminino, plural: gênero na interdisciplinaridade*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998, p. 131-138.
- LOBERT, Rosemary. *A Palavra Mágica: A vida cotidiana do Dži Croquettes*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2010.

- LORAUX, Nicole. Elogio do anacronismo. In: NOVAES, Adauto. (org). *Tempo e História*. 3ª reimpressão. SP: Companhia das Letras, p. 57-70, 1992.
- LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. Fotografias: usos sociais e historiográficos. In: LUCA, Tânia Regina de; PINSKY, Carla Bassanezi. (Org.). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Editora Contexto, 2011. p. 29-60.
- LOBO, Andrea de Souza. *Tão Longe, Tão Perto. Organização Familiar e Emigração Feminina na Ilha da Boa Vista, Cabo Verde*. Tese de Doutorado (Antropologia) UnB, Brasília, 2006.
- LOPES, Charles R.R., *Seja gay... mas não se esqueça de ser discreto: produção de masculinidades na Revista Rose (Brasil, 1979-1983)*. (Dissertação de Mestrado), Porto Alegre, UFRGS, 2011.
- LOPES, Fábio Henrique. Masculinidade(s): reflexões em torno de seus aspectos históricos, sociais e culturais. *Contemporâneos*, Revista de Artes e Humanidades, n.8, p.1-13, Maio./out. 2011.
- LOURO, Guacira Lopes. Foucault e os estudos queer. In: VEIGA-NETO, Alfredo e RAGO, Luzia Margareth (org.). *Para uma vida não-fascista*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 135-142 (Coleção Estudos Foucaultianos).
- _____. Teoria queer - uma política pós-identitária para a educação. *Estudos Feministas*, ano 9, 2º Semestre 2001. p. 541-553.
- _____. *Gênero, sexualidade e educação*. Uma perspectiva pós-estruturalista. 6ª ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2003.
- _____. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Traduções: Tomaz Tadeu da Silva. 2ª Edição: Autêntica - Belo Horizonte, 2000.
- LOURO, Guacira Lopes. Conhecer, pesquisar, escrever.... *Educação, Sociedade & Culturas*, v. 25, p. 235-245, 2007.
- LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre.(orgs.). *Corpo, gênero e sexualidade: Um debate contemporâneo na educação*. 8ª ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012.
- LUCA, Tania Regina de. História do, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bessanezi (org.). *Fontes históricas*. 3ª Ed. São Paulo: Contexto, 2011.p.111-153.
- LUNARDI, Rafaela. *Em busca do Falso Brillhante. Performance e projeto autoral na trajetória de Elis Regina* (Brasil, 1965-1976). Dissertação - USP, 2011.
- MACIEL, Luiz Carlos. Teatro Anos 70. In: Vários autores. *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo, Iluminuras/ Itaú Cultural, 2005, p. 105-109.
- MACHADO, Igor José de Renó; MARQUES, Ana Claudia. Entrevista com Janet Carsten. R@U: Revista de Antropologia Social dos Alunos do PPGAS-UFSCAR, v. 6, p. 147-159, 2014.
- MALERBA, Jurandir. *Ensaio: teoria, história e ciências sociais*. Londrina: Eduel, 2011.
- _____. *A História na América Latina: ensaio de crítica historiográfica*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.
- MARCELINO, Douglas Attila. *Subversivos e Pornográficos*. Censura de livros e diversões públicas nos anos 1970. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2011.
- MATOS, Auxiliadôra Aparecida de; LOPES, Maria de Fátima. Corpo e gênero: uma análise da revista TRIP Para Mulher. *Estudos Feministas*, v. 16, p. 61-76, 2008.
- MATOS, Maria Izilda Santos. Por uma história das sensibilidades: em foco – a masculinidade. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 34, p. 45-63, 2001.
- _____. *Meu lar é o botequim: alcoolismo e masculinidade*. 2ª Ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2001ª.

- _____. Estudos de gênero: percursos e possibilidades na historiografia contemporânea. *Cadernos Pagu* (11), p. 67-75, 1998.
- MATOS, Marlise. Dimensões da Masculinidade no Brasil. In: *I Simpósio Internacional O Desafio da Diferença: articulando gênero, raça e classe*. Salvador: 09 a 12 de abril de 2000. Disponível em < <http://www.desafio.ufba.br/gt7-004.html> >. Acesso: 04/08/2016.
- _____. Dimensões da Masculinidade no Brasil. *Gênero*, Niterói, v.1, n.1, p.29-40, 2. Sem. 2000^a.
- MARQUES, Ana Maria. Corpo: objeto de estudo. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v.10, n. 2, p. 509-511, July, 2002.
- MAUAD, Ana Maria. Prática Fotográfica e experiência histórica - um balanço de tendências e posições em debate. *Interin* (Curitiba), v. 10, p. 47-58, 2011.
- MAUSS, Marcel. *Técnicas corporais*. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Edusp, 1974.
- MCCLINTOCK, Anne. Couro imperial: raça, travestismo e o culto da domesticidade. Campinas, *Cadernos Pagu*, p.7-85, n.20, 2003.
- MCRUER, Robert. *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*. New York: New York University Press, 2006.
- MELO, Demian Bezerra de. A miséria da historiografia: uma crítica ao revisionismo contemporâneo. RJ: Editora Consequência, 2014.
- MELLO, Anahi Guedes de; NUERNBERG, Adriano Henrique. Gênero e deficiência: interseções e perspectivas. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 20, n. 3, p. 635-655, dez. 2012.
- MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. RJ: Zahar, 1985.
- MISKOLCI, Richard. SIMÕES, Júlio Assis. Dossiê: sexualidades disparatadas. *Cadernos Pagu*. (28), p. 9-18, janeiro-junho de 2007.
- MISKOLCI, Richard. *O desejo da nação: masculinidade e branquitude no Brasil de fins do XIX*. São Paulo: Annablume, 2012.
- _____. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. *Sociologias*. Porto Alegre, ano 11, n. 21, p. 150-182, ja./jun. 2009.
- _____. Corpos elétricos: do assujeitamento à estética da existência. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 14(3): p.681-693, setembro-dezembro/2006.
- MISKOLCI, Richard. Pânicos morais e controle social – reflexões sobre o casamento gay. *Cadernos Pagu* (28), p.101-128, janeiro-junho de 2007.
- _____. Não somos, queremos – reflexões queer sobre a política sexual brasileira contemporânea. In: COLLING, Leandro. Org. *Stonewall 40 + o que no Brasil?* Salvador: EDUFBA, p. 37-56, 2011.
- _____. *O desejo da nação: masculinidade e branquitude no Brasil de fins do XIX*. São Paulo: Annablume, 2012.
- _____. *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças* - BH: Autêntica Editora, UFOP-2012^a.
- MISKOLCI, Richard; PELÚCIO, Larissa. (Orgs). *Discursos fora da ordem: sexualidades, saberes e direitos*. SP: Annablume; Fapesp, 2012.
- MONTEIRO, Marko. Revistas masculinas e a pluralização da masculinidade entre os anos 1960 a 1990. *Lugar-comum*, v.12, p.87-107, 2000.
- _____. *Tenham Piedade dos Homens! Masculinidades em mudança*. Juiz de Fora: FEME, 2000.
- _____. Corpo e masculinidade na revista VIP Exame. *Cadernos Pagu*, v.16, p. 235-66, 2001.

MORAES, Maria Ligia Quartins de. O Golpe de 1964: testemunho de uma geração. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo & MOTTA, Rodrigo P. Sá (orgs.). *O golpe e a ditadura militar – 40 anos depois (1964- 2004)*. Bauru: EdUSC, p.297-314, 2004.

MORETTIN, Eduardo V. O Cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História: questões e debates*, Curitiba, n.38, p.11-42, 2003.

MOORE, Henrietta. Compreendendo sexo e gênero. *Biologia e Cultura*. Tradução de Júlio Assis Simões, exclusivamente para uso didático. Disponível em: <<http://www.cppnac.org.br/wp-content/uploads/2013/07/Compreendendo-sexo-e-g%C3%AAnero.pdf>> Acesso: 15/10/2016.

MOTTA, Nelson. *Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. RJ. Objetiva, 2000. Disponível em: <http://www.sapienscursos.com.br/downloads/vmcorradini%20NOITES_TROPICAIS_NELSON_MOTTA_LIVRO_COMPLETO.pdf> Acesso: 06/06/2014.

MUCHAIL, Salma Tannus. *Foucault, Mestre do cuidado*. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

MUDROVICIC, María Inés. “Por que Clio retornou a Mnemosine?” In: AZEVEDO, Cecília e outros (Orgs.). *Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: FGV, 2009, p. 101-116.

MÜLLER, Angélica. Não se nasce viril, torna-se: juventude e virilidade nos "anos 1968". In: DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Márcia. (Org.). *História dos Homens no Brasil*. 1ed.São Paulo: Unesp, 2013, p. 299-333.

MÜLLER, Regina Polo. A incorporação da personagem na performance “Mira, Chica...”: ambiguidade na crítica aos papéis sexuais convencionais. *Antares: Letras e Humanidades*, v. 5, nº 10, p. 27-37, jul-dez 2013.

NALDINHO, Thiago Canonenco; CARDOSO JR, Hélio Rebello. A amizade para Foucault: resistências criativas face ao biopoder. *Fractal: Revista de Psicologia*, v. 21, p. 45-56, Jan./Abr. 2009.

NAPOLITANO, Marcos. *História e Música: história cultural da música popular*. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi. (org.). *Fontes históricas*. 3ª Ed. São Paulo: Contexto, 2011, p. 235-289.

_____. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*. Tese de Livre-Docência em História, USP, 2011.

_____. O golpe de 1964 e o regime militar brasileiro. Apontamentos para uma revisão historiográfica. *contemporanea Historia y problemas del siglo XX | Volumen 2, Año 2*, 2011.

NASCIMENTO, Fernanda. *Bicha (nem tão má): LGBTs em telenovelas*. RJ: Multifoco, 2015.

NATIVIDADE, Marcelo Tavares. Uma homossexualidade santificada? Etnografia de uma comunidade inclusiva pentecostal. *Religião & Sociedade*, v. 30, p. 90-120, 2010.

NAVARRO-SWAIN, Tania. A invenção do corpo feminino ou a hora e a vez do nomadismo identitários? *Textos de História*, Brasília: Ed. UnB, v.8, n.1-2, p.47-84, 2000.

NOLASCO, Sócrates. *O Mito da Masculinidade*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

_____. *A Desconstrução do Masculino*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

NEVES, Siloé Pereira. *Homem, mulher e medo: metáforas da relação homem-mulher*. Rio de Janeiro: Vozes, 1987.

NOVAES, Joana de Vilhena. O corpo pós-humano. Notas sobre arte, tecnologias e práticas corporais contemporâneas. *Trivium, Estudos Interdisciplinares II(2)*, p. 406-419, 2010, p.406-419.

- _____. “Aqui tem homem de verdade”. Violência, força e virilidade nas arenas de MMA. In: DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Márcia. (Org.). *História dos Homens no Brasil*. São Paulo: Unesp, 2013.
- OCANHA, Rafael. As Rondas Policiais de combate à homossexualidade na cidade de São Paulo (1976-1982). In: James Green e Renan Quinalha. (Org.). *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos: EduFSCar, 2014, p. 149-175.
- OLIVEIRA, Edson Francisco. Falta de definições ou exploração da ambigüidade? Dzi Croquettes e a busca por uma teoria queer. *Anais do Colóquio Nacional de Estudos de Gênero e História – LHAG/UNICENTRO*, p. 187-194, 2013.
- OLIVEIRA, Haroldo André Garcia. Te contei, não?: a “glitter revolution” Dzi escrita em plumas e sangue. Dissertação (Mestrado em Letras) PUC-RJ, 2015.
- OLIVEIRA, Pedro Paulo de. Discursos sobre a masculinidade. *Revista Estudos Feministas*, IFCS/UFRJ, v. 6, n. 1, p. 91-112, 1998.
- _____. Crises, valores e vivências da masculinidade. *Novos Estudos. CEBRAP*, São Paulo, n.56, p. 89-110, 2000.
- _____. *A construção Social da Masculinidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2004.
- OLIVEIRA, Fábio Araújo. *Historicização e institucionalização das masculinidades no Brasil*. Tese (doutorado), Campinas, SP, 2015.
- ORTEGA, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.
- _____. *Para uma política da amizade Arendt, Derrida e Foucault*. Relume Dumará. 2000.
- ORTIZ, Renato. Revisitando o tempo dos militares. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo & MOTTA, Rodrigo P. Sá (orgs.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 112-127.
- PEDRO, Joana. SOIHET, Rachel. A emergência da pesquisa da história das mulheres e das relações de gênero. *Revista Brasileira de História*. V. 27, n. 54, p. 281-300, 2007.
- PEDRO, Joana. Relações de gênero como categoria transversal na historiografia contemporânea. *Topoi*, v. 12, n. 22, jan-jun, p. 270-283, 2011.
- PÊRA, Sandra. *As tais Frenéticas: eu tenho uma louca dentro de mim*. São Paulo: Ediouro, 2008.
- PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. A teoria queer e a Reinvenção do corpo. *Cadernos Pagu* (27), p. 469-477, julho-dezembro de 2006.
- _____. Corpo, sexo e subversão: reflexões sobre duas teóricas queer. *INTERFACE, Comunicação, saúde e educação*. v.12, n.26, p.499-512, jul./set. 2008.
- PÉRET, Flávia. *Imprensa gay no Brasil*. SP: Publifolha, 2011.
- PERROT, Michelle. Escrever uma História das Mulheres. *Cadernos Pagu* (4), p. 9-28, 1995.
- _____. *Minha História das Mulheres*. São Paulo: Contexto, 2006.
- PINHEIRO, Cláudio Costa. O Norte, o Sul e suas clivagens: Produção de conhecimento e equidade de gênero Entrevista com Raewyn Connell. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v. 55 nº 2, p.1163-1194, 2012.
- PISCITELLI, ADRIANA. Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. *Sociedade e Cultura*, Goiânia: UFG, v.11, n.2, p.263-274, 2008.
- POCAHY, Fernando Altair. Entre vapores e dublagens: dissidências homo/eróticas nas tramas do envelhecimento, Tese (Doutorado em Educação). UFRGS, 2011.

- PORTOCARRERO, Vera. *As ciências da vida: de Canguilhem a Foucault*. Rio de Janeiro: editora Fiocruz, 2009.
- PRECIADO, Beatriz. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. SP:N-1 edições, 2014.
- PRIORE, Mary Del; AMANTINO, Marcia (Orgs.). *História do Corpo no Brasil*. São Paulo: UNESP, 2011.
- _____. *História dos Homens no Brasil*. São Paulo: Unesp, 2013.
- PRINS, Baukje; MEIJER, irene Costera. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 10, n.1, p. 155-167, Jan. 2002.
- PROST, Antoine. *Doze lições Sobre a História*: Autêntica Editora, BH, 2008.
- QUEIROZ, Flávio de Araújo. Ney Matogrosso: sentimento contramão transgressão e autonomia artística. Tese (Doutorado em Sociologia), Fortaleza, UFC, 2009.
- RADCLIFFE-BROWN, Alfred. Sobre las relaciones burlescas. In: *Estructura y función en la sociedad primitiva*, Editorial Planeta de Agostini, Barcelona, 1986.
- RAGO, Luzia Margareth. Descobrimo historicamente o gênero. *Cadernos Pagu* (11), p. 89-98, 1998.
- _____. Feminizar é preciso: por uma cultura filógina. *São Paulo Perspec.* [online]. vol.15, n.3, p. 53-66, 2001.
- _____. Epistemologia feminista, gênero e história. In: GROSSI, Miriam Pillar. PEDRO, Joana M. *Masculino, feminino, plural, gênero na interdisciplinaridade*. SC- Editora mulheres; p.21-41, 2006.
- _____. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*, Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.
- _____. O efeito-Foucault na historiografia brasileira. *Tempo Social*; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 7(1-2): 67-82, outubro de 1995.
- RAGO, Margareth; VEIGA NETO, Alfredo. (Orgs.). *Foucault: Para uma vida não fascista*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- RAMOS, Jair de Souza. Dilemas da masculinidade em comunidades de leitores da revista Men's Health. *Sexualidad, Salud y Sociedad - Revista Latinoamericana* ISSN 1984-6487 / n.7 - abr. 2011, p. 9-43.
- RAMOS, Luiz Fernando. Trajetórias alternativas do Teatro Brasileiro nos anos 70. In: Vários autores. *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo, Iluminuras/ Itaú Cultural, 2005, p.111-115.
- REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo & MOTTA, Rodrigo P. Sá (orgs.). *O golpe e a ditadura militar – 40 anos depois (1964- 2004)*. Bauru: EdUSC, 2004.
- REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo & MOTTA, Rodrigo P. Sá (orgs.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. 1ªed. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- RIBEIRO, Irineu Ramos. *A TV no armário: a identidade gay nos programas e telejornais brasileiros*. São Paulo: GLS, 2010.
- RICHARD, Nelly. “A escrita tem sexo?” e “Feminismo e Desconstrução. Novos desafios críticos. In:_____. *Intervenções Críticas*. Arte, Cultura, Gênero e política. BH, Editora UFMG, 2002, p. 127-141; 156-172.
- RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia De Almeida Neves. (orgs.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. RJ: Civilização Brasileira, 2003, p.133-166.
- _____. Resistência e mistificação da resistência armada contra a ditadura: armadilhas para os pesquisadores. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo & MOTTA,

- Rodrigo P. Sá (orgs.). *O golpe e a ditadura militar – 40 anos depois (1964- 2004)*. Bauru: EdUSC, 2004, p. 53-65.
- _____. As oposições à ditadura: resistência e integração. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo & MOTTA, Rodrigo P. Sá (orgs.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. 1ªed. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 30-47.
- RODRIGUES, Carla. Performance, gênero, linguagem e alteridade: J. Butler leitora de J. Derrida. *Sexualidad, Salud y Sociedad* - Revista Latinoamericana, n.10 - abr., p. 140-164, 2012.
- RODRIGUES, Jorge Caê. *Impressões de Identidade: um olhar sobre a imprensa gay no Brasil*. Niterói: EduFF, 2010.
- RODRIGUES, José Carlos. *O Tabu do Corpo*. RJ, Edições Achiamé Ltda, 1975.
- _____. *O Corpo na História*. RJ: Editora Fiocruz, 1999.
- RODRIGUES, Stênio Ronald M.; Prazer em conhecer, somos as tais frenéticas! cultura e mercado sobre o fenômeno disco music do grupo feminino as frenéticas (1977-1978). *Revista de História Bilros*, Fortaleza, v. 2, n. 3, p. 58-78, jul.-dez. 2014.
- RODRIGUES, Rita de Cássia Colaço. *De Daniel a Chrysóstomo - quando travestis, boencas e homossexuais entram em cena*. Tese (Doutorado em História), Niterói: UFF, 2012.
- _____. De Denner à Chrysóstomo, a Repressão Invisibilizada: As Homossexualidades na Ditadura. In: GREEN, James; QUINALHA, Renan. (Org.). *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos: Edufscar, 2014, p. 201-244.
- RUBIN, Gayle. Pensando o Sexo: Notas para uma Teoria Radical das Políticas da Sexualidade. In: *Cadernos Pagu*, Campinas, v.21, 2003.
- RUGGERI, Sabrina. Secos e Molhados no Brasil dos anos 70: a arte no espaço do entre, o gozo e o suplício. In: I Simpósio de Estética e Filosofia da Música. Anais do SEFiM. Porto Alegre, p. 123-133, 2013.
- SALIH, Sara. *Judith Butler e a Teoria Queer*. Tradução e notas Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- SANT'ANNA, Denise B. *Corpos de Passagem. Ensaio sobre a subjetividade contemporânea*. 3ª ed. SP: Estação Liberdade, 2011.
- SANTOS, Joaquim Ferreira dos. *LEILA DINIZ: uma revolução na praia*. São Paulo, Companhia das Letras. 2008.
- SANTOS, Milton Silva. Sexo, gênero e homossexualidade: o que diz o povo-de-santo paulista? *Horizonte* (Belo Horizonte), v. 6, p. 145-156, 2008.
- SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma Trajetória. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 12(2): 35-50, maio-agosto/2004.
- _____. “Corpo, violência e saúde: a produção da vítima”. *Sexualidad, Salud y Sociedad*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 89-103, 2009.
- SCHPUN, Mônica Raisa (org.). *Masculinidades*. São Paulo: Boitempo Editorial; Santa Cruz do Sul, Edunisc, 2004.
- SCHÜTZE, Jéssica. *DZI CROQUETTES: Teatro de resistência no período da ditadura militar brasileira*. (Monografia em história), UFSC, Florianópolis, 2015.
- SCHVARZMAN, Sheila. Entrevista com Michelle Perrot. *Cadernos Pagu* (4), p. 29-36, 1995.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, 16(2):5-22, p. 5-22. jul/dez.1990.
- _____. Prefácio a Gender and Politics of History. *Cadernos Pagu* (3), p. 11-27, 1994.
- _____. A Invisibilidade da Experiência. *Projeto História*, nº 16, São Paulo, p. 297-325, 1998.

- _____. O enigma da igualdade. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 13(1): 216, p.11-30, janeiro-abril/2005.
- SCHNEIDER, David M. "The family". In *American Kinship: A cultural account*. New Jersey: Prentice-Hall, 1968, p. 31-54.
- SEVERIANO, Pablo. Pesquisar com Michel Foucault. *Textura*, Canoas, v. 18, nº36, p.265-285, jan/abr. 2016.
- SEFFNER, Fernando. *Derivas da masculinidade: representação, identidade e diferença no âmbito da masculinidade bissexual*. Tese (doutorado), UFRGS, Porto Alegre, 2003.
- _____. OCÓ ALIBAN AMAPÔ ERÊ CAFUÇÚ OGÃ EKÉDI IORUBÁ OBÁ QUENDAR. *Debates do NER*, v. 13, p. 177-188, 2012.
- SILVA, Sergio Gomes da. A crise da masculinidade: uma crítica à identidade de gênero e à literatura masculinista. *Psicologia, Ciência e Profissão*, Brasília, v. 26, n. 1, p. 118-131, mar. 2006.
- SILVA, Marcos Aurélio da. *Territórios do Desejo: Performance, Territorialidade e Cinema no Festival Mix Brasil da Diversidade Sexual*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) UFSC, Florianópolis, SC, 2012.
- SILVA, Mariana. D.J. Um imaginário da redenção: sujeito e história no documentário musical. Doc on-Line. *Revista Digital de Cinema Documentário*, v. 12, p. 05-21, 2012.
- _____. *Ponto de vista a(u)torizado: composições da autoria no documentário brasileiro contemporâneo*. Tese (Doutorado) São Paulo, ECA/USP, 2013.
- SILVA, Marília Rodrigues da. *Refigurando monstros: a perspectiva parcial de Donna Haraway como crítica da ciência*. (Dissertação) UERJ, 2009.
- SILVA, Natanael de Freitas. *Dzi Croquettes: Masculino e masculinidades*. Graduação em História, UFRRJ, 2014.
- _____. Historicizando as masculinidades: considerações e apontamentos à luz de Richard Miskolci e Albuquerque Júnior. *História, histórias*, v. 3, p. 7-22, 2015.
- _____. Desmistificando a "resistência democrática" à ditadura civil-militar (1964-1985). *Dia-logos - Revista dos alunos de Pós-Graduação em História da UERJ*, v. 10, p. 60-69, 2016.
- _____. Ditadura civil-militar no Brasil e a ordem de gênero: masculinidades e feminilidades vigiadas. *Mosaico* (Rio de Janeiro), v. 7, p. 64-83, 2016.
- _____. O conceito de gênero em Scott, Butler e Preciado, aproximações, distanciamentos e a contribuição para o ofício do historiador. *Revista Hominum*, v. 5, p. 153-171, 2016.
- _____. Masculinidades hierarquizadas: entre o "gay macho" e a "bicha louca", performances de gênero nos anos 1970. *Contemporâneos: Revista de Artes e Humanidades* (Online), v. 14, p. 1-24, 2016.
- _____. Entre o céu e o inferno: a teologia inclusiva e o gay cristão. *Revista Periódicus*, v. 1, p. 276-281, 2017.
- SILVA, Robson Pereira da. Um verme passeia na lua cheia: performance e cenicidade audiovisual em Ney Matogrosso na construção de um fazer artístico na década de 1970. *Revista Eletrônica Trilhas da História*, v. 3, p. 138-156, 2013.
- _____. A Contracultura no Brasil: Secos & Molhados e a Indústria Cultural na Década de 1970. In: VI Anais do VI Simpósio Nacional de História Cultural Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar. Teresina, Universidade Federal do Piauí, UFPI, 2012.
- SILVA, Vinícius Rangel Bertho da. *O DOCE & O AMARGO DO SECOS & MOLHADOS: poesia, estética e política na música popular brasileira*. Dissertação (mestrado), Niterói: UFF, 2007.
- SIMÕES, Júlio Assis & FACCHINI, Regina. *Do movimento homossexual ao LGBT*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2009.

SIQUEIRA, Tatiana Lima. Joan Scott e o papel da história na construção das relações de gênero. *Revista Ártemis*, Vol. 8, p.110-117, jun de 2008.

SOARES, Carmem Lúcia. Escultura da carne: o bem-estar e as pedagogias totalitárias do corpo. In: RAGO, Margareth; VEIGA NETO, Alfredo. (Orgs.). *Foucault: Para uma vida não fascista*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p.63-81.

SOIHET, Rachel. *Condição feminina e formas de violência: mulheres pobres e ordem urbana, 1890-1920-RJ: Forense universitária*, 1989.

_____. História das Mulheres. In: CARDOSO, Ciro Flamarion. VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Domínios da História. Ensaios de Teoria e Metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 275-296.

_____. História das mulheres e história de gênero - um depoimento. *Cadernos Pagu* (11), p.77-87, 1998.

_____. Violência simbólica. Saberes masculinos e representações femininas. *Estudos Feministas*, v.5, n.1, p.11-37, 2002.

SOIHET, Rachel; PEDRO, Joana Maria. A emergência da pesquisa da história das mulheres e das relações de gênero. *Revista Brasileira História*, v.27, n. 54, p. 281-300, 2007.

SOUZA, Márcio Ferreira de. As análises de gênero e a formação do campo de estudos sobre a(s) masculinidade(s). *Mediações*, Londrina, v. 14, n.2, p. 123-144, Jul/Dez. 2009.

SOUZA, Rolf Ribeiro de. As representações do homem negro e suas conseqüências. *Revista Fórum Identidades*, Ano 3, Volume 6, p. 97-115, jul-dez de 2009.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* BH: Editora UFMG, 2010.

STRATHERN, Marylin. “Necessidades de pais, necessidades de mãe”. Florianópolis, *Revista Estudos Feministas*, vol. 3, n.2, p. 303-330, 1995.

TEÓFILO, Magno Cezar Carvalho. Modos de subjetivação na experiência Queer: micropolíticas do corpo, do gênero e da sexualidade no filme *Dzi Croquettes*. Doutorado em Psicologia, UNIFOR, Fortaleza, 2015.

TERNES, Andressa Saraiva. *Aspectos permissivos e restritivos da relação da ditadura civil-militar com a inserção internacional do cinema brasileiro: a criação da Embrafilme e a atuação da censura de 1964 ao “PRA FRENTE, BRASIL”*. Dissertação (mestrado) UFRGS, Porto Alegre, 2012.

THÜRLER, Djalma. *Dzi Croquettes: Uma política queer de atravessamentos entre o real e o teatral*. In: *Congreso Iberoamericano de Masculinidades y Equidad: Investigación y Activismo*, Barcelona. (trans)formando la masculinidad: de la teoría a la acción, 2011.

TOLEDO, Ricardo Emilio de. *Corpo e cultura: um estudo sobre a arte do grupo Dzi Croquettes*. Trabalho de conclusão de curso (bacharelado - Educação Física) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências de Rio Claro, 2015.

TONELLI, Bayard. *Dzi' in 'verso*. RJ: Ibis Libris, 2008.

TREVISAN, João Silvério. *Seis balas num buraco só: a crise do masculino*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. *Devassos no paraíso – A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade* –Ed. revisada e ampliada- 8ª Ed. – RJ: Record, 2011.

TRINDADE, Karlla D. CANTALICE da; NÓBREGA, Elisa M. de Medeiros. Novas visibilidades do feminino: lesbianismo, história e cantadas na música popular brasileira. In: XIII ANPUHPB, p.1-13, 2008.

WASILEWSKI, Luís Francisco. *A receita de sucesso do dramaturgo no Teatro Besteiral: o estudo da comicidade na obra dramaturgica de Mauro Rasi entre os anos de 1978 e 1985*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira), USP, 2015.

- WELZER-LANG, Daniel. A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 9, n. 2, p. 460-482, 2001.
- _____. Os homens e o masculino numa perspectiva de relações sociais de sexo. In: SCHPUN, Mônica Raisa (org.). *Masculinidades*. São Paulo: Boitempo Editorial; Santa Cruz do Sul, Edunisc, 2004, p. 107-128.
- WESTON, Kath. *Las familias que elegimos: lesbianas, gays e parentesco*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2003.
- WITTIG, Monique. *El pensamiento heterossexual e otros ensayos*. Editorial EGALES, Madrid, 2006.
- YNGVESSON, Barbara. “Parentesco reconfigurado no espaço da adoção”. *Cadernos Pagu*, 29, p.111-138, jul-dez 2007.
- VALE DE ALMEIDA, Miguel. *Senhores de Si: Uma Interpretação Antropológica da Masculinidade*. Lisboa: Fim de século, 1995.
- _____. “Gênero, masculinidade e poder: revendo um caso do Sul de Portugal”. *Anuário Antropológico/95*, p. 161-189, 1996.
- _____. *Corpo Presente: Treze Reflexões Antropológicas sobre o Corpo*. Celta Editora, Oieras, 1996.
- VAZ, Denise Pires. *Ney Matogrosso: um cara meio estranho*. RJ; Rio Fundo, 1992.
- VELLOSO, Pimenta Monica; ROUCHOU Joëlle; OLIVEIRA, Cláudia de. (orgs.). *Corpo: identidades, memórias e subjetividades*. RJ: Mauad X, 2009.
- VENCATO, Anna Paula. *Fervendo com as drags: corporalidades e performances de drag queens em territórios gays da Ilha de Santa Catarina*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), UFSC, 2002.
- VENTURA, Rodrigo Cardoso. A estética da existência: Foucault e Psicanálise. *Cógitó* (Salvador), v. 9, p. 64-67, 2008
- VERAS, Elias Ferreira; PEDRO, Joana Maria. Os silêncios de Clio: escrita da história e (in)visibilidade das homossexualidades no Brasil. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 6, n.13, p. 90 - 109, set./dez. 2014.
- VEYNE, Paul. *Foucault: seu pensamento, sua pessoa*. RJ: Civilização Brasileira, 2011.
- VIGARELLO, Georges. *História da virilidade*. A invenção da virilidade, da Antiguidade às Luzes, (vol.1), Editora Vozes, 2013.
- VIP, Ângelo; LIBI, Fred. *Aurélia, A Dicionária da Língua Afiada*. São Paulo: Editora da Bispa, 2006.
- VELLOSO, Pimenta Monica; ROUCHOU Joëlle; OLIVEIRA, Cláudia de. (orgs.). *Corpo: identidades, memórias e subjetividades*. RJ: Mauad X, 2009.
- VILLAÇA, Nízia. Os Imageiros do Contemporâneo: Representações e Simulações. In: VELLOSO, Pimenta Monica; ROUCHOU Joëlle; OLIVEIRA, Cláudia de. (orgs.). *Corpo: identidades, memórias e subjetividades*. RJ: Mauad X, 2009, p. 31-39.