

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

**TESE**

***DZI CROQUETTES E SECOS & MOLHADOS:  
MASCULINIDADES DISPARATADAS***

**NATANAEL DE FREITAS SILVA**

**2022**



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

***DZI CROQUETTES E SECOS & MOLHADOS:  
MASCULINIDADES DISPARATADAS***

**NATANAEL DE FREITAS SILVA**

*Sob a orientação do Professor Doutor  
Fábio Henrique Lopes*

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de **Doutor 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.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001

Seropédica, RJ  
27 de maio de 2022

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 e Secos & Molhados: Masculinidades  
Disparatadas / Natanael de Freitas Silva. -  
Seropédica, 2022.  
344 f. : il.

Orientador: Fábio Henrique Lopes.  
Tese(Doutorado). -- Universidade Federal Rural do Rio  
de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em História, 2022.

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



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



TERMO Nº 587 / 2022 - PPHR (12.28.01.00.00.49)

Nº do Protocolo: 23083.033019/2022-89

Seropédica-RJ, 31 de maio de 2022.

NATANAEL DE FREITAS SILVA

TESE submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de DOUTOR, no Programa de Pós Graduação em HISTÓRIA, Área de Concentração em RELAÇÕES DE PODER E CULTURA

TESE APROVADA EM 27 de maio de 2022

Conforme deliberação número 001/2020 da PROPPG, de 30/06/2020, tendo em vista a implementação de trabalho remoto e durante a vigência do período de suspensão das atividades acadêmicas presenciais, em virtude das medidas adotadas para reduzir a propagação da pandemia de Covid-19, nas versões finais das teses e dissertações as assinaturas originais dos membros da banca examinadora poderão ser substituídas por documento(s) com assinaturas eletrônicas. Estas devem ser feitas na própria folha de assinaturas, através do SIPAC, ou do Sistema Eletrônico de Informações (SEI) e neste caso a folha com a assinatura deve constar como anexo ao final da tese / dissertação.

Dr. PAULO ROBERTO SOUTO MAIOR JUNIOR, UFRN Examinador Externo à Instituição

Dr. PEDRO FORNACIARI GRABOIS, IFRJ Examinador Externo à Instituição

Dr. RAFAEL FRANÇA GONÇALVES DOS SANTOS, SEE Examinador Externo à Instituição

Dra. ALESSANDRA DE ANDRADE RINALDI, UFRRJ Examinadora Externa ao Programa

Dra. MARIA DA GLORIA DE OLIVEIRA, UFRRJ Presidente

*(Assinado digitalmente em 31/05/2022 10:52 )*  
ALESSANDRA DE ANDRADE RINALDI  
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR  
PPGCS (12.28.01.00.00.91)  
Matrícula: 1280272

*(Assinado digitalmente em 31/05/2022 09:14 )*  
MARIA DA GLORIA DE OLIVEIRA  
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR  
DepthRI (12.28.01.00.00.86)  
Matrícula: 1544166

*(Assinado digitalmente em 31/05/2022 10:52 )*  
PEDRO FORNACIARI GRABOIS  
ASSINANTE EXTERNO  
CPF: 124.370.987-12

*(Assinado digitalmente em 31/05/2022 14:39 )*  
PAULO ROBERTO SOUTO MAIOR JÚNIOR  
ASSINANTE EXTERNO  
CPF: 085.474.624-22

*(Assinado digitalmente em 01/06/2022 18:08 )*  
RAFAEL FRANÇA GONÇALVES DOS SANTOS  
ASSINANTE EXTERNO  
CPF: 116.134.767-44

Para verificar a autenticidade deste documento entre em  
<https://sipac.ufrj.br/public/documentos/index.jsp> informando seu número: **587**, ano:  
**2022**, tipo: **TERMO**, data de emissão: **31/05/2022** e o código de verificação: **0bf418b457**

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, e sem falsa modéstia, preciso agradecer a mim mesmo por não esmorecer diante dos desafios de escrita desta tese em um período pandêmico. A satisfação de encerrar esse ciclo me faz lembrar a importância de não desprezar os pequenos começos.

Agradeço ao meu professor e orientador Fábio Henrique Lopes pela parceria iniciada ainda na graduação. Seu apoio, supervisão e indicação foram fundamentais ao longo dessa trajetória.

A Érica Paes e a Wendell Veloso, parceiros de tantos eventos e de longas viagens ao Polo Cederj/Resende, sou grato pela nossa amizade.

A Mari Di, amiga de longa data, agradeço pelas conversas e pelas palavras de encorajamento nos momentos adversos.

Aos membros e companheiros de trabalho do Lab*Queer* – Laboratório de Estudos das Relações de Gênero, Masculinidades e Transgêneros/UFRRJ, agradeço pelo profícuo espaço de discussão e aprendizado nesses anos.

Ao Carlos Eduardo, professor na UFMS, agradeço pela nossa amizade e parceria construída ao longo desses anos.

A toda equipe do EFTH – Encontro Fluminense de Teoria da História e Historiografia, Isabella Pinheiro, Isabelle Pires, Letícia Gomes, Mareana Barbosa, Giovanna Zamith, Ana Alencar, Natally Menini, Andressa Melo, agradeço por nossa parceria e amizade nesses quatro anos organizando um evento discente tão profícuo.

Ao professor Jorge Cêe Rodrigues, pois quando do exame de qualificação, suas indicações sobre imprensa e cultura visual foram cruciais.

À professora Glória de Oliveira, por ter contribuído não só na qualificação, mas também por sua prontidão ao aceitar presidir a banca de defesa, muito obrigado!

Aos membros da banca, um grandíssimo muito obrigado a Alessandra Rinaldi, que tem sido uma interlocutora deste trabalho desde o mestrado; ao Paulo Soutor Maior, pelas sugestões e pelo olhar assertivo; ao Pedro Fornaciari, pelo feliz encontro proporcionado pelo curso em Educação e Diversidade do IFRJ de Paracambi, e ao Rafael França, que tem sido um parceiro e amigo de escrita e de vida acadêmica.

Às professoras suplentes Luciana Gandelman e Renata Brandão. A coordenação do Programa de Pós-Graduação em História (PPHR) e principalmente ao Paulo Longarini, sempre solícito e prestativo com nossas demandas e urgências.

**Resumo:** O presente trabalho investigou a produção das masculinidades disparatadas a partir da invenção dos *Dzi Croquettes* e dos *Secos & molhados* no âmbito da política sexual da ditadura civil-militar (1968-1976). A partir das noções de contraconduta e de performatividade, focalizou-se um conjunto heterogêneo de performances, de representações, de apresentações, de música e de teatralidade que complexificam uma visão parcial e simplista dos enunciados normativos de masculinidade e feminilidade que atravessavam e constituíam os discursos dos ideólogos da ditadura. A contribuição e inovação deste trabalho, consiste em abordar concomitantemente a história desses grupos, tendo a amizade como um dos seus principais vetores. Conclui-se que os *Dzi Croquettes* e os *Secos & Molhados* colaboraram para desestabilizar uma concepção hegemônica de masculinidade belicosa, em grande medida, modulada por noções de virilidade e de dominação.

**Palavras-chave:** *Dzi Croquettes*, *Secos & Molhados*, masculinidades disparatadas, ditadura civil-militar.

**Abstract:** The present work investigated the production of disparate masculinities from the invention of *Dzi Croquettes* and *Secos & Molhados* in the scope of the sexual policy of the civil-military dictatorship (1968-1976). From the notions of counter-conduct and performativity, we focused on a heterogeneous set of performances, representations, presentations, music and theatricality that complicate a partial and simplistic view of the normative statements of masculinity and femininity that crossed and constituted the discourses of the ideologues of the dictatorship. The contribution and innovation of this work is to approach the history of these groups at the same time, having friendship as one of its main vectors. It is concluded that the *Dzi Croquettes* and the *Secos & Molhados* collaborated to destabilize a hegemonic conception of bellicose masculinity, to a large extent, modulated by notions of virility and domination.

**Keywords:** *Dzi Croquettes*, *Secos & Molhados*, disparate masculinities, civil-military dictatorship.



## LISTA DE FIGURAS

|  |     |
|--|-----|
| Figura 1: Dzi Croquettes .....   | 66  |
| Figura 2: Wagner Ribeiro.....  | 70  |
| Figura 3: Elke Maravilha.....  | 73  |
| Figura 4: Bayard Tonelli .....   | 75  |
| Figura 5: Reginaldo e Rogério de Poly .....  | 78  |
| Figura 6: Paulo Bacellar.....  | 79  |
| Figura 7: Paulette .....   | 79  |
| Figura 8: Paulo Bacellar contracenando com Sonia Braga na novela <i>Dancin' Days</i> (1978).....   | 79  |
| Figura 9: Cláudio Gaya, Claudio Tovar e Roberto de Rodrigues .....   | 83  |
| Figura 10: Chaplin's, Claudio Tovar e Cláudio Gaya.....  | 84  |
| Figura 11: Roberto de Rodrigues como bailarina árabe .....   | 85  |
| Figura 12: Benedito Lacerda .....  | 86  |
| Figura 13: Ciro Barcelos .....   | 92  |
| Figura 14: Um dos poucos registros da nudez encenada no espetáculo <i>Hair</i> .....   | 93  |
| Figura 15: Elis Regina e Lennie Dale, 1972.....  | 97  |
| Figura 16: Lennie Dale e Cláudio Gaya dançando o bolero <i>Dois Pra Lá, Dois Pra Cá</i> .....  | 98  |
| Figura 17: Lennie Dale no jornal <i>Diário de Notícias</i> .....   | 102 |
| Figura 18: <i>Dzi Croquettes</i> dançando .....  | 108 |
| Figura 19: Carlos Machado .....  | 109 |
| Figura 20: Eloy Simões .....   | 113 |
| Figura 21: Eloy Simões como Estátua da Liberdade .....   | 114 |
| Figura 22: <i>Dzi Croquettes</i> - sem maquiagem .....   | 115 |
| Figura 23: Gérson Conrad, João Ricardo e Ney Matogrosso: <i>Secos &amp; Molhados</i> .....   | 117 |
| Figura 24: João Ricardo .....  | 121 |
| Figura 25: Gerson Conrad .....   | 123 |
| Figura 26: Ney Matogrosso, aos 23 anos.....  | 125 |
| Figura 27: Ney Matogrosso, Luhli e Lucina.....   | 134 |
| Figura 28: Gerson Conrad, Ney e João Ricardo, sem maquiagem.....   | 136 |
| Figura 29: <i>Secos &amp; Molhados</i> : à esquerda, Gerson Conrad, Ney Matogrosso no centro e João Ricardo à direita.....                                       | 137 |
| Figura 30: Wagner Ribeiro "a mãe" e Lennie "Pai" .....   | 156 |
| Figura 31: <i>Família Dzi Croquettes</i> .....   | 157 |
| Figura 32: Jarbas Braga, encarte do LP <i>A arte de Jarbas Braga</i> , 1979. ....  | 169 |
| Figura 33: Foto do acervo de Alair Gomes e reproduzida por César Barreto .....   | 172 |
| Figura 34: um dos registros dos ensaios dos <i>Dzi</i> , da esquerda à direita, Roberto de Rodrigues, Cláudio Gaya, Paulette e Cláudio Tovar .....               | 182 |
| Figura 35: "Nega" Vilma .....  | 183 |
| Figura 36: Ensaio dos <i>S&amp;M</i> em São Paulo.....   | 193 |
| Figura 37: Registro de um dos ensaios dos <i>Secos &amp; Molhados</i> em 1973 com a banda de apoio .....   | 193 |
| Figura 38: <i>S&amp;M</i> e a banda de apoio. Entre Gerson, sentado à esquerda, com violão, e Joao Ricardo, em pé à direita, num estúdio em São Paulo, 1973..... | 194 |
| Figura 39: Gerson, João Ricardo e Ney no camarim. ....   | 194 |
| Figura 40: Raul Seixas .....   | 195 |
| Figura 41: Che Guevara .....   | 195 |

|   |     |
|---|-----|
| Figura 42: Cartaz de divulgação dos <i>Secos &amp; Molhados</i> .....   | 198 |
| Figura 43: Anúncio do concerto dos <i>Secos &amp; Molhados</i> .....  | 198 |
| Figura 44: Gerson, Moracy do Val, Ney e João Ricardo.....   | 202 |
| Figura 45: Chico, Ney, Caetano e Paulo Ricardo.....   | 205 |
| Figura 46: A maquiagem veste os <i>S&amp;M</i> , João Ricardo, Ney e Gerson.....  | 206 |
| Figura 47: Folha de São Paulo, agosto de 1973.....  | 217 |
| Figura 48: Capa do 1º LP dos <i>S&amp;M</i> lançada em agosto de 1973.....  | 225 |
| Figura 49: Ney Matogrosso, Marcelo Farias, João Ricardo e Gerson Conrad.....  | 226 |
| Figura 50: Carlos Machado.....  | 265 |
| Figura 51: "Andróginos", Lennie Dale e Ciro Barcelos.....   | 266 |
| Figura 52: Revista <i>Manchete: Dzi Croquettes</i> .....  | 274 |
| Figura 53: <i>O Cruzeiro - Dzi Croquettes</i> .....   | 277 |
| Figura 54: <i>O Cruzeiro - Dzi Croquettes</i> .....   | 278 |
| Figura 55: "Desfile": (acima, da esquerda para direita) Ciro Barcelos, Benedicto Lacerda e Eloy Simões; (à frente, da esquerda para direita) Cláudio Tovar, Reginaldo de Poly e Bayard Tonelli..... | 282 |
| Figura 56: <i>Dzi Croquettes</i> <i>seminus</i> no final de uma apresentação.....   | 283 |
| Figura 57: <i>Secos e molhados</i> no Maracãzinho.....  | 287 |
| Figura 58: <i>Secos &amp; Molhados II</i> (1974).....   | 288 |

## Sumário

|   |     |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO .....  | 1   |
| <b>Historiografia e Ditadura: novos olhares</b> .....   | 5   |
| <b>Resistência e Contraconduta</b> .....  | 19  |
| <b>Masculinidades e Historicidade</b> .....   | 26  |
| <b>Masculinidade e Construcionismo Social</b> .....   | 46  |
| <b>Masculinidades Disparatadas</b> .....  | 49  |
| <b>Fontes históricas, (des)caminhos e abordagens</b> .....  | 51  |
| <b>Estrutura da Tese</b> .....  | 54  |
| <b>Parte 1 - Masculinidades em Perspectiva</b> .....  | 56  |
| <b>Capítulo 1 - Masculinidades em Cena</b> .....  | 57  |
| <b>Capítulo 2 - A invenção dos <i>Dzi Croquettes</i></b> .....  | 66  |
| <b>Capítulo 3 - A invenção dos <i>Secos &amp; Molhados</i></b> .....                                    | 115 |
| <b>Parte 2 – Masculinidade e amizade</b> .....  | 142 |
| <b>Capítulo 5 - As relações de amizade dos <i>Dzi Croquettes</i></b> .....                              | 154 |
| <b>5.1 - Amizade e relações de parentesco</b> .....   | 162 |
| <b>5.2 - Amizades e conflitos entre os <i>Dzi Croquettes</i></b> .....                                  | 168 |
| <b>Capítulo 6 - O doce e o amargo nas relações de amizade dos <i>Secos &amp; Molhados</i></b> .....     | 187 |
| <b>6.1 - Itinerários das relações de amizade nos <i>Secos &amp; Molhados</i></b> .....                  | 196 |
| <b>6.2 - Masculinidades em conflito nos <i>Secos &amp; Molhados</i></b> .....                           | 202 |
| <b>6.3 - Moracy do Val, inovações, tensões e o fim dos <i>Secos &amp; Molhados</i></b> .....            | 227 |
| <b>Parte 3 - Masculinidades em trânsito: estética, imagens e performances</b> .....                     | 239 |
| <b>Capítulo 8 - Corpo e performatividade de gênero na construção da masculinidade</b> .....             | 240 |
| <b>Capítulo 9 - Desbunde: o uso do corpo no campo das artes e da cultura visual nos anos 1970</b> ..... | 247 |
| <b>9.1 - Guerrilha estética como experiência micropolítica</b> .....                                    | 254 |
| <b>9.2 - Interseções entre performance e performatividade de gênero</b> .....                           | 258 |

|  |            |
|--|------------|
| <b>Capítulo 10 - “Nem homem, nem mulher”, mas gente”: <i>Dzi Croquettes</i> e a ambiguidade de gênero.....</b> | <b>262</b> |
| <b>Capítulo 11 - Vira, vira, homem: <i>Secos &amp; Molhados</i> como a contramola que resiste.....</b>         | <b>285</b> |
| <b>11.1 - “Novo homem” ou “masculinidade revolucionária”?.....</b>   | <b>293</b> |
| <b>11.2 - O efeito <i>Secos &amp; Molhados</i>? .....</b>  | <b>296</b> |
| <b>CONCLUSÃO .....</b>   | <b>300</b> |
| <b>Referências.....</b>  | <b>303</b> |

## INTRODUÇÃO

Escrever é, portanto, se “mostrar”, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro (FOUCAULT, 2004. p. 156).

Quem [...], pode pretender ter hoje um ponto de vista objetivo, não influenciado por seu sexo social ou sexualidade? (WELZER-LANG, 2004, p. 124).

Inquietações e expectativas marcam a difícil arte e o labor na produção desta pesquisa que apresento como resultado de aproximadamente dez anos de investimento e de dedicação pessoal e intelectual. Ao longo desse percurso, muitos encontros, discussões, trocas de afetos e de ideias lapidaram e ampliaram o meu horizonte analítico e possibilitaram o fazimento deste trabalho. Encontrar um estilo de escrita, por sua vez, não é nada fácil. Ainda mais ao abordar um tema amplo, denso e multifacetado, que demanda clareza e atenção no que é dito e como é dito em um trabalho que se propõe a pensar masculinidades disparatadas no âmbito da ditadura civil-militar.

Como todo processo de pesquisa, há vários caminhos, percursos e desvios que me desafiam na condição de pesquisador. Essas escolhas moldam, transformam, delineiam e matizam uma trajetória de vida e acadêmica permeada por dúvidas, por (in)certezas e por decisões. Sendo assim, ao longo das próximas linhas, apresento os principais elementos que constituem o trabalho: conceitos, questões e proposições que possibilitam pensar as masculinidades disparatadas.

A escolha em abordar a invenção dos *Dzi Croquettes* e dos *Secos & Molhados* se deu por três motivos: o primeiro é por visualizar, em ambos os grupos, um conjunto heterogêneo de performances, de representações, de apresentações, de música e de teatralidade que complexificam uma visão parcial e simplista dos enunciados normativos de masculinidade e de feminilidade que atravessavam e constituíam os discursos dos ideólogos da ditadura que, por sua vez, valiam-se de uma retórica de defesa da moralidade pública e dos bons costumes no intuito de controlar e disciplinar os corpos considerados uma ameaça à ordem social binária de gênero.

O segundo motivo se relaciona com um interesse particularizado, gestado ainda no curso de graduação em história na UFRRJ, ao estudar as relações de gênero com ênfase nos modos de construção das masculinidades constituídos por enunciados, imagens, ritos,

hábitos, práticas, táticas e estratégias, historicamente localizadas. Esse interesse me foi despertado a partir do contato com algumas discussões em disciplinas como “Infames, anormais, desclassificados e abomináveis. Reflexões historiográficas e metodológicas”, cursada em 2011, e “Relações de gênero, masculinidades e estudos *queer*”, cursada em 2013.

Essas disciplinas funcionaram como espaços heterotópicos (FOUCAULT, 2015), sendo possível experimentar outros olhares não-normativos ao respeito do saber histórico levando em consideração que as discussões proporcionadas pelos estudos de gênero e os estudos *queer* ainda causam destabilizações no campo historiográfico ao questionar, por exemplo, o viés normativo e excludente da escrita historiográfica.

Nesse ínterim, tive contato com os livros *Nordestino: uma invenção do falo. Uma história do gênero masculino*, do historiador Albuquerque Júnior, publicado em 2003, e *Além do Carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*, do historiador James Green, publicado nos anos 2000. Além dessa historiografia, o contato com o documentário *Dzi Croquettes*, lançado em 2009, e em DVD em 2010, foi importante na ampliação do meu horizonte de análise, possibilitando investigar a construção das masculinidades no âmbito da ditadura civil-militar.

Na ocasião, o exame dos testemunhos colhidos pelos diretores Rafael Alvarez e Tatiana Issa e o cruzamento da história dos *Dzi* com a historiografia sobre a ditadura brasileira me possibilitaram abordar as masculinidades a partir do grupo teatral *Dzi Croquettes*. Como um primeiro investimento de pesquisa, apresentei uma monografia (SILVA, 2014) com ênfase na história do grupo, na escolha dos integrantes e suas contribuições no campo teatral.

Em 2015, iniciei o curso de mestrado em história na mesma instituição, dando continuidade à pesquisa sobre os *Dzi Croquettes*, mas acrescentando ao corpus documental algumas matérias jornalísticas sobre o grupo, publicadas em periódicos como o *Jornal do Brasil* e o *Lampião da Esquina*, tendo a masculinidade como eixo principal. Ao longo do mestrado, identifiquei semelhanças entre as performances e a composição estética dos *Dzi Croquettes* e dos *Secos & Molhados*. Todavia, devido aos limites do tempo de pesquisa e de escrita, essa temática não foi explorada na época.

Sendo assim, em maio de 2017 apresentei a dissertação intitulada *Dzi Croquettes: invenções, experiências e práticas de si – masculinidades e feminilidades vigiadas* com

ênfase na experimentação do corpo, na ambiguidade e no trânsito estético e performativo de gênero, assim como a relação do grupo com a censura da época.

No segundo semestre de 2017, fiz o processo seletivo de doutorado da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ) e da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) com o pré-projeto intitulado “Práticas de si, experimentações e invenções da subjetividade na ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985): sexualidades disparatadas em *Secos e Molhados*, *Dzi Croquettes* e *As Tais Frenéticas*”. Sendo aprovado em ambas, optei por continuar na UFRRJ.

A proposta inicial era ambiciosa, mas, no decorrer do doutorado e com as críticas e os apontamentos pertinentes, restringi seu escopo apenas para o eixo das masculinidades, tendo como interlocutores principais os *Dzi Croquettes* e os *Secos & Molhados*. Para abordá-los, estabeleci como eixos temáticos a emergência da contracultura e do desbunde, a constituição das relações de amizade e a ambiguidade de gênero na composição e na guerrilha estética e performática dos grupos, tendo a relação entre ditadura, gênero e sexualidade como eixo historiográfico.

Além desse itinerário institucional, reconheço que escrevo a partir de uma série de lugares. O primeiro deles é o de alguém que fez das masculinidades (com sua política de gênero, de sexualidade e de raça) o principal foco de suas inquietações intelectuais ao longo de sua formação acadêmica, que começou em 2010 numa instituição Federal centenária e localizada na Baixada Fluminense e que se tornou o principal espaço de formação e de interlocução pessoal e profissional nos últimos 10 anos. Além disso, há outro lugar atravessado por uma série de marcadores sociais que me constitui como sujeito de enunciação.

Sou classificado, segundo o IBGE, como um homem pardo/mestiço<sup>1</sup> e que discordou de ideários normativos de gênero e de sexualidade (com suas intersecções racistas e classistas) que tentavam e tentam lhe impor e que demarcavam horizontes de amizade, de afeto e de perspectivas de vida. Além disso, sou também um alguém que – vindo de uma família de trabalhadores pobres, com uma escolarização precária e com

---

<sup>1</sup> Sobre os debates, os deslizamentos e clivagens no uso das categorias “pardo” e “mestiço”, conferir: MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. SILVA, Graziella Moraes. LEÃO, Luciana T. de Souza. O paradoxo da mistura: identidades, desigualdades e percepção de discriminação entre brasileiros pardos. RBCS vol. 27, nº 80, p. 117-133, outubro/2012.

prescrições de gênero e de mundo binárias e restritas, pôde se inserir na universidade a partir das frestas e da insistência em fazer parte de um espaço, até então, distante do meu horizonte de expectativa, tornando-me o primeiro da minha família a obter um diploma de nível superior, fazendo valer o poder de transformação que a educação pública pode exercer na trajetória e na vida de um sujeito.

Dessa forma, evidencio o lugar social e histórico de alguém que, produzido a partir dessas marcas sociais, fez e faz de sua atuação como professor/pesquisador um modo de se reinventar, de compreender e de agir no mundo à sua volta. Essa reflexão se possibilita pelo entendimento de que a produção científica é marcada pela consciência da parcialidade e da posicionalidade de modos de ver e de fazer que, nos termos de Donna Haraway (1995), significa reconhecer a impossibilidade de produzir um saber que se queira neutro e universal. Pelo contrário, evidenciar o lugar social é uma maneira de situar o lugar histórico que nos produz como sujeito de gênero, de raça, de classe<sup>2</sup> e de sexualidade, assim como os pressupostos epistemológicos, nem sempre conscientes, que mobilizamos quando produzimos a nossa interpretação do passado. (JENKINS, 2014).

Todavia, enumerar essas experiências e situar o lugar social que me constitui como sujeito e me confere a possibilidade de me colocar como um intelectual específico (FOUCAULT, 1979) não significa que compartilho de uma leitura rápida e de um uso superficial e impreciso da concepção de “lugar de fala”<sup>3</sup>, em grande medida vulgarizada,

---

<sup>2</sup> Neste trabalho, compreendo classe não apenas como o acesso ao poder econômico, isto é, não podemos compreender classe unicamente “pela renda auferida pelo indivíduo”. Para além disso, é preciso observar os elementos que, de fato, conferem status social, denominado por Jessé Souza de *habitus* estético. Ou seja, as classes que obtêm real privilégio são aquelas que, no processo de reprodução social, “transmitem aos seus filhos o amor à leitura, o gosto por línguas estrangeiras desde cedo, a dedicação ao pensamento abstrato, o hábito de consumo legítimo de objetos culturais, etc.” (SOUZA, 2021, p. 201). Logo, pertencer a uma determinada classe, significa incorporar e reproduzir um conjunto de práticas, de modos de ser e de fazer atrelados ao pertencimento a determinado grupo social. Neste caso, alguns membros dos *Dzi* e dos *Secos & Molhados* tiveram condições de acessar melhores escolas, desenvolver hábitos de apreciação da arte, conhecimento de outros idiomas, forjando um repertório social denso e pujante que foi mobilizado ao longo da trajetória de formação de ambos os grupos.

<sup>3</sup> Além das proposições de Djamila Ribeiro (2017) sobre a concepção, justificativa e modos de uso da noção analítica de “lugar de fala”, temos outras duas perspectivas críticas à instrumentalização dessa proposição. A primeira, é tratada no recente livro do sociólogo Jessé Souza (2021), *Como o racismo criou o Brasil*, que apresenta uma leitura crítica do modo de circulação e apropriação do termo “lugar de fala” em boa parte do debate contemporâneo sobre a produção do conhecimento. O autor destaca que noções de “lugar de fala”, “representatividade” e “empoderamento”, apesar da concepção de emancipação dos sujeitos dentro de uma determinada ordem social, quando não historicizadas, podem reforçar uma retórica neoliberal centrada na trajetória individual e com pouca efetividade na transformação social do coletivo que se quer representar. Em certa medida, os argumentos de Souza podem ser aproximados da perspectiva de Nancy Fraser (2018), *Do neoliberalismo progressista a Trump – e além*. De modo geral, a autora pontua os limites de um neoliberalismo progressista (que se articula com as políticas de reconhecimento) *versus* um neoliberalismo



como modo de legitimação do discurso e da verdade histórica, ou, ainda, na existência de “domínios reservados e inacessíveis àqueles ou àquelas que não pertencem ao grupo que está no centro de um trabalho ou de uma pesquisa” (ERIBON, 2008, p. 22).

Isto é, a relevância e a pertinência do fazer intelectual implicam que “todos possam intervir em todos os debates e que os trabalhos não sejam [qualificados ou] desqualificados de antemão por aqueles ou aquelas que acreditam ter o monopólio de um campo” (ERIBON, 2008, p. 22) ou intentam controlar o que é dito e como é dito no intuito de impor uma narrativa condescendente com compromissos políticos e ideológicos dos mais diversos, incorrendo muitas vezes no uso duvidoso e abusivo da História. (BAETS, 2013; 2019).

Com isso, e tendo em vista que o “papel do intelectual não é mais o de se colocar ‘um pouco na frente ou um pouco de lado’ para dizer a verdade muda de todos”, mas é “antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da ‘verdade’, da ‘consciência’, do discurso” (FOUCAULT, 1979, p. 71), é nesse campo sinuoso, arenoso e escorregadio dos estudos das masculinidades e da ditadura civil-militar que este trabalho está situado.

## **Historiografia e Ditadura: novos olhares**

A produção historiográfica sobre a ditadura civil-militar é ampla e heterogênea. Áreas de História, de Ciências Sociais e de Ciências Jurídicas são predominantes nesse debate. De modo geral, posso dizer que pelo menos três eixos temáticos orientam boa parte da produção historiográfica sobre o período, quais sejam: o Golpe de 1964<sup>4</sup>, a luta

---

reacionário (caracterizado pela financeirização da economia, naturalização da desigualdade e hierarquia social). A segunda, é tratada pelo sociólogo Richard Miskolci (2021) no livro *Batalhas Morais: política identitária na esfera pública técnico-midiatizada*, o autor evidencia a centralidade das redes sociais como uma nova esfera pública técnico-midiatizada que rejeita os mediadores sociais (como a universidade) potencializando o individualismo neoliberal, muitas vezes, confundido com uma busca por “protagonismo”. Neste caso e em diálogo com Joan Scott (1998), “*A invisibilidade da experiência*”, Miskolci sublinha os limites de uma reflexão forjada apenas na experiência do sujeito cognoscente.

<sup>4</sup> Conferir: DREIFUSS, René. *1964: a conquista do Estado ação política, poder e golpe de classe*. Petrópolis: Vozes, 1981. FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, nº 47, p. 29-60, 2004. FICO, Carlos. *O golpe de 1964: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014. MORAES, Maria Lygia. *O golpe de 1964: testemunho de uma geração*. In: REIS, Daniel; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo (Org.). *O golpe e a ditadura militar – 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru: EdUSC, 2004, p. 297-314. ALONSO, Angela; DOLHNIKOFF, Miriam. (Org.). *1964: do golpe a democracia*. São Paulo: Editora HEDRA, 2015. ZACHARIADHES, Grimaldo Carneiro. *1964: 50 anos depois: a ditadura em debate*. Aracaju: EDISE, 2015.

armada<sup>5</sup> e a denominada resistência democrática<sup>6</sup>, acrescidos também dos debates a respeito da cultura política<sup>7</sup> e a tese do revisionismo histórico<sup>8</sup>.

Na leitura histórica de Mariana Joffily (2018) e de Reginaldo Cerqueira (2018), essas preleções temáticas, principalmente, nas datas de aniversários “redondos” do golpe de 1964, como nos 40 anos do golpe em 2004 e os 50 anos do golpe em 2014, constituíram-se em momentos de efervescência e de controvérsias públicas e acadêmicas em torno de assuntos como seu caráter, a relação da sociedade civil com o regime, o papel da luta armada e a periodização da ditadura.

Após o aniversário de 56 anos do golpe de 1964, em 31 de março de 2020, e imersos numa conjuntura social, política e econômica instável e marcada pela ascensão fantasmática do autoritarismo *a la* 1964, ainda se faz necessária uma reflexão potente e acurada sobre a repressão e a censura praticadas sobre homens e mulheres que não se adequavam ou eram vistos como transgressores e/ou dissidentes da ordem de gênero do regime sexual autoritário, assim como a criação e a invenção de novos modos de vida, proposta que norteia esta tese. Para isso, é necessário esclarecer a opção pela denominação ditadura civil-militar frente a outras variações do termo<sup>9</sup>.

De acordo com Carlos Fico (2013a), o golpe de 1964 foi civil-militar, pois contou com a participação de agentes civis, como Carlos Lacerda, Magalhães Pinto etc. Por

---

<sup>5</sup> Conferir: JÚNIOR, Ottoni. *O baú do guerrilheiro: memórias da luta armada urbana no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004. SALES, Jean. *A luta armada contra a ditadura militar: a esquerda brasileira e a influência da revolução cubana*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007. SALES, Jean. *Guerrilha e revolução: a luta armada contra a ditadura militar no Brasil*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

<sup>6</sup>Conferir: AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, imprensa e Estado autoritário (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência: o Estado de São Paulo e movimento*. Bauru: EdUSC, 1999. NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico*. São Paulo: Intermeios: 2017. RIDENTI, Marcelo. Resistência e mistificação da resistência armada contra a ditadura: armadilhas para os pesquisadores. In: REIS, Daniel; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo (Org.). *O golpe e a ditadura militar – 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru: EdUSC, 2004, p. 53-65. RIDENTI, Marcelo. As oposições à ditadura: resistência e integração. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo P. Sá (Org.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 30-47.

<sup>7</sup> Conferir: MOTTA, Rodrigo. Cultura política e ditadura: um debate teórico e historiográfico. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 10, n. 23, p. 109-137, 2018.

<sup>8</sup> Conferir: MELO, Demian. *A miséria da historiografia: uma crítica ao revisionismo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Consequência, 2014. SENA JÚNIOR, Carlos; MELO, Demian; CALIL, Gilberto. (Org.). *Contribuição à crítica da historiografia revisionista*. Rio de Janeiro: Consequência, 2017.

<sup>9</sup>Sobre as dissensões no uso dos termos “ditadura civil-militar”, “regime militar”, “ditadura empresarial-militar”, conferir: NAPOLITANO, Marcos. O golpe de 1964 e o regime militar brasileiro. Apontamentos para uma revisão historiográfica. *Contemporânea Historia y problemas del siglo XX*, v. 2, a. 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. 2012. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

consequente, o que se seguiu foi um governo estritamente militar, pois os agentes civis foram afastados dos postos de comando, como o próprio Carlos Lacerda e Adhemar de Barros. Dessa maneira, para o período de 1964-85, o autor prefere a designação ditadura militar. Daniel Aarão Reis (2014), por seu turno, sugere que a participação de amplos setores organizados da sociedade civil possibilitou o golpe, a implementação e a manutenção da ditadura, pois alguns se beneficiaram das políticas repressivas do período. Ressalta-se, ainda, a ambiguidade e a ambivalência presentes em diferentes grupos, como intelectuais, músicos<sup>10</sup>, cinema<sup>11</sup> e agentes da luta armada. Entre resistências e consentimentos, Reis (2014) sugere que a ditadura foi civil-militar. Nas palavras do autor:

[A] ditadura 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 (REIS, 2014, p. 18).

Isso evidencia que a trama histórica do nosso passado recente é muito mais complexa e arenosa, não cabendo em sistemas simplificadores e maniqueístas de interpretação e análise da realidade como uma concepção estática e binária entre direita e esquerda, sem considerar as nuances, os deslocamentos, as tensões, os interesses e as especificidades características da época. Por isso, opto pela designação “ditadura civil-militar” por compreender que as práticas de censura foram em grande medida incitadas por indivíduos e por segmentos da sociedade civil junto às instâncias repressivas, como a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), num jogo de retroalimentação entre os agentes repressivos e os grupos civis. Conforme sublinha Renan Quinalha,

[...] as diferentes camadas em que se desdobrava a repressão política e moral, em cada momento e contexto específico, assumiram contornos próprios em uma combinação peculiar entre razões superiores de

---

<sup>10</sup>Vide a controvérsia em torno da biografia de Simonal. Conferir: MATTOS, Romulo. Revisionismo histórico e música popular: a tentativa de reabilitação de Wilson Simonal na memória social. In: MELO, Demian. *A miséria da historiografia: uma crítica ao revisionismo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Consequência, 2014, p. 209-238. ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

<sup>11</sup>A respeito da relação ambígua e até contraditória do estado brasileiro autoritário com a criação da Embrafilmes, a censura cinematográfica e as pornochanchadas, conferir: MARTINS, William de Souza Nunes. *Produzindo no escuro: políticas para a indústria cinematográfica brasileira e o papel da censura (1964-1988)*. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009. 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 em Relações Internacionais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

Estado, um sem número de atos legais esparsos e convicções pessoais dos agentes que implementavam as políticas públicas (QUINALHA, 2017, p. 30).

Com efeito, engendrou-se uma política sexual constituinte do regime autoritário que orientava e justificava boa parte dos atos de censura praticados pelos agentes do estado brasileiro que buscavam não só interditar ou proibir os corpos considerados desviantes ou dissidentes nos espaços midiáticos e na esfera pública, mas também traçavam uma linha de classificação das condutas consideradas legítimas e desejáveis ao projeto de homogeneização social evocados no âmbito da Doutrina de Segurança Nacional que, por meio de seus enunciados, criou a figura do “inimigo interno” aplicado não só ao espectro político como também ao campo moral, articulando a homossexualidade como um elemento de degeneração social e corrupção juvenil.

Ao evocar o termo ditadura civil-militar, não pretendo incorrer numa discussão nominalista, no sentido “de acreditar que chegar a um nome, ou um conceito defina a natureza dos eventos” (FICO, 2013, p. 469). No mais, entendo que tal designação é uma escolha epistêmica e política na medida em que acentua, denuncia e localiza a participação e a colaboração de civis em torno da manutenção do regime sexual alicerçado na heterossexualidade compulsória e na marginalização das chamadas minorias sexuais e/ou eróticas (MARCELINO, 2011).

Dessa forma, fica evidente que parte significativa da produção historiográfica sobre a ditadura civil-militar brasileira, recorrentemente, enfatiza a dimensão política, no sentido *stricto* do termo, como os partidos e as instituições, sedimentando uma narrativa marcada pela díade censura e repressão. Nas palavras de Douglas Marcelino,

[...] 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 à história política da ditadura militar. (MARCELINO, 2011, p. 22).

A percepção de que a ditadura foi tolerante e até permissiva do ponto de vista moral foi evocada em leituras de autores como o filósofo Renato Janine Ribeiro (2005) e da socióloga Anette Goldberg (1987)<sup>12</sup>. Ao abordar a distinção entre política

---

<sup>12</sup>A socióloga analisou a formação do feminismo no Brasil desde os anos 1960, focalizando uma dicotomia entre “movimento feminista” e “movimento de liberação das mulheres”.

institucional-partidária e o campo dos costumes, Janine afirma que no âmbito das ditaduras latino-americanas, no Brasil:

[...] a repressão foi bastante leve – ou mesmo tolerante – no que dizia respeito a sexo, a costumes, a sentimentos. Isso pode significar que nossos ditadores fossem mais inteligentes, ou, o que é mais provável, que a sociedade brasileira separe, mais que as duas outras, a política em sentido mais próprio e os costumes – e talvez que a vitalidade se concentre mais nestes últimos. O Brasil conseguiu assim liberar costumes no momento mesmo em que a ditadura reprimia a política. Por isso mesmo, estudar apolítica no Brasil exige que entendamos este dado básico: que a liberdade, aqui, tem a ver mais com os costumes do que com as instituições políticas (RIBEIRO, 2005).

Por outro lado, desde o final dos anos 1990 e início dos anos 2000, uma preocupação com o “lugar” das mulheres (ROSA, 2009 e 2013), dos homossexuais, das lésbicas, de travestis (LOPES, 2016 e 2018) e de transgêneros (LOPES, 2015) no período da ditadura ampliou o olhar e reposicionou a abordagem historiográfica e o entendimento de tal *realidade*<sup>13</sup>. Como ponto de partida dessa virada analítica, destaco os trabalhos historiográficos de Ana Maria Colling (1997) e James Green (2000).

Considerado um dos primeiros trabalhos sobre a figura da mulher militante na ditadura, Colling (1997) abriu um profícuo caminho de pesquisa ao colocar, no centro da narrativa, personagens silenciadas e invisibilizadas por uma historiografia feita e pensada no masculino. Ao fazer um balanço da produção feminista na data dos 50 anos do golpe de 1964, a autora (2015) destaca que a discussão sobre sexualidade feminina, ao longo das décadas de 1960-70, era considerada um tabu, de modo que:

[...] 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 político. (COLLING, 2015, p. 375).

Green (2000), por sua vez, ao tematizar a história da homossexualidade masculina ao longo do século XX no Brasil com ênfase na capital do Rio de Janeiro e de São Paulo,

---

<sup>13</sup>Realidade aqui não é apenas “o dado bruto da experiência imediata das coisas e das relações, mas a concomitante elaboração que estas sofrem a partir de nossa capacidade de simbolização, conceituação e significação”, mas, como argumenta Albuquerque Júnior, é um conceito, um efeito de múltiplas “operações de significação, de classificação, de racionalização, de rememoração, de imaginação”, empreendidas pelos indivíduos de acordo com históricas condições de possibilidades numa dada sociedade assim como as suas relações sociais, práticas culturais, posição de classe, de gênero, de sexualidade etc. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006, p. 198).

permite visualizar os jogos, as táticas e as negociações desses sujeitos com a dinâmica da política sexual autoritária assim como a produção de uma “subcultura homossexual” nessas cidades. Além disso, pôde manejar e mapear um vasto conjunto documental, como jornais, arquivos policiais, registros médicos e uma série de depoimentos de travestis e homossexuais que vivenciaram os anos 1960-1980, de suma importância ao fazer histórico das relações de gênero e das homossexualidades.

Na visão da antropóloga Mariza Corrêa, as pesquisas em torno dos anos 1960-1970 têm, constantemente, esquecido elementos do âmbito social e cultural como “a música e o teatro”, bem como “a relação entre sexo e gênero e a temática, só recentemente transformada em questão teórica, do uso performático do corpo” (CORRÊA, 2001, p. 21), como no caso dos *Dzi Croquettes* e dos *Secos & Molhados*.

Além desse esquecimento, acrescento que ainda vigora em nosso campo de saber uma falsa ideia de que determinadas questões com ênfase no gênero, na raça e na sexualidade fossem desmedidamente “particulares” e “parciais” diante de questões consideradas “universais”. Mesmo com a consolidação da história das mulheres e dos estudos de gênero no Brasil nas três últimas décadas, falar do desejo, do corpo e da sexualidade ainda causa arrepios em muitos historiadores e historiadoras que insistem na ficção discursiva da objetividade e da subjetividade científica, como se esses temas não pudessem ser objeto de reflexão histórica (DASTON, 2017).

Mas você pode se perguntar: o que levaria a essa resistência epistemológica? Afinal, como afirma Marc Bloch (2001, p. 20), “o bom historiador se parece com o ogro da lenda. Onde fareja carne humana, sabe que ali está sua caça”. Para responder a essa pergunta, apresento duas proposições. A primeira, enfatizada pelo historiador Albuquerque Júnior (2019) em seu ensaio *O passado, como falo?*, sugere que a historiografia, pelo menos desde os antigos, é uma escrita de homens para homens. O autor argumenta que ela:

[...] nasceu para registrar eventos onde os corpos masculinos se ferem, se mutilam, se esventram, sangram, se laceram, perdem a vida, devém cadáveres. No entanto, já em seus inícios, a escrita da história vira o rosto diante desses corpos, da materialidade sangrenta dos corpos que morrem em suas refregas. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2019, p. 39).

Como um dos seus efeitos, essa escrita criada e forjada num regime (cis)heterossexual (WITTIG, 2006) invisibilizou e mutilou discursivamente os corpos e

silenciou as vozes de mulheres, de crianças, de pobres, de loucos, de subalternos etc., ou seja, “todos aqueles que não faziam parte da casta dos homens que contam e merecem ser contados” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2019, p. 40).

Por sua vez, sedimentou-se uma narrativa ficcional na medida em que “só existiam homens, onde só se moviam personagens masculinas, em que as mulheres apareciam aqui e ali como sombra por trás de seus companheiros” (*Ibidem*). Esses corpos femininos, quando nomeados, eram classificados como “estranhos, ameaçadores, corpos com artes e manhas ininteligíveis, corpos de bruxas<sup>14</sup>, de feiticeiras, de augures, de pitonisas, de princesas, de videntes, de prostitutas” (*Ibidem*, p. 41).

Consequentemente, a inserção de mulheres cisgêneras<sup>15</sup> na academia desde as décadas de 1960 (França), de 1970 (EUA) e de 1980 (Brasil) alterou boa parte desse cenário, vide a crítica protagonizada pelos estudos feministas à “figura do sujeito unitário, racional, masculino que se colocava como representante de toda a humanidade” (RAGO, 1998, p. 91), questionando a hegemonia masculina branca e heterossexual nas discussões sobre gênero, sexo e raça.

Por sua vez, o feminismo desnaturalizou a categoria “homem” como sujeito universal até então não marcado por noções de gênero, de sexualidade e de raça, enfatizando as relações de poder entre os gêneros alicerçados no dimorfismo sexual e percebendo “que as subjetividades são históricas e não naturais, que os sujeitos estão nos pontos de chegada e não de partida” (*Ibidem*), ou seja, a partir das proposições sobre o “sujeito e a verdade” empreendidas por Michel Foucault, busca-se “uma análise do sujeito

---

<sup>14</sup> Quando questionado sobre as críticas feministas aos seus estudos sobre feitiçaria, por não ter um diálogo com a perspectiva de gênero, o historiador Carlo Ginzburg respondeu que “só aos poucos fui me conscientizando de que o que eu considerava, por assim dizer, uma abordagem neutra da história era, de fato, uma abordagem masculina” (PALLARES-BURKE, 2000, p. 906).

<sup>15</sup> Essa categoria, em termos contemporâneos, é utilizada para demarcar que, na segunda metade do século XX, quando abordamos a entrada de mulheres na academia, ainda não se falava da emergência e da presença de mulheres travestis e transexuais, como na atualidade. Todavia, vale destacar que dentro da noção de cisgeneridade há também discussões e intersecções de mulheres lésbicas e de mulheres negras disputando o regime de visibilidade feminina e pautando questões relacionadas a sexualidade e a identidade racial à época, temas circundantes das pautas e reivindicações das feministas que integravam o que pode ser denominado como feminismo liberal, constituído, em sua maioria, por mulheres brancas e pertencentes as camadas médias. Sobre as múltiplas correntes do feminismo (branco, negro, indígena, comunitário, radical, materialista, anarquista, socialista, etc). MCLAREN, Margaret. *Foucault, feminismo e subjetividade*. São Paulo: Intermeios, 2016.

não dissociado da história de suas práticas de transformação” (GROS, 2012, p. 317), mas entendendo que este é *efeito* de uma complexa trama histórica e que é capaz de (re)elaborar e (re)inventar outras relações para consigo como um modo alternativo ao poder disciplinar. Sendo assim, “os feminismos, a chamada História das Mulheres e depois a incorporação da abordagem de gênero, alteraram os antigos alicerces da escrita da história” (LOPES, 2018, p. 80).

Nessa perspectiva, Ana Maria Colling (2015) e Margareth Rago (2013) identificam e denunciam esse olhar masculinizado na escrita da história recente. Para elas, boa parte da história sobre as oposições e as resistências às arbitrariedades da ditadura naturalizou uma narrativa, predominantemente, masculina, produzindo os sons do silêncio e o apagamento das mulheres como sujeito político (OLIVEIRA, 2018).

Nessa linha interpretativa, a maioria das produções em torno da memória, dos testemunhos e das autobiografias, após o fim da ditadura, “foram produzidos por militantes do sexo masculino, embora muitas mulheres tivessem tido uma atuação de destaque nos grupos políticos 'revolucionários' e na resistência contra o regime” (RAGO, 2013, p. 62).

Para a historiadora Cristina Wolff, pesquisadora das relações de gênero e ditadura, ao lembrar a fala de uma entrevistada uruguaia, sublinha que tal fato ocorreu porque “ao sair da prisão, os homens foram dar entrevista coletiva à imprensa, e as mulheres foram correndo para suas casas e suas famílias” (WOLFF, 2014), reforçando, em grande medida, as posições normativas de gênero: mulheres restritas ao espaço doméstico, ao cuidado da casa e dos filhos; homens, ao espaço público, arena da chamada grande política.

Ao investigar a trajetória e a experiência de mulheres militantes no intuito de denunciar os silêncios operados na e pela historiografia recente, Susel Rosa observa que, para os agentes da ditadura, as mulheres “militantes encarnavam um papel duplamente transgressor: transgrediam enquanto agentes políticos ao se insurgirem contra a ditadura e transgrediam ao romper com os padrões tradicionais de gênero ao ocupar o espaço público e a arena política” (ROSA, 2013, p. 311). Isso demonstra que o gênero está imbricado nas relações de poder em todos os níveis de sua prática.

Ao abordarem a relação entre ditadura e homossexualidades, Green e Quinalha (2014, p. 18) reconhecem que, apesar do esforço analítico e da “profusão de reflexões nos



últimos anos sobre o tema”, ainda existe uma “ausência de produção acadêmica mais profunda que se mostre capaz de analisar, com o devido cuidado, as questões relacionadas às sexualidades dissidentes e suas interações com as mudanças que marcaram o regime de 1964” (*Ibidem*, p. 19).

Ademais, os autores identificam que os trabalhos que focalizam a dimensão da sexualidade, geralmente, ignoram “sua relativa autonomia dos processos políticos mais gerais” ou discute-a “como se estivesse completamente desconectado da história do período” (*Ibidem*, p. 18-19). Como consequência, ambos os pressupostos acarretam prejuízos para investigar as complexas relações e mediações das sexualidades com a dinâmica social e institucional das relações de poder. Sendo assim, indagam:

[...] 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? (*Ibidem*, p.19).

Referente à questão acima, acrescento: quais os possíveis efeitos na produção das masculinidades disparatadas a partir da ambiguidade cênica e performativa dos *Dzi Croquettes* e dos *Secos & Molhados*?

A segunda proposição compreende a cisgeneridade heterossexuada como condição epistemológica do fazer e do pensar históricos. De origem incerta, o termo cisgeneridade surgiu nas tramas discursivas do movimento transsexual por volta dos anos 1990 para nomear uma complexa trama de sentidos e de significantes do pensamento ocidental moderno que classifica os corpos sexuais como “normais” a partir de uma coerência entre sexo-gênero-desejo (VERGUEIRO, 2016<sup>a</sup>, SILVA, SOUZA, BEZERRA, 2019).

Segundo Lucas Besen (2018), o termo teria sido utilizado para se referir às pessoas que se identificam com o gênero referente ao sexo assignado ao nascer no artigo “Transexuais e nossa visão nosomorphica”, do psicólogo alemão Volkmar Sigusch. Consequentemente, continua o autor, o uso frequente em artigos e publicações se intensificou a partir do ano de 2006, principalmente no campo dos chamados estudos queer.

A popularização do termo é creditada a Julia Serano, autora de *Whipping Girl: A Transsexual Woman on Sexism and the Scapegoating of Femininity* (2007), livro no qual

uma agenda do ativismo trans foi elaborada e alinhada com certas correntes feministas do período.

De modo geral, uma das primeiras definições do termo “cis”, datada de maio de 1999, é atribuída a Donna Lynn Matthews, em trecho abaixo exposto:

Uma vez que definimos gênero como ‘as características comportamentais, culturais ou psicológicas associadas a um sexo’, cisgênero literalmente significa: estar do mesmo lado das características comportamentais, culturais ou psicológicas associadas a um sexo. Simplificando, significa que a identidade e apresentação de alguém é compatível com sua morfologia física (Apud BESEN, 2018, p. 43).

No entanto, na trilha dos debates e embates políticos e sociais em torno da despatologização das identidades trans, o cisgênero deixou de ser entendido como um correspondente biomédico do binômio “cisgênero-transgênero”, passando a designar e nomear um “sistema específico de saber-poder sobre corpos, subjetividades e sexualidades” (BESEN, 2018, p. 44).

Essa categoria surge com força analítica no âmbito dos estudos queer (JESUS, 2020) e, principalmente, daqueles que preconizam as relações de poder entre “a historiografia e as diversidades corporais e a de identidades de gênero” (LOPES, 2018, p. 82). Isto é, os estudos que evidenciam as histórias e as trajetórias, principalmente, de pessoas trans que questionam os processos de normalização e normatização dos corpos sexuados nas relações de gênero, bem como o regime de normalidade da escrita da história.

Nessa linha teórica, um dos objetivos principais dos estudos *queer* é desnaturalizar o dispositivo de sexualidade, conforme descrito por Foucault, que tem a heterossexualidade compulsória como sua força motriz. No âmbito historiográfico, busca-se examinar as “estruturas binárias que permitiram às ciências modernas [como a História] construir o seu olhar sobre os seus objetos de estudo” (BRULON, 2018, p. 61) como objetividade/subjetividade, razão/paixão, masculino/feminino etc.

Em vista disso, o termo cisgênero tem sido adotado no intuito de nomear um conjunto de pessoas que se identificam com o gênero que lhes foi atribuído quando de seu nascimento. O transgênero, por seu turno, classifica um conjunto de pessoas que não se identificam com o gênero atribuído quando do seu nascimento.

Uma das características mais recorrentes da cisgeneridade é a binariedade como um princípio normativo que marca, define e regula o destino dos corpos, tornando-os

inteligíveis. Logo, os sujeitos que fogem a essa norma são nomeados como “anormais”, abjetos e, conforme sugere Butler (2019), desprovidos do estatuto de humanidade.

Fábio Lopes sugere que historicizar as cisgeneridades é uma “estratégia de combate, pois evidencia que as chamadas essências, papéis e expressões de gênero são socialmente forjadas, aprendidas, repetidas, inclusive entre aqueles/as que se identificam com o gênero atribuído quando de seu nascimento” (LOPES, 2018, p. 87). É, também, uma maneira de analisar os efeitos da relação saber-poder-sujeito na produção dos corpos sexuais e generificados. Além disso, permite questionar os lugares de enunciação e transformar em sujeitos aqueles e aquelas até então vistos como objetos, muitas vezes exotificados e subalternizados pela narrativa hegemônica.

Com essa premissa, e a partir da atuação do ativismo trans, é que termos como “cissexual”, “cissexista”, “cisgênero”, “cistema”, “cisnormatividade”, “cisheteronormatividade”, e mais recentemente também a noção de “cismasculinidades” (FUCHS et al, 2021), passaram a compor o vocabulário desse segmento como uma maneira de descrever e nomear os não-transgêneros no intuito de descentralizar o grupo social percebido como dominante, estabelecendo, assim, uma alternativa ao binômio “normal/anormal” nas designações médico-jurídica da transgeneridade.

Viviane Vergueiro tem explorado o papel normativo da cisgeneridade ao analisar as vivências trans. Em suas palavras, ao abordar esse conceito,

[...] trata-se, sim, de um esforço no sentido de encontrar formas de se referir às normalidades corporais e de identidades de gênero sem recorrer a terminologias que, de uma maneira ou outra, partem da naturalidade ou superioridade cisgênera – como, por exemplo, o uso de termos como “biológico” e “de verdade” para designar pessoas que não sejam trans travestis (VERGUEIRO, 2016, p. 252).

Dentro de uma perspectiva transfeminista e *queer*, Vergueiro destaca que o termo cisgeneridade tem sido um recurso teórico e político associado às comunidades trans enquanto uma estratégia de “nomeação da normalidade” contra a qual pessoas trans são classificadas como “imorais” e diagnosticadas como portadoras de “transtornos mentais”.

Ainda nesse caminho, Letícia Nascimento enfatiza que o conceito de cisgeneridade:

[...] é capaz de estabelecer um paralelo crítico ao da transgeneridade, revelando que, apesar de todos os gêneros passarem por um processo de materialização a partir de práticas discursivas sobre o sexo, os corpos cis gozam de um privilégio capaz de colocá-los em uma condição natural, como sexo/gênero real, verdadeiro, na medida em que as

transgeneridades são caracterizadas como uma produção artificial e falseada da realidade cisnormativa (NASCIMENTO, 2021, s/n).

Sendo assim, é preciso destacar a pluralidade do termo cisgeneridade, pois, apesar de gays e de lésbicas se identificarem com o sexo e com parte das designações do gênero atribuído quando do nascimento, ao renunciarem a heterossexualidade compulsória no campo do desejo afetivo-sexual, tensionam a equação sexo-gênero-desejo e, por isso, são também classificados e colocados na linha da abjeção. Ou, ainda, no caso dos homens gays, muitos se distanciam dos estereótipos atribuídos ao masculino como os signos de força, virilidade exacerbada e da estereotipia da dominação masculina.

Essa diferenciação é necessária para não colocarmos gays e lésbicas no mesmo patamar de exercício de poder, tal qual o exercido por pessoas heterossexuais, no uso conceitual e analítico da cisgeneridade. Além do que, a expressão de gênero entre homens gays (masculino/afeminado) e lésbicas (butch/femme) rasura, dentro de determinados limites, as insígnias de masculinidade e de feminilidade e materializam o caráter múltiplo da cisgeneridade na construção das identidades.

Dessa maneira, faz jus olharmos para a categoria “cisgeneridade” numa perspectiva interseccional, haja vista que gênero, raça, classe e orientação sexual configuram não uma equação cumulativa de opressões, mas sim uma imbricação entre marcadores sociais de valores distintos que se relacionam, porém igualmente mantêm uma margem de mobilidade entre si. Por isso, precisam ser vistos e compreendidos como uma “realidade compósita”<sup>16</sup> constantemente negociada (VIVEROS VIGOYA, 2018; AKOTIRENE, 2019).

No mais, quando se trata de termos como “normalidade” e “privilégio”, é preciso destacar que, mesmo com os avanços legais no campo da conquista de direitos de

---

<sup>16</sup> Essa expressão compõe a metáfora do nó elaborada pela socióloga Heleieth Saffioti no texto “Gênero, patriarcado e violência” (2004), em que a autora teorizou sobre a dinâmica da desigualdade constituinte das relações sociais entre homens e mulheres a partir da imbricação dos vetores de gênero, de raça e de classe, com eixos significantes das relações sociais. Para a autora: “Estas contradições, tomadas isoladamente, apresentam características distintas daquelas que se pode detectar no nó que formaram ao longo da história [...]. Este contém uma condensação, uma exacerbção, uma potencialização de contradições. Como tal, merece e exige tratamento específico, mesmo porque é no nó que atuam, de forma imbricada, cada uma das contradições mencionadas. Além disto, está concepção é extremamente importante para se entender o sujeito múltiplo [...] e a motilidade entre suas facetas. Efetivamente, o sujeito, constituído em gênero, classe e raça/etnia, não apresenta homogeneidade. Dependendo das condições históricas vivenciadas, uma destas faces estará proeminente, enquanto as demais, ainda que vivas, colocam-se à sombra da primeira. Em outras circunstâncias, será uma outra faceta a tornar-se dominante. Esta mobilidade do sujeito múltiplo acompanha a instabilidade dos processos sociais, sempre em ebulição” (SAFFIOTI, 2004, p. 78-79).

mulheres lésbicas e de homens gays, ainda hoje, no Brasil, mesmo com a aprovação do casamento igualitário pelo Supremo Tribunal Federal (STF), em 2013, temos uma homofobia social que limita o livre exercício da subjetividade homossexual. Ou seja, a homossexualidade não é uma sexualidade normativa, ela é normatizada, ela disputa os sentidos normativos das relações sexuais e configurações de gênero e reivindica pleno reconhecimento social. Dessa maneira, complexifico o termo cisgeneridade – entrecruzando-o com vetores de sexualidade e raça – como uma estratégia de ampliar sua potencialidade crítica da normatividade.

Leandro Colling (2019), em coautoria com Murilo Arruda e Murillo Nonato, reconhece que a figura e a expressão de gênero de homens afeminados, denominado pelos autores de “perfechatividades de gênero”, fratura uma compreensão estática da cisgeneridade. Observam, ainda, que o “conceito de cisgênero varia a depender de quem o utiliza” (COLLING, ARRUDA, NONATO, 2019, p. 20), pois, por sua imprecisão genealógica, seu uso é atravessado também pelos embates e debates nos campos político e teórico.

Dessa maneira, para além dos usos atribuídos ao conceito, já apresentados acima, os autores sinalizam que “a dicotomia [entre cisgeneridade e transgeneridade] acabou por ser instalada, talvez como resultado indesejado” (*Idem*, p. 22).

Uma outra leitura crítica sobre o uso da categoria “cisgeneridade” é a do sociólogo Richard Miskolci (2021), no livro *Batalhas Morais: política identitária na esfera pública técnico-midiaticizada*. Produzida a partir do intercâmbio dos estudos de gênero com os estudos de sociologia digital, na obra o autor evidencia a centralidade das redes sociais como uma nova esfera pública técnico-midiaticizada que rejeita os mediadores sociais (como a universidade) potencializando o individualismo neoliberal, muitas vezes, confundido com uma busca por “protagonismo”.

Na análise empreendida sobre o que denomina de “vocabulário identitário”, Miskolci (2021), a partir de um conjunto de relatos de homens homossexuais entrevistados para o seu livro *Desejos Digitais* (2017), destaca a recorrente experiência de homens gays sofrerem injúria ao longo de sua existência, como:

[...] serem chamados de “mulherzinha” na infância ou adolescência e, na vida adulta, de não serem considerados “homens de verdade”. Homens heterossexuais, por sua vez, vivem em uma eterna avaliação de que não são homossexuais. Mulheres heterossexuais enfrentam cotidianamente interpelações por fazerem coisas que nossa sociedade ainda afirma serem

“de homem”. Formas similares de regulação interpelam muitos outros sujeitos (MISKOLCI, 2021, p. 87).

Miskolci enfatiza que a afirmação de que

alguém estaria alinhado subjetivamente ao sexo assignado ao nascer – não tem base empírica quando atribuída a homossexuais, [pois] a afirmação de que alguém é coerente com o gênero designado ao nascer ignora as dinâmicas coletivas e estruturais que fazem valer as regulações contínuas e jamais findas (MISKOLCI, 2021, p. 88).

Neste caso, e em diálogo com Joan Scott (1998), “*A invisibilidade da experiência*”, Miskolci sublinha os limites de uma reflexão forjada apenas na experiência do sujeito cognoscente. Em suas palavras: “em vez de partirmos do que somos, devemos pesquisar o que nos trouxe aqui, as circunstâncias culturais e históricas que nos constituíram como sujeitos” (MISKOLCI, 2021, p. 82).

Porquanto, se a heterossexualidade ainda vigora como norma, enquanto a homossexualidade, mesmo com os avanços de direitos sociais e políticos, ainda é significanda como um modo de vida “abjeto”, “anormal”, indesejável, fora da norma, como um “pecado”, uma “infâmia”; a adução do termo cisgeneridade à homossexualidade também demanda uma compreensão focalizada e circunscrita ao contexto das orientações sexuais.

Pois, assim como a categoria gênero vem sendo disputada e reconfigurada a partir das teorizações de um considerável número de intelectuais de matizes diversas e até opostas no campo epistemológico como, Gayle Rubin, Joan Scott, Heleieth Safiotti, Judith Butler, Donna Haraway, Raewyn Connell, Paul B. Preciado, a “cisgeneridade” também tem sido uma categoria marcada por embates discursivos sobre seus usos e modos de significação.

Dessa forma, compreendo que a ambiguidade constituinte da expressão de gênero mobilizada por nossos personagens, influíram em outras dinâmicas de poder e de hierarquias no espectro da cisgeneridade masculina. Diferentemente de Miskolci, que alega a ausência de empiria para fundamentar a concepção de cisgeneridade, entendendo-a como um dispositivo retórico e ideológico, compartilho da ideia de que o termo não deve ser negado em si, mas seu uso deve ser historicizado a partir de um olhar interseccional e devidamente circunscrito e delimitado em um contexto específico de investigação das relações de gênero e da construção das masculinidades.

Por fim, e a partir do exposto, busco dialogar e potencializar uma significativa e vasta produção bibliográfica produzida na encruzilhada dos estudos de gênero, sexualidade e ditadura, complexificando essa trama discursiva e trazendo para o centro da narrativa histórica a trajetória e a atuação de homens que, por não se enquadrarem completamente na gramática de gênero hegemônica, foram censurados, vigiados, mas também engendraram outros modos de vida, de existência, fazendo da própria vida uma obra de arte.

## **Resistência e Contraconduta**

Onde há poder há resistência e, no entanto (ou melhor, por isso mesmo) esta nunca se encontra em posição de exterioridade em relação ao poder (FOUCAULT, 1988, p. 105).

Um dos temas recorrentemente tratados pela historiografia é a relação entre ditadura e a dimensão da resistência (em suas diversas modalidades política, social e cultural) ao autoritarismo e a censura impetrada pelos militares, que contava também com a anuência de setores civis interessados em controlar e expurgar do corpo social o que consideravam uma ameaça ao seu projeto de nação. Autores como o sociólogo Marcelo Ridenti (2004, 2014) e o historiador Marcos Napolitano (2017) tem se debruçado em analisar e interpretar os modos de luta, de enfrentamento prático e também discursivo na produção acadêmica em torno dessa relação.

O termo resistência, tão presente nos discursos contemporâneos<sup>17</sup> das lutas políticas, dos movimentos sociais e também do campo acadêmico das humanidades, é localizado como oriundo da experiência histórica europeia pós Segunda Guerra Mundial, aglutinando todos os movimentos de oposição ao nazifascismo.

Conforme define Nicola Mateucci (1998), o termo resistência, ao longo do século XX, acabou se configurando do ponto de vista lexical, como uma “reação do que de ação,

---

<sup>17</sup> Faço referência às Jornadas de Junho de 2013 e, posteriormente, os protestos ao impeachment da então Presidente da República, Dilma Rousseff, em 2016, e a subsequente oposição a eleição de Jair Bolsonaro, em 2018. Nesse período, a noção de resistência foi recorrentemente mobilizada nos discursos e nas ações de diversos movimentos sociais e de manifestações contrárias ao autoritarismo do estado brasileiro. Palavras de ordem como “Ele Não” e “Seremos Resistência” configuraram ações reativas à ascensão de forças antidemocráticas no Brasil pós-2013.

de uma defesa do que de uma ofensiva, uma oposição mais que de uma revolução”. (MATEUCCI, 1998, p. 1114).

Nessa mesma linha interpretativa, Maria Paula Araújo destaca que:

[...] toda luta de resistência se faz em primeira instância, em defesa da legalidade, da democracia, e dos direitos humanos. Ela é uma forma de luta típica dos momentos de quebra de legalidade. Quem resiste o faz em nome de determinados valores que o Ocidente consagrou como universais (ARAÚJO, 2000, p. 123).

O ato de resistir implica se contrapor a uma determinada força, desestabilizando um sistema político de dominação que, de outra forma, seria absoluto, totalitário. No aniversário dos 40 anos do golpe de 1964, Ridenti publicou um texto intitulado *Resistência e mistificação da resistência armada contra a ditadura: armadilha para os pesquisadores*. Na ocasião, o autor destrinchou a relação problemática do uso da categoria “resistência democrática” para designar um amplo conjunto de ações de oposição à ditadura, como a luta armada, que pode ser chamado de resistência. Mas, afirma o autor, as “oposições nunca chegaram a se unificar, por vezes havia divergências inconciliáveis entre elas, pois a única afinidade era o fim da ditadura” (RIDENTI, 2004, p. 57).

Ridenti argumenta que o projeto de poder das esquerdas armadas era alicerçado na ação de vanguarda, de modo que alguns grupos “até planejaram a revolução armada ainda antes do golpe de 1964” (RIDENTI, 2004, p. 54). Em seguida, passaram a lutar pela derrubada da ditadura, rumo ao fim da dominação e exploração de classe. Todavia, Ridenti destaca que o que circulava no imaginário político das oposições ao regime autoritário não necessariamente era a defesa de uma concepção de democracia liberal/burguesa, forjada pós revolução Francesa.

Pelo contrário, dentro dessas organizações, como a Ação Libertadora Nacional (ALN), liderada por Carlos Marighella, o grupo Resistência Democrática (REDE), o MR-8, a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), o Movimento Revolucionário Tiradentes (MRT) e a Ação Popular (AP), não existia um consenso sobre qual o melhor caminho a ser trilhado. Alguns de seus agentes políticos propunham uma etapa de “governo popular” para cumprir a transição da chamada “revolução democrática”, enquanto outros ambicionavam diretamente a ascensão do socialismo.

Ou seja, para os comunistas, a luta era em torno da tomada do estado pela classe trabalhadora, instituindo a ditadura do proletariado, o fim das classes sociais e o fim da



propriedade privada, tendo a Revolução Cubana como guia de ação. Para outras vertentes, como os trabalhistas, tendo João Goulart<sup>18</sup> como uma de suas principais lideranças, buscava-se a defesa da soberania nacional e a promoção da justiça social a partir da mobilização de diversos setores, como os movimentos operário e estudantil e as ligas camponesas.

Ou seja, não existia um consenso em torno dos modos de gestão do Estado, assim como do combate à desigualdade social. Cada uma dessas ideologias (comunismo, nacionalismo, socialismo, liberalismo) disputavam os sentidos em torno de bandeiras universais de igualdade, liberdade, democracia e direitos, o que tornava ainda mais difusa e complexa a interpretação e a leitura crítica dos chamados “tempos de resistência” a qualquer forma de opressão, pois cada um desses sistemas ideológicos forjaram sua compreensão própria de “resistência” (NAPOLITANO, 2017, p. 29)

Entretanto, Ridenti não nega que as ações armadas foram importantes na resistência ao regime. Contudo, do ponto de vista histórico,

[...] isso não deve significar um pacto com o que se poderia chamar de ideologia da resistência democrática [que] atribui a retomada da democracia no Brasil [...] em parte à luta heroica das esquerdas armadas. [Não obstante, informa o autor, o elemento mistificador] consiste na omissão de que as esquerdas armadas nunca propuseram um mero retorno à democracia nos moldes do pré-64, tampouco algo que prefigurasse a institucionalidade que viria a se constituir no Brasil depois do fim da ditadura (RIDENTI, 2004, p. 57- 58).

Dessa maneira, Ridenti (2014) enfatiza que tal interpretação foi elaborada em fins dos anos 1970, quando parte expressiva das esquerdas – comprometidas com o processo de democratização, em que muitos dos ex-guerrilheiros passaram a participar da oposição institucional em governos municipais, estaduais e federais, depois de 1984, ressignificaram as suas ações passadas de modo a conformá-las as suas escolhas políticas assumidas em seu tempo presente, possibilitando uma espécie de integração dentro da ordem democrática pós 64. Logo, para combater o anacronismo e também um mau uso da História, Ridenti considera que o substantivo “resistência” seja utilizado sem o adjetivo “democrática” ao analisar as ações das esquerdas armadas.

---

<sup>18</sup> Sobre a construção da imagem pública de João Goulart, ver: MAIA, Tatyana. ALBERNAZ, Cássio. MITSUE, Cristiane. O trabalhismo de Jango em imagens: os cinejornais da Agência Nacional (1963-1964). *Intercom*, RBCC, São Paulo, v. 41, n. 1, p. 119-135, jan./abr. 2018. PINHEIRO, Wendel. *Um tempo melhor para se viver: trajetória histórica do trabalhismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Gramma, 2021.

Na trilha dessas reflexões, em sua tese de livre-docência, defendida originalmente em 2011 na Universidade de São Paulo e publicada em 2017, Marcos Napolitano examinou o conceito de resistência cultural como uma forma de nomear um vasto conjunto de discursos, práticas e performances sobre as políticas culturais engendradas no âmbito dos *anos de chumbo*.

A expressão *Coração Civil*, que nomeia o estudo, faz parte da gramática discursiva das reflexões de Napolitano – principalmente sobre a Música Popular Brasileira (MPB) – como forma de identificar um sentimento de resistência e de oposição que circulava em boa parte da produção artística e cultural do período, em sua maioria, autodenominada de esquerda, e que contava com a receptividade de segmentos da classe média escolarizada.

Napolitano congrega e retoma o diálogo com intelectuais partícipes da “historiografia da cultura brasileira” como, Heloisa Buarque de Hollanda (2004), Celso Favaretto (2017), Renato Ortiz (1994) e Marcelo Ridenti (2014), para compreender as linhas ideológicas que compunham o emaranhado da chamada “resistência”.

Nesse percurso, Napolitano (2017, p. 23-25) identifica quatro grandes correntes de pensamento e atuação política, a saber: os liberais, “que formavam uma longa corrente de opinião que oscilava entre posições moderadas e elitistas a perspectivas mais democráticas e abertas a reformas sociais inclusivas”; os comunistas do PCB (sendo visto como um dos grupos com mais organicidade e orbitavam em torno do Partido Comunista Brasileiro); a “contracultura”, composta por um conjunto heterogêneo, “ora agrupamentos de movimentos e grupos de ação estética radical, ora expressão de trajetórias individuais marcadas pela busca da liberdade comportamental e experimentalismo estético que não cabia em movimentos e partidos”; e, por fim, a “nova esquerda”, que também articulava um conjunto heterogêneo de “grupos sociais e valores ideológicos como os católicos progressistas, líderes comunitários e sindicais, militantes trotskistas e intelectuais socialistas acadêmicos (“não comunistas”), todos eles críticos do liberalismo, do “populismo” e do nacionalismo de esquerda” (NAPOLITANO, 2017, p. 25).

A partir desse mosaico, Marcos Napolitano enfatiza não ser possível separar as dimensões da cultura e da política como premissa para investigar os processos de resistência. Pelo contrário, o autor entende a relação entre política e cultura como um

“projeto ideológico e político que se manifestam no debate intelectual e na produção artística” (NAPOLITANO, 2017, p. 22). No mais, no que o autor denomina de “baile cultural da resistência”, as posições dessas quatro correntes “ora convergiam, ora divergiam, ora se complementavam, ora se anulavam. O dilema entre se agrupar em frentes de oposição heterogêneas ou manter-se isolado, mas fiel aos seus valores nas críticas e ações contra o regime, perpassou essa dinâmica” (NAPOLITANO, 2017, p. 25).

Em vista disto, é perceptível que os *Dzi Croquettes* e os *Secos & Molhados* não se enquadravam no campo da resistência armada. Logo, como compreendê-los e nomeá-los no campo da resistência sem cair numa leitura heroicizante?

Para pensar sobre isso, recorro a contribuições de Michel Foucault, para o qual, em toda relação de poder, sem incluir o totalitarismo, há múltiplos pontos de resistência que “representam, nas relações de poder, o papel do adversário, de alvo, de apoio, de saliência que permite a apreensão” (FOUCAULT, 1988, p. 106).

Por entender o poder como algo que se exerce em rede, Foucault afirma que:

[...] não existe, com respeito ao poder, um lugar de grande Recusa – alma da revolta, foco de todas as rebeliões, lei pura do revolucionário. Mas sim resistências, no plural, que são casos únicos: possíveis, necessárias, improváveis, espontâneas, selvagens, solitárias, planejadas, arrastadas, violentas, irreconciliáveis, prontas ao compromisso, interessadas ou fadadas ao sacrifício (FOUCAULT, 1988, p. 106).

Isto é, a resistência passa a ser entendida de modo plural, diverso, situacional. Segundo a leitura de Domenico Uhg Hur, Foucault engendra, em sua analítica do poder, um terceiro vetor, chamado de poder de resistir “que não se deixa capturar pelas relações de forças instituídas (HUR, 2016, p. 228) e que pode ser identificado com a concepção de contraconduta (FOUCAULT, 2008) que engloba a produção de outras práticas de si, de se contrapor, de se insurgir<sup>19</sup> diante da norma.

Dessa forma, Foucault, assim como Mateucci e Napolitano, destaca que na esfera política “é somente em termos de negação que se tem conceitualizado a resistência” (FOUCAULT, 2004, p. 268). No entanto, para Foucault, “a resistência não é unicamente

---

<sup>19</sup> Em *O Enigma da Revolta* (FOUCAULT, 2019, p. 89), ao comentar o emblemático processo disruptivo que levou a Revolução Iraniana, Foucault declarou: “Meu projeto, creio que é... um dos papéis possíveis, caso contrário do que serviriam os intelectuais, meu projeto é efetivamente multiplicar por toda parte em que é possível, as ocasiões de se insurgir, em relação ao real que nos é dado, e de se insurgir, não necessariamente ou sempre na forma da revolta iraniana, com 15 milhões de pessoas na rua etc. Podemos nos insurgir contra um tipo de relação familiar, contra uma relação sexual, podemos nos insurgir contra uma forma de pedagogia, contra um tipo de informação.”

uma negação. Ela é um processo de criação. Criar e recriar, transformar a situação, participar ativamente do processo, isso é resistir” (*Idem*).

Em *Segurança, Território e População* (2008), ao teorizar sobre o poder pastoral, em sua aula de 1º de março de 1978, Foucault identificou um conjunto de práticas de sublevação diante das instituições religiosa e médica em fins do século XVIII. O que, inicialmente, o autor denominou de “revoltas de conduta”. Todavia, mais adiante, Foucault levanta uma questão de caráter vocabular ao indagar:

[...] aquilo que chamei há pouco de resistências, recusas, revoltas, será que não poderíamos tentar encontrar uma palavra para o designar? Como designar esse tipo de revoltas, ou antes, essa espécie de trama específica de resistência a formas de poder que não exercem a soberania e que não exploram, mas que conduzem? (FOUCAULT, 2008, p. 265-264).

A princípio, para responder essa questão, o francês mobiliza o termo “dissidência” para, em seguida, abandoná-lo. Pois, de modo geral, afirma o autor:

Essa palavra – “dissidência” – talvez pudesse, de fato, convir muito bem para isso, quer dizer, para essas formas de resistência que dizem respeito, que visam, que têm por objetivo e por adversário um poder que se atribui por encargo conduzir, conduzir os homens em sua vida, em sua existência cotidiana. (FOUCAULT, 2008, p. 264).

Dessa maneira, Foucault evoca o termo para, em seguida, substituí-lo por outra concepção, a de *contraconduta*:

*Contraconduta* no sentido de luta contra os procedimentos postos em prática para conduzir os outros; o que faz que eu prefira essa palavra a “*inconduta*”, que só se refere ao sentido passivo da palavra, do comportamento: não se conduzir como se deve. Além disso, essa palavra – “*contraconduta*” – talvez também permita evitar certa substantificação que a palavra “*dissidência*” permite. Porque de “*dissidência*” vem “*dissidente*” [...] em todo caso, faz *dissidência* quem é *dissidente*. Ora, não estou muito certo de que essa substantificação seja útil. Temo inclusive que seja perigosa, porque sem dúvida não tem muito sentido dizer, por exemplo, que um louco ou um delinqüente são *dissidentes*. Temos aí um processo de santificação ou de heroização que não me parece muito válido. Em compensação, empregando a palavra *contraconduta*, é sem dúvida possível, sem ter de sacralizar como *dissidente* fulano ou beltrano, analisar os componentes na maneira como alguém age efetivamente no campo muito geral da política ou no campo muito geral das relações de poder (FOUCAULT, 2008, p. 266).

Foucault coloca em suspeição o termo “dissidência” devido ao ser caráter, ou melhor, devido a determinados usos sacralizadores do termo em relação a grupos ou sujeitos diversos.

Em vista disso, trabalhos recentes, como a tese de Renan Quinalha (2017), e a dissertação de Rafael dos Reis Aguiar (2020), ambos produzidos na interface dos campos do Direito e da História, mobilizam o uso do termo dissidência para nomear e agrupar um conjunto de experiências de gênero e de sexualidade contra hegemônicas que foram alvo das leis promulgadas e aplicadas pelos órgãos de censura e repressão, sem necessariamente levantar essas questões em torno do termo dissidência. Outros trabalhos de referência na temática LGBT e ditadura, como James Green (2000), Simões e Facchini (2009) e João Trevisan (2011), também fazem uso recorrente do termo “dissidência”.

Sendo assim, a contraconduta (FOUCAULT, 1984, p. 34-35) denota a maneira como o sujeito conduz a si mesmo como um sujeito moral diante de um conjunto de códigos prescritivos e normativos de um regime de sexualidade. Isto é, a partir do momento que o sujeito é capaz de racionalizar e identificar elementos da matriz reguladora dos corpos sexuados, e a partir de históricas condições de possibilidade como a contracultura, pode se contrapor e recusar tal modo de governamentalidade.

Conseqüentemente, a compreensão da dissidência enquanto condição substantivada pode acabar por reificar e sacralizar posições que, a depender das relações sociais interseccionadas desses grupos ou sujeitos, ao invés de serem tidas como fixas, podem ser alteradas, desestabilizadas. Com isso, e pelos motivos já apresentados, tal categoria nominativa não abarca a multiplicidade de elementos constituintes dos *Dzi* e dos *Secos & Molhados* – seja pelo intercâmbio do vetor de classe e também de sexualidade –, pois entre eles, ainda que poucos, haviam heterossexuais, deslocando uma compreensão binária entre masculinidades heterossexuais *versus* masculinidades homossexuais e bissexuais.

Sendo assim, é nesta perspectiva crítica aduzida por Foucault que os *Dzi* e os *Secos & Molhados* são compreendidos não apenas como alvos do poder, mas também como partícipes e produtores de outras condutas. Ao invés de entendê-los enquanto sujeitos de uma espécie de transgressão resignada, em que apenas caberia a possibilidade de dizer “não” diante da norma, da sujeição, pelo contrário, há uma vontade de verdade que possibilitou a produção de uma contraconduta diante do ideário de masculinidade

belicosa, modulada por noções de virilidade e de dominação, que se espalhava à direita e à esquerda política do período.

## **Masculinidades e Historicidade**

*“Ser um homem feminino  
Não fere o meu lado masculino  
Se Deus é menina e menino  
Sou Masculino e Feminino”*

*Masculino e feminino*  
Baby Consuelo, Didi Gomes e Pepeu Gomes (1983)

O que configura a masculinidade? O que significa investigar os homens numa perspectiva histórica das relações de gênero? O debate e a produção bibliográfica sobre as experiências e as performances de masculinidades têm obtido visibilidade e força acadêmica nos últimos 40 anos (BENNET, 2015). Apesar da vaga ideia de que esse é um tema recente, temos registros de eventos e debates em torno do que significa “ser homem” no Brasil desde os anos 1980<sup>20</sup>.

Reflexões acerca de temas sobre virilidade, força, violência, paternidade, corporalidades, indumentária (SIMILI; BONADIO, 2017), relações de amizade, relações raciais (RESTIER; SOUZA, 2019), relações de trabalho, conjugalidade (LOPES, 2010), homossexualidade, política de assistência social (BARBOSA; FREITAS, 2013), sexualidade e saúde masculina<sup>21</sup> vêm sendo problematizadas numa perspectiva

---

<sup>20</sup> Em 1985, no contexto da redemocratização, ocorreu o evento “Macho, Masculino, Homem”, que visava discutir a suposta “crise” da identidade masculina na esteira das reivindicações dos movimentos feminista e homossexual (NASCIMENTO, 2018).

<sup>21</sup> Conferir: PROMUNDO. Projeto de jovem para jovem: engajando homens jovens na prevenção de violência e na saúde sexual e reprodutiva. Rio de Janeiro, 2002. 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. *Cadernos Saúde Pública*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 565-574, mar. 2007. MEDRADO, Benedito *et al.* *Princípios, diretrizes e recomendações para uma atenção integral aos homens na saúde*. Recife: Instituto Papai, 2009. MACEDO, Lucas Tramontano de. Testosterona: as múltiplas faces de uma molécula. 2017. Tese (Doutorado em Saúde Coletiva) – Instituto de Medicina Social, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

multifacetada e interdisciplinar. A maioria desses trabalhos se associa a áreas da Antropologia<sup>22</sup>, da Sociologia<sup>23</sup>, da Psicologia<sup>24</sup> e, em menor grau, da História<sup>25</sup>.

Como abordado em texto anterior (SILVA, 2017), a pouca presença de historiadores e de historiadoras na primeira fase desses estudos, como veremos adiante, subjaz, em grande medida, ao predomínio do materialismo histórico no âmbito acadêmico com uma perspectiva de análise voltada para os processos de larga escala e atravessada pela dialética da luta de classes. Tal prerrogativa analítica das relações sociais era acompanhada por uma localizada resistência epistêmica à mudança de paradigma, a saber; a chamada “virada linguística” que fora engendrada em fins dos anos 1960 e início dos anos 1970 (CEZAR, 2015).

Essa “virada” desestabilizou um regime moderno de escrita da história<sup>26</sup>, colocou em suspeição as próprias bases da produção do saber histórico e fomentou o surgimento de múltiplas correntes historiográficas, como a “história vista de baixo”, os estudos

---

<sup>22</sup> Conferir: MONTEIRO, Markos. *Tenham Piedade dos Homens! Masculinidades em mudança*. Juiz de Fora: FEME, 2000. SOUZA, Rolf Ribeiro de. *A confraria da esquina: o que os homens de verdade falam em torno de uma carne queimando*. Etnografia de um churrasco de esquina no subúrbio carioca. Rio de Janeiro: Bruxedo, 2003. 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.

<sup>23</sup> Conferir: 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*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2014. ALMEIDA, Guilherme. ‘Homens trans’: novos matizes na aquarela das masculinidades? *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 20, n. 2, p. 513-523, ago. 2012. BENTO, Berenice. *Homem não tece a dor: queixas e perplexidades masculinas*. 2. ed. Natal: EDUFRN, 2015.

<sup>24</sup> Conferir: NOLASCO, Sócrates. *O mito da masculinidade*. 2. 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.

<sup>25</sup> Conferir: MACHADO, Vanderlei. O espaço público como palco de atuação masculina: a construção de um modelo burguês de masculinidade em desterro (1850-1884).. Dissertação (Mestrado em História), Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1994. \_\_\_\_\_. Entre Apolo e Dionísio: A imprensa e a divulgação de um modelo de masculinidade urbana em Florianópolis (1889-1930). Tese (Doutorado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007. MATOS, Maria Izilda Santos. *Meu lar é o botequim: alcoolismo e masculinidade*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2001. ALBUQUERQUE JÚNIOR., Durval Muniz. *Nordestino: 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. BOTTON, Fernando Bagiotto. *Liderança política e autoridade paterna: psicologia e masculinidade na construção das personalidades de Vargas e Perón*. 2017. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Paraná, 2017.

<sup>26</sup> Segundo José Carlos Reis (2009), o regime moderno de escrita da história sustentava-se em “crença nas origens e fins, unidade e totalização, lógica e razão, consciência, progresso, teleologia, linearidade e continuidade do tempo”.

subalternos etc., as quais preconizavam a presença dos excluídos da história: mulheres, camponeses, trabalhadores, homossexuais etc.

Essa transição paradigmática produziu uma mudança significativa à disciplina histórica. Em fins dos anos 1970, emergia um:

[...] renovado interesse nos mais variados aspectos da existência humana, acompanhado da convicção de que a cultura do grupo e mesmo o desejo do indivíduo podem ser, em determinadas circunstâncias, vetores de mudança potencialmente tão importantes quanto as forças impessoais do desenvolvimento material e do crescimento demográfico (MALERBA, 2009, p. 19).

Joana Pedro e Rachel Soihet (2007) reconhecem que a constituição de áreas como a história das mentalidades e a história cultural associadas ao feminismo em fins dos anos 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” (SOIHET e PEDRO, 2007, p. 285). Todavia, apesar da presença feminina pautando as hierarquias nas relações de gênero, “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 visibilidade histórico-social” (VERAS e PEDRO, 2014, p. 93-94).

É na confluência dessas transformações epistemológicas e sociais que, entre os anos 1970 e 1980, os antropólogos Peter Fry (1982, 1983), Luiz Mott (1987) e Néstor Perlongher (1987), assim como o historiador James Green (2000) e o jornalista e escritor João Silvério Trevisan (2011), produziram análises pioneiras sobre as homossexualidades. “Esses estudos, produzidos pelos próprios sujeitos que assumiam publicamente uma identidade homossexual, emergem como efeito e como elemento integrante das transformações políticas e sociais” (VERAS e PEDRO, 2014, p. 93), produzindo uma ranhura na ordem discursiva heterocentrada da historiografia brasileira e fazendo frente aos discursos patologizantes e repressivos elaborados pelos campos médico, religioso e jurídico.

Dessa maneira, pesquisas sobre os processos sócio-históricos de construção e a corporificação das masculinidades problematizam o que antes era dado como “natural”, inerente à condição de “ser homem”. O vocábulo “masculinidade”, segundo o sociólogo Pedro Paulo de Oliveira (2004), surgiu por volta do século XVIII no intuito de nomear um conjunto de práticas distintivas dos sexos, pois, “enquanto extrato, a masculinidade



articula-se, esparrama-se rizomaticamente” (OLIVEIRA, 2004, p. 15) junto a outros vetores, como classe, raça, nacionalidade, nível educacional e geracional, acentua o caráter heterogêneo, flexível e instável do histórico estatuto de masculinidade.

Como bem argumenta os antropólogos Júlio Simões e Sergio Carrara (2007), estudar a construção de uma identidade homossexual masculina é uma maneira de acessar e desnaturalizar os processos de invenção das hierarquias sociais entre os homens, as quais estão assentadas na classificação e na estigmatização da homossexualidade, e fratura a produção de um projeto de identidade nacional alicerçado na figura masculina heterossexualada.

Numa perspectiva dos estudos *queer* que investigam a constituição dos regimes de normalidade que produzem gêneros inteligíveis e corpos abjetos/patologizados, focalizar a construção das masculinidades na contemporaneidade é esquadrihar o elo entre a “masculinidade e a impenetrabilidade” (SÁEZ e CARRASCOSA, 2016, p. 85).

Observando-se que a construção da subjetividade masculina heterossexual se baseia no controle das práticas sexuais instauradas por uma “programação de gênero” que “potencializa a produção de sujeitos que pensam a si mesmos e agem como corpos individuais, que se autocompreendem como espaços e propriedades biológicas privadas com uma identidade de gênero e uma sexualidade fixas”. (PRECIADO, 2018, p. 127).

É em vista disso que indivíduos que fogem à fixidez identitária, seja através da ambiguidade, como os *Dzi Croquettes* e os *Secos & Molhados*, seja por meio da expressão pública da identidade homossexual, criam e expõem brechas nessa programação de gênero, ou, nos termos de Preciado, “hackers de gênero”. Assim, interessa observar as falhas nessa programação e desmontar a ideia, histórica e socialmente arraigada, de que a masculinidade pressupõe a heterossexualidade e exclui outras possibilidades de existência.

No atravessamento dos estudos de masculinidades e das provocações dos estudos *queer*, principalmente em relação à desconexão da masculinidade como um atributo intrínseco aos homens assim como a feminilidade às mulheres<sup>27</sup>, historicizar as

---

<sup>27</sup>Segundo Jack Halberstam, as mulheres também contribuem na construção da masculinidade. Para isso, investiga as noções de maria-homem, as mulheres-soldado, as lésbicas *butch* e as performances *drag kings*. Um exemplo de apropriação dessa perspectiva é a etnografia realizada pela antropóloga Andrea Lacombe (2007, p. 215), num bar carioca frequentado por mulheres lésbicas. Nas palavras da autora: “o fato de explicitar a possibilidade de uma *masculinidade de mulheres* implica previamente desconsiderar a

masculinidades demanda observar como um dado regime de sexualidade modela, configura e posiciona os corpos sexuados por meio de práticas discursivas e não discursivas numa ordem binária e normativa de gênero.

Ao focalizar as performances artísticas dos *Dzi Croquettes* e dos *Secos & Molhados*, busco identificar as rasuras na teia do *heteropoder*, principalmente nas acepções de cunho “patriótico” e de defesa da “família brasileira” materializadas na figura de homens fortes, viris, de preferência heterossexuais e não afeminados, considerados aptos a defender e a (re)produzir uma sociedade “forte” e “desenvolvida”.

Quando abordamos o tema das masculinidades, inevitavelmente, remetemo-nos ao pioneirismo de autores e autoras anglo-saxões como Raewyn Connell<sup>28</sup> (2005) e Michael Kimmel<sup>29</sup> (1998, 2016), na constituição do *Men's studies* e no uso corrente de expressões como masculinidades hegemônicas e subalternas.

Genealogicamente, o termo “masculinidade hegemônica” foi utilizado pela primeira vez em um relatório de 1982 como parte de um projeto de investigação das hierarquias sociais entre meninos, professores e pais em escolas australianas. Nesse estudo de campo, Connell (1995) pode observar a existência de múltiplas hierarquias e desigualdades sociais entre os homens entrelaçadas por posições de gênero, de tempo, de geração, de raça e de classe.

Desde então, a autora passou a definir a masculinidade como uma configuração de práticas “em torno da posição dos homens na estrutura das relações de gênero. [mostrando que] existe, normalmente, mais de uma configuração desse tipo em qualquer ordem de gênero de uma sociedade” (CONNELL, 1995, p. 188).

Em seguida, a autora argumenta que abordar a “*posição dos homens* significa 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” (*Ibidem*), ou seja, é reconhecemos que as masculinidades corporificadas são em parte vivenciadas e materializadas a partir de “certas tensões musculares, posturas, habilidades físicas [e]

---

masculinidade como incindível da estrutura biológica do homem e desenhá-la como uma ficção que se constrói performática e socialmente”.

<sup>28</sup>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 a Connell pelo pronome feminino.

<sup>29</sup>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/>>).

formas de [se] movimentar” (*Ibidem*, p. 189). É essa preponderância do corpo no processo de construção das masculinidades que justifica analisar como os *Dzi Croquettes e os Secos & Molhados* se inventaram como sujeitos de gênero.

Kimmel (2005), nos anos 1990, ao analisar a construção de masculinidade no contexto norte-americano, identificou que a produção de um ideal de masculinidade estava alicerçada em noções de competitividade e de agressividade decorrentes da política belicosa do país, de modo que o ideal masculino e viril foi articulado em termos de *estar, ter e ser* um homem de poder. Com efeito, a identidade masculina estadunidense se revelaria numa masculinidade agressiva e violenta seja pelos denominados “*cowboys*, domadores da natureza e conquistadores de povos nativos, seja em relação aos políticos com suas políticas externas de aventuras imperialistas” (SOUZA, 2017, p. 53).

Connell (2015) compreende que o gênero é relacional e engloba dimensões como economia, estado, família, sexualidade etc., ganhando importância internacional (CONNELL, 2020). Com isso, ela ressalta que masculinidade e feminilidade são concepções cambiantes e presentes na formatação da personalidade dos sujeitos e, por isso, a primeira não pode ser restringida, unicamente, aos homens.

Em artigo ulterior, publicado, originalmente, na revista *Gender & Society* em 2005 e no Brasil em 2013, Connell e Messerschmidt (2013) defendem que, após duas décadas de surgimento do conceito de masculinidade hegemônica e o acúmulo de apropriações e de críticas ao termo (BERMÚDEZ, 2013), tal concepção ainda é fundamental para pensarmos as relações entre os homens e os processos de subjetivação, porém reconhecem que ele não “equivale a um modelo de reprodução social” (*idem*), pois existem lutas e tensões entre as masculinidades promovendo múltiplas transformações. Para além, concordam com a necessidade de pensar as hierarquias de forma multidimensional, abandonando uma visão unidimensional, assim como das características atribuídas ao gênero masculino.

Uma das principais críticas ao conceito de “masculinidade hegemônica”<sup>30</sup> foi apresentada pelo antropólogo português Miguel Vale de Almeida (1995), que, em sua etnografia da aldeia de Pardais, em Portugal, argumentou que a construção do modelo

---

<sup>30</sup> Vale destacar que não compartilho da tese de que o conceito sócio-histórico de “masculinidade hegemônica” se traduz na terminologia circulante nos discursos midiáticos e de parte dos movimentos sociais contemporâneos como “masculinidade tóxica”.

hegemônico de masculinidade em sociedades ocidentais é alicerçada numa oposição assimétrica ao feminino e à homossexualidade.

Logo, esse modelo seria, praticamente, impossível de ser alcançado até mesmo por homens heterossexuais que não apresentassem uma expressão de gênero considerada adequada ao “ser homem”, leia-se virilidade:

A virilidade é marcada por uma tradição imemorável: não simplesmente o masculino, mas a sua natureza mesma, e sua parte mais “nobre”, senão a mais perfeita. A virilidade seria virtude, cumprimento. A *virilitas* romana, da qual o termo é oriundo, permanece um modelo, com suas qualidades claramente enunciadas: sexuais, aquelas do marido “ativo”, poderosamente constituído, procriador, mas também ponderado, vigoroso e contido, corajoso e comedido. O vir não é simplesmente homo; viril não é simplesmente o homem: ele é um ideal de força de virtude, segurança e maturidade, certeza e dominação. Daí esta situação tradicional de desafio: buscar o “perfeito”, a excelência, bem como o “autocontrole”. Qualidades numerosas, enfim, entrecruzadas: ascendência sexual misturada à ascendência psicológica, força física à força moral, coragem e “grandeza” acompanhando força e vigor. (VIGARELLO, 2013, p. 7).

Assim, abandonar a visão unidimensional significa entender que não é apenas a heterossexualidade<sup>31</sup>, modulada pelas noções de virilidade e dominação, o principal vetor de sustentação na construção das masculinidades hegemônicas, mas é a categoria primaz de opressão de suas variações sociológicas connellianas, como *masculinidades subordinadas, cúmplices e marginalizadas*.

Essas designações de masculinidades, em Connell, não configuram traços de caráter, mas “projetos” que se materializam a partir de condições de possibilidades específicas; elas não denotam “essências”, mas demandam enunciados, imagens e práticas sociais que as tornam inteligíveis e identificáveis. Dessa maneira, os homens não são “hegemônicos, cúmplices, subordinados ou marginais” por si, pelo contrário, essas posições só ganham sentido a partir de situações sociais, culturais e materiais objetivas. Isto é,

[...] um determinado homem na realidade pode assumir diferentes projetos de masculinidade dependendo do seu entorno e ambiente: pode

---

<sup>31</sup>O sociólogo Daniel Welzer-Lang tem argumentado que, assim como a masculinidade e a homossexualidade são plurais, a heterossexualidade também o é. Conferir: WELZER-LANG, Daniel. *Les nouvelles hétérosexualités*. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=XBujrw5o\\_o](https://www.youtube.com/watch?v=XBujrw5o_o)>. Acesso em: 17 mar. 2020.

encarnar, por exemplo, o projeto hegemônico no seu trabalho como gerente de uma empresa, atuar segundo o modelo “cúmplice” em casa com a esposa e os filhos e ter uma terceira faceta (subordinada e em tensão com o projeto hegemônico da sua vida profissional) no seu repertório quando tiver relações sexuais com o seu amante secreto (GRÜNNAGEL, WIESER, 2015, p. 345)

Com efeito, o cruzamento de vetores de sexualidade e de raça matizam outras dinâmicas próprias das relações de poder entre os homens gays brancos *versus* homens gays negros, por exemplo (VEIGA, 2019; CUSTÓDIO, 2019; PINHO, SOUZA, 2019). Tal assertiva corrobora a percepção analítica do sociólogo Michael Kimmel, para quem:

[...] as masculinidades são construídas simultaneamente em dois campos inter-relacionados de relações de poder – nas relações de homens com mulheres (desigualdade de gênero) e nas relações dos homens com outros homens (desigualdades baseadas em raça, etnicidade, sexualidade, idade, etc.). Assim, dois dos elementos constitutivos na construção social de masculinidades são o sexismo e a homofobia (KIMMEL, 1998, p. 105).

Outro autor recorrente nos estudos de masculinidades é o sociólogo francês Pierre Bourdieu (2020). Em sua obra *A Dominação masculina*, publicada originalmente em 1998, a partir da pesquisa etnográfica sobre a sociedade Cabília (situada na Região de cultura berbere da Argélia), realizada durante as décadas de 1950 e 1960, Bourdieu identificou que nessa sociedade o conhecimento, os ritos e as práticas eram ordenados segundo o princípio androcêntrico, ou seja, o masculino é visto, hierarquicamente, como superior ao feminino, e é construído contra e em relação a este.

A análise das relações sociais da sociedade Cabília, segundo o autor, permite a visualização da continuidade de uma “tradição androcêntrica” partilhada por culturas mediterrâneas e europeias, ainda que de maneira parcial e fragmentada. É nesse sentido que o autor desenvolve o conceito de dominação masculina, que se articula e só pode ser compreendido com outras categorias da sociologia bourdieusiana, como as noções de *habitus*<sup>32</sup> e de violência simbólica. Em suas palavras:

---

<sup>32</sup>O *habitus* é uma noção mediadora que analisa a maneira como as prescrições sociais são incorporadas pelos sujeitos na forma de disposições duráveis acerca de modos de agir, pensar e sentir, na forma de esquemas de percepção e de apreciação. Explica como as estruturas sociais se tornam estruturas mentais/cognitivas, como a ordem social se reproduz objetiva e subjetivamente. Destaca-se que isso não significa que o *habitus* seja algo estático ou permanente; muito pelo contrário, ele é socialmente forjado, está sempre em construção e é resultado de um exaustivo processo de inculcação e de incorporação das normas, pois exige uma transformação constante dos corpos e das mentes dos sujeitos.

[...] também sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento (BOURDIEU, 2020, p. 12).

Isto é, a “dominação”, tal qual descrita no verbete do *Dicionário Crítico do Feminismo*, configura uma dissimetria nas relações de gênero entre homens e mulheres, que é seu princípio e efeito, em que:

[...] um se apresenta como representante da totalidade e o único depositário de valores e normas sociais impostas como universais porque os do outro são explicitamente designados como particulares. Em nome da particularidade do outro, o grupo dominante exerce sobre ele um controle constante, reivindica seus direitos fixando os limites dos direitos do outro e o mantém num estatuto que retira todo o seu poder contratual. A dissimetria constituinte da relação de dominação aparece não somente nas práticas sociais, mas também no campo da consciência e até nas estratégias de identidade. (APFELBAUM, 2009, p. 76).

Por conseguinte, Bourdieu estabelece um modelo sociológico de análise das relações entre homens e mulheres que, em grande medida, acaba desconsiderando as especificidades temporais e espaciais das sociedades pós-industriais (VARELA, ÁLVAREZ-URIA, 2003).

Connell (2013), Kimmel (2016) e Vale de Almeida (1995) nos ajudam a desconfiar da ideia universalizada de dominação masculina. Pois, ainda que os homens possam se beneficiar de uma posição de poder em uma sociedade engendrada a partir de uma dissimetria entre os gêneros, há clivagens nas relações entre os homens, de modo que toda análise a respeito dessa dominação precisa considerar as hierarquias que matizam os corpos masculinizados como os marcadores de raça/etnia, de classe, de sexualidade e de idade, entre tantos outros.

Fatima Cecchetto (2004), ao analisar a relação entre *Corpo, masculinidade e violência* entre galeras funks e lutadores de jiu-jítsu na cidade do Rio de Janeiro, reconhece a necessidade de historicizar os processos de dominação masculina de modo a evitarmos uma reificação de um modelo estático de relações de gênero.

A análise da dominação masculina realizada por Bourdieu advém de estudos etnográficos das sociedades camponesas, em que hábitos são

interiorizados desde a mais tenra infância, sem a necessidade de “inculcação” típica da cultura escolar. Além disso, sua análise explora um quadro conjuntural mais amplo da violência física, cujas vítimas são, embora de modo diferente, tanto homens quanto mulheres. Nesse sentido, a virilidade que para Bourdieu é entendida tanto como capacidade reprodutiva e sexual, quanto como aptidão para o embate e o exercício da violência, não abrange o campo das relações de poder num ambiente tomado pelas predisposições e regras da violência, em que a aquisição da virilidade pode ser obtida por meio de armas (CECCHETTO, 2004, p. 75-76).

Connell e Pearse (2015) reconhecem que, numa sociedade constituída por uma política de gênero alicerçada na desigualdade de acessos e de poder nas relações entre homens e mulheres, leia-se, sociedade patriarcal, os homens, em sua maioria, acessam o chamado “dividendo patriarcal”, o qual seria “a vantagem concedida aos homens como grupo pela manutenção de uma ordem de gênero desigual” (2015, p. 269).

Esse “dividendo” é constituído pela expropriação de elementos que os homens podem acessar a partir de uma histórica posição dominante em termos de autoridade, respeito, reconhecimento, acesso ao poder institucional, prazer sexual e controle sobre o próprio corpo, para além da diferença de renda entre homens e mulheres na divisão sexual do trabalho. Isto é, o dividendo patriarcal configura o benefício disponível aos homens enquanto grupo.

As autoras discutem o dividendo patriarcal a partir de uma análise do acúmulo generificado de recursos no capitalismo avançado. Nesse sentido, Connell e Pearse exemplificam que, em relação ao capital econômico, um homem desempregado da classe trabalhadora pode não ter acesso a nenhum dividendo no campo econômico, se comparado a Bill Gates, um dos três homens mais ricos do mundo, com fortuna estimada em US\$ 67<sup>33</sup> bilhões. Todavia, continuam as autoras, grupos específicos de homens:

[...] podem ser prontamente excluídos de partes do dividendo patriarcal. Na maior parte do mundo, homens homossexuais são excluídos da autoridade e do respeito atribuídos àqueles que incorporam formas hegemônicas de masculinidade, embora possam, e em muitos países efetivamente o façam, compartilhar vantagens econômicas gerais dos homens sobre as mulheres (CONNELL, PEARSE, 2015, p. 221).

---

<sup>33</sup> Em dados recentes, neste ano de 2022, Bill Gates ocupa o 4º lugar no ranking dos homens mais ricos do mundo, com fortuna estimada em US\$ 134 bilhões (R\$ 735 bilhões), atrás apenas do fundador da Amazon, Jeff Bezos, do CEO da Tesla, Elon Musk, e do CEO do Facebook, Mark Zuckerberg.

Essa observação é importante, pois a dominação masculina, tal qual configurada por Bourdieu, não se dá de modo universal e hegemônico. Ainda que os homens tenham acesso ao dividendo patriarcal, como apontado por Connell, alguns grupos de homens podem sofrer exclusões ou ter o acesso limitado a partir de vetores de sexualidade, de raça e de classe. Neste sentido, e voltarei a esse tema mais adiante, a designação de homens gays como um grupo privilegiado (questão recorrente nas discussões contemporâneas sobre as masculinidades)<sup>34</sup> precisa ser analisada a partir da intersecção desses vetores e da dissociação entre a condição de ser homem e a identidade sexual<sup>35</sup>.

A partir desses elementos, entendo que, ao invés de partir de uma noção sociológica de dominação masculina, busca-se visualizar a pluralidade, as tensões e as hierarquias constituintes do masculino, complexificando uma visão binária das relações de gênero.

---

<sup>34</sup> Em diálogo com Patricia Hill Collins, para tratar da relação entre opressor e oprimido, e a partir de uma perspectiva interseccional e da noção de justiça tridimensional de Nancy Fraser (2002), Ana Carolina Gomes focaliza uma categoria considerada privilegiada – o gênero masculino – com categorias oprimidas – raça e orientação sexual, evidenciando a sub-representação de homens negros homossexuais no movimento gay/LGBT. A partir da análise de um conjunto de entrevistas com homens negros e homossexuais, a autora conclui que a presença de características subalternizadas acaba amortecendo quase por completo os privilégios (ou vantagens) associados ao gênero masculino. Ver: GOMES, Ana Carolina Wellington Costa. Penalidade e privilégio: a falsa representação dos homens negros homossexuais. 2015. 113 f. Dissertação (Mestrado em Direito) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2015.

<sup>35</sup> Uma notícia que foi manchete em vários portais, no segundo semestre de 2021, foi a “saída do armário” do governador do Rio Grande do Sul, Eduardo Leite (PSDB), no dia 02 de julho, no programa “Conversa com Bial”, transmitido pela Rede Globo. Muitas críticas foram feitas dizendo que o governador estava fazendo cálculo político visando a corrida presidencial de 2022, a qual ele perdeu nas prévias do seu partido, e por ser um homem branco e com uma expressão de gênero próxima da masculinidade hegemônica, ele seria um homem gay privilegiado e, por isso, sua “saída do armário” foi entendida como uma “jogada política”. Outros, louvaram sua coragem de publicizar sua orientação sexual em um país extremamente homofóbico. Outra “saída do armário” que teve repercussões nas redes sociais foi o relato do ator Marco Pigossi. Na matéria publicada na revista Piauí, em janeiro de 2022, o ator contou a relação desgastada com o pai, o pânico e a depressão sofridos pelo medo de ser descoberto e ter a carreira profissional abalada e o alívio sentido ao publicizar seu relacionamento com outro homem no final de 2021. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/eu-me-sinto-invincivel/>>. Acesso: 09/01/2021. Enfim, no Brasil, o “sair do armário ainda” é um acontecimento, ainda mais para quem experiência o lugar da figura pública. Nesse caso, penso que é preciso observar de que maneira Eduardo Leite, assim como Marcos Pigossi, acessa o “dividendo patriarcal”. Quais os limites e possibilidades que a publicização da homossexualidade lhes concedem na vida pública? Como sexualidade mitiga, enfraquece (ou não) os privilégios advindos do gênero masculino nos espaços midiáticos e de poder? Ver: SABÓIA, Ricardo. Milk, Eduardo Leite e a saída do armário. El País, Brasil, 04 de julho de 2021. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/opiniao/2021-07-04/milk-eduardo-leite-e-a-saida-do-armario.html>> Acesso em: 27/07/2021. Destaco também outros parlamentares gays como o senador Fabiano Contarato (então REDE-ES, hoje no PT-ES), os deputados Federais Professor Israel Batista (PV-DF), David Miranda (então PSOL-RJ, hoje no PDT-RJ), Marcelo Calero (Cidadania-RJ), Rafael Pereira Sousa (PSDB-PB) e o prefeito de Lins, Edgar de Souza (PSDB), como exemplos da crescente presença e visibilidade de homens gays na política institucional brasileira, disputando os ideários da masculinidade hegemônica na esfera pública.



Outros autores que também têm contribuído de maneira significativa com o debate são os franceses Daniel Welzer-Lang (2001, 2004) e o trio Alain Corbin (2013), Jean-Jacques Courtine (2013) e Georges Vigarello (2013), com a trilogia *História da Virilidade*. Sociólogo e com pesquisas em torno das questões de gênero, de sexualidade e de violência em espaços prisionais, Welzer-Lang (2001) tem discutido as mudanças e as desestabilizações no regime heterossexual a partir das discussões protagonizadas por mulheres, gays, lésbicas e bissexuais nos últimos trinta anos.

Em sua reflexão sobre o masculino, o autor sugere que os estudiosos se atenham a três eixos: o primeiro, abandonar o androcentrismo, isto é, nós, principalmente pesquisadores homens, devemos ler e nos apropriar de uma produção acadêmica feminina e feminista (MEDRADO e LYRA, 2008) e admitir que não sabemos tudo; em seguida, que deixemos no passado o hábito masculino de não falarmos de nós mesmos, de nossas dores e de nossos dissabores, ocultando e mantendo em segredo<sup>36</sup> acontecimentos diversos e até desastrosos para nossa constituição como sujeitos de gênero: precisamos nos interessar pelo nosso próprio gênero. Por fim, para compreendermos as reações<sup>37</sup> masculinas “ao novo questionamento dos privilégios concedidos aos homens, precisamos desconstruir o masculino, revelando-o como gênero permeado também pelas relações sociais de sexo” (WELZER-LANG, 2004, p. 117).

Em vista disso, reconheço que as questões que me interpelam e que me incitam ao fazer histórico sobre as masculinidades só são possíveis, em grande medida, devido às mudanças epistemológicas que a História das Mulheres, os Estudos de Gênero, os Estudos Gays, Lésbicos e *Queer* suscitaram ao fazer historiográfico. Mais do que isso, compreendo que, na denúncia e na análise das práticas de controle e da produção dos

---

<sup>36</sup>Sobre isso, cito dois exemplos. O primeiro é a declaração do humorista Marcelo Adnet que falou publicamente sobre o abuso sexual vivenciado na infância e como isso marcou sua subjetividade, inclusive o medo de denunciar o abusador e ser chamado de “fraco”, “boiola” etc. Conferir: RODRIGUES, Thayná. Marcelo Adnet fala de abusos sexuais sofridos na infância. Disponível em: <<https://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/noticia/2020/04/marcelo-adnet-falara-no-gnt-sobre-abusos-sexuais-sofridos-na-infancia.html>>. Acesso em: 17 abr. 2020. O segundo é o documentário *O Silêncio dos homens* que reúne uma série de depoimentos de homens de todo o território nacional, falando de suas dores, suas omissões e das mudanças vivenciadas na (des)construção da masculinidade. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NRom49UVXCE>>. Acesso em: 17 abr. 2020.

<sup>37</sup>Podemos observar uma reação conservadora quando do surgimento de eventos como o projeto “Resgate da Masculinidade Patriarcal”, também chamado de “Machonaria”, organizado pelo pastor Anderson Silva em novembro de 2019 nos arredores de Brasília e tinha por objetivo “resgatar” a masculinidade viril. Assim como a publicação de autoajuda voltada para homens cristãos. VIGUIER, Fabrini. *Ser homem: um guia prático para a masculinidade cristã*. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2015.

corpos sexuados, em um regime sexual autoritário, “é com o gênero que atacamos o gênero” (PELÚCIO e PAZ, 2019, p. 8).

Além desses autores e dessas autoras advindos do chamado Norte Global, temos também a inserção de reflexões oriundas de países vizinhos, como a antropóloga colombiana Mara Viveros Vigoya (2018). A partir de uma análise interseccional entre os marcadores de gênero, de raça, de etnia e de classe, a autora articula narrativas distintas sobre as experiências de ser “homem”, “negro”, “branco”, “heterossexual” ou “homossexual” na Colômbia, abordando as continuidades e as descontinuidades históricas “da branquitude no contexto nosso americano (*nuestro americano*), do período colonial aos dias atuais” (VIVEROS VIGOYA, 2018, p. 32).

De modo geral, destaco duas contribuições de sua obra para pensarmos a historicidade das masculinidades. A primeira consiste no uso da cor como uma metáfora “para falar da diversidade, das diferenças e desigualdades existente entre homens e masculinidades” (VIVEROS VIGOYA, 2018, p. 24). Em suas palavras: a “cor é um signo que transmite mensagens, provoca sensações em relação à diferença e põe em evidência as analogias que impregnam nossa linguagem e forma de pensar e atuar frente a ela” (Ibidem).

Em seguida, a perspectiva feminista não separatista e posicionada, ou seja, a autora privilegia a pertinência da produção de um conhecimento situado, tal qual aponta Donna Haraway (1995), reconhecendo que, na luta por uma sociedade mais igualitária, homens e mulheres são aliados. Além disso, tal premissa contribui para deslocar o olhar das naturalizações e das cristalizações que compreendem a masculinidade como sinônimo de violência, de força, de dominação, de virilidade e de potência sexual, construindo uma análise histórica e visibilizando as experiências não hegemônicas atravessadas pela sexualidade e pela racialização dos corpos e que atuam também na construção das masculinidades.

Além dos referidos destaques, a leitura dos textos possibilitou desconfiar de uma visão homogênea de ambos os grupos, isto é, não olhar para os *Dzi Croquettes* ou para os *Secos & Molhados* como conjuntos monolíticos e portadores de apenas uma única performance de masculinidade. Pelo contrário, uma das contribuições deste trabalho para o debate sobre ditadura e masculinidade é evidenciar a multiplicidade do masculino

dentro da composição de cada grupo. Dessa maneira, busco também articular, quando possível, a dimensão racial que incide sobre os corpos masculinos sexuados.

Em vista disso, minha intenção não foi fazer uma exaustiva revisão dessa profícua produção estrangeira, mas localizar, em linhas gerais, as principais referências e apresentar como determinados conceitos e proposições teóricas possibilitam o presente trabalho. Além dessas contribuições estrangeiras aos estudos das masculinidades, no âmbito nacional, temos também relevantes contribuições aos estudos das masculinidades, como os trabalhos de Albuquerque Júnior (2013) e Richard Miskolci (2012), que possibilitam explorar a dimensão histórica do masculino e das masculinidades.

Historicamente no Brasil, os estudos de masculinidades podem ser divididos em duas fases. Segundo o sociólogo Márcio Souza (2009), autores e autoras como Luis Cuchinir (1992), Siloé Pereira Neves (1987), Roseli Buffon (1993), Maria Isabel Mendes de Almeida (1996), Sócrates Nolasco (1993), Miriam Goldenberg (1991) e João Silvério Trevisan (1998), em suas reflexões sobre as masculinidades, “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 masculinidade” (SOUZA, 2009, p. 133).

Nessa fase, a presença de trabalhos historiográficos sobre as masculinidades é praticamente inexistente, como alertei em momento anterior, tendo em vista que, enquanto áreas da antropologia, da sociologia e da psicologia já se mostravam mais receptivas aos estudos das relações de gênero, a historiografia começava a ter seus primeiros embates sobre o uso político da categoria gênero (SCOTT, 1990, 2012) e experienciava os efeitos desestabilizadores de seus pressupostos de objetividade e de cientificidade provocados, principalmente, pela crítica feminista.

Nessa linha interpretativa, segundo Márcio Souza (2009), esses primeiros estudos acabaram por focalizar os homens integrantes da classe média mais escolarizada e intelectualizada que, na percepção da antropóloga Maria Regina Lisboa (1998), estavam inseridos numa lógica individualista de forte cunho psicologizante. Para a autora, boa parte dos homens construía (e ainda constrói) suas identidades em oposição ao que, social e historicamente, é entendido como feminino.

Consequentemente, essa suposta crise da masculinidade decorreria do medo e/ou do temor de perder as posições de poder, principalmente, no espaço público. É preciso

destacar que esse perfil apontado por Maria Lisboa (1998), em sua maioria homens de classe média e intelectualizados, é, predominante, entre os membros integrantes dos *Dzi Croquettes* e dos *Secos & Molhados*, o que lhes garantia determinados acessos e determinadas permissões, como veremos adiante.

Dessa maneira, fica evidente que as mudanças em torno das configurações de gênero e de sexualidade nos anos 1960 e 1970, associadas a uma maior liberdade das mulheres pertencentes às classes altas e médias e à visibilidade das homossexualidades, provocaram rasuras numa economia discursiva em torno das noções de força, de dominação, de liderança e de virilidade associadas ao masculino.

Para Trevisan (2011), a visibilidade da homossexualidade ao longo dos anos 1970 nos campos do teatro, da música, do cinema, nos programas de tevê e nas publicações, como o jornal *Lampião da Esquina*, desestabilizava as relações de poder entre os homens, mas também eram alvos de repulsa, de críticas, de perseguição e de censura<sup>38</sup>, sendo compreendidas como uma ameaça ao “poder do macho” (RIVERA, 2017).

Na leitura crítica da formação desse campo de estudos no Brasil, Fábio Araújo Oliveira argumenta que o discurso de uma “crise da masculinidade” é, em verdade, um efeito discursivo que sugere “a existência de uma época na qual o homem não vivia uma crise desse tipo, em oposição à contemporaneidade, onde tal crise emerge” (OLIVEIRA, 2015, p. 24). 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 homem. (*Ibidem*, p. 24-25).

Em vista disso, e em consonância com essa afirmação, entendo que a noção de crise, em sua base, denota uma leitura essencialista do masculino por parte de muitos homens que se sentem vilipendiados em seu exercício de poder devido à ascensão, com todas as ressalvas que possam existir, das mulheres e de homens gays<sup>39</sup> a posições de

---

<sup>38</sup>Sobre a censura aos chamados “homossexuais públicos” nos programas de televisão, conferir: RODRIGUES, Rita de Cassia Colaço. De Denner a 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.

<sup>39</sup>Cabe esclarecer que, dentro do campo de vivência das homossexualidades, há outros marcadores que matizam as hierarquias entre os homens gays, como a expressão de gênero (masculino/afeminado), a identidade racial (branco/preto/pardo), a condição de classe, a profissão e a formação intelectual. Esses

poder, antes afeitas, exclusivamente, a homens brancos e heterossexuais, assim como o domínio de uma visão binária e fixa das categorias “homem” e “mulher” no âmbito acadêmico até meados dos anos 1990, momento em que a categoria de gênero foi sendo ampliada e ressignificada no campo das ciências humanas e sociais (SILVA, 2016a).

Ao longo dos anos 2000<sup>40</sup>, novas pesquisas foram publicadas e, em sua maioria, possuíam um olhar plural e atento às especificidades do processo de construção das masculinidades em determinados momentos da nossa história, desconfiando da noção anterior de “crise” do masculino, com ênfase na composição das hierarquias e nas relações de poder entre os gêneros.

Em 2001, a historiadora Maria Izilda Matos denunciava a pouca presença de trabalhos historiográficos nesse debate. Em suas palavras,

[...] 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 universalizante. (MATOS, 2001a, p. 46, grifo nosso).

No mesmo período, em *Meu Lar é o botequim: alcoolismo e masculinidade* (2001), a partir de uma perspectiva foucaultiana, Maria Izilda Matos analisou a constituição de uma histórica prática de enunciação do gênero masculino no discurso médico e musical entre os anos 1890 e 1940 em São Paulo. Nesses enunciados, a autora observou como a imagem do homem “provedor e bom chefe de família” estava sendo ameaçada pelo crescente hábito de consumo de bebidas alcoólicas.

---

marcadores são necessários na análise de quais homossexualidades ascendem em um dado regime de visibilidade e quais são relegadas às margens (NONATO, 2020).

<sup>40</sup>Além das referências citadas em nota no início do tópico 1.3, acrescento os seguintes trabalhos: BARKER, Gary T. *Homens na linha de fogo: juventude, masculinidade e exclusão social*. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. CASTELO BRANCO, Pedro Vilarinho. *História e masculinidades: a prática escriturística dos literatos e as vivências no início do século XX*. Teresina: EDUFPI, 2008. KNIJNIK, Jorge Dorfman (Org.). *Gênero e esporte: masculinidades e feminilidades*. 1. ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010. PENTEADO, Fernando Marques; GATTI, José (Org.). *Masculinidades: teoria, crítica e arte*. 1. ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011. CONCEIÇÃO, Joalice. *Masculinidades & feminilidades como estratégias de poder*. 1. ed. Rio de Janeiro: Multifoco, 2012. ROCHA, Cássio Bruno de Araujo. *Masculinidades e inquisição: gênero e sexualidade na América Portuguesa*. 1. ed. Jundiaí: Paco Editorial, 2016. SANTOS, Fernanda Cássia dos. *Proibido para moças: masculinidades, moralidade e erotismo no discurso médico e nos romances para homens*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2016. ALÓS, Anselmo Peres. *Poéticas da masculinidade em ruínas*. Santa Maria: UFSM, PPGL, 2017. CAETANO, Marcio; SILVA JUNIOR, Paulo Melgaço. (Org.). *De Guri a cabra macho – masculinidades brasileiras*. 1. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2018. MOURA, João Carlos da Cunha. *Joguem como homens!: masculinidades, liberdade de expressão e homofobia em estádios de futebol no estado do Maranhão*. 1. ed. São Paulo: Paco, 2019.

Izilda Matos examinou como o trabalho fabril foi associado ao masculino e que, numa lógica normativa e disciplinar de controle dos corpos, caberia aos homens se autorrealizarem pela prática do trabalho ao invés de se entregarem ao “vício” do álcool, considerado o ópio do proletário.

É óbvio que a autora não estava, por seu turno, fazendo apologia do consumo não moderado de bebidas alcoólicas. Um dos seus objetivos foi mostrar como, em nome da manutenção da saúde do proletário, campanhas antialcoólicas classificavam o alcoolismo como patologia, anormalidade, degeneração social, de modo que alguns enunciados ganhavam força de verdade como “praga social”, “mal social”, “gangrena social” etc., incitando a criação de corpos dóceis. No âmbito historiográfico, destaco duas contribuições da autora para os estudos das masculinidades.

Primeiro, ela colocou em evidência o caráter relacional do gênero ao deslocar o eixo de análise da identidade feminina e masculina para “as subjetividades múltiplas e não unificadas” (MATOS, 2001, p. 17), ou melhor, ao invés de tomar a identidade como ponto de partida, ela inverte, colocando-a como o ponto de chegada. Sendo assim, um trabalho que pretende investigar a construção de masculinidade precisa entender que as identidades não são autoevidentes e fixas, mas forjadas, historicamente, no interior da linguagem, das práticas sociais e dos discursos.

Não por acaso é um desafio para os historiadores *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” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 177).

Em seguida, Izilda Matos mostra que o processo de subjetivação não pode ser entendido como “destino inexorável de serialização de indivíduos, porque comporta simultaneamente a possibilidade de reapropriação, subentendendo que os sujeitos são agentes, aos quais se permitem escolhas” (MATOS, 2001, p. 18-19). Isso significa que toda a enunciação de gênero, vista como dissidência, transgressão ou subversão, é, em verdade, uma das possibilidades que o indivíduo tem de construir algo novo a partir de determinadas brechas nas normas de controle e (re)produção de gênero (Butler, 2006).

Por fim, se à época Izilda Matos denunciava a pouca presença de historiadores e de historiadoras nesse debate, hoje, com quase 20 anos de sua publicação, importa saber

como nos apropriamos dessa crítica e de que maneira temos complexificado a temática a partir de um olhar não essencialista do masculino.

Referência nos estudos historiográficos do gênero masculino, numa perspectiva cultural e com ênfase na linguagem e na discursividade numa linha foucaultiana, Durval Muniz Albuquerque Júnior (2013, p. 22) reconhece que a historiografia de gênero “vem sistematicamente pouco focalizando o masculino e as experiências-de-ser-homem”.

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, no prefácio dedicado ao trabalho do Albuquerque Júnior, 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*.

Em sua segunda edição, lançada em 2013, a obra reaviva o impacto da análise sobre a invenção do nordestino como identidade política e cultural no início do século XX. Nas palavras do autor, “o nordestino é constituído através do agenciamento de uma série de imagens e enunciados que constituíam tipos regionais anteriores” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 186). Consequentemente esse sujeito histórico foi uma figura gestada nos discursos regionalista e tradicionalista, como o cordel, a literatura e os poetas populares, num cruzamento entre uma identidade regional e uma identidade de gênero.

Na interpretação do autor, o nordestino forjado e desejado nesses discursos representava a reserva de valores tradicionais, como a virilidade, a força e a bravura, que estavam, na visão da época, sendo solapados pelo mundo urbano com a entrada, por exemplo, das mulheres no espaço público, provocando fraturas e desestabilizando uma histórica hierarquia entre os sexos.

Albuquerque Júnior reconhece que, nessa ordem de gênero binária e assimétrica, 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” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 189), as mulheres, consequentemente, “pareciam ter que se masculinizarem [...] não era apenas o mundo masculino que estava fechado [a elas], mas a própria região parecia excluir o feminino”

(Ibidem, p. 224). 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. Com isso,

[...] é na reação ao mundo moderno, que parecia que quer 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 perigo; um verdadeiro macho capaz de restaurar o lugar que seu espaço estava perdendo nas relações de poder em nível nacional (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 226).

Albuquerque Júnior conclui que a imagem do “nordestino” foi mobilizada pela elite pernambucana como um instrumento político para a obtenção de recursos financeiros da União para os cofres da região. As imagens idealizadas de masculinidade e de feminilidade foram utilizadas para tratar e significar a crise econômica, política e social do Nordeste. Uma determinada pedagogia de gênero, inscrita nos discursos regionalistas, concebia as mudanças promovidas pelo mundo moderno como a tendência igualitária entre homens e mulheres, entendida como um fator de desestabilização da hierarquia entre os gêneros.

Em vista disso, o trabalho de Albuquerque Júnior oferece importantes pistas para abordar a produção de masculinidade a partir dos *Dzi Croquettes* e dos *Secos & Molhados*. A primeira, tal qual Izilda Matos, é apontar a historicidade e os processos históricos de produção do ideário de masculinidade e de feminilidade, assim como os seus usos políticos. Em seguida, a noção de territorialidade, na construção da imagem do nordestino, possibilita observar como cada um dos integrantes dos *Dzi e dos Secos & Molhados* foi produzido por uma teia discursiva complexa e marcado pela espacialidade, pois, eles, oriundos de diversas cidades e capitais do Brasil e também do exterior, mas, reunidos no Rio de Janeiro e em São Paulo, colocavam em disputa diversas configurações de masculinidade.

Por fim, o autor sugere que investigar a trajetória dos homens é produzir outra “geografia do gênero masculino”, entendendo-os não só como agentes de uma relação de dominação, mas também como efeitos de uma histórica ordem de gênero e, portanto, não homogêneos.



Em último lugar, destaco *O desejo da nação* (2012), do sociólogo Richard Miskolci. A partir da análise de clássicos na nossa literatura<sup>41</sup>, Miskolci analisa como um desejo de progresso foi mesclado a temores com relação às mudanças nas hierarquias sociais, atravessadas por vetores de gênero, de raça e de sexualidade no projeto republicano, idealizado por homens predominantemente brancos, cristãos e heterossexuais em fins do século XIX no Rio de Janeiro.

Uma das primeiras contribuições do autor para o estudo das masculinidades é a noção biopolítica de agenciamento do desejo na composição regulatória dos corpos sexuados e na promoção de formas sutis de ingerência e de disciplinamento da vida individual e privada pelos agentes do Estado<sup>42</sup>. De acordo com ele,

[...] o desejo da nação se constituiu em uma educação do desejo, seu agenciamento, de forma que o projeto nacional de então se concretizou em um agenciamento psíquico, e, sobretudo, na criação de nossa cultura baseada em pressupostos masculinos, heterossexuais, racistas e elitistas sobre a nação (MISKOLCI, 2012, p. 68).

Em segundo lugar, o autor mostra que o sexo era entendido como um elemento fundamental na reprodução da ordem social, de maneira que o medo da suposta degeneração provocado pela desestabilização das hierarquias sociais pós-Abolição e de que a miscigenação poderia branquear ou escurecer as pessoas, legitimava discursos familistas e intervencionistas presentes em diversas propostas de controle da sexualidade, principalmente, entre os herdeiros homens da elite. Essa pista ajuda a perceber como os discursos dos censores, no período da ditadura, evocavam noções pré-existentes no imaginário social em torno das concepções de nação e de família.

Em terceiro lugar, ao evidenciar a relação entre nacionalidade e masculinidade, Miskolci enfatiza pluralidade das masculinidades no tempo e no espaço, pois a hierarquia de gênero pressupõe uma posição de poder e de primazia ao homem que mais se aproxima dos valores prescritos e considerados autênticos. Logo, uma análise dos processos de

---

<sup>41</sup> O autor preconiza três obras, *O ateneu*, de Raul Pompeia, para falar da percepção da homossexualidade como desvio; *Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha, para analisar como o elemento negro foi significado como sinônimo de “degeneração social em oposição a branquitude; e *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, para investigar a pedagogia das relações de gênero em torno do papel da mulher dentro do casamento.

<sup>42</sup> Richard Miskolci (2012, p. 41) compreende o Estado como “um arranjo cultural e histórico, portanto baseado em uma confluência articulada entre interesses econômicos e políticos dentro de uma sociedade em uma determinada época. [Por sua vez], a biopolítica se associa e depende da atenção a fenômenos como nascimento, morte, doença e reprodução, com o objetivo de disciplinar ou até mesmo eliminar os degenerados e anormais, os inimigos da família e da nação”.

construção da masculinidade precisa observar quais as insígnias articuladas ao masculino e como são legitimadas. Com efeito, as proposições de Miskolci permite observar como a homossexualidade foi escamoteada e significada como uma ameaça nos discursos forjados pelos ideólogos da ditadura, atualizando antigos discursos e estereótipos sobre o “ser homem”, por exemplo.

## **Masculinidade e Construcionismo Social**

Expressão recorrente nos estudos das masculinidades, “construção social”<sup>43</sup> faz jus a uma perspectiva histórica que entende as categorias de gênero e de sexualidade como efeitos de um longo e complexo processo social de produção, de circulação, de sedimentação e de naturalização de uma concepção binária e fixa das posições “homem” e “mulher” numa dada sociedade.

Todavia, seu uso generalizado e muitas vezes apressado, ora como termo, ora como paradigma, pode fazer parecer que esse é um processo relativamente simples e de fácil reconfiguração. Segundo Butler (2013), há, pelo menos, dois caminhos na compreensão do construcionismo social. O primeiro entende que o gênero seria uma interpretação cultural do sexo, ou seja, essa perspectiva se conduz a partir da distinção sexo-gênero, sendo o primeiro associado ao campo da biologia, entendido como um vetor fixo e estável, enquanto o segundo seria do campo social e cultural, supostamente, flexível e passível de (re)construção.

O segundo caminho é o construcionismo radical, em que questiona essa distinção sexo-gênero, denuncia sua aparente naturalidade e estabilidade e, para isso, focaliza o caráter contingente e (in)determinado do seu processo de construção mediado pela linguagem e pela iterabilidade da performance. Tal premissa articula-se ao chamado feminismo pós-moderno e pós-estruturalista.

Nesse caso, podemos aproximar a leitura do construcionismo social à prática historicista de Michel Foucault (1979), que enfatiza o caráter contingente das categorias sociais como a identidade, entendendo-a como “parte da insidiosa operação de poder e sujeição” (MCLAREN, 2016, p. 156) dos corpos em um regime heteronormativo.

---

<sup>43</sup>Sobre as variações interpretativas em torno do construcionismo social nas Ciências Humanas e Sociais, conferir: SOUSA FILHO, Alípio de. Por uma teoria construcionista crítica. *Bagoas – Estudos gays, gêneros e sexualidades*, Natal, v. 1, n. 1, nov. 2012.

Em raciocínio similar, Jeffrey Weeks (2016) afirma que todos os que comungam dessa concepção rejeitam explicações trans-históricas, substancialistas e essencialistas em torno da sexualidade, entendendo que nossas concepções de gênero, de identidade e de sexualidade são mediadas por uma complexa trama social e cultural de ritos (BORIS et al, 2012), de práticas, de discursos e de hábitos repetidos cotidianamente forjando a fictícia unidade do sujeito.

Heuristicamente, a expressão “construção social” engloba quatro eixos, a saber: o primeiro compreende os discursos e os *atos*<sup>44</sup> de nomeação dos corpos sexuados. Esse procedimento de interpelação ocorre, principalmente, no momento de nascimento da criança, quando ser nomeado como menino ou menina inscreve o sujeito numa gramática normativa de gênero constituinte da matriz heterossexual compulsória; o segundo enfatiza a dinâmica das *relações de poder* que fundamenta, naturaliza, regula e hierarquiza as posições de gênero; isto é, investigar as masculinidades implica identificar uma política de gênero e examinar o modo como ela configura as relações e interações sociais entre homens e mulheres mas também entre os próprios homens.

O terceiro eixo abarca os *constructos ficcionais*<sup>45</sup> de masculinidade e de feminilidade que configuram e que determinam os enunciados, as práticas e as atribuições associadas ao ser “homem” e ser “mulher” segundo a relação espaço-tempo numa dada sociedade; por fim, o quarto eixo abrange a constituição das *subjetividades*, as transgressões e recitações de gênero, as resistências e a produção de contracondutas em dado processo de subjetivação. Isto é, ao evocar a expressão construcionismo social, observarmos os imperativos de gênero que intimidam e interpelam o sujeito a se enquadrar em uma determinada prescrição social de gênero e não outra. No caso dos nossos personagens, busco visualizar, principalmente, as negociações, as reinvenções e as cristalizações em relação aos enunciados de uma masculinidade viril e heterocentrada.

Por sua vez, e na perspectiva antropológica de Gayle Rubin (1993), vale esclarecer que compreender o gênero e a sexualidade como efeitos de um processo histórico de

---

<sup>44</sup>Faço referência à noção performativa do gênero que, segundo Butler, insere, regula e cristaliza os corpos no interior de uma trama de discursos e práticas normativas na produção das identidades.

<sup>45</sup>Faço referência a Preciado (2018, p. 112), para quem masculinidade e feminilidade funcionam como ideais biopolíticos e imaginados como “essências transcendentais das quais pendem, em suspensão, estéticas de gênero, códigos normativos de reconhecimento visual, convicções psicológicas invisíveis que levam o sujeito a se afirmar como masculino ou feminino, como homem ou mulher, como heterossexual ou homossexual, como cis ou trans”.

inteligibilidade que atua na produção da diferença sexual não significa dizer que ele seja “um tanto frágil e pode ser mudado rapidamente” (RUBIN e BUTLER, 2003, p. 166).

Assim como Butler (2013) e Preciado (2014), Rubin (1993) 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” (RUBIN e BUTLER, 2003, p. 167), ou seja, é um longo processo de aprendizagem e de incorporação das normas, das insígnias, dos símbolos e das práticas que conformam, historicamente, os corpos entre masculino e feminino.

Desse modo, Gayle Rubin 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. Essa perspectiva permite abordar as relações de amizade e as performances de masculinidade nos *Dzi* e nos *Secos & Molhados* de modo não essencializado, isto é, não a partir de categorias pré-definidas de gênero e, principalmente, de sexualidade, mas observá-los a partir de um deslizamento entre essas categorias binárias.

Numa perspectiva crítica do construcionismo social, Alípio de Sousa Filho destaca que:

[...] a ideia que a linguagem cria a realidade não deve, todavia, levar a que se creia que a realidade exista apenas como linguagem. Uma espécie de idealismo levado a seus últimos efeitos. A linguagem dos proferimentos/dos discursos/das ideias realiza os seus efeitos performativos precisamente porque se materializa em estruturas, instituições, dispositivos, normas, códigos e relações concretas, o que faz que deixem de ser apenas linguagem (FILHO, 2017, posição, 1383).

Isto é, interrogar os modos de nomeação e construção das masculinidades prescinde analisar não só os discursos, mas também as imagens e as práticas sociais que materializam, constituem e instituem processos de normatização e normalização dos corpos. Neste caso, indago: como o corpo é significado e generificado nos *Dzi Croquettes* e nos *Secos & Molhados*?

Tratar de construção social de gênero não significa que o processo de produção e assimilação dos signos da masculinidade seja de fácil recomposição. Sendo assim, nesta tese, compreendo a noção de “construção social” como um modo de circunscrever e reconhecer que não há uma essência masculina ou uma masculinidade transcendente e

anterior às concepções idealizadas e forjadas por meio de práticas sociais e prescrições discursivas que têm seus enunciados em torno do “ser homem”.

Além disso, significa admitir que não basta ter um corpo com um pênis (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2020) para, naturalmente, inscrevê-lo numa equação “macho”, “homem”, “masculino”, “virilidade”; o intuito ao usar o presente termo é nomear a historicidade e as disputas discursivas e relacionais em torno da definição do ideário de masculinidade durante a ditadura e mostrar como, através da amizade, da ambiguidade de gênero, da contracultura e do desbunde, nossos personagens se (re)inventaram.

### **Masculinidades Disparatadas**

[...] nas sociedades industriais modernas [...]. Não somente assistimos a uma explosão visível das sexualidades heréticas [como as homossexualidades] mas, sobretudo [...] a um dispositivo bem diferente da lei: mesmo que se apoie localmente em procedimentos de interdição, ele assegura, através de uma rede de mecanismos entrecruzados, a proliferação de prazeres específicos e a multiplicação de sexualidades disparatadas (FOUCAULT, 1988, p. 56-57).

Tomado de empréstimo da reflexão empreendida por Michel Foucault (1988) sobre a formação de um dispositivo de controle da sexualidade a partir do século XVII nas sociedades ocidentais, *sexualidades disparatadas* é um termo utilizado para nomear e circunscrever um dispositivo que não só reprime o sexo como também cria e/ou possibilita a emergência de outras identidades, novos prazeres e desejos.

Disparatado, segundo o dicionário de língua portuguesa (XIMENES, 2000), é um adjetivo que classifica alguém que diz ou faz disparates. “A origem do termo é o francês *disparate*, [...] o qual designa contrassenso, extravagância, ação ilógica ou estúpida”. (MISKOLCI e SIMÕES, 2007, p. 9).

Em 2016, na apresentação do Dossiê *Quando Clio encontra as sexualidades disparatadas*, os historiadores Elias Veras e Albuquerque Júnior (2016) afirmaram que:

[...] se durante décadas, a historiografia invisibilizou essas experiências [homossexualidades e travestilidades, etc.] que, ao longo da história assumiram diferentes denominações e significados, [...], nos últimos anos, os olhares de Clio voltaram-se para os clamores dos “disparatados”, revelando que as demandas do presente orientam os usos do passado e contribuem para a reescrita da história. (ALBUQUERQUE JÚNIOR e VERAS, 2016, p. 7).

Dessa forma, os autores acima salientam como o dispositivo de sexualidade, evidenciado por Foucault (1988), na intenção de constituir um regime de normalidade, associa dissidência e dissenso de maneira que o indivíduo ou o grupo que recusa a prescrição normativa é classificado como transgressor, subversivo e, em alguns casos, relegado à esfera da loucura<sup>46</sup>.

Nesse caso, para abordar e analisar a produção de masculinidades em um contexto autoritário no qual o regime sexual era fundamentado numa lógica binária heterossexista, fica o questionamento: como podemos analisar as performances dos *Secos & Molhados* e dos *Dzi Croquettes* sem cair em um modelo sociológico que tem o eixo da heterossexualidade como principal vetor de hierarquização entre os homens?

Digo isso, pois, entre os nossos personagens, há alguns automeados como héteros, gays e bissexuais, todos, nos termos de hoje, categorizados como homens cisgêneros que, em alguma medida, não abriam mão da identidade assignada quando do nascimento, mas também buscavam novas formas de vivenciarem o masculino.

O que o filósofo de *Vigiar e Punir* alega, ao pensar a histórica relação entre *poder e corpo* (seja esse poder político, econômico, religioso, amoroso e/ou efeito de relações sociais e discursivas etc.), é 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” (FOUCAULT, 1979, p. 148), ele seria muito frágil. Pelo contrário, as tramas do poder o fazem forte a partir dos efeitos positivos que se elaboram no nível do saber.

Assim, não se trata mais de indagarmos sobre o silêncio da historiografia nos estudos de masculinidades e de homossexualidades. O desafio é apresentar um olhar atento e crítico “para a recente e diversificada produção historiográfica sobre as sexualidades que se ‘desviam’ da norma heterossexual” (ALBUQUERQUE JÚNIOR e VERAS, 2018, p. 1).

Em outras palavras, Foucault, nos permite desconfiar do binômio *controle-repressão* e focalizar a díade *controle-estimulação*, na qual, a partir de práticas

---

<sup>46</sup> Vale lembrar que historicamente a homossexualidade, principalmente ao longo da modernidade, já foi classificada e considerada como “anormalidade”, “pecado”, “abominação”, “desvio moral”, “degeneração de caráter”, “doença mental”. Infelizmente, ainda hoje, alguns desses enunciados ainda são utilizados por segmentos neoconservadores como forma de atacar e desqualificar os sujeitos homoafetivos.

discursivas e não-discursivas, forja-se 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 corpo.

Dessa maneira, a designação *masculinidades disparatadas* denota um modo de ver, de nomear e de localizar um amplo conjunto de técnicas de si e de contraconduta que o indivíduo e/ou o grupo mobiliza para efetuar mudanças, resistências, transformações e ressignificações nas prescrições normativas de masculinidade e de feminilidade.

Visto que, como afirma Foucault (1988, p. 56), “prazer e poder não se anulam; não se voltam um contra o outro; seguem-se, entrelaçam-se e se relançam. Encadeiam-se através de mecanismos complexos e positivos, de excitação e de incitação”, ou seja, é observar como a política sexual da ditadura ambicionava regular, normatizar e normalizar os desejos, os afetos e as sexualidades dos corpos que não se enquadravam na heteronorma. Assim, a designação “masculinidades disparatadas” abarca um olhar múltiplo e interseccional sobre o processo de construção social do masculino e das masculinidades.

### **Fontes históricas, (des)caminhos e abordagens**

Para compor a trama narrativa desta tese, e a partir das sugestões do historiador Fábio Lopes (2016), classifiquei o corpus documental em três séries: a primeira intitula-se “narrativa e escrita de si”, engloba as obras de caráter autobiográfico como *Meteorico fenômeno*, de Gerson Conrad (2013); *Vira-lata de Raça*, de Ney Matogrosso (2019); *Dzi Croquettes, te contei?* organizado por Ciro Barcelos (2013); as obras circundantes aos grupos, como *Primavera nos dentes* (2019), de Miguel de Almeida, e *A palavra Mágica*, de Rosemary Lobert (2010).

A segunda série, intitulada “dizibilidades: imagens e enunciados”, engloba as matérias publicadas em periódicos da época, como *Jornal do Brasil*, *Lampião da Esquina* e *Diário da Noite* e a revista *Manchete*. Por fim, temos a última série intitulada “as imagens, as palavras e as coisas” que abarca as fotografias e a narrativa cinematográfica sobre os *Dzi* (ALVAREZ; ISSA, 2010).

Para articular esse corpus documental, mobilizo a análise do discurso, entendendo-o como “uma série de segmentos descontínuos, cuja função táctica não é uniforme nem estável. [...] Mas, ao contrário, como uma multiplicidade de elementos

discursivos que podem entrar em estratégias diferentes” (FOUCAULT, 1988, p. 111). Digo mais, não é apenas uma análise do discurso e dos enunciados sobre esses atores históricos, busco também complexificar a trama historiográfica sobre o período abordado atento às condições de possibilidades que fomentaram a elaboração desses discursos.

Por conseguinte, o que se busca, a partir de uma análise dos discursos, é recompor a trama de sua produção, as regras que incidem em “coisas ditas e ocultas, em enunciações exigidas e interditas; com o que supõe de variantes e de efeitos diferentes segundo quem fala, sua posição de poder, o contexto institucional em que se encontra” (FOUCAULT, 1988, p. 111). No mais, como sugere Fischer (2012), “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”, mas é procurar “não o que estaria escamoteado, mas os modos de se fazer verem certas coisas num determinado tempo” (FISCHER, 2012, p. 138).

Em relação aos jornais, parto da noção de “História **por meio da** imprensa”, como propõe Tania de Luca (2011). Atento quanto ao fato de que “a imprensa periódica seleciona, ordena, estrutura e narra de uma determinada forma, aquilo que se elegera como digno de chegar até o público” (LUCA, 2011, p. 139). Além de refletir “acerca da construção do discurso jornalístico, sua pretensa neutralidade e objetividade” (Ibidem, 127). Ao analisar o *Lampião*, Caê Rodrigues sugere que a utilização de periódicos como fonte se justifica pelo fato de serem “bons comunicadores das histórias de vida e sonho. Além disso, eles criam verdadeiros espaços de manifestação de opiniões acerca de um certo tema, com alguma coerência ideológica entre si” (2014, p. 89).

Por isso selecionei os jornais como um dos conjuntos documentais, pois participam da construção e circulação de determinados sentidos que orientam e conformam à percepção da realidade.

Já às obras de teor autobiográfico, mobilizo a concepção de “escrita de si” (FOUCAULT, 2006) para investigar, a partir das “históricas intersecções como as do gênero, raça/etnia, classe social e geração” (LOPES, 2017, p. 127), o que é dito e como é dito sobre os *Dzi Croquettes e os Secos & Molhados*, e, ainda, quais elementos são privilegiados na arte de “arquivar a própria vida” (ARTIÈRES, 1998) e, de igual maneira, quais são pormenorizados.



Isto posto, analisar as configurações de masculinidade e de feminilidade significa “trazer para o campo da linguagem a corporalidade, a sexualidade e a subjetividade [...] desfazendo antigas fronteiras demarcadas pelo sistema de pensamento binário” (RAGO, 2013, p. 279). Ou melhor, perscrutar a nossa matriz heterossexual compulsória por meio da análise do discurso significa examinar como enunciados veiculados nos diversos meios de comunicação, como cinema, literatura, artes, imprensa (SETEMY, 2008) etc., “reafirmam as imagens tradicionais de mulheres e homens, veiculam representações assimétricas de sexualidade e banalizam a violência sexual e de gênero” (RAGO, 2013, p. 283).

Em relação às fotografias, temos uma dupla função: visualizar a estética e o figurino dos nossos personagens; evidenciar o compartilhamento e o fluxo de códigos de uma determinada cultura visual (MIRZOEFF, 2016) e indagar em que medida o uso de imagens contribui para a compreensão e para a produção do conhecimento histórico (DIDI-HUBERMAN, 2012).

Sendo assim, aproprio-me das fotografias entendendo-as “como um conjunto variado de possíveis códigos sociais. Sua força representacional é constituída no momento da produção de sentidos e não anteriormente a ela” (LIMA; CARVALHO, 2011, p. 44). Para as autoras, foi na década de 1990 que o interesse pelo uso das fotografias se expandiu entre sociólogos, antropólogos e historiadores. Ana Mauad (2011), por sua vez, investiga como a prática fotográfica atua na elaboração da experiência histórica produzindo sentidos sobre o “mundo visível”. Ela pontua que a “capacidade de transformar situações em cenas é uma das conquistas da modernidade ocidental através da descoberta de dispositivos técnicos de registro do mundo visível” (MAUAD, 2011, p. 47). Mais adiante, sugere que uma “análise histórica de fotografias não deve isolá-las das experiências sociais que as engendraram”. Nesse sentido, “as fotografias são registros extraordinários da história por que nos afetam. As fotografias são afetivas, são traços e pegadas de homens e mulheres no tempo” (2011, p. 57). Portanto, as fotografias em conjunto com o documentário possibilitam visualizar e analisar as performances artísticas dos *Dzi Croquettes* e dos *Secos & Molhados*, principalmente na composição ambígua na clivagem entre as noções de masculino e feminino.

Em relação ao documentário *Dzi Croquettes* (ALVAREZ; ISSA, 2010), por já ter apresentado uma análise qualitativa de sua construção narrativa em minha dissertação (SILVA, 2017), aqui, retomo algumas falas dos entrevistados, assim como algumas imagens, entendendo o documentário de “temática musical no Brasil” como um conjunto de narrativas audiovisuais em longa-metragem que articulam em sua tessitura representações sobre os sujeitos sociais que constroem e sobre os aspectos histórico-culturais das épocas retratadas” (SILVA, 2012, p. 7).

## **Estrutura da Tese**

Conforme descrito anteriormente, para compor esta tese sobre masculinidades disparatadas, estabeleci três eixos divididos em três partes e com seus respectivos capítulos. Na primeira, denominada *Masculinidades em Perspectiva*, focalizo a invenção dos *Dzi Croquettes* e dos *Secos & Molhados*, a formação de cada grupo, com destaque para os elementos que possibilitaram a aproximação entre eles. Destaca-se, também, como a noção de contracultura e as mudanças comportamentais nas performances de gênero, nos anos 1960 e 1970, incidiram em suas escolhas.

Na segunda, intitulada *Masculinidades e Amizade*, a partir das proposições de Michel Foucault (1981) e Francisco Ortega (1999), identifico como a noção de amizade foi agenciada na construção de relações não-burocráticas entre eles e consigo mesmo. A partir da proposição de Butler (2003) sobre o parentesco ser sempre heterossexual, enfatizo como os *Dzi* engendraram uma concepção muito própria de família. Busco mostrar como a amizade pode engendrar um tecido social afetivo como uma alternativa à sociabilidade burguesa institucionalizada por via da família nuclear e do matrimônio.

Na terceira e última parte, intitulada *Masculinidades em Trânsito*, abordo a composição estética dos grupos e como o corpo é um elemento central na construção das masculinidades disparatadas e como a composição estética pode ser experimentada como um modo de atuação micropolítica dos corpos, examinando em que medida essa prática performativa deslocou, ampliou, desafiou e ressignificou o ideário da masculinidade vigente à época.



## **Parte 1 - Masculinidades em Perspectiva**

É inevitável dizer: a verdade é que o patriarcado mutila o poder da maioria dos homens. Claro, é um sistema que concede privilégios ao sexo masculino, mas ele não favorece todos os homens da mesma forma – os benefícios do patriarcado são reservados apenas para poucos integrantes de uma elite, uma suposta classe superior de homens [...]. O resto basicamente precisa batalhar pelas sobras, o que, de modo geral, se traduz como uma ilusão ou uma falsa noção de direito adquirido, um sentimento de privilégio e uma falsa percepção de superioridade, em especial na política, já que aqueles que decidem as guerras e os conflitos diplomáticos nunca são os mesmos que lutam e morrem nos combates (JJ BOLA, 2020, p. 93).

## Capítulo 1 - Masculinidades em Cena

Abordar a criação dos *Dzi Croquettes* e dos *Secos e Molhados* é uma escolha política potente para entendermos o complexo processo de formação de dois importantes grupos artísticos que, de alguma forma, estão presentes no imaginário social e cultural de muitos brasileiros e brasileiras, especificamente, nas narrativas de autores e autoras que preconizam a história do movimento homossexual no Brasil, como João Silveiro Trevisan (2011), James Green (2000), Rodrigo Faour (2006), Júlio Simões (2009), Regina Facchini (2005), as obras organizadas por James Green e Renan Quinalha (2014; 2018), entre tantos outros e outras, em sua maioria, com ênfase no âmbito cultural e comportamental da ditadura civil-militar (1964-1985).

Historicamente, podemos considerar os anos 1960 e 1970 como um período de grande efervescência no campo das artes, como o cinema, a literatura, a música e o teatro, assim como no âmbito dos costumes e na modulação dos afetos, porém marcados por um regime político autoritário, censório e repressivo. Não por acaso, um dos acontecimentos mais sobressalentes desse autoritarismo foi a promulgação do Ato Institucional nº 5, mais conhecido como AI-5, em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva, que “decretou o fechamento do congresso, a suspensão dos direitos constitucionais e a cassação de inúmeros mandatos” (GREEN, 2000, p. 391). Nas palavras do 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 período (RIDENTI, 2003, p. 152).

Registra-se que, após a implementação do AI-5<sup>47</sup>, cerca de 500 filmes, 450 peças teatrais, 200 livros, dezenas de programas de rádio, 100 revistas, aproximadamente, 1000 letras de música e algumas dúzias de capítulos e sinopses de telenovelas foram

---

<sup>47</sup>O AI-5 durou aproximadamente 10 anos, sendo suspenso em 31 de dezembro de 1978, quando da chamada “abertura política”.

censurados<sup>48</sup>. Isto é, a censura moral, como já investigado por Renan Quinalha (2017) e Rita Colaço Rodrigues (2014), foi implacável na tentativa de controlar, normatizar e regular a circulação de enunciados sobre temas considerados ameaçadores à ordem social, principalmente, nos programas televisivos, como “a homossexualidade e os homossexuais, [...] a questão racial, a prostituição, a questão econômica e política, a tortura e as prisões arbitrárias” (RODRIGUES, 2014, p. 216) foram proibidos pelo aparato censório da ditadura.

Não obstante, a partir dos anos 1960, algumas sociedades industriais desenvolvidas, como França, Inglaterra e EUA, experimentaram uma “violenta aceleração do tempo histórico, que incidiu nas formas de ser, mas também do fazer e do pensar históricos” (MALERBA, 2009, p. 19), assim como das prescrições normativas das identidades de gênero e das prescrições sociais de masculinidade e de feminilidade. Nessas sociedades que, até então, pressupunham “uma relação positiva em direção a um mundo industrial moderno e em expansão” (Ibidem, p. 20), emergiu uma série de críticas e de indagações ao sistema vigente como a desconfiança na ideia de fé no progresso e na civilização moderna, fomentando as chamadas “revoltas antissistêmicas”, como a de *maio de 68*, na França, a de *outubro de 68* no México<sup>49</sup>, a Rebelião de Stonewall<sup>50</sup>, em 28 de junho de 1969, em Nova York, e, posteriormente, em 1984, a aliança estratégica entre

---

<sup>48</sup> Para alguns estudiosos da área, esses números podem estar subestimados. Autores como Zuenir Ventura e Deonísio da Silva apresentam uma quantificação distinta. Deonísio afirma que, na época em que Armando Falcão era ministro da Justiça do Governo Geisel, a censura de livros atingiu mais de 500 livros, além de cartazes, jingles e produções diversas no âmbito artístico e cultural entre os anos de 1974-78. Conferir: VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. SILVA, Deonísio da. *Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

<sup>49</sup> Conferir: CARTA MAIOR. [S.l.], 01 ago. 2018. Disponível em: <<https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Politica/Mexico-O-inicio-do-movimento-estudantil-de-1968/4/41186>>. Acesso em: 25 mar. 2020.

<sup>50</sup> Apesar de não ser o objetivo deste texto, não posso deixar de registrar que *Stonewall*, como mito fundador do movimento LGBT contemporâneo, tem sido alvo de disputas discursivas em torno do protagonismo e da representatividade de gays, lésbicas e trans, principalmente, na produção cinematográfica. Conferir: COLETIVO NOSSA VOZ. *A revolta de Stonewall*. [S.l.]: COLETIVO NOSSA VOZ, 2014. 1 vídeo (1h20min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cxSBW79yxjQ>. Acesso em: 05 jan.18. STONEWALL, onde o orgulho começou. Direção de Roland Emmerich. EUA: Centropolis Entertainment, 2015. 1 DVD (129min). A morte e a vida de Marsha P. Johnson. Direção de David France. EUA: Netflix, 2017 (105min). Renan Quinalha, em um conjunto de reflexões sobre a história do movimento LGBTI+ (2022) também abordou as disputas de sentido em torno dos protagonismos na luta de Stonewall.

homossexuais e mineiros na greve por melhores condições de trabalho no governo de Margareth Thatcher<sup>51</sup>.

Esses acontecimentos vão fomentar a constituição de uma outra forma de fazer política, essa voltada para as micropolíticas, para as coalizões, para as alianças estratégicas e interseccionais, numa modalidade de revolução molecular, em que as escolhas da vida privada eram também entendidas como escolhas políticas necessárias à mudança social, ao invés do modelo hegemônico de ações coletivas centrado nas identidades universais como “a mulher” (como sujeito do feminismo), “o trabalhador” (como sujeito do movimento sindical) etc., há um transbordamento das identidades (PRECIADO, 2010) e a incipiente percepção de que o sujeito, numa sociedade capitalista e pós-moderna, é marcado por múltiplos vetores de opressão, nos quais as posições de raça, de gênero, de sexualidade etc. catalisam novas relações e interações entre subjetividades, identidades e relações materiais.

Por conseguinte, movimentos decorrentes da chamada contracultura, a exemplo dos *hippies*, reivindicavam novos valores, como maior liberdade na autodeterminação dos corpos, no exercício da sexualidade e nas atribuições performativas de masculinidade e de feminilidade, tendo o festival de *Woodstock*<sup>52</sup>, ocorrido em Nova York em 1969, como o seu marco fundador. Esse movimento vai gestar um determinado modo de vida caracterizado pelo desapego dos bens materiais em oposição ao estilo de vida norte-americano (*American way of life*); seus adeptos acreditavam na vida coletiva e colaborativa ao invés do acentuado individualismo vigente à época e propunham uma coexistência pacífica entre os indivíduos ao invés das constantes guerras que marcavam o mundo polarizado da chamada “guerra fria”.

---

<sup>51</sup> No filme *Pride: Orgulho e Esperança* (2014), o diretor Matthew Warchus narra de modo leve e emocionante como uma união, até então improvável, entre trabalhadores e militantes homossexuais, originando o LGSM (*Lesbians and Gays Support the Miners*) criado em 1984, em Londres, para apoiar a grande greve dos mineiros britânicos durante o governo de Margaret Thatcher. Conferir: BRAGA, Ruy; BIANCHI, Álvaro. 1968 e depois: os estudantes e a condição proletária. *Outubro Revista*, [S.l.], n. 17, p. 15-41, jan./jun. 2008.

<sup>52</sup> Sobre o chamado “Woodstock brasileiro”, conferir: O Barato de Iacanga. Direção de Thiago Mattar. São Paulo, 2019, (94min). Conferir também: RODRIGUES, Leonardo. *Como o “Woodstock brasileiro” mudou a história dos festivais em plena ditadura*. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/01/23/como-o-woodstock-brasileiro-mudou-a-historia-dos-festivais-em-plena-ditadura.htm>. Acesso em: 15 abr. 2020.

Com efeito, essa concepção de vida vai inspirar alguns de nossos personagens, como Ney Matogrosso, que vai aderir a um estilo de vida minimalista, produzindo artesanato e vivendo com poucas peças de roupas e poucos bens materiais “numa tentativa de se afastar do modelo vivido por seus pais” (ALMEIDA, 2019, p. 19), e Wagner Ribeiro, que vai desejar construir uma vida em comunidade, sendo ele um dos criadores do que viria a ser o grupo *Dzi Croquettes*.

Todavia, no caso brasileiro, tais acontecimentos não só ressoaram como também encontram outros tons e modos de luta. Segundo Ronaldo Trindade (2018), a divisão geopolítica entre capitalismo x socialismo, no final do século XX,

[...] produziu diversos problemas no interior de alguns países latino-americanos, quando tensões oriundas desse enfrentamento propiciaram a emergência de ditaduras militares, promovidas pelos EUA [GREEN, 2009] em conluio com as elites locais, para enfrentar o avanço do socialismo (TRINDADE, 2018, p. 229).

Essa polarização política vai atravessar os debates empreendidos dentro do grupo SOMOS<sup>53</sup>, quando da criação do movimento homossexual brasileiro e, posteriormente, denominado movimento Gay/GLS/LGBTI<sup>54</sup>, pois a ideia de uma emancipação homossexual era vista por parte dos agentes da esquerda revolucionária como uma luta menor, um capricho pequeno-burguês em relação à luta considerada maior (trabalhadores *versus* Estado) e um ameaça a identidade masculina alicerçada na heterossexualidade compulsória e na virilidade como valor central e estruturante da masculinidade engendrada, discursivamente, pelos ideólogos da política de segurança nacional (COWAN, 2014) que, assim como os adeptos da luta armada, consideravam a homossexualidade como uma subversão da identidade masculina.

Trindade (2018) argumenta que a divisão analítica entre centro e periferia maculou boa parte das narrativas dos militantes e também dos estudiosos da formação

---

<sup>53</sup> Sobre as tensões entre os militantes do SOMOS, conferir: TREVISAN, João Silvério. Somos o quê mesmo? In: GREEN, James N; QUINALHA, Renan H; *et al.* (Orgs.). *História do Movimento LGBT no Brasil*. São Paulo: Alameda Editorial, 2018, p. 137-155. GREEN, James. O grupo Somos, a esquerda e a resistência à ditadura. In: GREEN, James; QUINALHA, Renan. (Org.). *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos: EduFSCar, 2014, p. 177-200.

<sup>54</sup> Conferir: FACCHINI, Regina. Movimento homossexual no Brasil: recompondo um histórico. *Cadernos AEL*, São Paulo, v. 10, n.18/19, p. 79-123, 2003. CÂMARA, Cristina. Um olhar sobre a história do ativismo LGBT no Rio de Janeiro. *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 9, p. 373-396, 2015. GIMENEZ, Mariana Quadros. Movimento LGBT, a memória de um espaço-tempo humano. *Temporalidades*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 346-367, mai./ago. 2015.



dos ativismos LGBT's no contexto latino-americano<sup>55</sup> e, especificamente, no âmbito brasileiro, reificando uma espécie de colonização do pensamento a partir da ideia de que intelectuais de países centrais são produtores de teorias e modelos de ação política e que os países periféricos, ou denominados até os anos 1990 de “terceiro mundo”, apenas reproduziriam os modelos de luta e de organização social advindos do Norte Global (CONNELL, 2014).

No entanto, quando olhamos para a constituição das políticas de identidade no chamado Sul Global, designação que envolve países da América Latina (como o Brasil), precisamos observar algumas singularidades, como a amálgama entre uma ideologia política (marxismo) que se dizia emancipadora do sujeito, mas se articulou com a instituição católica gerando a chamada teologia da libertação<sup>56</sup>, cristalizando a assimetria de gênero e eclipsando boa parte dos debates em torno da emancipação feminina e da despatologização das identidades homossexuais.

Como bem argumenta Trevisan (2018), Daniel Oliveira e Maria Carneiro (2019), a relação das esquerdas brasileiras com os movimentos feministas e LBGTs no Brasil não é consensual, é um complexo jogo de disputas e de negociações que, em diversos momentos, deixaram as demandas desses movimentos em segundo plano como justificativa em favor da luta considerada maior ou em nome da governabilidade<sup>57</sup> e manutenção da ordem política e social heterocentrada.

---

<sup>55</sup>Conferir: TRINDADE, José Ronaldo. Atores/autores: histórias de vida e produção acadêmica dos escritores da homossexualidade no Brasil. *Cadernos de Campo*, São Paulo, v. 11, n. 10, p. 63-77, 2002.

<sup>56</sup>A teologia da libertação é uma corrente teológica cristã criada na América Latina depois do Concílio Vaticano II (1961 -1965) e da Conferencia de Medellín, Colômbia, em 1968. Um dos seus pressupostos é que a igreja deveria se atentar para as condições de existência dos mais pobres. No entanto, como aponta Ana Maria Colling (2015), essa junção entre algumas organizações de esquerda e a Igreja Católica vai resistir em debater a sexualidade feminina, o uso de anticoncepcionais, a igualdade entre os sexos.

<sup>57</sup>Refiro-me à concessão do controle da Comissão de Direitos Humanos (CDH), em 2013, ao Partido Social Cristão (PSC) e, subsequentemente, a eleição do deputado e pastor Marco Feliciano (PSC) à presidência dela. Até então, a CDH era comandada pelo Partido dos Trabalhadores (PT), mas, com a resistência que se desenhava por parte da chamada “bancada evangélica” em torno da implementação de políticas públicas pró-feministas e LBGTs e em nome da governabilidade e das alianças partidárias engendradas pelo governo Dilma Rousseff à época, as demandas desses segmentos foram colocadas em segundo plano. Conferir: SINDICATO dos Trabalhadores do Judiciário Federal no Estado de São Paulo. *Feliciano nos Direitos Humanos da Câmara reflete alianças de Dilma, afirmam ativistas*. Disponível em: <<https://sintrajud-sp.jusbrasil.com.br/noticias/100419949/feliciano-nos-direitos-humanos-da-camara-reflete-aliancas-de-dilma-afirmam-ativistas>>. Acesso em: 25 mai. 2020.

Isso significa que, ao analisar a constituição dos ativismos latino-americanos no âmbito das sexualidades disparatadas e dos feminismos, é preciso observar as especificidades da nossa história, pois, nos anos 1960 e 1970, estávamos imersos em regimes ditatoriais, marcados por exploração econômica, profunda desigualdade social e altos de índices de pobreza, “além da presença sufocante das perspectivas morais cristãs conservadoras” (TRINDADE, 2018, p. 233) que davam apoio à censura, à repressão política e moral e atravessavam também o imaginário da militância dos movimentos de resistência à ditadura que mobilizavam a noção de luta maior x luta menor em suas fileiras.

Para ter uma ideia da implicação desses elementos, o grupo *Secos & Molhados* foi impedido pela censura de gravar e cantar a canção intitulada *Tem gente com fome*. Essa música, na verdade, foi a adaptação de um poema de Solano Trindade<sup>58</sup> em canção pelas mãos de João Ricardo. Ela só foi gravada em 1979, por Ney Matogrosso, já em carreira solo, quando a censura começava a se esvaír.

Sendo assim, analisar as expressões e as experimentações protagonizadas *pelos Dzi Croquettes* e pelos *Secos & Molhados* ao longo dos anos 1970 é reconhecer que, mesmo num contexto ditatorial marcado por censura, repressão, controle político e moral e em uma década também classificada por alguns como “vazio cultural” (FAVARETTO, 2017), eles protagonizaram outros modos de existência, como a ressignificação de antigas formas de produção subjetiva, afetiva e artística, vide a concepção de teatro coletivo dos *Dzi*, “seja explorando as possibilidades técnicas dos novos meios e linguagens” (TRINDADE, 2018, p. 185), ou na articulação do estético com o político, ampliando e ressignificando noções de resistência por meio do corpo e da linguagem em ambos os grupos.

Por conseguinte, a fantasia da igualdade<sup>59</sup> jurídica dos indivíduos já não se sustentava diante das opressões vivenciadas por negros, mulheres, lésbicas e

---

<sup>58</sup> Poeta, pintor, ator e teatrólogo, Francisco Solano Trindade ajudou a organizar o I Congresso Afro Brasileiro em 1934, no Recife. O poema citado foi produzido em 1944 e abordava o trajeto que o trem realizava pelos subúrbios do Rio de Janeiro ao sair da Estação Leopoldina em direção a Estação Mauá. Por meio da tinta e da palavra, o autor denunciava a desigualdade social que pairava na face das passageiras e no entorno do trem. Conferir: NASSIF, Luis. *Tem gente fome, de Solano Trindade*. Disponível em: <<https://jornalgn.com.br/cultura/tem-gente-fome-de-solano-trindade/>>. Acesso em: 15 abr. 2020.

<sup>59</sup> Sobre a discussão entre as noções de igualdade e diferença na construção do sujeito, ver: SCOTT, Joan W. *A cidadã paradoxal: as feministas francesas e os direitos do homem*. Tradução de Élvio Antônio Funck.

homossexuais, desencadeando uma espécie de revolução (contra)cultural (AGUIRRE ROJAS, 2007) no final do século XX. Como aponta Joan Scott (2005, p. 539): “a ideia de igualdade perante a lei só funciona abstraindo os indivíduos das relações de poder em que estão localizados”; todavia, a igualdade jurídica não significa que “os indivíduos são semelhantes em todas as áreas da vida” (*Ibidem*).

Nesse sentido, como aponta Michel Foucault (1979, p. 6), foi a “partir das lutas cotidianas e realizadas na base com aqueles que tinham que se debater nas malhas mais finas da rede do poder” que se tornou possível observar as práticas micropolíticas de subversão e de resistência dos indivíduos aos discursos hegemônicos, possibilitando a insurreição dos “saberes dominados”; o deslocamento do sujeito da enunciação científica e a subsequente multiplicidade de vozes no âmbito historiográfico rasurou a fantasia da igualdade jurídica entre indivíduos atravessados por opressões não só de classe mas também de gênero, de raça e de sexualidade. Nesse período, a música e o teatro foram politizados e alçados ao centro da agitação cultural e das disputas políticas e sociais, fomentando as bases da denominada *arte engajada*.

Sob o lema: resistir é preciso! a “geração de 68”<sup>60</sup>, como foi posteriormente denominada, não só testemunhou como protagonizou uma série de mudanças comportamentais “em relação ao estabelecido por uma cultura androcêntrica dominante” (MÜLLER, 2013, p. 300), ou seja, uma série de críticas aos valores patriarcais, principalmente, no tocante à virilidade, propondo uma resignificação e uma reconfiguração das identidades de gênero e do exercício da sexualidade. Para o sociólogo Renato Ortiz, os anos 1960 e 1970 podem ser observados como:

[...] 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 conservadora (ORTIZ, 2014, p. 122-123).

---

Florianópolis: Ed. Mulheres, 2002. FROTA, Maria Helena de Paula. Igualdade/diferença: o paradoxo da cidadania feminina segundo Joan Scott. *O Público e o Privado* (UECE), v. 1, p. 43-58, 2012.

<sup>60</sup> Conceitualmente, o uso do termo geração não significa simplesmente nomear um conjunto de sujeitos de maneira cronológica, porquanto, é um termo atravessado de significados simbólicos, históricos e culturais. O que exige atenção por parte do pesquisador. Segundo Raymond Williams (2007), foi ao longo do século XVIII, que o termo geração foi agenciado para diferenciar e classificar grupos de pessoas a partir de características e atitudes específicas. No entanto, foi no século XIX que o termo passou a ser utilizado para enfatizar o caráter distintivo entre épocas e conjuntos de pessoas em particular.

Além disso, e em concordância com a provocação do historiador Daniel Aarão Reis (2014), busco revisitar os chamados “anos de chumbo” (1973-1974) de maneira a perceber a sua riqueza,

[...] pois foram também *anos de ouro*, descortinando horizontes, abrindo fronteiras [...] prenes de fantasias esfuziantes, transmitidas pela televisão, em cores, alucinados anos, com seus magníficos desfiles carnavalescos e tigras e tigres de toda sorte dançando ao som de frenéticos *dancin' days* (AARÃO REIS, 2014, p. 91).

O desafio é olhar para esse período não como um recorte temporal rígido e cronologicamente fechado, mas, de certa forma, fluído, entendendo 1968 como símbolo, atribuindo “limites cronológicos relativamente móveis” (MÜLLER, 2013, p. 300). Isso significa tomar o tempo histórico como “um conjunto de referências temporais que são comuns aos membros da mesma sociedade” (PROST, 2008, p. 97) e como estruturante de um dado regime de historicidade<sup>61</sup>.

Como apontado por Marcelo Ridenti (2009), 1968 não pode ser entendido apenas como um marco cronológico, pelo contrário, falar da “geração de 68” é localizar no tempo e no espaço o momento de gestação de novas formas de ver, ser e estar no mundo.

Além disso, posso acrescentar as noções de “anos de chumbo” e “anos de ouro” como tentativas de nomear e de classificar períodos históricos complexos, atravessados por múltiplos e distintos acontecimentos, como o crescimento e a consolidação de modos de vida metropolitanos, a ascensão das classes médias e o desenvolvimento dos meios de comunicação, que passaram a exercer “ampla influência na formação de uma juventude em expansão na composição etária da população que passava a ter maior acesso ao ensino superior” (MÜLLER, 2013, p. 300).

---

<sup>61</sup> Tomo como ponto de partida a definição forjada por Hartog (2003, p. 11-12). “Época significa, no meu entender, apenas um corte no tempo linear (de que freqüentemente (sic.) se ganha consciência após o fato e bem depois ela pode ser usada como um recurso de periodização). Por regime, quero significar algo mais ativo. Entendidos como uma expressão da experiência temporal, regimes não marcam meramente o tempo de forma neutra, mas antes organizam o passado como uma seqüência (sic.) de estruturas. Trata-se de acadêmico da experiência (Erfahrung) do tempo, que, em contrapartida, conforma nossos modos de discorrer acerca de e de vivenciar nosso próprio tempo. Abre a possibilidade de e também circunscreve um espaço para obrar e pensar. Dota de um ritmo a marca do tempo, e representa, como se o fosse, uma ‘ordem’ do tempo, à qual pode-se subscrever ou, ao contrário, e o que ocorre na maioria das vezes, tentar evadir-se, buscando elaborar alguma alternativa.”

Na perspectiva de Alan Lightman, o tempo pode ser percebido tanto como um “círculo fechado em sobre si mesmo”, quanto como um futuro disperso, infinito, um “curso de água, ocasionalmente desviado por algum detrito, por uma brisa que passa” (LIGHTMAN, 2014, p. 8). Isso significa que, além da heterogeneidade da relação dos indivíduos com e no seu tempo, os sentidos atribuídos aos fatos não estão dados *a priori*, mas são efeitos de uma prática historiográfica de significação que busca responder “adequadamente as inquietações do presente” (LOPES, 2012, p. 105).

Dessa maneira, não concebo tais acontecimentos como autoexplicativos, mas, no lugar disso, entendo-os como uma forma de enquadrar e de articular uma série de ocorrências que possibilitam compreender os *Dzi Croquettes* e os *Secos e Molhados* como produto e produtores de um determinado e localizado processo histórico de invenção das masculinidades disparatadas.

Tal premissa me permite indagar: quais as históricas condições de possibilidades do surgimento de ambos os grupos? Aonde pretendiam chegar? O que os movia? Como as artes da dança, do teatro, da música etc. agiam através dos seus corpos? Como eles entendiam e expressavam as noções de liberdade e de sexualidade e de que maneira eles ajudaram a esgarçar, a ressignificar, mas também reificar e cristalizar algumas insígnias do ideário significativo da masculinidade da época? Essas são algumas das questões que me movem e possibilitam refletir sobre as masculinidades disparatadas.

Para os propósitos desta tese, pretendo abordar a história dos *Dzi Croquettes* e dos *Secos & Molhados* de modo concomitante, isto é, ao invés de seguir numa perspectiva linear que, apressadamente, tende a dizer que os *Dzi Croquettes* foram influenciados pelos *Secos & Molhados*, pelo contrário, apresento como eles fizeram parte de um movimento andrógino que ganhava corpo e forma em suas performances artísticas, (re)criando novos modos coletivos e contingentes de vida. Sendo essa uma das contribuições para os estudos que abordam a trajetória de formação desses grupos e a construção das masculinidades disparatadas no âmbito da ditadura brasileira.

## Capítulo 2 - A invenção dos *Dzi Croquettes*



Figura 1: Dzi Croquettes  
Fonte: Lucio in the Sky (2014)

Investigar a história dos *Dzi Croquettes*, pelo menos no âmbito acadêmico, já não é mais uma novidade. Desde 2009, quando foi lançado o documentário homônimo, uma

série de artigos<sup>62</sup>, de monografias<sup>63</sup>, de dissertações<sup>64</sup> e de teses<sup>65</sup> sobre o grupo complexificaram a trama discursiva em torno de temas como sexualidade, arte, dança, teatro, masculinidade e performatividade de gênero no âmbito da historiografia sobre a ditadura.

Temos, assim, um fenômeno que posso chamar de explosão discursiva à medida que o crescente interesse sobre a dinâmica do regime sexual da ditadura tem despertado pesquisadores e pesquisadoras, em sua maioria, comprometidos com a produção de um

---

<sup>62</sup> Conferir: THURLER, Djalma. Dzi Croquettes: A instabilidade como imperativo, o hibridismo como riqueza. *Contemporâneos: Revista de Artes e Humanidades*, [S.l.], v. 40, p. 01-01, 2011. OLIVEIRA, Edson Francisco. Falta de definições ou exploração da ambigüidade? Dzi Croquettes e a busca por uma teoria queer. In: COLÓQUIO NACIONAL DE ESTUDOS DE GÊNERO E HISTÓRIA, 2., 2013, Guarapuava. *Anais do Colóquio Nacional de Estudos de Gênero e História*. Guarapuava: Universidade Estadual do Centro Oeste, 2013. p. 187-194. 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; BORTOLON, Flavia J. A. Performance, moralidade e exposição do corpo: um estudo a partir das imagens midiáticas das encenações dos Dzi Croquettes. *Escritas*, Tocantins, v. 8, p. 171-191, 2016. SILVA, Natanael de Freitas. Dzi Croquettes e as masculinidades disparatadas. *História, Histórias*, Brasília, v. 6, p. 80-99, 2018. WASILEWSKI, L. Francisco. Questões políticas da ditadura brasileira sob o prisma da irreverência nos Dzi Croquettes e no Teatro Besteirol. *Revista Conexão Letras*, Porto Alegre, v. 13, p. 93-102, 2018. DUARTE, Gustavo de Oliveira; BERTÉ, Odailso Sinvaldo. Entre barba e purpurina: Pedagogias e Dramaturgias ao estilo Dzi Croquettes. *Urdimento*, Florianópolis, v. 2, p. 488-504, 2018. LIMA NETO, Avelino Aldo de; CHAVES, Paul Nunes; NÓBREGA, Terezinha Petrucia. Dzi Croquettes e a estética política do corpo: aproximações entre a fenomenologia e a teoria queer. *BAGOAS*, [S.l.], v. 18, p. 202-226, 2018.

<sup>63</sup> Conferir: SILVA, Natanael de Freitas. *Dzi Croquettes: masculino e masculinidades*. 2014. Monografia (Licenciatura em História) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica. SCHÜTZ, Jéssica. *DZI CROQUETTES: Teatro de resistência no período da ditadura militar brasileira*. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Artes Cênicas) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. TOLEDO, Ricardo Emilio de. *Corpo e cultura: um estudo sobre a arte do grupo Dzi Croquettes*. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Educação Física) – Instituto de Biociências, Universidade Estadual Paulista, Rio Claro.

<sup>64</sup> Conferir: BRAGA, Cíntia Guedes. *Desejos desviantes e imagem cinematográfica*. 2013. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador. CYSNEIROS, Adriano. B. *Da Transgressão confinada às novas possibilidades de subjetivação: resgate e atualização do legado Dzi a partir do documentário Dzi Croquettes*. 2014. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador. OLIVEIRA, Haroldo André Garcia. *Te contei, não?: a "glitter revolution" Dzi escrita em plumas e sangue*. 2015. Dissertação (Mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) – Pontífice Universidade Católica, Rio de Janeiro. PEREIRA JUNIOR, Jurandir Eduardo. *Nem homem, nem mulher, gente: trajetória do grupo Dzi Croquettes entre o passado e reflexões no presente*. 2016. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.

<sup>65</sup> Conferir: TEÓFILO, Magno Cezar Carvalho. *Modos de subjetivação na experiência queer: micropolíticas do corpo, do gênero e da sexualidade no filme Dzi Croquettes*. 2015. Tese (Doutorado em Psicologia) – Centro de Ciências Humanas, Universidade de Fortaleza, Fortaleza. FREITAS, Talitta Tatiane Martins. *Life is a Cabaret: a obra dos Dzi para além das lentes do cinema*. 2016. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia. BORTOLON, Flavia Jakemiu Araujo. *Corpos (tra)vestidos: a imagem do grupo Dzi Croquettes na imprensa brasileira dos anos 1970*. Tese (Doutorado em História), Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, Paraná, 2020.

saber localizado e localizável, engajados com uma historiografia, predominantemente, feminista e inclusiva de temas que, até então, eram vistos como “menores” ou “menos científicos”, silenciados e, equivocadamente, rotulados como um saber “militante” e pouco afeito aos olhares universais da história.

Uma das premissas, ao se focalizar a relação entre ditadura e masculinidades, é observar os jogos, as investidas e as negociações impetradas por esses sujeitos com as normas de produção do masculino. Antes de responder a essa questão, retomo alguns dados biográficos de cada um dos integrantes dos *Dzi Croquettes* no intuito de (re)compor uma trama discursiva com traços de histórias de vida, observando os sentidos atribuídos a tais acontecimentos.

Os *Dzi Croquettes* surgiram a partir de uma vontade compartilhada por alguns amigos de formar um “conjunto musical” que explorasse as suas habilidades artísticas. Eram eles: Wagner Ribeiro, Bayard Tonelli e Reginaldo de Poly. Em um encontro “casual, mas rotineiro, num bar de Copacabana, na galeria Alaska, 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*” (LOBERT, 2010, p. 20). A data desse encontro ficou registrada como sendo o dia 08 de agosto de 1972.

A ideia de formar um “conjunto musical”, conforme descrito por Lobert, era advinda da encenação e da experimentação de textos, cuja intenção “avaliava as capacidades artísticas de cada participante [e] passava pelo humor e pela diversão” (*Ibidem*, p. 21).

Ao longo da vivência e da formação dos *Dzi Croquettes*, conforme veremos adiante, foi se constituindo entre eles, principalmente na casa de Wagner Ribeiro, em Santa Teresa, uma espécie de confraria iniciada ainda nos tempos da escola de teatro frequentada por alguns dos *Dzi*, como Wagner Ribeiro, Cláudio Gaya, Bayard Tonelli e Roberto de Rodrigues, aos poucos e, após a conclusão dos estudos, além da constante busca de inserção na classe artística, “acompanhados de imensa fantasia, ensaiavam personagens fictícios, disfarçavam-se e, ao fazê-lo, descobriam as riquezas e sutilezas da representação cênica” (*Ibidem*, p. 19-20). Esses ensaios funcionavam também como uma estratégia de aperfeiçoamento do improviso, do combate à timidez e também na resolução de problemas do dia a dia (*Ibidem*, p. 19-20).



A história da invenção do nome do grupo diverge entre os componentes. Segundo Benedito Lacerda, a escolha se dá porque, na ocasião do batismo, os amigos reunidos na mesa do bar, em Copacabana, comiam alguns salgadinhos de carne moída, croquetes. Outra explicação advinda de Wagner e registrada por Lobert (2010, p. 20) é que “eu sempre curti muito o pronome inglês *the*, também poderia ser o *zé* português. E como a gente no bar comia croquetes, por que não batizar o grupo de Dzi Croquettes?”. Por sua vez, Bayard conta que teria feito uma breve menção do grupo norte-americano *The Cockettes*<sup>66</sup>, que também tinha uma estética ambígua. Na descrição feita por João Silvério Trevisan (2011), os *Dzi* se inspiraram:

[...] no **The Cockettes** de São Francisco, Califórnia, grupo também formado por anárquicos homens-mulheres, cujo nome derivava da denominação popular para o membro masculino, em inglês- algo como **As caralhetes**, em português. Fazendo irônica referência à sua identidade paródica, o cáustico **coquette** abraçou-se no debochado **croquette**, em homenagem àquele popularíssimo bolinho que aproveita tudo quanto é resto de carne- sem esquecer que no gueto guei brasileiro “croquete” é um dos inúmeros termos para designar o pênis. (TREVISAN, 2011, p. 288, grifos nossos).

Todavia, independentemente desses acasos, coincidências e semelhanças com outros grupos do seu tempo, os *Dzi* foram ousados e, com suas performances artísticas marcadas pela ambiguidade numa fusão de teatro e humor, com passos fortes, danças e rebolados, combinando de maneira inusitada meias de futebol com salto alto, sutiãs com peitos cabeludos, cílios postiços com barbas, numa estética andrógina, tal qual os *Secos & Molhados*, colocaram em cena novas possibilidades de composição estética catalisando “manifestações polêmicas a respeito das diagramações de gênero, sexuais e comportamentais” (RODRIGUES, 2010, p. 43), borrando as históricas fronteiras de gênero e (re)configurando as masculinidades. Além da amizade como vetor relacional dos *Dzi*, “o comportamento sexual era um ponto comum a todos eles, uma afinidade que os levou a se conhecerem” (LOBERT, 2010, p. 253).

Cabe elucidar que o processo de invenção dos *Dzi Croquettes* e a entrada de cada integrante é atravessada por múltiplas narrativas e certas (im)precisões sobre datas e

---

<sup>66</sup> Para obter mais informações sobre a composição cênica e estética do grupo, conferir: *The Cockettes*. Disponível em: <<https://www.cockettes.com/history/>>. Acesso em: 15 maio. 2020.

eventos, isso é evidenciado nas declarações e nas entrevistas recentes de alguns dos integrantes, como Bayard Tonelli (2019), Cláudio Tovar (2018) e Ciro Barcelos (2019).

Todavia, para os propósitos desta tese, isso não compromete a fidedignidade dos acontecimentos, mas corrobora que a vida é movimento e toda tentativa de enquadrá-la numa forma de escrita tem seus limites. Além disso, a ideia de *projeto de vida* assinalada pela antropóloga Rosemary Lobert (2010), em sua dissertação sobre os *Dzi Croquettes*, produzida nos anos 1970, não é, necessariamente, corroborada pelas reflexões posteriores. Dessa maneira, parto da ideia de causalidade, pois, como argumenta Foucault,

[...] a história tem por função mostrar que o que é jamais foi, ou seja, é sempre na confluência dos encontros, dos acasos, no curso da história frágil, precária, que são formadas as coisas que nos dão a impressão de serem as mais evidentes (FOUCAULT, 2015, p. 341).

Logo, um olhar diacrônico e plural permite alinhavar um conjunto de práticas que possibilitaram a composição de uma rede de amizade e de sociabilidade em torno dos *Dzi*.



Figura 2: Wagner Ribeiro  
Fonte: Alvarez e Issa (2010)

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 1960, a princípio, para estudar Medicina, depois passou pela Filosofia “quando optou finalmente pela Escola de

Belas Artes” (LOBERT, 2010, p. 19) no Conservatório Nacional de Teatro<sup>67</sup>, tornando-se artista plástico, ator, autor e comediante. Essa mudança de curso mostrava o impasse que existia na época entre seguir uma profissão com alto valor social (como medicina) ou seguir por áreas com pouco retorno financeiro e prestígio social (como filosofia e arte). Homossexual, pardo<sup>68</sup> e com uma expressão de gênero considerada afeminada, Wagner almejava conquistar um lugar no teatro, mas sua proposta de texto com ênfase no humor e na paródia, pois era um exímio comediante, não encontrava lugar nos moldes convencionais de produção teatral que vigorava no Brasil entre os anos 1960 e 1970.

Para se ter uma ideia, segundo o crítico teatral Luiz Carlos Maciel (2005), havia no Brasil três tipos de teatro. O primeiro era o convencional, “às vezes marcadamente comercial [...], mas sempre visando agradar o grande público” (MACIEL, 2005, p. 106), 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” (*Ibidem*), destaque para dois grupos paulistas, o *Teatro de Arena* e o *Teatro Oficina*.

Esse teatro político, segundo Maciel (2005), 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” (*Ibidem*, p. 106). Esse modelo teatral se constituía numa “liberdade de palco [...] como a liberdade de linguagem – o escandaloso palavrão – e a mais escandalosa ainda moda da nudez” (*Ibidem*, p. 107). É nessa última vertente que os *Dzi Croquettes* emergem como uma possibilidade teatral.

---

<sup>67</sup>Ao longo do século XX, o Conservatório se tornou um importante espaço de formação de diversos profissionais da área. Em 1939 foi criado o Curso Prático de Teatro como 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 – UNIRIO, concretizou-se a instituição de cursos superiores em Teatro. Conferir: UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. *Escola de teatro histórico*. Disponível em: <<http://www.unirio.br/cla/escoladeteatro/historico>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

<sup>68</sup>Ao longo da apresentação dos personagens integrantes dos *Dzi Croquettes* e dos *Secos & Molhados*, busco evidenciar, quando possível, os marcadores sociais de gênero, de sexualidade e de raça de cada um, considerando a auto-identificação dos membros do grupo e a minha observação de imagens da época, principalmente, do documentário já citado. Conferir: OLIVEIRA, Fátima. *Ser negro no Brasil: alcances e limites. Estudos Avançados*, São Paulo, v. 18, n. 50, p. 57-60, abr. 2004.

Wagner tinha 38 anos de idade na época da invenção dos *Dzi*. Não era músico de formação, mas se aventurava na arte da composição – tanto que escreveu duas músicas do repertório das *Frenéticas*, *Vingativa* e *Crise Darling*. Morador de Santa Teresa, tornou-se “artesão de couro e dono de uma boutique” (LOBERT, 2010, p. 19) e aos poucos construiu um capital simbólico, social e uma importante rede de amizade a partir da elaboração de 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 a Santa Teresa.

Bairro da Zona Central do município do Rio de Janeiro, Santa Teresa possui uma exclusiva localização, no alto de uma serra entre as zonas Sul e Central da cidade, e uma vista privilegiada, sendo um dos pontos preferidos dos turistas que visitam a capital carioca, ainda mais em época de Carnaval. Além disso, é vizinha da Lapa, principal região boemia do Rio, assim como das boates e das casas de show como o *Cabaret Casa Nova*<sup>69</sup>, local onde os *Dzi* fizeram suas primeiras apresentações.

Nos anos 1970, morar em Santa Teresa significa ter fácil acesso a uma rede de bares, de restaurantes e de boates voltadas para uma “clientela homossexual masculina de classe média” (SIMÕES; FACCHINI, 2009, p. 72), como a galeria Alaska, em Copacabana, também conhecida como “A galeria do amor”<sup>70</sup>, assim como as praias e o famoso posto 8 em Ipanema, voltado para o público gay, além de acessar um circuito que englobava:

[...] estabelecimentos e vias públicas de frequência homossexual no centro, como a Cinelândia e a Lapa, com sua área para travestis, e a região chamada de ‘Via Ápia’, ponto de circulação de garotos de

---

<sup>69</sup> Sobre os lugares voltados para o público LGBT na cidade do Rio de Janeiro, conferir: RODRIGUES, Rita de Cassia Colaço. *Artes de Acontecer: viados e travestis na Cidade do Rio de Janeiro, do Século XIX a 1980. Esboços: Histórias em Contextos Globais*, Florianópolis, v. 23, n. 35, p. 90-116, set. 2016.

<sup>70</sup> “A galeria do amor” era o nome de uma canção composta, interpretada e gravada por Agnaldo Timóteo, em 1975, fazendo referência aos encontros amorosos entre homossexuais, na época, denominados como “entendidos”. A primeira estrofe dizia: “Numa noite de insônia saí, procurando emoções diferentes, e depois de algum tempo parei, curioso por certo ambiente, onde muitos tentavam encontrar, O amor numa troca de olhar”. Conferir: CARDOSO, Sílvia Oliveira; MACHADO, Heitor Leal. “A Galeria do Amor”: cidade, corpo e emoções na música de Agnaldo Timóteo. *C-Legenda – Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual*, [S.l.], n. 33, p. 32-44, dez. 2015.

programa situado nas proximidades da Praça XV de novembro. (SIMÕES; FACCHINI, 2009, p. 72).

É no meio dessa territorialidade de desejos, de vontades e de afetos que Wagner Ribeiro foi construindo a sua masculinidade, distante dos olhares e da vigilância de uma pequena cidade do interior, fez da cidade do Rio de Janeiro um outro de lugar trocas, de desejos e de (re)invenção de si.

Elke Maravilha, mulher cisgênera, branca, tornou-se uma de suas principais amigas na época. Atuando como atriz, modelo e manequim, ela se denominava anarquista, foi presa e torturada durante a ditadura por questionar a arbitrariedade da repressão e se tornou uma figura muito popular ao participar como jurada no programa de auditório *Cassino do Chacrinha* e também no programa Sílvia Santos<sup>71</sup>. Vestida com roupas, chapéus e adereços considerados exagerados, era irreverente para os padrões de feminilidade da época, constituindo-se, ao longo da sua trajetória, em rainha dos gays, dos presidiários e das putas<sup>72</sup>.



Figura 3: Elke Maravilha  
Fonte: Manchete (1979)

---

<sup>71</sup> Conferir: MARAVILHA, Elke. Entrevista com Elke Maravilha. [Entrevista cedida a] Márcia Montojos. *Isto é Gente*. Disponível em: <<http://www.terra.com.br/istoegente/363/entrevista/index.htm>>. Acesso em: 28 mar. 2020.

<sup>72</sup> Conferir: O POVO. Debaixo da peruca loira. Disponível em: <<http://www.opovo.com.br/app/opovo/paginasazuis/2007/08/05/noticiasjornalpaginasazuis,718233/debaixo-da-peruca-loira.shtml>>. Acesso em: 28 mar. 2020.

Em entrevista ao *O Pasquim*, em 1972, Elke declarou que “não era uma mulher séria”<sup>73</sup>, não se prendendo ao visual recatado atribuído às mulheres brancas de classe média, mas usava do deboche na composição de sua personagem televisiva. De certa maneira, hoje ela poderia ser classificada como uma *Drag queen*<sup>74</sup>, devido à extravagância no uso de maquiagem, de perucas e de adereços.

Bayard relata que Elke foi uma das madrinhas dos *Dzi*, doando algumas das primeiras perucas, vestidos e sapatos usados pelo grupo no show de estreia (BARCELOS; BRITO, 2013, p. 7). Por isso, ela e outras mulheres cisgêneras – e na maioria heterossexuais – atravessam a história dos *Dzi*, imprimindo outro tom à composição das redes de amizade e na invenção de si, fazendo jus às palavras de Marilda Ionta (2004, p. 19-20): “a amizade, torna-se, na verdade, [...] uma atividade de autotransformação e aperfeiçoamento, tornando perfeitamente plausível as relações entre homens e mulheres e o estabelecimento de relações na diferença”.

Bayard e Lidoka comentam que devido à educação católica, Wagner lidava com um constante sentimento de culpa ao se entender como um homem gay. Anos de inculcação da noção de “pecado” o fizeram ter momentos de crise existencial ao tentar lidar com sua identidade sexual e subsequente afirmação da sua masculinidade. Em uma dessas crises, Lidoka relata que ele ficou praticamente paralisado e sem produzir seus textos. Ao longo desse processo de autoaceitação, uma das frases que se tornou uma de suas marcas em cena era: “só o amor constrói”. Além de expressar a sua preleção por uma filosofia de amor livre tal qual o pensamento Hippie, não é forçoso dizer que a criação dos *Dzi* funcionava também como um modo de reinventar outra forma de existência, compartilhando histórias de vida, de angústias, de desejos e obtendo um empoderamento

---

<sup>73</sup>O PASQUIM. Elke Maravilha. Rio de Janeiro, n. 151, 23 a 29 mai. 1972, p. 4-7.

<sup>74</sup>Segundo Jaqueline Gomes de Jesus, *Drag queen* é uma performance de gênero estereotipada e exacerbada, ou seja, muitos homens (podendo ser gays ou não) se caracterizam ou se “montam” com indumentária, acessórios e maquiagem associados ao feminino. Sendo assim, mulheres que usam de modo exagerado esses elementos, tal qual Elke Maravilha, também podem ser alocadas na designação Drag Queen. Conferir: JESUS, Jaqueline Gomes de. *Homofobia: identificar e prevenir*. Rio de Janeiro: Metanoia, 2015, p. 56.

psíquico<sup>75</sup> em relação às prescrições morais normativas que incidiam sobre a sua subjetividade.



Figura 4: Bayard Tonelli  
Fonte: Alvarez e Issa (2010)

Bayard Tonelli nasceu em 1947, na cidade de Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul, e estudou arquitetura até o terceiro ano. Homem, homossexual e branco, viveu sua infância e adolescência em terras gaúchas. No seu relato ao canal *História da Ditadura* (2019), conta que seu pai, Francisco Tonelli, sempre foi um “excelente provedor”, tendo dois empregos; foi jogador, técnico e juiz de futebol por 14 anos, e posteriormente começou no exército como soldado, alcançando o cargo de tenente-coronel. Filho de classe média, Bayard enfatiza que desde cedo aprendeu a ter “voz de comando”, a exercer uma certa autoridade. Quanto à autopercepção da sua homossexualidade, relata que foi precoce, desde a adolescência, porém, não há na sua fala uma repreensão direta por parte do pai ou da mãe. Porventura, por ser homem, Bayard tinha a liberdade de sair e de explorar o mundo à sua volta. Em suas palavras, desde:

[...] criança, [...] já dava bandeira. Então, continha-se. Adorava poesias, mas evitava ler em público. Sensível, aos 12, já frequentava prostíbulos e dançava. “Andava com garotões de 16, 18 anos, que não entravam sozinho, mas entravam comigo. Nessa época, me apelidaram de Bibelô

---

<sup>75</sup> Segundo Margareth McLaren (2016), no processo de constituição de uma política de identidade, a vivência em grupo é uma maneira de compartilhar uma determinada experiência; nesse caso, a homossexualidade, possibilitando ao sujeito consolidar e aceitar sua nova identidade.

de China, porque eu ficava dançando com as prostitutas, e os coronéis ficavam todos de olho. Depois comecei a sacar que eles deviam estar de olho em mim, mas por meu pai ser uma pessoa pública, eles não se metiam comigo (TONELLI, 2019).

Porto Alegre, entre os anos 1940 e 1950, tinha diversas boates e cabarés<sup>76</sup>, espaço privilegiado de diversão de homens da classe média, principalmente militares. Desde os 9 anos de idade, Bayard afirma ter certo fascínio em conversar e conhecer as histórias de mulheres prostitutas. Costumavam ser longas conversas, de uma a duas horas, todas as tardes, quando elas se reuniam em um bar próximo da sua casa para tomar café.

Bayard conta que, com o passar dos anos, estabeleceu laços de amizade com muitas delas. Aos 10 anos de idade, ele ia à frente do cabaré esperar a saída delas para muitas de suas conversas. Por volta dos 12 anos de idade, conseguia entrar no cabaré para poder dançar e também beber, pois já era conhecido do segurança e dos coronéis que frequentavam o lugar. Nesse caso, muitos militares que conheciam o seu pai pagavam-lhe bebida e ficavam atentos à sua movimentação. Bayard não explicita exatamente o que seria essa “movimentação”, mas, possivelmente, ele era observado na maneira como se relacionava com essas mulheres, se era apenas no contexto da amizade e admiração, como ele mesmo aponta, ou na possibilidade de se relacionar sexualmente com elas e, assim, afastar qualquer suspeição em torno de sua sexualidade.

A masculinidade de Bayard foi sendo moldada e modelada por insígnias e valores de dois espaços, historicamente, marcados pela heterossexualidade compulsória, pelo quartel e pelo futebol, áreas de atuação profissional de seu pai. Isto é, o respeito que o genitor tinha obtido na cidade pela visibilidade de ter sido jogador de futebol e por ser agente do exército permitia que Bayard circulasse com certa liberdade por vários espaços, de maneira que ele funcionava como um “passe livre” para os seus amigos mais velhos, que não entravam sozinhos no cabaré. Porém, essa liberdade era vigiada, pois, como filho do coronel, ele precisava medir seus passos, não “desonrar o nome da família” ou macular a autoridade pública de seu pai, forjada por meio da masculinidade viril propagada nos quartéis e nos campos de futebol.

---

<sup>76</sup> Conferir: JAMES. Porto Alegre – 1950 a 1974. In: *Porto Alegre Antigo – O Maior Presente*. Florianópolis, 24 mar. 2012. Disponível em: <[http://lealevalerosa.blogspot.com/2012/03/porto-alegre-em-montagem\\_5402.html](http://lealevalerosa.blogspot.com/2012/03/porto-alegre-em-montagem_5402.html)>. Acesso em: 09 mai. 2020.



Bayard admite que na adolescência, após a visita de Fernanda Montenegro a Porto Alegre, o desejo de estudar teatro foi despertado. Contudo, sua família não apoiou de imediato, sugerindo que ele tivesse uma profissão convencional. Dessa forma, Bayard estudou arquitetura até o terceiro ano na UFRS.

No período em que estudava, teve a oportunidade de conhecer Lennie Dale. Assistindo a uma de suas apresentações de dança, quiçá seduzido por tal performance, largou a faculdade e a vida em Porto Alegre e foi a São Paulo estudar teatro amador. Presumivelmente, isso gerou algum conflito familiar, mas, sendo maior de idade, a família não poderia impedi-lo. São Paulo não era a sua primeira opção, mas, como tinha uma amiga que lhe ofereceu abrigo, saiu de Porto Alegre rumo à terra da garoa. No período que ficou em São Paulo, para se manter, fez alguns trabalhos como “modelo fotográfico e ator” (LOBERT, 2010, p. 20).

Em seguida, provavelmente no início de 1972, mudou-se para o Rio de Janeiro. Na capital carioca, na escola de teatro, conheceu Wagner. Um dos motivos que o fez escolher a Cidade Maravilhosa era a possibilidade de frequentar o circuito da Zona Sul com suas praias e também o desejo de encontrar um marido rico e viver uma grande paixão (ALVAREZ, ISSA, 2010).

Não que São Paulo não pudesse lhe permitir encontrar esse amor dos sonhos, mas a ideia de descobrir um marido gringo nas praias do Rio parecia mais factível. Naquela época, o Rio de Janeiro lembrava um pouco do efervescente cenário social que ele tinha em Porto Alegre, mas com a grande diferença de não mais estar sob os olhos atentos da vigilância dos amigos de seu pai. Nesse ínterim, Bayard e Wagner começaram a montar um dos seus textos e, por fim, Bayard tornou-se ator, poeta e bailarino. Essas funções moldaram sua subjetividade e lhe possibilitaram forjar um outro modo de vida mais livre e experimental, fora dos aprisionamentos formais que uma vida na carreira militar ou até mesmo na condição de arquiteto poderiam lhe proporcionar. Tinha 24 anos quando participou da invenção dos *Dzi*.

Por volta de fins de 1972 e início de 1973, temos a chegada dos irmãos Reginaldo de Poly e Rogério de Poly. O primeiro nasceu em 1949, em Miracema, interior do Rio de Janeiro. Tinha 23 anos quando se tornou um dos *Dzi* e, até então, trabalhava no escritório de uma companhia aérea. Sua inserção no meio artístico se deu pelo irmão, Rogério,

nascido em 1952, também de Miracema, “tendo sido cantor de auditório no rádio e feito pontas em filmes e peças de teatro” (LOBERT, 2010, p. 20). 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” (*Ibidem*). Segundo Bayard, chegou a fugir “de casa aos 12 anos, pegando carona em caminhão” (BARCELOS; BRITO, 2013, p. 53); 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” (LOBERT, 2010, p. 20). Ambos podem ser classificados racialmente como pardos.

Essas experiências contribuíram para a formação das subjetividades dos irmãos. Rogério, por exemplo, vai se constituir ao longo dos *Dzi* em uma das personagens mais desinibidas em cena, ao dançar com as nádegas à mostra, numa espécie de “postura desconjuntada”, como ele mesmo relata em um dos seus depoimentos (ALVAREZ, ISSA, 2010) e, por isso, recebeu o nome de Pata Dale. Reginaldo, por sua vez, era a Rainha, visto que era 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.



Figura 5: Reginaldo e Rogério de Poly  
Fonte: Alvarez e Issa (2010)

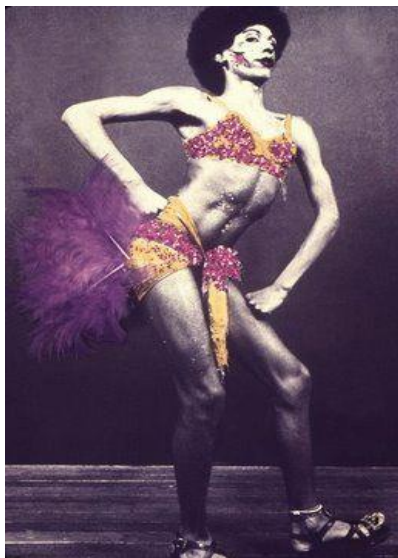


Figura 6: Paulo Bacellar  
Fonte: Meocloud (2009)



Figura 7: Paulette  
Fonte: Popzone (2013)

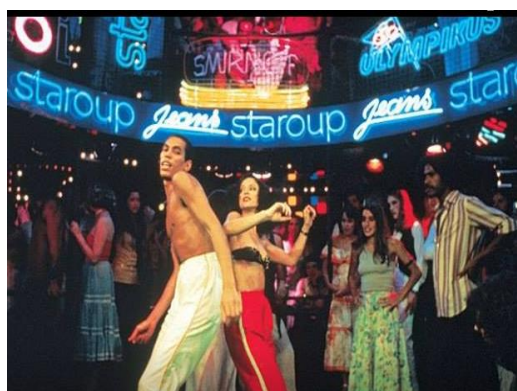


Figura 8: Paulo Bacellar contracenando com Sonia Braga na novela Dancin' Days (1978)  
Fonte: Uol (2014)

Paulo Bacellar nasceu em 1952, na cidade do Rio de Janeiro. Negro e homossexual, por ser frequentador de Santa Teresa se tornou uma espécie de “relações públicas” da grife Embaixada de Marte, circulando nas estações de televisão com o objetivo de vender aos artistas 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<sup>77</sup>, apresentava certa facilidade em aprender os passos e os ritmos, pois gostava de dançar nas festas e nos bailes. Além disso, do ponto de vista técnico da aprendizagem corporal, fato é que os bailarinos profissionais ou amadores tendem a desenvolver suas melhores performances ainda quando jovens. Isso chamou a atenção de Wagner, que já estava construindo o que viriam a ser os *Dzi Croquettes*. Não por acaso, uma das primeiras coreografias dos *Dzi*, *As Internacionais*, foi engendrada por Bacellar. 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*” (BARCELOS; BRITO, 2013, p. 41) aos 18 anos.

Conforme consta nas imagens acima, Paulo Bacellar, também conhecido como Paulette, usava e abusava do contraste entre o tom de sua pele com os acessórios, a indumentária e a maquiagem em tons de rosa e amarelo, rasurando em composição estética e cênica o estereótipo da masculinidade hegemônica que associa o homem negro<sup>78</sup> ao lugar subalterno da violência e precariedade assim como o estereótipo de que todo homem negro e gay, necessariamente, precisa performativizar uma masculinidade

---

<sup>77</sup> Paulo Bacellar relata essa autopercepção de afinidade com a dança ao longo do documentário e é evidenciado também nos depoimentos de Ney Matogrosso e de Cláudia Raia.

<sup>78</sup>Sobre esse tema, conferir: CONRADO, Mônica; RIBEIRO, Alan Augusto Moraes. Homem Negro, Negro Homem: masculinidades e feminismo negro em debate. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 25, n. 1, p. 73-97, abr.2017. Sobre a produção discursiva sobre masculinidades negras no campo da arte, conferir: DOS SANTOS, Daniel. *Como fabricar um gangsta*: masculinidades negras nos videoclipes dos Rappers Jay-Z e 50 Cent. 2017. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

hiperssexualizada, agressiva<sup>79</sup>, máscula e, preferencialmente, ativa no âmbito dos desejos e das práticas sexuais na seleção de parceiros homoafetivos<sup>80</sup>.

A diversidade racial presente nos *Dzi* contribuía para reforçar e amplificar uma estética e uma linguagem do orgulho negro que vinha sendo forjada desde os anos 1960 por movimentos como o da *Black Music*. Segundo Bruno de Moraes (2020), ao analisar a emergência da Black Musica Brasileira e o advento da Bossa Negra, termo utilizado para nomear as produções de artistas como Elza Soares, Jorge Bene Wilson Simonal, o autor identifica no repertório desses artistas “a veiculação de uma série de temas sobre a questão racial no Brasil – o preconceito, a questão habitacional e a cultura negra, particularmente a religiosidade afro-brasileira – em uma abordagem antirracista”, (MORAIS, 2020, p. 99). Este último tema, por sua vez, também foi incorporado nas performances dos *Dzi*, contribuindo para a promoção de uma valorização dos elementos da cultura afro-brasileira no campo teatral. Além disso, numa perspectiva interseccional, Os *Dzi* evidenciavam a conexão entre a diversidade sexual e as manifestações religiosas contra-hegemônicas, possibilitando uma articulação entre segmentos sociais historicamente subalternizados pelo autoritarismo de então. Pois a “dimensão de classe que primeiro se apresenta na atuação do negro-massa não torna subsidiária a atuação da raça, gênero e sexualidade no seu processo de tomada de consciência, porque a violência sofrida está ancorada na atuação imbricada entre elas” (PIRES, 2018, p. 1059).

A visibilidade de homens pretos e pardos, na composição teatral dos *Dzi*, permitia enfraquecer o racismo institucional mobilizado pelo aparato jurídico e repressivo da ditadura. Conforme enumera Thula Pires (2018), o racismo fazia parte da ideologia autoritária. Ao analisar a funcionalidade do Sistema Nacional de Informações (SNI), criado pela lei nº 4.341 em 13 de junho de 1964 com o objetivo de supervisionar e coordenar as atividades de informações e contrainformações no Brasil e exterior, a autora identificou uma série de discursos sediciosos que classificavam as tentativas de

---

<sup>79</sup>SOUZA, Henrique Restier da Costa. Lá vem o negão: discursos e estereótipos sexuais sobre os homens negros. In: 13º MUNDO DE MULHERES & FAZENDO GÊNERO 11: Transformações, Conexões e Deslocamentos. Anais do XI Seminário Internacional Fazendo Gênero. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2017. p. 1-12.

<sup>80</sup>Conferir: KURASHIGE, Keith Diego. *Marcas do desejo: um estudo sobre critérios de “raça” a seleção de parceiros em relações homoeróticas masculinas criadas online na cidade de São Carlos*. 2014. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos.

organização da população negra<sup>81</sup> como uma ameaça interna a ordem social. Pois no início dos anos 1970 aumentou-se a preocupação dos ideólogos da ditadura com os processos de organização e articulação político-cultural da população negra.

Por outro lado, observa Thula Pires (2018), quanto mais a repressão se voltava contra a população negra – principalmente contra os frequentadores dos bailes promovidos pelo movimento Black Soul no Rio de Janeiro, que eram alvos das blitzs policiais durante o retorno para casa em razão da aparência (isto é, ser negro, usar cabelo *black power*, calças largas e roupas coloridas) –, as práticas de resistência e de contracondutas eram potencializadas. Em suas palavras,

[...] o exercício de liberdade experimentado pela aceitação do próprio cabelo, cultura e ancestralidade em um território de enraizada moral colonial-escravista era demasiado inapropriado para o ambiente de repressão e violência imposto pelo regime. Quanto mais o regime endurecia, mais cabeleiras orgulhosamente se encrespavam, roupas extravagantes eram expostas e a partir de tudo isso a desconstrução de imagens naturalizadas de subserviência e subalternidade (PIRES, 2018, p. 1075)

Dessa maneira, entendo que a multiplicidade das masculinidades corporificadas e encenadas nos *Dzi Croquettes* auxiliavam na visibilidade do ser homem passando pela dimensão social da raça e da sexualidade.

---

<sup>81</sup> Thula Pires (2018, p. 1069) destaca que, em documento datado de 09 de setembro de 1982, agentes da repressão listaram sete entidades localizadas no Rio de Janeiro que estavam engajadas na luta do Movimento Negro: 1 - Movimento Negro Unificado (MNU), 2 – Grupo de União e Conscientização Negra (GRUCON), 3 – Movimento Negro da Baixada (MNB), 4 – Clube Palmares (Volta Redonda/RJ), 5 – Grupo de Danças OLORUM BABA MIM, 6 – Associação Cultural Afro-Brasileira, 7 -Centro de Estudos Afro-Asiáticos (CEAA). Todos eram monitorados pela polícia, tidos como “radicais” e acusados de propaganda racista e socialista.



Figura 9: Cláudio Gaya, Claudio Tovar e Roberto de Rodrigues  
Fonte: Barcelos e Brito (2013, p. 51)

Cláudio Gaya nasceu em 1946, na cidade do Rio de Janeiro. Homem branco, tinha 28 anos quando participou da invenção dos *Dzi*. Estudante de teatro, foi bolsista do Conservatório Nacional. Com múltiplos talentos, acumulava as funções de ator, bailarino, pintor e comediante. Foi um dos primeiros a estar do lado de Wagner Ribeiro antes dos *Dzi* se concretizar como possibilidade teatral coletiva. Conheceram-se na época dos estudos em teatro no Conservatório. Sua polivalência artística o permitia criar personagens com boa dose de crítica e de sarcasmo, como a secretária francesa e a dupla de Chaplin's com o seu xará Cláudio Tovar. Nas primeiras incursões dos *Dzi*, ele ajudava os outros integrantes na composição da indumentária, da maquiagem e na composição dos textos.



Figura 10: Chaplin's, Claudio Tovar e Cláudio Gaya  
Fonte: Barcelos e Brito (2013, p. 28)

Roberto de Rodrigues nasceu em 1945, na cidade do Rio de Janeiro. Homem negro, criado no Rio, era ex-aluno do Colégio Militar. Antes de se tornar um *Dzi*, atuou como empregado bancário e foi estudante de Belas Artes. Conheceu Wagner estudando teatro e acabaram desenvolvendo com ele uma relação de amizade, de modo que Roberto passou a morar em Santa Teresa. Dividindo a mesma casa, acabavam “reunindo um monte de atores, depois das aulas de teatro” (BARCELOS; BRITO, 2013, p. 49) para ensaiar pequenas peças. Passou a integrar os *Dzi* aos 28 anos. Artista plástico, entre as áreas do espetáculo do grupo, contribuiu principalmente na parte visual, nos desenhos e nos cenários. Segundo Lidoka (2012),

[...] 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 Janeiro (LIDOKA, 2012, p. 53).

Além dessa participação mais técnica, na série de relatos de seus contemporâneos, como Cláudio Tovar e Ciro Barcelos (ALVAREZ, ISSA, 2010), observa-se que ele era uma pessoa muito reservada, de poucas palavras, cuja característica principal era a seriedade tanto em cena quanto no cotidiano. Sua principal personagem era a bailarina



árabe, no estilo Buster Kiton<sup>82</sup>, com ênfase na expressão facial, no contraste entre o uso de maquiagem, barba e no olhar fixo, penetrante, dando o seu tom ao tema da androginia.



Figura 11: Roberto de Rodrigues como bailarina árabe  
Fonte: Alvarez e Issa (2010)

Elke Maravilha também nos conta que teve um breve romance com Roberto Rodrigues, um namoro que causava questionamentos por ele ser negro e pela diferença de estatura e por ambos não performarem concepções rígidas de sexualidade; “o pessoal não entendia muito bem esse romance” (ALVAREZ, ISSA, 2010), afirmou Elke. Nessa época, as identidades sexuais ainda não estavam cristalizadas do ponto de vista dos discursos e das políticas de identidade consolidadas no Brasil por volta dos anos 1980<sup>83</sup>. Era uma época de experimentação artística e sexual de modo que muitos dos *Dzi* tinham pequenos namoros com algumas mulheres<sup>84</sup>, e isso parecia não causar uma grande “crise” entre eles sobre ser ou não ser homossexual.

---

<sup>82</sup> 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 seu personagem manter uma postura corporal e facial impassível, mesmo diante de situações adversas.

<sup>83</sup> Conferir: SAMPAIO, Juliana Vieira; GERMANO, Idilva Maria Pires. Políticas públicas e crítica queer: algumas questões sobre identidade LGBT. *Psicologia & Sociedade*, Belo Horizonte, v. 26, n. 2, p. 290-300, ago. 2014.

<sup>84</sup> Também podemos indagar: o que levava essas mulheres heterossexuais a buscarem homens gays como parceiros afetivos e sexuais? Algumas explicações acadêmicas de sexólogos e psicologistas identificam que a ideia de homens gays serem mais “sensíveis”, amigos e “fiéis” e que, supostamente, teriam uma “alma

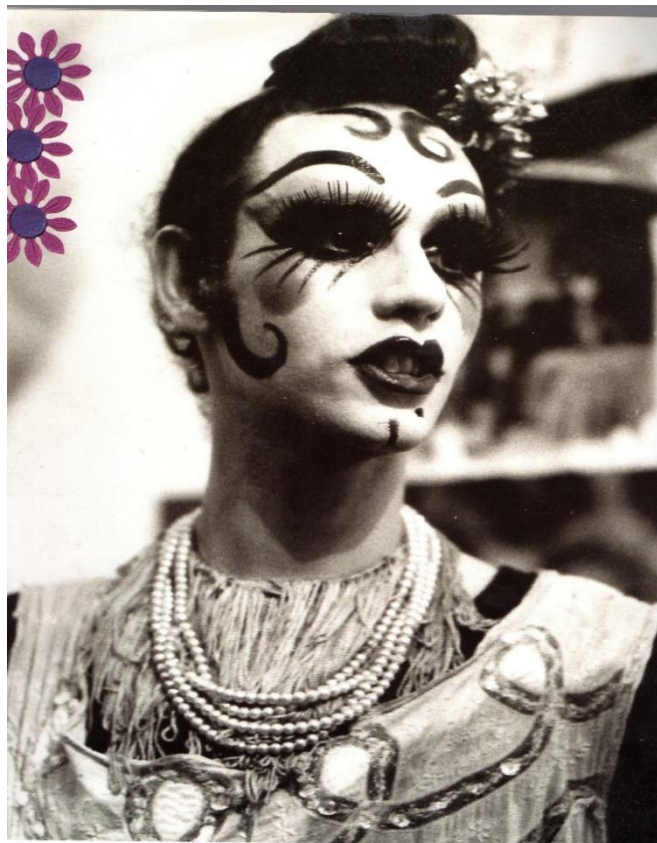


Figura 12: Benedito Lacerda  
Fonte: Barcelos e Brito (2013, p. 10)

Benedito Lacerda nasceu em 1948, na cidade do Rio de Janeiro. Branco, filho de militar, cursou três anos de Escola de Administração, alguns cursos de economia política e teve experiência como bancário. Tinha 24 anos quando se tornou um *Dzi*. Com o dinheiro que juntou, a partir de uma “série de trabalhos avulsos” (LOBERT, 2010, p. 25)<sup>85</sup>, foi a Europa, onde estudou jornalismo durante um ano. Ao retornar ao Brasil, se instalou na Cidade Maravilhosa. Cláudio Gaya relata que:

---

feminina”, é o que levaria a esse tipo de relacionamento. Ou ainda, uma noção de heterossexualidade flexível, relativamente fluída. Popularmente, no vocabulário das gírias do segmento LGBT, usa-se o termo “maria purpurina” para nomear mulheres que se apaixonam por homens abertamente gays. Conferir: NORONHA, Heloísa. Mulheres assumem que gostam de ficar com gays. *In: UOL. Universa*. [S.l.], 01 fev. 2011. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2011/02/01/mulheres-assuem-que-gostam-de-ficar-com-gays.htm>>. Acesso em: 09 mai. 2020.

<sup>85</sup> Lobert (2010) é quem cita, mas não diz quais trabalhos avulsos eram esses, a meu ver, possivelmente eram trabalhos *freelancer*, devido à própria formação diversificada de Benedicto Lacerda.

[...] Benê era uma louca, fazia porra nenhuma ficava aí de bobeira na rua, na praia, dando bandeira, aquela coisa. Daí entrou para transar com a gente numa boa. Logo resolveu ir embora, não queria mais ficar. Quando chegou na Bahia [onde moravam seus pais], depois de um tempo escreveu que queria voltar, estava arrependido (LOBERT, 2010, p. 25).

Esse tempo que Benê ficou fora do país, eventualmente, ajudou-lhe a ter uma relação mais livre com a sua sexualidade, pois, nos anos 1970, os movimentos de contracultura e de liberação sexual efervesciam na Europa, principalmente, na França e nos EUA, catalisando outros modos de invenção de si. Nesse período, Benedito construiu uma relação de amizade e também de desejos com Gaya, Bayard e Wagner, frequentando o já famoso point de Santa Teresa. Devido ao autoritarismo vigente, Benedito conta que se sentiu impelido a reagir, sendo a primeira opção aderir à luta armada. Todavia, a convivência com Wagner lhe fez ampliar o horizonte e devido à influência do avô, que fora artista<sup>86</sup>, Benedito declara que desejava fazer teatro e dança, porém 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. Em suas palavras:

[...] 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!** (BARCELOS; BRITO, 2013, p. 11, grifo nosso).

Aqui, temos um ponto em comum entre alguns dos nossos personagens, principalmente, aqueles que tinham uma figura paterna militar. Assim como Ney Matogrosso, Benedito Lacerda mostra o desejo por uma noção de liberdade em contraponto a uma rígida educação familiar marcada pelo machismo recorrente nas fileiras dos quartéis. Ao falar da figura do avô e do pai, Benê mobiliza duas referências distintas de masculinidade na constituição de sua subjetividade: o primeiro é retratado

---

<sup>86</sup>Benedito declara, ao longo do documentário, que seu avô era artista, mas não chega a dizer em que área ou segmento atuava.

como um homem de mente mais livre, possivelmente, mais afetuoso na relação avô e neto, enquanto o pai é visto como o agente da disciplina, a figura austera e autoritária.

No campo dos estudos de masculinidades<sup>87</sup>, é notório que a instituição militar é um dos espaços sociais de modelagem e de produção de uma masculinidade centrada na força física, na virilidade, na rígida hierarquia, no recalque das emoções e na heterossexualidade compulsória. Obviamente, não podemos confundir os indivíduos com a instituição. Reconheço que, no âmbito dos quartéis, muitos de seus agentes podem fugir a esse *script*. O próprio Ney Matogrosso relata que, quando no seu tempo de serviço obrigatório na Aeronáutica, foi ali que ele viu dois homens trocando afeto de um modo completamente diferente do estereótipo do gay afeminado e caricato que circulava nos discursos e nas representações da homossexualidade masculina.

Só abandonei o medo que tinha do meu corpo e da minha sexualidade quando, numa noite quente no quartel, sem conseguir dormir por causa do calor, saí para uma varanda e vi dois remadores másculos se beijando, se acariciando com tesão e afeto. Excitante. Um estava sentado na mureta e o outro em pé, os dois encaixados num abraço afetuoso que ia muito além do sexo, brilhava. Percebi que havia amor naquela cena, era como se eles estivessem desconectados do mundo, dentro de uma bolha imensa de amor. Naquele instante, compreendi que poderia ficar com homens sem me transformar no que me assombrava – até então pensava que um homem tinha que virar mulherzinha para namorar outro homem. Este imaginário me assustava aos 17 anos (MATOGROSSO, 2019, p. 38).

Apesar de Ney Matogrosso relatar a sua experiência na Aeronáutica, cabe esclarecer que, mesmo com as diferenças de atribuição, Aeronáutica, Exército e Marinha integram o conjunto das Forças Armadas e compartilham de uma mesma matriz de valores heterossexistas. Assim como no Exército, é recente também a busca pelo reconhecimento das relações homoafetivas por agentes da Aeronáutica e da Marinha. Desde 2013, a Marinha do Brasil<sup>88</sup> alterou o seu regimento interno garantindo o reconhecimento dos cônjuges de militares gays e lésbicas como dependentes, garantindo acesso aos sistemas de saúde, de moradia e previdenciário. Em 2015, na mesma semana

---

<sup>87</sup>Sobre esse tema, conferir: MENDES, Juliana Cavilha. *Histórias de quartel: um estudo de masculinidade com oficiais fora da ativa*. 2002. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

<sup>88</sup>Conferir: STOCHERO, Tahiane. Forças Armadas têm 30 militares homossexuais reconhecidos. *In: G1. Brasil*. São Paulo, 28 set. 2013. Disponível em: <http://g1.globo.com/brasil/noticia/2013/09/forcas-armadas-ja-contam-com-30-militares-homossexuais-reconhecidos.html>. Acesso em: 09 mai. 2020.

que o Exército brasileiro criticou o projeto de lei que criminalizava a homofobia, veio à tona um **questionário** patológico do Centro de Medicina Aeroespacial, subordinado a Força Aérea Brasileira (FAB), que classificava “tendências homossexuais” como doença<sup>89</sup>. Tal acontecimento exemplifica o quanto as instituições militares ainda são as principais promotoras da masculinidade hegemônica e mantenedoras das hierarquias entre homens tendo como eixo de opressão a homossexualidade<sup>90</sup>.

Em relação à declaração de Ney Matogrosso, tal narrativa é atravessada por múltiplos sentidos. Um deles passa pela ideia socialmente sedimentada de que o desejo homoafetivo indica uma suposta vontade do indivíduo em ser “mulher”, numa clara confusão entre identidade de gênero e orientação sexual, ou ainda de ser tratado como “inferior”, fisicamente frágil e ser visto como corpo penetrável e disponível ao prazer do “macho” que, segundo Daniel Welzer-Lang (2004), configura uma histórica assimetria entre os chamados “grandes-homens” (aqueles que demonstram sinais de poder), que teriam a sua virilidade inabalada, *versus* os “sub-homens”, que apresentariam sinais de fraqueza, entre eles os homossexuais. Por isso, a expressão “mulherzinha” é historicamente evocada para desqualificar homens gays e denota seu caráter misógino nas relações de poder entre homens e mulheres e entre os próprios homens. A rejeição ao gay afeminado denota também um nível de abjeção e repulsa a tudo que possa associar ao campo da feminilidade entre homens gays, numa reprodução da lógica binária e hierárquica heterossexual em que o homem gay afeminado é associado à condição de passivo/penetrável, enquanto o gay másculo<sup>91</sup> como o ativo/penetrador no jogo das relações homoeróticas entre homens gays e bissexuais.

---

<sup>89</sup>Conferir: CARTA Capital. Força Aérea lista “tendências homossexuais” em questionário patológico. In: Carta Capital *Sociedade*. [S.l.], 16 jan. 2015. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/forca-aerea-lista-tendencias-homossexuais-em-questionario-patologico-948/>>. Acesso em: 09 mai. 2020.

<sup>90</sup>Conferir: NASCIMENTO, Geysa Cristina M. A revelação da homossexualidade na família: revisão integrativa da literatura científica. *Temas em Psicologia*, Ribeirão Preto, vol. 26, n. 3, p. 1527-1541, set. 2018. SANTOS, Raian Souza. A dissidência sexual militar pensada nos quartéis da ditadura (1964-1985). Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas – Universidade de Brasília, Brasília, 2020.

<sup>91</sup>Um exemplo dessa repulsa e tentativa de construção da figura do gay másculo foi abordado no jornal *Lampião da Esquina*, conferir: LAMPIÃO, ano 1, n. 8, jan. 1979, p. 8. 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*, [S.l.], v. 14, p. 1-24, 2016. LOPES, Charles Roberto Ross. *Seja gay... mas não se esqueça de ser discreto*: produção de masculinidades na Revista Rose

Logo, o relato da cena vivida por Ney no âmbito da Aeronáutica não significa que a instituição militar seja afeita e aprove o que eles denominam de “conduta homossexual”. Desde 1969, no Código Penal Militar, não há uma proibição ao alistamento de homens gays. Todavia, o artigo 235 definia que: “Praticar, ou permitir o militar que com ele se pratique ato libidinoso, homossexual ou não, em lugar sujeito a administração militar”<sup>92</sup> era passível de punição de seis meses a um ano.

Porém, em 28 de outubro de 2015, o Supremo Tribunal Federal determinou a exclusão de termos considerados homofóbicos e pejorativos do presente Código, como “pederastia” e “homossexual”<sup>93</sup>. Sendo assim, a nova redação do artigo 235 foi alterada nos seguintes termos: “Praticar ou permitir o militar que com ele se pratique ato libidinoso em lugar sujeito a administração militar”<sup>94</sup>, sem alterar o tempo de punição.

Apesar dessas mudanças jurídicas, o princípio da heterossexualidade compulsória no âmbito militar<sup>95</sup> não se enfraqueceu. Em junho de 2008, Fernando Alcântara de Figueiredo e Laci Marinho de Araújo<sup>96</sup>, ambos oficiais do exército, foram punidos após uma entrevista concedida à revista *Época*, na qual falavam abertamente de seu

---

(Brasil, 1979-1983). 2011. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

<sup>92</sup> Conferir: BRASIL. *Decreto-lei n. 1.001, de 21 de outubro de 1969*. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/Del1001.htm#art235](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del1001.htm#art235)>. Acesso em: 28 mar. 2020.

<sup>93</sup> Conferir: AGÊNCIA Estado. STF elimina termo “pederastia” em norma das Forças Armadas. In: Correio Brasiliense. *Política*. Brasília, 28 out. 2015. Disponível em: <[https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/politica/2015/10/28/interna\\_politica,504298/stf-elimina-termo-pederastia-em-norma-das-forcas-armadas.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/politica/2015/10/28/interna_politica,504298/stf-elimina-termo-pederastia-em-norma-das-forcas-armadas.shtml)>. Acesso em: 28 mar. 2020.

<sup>94</sup> Conferir: BRASIL. *Projeto de lei de 2006*. Disponível em: <[https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop\\_mostrarintegra;jsessionid=D86A4DF4CC5291C38A02E9E6374CFCD2.proposicoesWebExterno1?codteor=385890&filename=Tramitacao-PL+6871/2006](https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra;jsessionid=D86A4DF4CC5291C38A02E9E6374CFCD2.proposicoesWebExterno1?codteor=385890&filename=Tramitacao-PL+6871/2006)>. Acesso em: 28 mar. 2020.

<sup>95</sup> Outro caso de homofobia institucional aconteceu no Distrito Federal quando policiais militares homoafetivos, após a troca de beijo com seus respectivos parceiro e parceira, numa formatura da Polícia Militar, foram alvos de insultos homofóbicos por colegas da corporação e proibidos pelo alto comando de falarem sobre o episódio. Conferir: CAIXETA, Fernando. “Não se calem”, posta PM que beijou namorado em formatura no DF. In: Metrôpoles. *Distrito Federal*. Brasília, 14 jan. 2020. Disponível em: <<https://www.metropoles.com/distrito-federal/nao-se-calem-posta-pm-que-beijou-namorado-em-formatura-no-df>>. Acesso em: 09 mai. 2020. Como desdobramento deste caso, a justiça do Distrito Federal, em 11 de maio de 2021, aceitou a denúncia contra 11 pessoas pelo crime de homofobia. FERREIRA, Afonso; ALVES, PEDRO. Militares viram réus por homofobia após comentários preconceituosos contra beijo gay em formatura da PM no DF. TV GLOBO e G1 DF, 12/05/2021. Disponível: <<https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2021/05/12/militares-viram-reus-por-homofobia-apos-criticas-a-beijo-gay-em-formatura-da-pm-no-df.ghtml>>. Acesso: 16/03/2022.

<sup>96</sup> Conferir: PORTAL Geledés. O que aconteceu com o primeiro casal gay a se revelar no Exército brasileiro. In: Portal Geledés. *Questões de Gênero*. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/o-que-aconteceu-com-o-primeiro-casal-gay-a-se-revelar-no-exercito-brasileiro/>>. Acesso em: 28 mar. 2020.

relacionamento. Após a equiparação dos direitos entre casais heteros e homoafetivos, em 2011 pelo STF, a Justiça Federal de Pernambuco determinou, em 2013, que o Exército reconhecesse o companheiro de um sargento como dependente.

Em 2019, *viralizou*, nas redes sociais, a foto do Major Emerson Cordeiro<sup>97</sup>, de Campo Grande (MS), com o seu marido, comemorando os seis anos de relacionamento. Não há registro de punição por parte da instituição em relação à vida pessoal do seu agente. No entanto, o que virou notícia foram as ofensas e as tentativas de vexação por parte de colegas de profissão, que compartilharam sua foto em grupos de *WhatsApp* acompanhada de insultos.

A censura impetrada sobre gays e lésbicas por exporem a vida afetiva é uma das faces do privilégio heterossexual que teme pelo embaralhamento da fronteira do privado e do público, conforme aponta Didier Eribon (2008),

a privatização do privado é uma verdadeira estrutura de opressão para os gays e as lésbicas, e quase sempre uma estrutura que não só lhes é imposta, mas à qual eles próprios escolhem submeter-se [como forma de autopreservação das injúrias e violências] e no quadro da qual moldam suas personalidades e **suas condutas**. (ERIBON, 2008, p. 124, grifo nosso).

Isso mostra que a homofobia institucional<sup>98</sup> e social ainda está longe de ser vencida, mas, desde junho de 2019, já temos um caminho jurídico de proteção: a ampliação da Lei n.º 7.716, que equipara o crime de homofobia ao de racismo por atentar contra a dignidade do sujeito. Esses casos mostram que o processo de produção das masculinidades é marcado por conflitos de diferentes ordens e, entre os múltiplos vetores, a sexualidade é um ponto fulcral na dinâmica das relações de poder entre os homens, pois a masculinidade, historicamente idealizada, é estruturada e assimetricamente internalizada *contra* a homossexualidade. Em alguns casos, o indivíduo pode ser punido

---

<sup>97</sup>Conferir: EXTRA. Major do Exército viraliza ao responder ataques homofóbicos: “Inconformados com felicidade alheia. *In: Extra. Notícias Brasil*. [S.l.], 18 mar. 2019. Disponível em: <<https://extra.globo.com/noticias/brasil/major-do-exercito-viraliza-ao-responder-ataques-homofobicos-inconformados-com-felicidade-alheia-23532447.html>>. Acesso em: 28 mar. 2020.

<sup>98</sup>É preciso pontuar que a homofobia institucional também é atravessada por posições de raça, de classe e de expressão de gênero. Neste caso, homens gays masculinos *versus* gays afeminados não vivenciam a homofobia da mesma forma. Conferir: OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. Seguindo os passos “delicados” de gays afeminados, viados e bichas pretas no Brasil. *In: CAETANO, Marcio; SILVA JUNIOR, Paulo Melgaço da. De guri a cabra-macho: masculinidade no Brasil*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2018, p. 127-145.

com a não progressão funcional dentro de um ambiente de trabalho e até a demissão<sup>99</sup>. O que está em jogo, argumenta Eribon, não são apenas os atos sexuais, “mas toda a percepção social da homossexualidade” (ERIBON, 2008, p. 372).

Em vista do exposto, analisar a atuação dos *Dzi Croquettes* e dos *Secos & Molhados* é uma forma de efetivar, historicamente, um conjunto de vivências com uma determinada concepção de estética fluída, ambígua, engendrada por meio da performance artística, cênica e corporal, que fragiliza o contrato sexual subsumido na heterossexualidade compulsória.

Retomando a história da invenção dos *Dzi Croquettes*, temos a chegada de um dos integrantes mais jovens na época, Ciro Barcelos. Nascido em 1953, branco, em Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul. Desde os 6 anos de idade<sup>100</sup>, já se aventurava pelo mundo artístico, visto que seus pais o levavam para participar de um concurso de calouros infantil em um programa de tevê chamado *Clube do Guri* tocando sanfona. Lobert (2010) afirma que Ciro Barcelos “fugiu de casa quando o espetáculo *Hair* visitou Porto Alegre” (LOBERT, 2010, p. 21). Ao revisitar esse passado, Ciro relata que aos 8 anos sua família se mudou para o Rio de Janeiro, cidade onde ele continuou seus estudos, inclusive se aproximando da dança.



Figura 13: Ciro Barcelos

---

<sup>99</sup> Conferir: GARCIA, Agnaldo; SOUZA, Eloisio Moulin de. Sexualidade e trabalho: estudo sobre a discriminação de homossexuais masculinos no setor bancário. *Revista de Administração Pública*, Rio de Janeiro, v. 44, n. 6, p. 1353- 1377, dez. 2010.

<sup>100</sup> Parte dessas informações consta na entrevista de Ciro Barcelos ao canal *História da Ditadura* (2019).



Fonte: Alvarez e Issa (2010)

Por volta dos 17 anos, teve a oportunidade de participar da primeira montagem do espetáculo *Hair*<sup>101</sup>. Para isso precisou ser emancipado, pois ainda não tinha completado a maioridade e precisava viajar em turnê. Essa imprecisão narrativa sobre ele ter fugido de Porto Alegre ou ter sido emancipado complexifica o olhar do pesquisador quanto à precisão temporal desses eventos, mas não inviabiliza a compreensão desses acontecimentos. Por isso, ao invés de apagar essa contradição, compreendo que a construção da verdade histórica não depende, exclusivamente, “de uma correspondência ou coerência” (ANKERSMIT, 2012, p. 292) factual entre datas e eventos, pois os sujeitos experimentam “a vida de forma não-narrativa” (*Ibidem*, p. 282). Assim, a escrita historiográfica mantém sua legibilidade a partir de um dispositivo de contextualização que organiza e que articula os elementos necessários à interpretação histórica.

Em São Paulo, após assistir a uma das sessões do musical *Hair*, conheceu o coreógrafo e dançarino Lennie Dale, que se encantou pela sua performance. Juntos, acabaram desenvolvendo uma relação de amizade, profissional e um relacionamento amoroso.

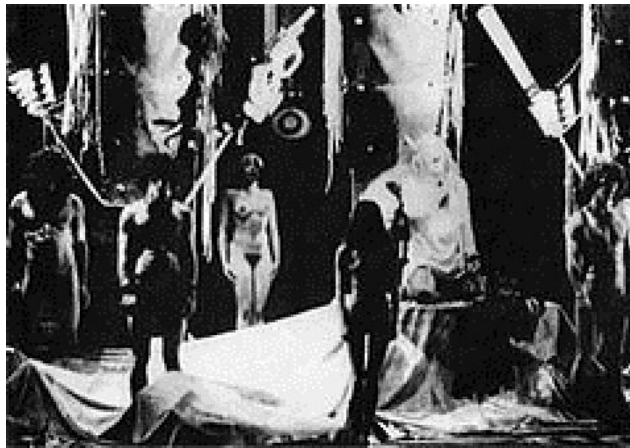


Figura 14: Um dos poucos registros da nudez encenada no espetáculo Hair  
Fonte: Efemérides Éfemello (2014)

---

<sup>101</sup> O espetáculo musical *Hair* foi criado nos EUA em 17 de outubro de 1967. Depois de sua estreia na *Broadway*, obteve grande sucesso com cerca de 1.750 apresentações e começou a rodar pelo mundo. Sua montagem no Brasil aconteceu em outubro de 1969 quando o país já estava sob a égide do AI-5. Para tal ação, uma longa e tensa negociação foi feita com os agentes da censura que só autorizaram sua montagem para o público maior de 18 anos e reduziram a cena de nudez para apenas uma ao longo de todo o espetáculo.

De volta à Cidade Maravilhosa, veio junto com Lennie Dale, com quem dividia a casa. Em uma dessas aulas ministradas por Lennie, acabou conhecendo Bayard, que o convidou a conhecer Santa Teresa. Nesse vai e vem entre a Lapa e a Embaixada de Marte, como era conhecida a casa de Wagner Ribeiro, foi convidado para participar de um dos muitos ensaios dos textos teatrais escritos e idealizados por Wagner. Ciro Barcelos tinha 19 anos quando se tornou um *Dzi*.

Nessa época, começava-se a estruturar o que seriam os *Dzi Croquettes*. O texto que iria nortear a idealização do grupo se chamava “*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 se vestirem com elementos considerados de mulher.

Fundada em 1939, O *Cabaret Casa Nova*<sup>102</sup> se localizava na Avenida Mem de Sá, nº 25, Lapa – Rio de Janeiro. Era uma das principais casas voltada para o público homossexual, com mesas e cadeiras de madeira e meia-luz de um tom avermelhado. O Casa Nova, assim como outras casas da época, tinha como atração principal os *Shows* de dublagem, em sua maioria, interpretados por travestis. O *Cabaret Casa Nova* era frequentado por diversos intelectuais, artistas e músicos, e foi nessa casa que os *Dzi* começaram, efetivamente, as suas primeiras apresentações.

Antes da primeira formação dos *Dzi* alcançar o número de 13 componentes, tiveram início algumas apresentações amadoras. Segundo Lobert (2010), o primeiro contato com o público se deu em duas “espécies de pré-estreias num clube de Niterói e no programa de televisão de Flavio Cavalcanti” (LOBERT, 2010, p. 22), na cidade do Rio de Janeiro, em outubro de 1972. Nas palavras de Wagner, na época, eram “oito caras, dançarinos, pintores, músicos, nós, de repente automarginalizados do trabalho tradicional de teatro, procurando um meio de comunicação” (*Ibidem*). Nessa primeira fase de testes e experimentação do texto teatral dos *Dzi*, ainda não se tinha uma percepção do que

---

<sup>102</sup> Para mais informações, conferir: MARINHO, Julio. Cabaret Casanova: o fim de uma era! In: \_\_\_\_\_. *Nossos Tons*. [S.l.], 08 ago. 2011. Disponível em: <http://nossostons.blogspot.com/2011/08/cabaret-casanova-fim-era.html>. Acesso em: 28 mar. 2020.

poderiam se tornar e dos efeitos que eles iriam deixar na história do teatro colaborativo e experimental brasileiro protagonizando meios alternativos de expressão em torno da liberdade sexual e o uso do corpo como lugar privilegiado de (re)invenção de si. Nesse período, e conforme o andamento dos ensaios e das primeiras apresentações no *Cabaret Casa Nova*, Ciro Barcelos compartilhava com Lennie parte do seu cotidiano como um *Dzi Croquettes*.

Homem branco, Lennie Dale, nascido em 1937, no bairro do Brooklin, em Nova York. Batizado de Leonardo Laponzina, era filho de imigrantes italianos. Aos cinco anos de idade, demonstrava certa facilidade no aprendizado de dança. Posteriormente, ganhou um concurso no programa de TV infantil *Star Lime Kids*, “coestrelado pela famosa cantora americana Connie Francis” (LIDOKA, 2012, p. 39). Após essa conquista, sua professora de dança lhe conseguiu uma bolsa de estudos em uma escola de dança em Manhattan, o que lhe permitiu se dedicar intensamente ao aprendizado da arte. 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’” (*Ibidem*, p. 40).

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’” (*Ibidem*) na boate *Fred’s*<sup>103</sup>. Ao chegar às terras tropicais, por volta dos 17 anos, Lennie acabou se apaixonando pelo Rio de Janeiro. Radicado no Brasil, tornou-se figura carimbada no conhecido Beco das Garrafas, dirigindo diversos espetáculos. Para Nelson Motta (2000), 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 (2012):

[...] 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 dança (LIDOKA, 2012, p. 41).

---

<sup>103</sup> Sobre Carlos Machado e a boate *Fred’s*, consultar: *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/carlos-machado/dados-artisticos>>. Acesso em: 14 abr. 2020.

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 (2012), 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” (LIDOKA, 2012, p. 41), inserindo dançarinas em seus shows. Segundo Nelson Motta (2000), 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 nos fins dos anos 1950, ele abandonou a música clássica para se dedicar à sua nova paixão, constituindo-se em um exímio pianista. Além disso, foi muito influenciado pela sonoridade de Tom Jobim e de João Gilberto. Em 1961, criou o *Sexteto Bossa Rio*, que, com suas apresentações, “superlotou os 50 lugares do Bottle’s Bar” (MOTTA, 2000, p. 29) em Copacabana. Ainda nos anos 1960, no início de sua carreira, Sérgio Mendes<sup>104</sup> viajou fazendo shows pela Europa e pelos Estados Unidos, tornando-se uma referência musical de grande projeção tanto no Brasil quanto no exterior para o que ficou conhecido como samba-jazz.

Nesse 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, encantou-se 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, com o *Trio 3D*, o LP *A 3ª Dimensão de Lennie Dale*. Esses trabalhos deram-lhe uma projeção e uma 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 1960, conheceu Elis Regina. A ele é atribuída a ideia do “corte de cabelo curto e do rodópio dos

---

<sup>104</sup> Mais informações sobre Sérgio Mendes, consultar: *Clube de Jazz*. Disponível em: <[http://www.clubedejazz.com.br/jazzb/jazzista\\_exibir.php?jazzista\\_id=277](http://www.clubedejazz.com.br/jazzb/jazzista_exibir.php?jazzista_id=277)>. Acesso em: 25 fev. 2016.

braços, lembrando um moinho de vento”<sup>105</sup> (LIDOKA, 2012, p. 41) nas performances da “pimentinha”, apelido dado por Vinicius de Moraes a Elis Regina devido à sua personalidade forte e questionadora (LUNARDI, 2011).



Figura 15: Elis Regina e Lennie Dale, 1972  
Fonte: Borem e Taglianetti (2014, p. 42)

Posteriormente, quando Elis lançou o bolero *Dois Pra Lá, Dois Pra Cá*, composição de Aldir Blanc, Lennie coreografou a 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 o próprio Gaya. Essa performance 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 em que não se concebia a possibilidade pública do amor e do desejo que, até então, não ousava dizer o seu nome.

---

<sup>105</sup> 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.



Figura 16: Lennie Dale e Cláudio Gaya dançando o bolero *Dois Pra Lá, Dois Pra Cá*  
Fonte: Alvarez e Issa (2010)

A sensualidade e o jogo erótico encenados pela dupla, expressos 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 – que fissurava a estética feminina e masculina no espaço teatral, pois apesar da indumentária considerada feminina eles não escondiam e/ou ocultavam os elementos tidos e/ou característicos do masculino como os pelos corporais e a barba, signos de masculinidade.

Ainda em 1963, Lennie apresentava, na casa noturna *Night and Day*, no Rio de Janeiro, uma coreografia considerada inovadora “vestindo uma saia e estalando chicote”. Nesse período, conheceu Betty Faria, que dançava no mesmo local. Tornaram-se grandes amigos. Essa relação foi importante ao longo das vidas de ambos. Para Betty (ALVAREZ, ISSA, 2010), aquela dança que misturava elementos considerados feminino e masculino, com passos fortes e movimentos sinuosos dos braços, era o que ela 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 sucessos e fracassos” (ALVAREZ, ISSA, 2010), como afirma a atriz.

Devo ressaltar também que, no final da vida, quando Lennie foi diagnosticado com HIV/Aids, ela esteve ao seu lado nos momentos mais difíceis. Esses laços de amizade entre homem e mulher materializam a produção de um tecido social, afetivo, criativo e mais fluido, se comparado às relações familiares institucionalizadas. Dessa forma, historicizar as relações de amizade é entendê-las como um “espaço onde os indivíduos [tecem] com certa liberdade relações afetivas intensas” (IONTA, 2017, p. 376).

No caso de Lennie, a criação de redes de amizades com algumas mulheres, como Betty Faria e Elis Regina, foi fundamental na elaboração de vínculos sociais e em seu processo de reinvenção de si, ao se naturalizar como um brasileiro, além de lhe possibilitar o acesso a uma rede potente e significativa de convivência com atrizes, cantoras, produtores musicais etc., consolidando uma rede de atuação profissional e social com amigos, amigas e namoros que por tabela ajudaram na consolidação dos *Dzi*, seja doando roupas e acessórios, seja fazendo parte da plateia assistindo às suas apresentações e endossando suas performances artísticas.

No segundo semestre de 1972, Elke Maravilha, assídua frequentadora do *Cabaret Casa Nova* – e já madrinha do grupo –, comentou com o seu amigo e produtor Luís Carlos Miéle que ele precisava assistir à apresentação dos *Dzi*. O encontro entre Lennie Dale, Wagner Ribeiro e os outros membros dos *Dzi* foi mediado por três personagens. Ciro Barcelos o apresentou aos colegas como seu namorado; já viviam juntos no Rio de Janeiro e, como afirmei anteriormente, Bayard já tinha um contato com Lennie devido às aulas de dança. Em seguida, Elke, muito atenta às novidades e às experimentações artísticas, acionou elementos-chave da sua rede de amizade para ajudar os amigos que almejavam fazer um grande espetáculo.

Luiz Carlos Miéle e Ronaldo Bôscoli, entre 1970 e 1974, foram proprietários da boate *Monsieur Pujol*, em Ipanema, no Rio de Janeiro, tornando-se uma das mais bem-sucedidas parcerias do *show business* brasileiro, sendo responsáveis pela produção e pela direção de espetáculos de artistas, como Wilson Simonal, Sérgio Mendes, Sarah Vaughan e Roberto Carlos, entre muitos outros<sup>106</sup>. Miéle já conhecia Lennie, pois dirigira três dos seus shows. Contudo, Miéle relata no documentário que ambicionava dirigi-lo em cena, porquanto ainda não tinha trabalhado com Lennie, especificamente, no palco. Nesses (des)encontros da vida, a partir da conversa com a amiga Elke Maravilha, Miéle chamou Lennie para assistir a um dos ensaios do grupo, pois, com o seu olhar treinado, percebeu que era possível explorar a proposta cênica dos *Dzi*.

O encontro entre Lennie e os *Dzi* proporcionou mudanças para ambos. Nas palavras de Lennie: “no começo eu estranhava terrivelmente. Faltava-me a

---

<sup>106</sup> Sobre esse assunto, consultar: *Memória Globo*. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/perfil/luiz-carlos-miele/perfil-completo/>>. Acesso em: 20 ago. 2015.

espontaneidade deles. Para pôr um espartilho e fazer uma rumbeira eu precisava da cuca desses meninos” (LOBERT, 2010, p. 24). Para os *Dzi*, Lennie levou a técnica da dança e uma histórica concepção de profissionalismo.

Entretanto, como identifiquei em alguns depoimentos (ALVAREZ, ISSA, 2010) 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 denota que o fato de ser um homem norte-americano e com uma considerável experiência na Broadway foram marcadores que 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.

Com isso, não quero negar que a presença de Lennie foi crucial para os *Dzi*, mas, conforme suas próprias declarações, enquanto ele portava uma determinada técnica de dança e domínio de palco, os outros *Dzi* tinham uma ousadia singular na composição estética e cênica. Isso denota que foi a soma desses elementos, e não um fator isolado, o que possibilitou o sucesso e a ousadia do grupo.

Outros depoimentos de nomes como Lidoka e Benedito Lacerda, ao longo do documentário, exaltam o fato de Lennie ter uma vida profissional rígida e nesse campo ser um homem metódico, disciplinado, ao mesmo tempo em que na vida pessoal ele seria um “porra louca”, um indivíduo aberto aos amores, aos prazeres e aos vícios. Ainda em 1971, foi preso por porte de maconha. O Jornal *Diário de Notícias*<sup>107</sup> 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

---

<sup>107</sup> Foi um periódico criado em 12 de junho de 1930 por Orlando Ribeiro Dantas. Encerrou suas atividades em 1974. Na época de sua criação, o *Diário de Notícias* surgiu como um periódico crítico da estrutura oligárquica da “República Velha”, assumindo um papel de porta-voz do “espírito revolucionário” defendendo reformas na administração política do país. Após o golpe de 1964, o Jornal que, até então, apoiava João Goulart, acabou se aliando aos militares. Isso ajuda a entender o teor moralista que seu editorial assumiu à época em temas considerados uma “ameaça” a ordem social, como a homossexualidade e o uso recreativo da Cannabis. A expectativa de seus editores com o regime militar não se concretizou o que levou ao seu fim. Consultar: *Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil*. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/diario-de-noticias-rio-de-janeiro>>. Acesso em: 15 maio. 2020.



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 com a maconha, acabou confessando que usava entorpecente sempre que entra em cena (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1971, p. 13).

No decorrer 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 xadrez (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1971, p. 13).

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. Na última parte da matéria, o jornal afirma que a prisão fez com que Lennie postergasse seus planos como o de montar shows em boate, se apresentar na tevê, 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? Certamente, o fato de ele ser homossexual e 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”, em cuja legenda se lia 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”. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1971, p. 13).



Figura 17: Lennie Dale no jornal *Diário de Notícias*  
Fonte: *Diário de Notícias* (1971, p. 13)

Esse episódio da prisão de Lennie Dale permite vislumbrar dois elementos. O primeiro é que a sua condição de artista norte-americano e a visibilidade midiática que ele tinha conquistado junto ao segmento artístico carioca não o protegeu da arbitrariedade policial. Em seguida, o fato de ele ser um homem branco e gay, e que não escondia sua homossexualidade, colocava-o numa posição de subalternidade diante de um sistema político e social maquinicamente<sup>108</sup> homofóbico. Dessa forma, uma leitura apressada poderia alegar que Lennie Dale, e subsequentemente os *Dzi Croquettes*, por ser um grupo teatral, de modo geral, seriam automaticamente privilegiados diante de outras minorias sociais e sexuais no contexto ditatorial. Todavia, o que esse episódio nos mostra é que, mesmo como homem e tendo determinados acessos (devido ao seu capital cultural, social e artístico), o fato de ser gay o colocava em uma condição de vulnerabilidade social diante dos agentes da ordem. Ser classificado de “flor do mal” é um ato de injúria que materializa

---

<sup>108</sup> Ao invés de utilizar o termo “opressão estrutural”, aceito as provocações do texto de Yuri Espósito sobre a necessidade de uma leitura pós-estruturalista do termo. ESPÓSITO, Yuri Bataglia. Revisão pós-estruturalista da noção de “opressão estrutural”: os dispositivos interseccionais de subjetivação lumpenizante. *Revista Periódicus*, v. 2, n14, p. 41-78, 2021.

o estigma, a abjeção sobre os homossexuais, e que na época transmitia uma mensagem poderosa de que, mesmo sendo um homem gay e com determinada visibilidade e fama, ninguém estaria livre da repressão impetrada pelo Estado.

Quando se aborda o mecanismo do privilégio masculino, a apresentação mais comum é a do homem branco, geralmente cisgênero, heterossexual, em uma espécie de repetição tautológica e autoexplicativa, como o sujeito que possui acesso às melhores posições de comando e de trabalho em detrimento de mulheres, pessoas não-brancas e homossexuais. Todavia, numa perspectiva interseccional – e considerando a dinâmica de acesso advinda do dividendo patriarcal –, é perceptível que os homens não usufruem de vantagens sociais da mesma forma, ou seja, o privilégio de gênero é atravessado por outras opressões, como o poder econômico advindo de sua posição de classe, além do racismo e da homofobia, esta última, aplicada ao caso de Lennie Dale. Mesmo sendo lido com um homem branco, a homossexualidade fratura a posição e o lugar do privilégio masculino. Mas, como já apontado, determinados acessos não se deram pela identidade sexual, mas sim pela condição de homem e de estrangeiro.

Conforme argumenta o escritor congolês JJ Bola (2020, p. 93), “é verdade que o patriarcado mutila o poder da maioria dos homens”. De fato, é um sistema que concede uma série de benefícios ao sexo masculino, “mas ele não favorece todos os homens da mesma forma – os benefícios do patriarcado são reservados apenas para poucos integrantes de uma elite [...] o resto basicamente precisa batalhar pelas sobras, o que, de modo geral, se traduz com uma ilusão ou uma falsa noção de direito adquirido”.

Assim, a compreensão de Lennie como um “homem gay privilegiado”, podendo se estender aos demais integrantes dos *Dzi*, a priori, incorre numa iniquidade interpretativa, pois coloca, no mesmo plano de poder, vetores distintos que engendram as hierarquias sociais entre a condição masculina e a condição homossexual. Como sugere Viveros-Vigoya (2018), as posições de raça e de sexualidade tensionam em todo o tempo as interações entre os homens. Com efeito, as posições de opressor/oprimido, privilegiado/subalternizado (SARTI, 2009) não são estanques, precisam ser observadas e analisadas dentro de cada contexto, a fim de não sucumbirem a uma leitura binária e rígida desses termos.

Isto é, as investigações das relações sociais entre os sexos (WELZER-LANG, 2004) reificam e naturalizam a assimetria de gênero, criando dois grupos distintos, entendidos como homogêneos, antagônicos e complementares. Todavia, o estudo da construção do “ser homem” e do masculino demonstram que:

[...] os homens estão longe de ser um grupo ou uma classe homogênea, e que o que faz deles um grupo social, uma classe (os privilégios atribuídos aos homens, a aspiração de se igualar aos homens, tidos superiores, as representações e práticas comuns...), não é suficiente para dar conta das relações entre eles. (WELZER-LANG, 2004, p. 17).

Por sua vez, quando questionado a respeito de sua experiência na prisão, Lennie narra determinadas estratégias que empreendeu para sobreviver no cárcere, isto é, em um ambiente extremamente violento para qualquer sujeito, e ainda mais um homem homossexual, ele se valeu de suas habilidades artísticas para ganhar a simpatia dos reclusos. Na entrevista concedida ao *Lampião da Esquina*, Lennie relatou pontualmente sobre o período que ficou na Penitenciária Hélio Gomes<sup>109</sup>, localizada na época na Rua Frei Caneca, centro do Rio de Janeiro. Na ocasião, abordou um breve romance que teria vivido com um dos presos, chamado Fernando C. O. Não há muitas declarações sobre a condição de instalação dentro do presídio, ou mesmo se ele sofreu alguma situação de violência física por parte de outros detentos. Num dado momento ele declara: “minha vida na cadeia foi das melhores”.

Chrysóstomo - Mas o Fernando, você conheceu onde?

Lennie - Na Penitenciária Hélio Gomes, ali na Rua Frei Caneca.

Chrysóstomo – Como é isso de transar na cadeia? Não há vigilância, não há controle?

Francisco – Afina ele era um preso considerado de alta periculosidade. Não ficava separado? Estava na sua cela?

Lennie – Bom, naquela época C.O. não estava isolado. Ele fazia faxina, quer dizer, trabalhava no presídio e andava em várias celas. (LAMPIÃO DA ESQUINA, 1978, p. 6)

Boa parte dessa entrevista é voltada para a temática da homossexualidade. Uma constante curiosidade em saber quais as preferências e desejos de Lennie, enquanto um estrangeiro, em relação a figura do homem brasileiro:

---

<sup>109</sup> Esse presídio foi desativado no ano de 2009, devido às péssimas condições físicas do prédio. *Presídio Hélio Gomes, na Frei Caneca, será desativado em um mês*. EXTRA, 08/06/09-10/12/10. Disponível: <<https://extra.globo.com/noticias/rio/presidio-helio-gomes-na-frei-caneca-sera-desativado-em-um-mes-297191.html>>. Acesso: 07 fev. 2022.

Chrysóstomo – Dizem que o homem brasileiro é ótimo. Você que já tinha uma vida ativamente sexual, vamos dizer assim, lá fora, quando chegou aqui, o que achou do brasileiro?

Lennie – Eu acho que o homem brasileiro é sexualmente brilhante. Um dos melhores. Tão bom quanto o italiano, melhor que o americano. Eu acho que o brasileiro tem o lado sexual muito destemido. Aqui, o homossexual, apesar de reprimido, é muito mais destemido, quando vai pra cama. Quando vai pra cama, vai mesmo: vale tudo.

Chrysóstomo – Você já se surpreendeu como muito macho brasileiro?

Lennie – Já. Não sei o que é macho. Eu não conheço. Você conhece? (risadas). Eu não participo da vida do macho brasileiro. Eu participo do homem brasileiro. E das mulheres também. Porque eu tenho o meu outro lado (LAMPIÃO DA ESQUINA, 1973, p. 6)

Lennie não foi explícito a respeito da dinâmica interna quando da sua prisão. Ele acabou contando situações que, de certa forma, eram mais condizentes com a expectativa e a curiosidade presentes entre os editores e possíveis leitores do *Lampião da Esquina*. Como bem aponta Welzer-Lang (2004), o espaço prisional tem códigos próprios no processo de sociabilidade entre os homens. Logo, para ser respeitado pelos demais, o homem precisa impor virilidade, mostrar-se superior, forte e competitivo. Caso contrário, é tratado como fraco e subjugado e condição subalterna entre seus pares. Sendo assim, no breve relato de Lennie, não fica claro se, de fato, a relação dele com o outro prisioneiro se deu por uma escolha consciente ou se foi um modo de negociar sua sobrevivência dentro da prisão. Pois, podemos convir que dificilmente alguém que vivia entre artistas e boêmios no principal reduto carioca, o Beco das Garrafas, iria trocar tudo isso para viver uma temporada privado de liberdade.

Em relação às múltiplas experiências e parcerias sexuais atribuídas aos homens gays, vale ressaltar as observações de Albuquerque Júnior (2010), que, ao tratar de uma “estética da existência homossexual”, reconhece que, em grande medida, as relações entre homens são marcadas por um tempo breve, fortuito, que não pode ser desperdiçado, pois é uma sexualidade ainda marginalizada e circunscrita ao âmbito privado. Em diálogo como Michel Foucault, destaca que:

Os amores homossexuais seriam amores que não têm tempo ou dos que não têm tempo a perder. Cercados por uma sociedade heteronormativa, proibidos de se manifestarem em público, faltando-lhes suportes sociais, inclusive legais, em muitas sociedades, para se apoiarem, estes amores só se tornam possíveis, viáveis, maximizando o uso do tempo, fazendo

um uso concentrado dos dias, das horas, dos minutos e dos segundos que têm à disposição (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2010, p. 45).

Dessa forma, Albuquerque Júnior (2010, p. 46) enfatiza que boa parte da chamada literatura homossexual, assim como o ato de homens gays rememorarem seus encontros, muitas vezes furtivos, contingentes, costuma valorizar “o que seria o período da corte, aquela temporalidade que antecede o ato sexual, que pode, nestas relações, se estender por anos” Ou seja, diferentemente dos heterossexuais que acessam um conjunto de referências e de modelos narrativos que possibilitam elaborarem discursivamente sua relação antes do próprio ato sexual, os homossexuais vão pelo caminho contrário: partem do ato para a construção discursiva posterior, pois “é quando o ato sexual acaba, é quando o tempo concentrado, a temporalidade extremamente comprimida do encontro dos corpos passa. É quando o amante se afasta, quando foi embora, que este encontro, que este corpo, que a relação vai ser trabalhada pelo imaginário” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2010, p. 46). É nessa perspectiva que podemos analisar essa construção narrativa de Lennie ao tratar de suas múltiplas experiências sexuais no *Lampião da Esquina*.

Na ocasião de sua entrada nos *Dzi*, Lennie estava com aproximadamente 38 anos. Com a sua chegada ao grupo, eles passaram a ter uma rotina intensiva de ensaios. As coreografias eram ensaiadas meses antes dos espetáculos, além dos chamados “esquentamentos” com “duas, quatro, oito e até doze horas de ensaio em véspera de estréia” (LOBERT, 2010, 130). As primeiras apresentações sob a direção de Lennie aconteceram na boate *Monsieur Pujol*, no Rio de Janeiro. Nessa época, eles começaram a trabalhar como assalariados. “Com ralas poupanças, seus próprios figurinos e alguns empréstimos individuais, compartilhavam a produção do espetáculo com os donos da boate” (*Ibidem*, p. 25-26). Nesses primeiros anos, o grupo ainda não estava fechado, pois o intuito era compor um conjunto capaz de encenar a peça “*Dzi – família Croquette*” com seus 13 personagens. É nesse íterim que vão surgir três novos membros: Cláudio Tovar, Carlos Machado e Eloy Simões.

Cláudio Tovar nasceu em 1944, na cidade de Vitória, Espírito Santo. Homem branco, “pós-graduado em arquitetura, bolsista na Itália, com alguma relativa experiência de cenarista e desenhista de peças de teatro e novelas de televisão” (LOBERT, 2010, p. 25). Tinha uma família ligada à arte, com avô alfaiate e avó que confeccionava artesanato.

Segundo Tovar, ela produzia flores com materiais diversos; seu pai também era um exímio desenhista e, junto com a sua mãe, dançavam muito bem nas festas de família, ou seja, vivia em um ambiente familiar rodeado por pessoas que criavam artigos diversos. Em seus relatos<sup>110</sup>, na adolescência, gostava de dançar Twist, uma dança inspirada no *Rock and roll*. Quando optou por cursar arquitetura, na Universidade de Brasília, percebeu que gostava mais da parte de desenho e de criação de projetos, mas a parte técnica não lhe seduzia. Em meio à graduação, teve um festival de teatro conduzido por um diretor baiano, Carlos Petrovich, que mobilizou boa parte dos estudantes da UnB, inclusive Tovar, que colocou tudo que sabia de arquitetura na cenografia teatral. Depois de formado, mudou-se para o Rio de Janeiro e começou a trabalhar com direção de arte com os irmãos Reginaldo e Roberto Faria. Nessa época, por volta dos 29 anos, os *Dzi* já tinham iniciado suas apresentações. Em suas palavras:

[...] 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 para o grupo de fato. Foi então que começou essa aventura louca, que não tinha muita volta** (BARCELOS; BRITO, 2013, p. 27, grifo nosso).

Tovar relata que, por viver na cidade do Rio, já conhecia alguns dos membros dos *Dzi*. Depois de assistir ao espetáculo, ele desejou também fazer parte daquele movimento. No início, ele ficava apenas na passarela, fazendo alguns gracejos durante as apresentações, depois, descia para o palco e abria uma porta, pegava algum acessório que caía pelo chão e, nesse roteiro improvisado, foi se achegando ao grupo. O ponto decisivo foi quando da ida dos *Dzi* a São Paulo, ali ele conta que Lennie determinou que ele precisava ensaiar e se aprimorar no aprendizado da dança.

Conforme descrito 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 arquitetado. Diferente da ideia de *projeto de vida*, forjada por Lobert (2010), pois, numa perspectiva histórica, é recorrente buscarmos uma linearidade, um sentido de início, meio

---

<sup>110</sup> Relata isso na entrevista *Dzi Croquettes* – Cláudio Tovar (2018).

e fim, como se tudo o que levou e possibilitou a invenção dos *Dzi* e dos *Secos & Molhados* fosse milimetricamente pensado por um determinismo e voluntarismo do sujeito. A história é marcada por acasos, eventualidades, desejos, ambições, ideais e ideais que podem se concretizar ou não. No caso do Tovar, evidencia-se que sua entrada no grupo foi resultado de um desejo, de uma vontade de criar uma outra forma de existência, mais livre, uma outra relação com o corpo já que na condição de arquiteto o que ele menos faria na vida seria dançar vestido apenas com uma pequena tanga. Tal mudança mostra um deslocamento subjetivo e performático da e na masculinidade.



Figura 18: *Dzi Croquettes* dançando  
Fonte: Uol (2012)

Por isso, considero essencial observar os fluxos, os (des)caminhos e os (des)encontros que possibilitaram a invenção dos *Dzi Croquettes* e dos *S&M*. Com aproximadamente quatro meses de trabalho no Rio de Janeiro, entre dezembro de 1972 e março de 1973, foram a São Paulo em busca de novas oportunidades que pudessem também aumentar ganhos financeiros.

Na terra da garoa, foram se apresentar na boate Ton-TonMacoute (março de 1973). Localizada na Rua Nestor Pestana, fazia parte de um importante circuito cultural da noite paulistana entre os anos 1960 e 1970. Boa parte das principais casas noturnas se situava no centro da cidade, de modo que era possível percorrer o trajeto entre elas a pé. Nessas décadas, a efervescência *underground* mudava a paisagem urbana do eixo Rio-São Paulo. Segundo Simões e Facchini (2009, p. 73), na cidade de São Paulo, a



movimentação se concentrava na região central. “A boemia de classe média desloca[va]-se da Galeria Metr pole para a rua Nestor Pestana e a praça Roosevelt e, em seguida, para o largo do Arouche e a rua Vicente de Carvalho” (SIMÕES; FACCHINI, 2009, p. 73).

Toda essa região era predominantemente frequentada não são por um público homossexual como também por membros de uma vanguarda teatral, artística, intelectualizada e crítica dos valores burgueses, das conven es sociais e das prescri es normativas de gênero e sexualidade. Ao longo de 1973, no meio dessa agitada e esfuziante noite paulistana, temos a entrada de novos integrantes.



Figura 19: Carlos Machado  
Fonte: Alvarez e Issa (2010)

Carlos Machado nasceu em 1943, na cidade do Rio de Janeiro. Negro, criado em Copacabana, era uma figura conhecida do Beco das Garrafas – c elebre reduto da música brasileira no Rio de Janeiro –, onde se apresentaram artistas como Sérgio Mendes, Tamba Trio, Elis Regina e Wilson Simonal. Amigo de Elis Regina e Lennie Dale – com quem tinha danado juntos dez anos antes –, entrou no grupo aos 29 anos. Em suas palavras:

[e]u morava fora do Brasil quando Lennie me escreveu, contando sobre um grupo com o qual ele estava trabalhando aqui [Brasil]. Eu vim passar o Carnaval e me hospedei na casa dele. Um dia, voltando da praia, **fui assistir a um dos ensaios na boate Le Pujol**. O grupo ainda tinha nove integrantes. Eu achei tudo maravilhoso e resolvi ficar. **Quando estávamos prestes a estrear em São Paulo, entraram Eloy e o Tovar**. L  comeamos na TonTon, boate da moda, onde ia todo *socite* paulista. A crítica pirou e a casa acabou ficando muito pequena

para receber o grande público que nos seguia (BARCELOS; BRITO, 2013, p. 16, grifo nosso).

Também chamado carinhosamente de Lotinha, Carlos Machado entrou nos *Dzi* pronto. Já tinha uma carreira artística consolidada, pois percorrera “a Europa com o grupo ‘Folklórico Brasileira’” (LOBERT, 2010, p. 26), que, segundo ele, era um grupo só de “crioulos” (*Ibidem*). Cantando e dançando, adquiriu o domínio de várias línguas, como francês, o que foi útil na construção de personagens e na apresentação dos *Dzi* quando foram para a Europa, em 1976.

De acordo com os destaques da citação acima, há algumas imprecisões quando do momento efetivo de sua entrada no grupo, se foi no Rio, antes da mudança para São Paulo, ou se foi a viagem a São Paulo e a necessidade de mais integrantes que o fez ser convidado para integrar os *Dzi*. Pois a leitura de Lobert (2010) permite afirmar que a sua entrada no grupo se deu em terras paulistanas. Todavia, a despeito dessas imprecisões, fato é que Lotinha também contribuiu para a profissionalização dos *Dzi*, compartilhando e ensinando passos de dança, postura em cena, imprimindo, como relata Tovar, um certo *glamour* aos personagens. A sua trajetória anterior como integrante de um grupo só de homens negros ajuda a pensar nas possíveis clivagens nos ideários de masculinidade da época, pois, assim como Paulette, era um homem negro, afeminado, que fazia uso da androginia, rasurando a imagem de virilidade associada a masculinidade(s) negra(s).

É possível afirmar que a presença de três homens negros, Roberto Rodrigues, Paulette e Lotinha, e três homens pardos, Wagner Ribeiro e os irmãos Poly, apresentando-se nos principais teatros do Rio de Janeiro e de São Paulo, aliados a outros sete homens brancos, imprimia outros tons nas relações de poder entre os homens, ou, nos termos de Mara Viveros Vigoya (2018), evidenciava que a dimensão racial na construção das masculinidades é uma maneira de investigar o complexo conjunto de experiências constitutivas e formativas das masculinidades, além de enfraquecer “a ideia de uma masculinidade abstrata, universal e desencarnada” (VIVEROS VIGOYA, 2018, p. 24).

Dessa forma, a heterogeneidade racial dos *Dzi*, que em minha dissertação foi uma questão praticamente não abordada – pois optei por focalizar a dimensão da sexualidade –, aqui ganha mais evidência. Tendo em vista as provocações do atual debate sobre a politização das masculinidades negras (SOUZA; PINHO, 2019), a intersecção entre

gênero e raça permite investigar como o vetor racial configura uma das faces de regulação dos corpos, estabelecendo hierarquias e estereótipos de gênero, como a ideia de que homens negros seriam “naturalmente violentos” além de hiperssexualizados.

Essa conjunção entre gênero e raça permite visualizar, também, um deslocamento de signos de masculinidade, como a ideia de que (quase) todo homem negro brasileiro teria a habilidade de jogar bola, como a dupla formada pelos jogadores Pelé e Garrincha<sup>111</sup>, que fez sucesso no imaginário masculino de muitos brasileiros e de muitas brasileiras nos anos 1960 e 1970. Todavia, se esses dominavam a arte futebolística, Paulette e Lotinha dominavam com maestria elementos da arte, como a dança, a paródia, produzindo outros modos de existência através da experimentação cênica e fazendo da própria vida uma obra de arte, rejeitando o ideário masculinista e viril presente nas masculinidades negras quando muitos homens pretos e pardos tentam se adequar aos enunciados de autocontrole, poder e virilidade da branquitude.

Além desse tensionamento dos enunciados das masculinidades, a presença de homens negros e pardos nos *Dzi* evoca ainda o regime de visibilidade e as possibilidades de acesso desses sujeitos no campo artístico brasileiro, como no teatro, espaço historicamente marcado pelo ideário burguês, branco e colonizado. Cabe lembrar a atuação histórica dos agentes do Teatro Experimental Negro (TEN)<sup>112</sup>, entre os anos de 1944 a 1961, denunciando a discriminação racial no Brasil por meio de atuação potente de artistas afrodescendentes, como costumavam se denominar à época, que buscavam valorizar a contribuição negra na composição política e estética nacional. E foi nessa linha artística que Carlos Machado participou do grupo “folclórico Brasileira”, cujos fundadores eram associados ao TEN. Nesse sentido, investigar as masculinidades e o elemento da negritude nos *Dzi* permite observar como eles se apropriavam de elementos da cultura afro-brasileira na composição da performance *Ye-Me-Lê*. Também é possível indagar até que ponto e de que maneira os *Dzi*, com essa diversidade racial, incomodavam

---

<sup>111</sup> Consultar: VALENTE, Rafael. Pelé e Garrincha: último jogo da maior dupla da história do futebol completa 50 anos. *In*: Notícia. *ESPN*. São Paulo, 12 jul. 2016. Disponível em: <[http://www.espn.com.br/noticia/612653\\_pele-e-garrincha-ultimo-jogo-da-maior-dupla-da-historia-do-futebol-completa-50-anos](http://www.espn.com.br/noticia/612653_pele-e-garrincha-ultimo-jogo-da-maior-dupla-da-historia-do-futebol-completa-50-anos)>. Acesso em: 12 mai. 2020.

<sup>112</sup> Consultar: NASCIMENTO, Abdias do. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 18, n. 50, p. 209-224, abr. 2004.

as estruturas intocadas do racismo presente nos discursos e nas práticas do regime autoritário.<sup>113</sup>

Por fim, temos a entrada de Eloy Simões, branco, nascido em 1951, na cidade de Bauru, interior de São Paulo. Aos 22 anos, foi um dos últimos a integrar o grupo. Possuía experiência de “teatro de família”<sup>114</sup>, pois trabalhou durante dois anos com o grupo “Transa Nossa” (LOBERT, 2010, 26), que surgiu como parte da vanguarda marginal de São Paulo. Ele entrou nos *Dzi* como camareiro de Lennie Dale, na boate TonTon, em São Paulo. Lennie já era um coreógrafo conceituado e por isso era o único que recebia uma parte do “*couvert* artístico” (*Ibidem*) quando das apresentações na boate Pujol. Isso lhe permitiu contratar Eloy como seu camareiro particular. Posteriormente, Eloy se tornou o camareiro de todos.

Homem enorme de estatura, o Eloy, por si só, já era uma aparição! Então, cada vez que ele 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 nada. (BARCELOS; BRITO, 2013, p. 31).

---

<sup>113</sup> Conferir: PIRES, Thula Rafaela de Oliveira. Estruturas Intocadas: Racismo e Ditadura no Rio de Janeiro. *Revista Direito & Práxis*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 1054-1079, jun. 2018.

<sup>114</sup> 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 etc. Conferir: 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.

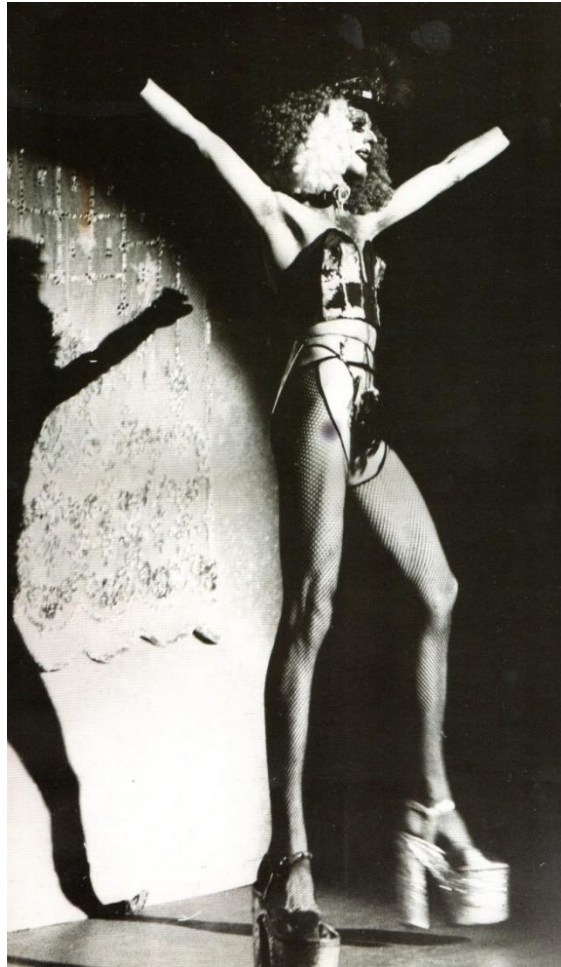


Figura 20: Eloy Simões  
Fonte: Barcelos e Brito (2013, p. 30)

Eloy começou a se caracterizar com roupas cada vez mais extravagantes, de modo que sua passagem pelo palco não passava despercebida. Chamado carinhosamente de *A Mágica da Companhia*, “era o único Dzi que não dançava” (BARCELOS; BRITO, 2013, p. 31). Por isso, Lennie decidiu “criar um número no show só para ele” (*Ibidem*). A personagem considerada mais marcante em seu número era a Estátua da Liberdade. Como ilustra a sequência de imagens abaixo (Figura 21), 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. Essa experimentação artística brincava com a noção de uma estética

ambígua, não só nas prescrições de gênero como também na mistura de elementos que fossem do luxo ao lixo, como um ato de metalinguagem característico da contracultura.



Figura 21: Eloy Simões como Estátua da Liberdade  
Fonte: Alvarez e Issa (2010)

Assim, e após destacar a invenção dos *Dzi*, evidencia-se que “falar de amizade é falar de multiplicidade, intensidade, experimentação, desterritorialização” (ORTEGA, 1999, p. 157). É localizar como uma determinada rede em torno da amizade, da sexualidade e das masculinidades configurou o elo desses treze homens. As conexões, os laços construídos a partir da convivência com atrizes, produtores teatrais e diversos artistas do Beco das Garrafas e a possibilidade de alguns, como Wagner Ribeiro e Cláudio Gaya, conhecerem-se ao estudar teatro juntos no Rio materializam acontecimentos marcados pelo acaso e mostram como redes de amizade constituídas a partir da música, da dança, da atividade profissional e dos estudos foram fundamentais no processo de invenção dos *Dzi*, na aproximação e na projeção de ambos no cenário artístico da época, como Rio e Janeiro e São Paulo.

Estudar as masculinidades disparatadas dos e com os *Dzi Croquettes* é evidenciar o caráter transgressor de suas performances não só no âmbito da sexualidade e da ambiguidade de gênero mas também em temas como a dança, o corpo, a composição estética e cênica e na composição da vida como uma arte de viver, uma estética da existência por meio da produção coletiva, da reinvenção de si, no momento em que muitos deles romperam com um modelo hegemônico de masculinidade, ao abandonarem profissões formais, e optaram na experimentação pessoal, artística e micropolítica.



Figura 22: *Dzi Croquettes* - sem maquiagem  
Fonte: Colombo, Uol (2010)

### Capítulo 3 - A invenção dos *Secos & Molhados*

Abordar, historicamente, a invenção do trio musical *Secos & Molhados* concomitante ao grupo teatral *Dzi Croquettes* é um desafio instigante. Diferentemente dos *Dzi*, no levantamento bibliográfico necessário para esta tese, poucos são os trabalhos acadêmicos que focalizam a história dos *Secos & Molhados* e menos ainda na perspectiva das masculinidades. Os principais trabalhos encontrados focalizam o impacto e ineditismo da obra musical do trio<sup>115</sup>, o lugar social e as motivações distintas de seus

---

<sup>115</sup> Conferir: SILVA, Vinícius Rangel Bertho da. *O doce & o amargo do Secos & Molhados: poesia, estética e política na música popular brasileira*. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

integrantes<sup>116</sup> e o projeto estético do conjunto<sup>117</sup> marcado pela androginia<sup>118</sup>, tal qual os *Dzi Croquettes*.

Por outro lado, a produção de uma escrita de si nas obras de Gerson Conrad (2013), Ney Matogrosso (2018) e o trabalho do escritor, jornalista e cineasta Miguel de Almeida (2019), articulado com matérias jornalísticas da época, possibilitam a construção da presente narrativa que, assim como nos *Dzi*, permite indagar: o que fomentou a invenção dos *Secos & Molhados*? Quais desejos, vontades e objetivos os aproximaram? E como no grupo e pelo grupo as masculinidades foram vivenciadas e disparatadas numa época de experimentação e (re)invenção de si?

Com calças largas, estilo hippie, rostos pintados, muitas plumas e um vocalista reboativo e com voz aguda, o trio musical formado por Gerson Conrad (vocaís e violão), João Ricardo (vocaís, violão e harmônica) e Ney Matogrosso (vocaís) ganhou o Brasil no início dos anos 1970. O “meteórico fenômeno”, conforme nomeado por Conrad, “teve grande e rápido sucesso comercial e de público [...]. Foram quase dois anos de teatros lotados” (VARGAS, 2010, p. 8), músicas tocando em todas as rádios e muitas aparições provocativas em diversos programas na TV, num momento de forte censura e controle moral, porém tomados pelos valores da contracultura, como a androginia, colocaram em cena uma possibilidade de transgressão das masculinidades a partir da ambiguidade cênica com seus corpos pintados, purpurinados e reboativos.

Efetivamente, a formação clássica do grupo durou não muito mais que um ano (1973-1974), mas ressoam, ainda hoje, como referência artística para uma nova geração

---

<sup>116</sup> Conferir: QUEIROZ, Flávio de Araújo. *Secos & Molhados: transgressão, contravenção*. 2004. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza. \_\_\_\_\_. *Ney Matogrosso: sentimento, contramão, transgressão e autonomia artística*. 2009. Tese (Doutorado em Sociologia) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.

<sup>117</sup> Conferir: ZAN, José Roberto. *Secos & Molhados: metáfora, ambivalência e performance*. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 7-27, jul./dez. 2013. ENISWELER, Kely Cristina; NEUMANN, Sofia. Ditadura e Música: um retrato da sociedade nas composições do grupo Secos e Molhados. In: Congresso Internacional de Estudos sobre o Rock, 1., 2013, Cascavel. *Anais* [...]. MÜLLER, Luiza. *A contramola que resiste: a guerrilha estética de Secos & Molhados como semiótica micropolítica*. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Comunicação Social) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

<sup>118</sup> ELÉGUIDA, Júlia. *Secos e Molhados: a transgressão do corpo performático (1971-1974)*. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em História, Arte e Cultura), Universidade Estadual de Ponta Grossa, Florianópolis. \_\_\_\_\_. MORAES, Everton de Oliveira. *Secos e molhados: a transgressão do corpo performático (1971-1974)*. *Ateliê de História*, Florianópolis, v. 1, n. 2, p. 185-206, 2013.



de cantores como o trio *Não Recomendados*<sup>119</sup> e o cantor Johnny Hooker<sup>120</sup>, que exploram a ambiguidade de gênero em suas performances. Como, porém, esses três homens se aproximaram ou foram aproximados? Como a composição artística e estética do grupo tencionou um ideário de masculinidade patriótica e belicosa?



Figura 23: Gérson Conrad, João Ricardo e Ney Matogrosso: *Secos & Molhados*  
Fonte: Matogrosso (2018)

A história desse trio musical se iniciou um pouco antes de sua estreia na cena paulistana, em 1972. “Fundado em 10 de novembro de 1971, o grupo inicial do Secos & Molhados foi um encontro de **percursos de choque**” (SOUZA, 1974, p. 5, grifo nosso). Essa classificação do “encontro” entre três jovens rapazes nos anos 1970 como conflituosa é sintomática de uma gramática subversiva que pairava entre boa parte dos jovens brancos de classe média e alta da época, localizados nas principais capitais, como Rio de Janeiro e São Paulo, e embalados no ritmo das guitarras elétricas do *Rock and Roll* de Elvis Presley, dos Beatles e das performances psicodélicas associadas à

---

<sup>119</sup> Conferir: MOREIRA, Antonia. *Conheça*: o trio “Não Recomendados” é a melhor coisa que você vai ouvir hoje. Disponível em: <<https://medium.com/pirata-cultural/conheça-o-trio-não-recomendados-é-a-melhor-coisa-que-você-vai-ouvir-hoje-ebc0d673b9a9>>. Acesso em: 25 mar. 2020.

<sup>120</sup> Conferir: FERREIRA, Thiago Emanuel. Tropicalismo, Dzi Croquettes e Secos e Molhados: matrizes culturais da ditadura em videoclipes de Johnny Hooker. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - CONTRA OS PRECONCEITOS: HISTÓRIA E DEMOCRACIA, 29., 2017, Brasília. *Anais [...]*. p. 1-17.

contracultura<sup>121</sup>. Para Paulo Sergio do Carmo (2001), a contracultura foi uma espécie de “revolução nos costumes ocidentais”, pois,

[...] diferentemente da prática política dos partidos tradicionais, deu-se início a uma nova forma de contestação e mobilização social (...) A recusa radical da juventude aos valores convencionais entrava em cena com grande alarde. Cabelos longos, roupas coloridas, misticismo oriental, muita música e drogas. Uma série de manifestações culturais novas refletiam e provocavam novas maneiras de pensar, modos diferentes de compreender e de se relacionar com o mundo e com as pessoas (CARMO, 2001, p. 51).

O sociólogo Theodore Roszak, autor de *A contracultura (The Making of a Counter-culture)*, de 1969 – publicado no Brasil em 1972 –, foi um dos primeiros pensadores a teorizar, circunscrever e caracterizar esse fenômeno no contexto norte-americano. No intuito de analisar as múltiplas insurreições juvenis do final dos anos 1960, o autor engendrou o termo contracultura, o qual, desde então, adquiriu estatuto de conceito histórico, nomeando um conjunto diverso de manifestações distintas e até mesmo contraditórias, que se insurgiam à cultura hegemônica de seu tempo. Em suas palavras:

Neste momento, a contracultura de que falo congrega apenas uma pequena minoria dos jovens e um punhado de mentores adultos. Exclui nossos jovens mais conservadores, para os quais um pouco menos de previdência social e um pouco mais de religião à antiga (além de mais policiais de ronda) bastariam para concretizar a Grande Sociedade. Exclui a nossa juventude mais liberal, para a qual a alfa e o ômega da política ainda é o estilo Kennedy. Exclui esparsos grupos marxistas ortodoxos, cujos membros, repetindo seus pais, continuam a atirar as cinzas da revolução proletária, esperando que delas salte uma fagulha. Exclui, sobretudo, a maioria dos jovens militantes negros, cujo programa político passou a definir-se em termos étnicos tão estreitos que, apesar de sua urgência, tornou-se atualmente tão anacrônico, do ponto de vista cultural, quanto os mitos nacionalistas do século XIX. (ROSZAK, 1972, p. 8).

---

<sup>121</sup> O termo contracultura denomina um fenômeno histórico, social e comportamental que teve início nos Estados Unidos entre os anos 1950 e 1960 em que parte dos jovens passaram a contestar os valores vigentes e almejavam outros sentidos de existência baseados em práticas e/ou valores libertários. No Brasil, a contracultura assumiu características específicas como a antropofagia estético-musical com a eclosão da chamada *Jovem Guarda e da Tropicália*. Conferir: PINHEIRO, Igor Fernandes. *Não fale com paredes: contracultura e psicodelia no Brasil*. 2015. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

De modo geral, o que a contracultura colocava em perspectiva eram novas possibilidades de uma transformação social, mas também de si mesmo. A partir dessa descrição, cabe destacar que a juventude nos anos 1960 e 1970 não era um bloco monolítico e homogêneo, pelo contrário, existiam disputas dentro desse importante segmento social. A Igreja Católica, por exemplo, disputava um projeto de sociedade tendo os jovens como seus principais agentes, vide a criação da Juventude Universitária Católica (JUC), nos anos 1960<sup>122</sup>, assunto noticiado pela *Folha de São Paulo* sob o título *Juventude preocupa a Igreja*.

A divulgação, por um semanário, de uma pesquisa em que o Conselho Episcopal Latino-Americano (CELAM) chegou à conclusão de que os jovens estão se alienando da realidade socio-política em que vivem, revela uma preocupação geral da Igreja de encontrar uma pastoral própria atinja a juventude a partir da percepção de seus anseios. No Brasil um trabalho semelhante está sendo feito a pedido da Conferência Nacional dos Bispos (CNBB) por uma entidade religiosa especializada em pastorais, o que poder ser considerado como planos de ação da Igreja junto a setores sociais, num trabalho onde apesar de base doutrinária, é nítida a orientação sociológica. [...] Resultados parciais não divulgados já estão de posse da CNBB que os utilizará como elementos subsidiários. As pesquisas principais, entretanto, ainda estão em andamento. Elas buscam as principais situações da juventude e tentam definir as opções de que disporá a Igreja. Na CNBB poucas informações são divulgadas sobre o assunto já que a entidade pretende torná-lo público quando por encerrado o estudo iniciado no começo do ano e com termino previsto para 1973. O fato de ter sido recomendado num plano bienal da conferencia (referente ao período de 71-72) demonstra a importância com que a matéria é tratada. Os planos bienais traçam todas as diretrizes da entidade episcopal, e por consequência, da própria Igreja no país. Nos altos círculos episcopais circula a opinião de que há um total desengajamento da juventude, tendência talvez estimulada por diversos fatores desestimulantes. Isso, entretanto, é considerado motivo de preocupação (FOLHA DE SÃO PAULO, 1972, p. 5).

Além do segmento católico, tem-se a criação do *Movimento de Jesus*, ou *Jesus People Movement*<sup>123</sup>, nos anos 1970, nos EUA, como uma reação ao movimento hippie, se utilizavam de valores da contracultura e da filosofia hippie como a busca pela paz, amor, rejeição ao consumismo capitalista a partir de uma hermenêutica cristã,

---

<sup>122</sup> Conferir: SOUZA, Luiz Alberto Gómez de. As várias faces da Igreja Católica. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 18, n. 52, p. 77-95, dez. 2004.

<sup>123</sup> Conferir: ESKRIDGE, Larry. *Jesus people movement*. Disponível em: <<https://wrlldrels.org/pt/2016/10/24/jesus-people-movement/>>. Acesso em: 11 mai. 2020.

desenvolvendo uma evangelização massiva da juventude a partir da apropriação de ritmos musicais populares à época criando o Rock Cristão e a chamada Música Cristã Contemporânea. No Brasil, esse movimento chegará por volta dos anos 1980, fomentando entre nós o surgimento da chamada “música gospel”<sup>124</sup> e a criação de novas denominações religiosas com ênfase no público jovem de classe média, na maioria com uma linguagem informal e com regras menos rígidas no âmbito do vestuário e no consumo de produtos culturais, como cinema, teatro e shows seculares. No entanto, conservam uma posição binária e hierárquica sobre as relações de gênero, uma defesa da família nuclear heterossexual como único modelo social válido e a rejeição da homossexualidade como identidade viável aos seus fiéis. Esses grupos juvenis distintos buscavam modificar sua realidade social a partir de diversos caminhos, desde os mais conservadores aos mais revolucionários e aos mais liberais.

Com efeito, essa contestação à ordem vigente por parte dos jovens críticos do sistema heteronormativo provocou uma reação advinda dos agentes do Estado e de membros da sociedade civil contra os denominados “jovens rebeldes”, muitas vezes associados ao comunismo e às esquerdas, principalmente nos países latino-americanos tomados por ditaduras no final do século XX, como o Brasil, os quais tiveram sua “liberdade vigiada”. A emergência de uma determinada contracultura, protagonizada em sua maioria por jovens provenientes do movimento estudantil, expandiu o repertório político e discursivo da época abrindo caminhos para uma nova geração de ativistas, que, no primeiro momento, vão concentrar suas forças na chamada luta de classe e só em fins dos anos 1970, na emergência da chamada nova esquerda, é que uma emergente geração de militantes não deixariam passar incólumes questões relacionadas ao corpo, à sexualidade e à vida cotidiana (DE LA DEHESA, 2007).

Essa espécie de guerrilha cultural e estética pode ser entendida como uma contramola e um modo de tencionar o binômio resistência democrática e luta armada, evocado como chave interpretativa em boa parte da historiografia sobre a ditadura brasileira (RIDENTI, 2004), além de mostrar que é possível ter uma postura ativa, social

---

<sup>124</sup> Conferir: CUNHA, Magali do Nascimento. *A explosão gospel: um olhar das ciências humanas sobre o cenário evangélico no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad X - Instituto Mysterium, 2007. BANDEIRA, Olívia. Música gospel no Brasil - reflexões em torno da bibliografia sobre o tema. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 37, n. 2, p. 200-228, dez. 2017.

e politicamente engajada sem ser triste, “mesmo que a coisa que se combata seja abominável. É a ligação do desejo com a realidade (e não sua fuga, nas formas de representação) que possui uma força revolucionária” (FOUCAULT, 1977, p. 3). No âmbito histórico e social, a contracultura se constituiu como um fenômeno transnacional. No contexto brasileiro, segundo Leon Kaminski (2019), os valores e as práticas características da contracultura como “a arte de vanguarda, a liberdade sexual, a estética psicodélica, o abandono das religiões ocidentais em direção ao pensamento oriental, as vivências comunitárias e produções culturais alternativas” (KAMINSKI, 2019, p. 20) atravessaram fronteiras e se disseminaram pelo país a partir das conexões possibilitadas pelos meios de comunicação e os meios de transporte, rapidamente desenvolvidos no pós-guerra. Por conseguinte, é nesse campo de lutas e contestações que nossos personagens, advindos de trajetórias singulares de vida, fazendo da própria existência uma obra arte.

Homem branco, hétero e oriundo da classe média, João Ricardo é considerado o idealizador dos *Secos & Molhados*. Nasceu em 1949, em Ponte do Lima, Portugal. Filho do poeta, jornalista e crítico teatral João Apolinário, veio para o Brasil em 1963, na condição de exilado político, devido à ditadura de António Salazar. Infelizmente, cerca de 4 meses de sua chegada a São Paulo, a família de João Apolinário testemunhou o golpe de 1964.



Figura 24: João Ricardo

Não podendo voltar a Portugal, ele atuava como jornalista do *Última Hora*<sup>125</sup>. assumiu a chamada editorial de artes e espetáculos e “aprofundou sua militância na área teatral” (ALMEIDA, 2019, p. 44). Em fins dos anos 1960, João Ricardo trabalhava em três periódicos, pela manhã e, sob a chefia de seu pai, “cuidava do roteiro de espetáculos: horário, endereço e resumo das montagens teatrais, dos shows e mostras de artes visuais” (*Ibidem*, p. 47) no *Última Hora*; pela tarde, na Globo, “atuava como repórter de campo, ancorado no *Jornal Hoje*” (*Ibidem*); à noite, na Record.

O horário flexível da profissão lhe permitia pensar no plano alternativo: formar uma banda de *Rock*. Nessas andanças, João Ricardo acabou por conhecer Gerson Conrad, em 1968, no “salão de jogos do prédio deste, na Alameda Ribeirão Preto, 86, na Bela Vista, e estabelecer amizade nos infáveis bailes de sábado à noite, ali pelo bairro” (*Ibidem*, p. 49), o desejo de criar uma banda de rock os aproximou.

Ambos eram jovens filhos da classe média, fãs e ouvintes assíduos das bandas de sucesso, como Beatles, Rolling Stones etc. Segundo Miguel de Almeida (2019, p. 48), “o jornalismo não era mais do que uma boa guarida a João Ricardo”, afinal, como boa parte dos jovens da classe média do período, precisava de um trocado para comprar os LPs de suas bandas preferidas. Quando não estava trabalhando, compartilhava com o amigo e futuro parceiro de composição a sua ideia de criar uma banda de rock. Enquanto João Ricardo era um “instrumentista com recursos” limitados, pois conhecia entre dois e três acordes do violão, mas cantava com certa “presença de palco”, encontrara em Gérson aquilo que lhe faltava “um razoável conhecimento técnico de música” (*Ibidem*, p. 51); ao mesmo tempo em que João Ricardo emulava seu ídolo John Lennon com seus cabelos lisos e longos, assim como a barba comprida, Conrad colocava em ação anos de estudos de piano e de violão clássicos.

---

<sup>125</sup> Considerado inovador nas técnicas jornalísticas (paginação, diagramação e menor tempo de publicação entre as edições), o *Última Hora* foi criado em 12 de junho de 1951 sob o governo de Getúlio Vargas, no Rio de Janeiro, por Samuel Wainer. O jornal foi criado para servir de mediador entre o getulismo e a opinião pública. A partir de 1952, passou a ser igualmente editado em São Paulo. Em 1955, passou a circular em todo o território nacional. Suas atividades foram encerradas em 26 de julho de 1991, devido a dívidas. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/ultima-hora>>. Acesso em: 25 mar. 2020.

Homem branco, hétero, pertencente à classe média, Gerson Conrad nasceu em São Paulo, em 1952. Seu pai era um representante comercial e sua mãe uma dona de casa, perfil predominante entre as mulheres daquela geração. Seu contato com a música fazia parte da educação familiar, principalmente, do lado materno, pois seu avô, Francisco Zaccaro, “era um tenor de alcance familiar e chegou a gravar um disco (78 rotações)” (ALMEIDA, 2019, p. 54). Com a tia Nadir, desde cedo, Conrad começou a tocar piano clássico. É inegável que a vida em uma família de classe média e com um capital cultural erudito possibilitou que se dedicasse aos estudos em música sem se preocupar com sua subsistência.



Figura 25: Gerson Conrad  
Fonte: Almeida (2019, p. 248-249)

Após um acidente jogando tênis, Conrad quebrou um dos braços, o que o fez se afastar das aulas de piano com a rigorosa professora. No entanto, como na sua família todos os membros tocavam algum instrumento, foi impelido a fazer uma escolha que resultou no violão. Uma escolha possivelmente aleatória, mas habilmente utilizada quando da sua performance no *S&M*.

Em 1963, por motivo de trabalho – visto que seu pai era representante da antiga LTB (Listas Telefônica Amarelas) –, toda a família teve que sair de São Paulo para Porto Alegre. Na nova cidade, Conrad teve aulas de violão com o exilado espanhol Juan Mateo, considerado um dos melhores professores da cidade e discípulo do famoso violonista Andrés Segovia<sup>126</sup>. No final de 1967, já adolescente, Conrad voltou com sua família para São Paulo e foi estudar no Colégio Mackenzie, na Rua Maria Antônia, em Higienópolis. Na época, dividia seu tempo entre “ser arquiteto e formar uma banda de rock” (ALMEIDA, 2019, p. 56). A princípio o rock funcionava como uma diversão, “nada profissional” (*Ibidem*). A arquitetura, possivelmente, era o primeiro plano de idealização de um futuro mais seguro e estável, pois viver de arte, assim como na história dos *Dzi Croquettes*, não era nada fácil.

No caso brasileiro, a chamada indústria cultural era incipiente em fins dos anos 1960 e início dos anos 1970<sup>127</sup>. Poucos eram os produtores culturais, agentes e donos de gravadoras que dispunham de recursos financeiros para investir em novos talentos. Logo, quem almejava viver da música ou do teatro, geralmente, precisava dividir o tempo entre um trabalho formal e a vida boêmia, espaço privilegiado de construção de uma rede de contatos e de prospecção de possíveis convites para atuar em alguma peça teatral ou alguma performance musical.

No caso dos *Secos & Molhados* e também dos *Dzi Croquettes*, o suporte afetivo e econômico proporcionado por familiares, quando possível, somado a uma rede de amizade diversificada composta por atores, atrizes, produtores culturais, diretores de teatro, jornalistas etc., permitiu que muitos pudessem se dedicar aos estudos de música, de teatro, de dança etc. ou aperfeiçoar suas habilidades na convivência entre eles, a dança, entre os *Dzi*, e o canto, entre os *Secos & Molhados*.

No início dos anos 1970, João Ricardo e Gerson Conrad se tornaram amigos, praticamente uma dupla inseparável de parceiros de tênis. Logo se transformaram,

---

<sup>126</sup> Considerado pelos estudiosos da música como o pai do violão clássico, o espanhol foi responsável pela criação de um novo formato para o instrumento, como o uso das melhores madeiras e cordas de nylon alterando também o seu formato para melhorar a acústica. Com isso, o instrumento considerado mal visto pelos eruditos passou a integrar as maiores orquestras. Disponível em: <<http://www.violaomandriao.mus.br/historia/histcap27.htm>>. Acesso em: 25 mar. 2020.

<sup>127</sup> Conferir: FAVARETTO, Celso. *A contracultura, entre a curtição e o experimental*. São Paulo: N-1 Edições, 2019.



também, em parceiros de música. Passavam as tardes em seus quartos ensaiando e repassando os seus gostos musicais. Porém, nessa época, ainda faltava o terceiro elemento que daria o tom necessário ao grupo: a voz e a performance ambígua de Ney Matogrosso.

Homem gay, branco, Ney de Souza Pereira nasceu no dia 1º de agosto de 1941, em Bela Vista, Mato Grosso do Sul, na fronteira com o Paraguai. Filho de Antonio Matogrosso Pereira, militar da Aeronáutica, acabou morando em diversas cidades, como Salvador, Recife e Rio de Janeiro.

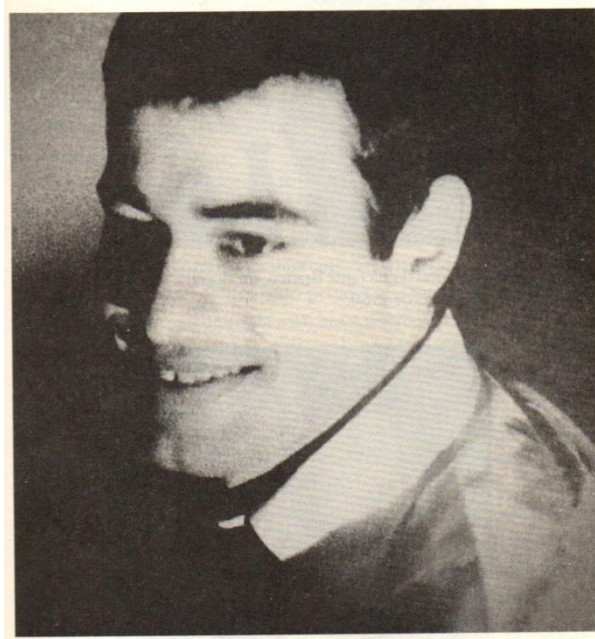


Figura 26: Ney Matogrosso, aos 23 anos  
Fonte: Matogrosso (2018, p. 51)

Essas constantes mudanças fizeram com que a infância e a adolescência de Ney<sup>128</sup> fossem mais reclusas e pouco disponíveis para estabelecer relações de amizade. Por outro lado, desenvolveu nele o interesse pelas artes, como o canto, o teatro e a pintura. Membro de uma família de 5 filhos, desde sua infância, por volta dos 6 anos de idade, uma conflituosa relação com o pai foi sendo construída. Em suas palavras: “Eu era o ‘filho da mãe’ Beíta, enquanto meu irmão mais velho e o mais novo eram os ‘filhos do pai’, assim como minhas irmãs. Ele se referia a mim através da minha mãe, como “teu filho” (MATOGROSSO, 2019, p. 20).

---

<sup>128</sup> Sobre a trajetória artística de Ney Matogrosso, consultar: OLHO nu. Direção de Joel Pizzini. Rio de Janeiro: Paloma Cinematográfica; Canal Brasil, 2012. 1 DVD (104min.).

Essa prática de rejeitar a paternidade de um filho homossexual é um ato recorrente na narrativa de muitos homens gays<sup>129</sup> que descrevem a conflituosa relação com a figura paterna quando a suspeição da homossexualidade se torna um elemento perceptível ao olhar sexista do pai, pois se acredita que o apego e a suposta superproteção da figura materna seja o elemento maculador da construção de uma masculinidade viril.

Com efeito, o interesse de Ney pelas artes o afastava do perfil da maioria das outras crianças e dos outros adolescentes que passavam a maior parte do tempo brincando. Ao expressar o interesse em estudar desenho e pintura, Ney afirma que seu pai foi categórico: “Não quero filho artista!” (MATOGROSSO, 2019, p. 29). Pois, até o final dos anos 1970, boa parte dos homens e das mulheres educados sob uma rígida visão católica de mundo<sup>130</sup> compartilhavam da ideia que “artista homem, é tudo veado; se for mulher é puta” (ALMEIDA, 2019, p. 66).

Devido aos constantes conflitos com a figura paterna que buscava gerir a família tal qual um quartel, sob rígida e sólida disciplina – sendo o pai como provedor e detentor da última palavra, a mãe como auxiliar e gestora da casa, e os filhos preferencialmente submissos e obedientes –, aos 17 anos, Ney se alistou na Aeronáutica, em Mato Grosso, e pediu transferência para a cidade do Rio de Janeiro como modo de sair do controle familiar e, posteriormente, forjar o seu lugar no campo da arte.

Os constantes conflitos e tensões familiares na trajetória de Ney Matogrosso e de outros integrantes dos *Dzi*, como Benedito Lacerda, abordado anteriormente, ajudam-nos a entender que a família patriarcal, branca, de classe média, cristã e heterossexual, segundo bell hooks (2013, p. 44), “está longe de ser um espaço ‘seguro’, que as vítimas de violência têm maior probabilidade de ser[em] atacadas por pessoas semelhantes a elas que por estranhos misteriosos e diferentes”. Nesse caso, entendo violência não só na

---

<sup>129</sup> Conferir: TREVISAN, João Silvério. *Pai, pai*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017. BIMBI, Bruno. *O fim do armário: lésbicas, bissexuais e trans no século XXI*. Rio de Janeiro: Garamond, 2017. WYLLYS, Jean. *O que será: a história de um defensor dos direitos humanos no Brasil*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019.

<sup>130</sup> Segundo Douglas Marcelino, essa associação entre “ser artista” e ser homossexual ou prostituta, alimentava a mente e o coração de muitos missivistas, ou seja, pessoas comuns que mandavam cartas à Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) “impulsionadas por questões de natureza comportamental” que clamavam por censura na circulação de livros, de revistas e de programas de televisão considerados subversivos e imorais. Consultar: MARCELINO, Douglas. *Subversivos e pornográficos*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2011. (Principalmente as partes III e IV, páginas 121-213).

esfera física, mas também nas injúrias, no cerceamento de escolhas do indivíduo, baseado na suspeição da homossexualidade.

Por isso, uma revolução de valores e práticas dificilmente ocorrerá enquanto o mito da família patriarcal for assegurado como o lugar mais firme de nossas existências e as atribuições sexistas proclamadas como estabilizadoras do regime heterossexual. Quando falamos da historicidade do gênero e da sua potência analítica, questionamos os lugares socioculturais assignados para homens e para mulheres, ampliamos as fronteiras do gênero e potencializamos a fluidez identitária como estratégia disruptiva da norma.

Historicamente, tecer a história de vida de nossos personagens não significa que os destinos deles já estavam traçados ou que o sujeito tenha consigo uma identidade uníssona e estável que perdure por toda a sua existência. Marcar esses acontecimentos é uma maneira de observar como alguns elementos são arregimentados na escrita de si e na conexão entre passado, presente e futuro. Como sublinha Joan Scott (1998), 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” (SCOTT, 1998, p. 304).

O potencial produtivo, transgressor 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, na criação de relações de amizade e na construção das masculinidades nos *Dzi Croquettes* e nos *Secos & Molhados*, tendo como ponto de partida um conjunto plural de experiências e de práticas sociais, culturais e históricas que delineiam e dão sentido às experiências de masculinidades.

Isso significa olhar o que o indivíduo privilegia na sua escrita de si, os acordos com a realidade definindo o que é omitido, riscado, rasurado e o que recebe destaque (ARTIÈRES, 1998), mas também é reconhecer as escolhas que o historiador faz dessas narrativas para forjar interpretações cognoscíveis no seu tempo presente, mapeando as trilhas dos caminhos tortos que possibilitam certos encontros e excluem outros.

Conforme apontado por Foucault (2006), ao refletir sobre *a ética do cuidado de si como prática de liberdade*, o “sujeito” não é uma substância, mas uma posição, uma forma que o indivíduo assume numa determinada teia de relações, “cujo modo de ser é

autoconstituído em exercícios ou práticas que o transformam continuamente” (MUCHAIL, 2011, p. 90). Logo, atuar como um “sujeito” político, pressupõe dadas performances e mobilização de práticas que não se aplicam em outros contextos como na busca por um parceiro afetivo-sexual ou na construção de vínculos de amizade. No caso dos *Dzi Croquettes* e dos *Secos & Molhados*, é possível identificar uma prática libertária que os instiga e os incita à criação de outros modos de vida, marcados pela dinâmica política e social da amizade e da cumplicidade com seus (des)afetos.

Depois de passar pela Aeronáutica, em 1961, aos 19 anos, Ney se mudou do Rio de Janeiro para Brasília. Na nova capital do Brasil, tornou-se funcionário público, trabalhando no Laboratório de Anatomia do Hospital de Base<sup>131</sup>, sendo responsável pelos exames de lâminas para a realização de biópsias. Nesse período, que durou de 1961 a 1966, foi convidado a “trabalhar no Departamento de Cardiologia para criar gráficos cardiológicos, pois sabiam que eu gostava e tinha aptidão para desenhar” (MATOGROSSO, 2018, p. 48), pois na época ainda não existia computadores ou excel para produzir esses gráficos, dependia de desenhistas habilidosos.

Ao longo do período que viveu em Brasília, foi se reinventando. Ao chegar à nova capital, passou “a ter consciência da [sua] sexualidade”, escolhendo seus parceiros, sem a antiga culpa cristã. “Eu era muito travado, sexualmente falando, só fui me libertar para o sexo a partir dos 30 anos – dos 33 aos 38 anos eu realmente exercitei minha liberdade sexual” (*Ibidem*, p. 49), afirma. Foi nesse período que também experimentou pela primeira vez a maconha de forma recreativa e viveu sua primeira experiência homossexual por volta dos 21 anos. Mergulhando na experimentação da contracultura, em Brasília, começou a se aproximar do teatro, da música e de “todas as manifestações artísticas, que eram vetadas” (*Ibidem*, p. 53) pelo seu pai na infância.

Nessa época e antes do golpe de 1964, a Universidade de Brasília tinha um meio cultural “muito rico e vivo” (*Ibidem*, p. 54). Mesmo não estando matriculado em um curso específico, Ney frequentava as atividades culturais no campus universitário. Em um desses eventos, teve a oportunidade de se apresentar como cantor no festival de música

---

<sup>131</sup> O Hospital de Base do Distrito Federal foi planejado para ser referência para o sistema de saúde de Brasília, em 1957, com a criação da Nova Capital Federal, destacando-se nas regiões Centro-Oeste, Norte e Nordeste.

na Universidade de Brasília, ainda sem maquiagem e a dança reboiativa que constituiria a sua marca cênica e performativa, cantou “Só tinha de ser com você”, música de Tom Jobim e que foi eternizada na voz e interpretação de Elis Regina.

Sobre essa ocasião, afirma: “Teve aquela história de uma pessoa na plateia me chamar de bicha por conta da minha voz. Eu não consegui engolir, pedi para baixar o som, fiquei encarando e perguntei: ‘o que você disse?’ Ele ficou sem graça, envergonhado” (*Ibidem*). Ao longo da infância e da adolescência, Ney tinha um desconforto com a própria voz, por ser muito aguda, era alvo de chacota de seus colegas de classe, sendo muitas vezes chamado de “bicha”, ato que hoje denominamos como *bullying*. Na ocasião do festival, a sua reação foi se impor frente a injúria homofóbica contra a sua performance vocal.

Nessa época, teve a oportunidade de atuar no Coral do Elefante Branco, em Brasília, formado por aproximadamente 60 pessoas. O que o fez entrar no coral? Uma repentina paixão por uma “menina de 17 anos, que cantava no coral, chamada Gabriela” (MATOGROSSO, 2018, p. 55). Ao que parece, a paixão não deu certo, mas o canto foi se tornando um caminho possível para Ney. Posteriormente, passou a integrar o madrigal, conjunto de cinco vozes que só “cantava música renascentista, da Rádio Educadora, sob a regência de Livino Alcântara” (*Ibidem*).

Com olhar atento, o maestro Livino, segundo nos conta Ney Matogrosso, impressionou-se com o seu registro vocal, incomum para um homem. “O maestro parou um ensaio para me dizer que eu tinha a voz rara, um tipo de voz que só tinham as crianças que, antigamente, eram castradas” (*Ibidem*), o chamado castrato<sup>132</sup>.

Essa vivência fez com que Ney desenvolvesse uma outra relação consigo. Sua voz que antes era um motivo de chacota, após a chancela do maestro, um homem que

---

<sup>132</sup> Castrato é um termo italiano e se refere a um cantor masculino cuja extensão vocal corresponde a tessitura vocal feminina, isso ocorre porque, quando criança, era submetido a processo de castração para preservar sua voz aguda, evitando a mudança provocada pela puberdade. Consultar: FARINELLI. Direção de Gérard Corbiau. França: BacFilms, 1994. 1 DVD (110min.). Na Antiguidade, ente gregos e romanos, eram muito comum a figura dos eunucos e castrados. No direito romano, se estabelecia uma distinção entre essas duas categorias. Eram considerados eunucos os homens que tinham impotência sexual em decorrência de acidente ou complicações associadas ao nascimento, sendo indiferentes ao sexo feminino. Já os castrados, eram concebidos como incapazes de procriar por causa da mutilação genital. LEÓN, Vicki. O prazer do sexo: uma celebração da luxúria, do desejo e do amor na antiguidade. Rio de Janeiro: Apucuri, 2015, p. 125-130.

exercia uma posição de poder e autoridade no campo da música, ganhava agora um outro sentido, a diferença que antes era motivo de vergonha, passava a ser uma marca singular e constituinte de sua masculinidade.

Inegavelmente, essas vivências foram moldando a masculinidade, a autonomia e o autocuidado de si do jovem Ney que, diferentemente, de seus futuros colegas de banda, precisou romper com sua família em busca de liberdade, algo muito recorrente na história de muitos homens gays que não podiam exercer sua sexualidade sob o olhar e a reprovação familiar.

Após isso, em 1966, Ney desembarcou no Rio de Janeiro com a intenção de ser ator. Sua primeira experiência foi no musical infantil *D. Chicote Mula Manca e seu fiel companheiro Zé Chupança*, no antigo Teatro Casa Grande<sup>133</sup>, no Leblon. A princípio, desejava ser ator e, paralelamente, enquanto a vida no teatro não acontecia, vivia da confecção e venda de artesanatos. Na ocasião, durante aproximadamente dois anos, vivia entre as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, criando e vendendo artesanato.

Porém, como se deu o encontro entre Ney, Gerson e Conrad? Alguém ajudou? Enquanto vivia entre o Rio de Janeiro e São Paulo, Ney foi construindo uma rede de amigos e de amigas importante na sua trajetória. No Rio, tinha uma amiga e parceira de canto, seu nome era Heloísa Orosco, mais conhecida como Luhli. Foi ela quem fez a ponte entre Ney, Gerson e Conrad. Mulher cisgênera, branca, bissexual, de classe média e moradora da Zona Sul, era compositora, cantora e musicista, ministrava aulas particulares de violão e costumava se apresentar em bares cariocas. “Sempre vestida com roupas de linho e seda, batas ou saias longas” (ALMEIDA, 2019, p. 79), antes mesmo da popularização da ideia contemporânea de poliamor, entre os anos 1970 e 1990, Luhli constituiu um casamento a três junto com a cantora e também parceira musical Lucina<sup>134</sup>

---

<sup>133</sup> Criado em 1966, surgiu como Café Teatro Casa Grande, pelas mãos dos sócios Max e Moysés Ajhaenblat. Dois anos depois, tornou-se apenas em Teatro Casa Grande. Disponível em: <<http://www.teatrocasagrande.com.br/o-teatro/>>. Acesso em: 15 mai. 2020.

<sup>134</sup> Conferir: CRUZ, Felipe Branco. Filme resgata Luhli e Lucina, autoras da MPB que dividiam o mesmo marido. In: Música. Uol. São Paulo, 16 jul. 2015. Disponível em: <<https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2015/07/16/historia-da-vida-a-tres-de-autoras-das-musicas-de-ney-matogrosso-vira-filme.htm>>. Acesso em: 07 abr. 2020. BITTENCOURT, Julinho. Morre Luhli, a compositora de “O Vira”, dos Secos & Molhados. In: Revista Fórum. Porto Alegre, 27 set. 2018. Disponível em: <<https://revistaforum.com.br/cultura/morre-luhli-a-compositora-de-o-vira-dos-secos-molhados/>>. Acesso em: 15 mai. 2020.

e o fotógrafo Luiz Fernando Borges da Fonseca, o *script* do amor livre pregado pela filosofia hippie. Este foi pai de dois filhos de Luhi e de mais dos filhos de Lucina.

Apesar de ser uma relação entre um homem e duas mulheres, o que pode ter conotações machistas devido à fantasia masculina heterossexual vigente de ter, oficialmente, duas mulheres como companheiras, por outro lado, não era algo tão comum naquela época, pelo menos do ponto de vista institucional e ainda mais com a crescente onda moralista que tomava o país em tempos de ditadura, duas mulheres assumir, publicamente, que amavam e se relacionavam com o mesmo homem rasurava, em alguma medida, o modelo hegemônico de feminilidade que propunha o casamento monogâmico como o ápice da ascensão feminina. Com efeito, a escolha de viver novas configurações afetivas, afastou-as de seus familiares por um tempo<sup>135</sup>, devido a uma relação de amizade “que explodiu em amor”<sup>136</sup>.

No início dos anos 1970, após ter largado o serviço público, e com poucos recursos financeiros obtidos vendendo artesanato e alguns poucos trabalhos como ator, Ney contava com a ajuda fraterna de amigos que moravam em bairros da Zona Sul do Rio, como Copacabana e Jardim de Alah; ajuda que passava por questões básicas como oferecer moradia, alimento e custeio para viajar de ônibus, por exemplo.

Entre esses amigos tinha o casal Paulo Mendonça, mais conhecido como Paulinho, programador de computador e letrista, e sua esposa Célia Maria Alice, atriz e publicitária. Moravam em um apartamento no Jardim de Alah, o qual se tornaria “palco de jantares, encontros e sede para a construção de muitos espetáculos” (ALMEIDA, 2019, p. 82). Eram amigos de Luhi que foram se tornando amigos de Ney.

Em uma de suas férias, Paulinho atuou como assistente de direção do filme *Pra quem fica, tchau!*<sup>137</sup>, uma comédia romântica dirigida por Reginaldo Faria. Nos bastidores, tornou-se amigo do assistente de fotografia, Luiz Fernando Borges da Fonseca,

---

<sup>135</sup> A história profissional e pessoal de Luhi e Lucina foi tema do documentário *Yorimatã*, dirigido por Rafael Saar e lançado em 2014.

<sup>136</sup> Conferir: SUZUKI, Shin Oliva. Filme retrata dupla que desafiou as regras da música e do casamento. In: Cinema. *GI*. São Paulo, 18 out. 2014. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2014/10/filme-retrata-dupla-que-desafiou-regras-da-musica-e-do-casamento.html>>. Acesso em: 12 mai. 2020.

<sup>137</sup> Segundo Miguel de Almeida (2019), essa comédia foi escrita, dirigida, protagonizada e teve a trilha sonora assinada por Reginaldo Faria. A produção foi uma das grandes bilheterias em 1971 e chegou a ser indicada como representante brasileiro ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro.

companheiro de Luhli. A relação de amizade começou a se estreitar entre esses personagens e Ney Matogrosso. Na ocasião, Paulinho compôs a música tema do longa, “A estrada Azul”. Ney, que ainda não utilizava o sobrenome Matogrosso, foi convidado pelo amigo para interpretá-la, sendo elogiado pela performance, devido a sua voz aguda e capaz de alcançar notas altas. Mesmo com o sucesso do filme, esse trabalho ainda não foi suficiente para “tirá-lo dos bicos de ator, do artesanato de todas as tardes e da dureza crônica” (ALMEIDA, 2019, p. 85).

Nesse percurso, Claudio Tovar, um dos *Dzi*, que trabalhava com os irmãos Faria, também era um dos frequentadores dos jantares que aconteciam na casa de Paulinho Mendonça e Maria Alice. Segundo Almeida (2019, p. 81), “em torno daqueles jantares de urgência surgiram várias amizades eternas e também projetos artísticos”. Ao ter contato com essa informação, pensei: o que faltou para que Ney se tornasse um dos *Dzi* e não um *Secos & Molhados*? Pois, no primeiro momento, ele também almejava atuar no teatro, e Tovar tinha iniciado seu percurso nos *Dzi*. Contudo, não cabe ao historiador idealizar o *se*, mas entender o *como*.

Após o relativo sucesso da participação de Ney na trilha sonora do filme de Reginaldo Farias, seus amigos irão propor a necessidade de um nome artístico. Na época, segundo Miguel de Almeida (2019), foi numa viagem com amigos para Figueiras, próximo à Pedra de Guaratiba, na Zona Oeste do Rio de Janeiro, na casa Luhli e Luiz Fernando, reunindo também Paulo Mendonça e Maria Alice, o diretor André Adler e o bailarino e *Dzi Croquettes* Cláudio Tovar. Diversas tentativas foram lançadas, uma delas era Ney Pereira, que não agradou aos ouvidos atentos dos amigos e das amigas. Em seguida, o diretor André Adler, sugeriu Cláudio Tovar, pois soava como um nome forte. Nessa brincadeira, Tovar (2018) afirma que quase perdeu o seu nome para o amigo. Por fim, foi quando Paulo Mendonça perguntou o sobrenome do seu pai, Matogrosso Pereira. E assim, com a ajuda dos amigos e tendo os dias de praia e sol abrilhantando o cenário, Ney de Souza Pereira foi batizado como Ney Matogrosso.

A amizade entre Ney e Luhli pode ser nomeada como uma das “amizades eternas”, pois, ao longo de sua carreira nos *Secos & Molhados*, e mesmo depois, na carreira solo,



vão criar composições como a canção “Êtanóis”<sup>138</sup> e “Pedra de Rio”<sup>139</sup>, assim como a produção das capas de seus álbuns pela mão do fotógrafo Luiz Fernando Borges. Na perspectiva dos estudos das relações de amizade, observar as dinâmicas das relações de gênero na construção das masculinidades e das feminilidades é historicizar “as maneiras pelas quais os indivíduos participam de sua construção nas relações de amizade” (IONTA, 2004, p. 2) e na estilização da arte de viver.

Posteriormente, o grupo de amigos e amigas se frequentavam em um circuito que englobava três casas, as quais “os endereços mostram inclusive a geografia cultural e amorosa do Rio daquela época. Luhli e Luiz Fernando viviam no alto de Santa Teresa; Reginaldo Faria, no Jardim Botânico, e Paulinho e Maria Alice, no Leblon” (ALMEIDA, 2019, p. 83).

Como abordado anteriormente na história do *Dzi*, boa parte desses personagens estavam localizados no histórico circuito cultural da cidade do Rio de Janeiro que englobava Santa Teresa e a Lapa, com a sua vida boêmia, as boates, as casas de shows e os lugares de homosociabilidade e frequentado por artistas e pela vanguarda intelectualizada da época sem esquecer das praias cariocas, com seus corpos desnudos, no clima de sensualidade e efervescência cultural e sexual característicos da contracultura e do desbunde.

Devido aos poucos recursos financeiros devido à filosofia hippie que Ney tomou para si como estilo de vida, não podendo custear as passagens de ônibus pela cidade, Ney se dividia nesse percurso pela Zona Sul do Rio com longas caminhadas entre Leblon, Santa Teresa e Jardim Botânico. À tarde, costumava ficar na casa de Luhli trabalhando no seu artesanato<sup>140</sup> e, na ausência dos alunos de violão, Luhli o convidava para cantar enquanto dedilhava seu violão. À noite, costumava jantar com Paulinho e Maria Alice. Momentos de diversão, parcerias artísticas, sexuais e amorosas e a experimentação comportamental marcaram a vivência desse grupo de amigos.

---

<sup>138</sup>Música disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=n2QbGWxovjI>>. Acesso em: 12 mai. 2020.

<sup>139</sup>Música disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GxqVBHku4g8>>. Acesso em: 12 mai. 2020.

<sup>140</sup>Confeccionava objetos diversos a partir de sementes, pedras, conchas e seixos rolados obtidos na praia de Búzios e vendidos, principalmente, para estrangeiros nas praias cariocas.

Foi em fevereiro de 1971, após dois meses de estadia em São Paulo e apresentações no Kurtisso Negro<sup>141</sup>, localizado na Rua Almirante Marques de Leão, no Bixiga, famoso reduto da boemia paulistana, que Luhli compartilhou com Ney que tinha conhecido um jovem compositor, João Ricardo, e idealizador de um grupo musical de nome curioso e que estava em busca de um vocalista homem com voz fina e aguda, somando-se a vozes grave e média dos outros integrantes.



Figura 27: Ney Matogrosso, Luhli e Lucina  
Fonte: Matogrosso (2019, p. 104)

Com a mediação de Luhli, não demorou muito, João Ricardo e Gerson Conrad embarcaram num ônibus rumo ao Rio de Janeiro, mais precisamente em direção a Santa Teresa para conhecer o portador da voz ambígua. Nas palavras de Ney (2018):

[...] quando a Luhli me falou do Secos & Molhados, [...]. Eles queriam um homem cantando no registro agudo como o meu. As pessoas ouviam no rádio e ficavam na dúvida: é um homem ou uma mulher? Quando me viam no palco, maquiado, com bigode e uma grinalda na cabeça, requebrando como um ser híbrido, ficavam ainda mais confusas (MATOGROSSO, 2018, p. 65).

Após esse encontro, ainda levaria um tempo para que o trio de fato começasse a elaborar o que viria a ser os *Secos & Molhados*. Foi em dezembro de 1971, que Ney se

---

<sup>141</sup> Era um pequeno bar criado por dois jornalistas amigos de João Ricardo e funcionava como uma espécie de bar-café. João Ricardo e Gerson Conrad foram convidados para tocar lá à noite. Nessa primeira incursão, João conheceu Fred e Antônio Carlos, mais conhecido como Pitoco. Os três faziam um som considerado estranho à época, pela união de uma viola de dez cordas, um violão de doze, uma gaita e um bongô. Fred e Pitoco resolveram seguir carreira solo e, com isso, João Ricardo retomou a ideia de montar um grupo com Gerson Conrad, que tinha se afastado por ter que se alistar no serviço militar obrigatório e, após o contato com Luhli, foram ao Rio de Janeiro encontrar o terceiro elemento, Ney. Consultar: GAVIN, Charles. *Entrevistas a Charles Gavin: Secos & Molhados, 1973*. Rio de Janeiro: Imã Editorial, 2017.

mudou para a cidade de São Paulo para atuar na montagem *Dom Chicote Mula Manca e seu fiel escudeiro Zé Chupança* e, conseqüentemente, reencontrar os novos amigos e parceiros de música. “Depois de algumas noites na casa de João Ricardo, se instalou no apartamento de uma amiga, Sara Feres, na Rua Amaral Gurgel” (ALMEIDA, 2019, p. 91). Cenógrafa, Ney a conheceu no teatro, por volta de 1967, na montagem da peça *O Coronel de Macambira*, durante aqueles dois anos em que ele se dividia entre Rio e São Paulo vendendo sua arte e fazendo algumas participações atuando, cantando e dançando em pequenas peças.

Até o reencontro dos três *Secos & Molhados* na cidade de São Paulo e a primeira apresentação do trio, há um intervalo de quase um ano, 1972, aos quais se dedicam ensaiando o repertório que incluía composições de João Ricardo e Luhli, como *Fala e O Vira*.

O período do encontro e reencontro entre Ney, João e Gerson também apresenta algumas contradições. Segundo Ney, depois da visita deles na casa de Luhli, “três dias depois de encontrar o João Ricardo (ele e o Gerson dizem que foi um ano depois), eu estava em São Paulo. Ficamos cerca de um ano ensaiando aquele repertório” (MATOGROSSO, 2018, p. 60). Assim como na história dos *Dzi*, esses (des)encontros e (im)precisões não impossibilitam a narrativa historiográfica, apenas arrevesam e mostram as fendas na escrita de si mobilizada por múltiplos personagens que comungam de um mesmo tempo histórico.

João Ricardo e Gerson Conrad eram filhos da classe média, educados e criados num ambiente urbano, sem muitas dificuldades financeiras e “embora afeitos à cultura, não deixavam de ser bons meninos comportados da Bela Vista, mesmo que com um ideário e um imaginário mais rico do que os da maior parte daquela juventude” (ALMEIDA, 2019, p. 31). Ney Matogrosso, que também era de uma família de classe média, oriunda do Centro-Oeste do Brasil, tinha uma postura e trajetória quase ao avesso; ao sair de casa em busca de liberdade, aderiu a um estilo hippie de vida, morando na casa de amigos e buscando sustento em modos alternativos, como a venda de artesanato e em pequenos trabalhos como ator.

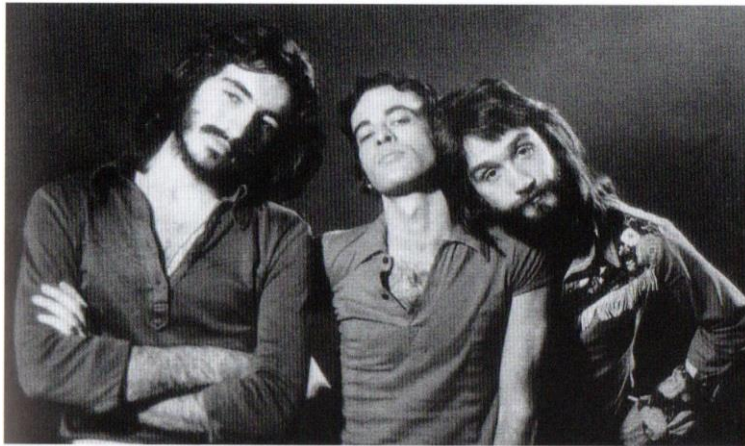


Figura 28: Gerson Conrad, Ney e João Ricardo, sem maquiagem  
Fonte: Almeida (2019, p. 248-249)

Enquanto Ney precisou criar o seu caminho longe da família, descobrindo seu talento vocal, explorando sua sexualidade e sem contar com ajuda financeira do pai, Ricardo e Conrad tinham o abrigo de suas casas, passavam boa parte do tempo em seus quartos ensaiando sem se preocupar com sua subsistência ou precariedades da vida cotidiana. Dessa forma, cada um, imerso em uma trama específica de vida, foi moldando e modulando suas ambições, seus desejos e suas vontades e sendo moldados pelo conjunto de vivências e construindo redes de amizades que se entrelaçaram num momento oportuno de invenção dos *Secos & Molhados*.

Quando da formação efetiva do grupo, Ney Matogrosso era o mais velho, com 31 anos, enquanto João Ricardo tinha 23 e Gerson, 20. A diferença de idade, somada ao repertório de vida, possibilitou uma postura mais autônoma de Ney diante das recomendações que seriam feitas, por exemplo, na composição de figurino. Essa diferença de idade, assim como de sexualidade, justifica o porquê da apresentação de Ney ser mais ampla e complexa do que a trajetória de João Ricardo e de Gerson Conrad. Isso não significa que aquele seja mais importante que estes, pelo contrário, a vivência de Ney nos permite afirmar como a homossexualidade é um elemento disruptivo da ordem familiar heterocentrada, de maneira que, diferentemente, de seus colegas que não estavam assujeitados ao dispositivo do armário como regulador de suas identidades sexuais, como aponta Sedgwick (2007), para poder experimentar sua sexualidade e sua autonomia como sujeito de desejo, a partir do cuidado de si e na produção de uma outra conduta em relação

as normas e prescrições sociais, Ney trilhou um caminho muito próprio que não pode ser apagado na compreensão de seu personagem nos *Secos & Molhados*.



Figura 29: Secos & Molhados: à esquerda, Gerson Conrad, Ney Matogrosso no centro e João Ricardo à direita

Fonte: Armazém da música brasileira (2013)

Além disso, Ney era o único membro do trio que falava, abertamente, da sexualidade. Segundo Trevisan (2011), em uma de suas muitas entrevistas, nos anos 1970, Ney dizia: “para mim isso é uma missão, acabar com essa história de homossexual é uma coisa triste, sofrida, que tem de ficar se escondendo” (TREVISAN, 2011, p. 290). Não por acaso, a orientação sexual é um dos marcadores sociais que tenciona e institui uma relação hierárquica entre os próprios homens, pois, na construção de masculinidade (SEFFNER, 2003; NASCIMENTO, 2011), a sexualidade tenciona o regime de amizade entre homens que não comungam do mesmo *gosto sexual* (gusto sessuale)<sup>142</sup>.

Durante o ano de 1972, enquanto ensaiavam o repertório do que seria o primeiro álbum do grupo, famoso pela capa com cabeças cortadas sobre a mesa, ambos se dividiam em seus trabalhos paralelos: Ney na atuação e na produção de acessórios; Gerson no curso

---

<sup>142</sup> Faço referência à entrevista de Daniel Borrillo ao periodista argentino Franco Torchia, em que o autor coloca em suspeição o uso de alguns termos-chave como homofobia, miséria sexual e orientação sexual. Conferir: BORRILLO, Daniel. Entrevista com Daniel Borrillo. [Entrevista cedida a] Franco Torchia. *Página 12*. Argentina, nov. 2019. Disponível em: <<https://resistaorp.blog/2019/11/19/a-familia-e-o-lugar-onde-se-produz-uma-homofobia-totalmente-impune/>>. Acesso em: 25 mar. 2020.

de arquitetura na Faculdade Braz Cubas, em Mogi das Cruzes; e João Ricardo continuava como jornalista. Essa dinâmica do trânsito no circuito boêmio, o acesso aos bastidores da imprensa e o contato com amigos jornalistas fornecem pistas na compreensão dos efeitos produzidos pelas notícias veiculadas nos periódicos na promoção dos *Secos & Molhados* como uma novidade da vanguarda paulistana, conforme o trecho adiante:

O novo, no caso, refere-se aos seis meses passados desde a estreia oficial do grupo, no início deste ano. Foram marcadas primeiramente apenas três apresentações na extinta Casa de Badalação e Tédio, uma pequena boate que funcionou durante alguns meses no subsolo do teatro Ruth Escobar, na Rua dos Ingleses. O sucesso das três noites foi tão grande que abriu caminho para uma temporada de várias semanas. Depois, vieram os convites da tevê, nos programas: ‘Mixturação’, ‘Papo Pop’, ‘Domingo Total’ e ‘Band 13’. Finalmente, o contrato para a gravação do primeiro LP, a ser lançado em agosto pela Continental (CONRAD, 2013, p. 61).

No início dos anos 1970, sob o governo do general Emílio Garrastazu Médici, a performance de masculinidades apresentadas pelos *Secos & Molhados* “soava ousada à esquerda (por ser universalista) e à direita (por não ter letras alienadas)” (ALMEIDA, 2019, p. 24). A relação entre arte e política, que muitas vezes costuma ser desconectada em algumas abordagens que entendem a cultura como um campo completamente à parte da política institucional e partidária, era o eixo dos discursos que tentavam entender esse fenômeno em um momento de ascendente repressão e tentativa de controle sobre as expressões culturais.

Em relação ao nome do grupo, têm-se vários sentidos. Um deles se refere aos famosos armazéns<sup>143</sup>, em sua maioria de proprietários portugueses, que existiam em várias cidades do Brasil antes dos nossos supermercados e vendiam de quase tudo, desde gêneros alimentícios diversos até papéis de seda, artigos de armarinho etc. Esse nome foi sugerido por João Ricardo e, apesar do estranhamento, foi acatado.

Além disso, o nome também pressupunha uma estratégia de diferenciação com outras bandas que constituíam o cenário musical carioca da época, como *Made In Brazil*, *Joelho de Porco*, *O Terço*, *A Casa das Máquinas*, *Som Nosso de Cada Dia*, entre outras. Na visão do escritor Miguel de Almeida (2019), esse nome soaria diferente e apontava para a sagacidade do seu criador, pois “as coisas indefinidas soariam melhor aos ouvidos

---

<sup>143</sup> Não por acaso, ao consultar o site da hemeroteca, inúmeras vezes encontrei o termo *Secos e Molhados* como referência aos armazéns e não ao grupo musical.

do público” (ALMEIDA, 2019, p. 22). Posteriormente, o grupo iria inspirar outras imitações como o “Achados & Perdidos. Há notícias também de um Vivos & Mortos” (*Ibidem*).

Para Conrad (2013), o nome *Secos & Molhados* representava bem o trio: “João, sendo português, trazia, em sua formação, o ingrediente europeu. Eu, brasileiro e paulistano, tinha essa mistura de raças e costumes da gente daqui; e Ney, meio caboclo e com suas experiências de vida, traria as especiarias mais picantes ao grupo” (CONRAD, 2013, p. 39).

Todavia, essa atribuição de sentido agenciada por Conrad, expressa um duplo entendimento. O primeiro é um olhar idealizado e romantizado do viés antropofágico do “encontro” entre três jovens homens que, de alguma maneira, almejavam fazer e viver da arte, assim como concretizar o desejo de ter uma banda de *rock* (João Ricardo e Gerson Conrad) e de cantar (Ney).

O outro é o olhar hierárquico característico das insígnias da branquitude<sup>144</sup>, pelos seguintes motivos: o ingrediente europeu, associado a João Ricardo, sugere uma supremacia cultural e signo de “bom gosto” devido à sua ascendência portuguesa; em seguida, o olhar sobre si como brasileiro e paulistano evoca não somente uma ideia particular de identidade nacional, mas também a força da regionalidade paulistana sobre o imaginário criativo e a adaptabilidade à vida cosmopolita. Por fim, a mestiçagem<sup>145</sup>, evocada na imagem do caboclo, remete a origem rural<sup>146</sup> de Ney Matogrosso, quase como um indivíduo exótico vindo do interior do Mato Grosso do Sul para a cidade grande; aparentemente, desprovido dos códigos de sociabilidade tão característicos da vida urbana, mas que soube se adaptar e criar o seu caminho ainda que não compartilhasse das mesmas referências e vivências da infância e da adolescência de Ricardo e de Conrad.

---

<sup>144</sup> Segundo Lourenço Cardoso (2010, p. 611), a identidade racial branca não é homogênea e estática, sendo modificada pelo contexto temporal e local. Todavia, a noção de branquitude denota um “lugar de privilégios simbólicos, subjetivos, objetivo, isto é, materiais palpáveis que colaboram para a construção social e reprodução do preconceito racial”. Nesse sentido, o autor argumenta que “ser branco é ocupar um lugar estrutural onde o indivíduo branco vê os outros, e a si mesmo, [em] uma posição de poder, um lugar confortável do qual se pode atribuir ao outro aquilo que não se atribui a si mesmo”.

<sup>145</sup> Segundo Serge Gruzinski (2001), a mestiçagem pode ser entendida como uma capacidade de resistir e renovar.

<sup>146</sup> Conferir: G1. *Conheça um pouco da história do cantor Ney Matogrosso*. Disponível em: <<http://g1.globo.com/mato-grosso-do-sul/videos/t/todos-os-videos/v/conheca-um-pouco-da-historia-do-cantor-ney-matogrosso/3307348/>>. Acesso em: 12 mai. 2020.

Por fim, outro sentido possível ao nome do grupo é a referência a outras práticas e performances sexuais como sadismo e masoquismo (*S&M*)<sup>147</sup>, suposição também evocada por Trevisan (2011). Ou seja, o nome do trio poderia funcionar como uma metáfora para expressar outros desejos, vontades e práticas considerados desviantes. Ney Matogrosso lembra que eram os adultos que “viam sexualidade nos Secos & Molhados” (MATOGROSSO, 2018, p. 75) e, por conseguinte, a masculinidade “pouco viril” do grupo era vista como um péssimo exemplo aos jovens. Logo, tudo que versava sobre uma possível fluidez sexual gerava desconforto a uma parcela da sociedade que acreditava num suposto movimento de destruição dos valores ocidentais alicerçados na tríade família, pátria e nação (MARCELINO, 2011)

Sendo assim, a estreia dos *Secos & Molhados* apresentou ao cenário musical brasileiro a voz estilo castrato de um jovem hippie vindo do Centro-Oeste do país e inseriu nos palcos uma nova possibilidade de performance artística masculina na esteira da ascensão andrógina na música popular brasileira (MPB).

Em 10 de dezembro de 1972, na Casa da Badalação e Tédio, do Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, foi a primeira apresentação, ainda amadora, do trio musical masculino que se tornou um fenômeno de vendas de discos<sup>148</sup>, alcançando o número de 1 milhão de cópias vendidas em menos de um ano e atingindo um público heterogêneo, incluindo de senhoras, crianças<sup>149</sup> a adultos. No entanto, a relação do trio com os colegas da banda de apoio, a entrada de Moracy do Val como o primeiro empresário do trio, a estética andrógina, a gravação do primeiro álbum, a gravação do show no Maracanãzinho e o fim da banda, matizam as relações de amizade e a construção das masculinidades disparatadas e envessam a historiografia em torno das manifestações culturais na ditadura brasileira.

---

<sup>147</sup> *S&M* também é a sigla título da canção lançada pela cantora pop Rihanna em 2011.

<sup>148</sup> Toda discografia do *Secos & Molhados*, coletâneas e tributos ao trio podem ser encontrados no site do Armazém da Música Brasileira. Conferir: ARMAZÉM da Música Brasileira. *Secos & Molhados* – discografia. Disponível em: <http://armazemdamusicabrasileira.blogspot.com/2013/12/secos-molhados.html>. Acesso em: 25 mar. 2020.

<sup>149</sup> Ainda hoje algumas crianças se identificam com a linguagem híbrida da estética e da musicalidade presente nos *Secos & Molhados* e no trabalho solo do Ney Matogrosso, apesar das críticas heterossexistas. Conferir: CARVALHO, Pietra. Menina festeja 5 anos com tema ‘Ney Matogrosso’ e família é criticada. *In: Entretenimento. Veja*. [S.l.], 05 jul. 2018. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/blog/virou-viral/menina-festeja-5-anos-com-tema-ney-matogrosso-e-familia-e-criticada/>>. Acesso em: 25 mar. 2020.



Por fim, e tendo em vista que muitos dos integrantes dos *Dzi Croquettes* e dos *Secos & Molhados* eram oriundos de vários estados e cidades brasileiras, filhos da classe média, atores, bailarinos, dançarinos, outros eram formados em administração, arquitetura etc., e falavam outros idiomas, como Cláudio Gaya, Lennie e Carlos Machado, além da origem estrangeira como João Ricardo, português, e Lennie Dale, norte-americano, acabaram mobilizando um amplo e vasto capital educacional e cultural, elementos cruciais na elaboração e na composição estética de seus personagens. Assim, analisar as masculinidades disparatadas com e a partir dos *Dzi Croquettes* e dos *Secos & Molhados* é falar da multiplicidade do “ser homem”, da resignificação de práticas, de performances e das negociações com as normas constitutivas do masculino.

## **Parte 2 – Masculinidade e amizade**

O amigo é aquele que faz o outro alçar voos  
para fora de si mesmo, aquele que faz o  
outro na busca de si encontrar o entre-si.  
(ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 211).

A amizade constitui uma alternativa às velhas e  
rígidas formas de relação institucionalizadas.  
(ORTEGA, 1999, p. 156).

## Capítulo 4 – Amizade e novos modos de vida

Investigar a constituição histórica das relações e formas da amizade é abordar um tema instigante e sinuoso. A amizade já foi e é objeto de canções<sup>150</sup>, provérbios<sup>151</sup>, poemas e versos<sup>152</sup>, geralmente, em uma perspectiva que privilegia os valores de solidariedade e fraternidade. Numa definição formal, amizade denota:

1. **Sentimento** de apreço, camaradagem e afeição entre pessoas, em geral não aparentadas, ou entre entidades ou grupos.
2. Relacionamento estabelecido entre eles.
3. Pessoa amiga (XIMENES, 2000, p. 68).

Todavia, qual a relevância de se investigar e de historicizar as relações de amizade na produção das masculinidades disparatadas, tendo em vista o contexto político autoritário que almejava, por meio da censura dos costumes e da repressão política e moral, instaurar o controle das condutas, adestrar as emoções, homogeneizar a educação, doutrinar os desejos, esquadrihar os afetos, moldar os sentidos e estabelecer modos de sujeição? Como articular a amizade entre homens sem cair na armadilha de entendê-los como um segmento homogêneo? Quais as especificidades nas dinâmicas de amizade entre homens que compartilham desejos, vontades e (des)afetos<sup>153</sup> na vida e na arte?

Pensando nisso, e a partir das apresentações artísticas e das performances de masculinidade dos *Dzi Croquettes* e dos *Secos & Molhados*, busca-se refletir sobre os

---

150 “Canção da América” (Milton Nascimento); “A Amizade” (Fundo de Quintal); “Best Friend” (Jason Mraz); “With A Little Help From My Friends” (The Beatles); “Wannabe” (Spice Girls); “Amizade Sincera” (Renato Teixeira).

<sup>151</sup> Faço referência, principalmente, aos versos bíblicos de Provérbios e Eclesiastes que, em diversos capítulos, abordam a amizade de maneira fraterna e solidária. Conferir: Pv. 17: 9, 17; 27: 9; Ec. 4: 9-10; BÍBLIA. *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Editora Paulus, 2010. Como abordo adiante, essa prescrição cristã molda, organiza e configura o que social e historicamente é significado como um tipo ideal de relações de amizade, sentido que os autores e autoras evocados, ao longo do texto, problematizam pelo seu caráter despolitizante. Cabe destacar também que a narrativa da relação de amizade entre os personagens Davi e Jônatas (I Sm, cap. 20), numa perspectiva da teologia gay/queer, tem complexificado a compreensão sobre masculinidade, amizade e homossexualidade em narrativas religiosas fundamentalistas. Conferir: FEITOSA, Alexandre. *Teologia inclusiva: fundamentos, métodos, história e conquistas*. Brasília: Oásis Editora, 2016. MACHADO, Maria das Dores Campos; PICCOLO, Fernanda Delvalhas. (Org.). *Religiões e homossexualidades*. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

<sup>152</sup> Autores como Caio Fernando Abreu, Mário Quintana, Vinícius de Moraes, Martha Medeiros, Rubem Alves etc. tematizaram, em seus versos, a potência e o valor da amizade.

<sup>153</sup> Segundo o historiador Stuart Walton (2007), os sentidos atribuídos às emoções, como medo, raiva, desgosto, tristeza e ciúme, possuem historicidade e configuram uma linguagem intersubjetiva que não pode ser desconsiderada na produção e na compreensão das nossas relações sociais de amizade, de família, etc. Consultar: WALTON, Stuart. *Uma história das emoções*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

limites, as demarcações, os contornos e as possibilidades da amizade entre homens como um espaço aberto, fendido, como um programa vazio em que seus integrantes podem (re)configurar seus lugares, (re)fazer imagens idealizadas da amizade e, em certa medida, inventar novos vínculos transbordantes às relações burocráticas.

De maneira semelhante aos estudos das masculinidades, as relações, as formas e as (re)configurações da amizade possuem historicidade, isto é, são marcadas e atravessadas por transformações e ressignificações de suas práticas e de seus repertórios normativos. Sendo assim, podemos e devemos desconfiar da ideia de que a amizade pressupõe uma relação prescritiva marcada, circunscrita e restrita apenas por valores de solidariedade, de fraternidade/irmandade<sup>154</sup>.

Por isso, tratando-se de homens que fizeram da vida uma forma de arte e que atuavam no campo da arte (HIRATA, 2017), por meio da dança, da música e da teatralidade, busco visualizá-los a partir de uma concepção histórica que entende a amizade não só como uma relação de simpatia, de equilíbrio e a troca ou soma de potências positivas, mas também de desafios, de embates, de confrontos, de relações de poder e de posições hierárquicas, questões que serão abordadas ao longo deste capítulo.

Inicialmente, para alguns estudiosos, como sugere Ionta (2017), o tema da amizade antecede a própria filosofia, mas, para outros, é seu tema principal. Ainda assim, e de formas diversas e até antagônicas, as relações de amizade foram (re)configuradas e matizadas por concepções de intimidade, de sociabilidade, de solidariedade, de cumplicidade e atravessadas pelo deslocamento da fronteira entre o âmbito público e privado. Passando pela Antiguidade Clássica à Idade Média, e da Modernidade à Contemporaneidade, autores como Aristóteles<sup>155</sup>, Cícero<sup>156</sup>, Agostinho<sup>157</sup>, Tomás de

---

<sup>154</sup> Conferir: WERMUTH, Maiquel Angelo Dezordi; SPENGLER, Fabiana Marion. A lógica da amizade na comunidade fraterna como constituição do político-democrático: um diálogo entre Agamben e Derrida. *Pensar – Revista de Ciências Jurídicas*, Fortaleza, v. 24, n. 1, p. 1-14, jan./mar. 2019.

<sup>155</sup> Conferir: ARISTÓTELES. A amizade. In: *Ética a Nicômacos*. Brasília: UNB, 1991.

<sup>156</sup> Conferir: CÍCERO, Marco Túlio. *Saber envelhecer e A Amizade*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

<sup>157</sup> Conferir: VELOSO, Wendell dos Reis. *Os “Continentes”, os “conjugati” e os outros: identidade cristã e a instituição da sexualidade divina nos escritos de Agostinho de Hipona (séculos IV e V)*. 2019. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica.

Aquino<sup>158</sup>, Montaigne<sup>159</sup> tematizaram e tornaram a amizade um profícuo tema de interesse filosófico e histórico.

Ademais, boa parte das reflexões impetradas por esses autores sobre as relações de amizade estão circunscritas a um regime discursivo masculino e heterossexual e pouco afeito a perceber e situar as especificidades das amizades entre homens que podem ser classificados como gays, héteros e bissexuais e que vivenciam relações permeadas por desejos, tensões e trocas afetivas e sexuais.

No levantamento bibliográfico necessário para compor a escritura desta tese, identifiquei que boa parte dos estudos sobre as relações da amizade estão alocados em áreas como Antropologia, Sociologia<sup>160</sup>, Psicologia<sup>161</sup>, Ciência Política<sup>162</sup>, Filosofia<sup>163</sup> e História<sup>164</sup>, mostrando o caráter heterogêneo e multifacetado na compreensão e na investigação da amizade.

---

<sup>158</sup> Conferir: COUTO, Antônio Augusto Caldasso. *Amor, desejo e amizade: um estudo sobre a natureza do amor na Suma Teológica de Sto. Tomás de Aquino*. 2012. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

<sup>159</sup> Conferir: MONTAIGNE. Da Amizade. In: *Ensaio*. São Paulo: Abril Cultural, 1972. LUNA, Junior Cesar. O problema da amizade nos Ensaio de Montaigne: sobre “Da Amizade” (I, 28). 2016. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Toledo.

<sup>160</sup> Conferir: RIBEIRO, Bárbara Garcia S. da Silva. *A função social da amizade duradoura na sociedade contemporânea: um estudo com jovens adultos moradores da metrópole paulistana*. 2014. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

<sup>161</sup> Conferir: GOMES, Livia Godinho Nery. *Semânticas da amizade suas implicações políticas. Familiarismo e alteridade entre amigos nas classes populares*. 2005. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo. MIZOGUCHI, Danichi Hausen. *Amizades contemporâneas: inconclusas modulações de nós*. 2013. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade Federal Fluminense, Niterói. LEJARRAGA, Ana Lila. A noção de amizade em Freud e Winnicott. *Natureza humana*, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 1-20, 2010. RIBEIRO, Bárbara Garcia S. da Silva. Estudo sociológico da amizade duradoura e de sua função social na sociedade contemporânea. *Vozes dos Vales*, [s.l.], v. 6, p. 1-29, out. 2014.

<sup>162</sup> Conferir: PASSETTI, Edson. *Éticas dos amigos: invenções libertárias de vida*. São Paulo: Imaginário/CAPES, 2003.

<sup>163</sup> Conferir: DERRIDA, Jacques. *Políticas da amizade*. 1. ed. Porto: Campo das Letras, 2003.

<sup>164</sup> Conferir: IONTA, Marilda. *As cores da amizade: as cartas de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga, Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade*. 2004. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2013. ROSA, Susel Oliveira da. *Mulheres, ditaduras e memórias: não imagine que precise ser triste para ser militante*. São Paulo: Intermeios, 2013. SANTOS, Rafael França Gonçalves dos. *Montagens de si. Relações de amizade e experiências em Campos dos Goytacazes, 1990-2017*. 2018. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica.

No campo da Antropologia, Claudia Barcellos Rezende (2002) analisou, a partir de uma metodologia comparada, as representações discursivas em torno da amizade por grupos distintos em Londres, na Inglaterra, e no Rio de Janeiro, no Brasil, evidenciando um contraste qualitativo nos significados e na ideia de função social atribuído a amizade por esses grupos, passando por noções de formalidade, no caso inglês, e de irreverência, no caso brasileiro.

A autora argumenta que o interesse antropológico pelas relações de amizade é um desdobramento da comparação analítica entre amizade e família, numa linha interpretativa associada à Sociologia e Antropologia das Emoções<sup>165</sup>, observando como grupos de amigos e amigas almejavam criar relações pautadas na confiança e em laços afetivos não hierarquizados, em oposição ao modelo familiar burguês com posições rígidas e definidas de pai, mãe, filhos, filhas, netos, etc. Essa provocação, que será abordada adiante, permite-me indagar: como os *Dzi Croquettes* atuaram na criação de uma formação específica de “família mágica” pautada na amizade e no afeto e não em laços de sangue?

Na Psicologia, por seu turno, há uma preocupação de enfatizar a função social da amizade ao longo do chamado “ciclo vital” do sujeito. Nessa perspectiva, segundo Juliane Borsa (2013), as relações de amizade forjadas ao longo da infância, da adolescência, da vida adulta e da velhice proporcionam ao indivíduo a autoafirmação como pessoa e também no desenvolvimento de habilidades sociais, emocionais e cognitivas (SOUZA; HUTZ, 2008) necessárias à vida em sociedade. Mas, para além dessas ponderações sobre a função social da amizade, é possível indagar: como as posições de gênero e sexualidade matizam essas relações de amizade entre nossos personagens? O que há de específico quando a sexualidade se impõe?

---

<sup>165</sup> Conferir: BONELLI, Maria da Gloria. Arlie Russell Hochschild e a sociologia das emoções. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 22, p. 357 a 372, jan./jun. 2004. KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. Ambivalência nos anseios e nas ações: a amizade na idade adulta. *RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, [s.l.], v. 11, p. 878-883, dez. 2012. \_\_\_\_\_. Por que as amizades acabam? Uma análise a partir da noção goffmaniana de vulnerabilidade. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, Córdoba, v. 7, n. 17, p. 20-31, abr./jul. 2015. VICTORA, Ceres; COELHO, Maria Cláudia. A antropologia das emoções: conceitos e perspectivas teóricas em revisão. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 25, n. 54, p. 7-21, ago. 2019.

Tornar a amizade um dos eixos analíticos das masculinidades implica lidar com um tema multifacetado e com várias possibilidades interpretativas. Porém, para os objetivos desta tese, neste item busco enumerar como alguns filósofos e historiadores matizam e oferecem elementos para identificar e problematizar a composição das relações de amizade dos *Dzi Croquettes* e dos *Secos & molhados*.

Um dos primeiros a receber destaque é o filósofo Michel Foucault. Em seus textos *Da amizade como modo de vida* (1981) e *Sexo, poder e a política da identidade* (2004), destaca-se uma preocupação em focalizar a amizade como uma alternativa das relações institucionalizadas (família, matrimônio, profissão) forjando o que o autor denomina de “arte de viver”. Em suas palavras:

[...] [s]e há uma coisa que me interessa hoje é o **problema da amizade**. No decorrer dos séculos que se seguiram à Antiguidade, a amizade se constituiu em uma relação social muito importante: uma relação social no interior da qual os indivíduos dispõem de uma **certa liberdade**, de uma **certa forma de escolha** (limitada, claramente), que lhes permitia também viver **relações afetivas muito intensas**. A amizade tinha também implicações econômicas e sociais — o indivíduo devia auxiliar seus amigos, etc. Eu penso que, no séc. XVI e no séc. XVII, foi desaparecendo esse tipo de amizade, **no meio da sociedade masculina**. E a amizade começa a tornar-se outra coisa. A partir do séc. XVI, encontram-se textos que criticam explicitamente a amizade, que é considerada como algo perigoso. O exército, a burocracia, a administração, as universidades, as escolas, etc. — no sentido que assumem essas palavras nos dias de hoje — **não podiam funcionar diante de amizades tão intensas** (FOUCAULT, 2004, p. 272-3, grifos nossos).

Foucault foi um pensador muito atento aos acontecimentos do seu tempo presente. Sua sensibilidade analítica à emergência dos movimentos estudantis na França, em maio de 1968, incitou a olhar com mais atenção para temas, até então, pormenorizados por diversos acadêmicos, como a composição dos micropoderes. Na questão da amizade, não posso deixar de fazer referência à leitura que Didier Eribon (2008) faz de Michel Foucault. Ao analisar parte do seu pensamento, Eribon (2008) aproxima com precisão os temas da sexualidade e da amizade. Ao abordar a questão da homossexualidade numa série de entrevistas nos anos oitenta, Foucault defendeu a ideia de “invenção de novas possibilidades, de novos modos de vida, de novas relações entre os indivíduos” (ERIBON, 2008, p. 393). O autor observa que, para Foucault:

[...] 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 social (ERIBON, 2008, p. 397).

O autor francês (2004) está interessado na “inventividade” que as “comunidades” gays norte-americanas em Nova York – e sobretudo em São Francisco – forjaram em torno da amizade. Nesse sentido, é importante destacar que amizade não é mero intuito sexual, mas uma forma de criar laços afetivos e “novos modos de vida” para escapar da “normalidade social e sexual”. Para o autor, “deveríamos agora, depois de estudar a história da sexualidade, tentar compreender a história da amizade” (FOUCAULT, 2004, p. 273).

Foucault não deixou uma obra específica sobre a amizade. Entretanto, nos volumes dois e três de sua *História da Sexualidade*, já oferecia pistas para pensarmos as dimensões do *uso dos prazeres* e o *cuidado de si*. Além disso, conforme os destaques na citação anterior, ao pontuar que a amizade pressupõe níveis contingentes de liberdade e desafia as relações institucionais, principalmente, na “casa dos homens”<sup>166</sup>, Foucault (1981) matiza e nos incita a investigar a potência política da amizade.

Posteriormente, alguns autores se apropriaram dessas provocações foucaultianas e investiram em análises potentes em torno da amizade. Uma delas é a “trilogia da amizade”, escrita pelo filósofo Francisco Ortega. Na obra *Amizade e Estética da Existência em Foucault* (1999), Ortega preconiza o lugar da amizade nas reflexões empreendidas por Michel Foucault propondo-a como uma alternativa contemporânea ou pós-moderna de invenção de si e de estilização da existência em oposição e/ou desestabilização dos processos modernos (MANCEBO, 2002) de subjetivação e produção dos sujeitos. Segundo Cardoso Júnior (2005), o modo de subjetivação moderno pode ser caracterizado por um conjunto de “práticas de si reguladas por um dispositivo disciplinar,

---

<sup>166</sup> Segundo Daniel Welzer-Lang (2001), a “casa dos homens” designa lugares e espaços voltados exclusivamente para a sociabilidade masculina ao longo de cada etapa da vida como colégios, quartéis, clubes esportivos etc. Nesses lugares, caberia aos homens mais velhos ensinarem os valores da masculinidade aos mais novos, possibilitando o acesso à virilidade.



onde emerge a noção de sexualidade como constitutiva da subjetividade moderna” (CARDOSO JÚNIOR, 2005, p. 347). É nesse sentido que Foucault vai desconfiar de uma lógica da identidade colocando-a não como ponto de partida, mas como ponto de chegada na compreensão dos processos históricos que engendram, por exemplo, os sujeitos de gênero, de raça e de sexualidade. Por conseguinte, ao pensar na imbricação entre a (homos)sexualidade, o poder e a política de identidade, Foucault (2004) sugere que deveríamos nos autoafirmar não só enquanto identidades, mas “enquanto força criativa”, pela criação de novas formas de vida, de relações de amizade “que se instaurassem por meio de nossas escolhas sexuais, éticas e políticas” (FOUCAULT, 2004, p. 262).

Por sua vez, Ortega (1999) empreende um debate com intelectuais distintos, como Max Weber, Peter Brown, Martin Heidegger etc., e toma para si a necessidade de colocar em evidência o lugar da amizade em nossas análises filosóficas, sociológicas e históricas. Não por acaso, quando de sua escrita, Ortega (1999) sinalizou a pouca atenção que os estudiosos e adeptos da filosofia foucaultiana davam ao tema da amizade. “Infelizmente”, afirma o autor:

[...] a recepção da obra de Foucault tem negligenciado até agora a problemática da amizade. **Realçar este importante elemento de sua filosofia apresenta a ocasião de compreender a dimensão social e política de seu pensamento.** Um pensamento que não culmina no individualismo, como muitos afirmam, mas que tenta introduzir movimento e fantasia nas deterioradas e rígidas relações sociais. Foucault pretende mostrar com sua reabilitação da amizade como as formas possíveis de vida em comum em nossa sociedade não se esgotam na família e no matrimônio. **É possível criar novas formas de existência e produtoras de uma intensidade e de um prazer especiais.** Aqui reside o desafio de uma reflexão sobre a amizade como a de Michel Foucault (ORTEGA, 1999, p. 172, grifos nossos).

Até os anos 1970, segundo Ortega (1999), boa parte da literatura sobre a amizade se limitava a um tom ensaístico e elogioso. A própria sociologia do período desqualificava a amizade como objeto analítico por entendê-la como um assunto do âmbito privado:

As análises sociológicas da amizade concedem-lhe uma função de crítica social, pois é transversal à ordem da instituição, sem ser, porém, revolucionária e funciona como uma “válvula” que permite um espaço para o desvio. Em poucas palavras, a amizade é uma forma de se esquivar das convenções sociais [...]. Além disso, **a amizade tem uma função compensadora**, pois age entrelaçando, integrando, estabilizando e igualando (ORTEGA, 1999, p. 172, grifo nosso).

Ortega (1999) argumenta que Foucault não estava interessado no caráter compensatório da amizade, pelo contrário, é o elemento transgressivo que o induz a historicizar a amizade como uma forma de estilização da existência, um meio pelo qual o sujeito empreende uma outra relação consigo mesmo. A ética foucaultiana da amizade pressupõe a criação de “um tipo de relacionamento intenso e móvel, que não permita que as relações de poder se transformem em estados de dominação” (ORTEGA, 1999, p. 168). Isso significa que uma perspectiva histórica e foucaultiana da amizade desconfia da ideia comum “de que a amizade representa uma relação voluntária baseada na transparência da comunicação e verdade da informação” (ORTEGA, 1999, p. 168). Logo, um dos desafios, ao estudarmos as relações de amizade, é observar como os elementos de “desigualdade, hierarquia e ruptura” atravessam essas relações.

Na segunda obra, denominada *Para uma política da amizade – Arendt, Derrida e Foucault* (2000), Ortega (2002) articula o pensamento de três autores – instauradores de discursividades –, propondo uma “re-politização da amizade, ligando essa questão à despolitização e esvaziamento do espaço público” (ORTEGA, 2000, p. 11). O autor identifica, ao longo dos anos 1980, uma preocupação entre intelectuais na compreensão da relação entre ação e subjetividade, principalmente, na apropriação do pensamento de Hannah Arendt. O ponto-chave desse embate se dá na abrangência das noções de “esfera pública” e “espaço público”, pois:

Para Arendt, não existiria nenhuma possibilidade de reconstruir uma esfera pública unificada na contemporaneidade. Já o seu uso do termo ‘espaço público’, ao invés de ‘esfera pública’, aponta para uma visão não monista do espaço público. Sua teoria performativa da ação e sua visão agonística da política indicam antes uma ação política instantânea, múltipla: política como acontecimento e começo, como interrupção de processos automáticos (ORTEGA, 2000, p. 22).

Ortega evidencia que, na concepção de Hannah Arendt (2008), desde a Revolução Francesa, a noção de fraternidade foi atrelada às noções de liberdade e de igualdade, categorias associadas a espaço público protagonizada pelos homens, com isso, os vínculos de amizade ganhavam uma feição apaziguadora e desprovida de conflitos.

Em vista disso, Ortega (2000) desconecta a noção de espaço público como uma amálgama compulsória do exercício de poder do Estado<sup>167</sup> e enfatiza que não há:

[...] nenhum local privilegiado para ação política, isto é, existem múltiplas possibilidades de ação, múltiplos espaços públicos que podem ser criados e redefinidos constantemente, sem precisar de suporte institucional, sempre que os indivíduos se liguem através do discurso e da ação (ORTEGA, 2000, p. 23).

Afinal, que ação seria essa? Como os indivíduos podem engendrar novas relações fora ou para além de prescrições burocráticas e institucionais? Ortega (2000) defende que Hannah Arendt, Foucault e Derrida, cada um a seu modo, buscam uma alternativa que vai além de uma “política partidária e que propõe a recuperação do espaço público” (ORTEGA, 2000, p. 23). Nesse caso, a política é entendida como prática de “criação e experimentação”.

Essa ponderação é necessária para entendermos como os *Dzi Croquettes* e os *Secos & Molhados* empreenderam uma outra forma de atuação política, em alguns níveis não normativa, tendo em vista os embates entre os simpatizantes da luta armada *versus* os adeptos do desbunde, no qual eles também estavam socialmente imersos. A amizade, para eles, não pressupunha uma vinculação político-partidária para justificar a convivência e a ação coletiva, ela era, em verdade, uma outra maneira de *ser* e de *estar* mundo. No depoimento 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 (ALVAREZ; ISSA, 2010, grifo nosso).

Um leitor ou leitora atentos perceberão que politizar os sujeitos, os corpos e as relações de amizade, não significa uma negação da política partidária *stricto sensu* como um modo válido de ação e de representação social, pelo contrário, é devido aos históricos

---

<sup>167</sup> Na introdução da *Microfísica do Poder*, Roberto Machado (1979, p. XIV) afirma que “o Estado não é o ponto de partida necessário, o foco absoluto que estaria na origem de todo tipo de poder social e do qual também se deveria partir para explicar a constituição dos saberes nas sociedades capitalistas. Foi muitas vezes fora dele que se instituíram as relações de poder, essenciais para situar a genealogia dos saberes modernos, que, com tecnologias próprias e relativamente autônomas, foram investidas, anexadas, utilizadas, transformadas por formas mais gerais de dominação concentradas no aparelho de Estado”.

limites dessa forma burocrática<sup>168</sup> que a politização do corpo, do âmbito pessoal<sup>169</sup> e da amizade emergem como uma possibilidade legítima de resistência e de existência.

Por fim, em *Genealogias da Amizade*, Ortega (2002) afirma que o cristianismo engendrou, em sociedades ocidentais, num arco temporal que compreende desde a Idade Média até a Idade Moderna e Contemporânea, uma espécie de despolitização das relações de amizade na medida em que a mesma foi direcionada para o âmbito particular e secundário em relação aos laços familiares, estes vistos como fundamentais à manutenção da ordem social heterocentrada, inclusive daquilo que Michel Foucault (2008) denomina como “poder pastoral”<sup>170</sup>.

Ao longo de um período de seis anos, e a partir de uma análise histórico-genealógica<sup>171</sup>, Ortega (2002) elaborou uma ontologia da amizade, enfatizando-a como um espaço de exercício do político e de elaboração da “arte de viver”. Essas proposições do autor são algumas das prerrogativas que me instigam a abordar as relações de amizade na produção histórica das masculinidades circunscritas a um regime sexual autoritário a partir dos *Dzi Croquettes* e dos *Secos & Molhados*.

Para a historiadora Anne Vincent-Buffault (1996), entre os séculos XVIII e XIX, as narrativas produzidas e disseminadas sobre a amizade, em sua maioria pelos clérigos da Igreja Católica, advogavam por relações pautadas na fraternidade subsumidas numa

---

<sup>168</sup> Como a noção limitada de representação política, os jogos de interesse entre os líderes partidários e as alianças forjadas em nome da governabilidade. Conferir: MENDES, Denise Cristina V. Ramos. Representação política e participação: reflexões sobre o déficit democrático. *Katálysis*, Florianópolis, v. 10, n. 2, p. 143-153, jul./dez. 2007.

<sup>169</sup> Faço menção à famosa frase feminista “o pessoal é político”, que se tornou uma expressão de luta para diversos movimentos sociais de mulheres, gays, lésbicas e transexuais. Essa frase não necessariamente estava tratando de uma dimensão meramente subjetiva e individualista, conforme a subjetividade neoliberal prescreve no uso, muitas vezes retórico, de noções de “representatividade” e “empoderamento”, mas, colocava em destaque a necessidade de politizar o cotidiano, as condições materiais e sociais que incidem na construção dos sujeitos. Conferir: SARDENBERG, Cecilia M. B. O pessoal é político: conscientização feminista e empoderamento de mulheres. *Inclusão Social*, Brasília, v. 11, n.2, p.15-29, jan./jun. 2018.

<sup>170</sup> Segundo Kleber Prado Filho (2012, p. 112), ao analisar o exercício do poder pastoral na política de identidade contemporânea, para Foucault, o “que nos mantém presos ao poder não é a aplicação da lei, mas o jogo da norma. A lei opera entre nós como ‘última barreira do poder’, mas antes do seu acionamento somos sujeitos de práticas bem mais finas e subjetivantes do poder, envolvendo moralizações, normalizações, jogos de verdade, regulações de conduta cotidianas, pequenas conduções do/pelo outro, governo ético sobre si mesmo, estetizações e trabalhos sobre si mesmo”.

<sup>171</sup> Segundo Albuquerque Júnior (2004, p. 82), uma história genealógica não busca as “origens”, mas atenta-se “para a multidão de elementos que se aproximam e se cruzam num dado momento e que resultam em um acontecimento”.

estratégia pedagógica<sup>172</sup> de controle dos corpos e dos afetos sexuais entre jovens adolescentes. Por conseguinte, a autora identifica uma outra (re)configuração das relações de amizade circunscrita ao âmbito do privado e, por isso, menos política no campo das relações exercidas no espaço público.

Essa denúncia da ingerência do pensamento cristão sobre as relações de amizade nos ajuda a entender a crescente descrença no caráter transcendente e a-histórico das prescrições de gênero e de sexualidade no campo da contracultura. O modelo familiar burguês e cristão não satisfazia mais boa parte da geração de jovens de classe média, adeptos da filosofia hippie, e que colocavam em suspeição a força das metanarrativas que buscavam explicar o mundo a partir de um único elemento, seja a luta de classe no campo marxista, seja o discurso salvacionista e moralista do(s) cristianismo(s).

A indagação sobre “quais relações podem ser estabelecidas, inventadas, multiplicadas, moduladas através da homossexualidade?” (FOUCAULT, 1981) do filósofo do *poder*, e as especificidades da constituição de uma histórica subjetividade gay, segundo Eribon (2008), permite-me abordar: como a sexualidade é agenciada nas relações empreendidas por nossos personagens, fomentando a invenção de novos modos coletivos e contingentes de vida e proliferando outras práticas de existência na (re)construção das masculinidades disparatadas?

A concepção da amizade como um programa vazio, ou seja, como um espaço onde “cada indivíduo deve formar sua própria ética. [...] Sem prescrever um modo de existência como correto” (ORTEGA, 1999, p. 167), permite indagar: como os *Dzi Croquettes* e os *Secos & Molhados* engendraram uma dinâmica própria de amizade?

No campo historiográfico, destaco os trabalhos de três historiadoras feministas brasileiras. São elas: *As cores da amizade* (2004), de Marilda Ionta, com uma análise das cartas trocadas entre Mário de Andrade e três mulheres amigas (Anita Malfati, Oneyda Alvarenga e Henriqueta Lisboa), mostrando a importância das mulheres na construção de vínculos intersubjetivos e a produção discursiva de um sujeito ético e estético por meio da escrita de si. Em seguida, *A aventura de contar-se* (2013), de Margareth Rago, focaliza

---

<sup>172</sup> Sobre as dinâmicas e as especificidades de uma pedagogia do sexo direcionada aos jovens em fins do século XIX, no Brasil, conferir: BALIEIRO, Fernando de Figueiredo. *A pedagogia do sexo em O Ateneu: gênero e sexualidade no internato da “fina flor da mocidade brasileira”*. São Paulo: Annablume, 2015.

a invenção de si e a arte do viver na trajetória de sete mulheres do ponto de vista feminista e engajado. Por fim, *Mulheres, ditaduras e memórias* (2013), de Susel Oliveira da Rosa, articula a história de três ativistas políticas de esquerda e feministas (Nilce Cardoso, Danda Prado e Flávia Schilling) que lutaram contra a repressão na ditadura civil-militar enfatizando as amigadas como um “tecido social e afetivo”.

Somada a essas autoras, acrescento a tese do historiador Rafael França, intitulada *Montagens de Si* (2018) que investiga os modos históricos de produção das subjetividades trans em Campos de Goytacazes, interior do Rio de Janeiro, a partir das tramas da amizade entendida como um tecido social atravessado por relações de afetos e de conflitos. Tais trabalhos mostram que estudar as relações de amizade é um modo de potencializar novas formas de existência em contraposição “às formas capitalistas de produção de subjetividades” (IONTA, 2004, p. 5), em um momento histórico no qual:

[...] as instituições como o lar, a família nuclear burguesa e o casamento se encontram abalados por todos os lados, temos sido incapazes de formar outros elos afetivos que possam contribuir para que façamos da vida aquilo que queremos e não a reprodução do que querem de nós. (IONTA, 2004, p. 5).

Assim, e conforme o andamento do texto, busco dialogar com esses autores e essas autoras, enfatizando como a amizade é um eixo necessário na compreensão das relações e das vivências dos *Dzi Croquettes* e dos *Secos & Molhados*.

## **Capítulo 5 - As relações de amizade dos *Dzi Croquettes***

Ao longo dos primeiros anos de formação dos *Dzi Croquettes* (1972-73), eles foram moldando e criando, por meio das relações de amizade, o que seria posteriormente denominado pelo grupo como “família mágica”. Apesar do nome figurar um tom de romanticidade, o que vai acontecer ao longo dessa estetização da vida coletiva entre treze homens é uma complexa relação de amizade (de)composta por variáveis, como idade, sexualidade, vivência artista e profissional etc.

Nessa (de)composição familiar, cada integrante figurava uma personagem construída e significada como feminina e, para isso, mesclavam características pessoais com elementos cênicos, pois um dos pontos inovadores dos *Dzi*, à época, era a

indiferenciação entre vida e arte, ator e personagem, numa concepção experimental irradiada pela contracultura e atravessada pela censura e repressão moral da ditadura.

Mas o que explica a escolhas por personagens femininas? Inicialmente, entre 1960 e 1970, 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” (GREEN, 2000, p. 410), principalmente ligados ao carnaval carioca. Por sua vez, “a imprensa associava os glamourosos travestis com homossexualidade, mas não identificava todos os travestidos como homossexuais” (GREEN, 2000, p. 351). Com efeito, os *Dzi* se valiam dessa prática em que os homens se vestiam com roupas e acessórios denominados como femininos para compor e explorar a dimensão performática e criativa de suas personagens. Como veremos adiante, isso será noticiado pelo *Jornal do Brasil* quando da censura às apresentações dos *Dzi*.

A família se organizava da seguinte maneira: 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, e com intensos ensaios diários, mais de 8 horas por dia, os *Dzi* desenvolveram e aperfeiçoaram suas técnicas de dança, de canto e de interpretação, aprimorando suas performances artísticas.

Essa “família” era composta por três cunhadas, as irmãs da mãe. Bayard Tonelli era a Tia Bacia Atlântica, e 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.

Havia 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 os roteiros dos espetáculos. Ciro Barcelos, por ser um dos mais novos integrantes dos *Dzi*, tinha por volta de 17 anos na época, e era a caçula, Sillynha 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, aquelas que a mãe tivera com um amante. Paulo Bacellarera 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*.



Figura 30: Wagner Ribeiro a "Mãe", e Lennie, o "Pai"  
Fonte: Alvarez e Issa (2010)



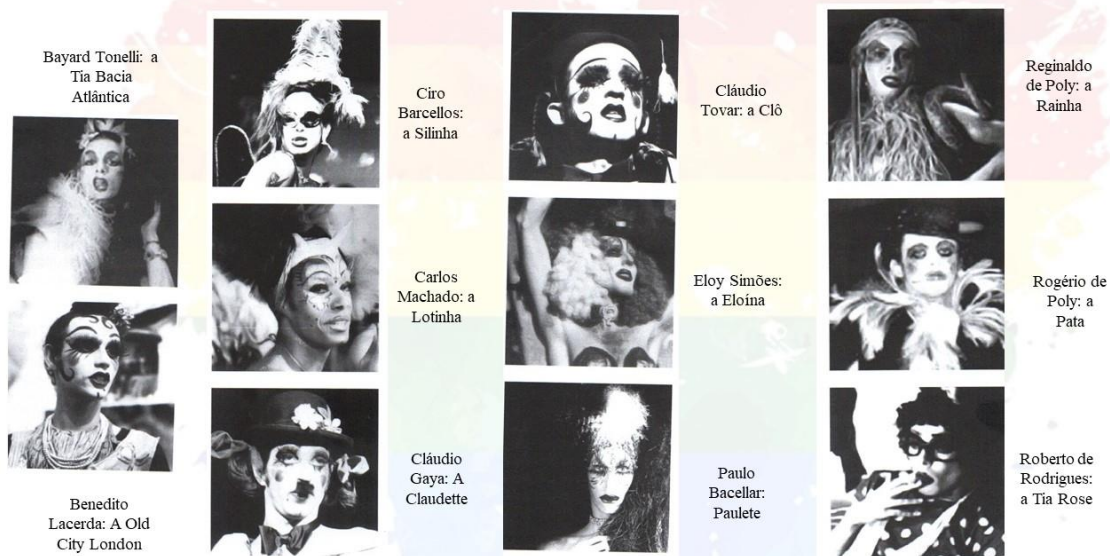


Figura 31: *Família Dzi Croquettes*  
 Fonte: Lidoka (2012, p. 54-57)

Em fevereiro de 1974, o *Jornal do Brasil* publicou um artigo intitulado: *Dzi Croquete Internacional: As alegrias e loucuras de uma família*, assinado pela jornalista Maria Lúcia Rangel. No texto, a repórter começa apresentando os integrantes da “família”, como se conheceram e como entraram no grupo. O que ela destaca, e é relevante para a nossa discussão sobre as relações de amizade e masculinidade, é a ideia de que o grupo não tinha hierarquias. Nesse sentido, ela chama atenção para o fato de:

[...] 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** (RANGEL, 1974, p. 10, grifo nosso).

Mais adiante, a jornalista acentua que, apesar do trabalho de Lenie Dale como coreógrafo, “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” (*Ibidem*). 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*. Todavia, entendo que tal discurso não representa ou expressa o “real”,

a “verdade” do acontecido, pelo contrário, ele também inventa, institui e cristaliza o que chamamos de “real”. Com efeito, 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 eles, como sugeriu a jornalista Maria Rangel. Segundo Lobert (2010), na concepção de um dos *Dzi*, a família não passava de uma espécie de brincadeira, mas deslizava 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 formado (LOBERT, 2010, p. 95).

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, Lobert (2010) não menciona qual dos *Dzi* fez essa declaração. Por isso, posso imaginar que a antropóloga buscasse evitar um possível atrito na relação interna do grupo, já que tal afirmação fala do “pai” como alguém autoritário, o que, certamente, causaria uma tensão na relação desse *Dzi* com os outros. Já no exercício da observação participante, ela poderia incorrer num desgaste da relação de confiança entre seus informantes caso revelasse qual dos *Dzi* teria feito essa afirmação.

Mas o que possibilitava essa dinâmica familiar? Quais as clivagens encenadas e vivenciadas nas performances figurativas de “pai”, “mãe”, “tias” e “filhas”? De que modo eles tensionavam, reforçavam ou resignificavam com suas práticas o modelo heterocentrado? Nos anos 1970, novas possibilidades de existência foram idealizadas pelos discursos dos adeptos da contracultura que evocavam a criação de outros arranjos sociais pautados na amizade. Segundo Celso Favaretto (2019), o surgimento e a propagação da chamada “nova consciência” ocorreu, em grande medida, através da imprensa alternativa mais também em publicações como *Verbo*, *Presença*, *Rolling Stone*, *O Bondinho*. No Brasil, boa parte desses valores e princípios foi propagada na coluna *Underground* escrita por Luiz Carlos Maciel e publicada no *O Pasquim* (BUZALAF, 2009; BRASIL, 2012)<sup>173</sup>.

---

<sup>173</sup> Jornal Semanal fundado no Rio de Janeiro, sua primeira edição data de 26 de junho de 1969, e a última de janeiro de 1991. Fez parte da chamada imprensa alternativa, basicamente, política que objetivava a

Considerado uma espécie de guru da contracultura, Luiz Carlos Maciel tomou para si a posição de teórico e difusor dessa “nova sensibilidade”, volatizando uma “visão de vida neorromântica, a figuração de um novo universo cultural, de uma outra imagem da vida, dos comportamentos e dos valores” (FAVARETTO, 2019, p. 39). Na edição 53ª d’*O Pasquim*, Luiz Carlos Maciel, a partir de uma resenha do livro de *A Revolução Sexual*, de Wilhelm Reich, esboçou o que seria uma marca da mudança de consciência nos anos 1970, gestando *A Nova Família*:

A contracultura que está sendo criada pelo underground internacional retoma as preocupações de Reich, no plano da realização concreta. Se a família é a base da organização da sociedade, uma nova sociedade há de exigir, necessariamente, **uma nova estrutura familiar**. A questão é a de saber se essa nova estrutura pode ser implantada, de alguma forma, antes de uma reformulação global da sociedade. O underground pensa que sim. Cansado de esperar que os bois puxem o carro com eficiência, está disposto a colocar este último na frente deles. E ainda cedo para julgar essa nova **postura revolucionária**. Não se conhecem ainda as suas consequências históricas. Naturalmente, ela depende de outra possibilidade suposta pelo underground: a da existência de uma sociedade paralela, funcionando à margem da sociedade vigente, e governada por seus próprios valores e suas próprias instituições. [...] Para combater o sistema, é necessário antes de tudo **deixar de ser um reflexo passivo** de seus interesses, libertando-se da forma caracterológica que ele impôs. E isso pode ser feito pela adesão a novas formas de existência social, em comunidades. **Essas comunidades são a forma familiar do futuro**. Elas se caracterizam por **sua estrutura não-autoritária, pelas relações livres e não-compulsivas entre seus membros e pela ausência de repressão sexual**. [...] Se o sistema somos nós, o underground parte também do suposto de que a revolução, o processo de mudanças do sistema, também somos nós. Com isso, o underground **dissolve as diferenças** clássicas entre vida pública e privada, entre existência política e familiar. [...] Os *hippies*, em geral, vivem de acordo com seus princípios. Com isso, inserem um modelo da sociedade do futuro no próprio corpo enfermo da sociedade vigente. Os resultados podem superar tudo que a imaginação consiga prever, principalmente se levarmos em conta que dessas comunidades surgirá,

---

manifestação de segmentos sem acesso à imprensa convencional. Inspirado em publicações da chamada contracultura norte-americana, divulgou o pensamento existencialista, sobretudo na coluna “Underground” de Luís Carlos Maciel. Misturando política, comportamento e crítica social, o tabloide se utilizava da linguagem coloquial e do humor como forma de contestação, ganhando o grande público. Apesar do viés contestatório, *O Pasquim* também volatizava estereótipos sobre os movimentos feministas e de emancipação homossexual, transparecendo o viés heterossexista de seus editores. Consultar: CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL. *O Pasquim*. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/pasquim-o>>. Acesso em: 13 jun. 2020.

dentro de alguns anos, uma nova geração, criada sob princípios mais saudáveis, mais livre e imune às neuroses corrosivas que são a marca registrada do indivíduo que vive na sociedade contemporânea. Essa “segunda geração” que o underground tenta preparar com paciência e confiança, pode ser decisiva para o destino da Humanidade, ainda nesta ou na próxima década. Essa nova raça, nascida nas novas comunidades, **educada de maneira não-autoritária, livre da praga da repressão sexual, terá muito melhores condições do que nós para reorganizar o mundo em que vivemos.** Ela representará uma contestação viva do sistema, obtida – não do combate frontal – mas de um trabalho social positivo. A nova família é o começo do futuro (MACIEL, 1970, p. 21, grifo nosso).

Ao longo da matéria, Maciel (1970) pontua os elementos vigentes à época na (re)produção de um modo contingente de vida alicerçado na ideia de relações livres, não autoritárias e ausentes de repressão sexual. Todavia, é preciso indagar: até que ponto essa nova configuração familiar entre os *Dzi* emulava esses valores? Em uma das falas do chamado “Monólogo de Abertura”, eles declaravam:

Nem senhores, nem senhoras, Gente dali, gente daqui, Nós não somos homens, também não somos mulheres, nós somos gente, gente computada igual a você. Vocês querem uma porrada, nós também temos. Só não temos duas coisas. **Não tem destino e não tem sexo** (LOBERT, 2010, p. 49, grifo nosso).

Essa expressão ambígua de não ser homem ou mulher era recorrente nas apresentações dos *Dzi*, sendo apropriada e evocada pela imprensa para apresentá-los aos seus leitores e às suas leitoras. “Nós não temos sexo, nem destino. Somos uma família mágica”, dizia o *Jornal do Brasil* (1975, p. 3). Essa noção de família forjada de modo contingente e não consanguínea, nos anos 1970, não foi exclusiva dos *Dzi*, mas também foi agenciada pelo discurso jornalístico na promoção e na apresentação de outros grupos teatrais e musicais, como os *Novos Baianos*, *Asdrubal*, *Trouxe o Trombone*, *Os Mutantes* etc., reforçando a ideia de produção coletiva e a invenção de modos coletivos de vida tendo como premissa as relações de amizade.

No caso dos *Novos Baianos*, Albuquerque Júnior e Ceballos (2004) sugerem que, a partir da experiência de vida coletiva e da construção de uma performance andrógina, eles ajudavam na desconstrução<sup>174</sup> da imagem do corpo másculo e rústico da figura do

---

<sup>174</sup> Desconstrução denota uma análise crítica dos discursos, das práticas e das performances no intuito de localizar os seus limites e sua historicidade, isto é, o seu caráter temporal e, portanto, passível e possível de (re)construção (FILHO, 2017).

homem nordestino, até então, visto como “rude, machista, brigão, analfabeto, trabalhador braçal, o novo baiano é intelectualizado, moderno, dedica-se à arte e à cultura, e, para ele, ‘toda forma de amor vale a pena’” (ALBUQUERQUE JÚNIOR; CEBALLOS, 2004, p. 138).

A noção figurada de “não ter sexo, nem destino”, evocava alguns valores da época, como a descrença na ideia de um futuro revolucionário. Explico melhor: na concepção de criação coletiva dos *Dzi*, o intuito não era promover por meio do texto e da performance teatral uma espécie de discurso teleológico em que a revolução do proletariado resolveria as desigualdades e as opressões sociais, como os adeptos do teatro engajado pregavam (HERMETO, 2014). Pelo contrário, eles estavam no epicentro da “efervescente exercitação da liberdade e da experimentação artística” (AQUINO, 2005, p. 102) por meio do corpo, da dança e da ambiguidade de gênero, da estetização da vida, assumindo uma postura revolucionária no seu tempo presente.

Ao declarar “não temos sexo”, o que se desenhava por meio do uso performático do corpo era uma descorporificação dos signos de masculinidade e feminilidade, pois:

[...] não é fácil ser um homem livre: fugir da peste, organizar encontros, aumentar a potência de agir, afetar-se de alegria, multiplicar os afetos que exprimem ou envolvem um máximo de afirmação. **Fazer do corpo uma potência** que não se reduz ao organismo, **fazer do pensamento uma potência** que não se reduz à consciência. (DELEUZE, 1998, p. 51, grifos nossos).

Na leitura de Susel Oliveira Rosa (2013), ao pensar na dinâmica da distribuição de afetos entre os sujeitos por meio das relações de amizade, os encontros, numa perspectiva deleuziana, geram efeitos que produzem prazer, dor, alegria, tristeza. Para o filósofo, “cada vez que um corpo convém com o nosso, e aumenta nossa potência (alegria), uma noção comum aos dois corpos pode ser formada, de onde decorrerão uma ordem e um encadeamento ativos das afecções” (DELEUZE, 1997, p. 169). Se alguns dos *Dzi*, como Wagner e Benedito, assim como Ney Matogrosso tiveram que lidar com as tensões e as censuras quando da percepção da própria homossexualidade, principalmente, no âmbito familiar (NASCIMENTO, 2018), é na soma e na potência dos encontros que eles encontraram meios para a fruição do desejo, para um despertar à ação, uma reinvenção de si por meio dos afetos. Antes de explorar outros elementos dessa

dimensão hierárquica, destaco também o desejo que atravessava as relações de amizade entre os *Dzi*.

Segundo Ciro Barcelos, entre os *Dzi* também existiam paixões, afetos, desafetos, ciúmes e disputas de egos. No melhor estilo *Quadrilha* de Carlos Drummond Andrade, Barcelos relata que: “Lennie era apaixonado por mim [Ciro]. Eu [Ciro Barcelos] apaixonado pelo Rogério, mas vivia com o Lennie. Cláudio Tovar que era apaixonado pelo Cláudio Gaya e o Wagner pelo Gaya” (ALVAREZ; ISSA, 2010).

Como uma “família” constituída por homens homossexuais e bissexuais, o exercício da sexualidade, do erótico e da paixão produzia uma configuração familiar mais fluida e menos normativa, que se permitia experimentar seus desejos, muito próximo dos enunciados da contracultura evocados por Luiz Maciel (1970). Mesmo que predominasse um amor platônico entre os *Dzi*, pois não há indícios de que essas paixões tenham constituído pares afetivos e monógamos, eles demonstravam a necessidade de se ter uma certa paixão uns pelos outros, paixão essa que atravessava também a dimensão do desejo e da sexualidade.

A amizade, como sugere Foucault (1981), expressa uma maneira de viver e de conviver, logo 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, é possível dizer que essa “família mágica” era também uma potência, um lugar no qual eles poderiam se reinventar e resistir à normatização e à cristalização das relações familiares calcadas no biológico e no heterossexismo.

### **5.1 - Amizade e relações de parentesco**

Do ponto de vista pós-estruturalista nos estudos de gênero<sup>175</sup>, a concepção de família nos processos de subjetivação<sup>176</sup> das homossexualidades e transgeneridades tem

---

<sup>175</sup> Segundo Miriam Pilar Grossi (2004, p. 5), nessa perspectiva, o gênero não é apenas uma categoria de análise, ele também “se constitui pela linguagem, por aquilo que muitas autoras [como Margareth Rago, Joan Scott e Judith Butler] definem [como] discurso”.

<sup>176</sup> Segundo Judith Revel (2005, p. 82), o processo de subjetivação em Foucault denota um processo histórico “pelo qual se obtém a constituição de um sujeito, ou, mais exatamente, de uma subjetividade. Os ‘modos de subjetivação’, ou ‘processos de subjetivação’ do ser humano correspondem, na realidade, a dois

dois níveis. O primeiro reconhece que a família nuclear burguesa configura uma das principais instituições atuantes na (re)produção e na reiteração das normas de gênero. Na trilha das proposições foucaultianas e no que o autor 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” (FOUCAULT, 1979, p. 199) para se constituir também como um “meio físico denso, saturado, permanente, contínuo que envolva, mantenha e favoreça o corpo da criança” (*Ibidem*).

À vista disso, continua Foucault (1979, p. 199): “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”. Ademais, essa relação pai-mãe-filho corporifica o primeiro contato da criança com a lógica binária e ideológica do regime heterossexual que institui, prescreve e reitera as práticas, os hábitos, os ritos e as performances historicamente plasmados aos campos das masculinidades e das feminilidades.

O segundo caminho problematiza e argumenta que a noção histórica de família nuclear não compreende a multiplicidade dos arranjos familiares, principalmente, àqueles observados no campo dos estudos de família com ênfase nos homens e nas masculinidades, principalmente, nas famílias homoafetivas (VALE DE ALMEIDA, 2011). Segundo Gabriel Gallego (2018), o surgimento da segunda onda do feminismo colocou em evidência uma série de:

[...] críticas internas que minaron el campo de estudio, lideradas por las feministas, las minorías sexuales, raciales y étnicas, los fenomenólogos y los revigorizados interaccionistas simbólicos; así el campo de familia entró en un pluralismo y un autocuestionamiento que lo permea hasta el día de hoy (GALLEGO-MONTES, 2018, p. 31).

---

tipos de análise: de um lado, os modos de objetivação que transformam os seres humanos em sujeitos – o que significa que há somente sujeitos objetivados e que os modos de subjetivação são, nesse sentido, práticas de objetivação; de outro lado, a maneira pela qual a relação consigo, por meio de um certo número de técnicas, permite se constituir como sujeito de sua própria existência”.

Nesse aspecto, a noção de família<sup>177</sup> é ampliada e o eixo da amizade é evocado como um dos elementos constituintes de outras formas de conduta e de arranjos sociais alicerçados no afeto. Adriano Cysneiros (2014), em concordância com Rosemary Lobert (2010), argumenta que um dos principais objetivos dessa concepção de família entre os *Dzi* era a manutenção de um projeto de vida e de teatro “que escapasse a qualquer definição fechada, enquadramento ou reclassificação” (CYSNEIROS, 2014, p. 27). Lobert (2010), por sua vez, defende que seria a expressão pública de um projeto “dinâmico que se formulava, desfigurava e recuperava o tempo todo” (2010, p. 19). Meu argumento é que esse (des)arranjo familiar não necessariamente expressava um projeto dado *a priori*, mas um acontecimento, um modo coletivo e contingente de vida e um efeito da própria dinâmica histórica e social engendrada por eles na esteira da contracultura e que foi denominada de “família”.

Essa designação ocorreu possivelmente pelo fato de expressar um sentido popular, como afirma Danda Prado (1985), 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” (PRADO, 1985, p. 7), acrescento que, no caso dos *Dzi*, são sujeitos que compartilham sexualidades, afetos, desejos, injúrias, hostilidades e ousadias. Na perspectiva de Eribon (2008), os laços de amizade são preponderantes na criação de vínculos familiares entre homens homossexuais, em que muitas 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 sujeitos (re)inventam sua existência.

Nessa aproximação dos estudos de amizade, de sexualidade e de família, uma questão evocada por Judith Butler (2003) ganha destaque. Afinal, *o parentesco é sempre tido como heterossexual?* Porém, antes de destacar as proposições da pesquisadora (2003) sobre a construção do parentesco a partir do seu diálogo com a antropologia cultural,

---

<sup>177</sup> Sobre a constituição dos estudos de família no Brasil, conferir: SCOTT, Ana Silvia Volpi. As teias que a família tece: uma reflexão sobre o percurso da história da família no Brasil. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 51, p. 13-29, jul./dez. 2009.



apresentada por autores como o antropólogo norte-americano David Schneider (1968) e a antropóloga britânica Marilyn Strathern (1995), gostaria de localizar brevemente o que seus interlocutores dizem sobre o tema e como isso é necessário na compreensão do pensamento de Butler (2003) e nas relações de amizade entre os *Dzi*.

Schneider (1968), 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. Marylin Strathern (1995), 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 (STRATHERN, 1995, p. 307).

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 sujeitos. Inspirada em Strathern (1995) e Schneider (1968), a antropóloga Janet Carsten (2003) forja o conceito de *relatedness*, que pode ser traduzido como *conectividade*. Segundo a antropóloga Andrea Lobo (2006, p. 14), 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” do chamado “viver junto”.

Desse modo, e segundo Andrea Lobo (2006), Carsten defende que o parentesco não é derivado da procriação. Pelo contrário, ele se faz na relação social, na convivência, assim ela identifica 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, Butler (2003) questiona o caráter heterossexual do parentesco e 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 morte (BUTLER, 2003, p. 221).

Continuando o diálogo com Schneider (1968), Butler (2014, p. 84) 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. Ainda que essas posições de identidade sejam possibilitadas por uma mesma matriz de enunciação e tenham suas especificidades dentro de um regime de normas, quando elas são forçadas para além da consanguinidade, possibilitam a criação de outros modos de existência que evidenciam o caráter situado e limitado das prescrições reguladoras do parentesco. Portanto, como aponta Butler (2014), 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” (BUTLER, 2014, p. 84).

Numa perspectiva similar, a antropóloga Kath Weston (2003) 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 forma (BARCELOS; BRITO, 2013, p. 22).

A partir dessa declaração de Gaya, podemos observar como a ideia de afeto é um elo essencial na construção do parentesco. E mesmo as brigas e os conflitos gerados devido a uma intensa convivência diária eram, em alguma medida, contornados, mas também funcionavam como um motor na composição dessas relações. De acordo com Weston (2003), ao analisar a passagem de uma histórica concepção de amizade para a de “comunidade”, principalmente, entre gays e lésbicas norte-americanos entre os anos 1960-1980, esses sujeitos evidenciaram a heterogeneidade das posições de classe, de raça, de etnia, de idade, de sexualidade e de identidade de gênero no interior da chamada “comunidade gay”, isto é, a diferença identitária na trama das relações homoafetivas, pois

muitos desses sujeitos eram atravessados por múltiplas opressões, faziam com que muitos buscassem novos espaços e novas relações interseccionadas.

Com efeito, afirma Weston (2003, p. 183), esses sujeitos “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 interpersonales”, 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 as noções de eleição/escolha e sentimento/amor como elementos fundantes dessa configuração familiar homoafetiva.

Mais do que isso, a antropóloga afirma que, inscritos em um processo de oposição às famílias biológicas, “las familias de elección” se tornaram atrativas por reintroduzir na organização social e histórica de gays e de lésbicas a apropriação e um sentido intersubjetivo de criar uma cultura. Se, nos anos 1970, a “comunidade gay” norte-americana<sup>178</sup> 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. Um dos efeitos desse processo histórico, segundo Weston (2003, p. 184), é que “las familias que

---

<sup>178</sup> No Brasil, há trabalhos que analisam esse fenômeno do deslocamento de gays, de lésbicas e de pessoas trans, saindo de regiões do interior do país para os grandes centros urbanos, como Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte, como uma estratégia de reinvenção de si, compondo arranjos de amizade e de solidariedade, organizando-se politicamente e, subsequentemente, criando uma cartografia do desejo e da homosociabilidade. Conferir: MACRAE, Edward. *A construção da igualdade – identidade sexual e política no Brasil da “abertura”*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990. GREEN, James. *Além do Carnaval: a homossexualidade no Brasil do século XX*. 1. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2000. PERLONGHER, Nestor. *O negócio do michê*. 2. ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008. MORANDO, Luiz. Por baixo dos panos: repressão a gays e travestis em Belo Horizonte (1963-1969). In: GREEN, James; QUINALHA, Renan (Org.). *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade*. 1. ed. São Carlos: EdUFSCAR, 2014, p. 53-81. MORANDO, Luiz. Visibilidade a fórceps: a sociabilidade homoerótica no Parque Municipal de Belo Horizonte e algumas decorrências nos anos 1950-1960. *Revista AEDOS*, Porto Alegre, v. 11, n. 24, p. 9-31, ago. 2019. Há também os estudos que intrinca essa abordagem e mostram negociações entre os sujeitos que optaram por permanecer em seus espaços de origem. Conferir: PASSAMANI, Guilherme Rodrigues. *Batalha de Confete no “Mar de Xarayés”: condutas homossexuais, envelhecimento e regimes de visibilidade*. 2015. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. \_\_\_\_\_. *Envelhecimento e velhice: a experiência de pessoas com condutas homossexuais no Pantanal de Mato Grosso do Sul – Brasil*. *Aries – Anuario de Antropología Iberoamericana*, Madrid, v. 1, p. 1-30, nov. 2019.

elegimos” permitiu “agrupar a los amigos, los amantes y los niños dentro de um mismo ámbito cultural”.

Para além das relações homoafetivas, o historiador Rafael dos Santos (2018) argumenta que a composição das relações de amizade entre pessoas trans molda uma concepção de família forjada a partir da seleção de “amigos íntimos”. Nessa configuração familiar, busca-se uma ética dos amigos que nutre e fundamenta a unidade da relação. “Nas amizades trans essa ética envolve o cuidado com o corpo, o suporte afetivo e financeiro e a cumplicidade da experiência de gênero” (SANTOS, 2018, p. 165). No caso dos *Dzi*, há um cuidado com o corpo<sup>179</sup> no sentido de domínio da técnica de dança e da execução da performance, somado ao suporte afetivo e financeiro, e a cumplicidade do desejo e da sexualidade.

Essas proposições de Butler (2003, 2014), Weston (2003) e França (2018) iluminam e permitem entender como essa dinâmica do “viver junto”, o “sentimento de proximidade”, de pertencimento, a afinidade profissional e o desejo de liberdade, conectava e moldava a amizade e a “família *Dzi*”. O que a contracultura colocou em perspectiva e os *Dzi* estetizaram em suas práticas figurativas de “família” por meio da amizade foi o descentramento da lógica consanguínea com elemento prescritivo de sua composição familiar.

Por meio de suas práticas, construção de condutas e reinvenção de si, os *Dzi* exemplificam que o parentesco é um *fazer*, um efeito de escolhas e de vontades (conscientes ou não) muito mais do que um destino biológico determinado pela consanguinidade. Como declara Ciro Barcelos, “os *Dzi* foram uma comunidade que deu certo” (ALVAREZ; ISSA, 2010). E digo mais, durante o tempo que o grupo esteve junto (1972-1976), foi uma existência (in)tensa, marcada por conflitos, por desejos e por solidariedades que permaneceu o tempo que foi possível e preciso. Pois a amizade “realiza proximidades especiais entre pessoas, para além do parentesco, e difere do amor pelo erotismo e longevidade” (PASSETTI, 2003, p. 7).

## **5.2 - Amizades e conflitos entre os *Dzi Croquettes***

---

<sup>179</sup> A discussão sobre o lugar dos corpos na produção das masculinidades será apresentada no capítulo 3.

Agora, nem tudo eram flores. A trajetória dos *Dzi* é marcada por alguns conflitos; o primeiro deles ocorreu com o que denomino de conflito geracional. Ao longo das minhas pesquisas sobre o grupo, uma presença me chamou a atenção: o 14º integrante dos *Dzi*, Jarbas Braga. Até então, as únicas informações sobre ele se encontram, inicialmente, em James Green, no livro *Além do Carnaval*, e em Rosemary Lobert e seu *A Palavra Mágica*. Na descrição dos personagens e na composição cênica dos *Dzi*, Lobert (2010) menciona que:

[...] seja pelo excesso, seja por omissão no desempenho de qualquer papel artístico, eram quatro as pessoas que se destacavam do bloco sólido que formava a união dos atores: uma se ressaltava pela dança, outra, pela fala, uma terceira, pelo canto, e havia ainda uma quarta que, sem ter uma atividade artística especial, tampouco atuava como os demais atores (LOBERT, 2010, p. 74).



Figura 32: Jarbas Braga, encarte do LP *A arte de Jarbas Braga*, 1979.

Apesar da autora não os nomear, é possível supor, como afirma Talitta Freitas (2016), que se trata de Lennie Dale, Wagner Ribeiro, Jarbas Braga e Eloy. Cada um deles se destacava pelo profissionalismo em cena. Preciso lembrar que, ainda no mestrado, foi quando encontrei uma matéria do *Jornal do Brasil* e outra no *Diário de Notícias* oferecendo mais pistas sobre Jarbas Braga e a sua participação nos *Dzi*.

Entretanto, você leitor ou leitora poderá se perguntar o porquê de eu não o ter mencionado no capítulo anterior, ao apresentar os integrantes dos *Dzi*. Essa escolha se deu pelo seguinte: ao longo do documentário, não há nenhuma menção a Jarbas. Tal opção, possivelmente, pode atribuir pouco sentido e/ou importância a ele, ou ainda pode ser visto como um exemplo de como a narrativa fílmica produz silenciamentos e (re)cortes de acordo com o objetivo daquilo que se quer contar.

Segundo Lobert (2010), no arranjo familiar inventado pelos *Dzi*, Jarbas Benedito Pereira Braga assumia o papel de avó, evidenciando o fator geracional, em que a questão da idade é um critério para demarcar posições tanto na dinâmica da amizade entre os *Dzi* como também na “família mágica”, instituindo uma hierarquia dentro do grupo. Paulistano, oriundo da classe média, 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” (LOBERT, 2010, p.26). Segundo a matéria publicada pela *Folha de São Paulo*<sup>180</sup>, em 1994, quando do seu falecimento, Jarbas se iniciou na música nos anos 1950. Foi aluno de Madalena Lebis e, em 1961, ingressou na École Normale de Musique, em Paris, na qual teve aulas com o cantor Pierre Bernac. Ao longo de sua carreira, recebeu diversos prêmios internacionais e realizou concertos na França, na Holanda e nos Estados Unidos. Em 1964, recebeu o prêmio de melhor cantor de música erudita pela Associação dos Críticos de Arte de São Paulo. Em 1981 lançou, pela gravadora Continental, um LP com músicas cantadas em francês. 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 Brasil (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1974, p. 13).

---

<sup>180</sup>Conferir: FOLHA de São Paulo. *Morre Barítono Jarbas Braga aos 59 anos*. In: Folha de São Paulo. *Brasil*. São Paulo, 23 jul. 1994. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/7/23/brasil/47.html>>. Acesso em: 25 mai. 2020.

Não há, necessariamente, uma indicação de como ele entrou nos *Dzi*. Inicialmente, Jarbas surgiu como o professor de canto do grupo. Como ele relata na matéria citada adiante, estreou com os *Dzi* na boate Mr. Pujol, no Rio de Janeiro. Na descrição do espetáculo feita por Lobert (2010), consta-se 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 tangas (LOBERT, 2010, p. 75).

O corpo é um elemento central no processo de construção das masculinidades e na proposta artística, experimental e ambígua dos *Dzi*. Uma das características do grupo era a nudez. Começavam suas apresentações vestidos e, ao longo de cada ato, mudavam de figurino até que restasse uma pequena tanga. Entretanto, o desconforto em relação à nudez dos *Dzi* se dava mais pela mensagem evocada em torno da liberdade dos corpos, do desejo e da sexualidade que eles provocavam do que dos corpos em si. Pois, em sua maioria, eram magros, altos, com corpos torneados pelos exercícios físicos necessários à dança, inseridos numa concepção de beleza masculina similar as fotos produzidas pelo fotógrafo Alair Gomes que, no início dos anos 1960, começou a fotografar corpos 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 masculino depilado.



Figura 33: Foto do acervo de Alair Gomes e reproduzida por César Barreto  
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural (2020)

Conforme o relato abaixo, publicado pelo *Jornal do Brasil*, temos mais indícios da relação entre Jarbas Braga e os *Dzi*:

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 de dança, cantando somente a composição de Jacques *Brel Ne me Quitte Pase* 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 repertório (JORNAL DO BRASIL, 1974, p. 10)<sup>181</sup>.

---

<sup>181</sup>Grifos meus.



Jarbas desenvolveu, ou pelo menos se identificou, com parte da proposta de teatro dos *Dzi* pelo fato de embaralhar e ressignificar noções hegemônicas de homem e mulher, propondo uma performance dúbia, ambígua em relação à masculinidade e à sexualidade, e um exercício mais livre de atuação no palco. Não por acaso, 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, em posições de poder, de comando, reforçando e/ou instituindo uma hierarquia entre os integrantes do grupo.

Como afirma Foucault (2006, p 276), as relações de poder “são móveis, reversíveis e instáveis” 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, isso 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 palco (LOBERT, 2010, p. 93).

Jarbas reconhecia o potencial do espetáculo dos *Dzi* e, por ter a chance de trabalhar e ser dirigido em cena por Lennie Dale, suponho que isso o fizesse crer que o espetáculo seria de bom nível para sua carreira<sup>182</sup>. No entanto, a proposta de um modo coletivo e contingente de vida contrastava com o desejo de Jarbas de ter uma vida mais estável, principalmente, pela necessidade de cuidar de sua mãe. A ausência de um texto fechado e uma certa dose de confusão em cena, somados à primeira vez em que a censura impediu as apresentações dos *Dzi* por três meses<sup>183</sup>, justificaram sua saída. Pois os *Dzi* embaralhavam tudo, família, amizade, arte, sexualidade, provocando um curto-circuito nas posições de comando e de decisão.

Como bem afirma Ortega (1999), na constituição das relações de amizade, 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 de teatro elaborada pelos *Dzi*, exatamente, por

---

<sup>182</sup> Em 1981, ele lançou um LP pela gravadora Continental cantando apenas em francês.

<sup>183</sup> O motivo da censura será discutido mais adiante quando da “disputa do vestidinho”.

não seguirem um modelo convencional de teatro, mas sim por ser um grupo que queria se formar em teatro.

Conforme destaquei na fala de Jarbas, mencionada na matéria do *Jornal do Brasil*, 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* propunham uma produção coletiva, marcada pela ideia de igualdade, em que todos poderiam criar, inventar e intervir na produção uns dos outros.

Essa saída de Jarbas também foi incorporada no texto dos *Dzi* de forma paródica. Na descrição apresentada por Lobert (2010), a informação foi inserida em um dos diálogos do espetáculo, no momento da apresentação da “família”, em que um dos *Dzi*, provavelmente Wagner, dizia: “mamãe ternura virou cantora pop” ((LOBERT, 2010, p. 115), tal acontecimento, feito de maneira cômica, aludia à saída de Jarbas Braga, cantor lírico profissional. Com a saída de Jarbas, conseqüentemente, Lennie e Wagner assumiram o protagonismo dentro da “família” ao longo do espetáculo.

A breve e significativa presença de Jarbas nos *Dzi* exemplifica que a construção das masculinidades se estabelece por meio de relações hierárquicas entre homens e mulheres e entre os próprios homens, pois o fazer-se homem (MUÑOZ SÁNCHEZ, 2015) pressupõe exercer uma determinada posição de poder que se constitui por vetores de raça, de sexualidade, de classe e, nesse caso, atravessada principalmente pela diferença geracional. Podemos supor que apesar da proximidade da idade entre Wagner, Lennie e Jarbas, cada um tinha um caminho singular até se aproximarem na invenção dos *Dzi Croquettes*.

Histórica e socialmente, os homens são educados numa lógica competitiva em que é preciso se diferenciar do(s) outro(s) como uma maneira de ascender entre seus iguais. Por ser um artista reconhecido no domínio do canto e a partir do que foi destacado acima, podemos entender que entre escolher seguir com o grupo ou buscar os seus objetivos pessoais, Jarbas optou por seguir seus propósitos. Dessa forma, a amizade engendrada e estetizada nessa concepção de família incidia em momentos de inflexões nas vidas de seus integrantes, mas também em momentos “em que a amizade propicia mudanças de rotas” (IONTA, 2004, p. 7).

Subsequentemente, os conflitos colocam em suspeição a ideia romantizada de igualdade entre os *Dzi*. 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 “como pai, era mais tinoso, dava mais ordens, punha os meninos pra trabalhar. Tinha de ensaiá-los, tudo isso” (LAMPIÃO DA ESQUINA, 1978, p. 7). Ou melhor, ao ser posicionado e ao se posicionar como “pai” dessa “família”, Lennie assumia determinada posição de autoridade que, por sua vez, acabava cristalizando um signo histórico do exercício de poder da figura paterna e, subsequentemente, da hierarquia masculina. A esse respeito, Ciro Barcelos, 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 entrar (BARCELOS; BRITO, 2013, p. 20).

Sua fala reforça que foi com os *Dzi* que ele aprendeu a passar, a lavar, a cozinhar etc., descobrindo como fazer e dividir as tarefas do cotidiano. Isto é, a vivência nos *Dzi* instituiu e possibilitou outra relação de Barcelos consigo mesmo e com os outros, criando laços de solidariedade. 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” (BARCELOS; BRITO, 2013, p. 20), como relembra. Nesse momento de reflexão, destaco as observações de Edson Passetti (2003), para quem a:

[...] amizade e liberdade são temas que estão no campo [...] da crítica à desigualdade, da afirmação das pessoas no presente. Trata de utopias e também de heterotopias, dos diversos lugares passíveis de horizontalidades, diante da oposição entre o público e o privado (PASSETTI, 2003, p. 35).

Nesse caso, quando colocamos em perspectiva histórica as noções de família, de amizade e de masculinidade, desmontamos uma lógica que tenta 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” (ERIBON, 2008, p. 15). Isso significa não confundir, como sugere Joan Scott (1998), a “evidência da experiência” com o acontecimento que se pretende analisar e nomear. Explico melhor: no momento em que

situamos e localizamos os termos “pelos quais a experiência é representada” (SCOTT, 1998, p. 323), ou seja, a experiência de família e de amizade nos *Dzi* e também nos *Secos & Molhados* se historiciza a própria noção de experiência; vislumbramos as nuances que constituem e forjam essa dinâmica própria da amizade entre eles e também na emergente composição discursiva da contracultura que funciona como um dos componentes do contexto social subjacente à invenção desses grupos.

Por isso, as noções de gênero, de sexualidade, de masculinidade e de feminilidade entre eles ganham forma e densidade quando compreendidas e inseridas na complexa trama histórica de sua produção, entendendo que o sujeito é efeito de uma ordem social, cultural e histórica que organiza a produção dos corpos sexuados, dos afetos e dos desejos com suas leis, ordens e normas, entendidas como técnicas de dominação. Ora, segundo Foucault (2006), são essas técnicas que possibilitam determinar numa dada sociedade a conduta dos sujeitos. Dessa forma, já apontando para as discussões dos próximos capítulos sobre androginia e desbunde, desconfio da ideia recorrente de enquadrar experiências de vanguarda como acontecimentos protagonizados por sujeitos considerados à frente do seu tempo.

Pelo contrário, eles estavam imersos num processo histórico atravessado por continuidades, descontinuidades, mas também de ruptura e embate entre concepções de mundo, tendo a disputa entre capitalismo e socialismo organizando as mentes, os corpos e os afetos e o autoritarismo incidindo no Brasil, ao mesmo tempo, eles podem ser localizados nas frestas do heteropoder, pois, ainda como afirma Foucault (1988, p. 105), “onde há poder há [possibilidade] de resistência” e de construção de novas condutas que desestabilizam a ordem vigente. Com isso, entendendo também que a androginia é a fronteira, o limite dessa ressignificação, subversão e desestabilização dos atributos das masculinidades. É no exercício e na prática relacional da amizade, no viver junto, na composição dos personagens, no compartilhar dos afazeres e das responsabilidades que os *Dzi* forjavam outra relação consigo, estetizando outra possibilidade de existência. No relato de Paulo Bacellar,

[...] 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 criativa (BARCELOS; BRITO, 2013, p. 41).

Além do conflito geracional, temos outras duas dimensões. A profissional e a financeira. Um dos pontos de te(n)são foi a chamada “disputa do vestidinho”, que ocorreu, segundo Lobert (2010), 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” (LOBERT, 2010, p. 140). No início de 1974, tinham retornado de São Paulo para o Rio de Janeiro para uma série de apresentações no Teatro da Praia. O *Jornal do Brasil* noticiou esse triste fato. No dia 22 de fevereiro de 1974, o periódico informava que,

[...] depois de sete meses de grande sucesso em São Paulo e nove dias em casa lotada no Rio, o espetáculo musical *Dzi Croquetes*, 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 fato (JORNAL DO BRASIL, 1974, p. 10).

As apresentações dos *Dzi*, em São Paulo, foram bem avaliadas pela crítica especializada, abrindo outras portas em seu retorno à Cidade Maravilhosa, e isso começou a chamar a atenção dos censores devido ao aumento do público que, no caso do Teatro da Praia, localizado em Copacabana, com um número de lugares limitado até 200 pessoas, tinha gente fazendo fila para poder assisti-los, provocando tumulto no entorno do teatro. Até então, os *Dzi* construíram o seu caminho nas brechas dos espaços culturais, como as boates, com sua proposta de teatro experimental que fugia, naquele momento, dos grandes espetáculos e do teatro engajado.

Esse acontecimento aponta para o fato de que a dimensão do espaço e da territorialidade são elementos significantes no processo de construção das masculinidades, nas relações de alteridade e de amizade na trajetória dos *Dzi Croquettes* e dos *Secos & Molhados*. Apesar do deslocamento espacial na trajetória de muitos deles, alguns oriundos do Sul do país, como Bayard (vindo de Porto Alegre), e outros do interior

de São Paulo, como Wagner, e estrangeiros, como João Ricardo (de Portugal) e Lennie Dale (dos Estados Unidos), quando da constituição dos grupos, eles se concentraram na região Sudeste, especificamente, nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, região historicamente construída a partir de múltiplos “investimentos de sentido, da produção de sentidos” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2008, p. 62) sociais, políticos, econômicos e culturais incrustados nas narrativas sobre a história recente do Brasil e que, desde os 1970, essa região foi significada como o epicentro das expressões culturais universalizadas pelo país no campo da música, do teatro, da dança e das práticas e lutas políticas, devido à crescente modernização catalisada pela urbanização que não ocorreu de modo equânime em outras regiões do país, como o Norte e o Nordeste.

Segundo Albuquerque Júnior (2013), o recorte regional “Nordeste” foi inventado a partir do entrecruzamento de “uma série de práticas regionalistas e de um discurso regional que se intensifica entre as elites do Norte do país” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 138) a partir do final do século XIX, na esteira do empobrecimento econômico e político desta região, levando-a a uma crescente subordinação em relação ao Sul do Brasil, principalmente, São Paulo. Assim, entre os anos 1920 e 1940, as elites locais capitalizaram investimentos públicos projetando a imagem do Nordeste (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009) como uma região marcada pela seca e a crise da lavoura. Soma-se a isso a criação da imagem do homem nordestino como o guardião de valores tradicionais, como virilidade, força e bravura, que estavam, na concepção vigente à época, sendo solapados pelo mundo urbano, pois as mudanças sociais eram entendidas como uma espécie de feminização da sociedade.

É na reação ao mundo moderno, que parecia querer 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 perigo; um verdadeiro macho capaz de restaurar o lugar que seu espaço estava perdendo nas relações de poder em nível nacional (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 226).

O que o autor nos permite é localizar de que maneira o espaço é também uma condição de possibilidade para a produção de determinadas experiências e imagens da masculinidade e da feminilidade. Com efeito, o fato de transitarem nos espaços associados à chamada boêmia carioca e paulistana permitiu aos *Dzi* uma inserção e

produção de uma complexa rede de amizade marcada pela cumplicidade, pelo afeto, pelo desejo e pela solidariedade.

Além disso, as interações produzidas nessa região nos auxiliam na compreensão de como determinados espaços influem na construção da alteridade masculina. Para mais, perscrutar o trânsito e a inserção dos corpos sexuados em espaços como boates e teatros é matizar como posições de raça, de classe, de gênero, de identidade regional e nacional, de padrões estéticos, de concepções de corpo e da imagem de si possibilitam vínculos intersubjetivos e (re)configuram o campo da ação política por meio dos corpos e dos (des)afetos (ALMEIDA, 2018, p. 32-33).

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, acentuou que a portaria não se aplicará às cenas que fizerem parte de uma peça teatral (JORNAL DO BRASIL, 1971, p. 10, grifo nosso).

Essa censura moral às chamadas dissidências sexuais e de gênero corrobora a tese de Renan Quinalha (2017). Para o autor, os ideólogos da política de segurança nacional estruturaram um completo aparato repressivo que objetivava eliminar não somente os adversários políticos mas também foram capazes de articular uma série de agências estatais que integravam e alimentavam as comunidades de informações a partir de uma agenda moral comum, em que temas como erotismo, pornografia, homossexualidades e transgeneridades eram concebidos como uma ameaça à ordem e à segurança nacional, assim como ao regime sexual da família tradicional brasileira.

Como observou Lobert (2010, p. 199), “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”, logo os espetáculos rotulados como “show de travestis” eram totalmente abandonados. Lobert (2010) aponta que os *Dzi* chegaram

a divulgar os seus espetáculos nos classificados de alguns jornais como “show de travestis”. Assim, “suspeitosamente travestidos”, borravam as normas heterossexistas, 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” (LOBERT, 2010, p. 28).

Podemos inferir, também, que o fato de serem homens cisgêneros, boa parte com formação superior, em sua maioria advinda de classe média e com uma rede solidária e potente de amigos com diretores, produtores, atrizes, jornalistas etc., possibilitou essa transposição do espaço das boates para o teatro<sup>184</sup>. No entanto, isso não impediu que fossem enredados nas malhas da censura.

Para Rita Colaço Rodrigues (2014), a censura e o controle da visibilidade de travestis e homossexuais estava historicamente imbricada ao projeto conservador de nação engendrado pelo governo militar e operacionalizado pelos agentes da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), e contava também com o apoio de setores da sociedade como os adeptos das marchas da *Família com Deus pela Liberdade*, assim como dos ativismos da *Liga das Senhoras Católicas* que costumavam enviar correspondências para os órgãos de censura no intuito de coibir, principalmente nos programas de auditório como os apresentados por Chacrinha, Sílvio Santos e Flavio Cavalcanti, a presença de homossexuais públicos, como Clóvis Bornay, Denner Pamplona e Clodovil Hernandez. O argumento recorrente era que eles não eram bons exemplos de masculinidades, prejudicando a construção moral das crianças e dos jovens.

Como argumenta Carlos Fico (2017), a censura praticada pela DCDP era seletiva, “preocupava-se menos com o teatro do que com a televisão ou o cinema porque o público das peças era menor” (FICO, 2017, p. 22). Isso nos ajuda a entender a dinâmica da censura atribuída aos *Dzi* que, durante os primeiros dois anos, apresentavam-se sem grandes problemas com o aparato repressivo. 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

---

<sup>184</sup> A relação entre as categorias “travesti”, “homem”, “mulher” e “andrógino” será aprofundada no capítulo 3.



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 interdito pelos censores. Hoje se decidirá sobre a exigência ou não de cortes no texto para o seu prosseguimento em cartaz (JORNAL DO BRASIL, 1974, p. 10).

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 Limonge (JORNAL DO BRASIL, 1974, p. 24).

Finalmente, no dia 14 de março do mesmo ano, a censura liberou o espetáculo, porém com algumas mudanças no figurino, como o aumento do tamanho das tangas:

[...] 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 (JORNAL DO BRASIL, 1974, p. 24).

No meio desse processo de censura, Lennie tinha sofrido um acidente que o obrigou a se afastar da rotina de ensaios:

Decididamente os Dzi Croquetes não estão com muita sorte. Depois de terem seu show proibido e agora quase liberado, foi a vez do excelente bailarino Lenie Dale ser atropelado e quebrar duas costelas. É muito azar para os meninos, que trabalham bem e inovaram o show-business carioca (CALDAS, 1974, p. 15)<sup>185</sup>.

---

<sup>185</sup>Noticiava Gracinha Caldas no *Diário de Notícias*.

A suspensão do espetáculo, associada à ausência da figura de comando do coreógrafo, 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” (LOBERT, 2010, p. 140).

Ou melhor, as divergências profissionais e de objetivos entre os *Dzi* apontavam para a necessidade de certa seriedade e de um compromisso ético diante de uma situação de crise, ao invés de pensar apenas no próximo figurino, afetando a relação de amizade, de harmonia e de cumplicidade da “família” *Dzi*. Certamente, no momento em que tiveram o espetáculo censurado, foi colocada em jogo a gestão da amizade, que demandava pensar menos em si e somar forças no coletivo, perder menos tempo com problemas cotidianos, banais e focalizar em questões de ordem social, como a subsistência do grupo, e uma postura e ação política diante da censura.



Figura 34: um dos registros dos ensaios dos *Dzi*, da esquerda à direita, Roberto de Rodrigues, Cláudio Gaya, Paulette e Cláudio Tovar  
Fonte: Alvarez e Issa (2010)

Outro fator esgarçado pelos conflitos já mencionados era o de ordem financeira. Se observarmos 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. Pelo contrário, na experimentação estética engendrada na atmosfera da contracultura e da resistência à ditadura, na relação

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, como sugere Ortega (1999).

Quem nos lembra também das constantes brigas é “Nega” Vilma, que, considerada uma espécie de “mãe preta” dos *Dzi*, era amiga e muito próxima de Lennie. Ela surgiu no cotidiano do grupo em São Paulo, na casa da Aclimação, exercendo uma espécie de governança feminina sobre seus membros. As informações que obtive sobre ela estão restritas ao documentário, mas o que chama atenção são a sua presença e ingerência nos momentos de conflitos, de alegrias e de dissabores. Ela exercia uma função considerada 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 conversa (ALVAREZ; ISSA, 2010).



Figura 35: “Nega” Vilma  
Fonte: Alvarez e Issa (2010)

A casa da Aclimação situava-se à Rua Heitor Peixoto, na região central da cidade de São Paulo, e foi o segundo lugar que os *Dzi* moraram efetivamente depois da casa de Wagner em Santa Teresa. Segundo Lidoka (2012)<sup>186</sup>, essa casa se tornou um quartel

---

<sup>186</sup> Lidoka, em sua autobiografia, narra a história da tentativa de criação de uma versão feminina dos *Dzi*, as *Dzi Croquettas*. Um grupo formado por aproximadamente 16 mulheres que circundavam o entorno do grupo. O espetáculo denominado “*As Fadas do Apocalipse*” acabou não acontecendo, pois lhes faltavam uma determinada disciplina da dança e no canto. Todavia, a autora mostra como o “efeito *Dzi*” afetou muitas

general não só para os *Dzi* como também para as mulheres, as amigas e os fãs que viviam em torno do grupo, habitando em comunidade e experimentando modos coletivos de vida baseados em princípios de igualdade que, geralmente, não aparecem no âmbito da família nuclear.

Ao longo do relato de "Nega" Vilma, no documentário, é possível identificar, na própria fala da personagem e no modo como a narrativa é construída que ela encarna elementos fundantes da figura histórica da mãe-preta, que “mescla afeto e proximidade, com hierarquia e diferença” (DEIAB, 2006, p. 48), ou seja, ela assume uma postura de comando, é exigente no trato com os *Dzi*, mas é também quem administra os conflitos numa troca relacional de pílulas de afeto e de amizade (MIZOGUCHI, 2016), modulando e moldando a dinâmica familiar deles.

Para Ciro Barcelos, as constantes brigas e rugas eram “coisa de irmão”; eles brigavam e depois se apaziguavam, tendo muitas vezes a “Nega” Vilma como mediadora. É importante registrar que, ao lado de outras madrinhas dos *Dzi* (como Elke maravilha e Liza Minelli, duas mulheres brancas, artistas de reconhecimento nacional e internacional), “Nega” Vilma se tornou também uma referência e inspiração de feminilidade entre os *membros do grupo*. Nas palavras de Ciro Barcelos, ela tinha um glamour, um modo de se vestir e de se portar que os inspirava na construção de suas personagens. Além disso, afirma, ela acabou assumindo uma espécie de “autoridade feminina dentro dos *Dzi*” (ALVAREZ; ISSA, 2010), pois viajava com eles e atuava como governanta, controlando os tietes (fãs), os namorados e as namoradas que circulavam pela casa.

A princípio, entre os *Dzi*, Lobert (2010, p. 100) assinala que “a equidade pecuniária era um conceito de bom senso”; Em outras palavras, 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” (LOBERT, 2010, p. 100). Por ser um artista reconhecido no mercado artístico, “tinha um precedente da época da boate [Mr. Pujol], ganhava seu próprio salário” (LOBERT, 2010, p.100). Paralelo ao grupo, porém, continuava dando aulas e

---

mulheres e fãs na época. Mesmo sem o sucesso das *Croquettas*, três delas, Regina Chaves, Lidoka e Edyr de Castro, levaram parte dessa experiência criativa para o sexteto feminino *As tais Frenéticas*.

montando coreografias. Dessa forma, garantia para si um ganho maior e, conseqüentemente, a tensão se dava na hora de definir o salário de cada um antes de cada novo espetáculo. Como aponta Lobert (2010):

[...] 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 teatral (LOBERT, 2010, p. 100).

Nesse caso, é agenciada e cristalizada a imagem do pai provedor, pois se esperava que os integrantes mais velhos e experientes, como Wagner, que obtinha ganhos por parte dos direitos autorais, revertissem os ganhos para o coletivo. Por ser visto e se ver na posição de idealizador do grupo, Wagner “vai garantir a melhor remuneração”. Ele 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!” (BARCELOS; BRITO, 2013, p. 57).

Em vista disso, Lobert (2010) 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” (LOBERT, 2010 p.101). Se levarmos em consideração que socialmente aos homens é atribuído a função de obter recursos financeiros na manutenção e no sustento, principalmente da família, além da remuneração ser socializada como uma prática masculina, gestada e controlada pelo *pater*, pai, macho, provedor, não é de se estranhar como a questão dos ganhos e da partilha entre eles gerou conflitos e tensões.

Certamente, não é difícil reconhecermos que, quando o dinheiro entra nas relações de amizade, a chance de tencionar as posições de poder e de gerar faíscas no convívio é grande. Lobert (2010) afirma que a concretização dessa “equiparação interna de salários” ocorreu meses antes da saída de Lennie dos *Dzi* (janeiro de 1976). Assim, a autora argumenta que essa questão financeira teria sido o ponto final para a saída de Lennie dos *Dzi*.

Para Jarbas, a demanda por uma melhor remuneração também era uma das suas queixas, e isso, segundo Lobert (2010), teria agravado as tensões e acelerando a sua saída

do grupo. Ou melhor, uma questão externa, como a demanda por recursos financeiros para a manutenção do grupo e dos espetáculos, aliado às tensões recorrentes no jogo das relações cotidianas, na demarcação dos personagens nos palcos, como alegava Jarbas, colocava em disputa o desejo ou a vontade de criar relações estáveis nessa “família”.

Por esses motivos, é perceptível como as posições de “pai” e de “mãe” eram tributárias de figuras heterocentradas, como o “pai provedor” e a “mãe cuidadora”, porém, ainda que isso signifique um *continuum* e possível cristalização dessas configurações de gênero, o fato de serem dois homens homossexuais performando tais papéis e posições de sujeito provoca fissuras nas insígnias de gênero e deslocamentos nesse *script* familiar, instituindo um jogo de apropriação, de ressignificação e de subversão da heteronormatividade.

Essa “família” forjada na trama das relações de amizade e de sexualidade entre homens, mas também atravessadas por presenças femininas como a governanta “Nega” Vilma, constituiu um jogo cênico com posições existentes, mas com e a partir de novos e outros tons que passavam pela experimentação coletiva e criação de outras condutas. As relações de poder nos *Dzi* não significavam uma mostra de submissão, mas um jogo estratégico, uma nova postura ética desdobrada na “possibilidade de dirigir e mudar o comportamento do outro” (ORTEGA, 2000, p. 89). Eles jogavam com a heterossexualidade compulsória, apropriavam-se e se (re)inventavam nas tramas do saber-poder. A noção de “família”, como aparece na declaração de um dos *Dzi*, mencionada acima, funcionava também como uma estratégia para fazer com que cada um trabalhasse e se comprometesse com o grupo.

É notório que a “diferença de quase 20 anos entre alguns deles” (LOBERT, 2010, p. 254) ajudou na convergência de ideias e de experiências de vida e na reinvenção de si, mas contribuiu também nas crises e nos conflitos internos do grupo. Logo, considerar esse conflito geracional, profissional e financeiro é um modo de olhar as relações entre os *Dzi* e ter uma visão menos romântica, idealizada e homogênea do grupo e das masculinidades disparatadas, forjadas e vivenciadas por eles.

No mais, entendo que suas performances apontavam para múltiplas direções, como o questionamento da heterossexualidade compulsória, a clivagem entre os campos masculino e feminino e a (re)produção, a (res)significação e a (re)apropriação das

imagens, dos enunciados e de técnicas acionadas na construção das masculinidades a partir do entrecruzamento e da heterogeneidade dos fluxos culturais desses treze homens com suas singularidades, numa “sucessão diacrônica de pontos percorridos por um sujeito que se constrói e se desmancha permanentemente” (ALQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 24), não estando circunscritos a um único *modus operandi* de se fazer “família” e/ou sujeito de gênero, ressignificando, assim, o vínculo de parentesco e de amizade.

Ao adotar termos como “pai”, “mãe”, “tia”, em uma perspectiva histórico-cultural da construção de parentesco, os *Dzi* incorriam num processo de ressignificação da noção de “família”. Evocando a “construção social e discursiva da comunidade, uma comunidade que vincula e cuida e ensina e abriga e habilita” (BUTLER, 2019, p. 223).

Como num jogo de espelhos, diria Eribon (2008), 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 atravessados por posições de gênero, de sexualidade, de raça, de classe e de geração, por isso são identidades nômades (NAVARRO SWAIN, 2000), instáveis. Assim, e em concordância com Cysneiros (2014), os *Dzi* forjaram um grupo heterogêneo,

[...] composto por brancos, negros [pardos] 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 vida (CYSNEIROS, 2014, p. 29).

## Capítulo 6 - O Doce e o amargo nas relações de amizade dos *Secos & Molhados*

Afrontar os microfascismos é a única forma de ainda se poder viver a amizade no que ela tem de criadora, de fertilizadora (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001).

Diferentemente dos *Dzi*, que forjaram uma noção de “família” e um modo coletivo de vida, nos *Secos & Molhados* temos a constituição de uma relação de amizade protagonizada por três homens cisgêneros, com sexualidades distintas e atravessadas pela

ingerência de alguns “homens de poder” que foram importantes na curtíssima história da invenção do “meteórico fenômeno”, como o empresário Moracy do Val e João Apolinário, pai de João Ricardo. Assim como os *Dzi*, os *Secos & Molhados* também se valiam de uma estética andrógina e de uma ambiguidade cênica que embaralhava noções de gênero e de sexualidade. Por isso, indago: como a adoção do regime de amizade entre homens de orientações sexuais distintas<sup>187</sup> forja, tenciona e modula as dinâmicas de gênero na construção e nas performances das masculinidades?

A construção de uma intimidade e de uma relação contingente de amizade entre os *Secos & Molhados* ocorreu, principalmente, por meio dos ensaios. Em dezembro de 1971, Ney Matogrosso residia em São Paulo, no apartamento da amiga Sara Feres, pois atuava na montagem da peça infantil *Dom Chicote Manca e seu fiel companheiro Zé Chupança*, dividindo-se em múltiplos personagens, como o espantalho, o pastor de ovelhas e o secretário do Rei.

Em 1972, celebrou-se o sesquicentenário da Independência e, pelo país, incensavam-se comemorações à direita e à esquerda. Segundo Miguel de Almeida (2019), enquanto os militares exultavam com a presença de parte da população nos desfiles cívicos, do outro lado, opositores ao regime também se valiam de canções e de peças de teatro exaltando a liberdade e a Independência como uma forma de se contrapor ao momento político. Nesse contexto, Ney atuava em obras que irradiavam esse desejo de liberdade. Uma delas foi *A viagem*, do dramaturgo Carlos Queiroz Telles, adaptação de *Os Lusíadas*, como afirma Ney:

[...] foi a peça que mais me exigiu e me preparou para a música, pois era realmente um musical, com setenta pessoas em cena e uma banda - que depois acompanhou o *Secos & Molhados* nos shows. Eu ficava dançando no escuro, reproduzindo os sons no meu corpo, foi assim que tomei consciência de que podia dançar (MATOGROSSO, 2018, p. 66).

---

<sup>187</sup> Alguns autores abordam as nuances, as negociações e os novos sentidos nas amizades entre homens com orientações sexuais distintas em contextos sociais diversos. Conferir: CONNELL, Raewyn. A very straight gay: masculinity, homosexual experience, and dynamics of gender. *American Sociological Review*, p. 735-751, 1992. SOUZA, Rolf Ribeiro de. *A confraria da esquina: o que os homens de verdade falam em torno de uma carne queimando*. Rio de Janeiro: Bruxedo, 2003. OLIVEIRA, Cleber Teixeira de. *Homem é com “H” maiúsculo: construção da identidade masculina e conflitos da relação intragênero*. Curitiba: Appris, 2020.



Em seguida, também atuou na peça infantil *A menina que viu o Brasil nascer*, interpretando uma espécie de professor “maluco” que criava uma máquina do tempo que levava os passageiros para o ano de 1822. Nessa peça, João Ricardo era o autor das canções e Gerson Conrad era o diretor musical. Tais experiências profissionais vão aproximar o trio e contribuir na construção de uma rede entre os *S&M* no contato com outros profissionais da música que irão compor a banda complementar quando da gravação do primeiro álbum do trio, como veremos adiante.

Entre janeiro e dezembro de 1972, a dinâmica da amizade entre João Ricardo, Gerson Conrad e Ney Matogrosso foi sendo engendrada por meio dos constantes ensaios ao mesmo tempo em que se dividiam com outros compromissos profissionais. João continuava como jornalista, Gerson ainda cursava arquitetura e Ney se dividia com as peças em cartaz e a venda de artesanato. Durante os ensaios, algumas posições e disputas foram sendo instituídas de modo, digamos, intuitivo. As duas figuras mais proeminentes nesse processo foram João Ricardo e Ney Matogrosso.

Ao longo da trajetória dos *Secos & Molhados*, João não abriu mão da posição de idealizador do trio (sendo o principal responsável pelas composições), enquanto Ney, por sua vez, se converteu no corpo e na principal voz característica das performances artísticas do conjunto. Para se ter uma ideia, quando o grupo se desfez, como veremos adiante, João Ricardo tentou encontrar outro vocalista que emulasse a performance de Ney, principalmente a voz. Almeida (2019) descreve que, antes da descoberta de Ney mediada por Luhli, João se aventurara na arte do canto nas primeiras tentativas de promover o que seria conhecido em 1973 como o trio musical andrógino *Secos & Molhados*,

[...] não que ele fosse nenhum desastre, mas João Ricardo percebeu que a voz de Ney não era apenas diferente: era especial demais. As músicas, então na modesta interpretação de João Ricardo ou de Pitoco, o primeiro vocalista da banda, ao serem vestidas por Ney, ganharam amplitude e originalidade que não podiam ser descartadas. Ou ignoradas (ALMEIDA, 2019, p. 93).

Inicialmente, os ensaios aconteciam na casa de João Ricardo, na Alameda Ribeirão Preto, no Bairro do Bixiga, e depois na casa do pianista Tato Fischer, na Rua Maria Antônia, na Consolação, na cidade de São Paulo. Eram longas tardes dedicadas a encontrar um ponto de equilíbrio e harmonia entre três vozes masculinas.

No início dos anos 1970, a estética musical brasileira era atravessada por nuances vocais das mais distintas, desde cantoras com vozes mais graves até cantores com vozes mais agudas, rasgadas. Essa experimentação vocal e visual também pode ser entendida como um dos efeitos da estética andrógina que se constituía como uma possibilidade legítima de reinvenção de si e de produção cênica da contracultura. Com a matéria intitulada *Do dó de peito à rouquidão*, o jornalista e crítico musical Tárík de Souza (1974) analisou e descreveu as transformações vocais da música popular brasileira como uma certa “regressão à adolescência”.

**Mudanças nem sempre significam novas tendências estabelecidas, consolidadas.** Muitas vezes, períodos de transição exageradamente inspiram atemorizadas análises de fenômenos irreversíveis. Na pré-história da música popular, os processos rudimentares de gravação exaltaram o dó de peito. [...] Com a bossa nova, a música brasileira sofreu sua primeira mudança de voz. A tônica saiu do berro para a voz colocada, do malabarismo para a técnica enxuta e emoção projetada. O timbre, a cor dos tons passaram a ter atração maior que sua simples intensidade linear. [...] João Gilberto – entre outras razões, evidentemente – conseguiu projetar-se pela clareza das idéias, expostas em sua voz pequena. Outro teórico e principal continuador de João, Caetano Veloso, esgotou todas as possibilidades desse caminho, usando muitas vezes (por influência dos cantores negros) o lado avesso de sua voz, a rouquidão como timbre. E Walter Franco [VARGAS, 2010], em seu boicotado LP *Ou Não*, de ano passado [1973], vomitou emoções, filtradas por um aprendizado teatral, fazendo o ouvinte sentir que sua voz já não saía do peito, ou não mais apenas que ‘os desafinados também têm coração’. Cantava direto com as vísceras, usadas como caixas amplificadoras de seus conceitos. Enquanto à garganta cabia um papel tão maleável e rico quanto o próprio uso de um microfone. Como – por enquanto – nada mais restasse a inventar e a voz da música popular ocupasse toas as extensões oferecidas no momento pela eletrônica brasileira, parecia chegada a vez do silêncio. Ou da simples redundância. Mas o que acontece no Brasil é uma, no mínimo curiosa, **regressão à adolescência.** Em parte inspirado pela androginia internacional de superídolos como Alice Cooper, David Bowie, Marc Bolan, Mick Jagger, brotaram os vocalistas ambissexuais nacionais. Apenas, vivendo ainda o reinado do timbre, nem sempre essas explosões ultrapassaram os limites daquela **troca de voz da puberdade**, raramente corporificando as idéias representadas. Os novos ventos das artes relacionadas à música parecerem favorecer o clima das transformações. Ocupam agressivamente diversos setores artísticos brasileiros, Valéria, Rogéria, Dzi Croquetes, as Croquetes, Edy Star, entre outros, e, desde Nana Caymmi, num esplêndido e esquecido LP de 1965, **as mulheres começaram a engrossar a voz**, ainda que isso significasse uma intenção de movimento, talvez nem mesmo uma intenção (SOUZA, 1974, p. 2, grifos nossos).

É perceptível, no discurso de Tárik de Souza, um saudosismo do estilo heterocentrado das vozes masculinas e femininas corporificadas por João Gilberto e Nana Caymmi, em contraposição ao que o jornalista denomina de vocalistas ambissexuais e pouco afeitos ao que seria considerado, na sua concepção, uma voz adulta, madura ao invés da troca de voz tão característica das transformações físicas proporcionadas pela fase da puberdade, diria Tárik (1974). Segundo Herom Vargas (2010a), a emergência da experimentação vocal e visual masculina protagonizada por nomes como Walter Franco, Tom Zé e *Secos & Molhados*, foi possibilitada pelo cruzamento de quatro elementos: “a expansão da indústria fonográfica, a TV e a imagem televisiva, o uso conceitual do álbum e a presença da contracultura no imaginário de artistas e público” (VARGAS, 2010a, p. 86).

Mas, para além desses elementos, o que o autor não explora, tendo os *Secos & Molhados* como interlocutores, é a dimensão disruptiva que essas performances vocais e visuais produziam na construção das masculinidades e nas relações de amizade entre eles e também nesse “imaginário artístico e público”.

Se João Ricardo reconheceu a inovação trazida por Ney na interpretação de suas canções, “os ensaios serviram para evidenciar o temperamento dos membros do grupo e para estabelecer de imediato” (ALMEIDA, 2019, p. 94) as posições de poder e hierarquias subjacentes na dinâmica da relação de amizade entre eles. João conduzia os arranjos e a distribuição das vozes, “dava suas orientações, reprovava os caminhos vocais tentados por Ney, aplaudia os resultados” (*Ibidem*). A princípio, eles tentavam emular a performance vocal do quarteto masculino norte-americano *Crosby, Stills, Nash and Young*, uma banda de folk rock que surgiu em fins de 1960 e foi constituída por ex-integrantes de outras bandas. Eram reconhecidos pelos arranjos vocais:

[...] nuançados, que soavam muitas vezes em uníssono, mas sempre com surpresas no percurso, e seus integrantes navegavam em diversos registros. [Mas] para emular semelhante sonoridade, a banda brasileira precisaria sacrificar o diferencial de timbre trazido por Ney ou modificar radicalmente o tom de João Ricardo, mais grave (ALMEIDA, 2019, p. 94).

Dessa maneira, os *Secos & Molhados* vão imprimir outra tonalidade aos vocais masculinos na cena musical brasileira nos anos 1970 e, na prática dos ensaios, moldavam

e modelavam a construção de intimidade necessária à harmonização performática e à identidade musical do conjunto. Por meio dos ensaios, o trio chegou a um breve consenso que marcaria a curta trajetória da banda, com dois discos gravados com essa composição vocal:

Ney no papel de interprete principal, em seu agudo característico, soando mais alto, em destaque; Gerson em uma voz média, como em uma viagem pela melodia; e João Ricardo com seu grave que por vezes espelhava o de Ney (ALMEIDA, 2019, p. 95).

Ainda sem maquiagem, em um dos registros fotográficos dos ensaios do trio (Figura 36, 37 e 38), é possível identificar semelhanças estéticas como os longos cabelos, além de algumas diferenças, como o uso da barba por João e Gerson e a postura esguia de Ney que, aos poucos, foi ganhando confiança na arte do canto e obtendo densidade e forma até materializar a composição estética com uso da maquiagem inspirada no teatro Kabuki japonês.

Enquanto os outros músicos combinavam calça de boca larga com sapato e camisa abotoada ou de malha, mas sempre fechada, Ney, na segunda imagem abaixo (Figura 36), apresentava um estilo mais livre e despojado, com calça jeans, um tamanco e uma camisa desabotoada que deixava seu peitoral peludo em evidência, ou, usando um *top cropped*, peça muito comum na moda masculina da época e que voltou ao vestuário contemporâneo, principalmente entre os fashionistas e profissionais da área da moda. Quando maquiado, na maioria das vezes, Ney aparece com a parte superior do corpo nu, com uma pintura marcante e um olhar expressivo. Esses elementos permitem visualizar múltiplas expressões e performances de gênero, corporificando não uma, mas várias masculinidades no e através dos *S&M*, tencionado os ideais de virilidade que circulavam à época, que almejavam expurgar tudo que pudesse ser relacionado ao feminino.



Figura 36: Ensaio dos *Secos & Molhados* em São Paulo  
Fonte: Matogrosso (2018, p. 71)



Figura 37: Registro de um dos ensaios dos *Secos & Molhados* em 1973 com a banda de apoio  
Fonte: Folha de São Paulo (2017)



Figura 38: *S&M* e a banda de apoio. Entre Gerson, sentado à esquerda, com violão, e João Ricardo, em pé à direita, num estúdio em São Paulo, 1973.

Fonte: Matogrosso (2018, p. 82-83)



Figura 39: Gerson, João Ricardo e Ney no camarim.

Fonte: Matogrosso (2018, p. 81)

O visual barbudo era recorrente entre os homens em fins nos anos 1960 e ao longo dos 1970. Cantores como Raul Seixas, que também usava a boina vermelha, um dos símbolos da imagem viril e revolucionária mimetizada em Che Guevara, também aderiu a esse estilo. Precisamente, podemos imaginar que se não fosse uma certa dose de ousadia catalisada por Ney no uso nada convencional de maquiagem, purpurina e acessórios na composição visual do trio, esse poderia ter sido apenas mais um conjunto musical com pouca reverberação social, musical e política.

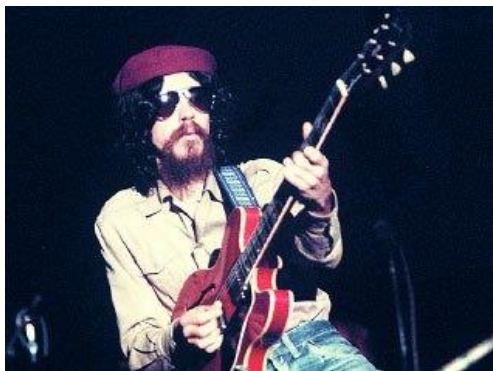


Figura 40: Raul Seixas  
Fonte: HQ Rock (2013)



Figura 41: Che Guevara  
Fonte: Pensar Piauí, 2020

Porém, Ney se recusou a aderir a esse visual, gerando uma das primeiras tensões na relação de amizade entre eles. Em suas palavras, a respeito do ocorrido:

[...] o personagem criado para o *Secos & Molhados* foi uma manifestação artística minha, tive que enfrentar inclusive críticas do próprio grupo – eles achavam que eu estava me excedendo. Queriam me obrigar a usar uma boina de Che Guevara, mas não tinha absolutamente nada a ver comigo, seria falso da minha parte colocar aquilo na cabeça (MATOGROSSO, 2018, p. 60-61).

O medo de ser associado ou rotulado como um grupo de cantores homossexuais anuncia uma das clivagens nas relações de amizade entre homens de sexualidades distintas. E essa tensão vai acontecer não só quando da concepção visual dos *Secos & Molhados* como também na produção da arte da capa do primeiro álbum, como veremos adiante.

O primeiro embate entre eles, principalmente entre João Ricardo e Ney, foi a composição do figurino do trio. O primeiro queria colocar todos com uma boina estilo

Che Guevara; era um entusiasta do discurso revolucionário marxista da época, pois seu pai – intelectual da esquerda portuguesa e crítico da ditadura de António Salazar – exercia uma precisa ingerência sobre o jovem Ricardo, que crescera “em um ambiente recheado de convicções, análises políticas e de paixões inflamadas” (ALMEIDA, 2019, p. 42).

Ney, por sua vez, não era um entusiasta da figura masculina autoritária, pois já tinha rompido com o seu pai e, possivelmente, não almejava figurar uma masculinidade fundamentada na virilidade e na heterossexualidade compulsória. “Queriam me obrigar a usar uma boina de Che Guevara, mas não tinha absolutamente nada a ver comigo, seria falso de minha parte colocar aquilo na cabeça. Não! Bati o pé e mantive minha vontade” (MATOGROSSO, 2018, p. 61). Esse episódio configura um duelo viril, uma disputa entre noções idealizadas de força, “de segurança e maturidade, certeza e dominação” (VIGARELLO, 2013, p. 7). Enquanto Ney se afirmava como sujeito e dono de si, pois é ele quem vai conduzir em primeira voz os *Secos & Molhados*, João Ricardo vai se colocar, ao longo da história do trio, como o seu principal idealizador, não abrindo mão desse lugar de poder.

### **6.1 - Itinerários das relações de amizade nos *Secos & Molhados***

Foi nos bastidores da peça infantil *A menina que viu o Brasil nascer*, no teatro Zaccaro<sup>188</sup>, em São Paulo, que João Ricardo conheceu o pianista Tato Fischer, que o ajudara na composição de uma das músicas da trilha sonora do espetáculo. Nesse processo de composição e arranjo, João Ricardo “contou sobre o seu grupo *Secos & Molhados*, os ensaios com Ney e Gerson [...] e convidou Tato para estar com eles, ao piano” (ALMEIDA, 2019, p. 97-98).

Assim como os *Dzi Croquettes* tinham o teatro como um ponto em comum que os congregava, na trajetória dos *Secos & Molhados* e da banda de apoio, a música era o elo de aproximação e de construção desse regime de amizade. Em seguida, Tato, como era conhecido, vai apresentar o flautista Sérgio Rosadas, também conhecido como Grippa, responsável pela inserção da flauta doce e marcante em muitas das canções dos *Secos &*

---

<sup>188</sup> O teatro Zaccaro surgiu por volta dos anos 1970 no espaço que, anteriormente, funcionava o cinema, fundando em 1940 e com aproximadamente 1.500 lugares. Localizado na Rua Rui Barbosa, 266, no Bairro Bela Vista em São Paulo. Encerrou o seu funcionamento nos anos 1990.



*Molhados*, como *Rosa de Hiroshima*. Ele também atuava na banda de apoio da peça infantil na qual Ney, João e Gerson trabalhavam.

A experiência desses músicos foi crucial na elaboração dos arranjos das canções que marcaram o sucesso do trio. Assim, os ensaios:

[...] eram abertos a experimentações e logo Grippa e Tato, instrumentistas calejados, trataram de rever andamentos das canções, desenhando alguns arranjos. Embora estivesse sempre disposto a ouvir sugestões, João Ricardo insistia em lembrar ao dois músicos recém-chegados como desejava cada linha, cada movimento. A última palavra era dele (ALMEIDA, 2019, p. 101).

Enquanto nos *Dzi* a hierarquia era algo mais subjacente (apesar de se fazer presente e ser necessária na construção de uma disciplina profissional, como advogava Lennie), nos *Secos & Molhados*, ela era mais explícita. Em 10 de dezembro de 1972, aconteceu a estreia oficial do trio. Mas como se deu os bastidores dessa primeira aparição do conjunto? Quais as estratégias de divulgação e de mobilização de uma rede de amizade?

Inicialmente, entre janeiro e novembro de 1972, o trio já tinha um repertório que incluía canções como *O vira* e *Fala*, que se tornaram marcantes na história da música popular brasileira. A divulgação foi de certa forma amadora, pois não se tinha os dispositivos de hoje como plataformas sociais (*Facebook*, *Instagram*, *YouTube*) que ajudam a atingir um grande número de pessoas em pouquíssimo tempo.

Sem dispor de recursos financeiros, Gerson usou parte do seu conhecimento de desenho advindo do curso de arquitetura e produziu um cartaz com o nome do grupo, os dias de apresentação e o nome do teatro. Segundo Gerson,

[...] alguns dias antes da apresentação, saímos pela Rua Augusta colando cartazes com uma arte que eu mesmo havia criado. Como era estudante de arquitetura, ao testar um novo normógrafo, enchi uma cartolina com as palavras “música e poesia” e escrevi *Secos & Molhados* na diagonal, numa letra cursiva que se aproximou do que viria a ser, posteriormente, a logomarca do grupo [vide a imagem abaixo]. Na gráfica, reproduzimos a criação em um papel pardo barato e saímos colando a divulgação em tudo quanto era poste da Rua Augusta. Nossa empolgação com o show e com o repertório superaram qualquer sinal de cansaço na atividade que durou a madrugada inteira (CONRAD, 2013, p. 40).



Figura 42: Cartaz de divulgação dos *Secos & Molhados*  
 Fonte: Conrad (2013, p. 41)

João Ricardo tomou para si as funções de relações públicas, diretor de marketing além das de compositor, instrumentista, *backing* vocal e produtor. No entanto, o ponto nodal dessa divulgação foi o agenciamento das redes de contatos adquiridas trabalhando como jornalista e o uso do prestígio social e profissional de seu pai João Apolinário que, além de comandar o setor de crítica da arte do *Última Hora*, também presidia a APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte). João Ricardo se fez valer dessas amizades e conseguiu algumas notas sobre a estreia dos *Secos & Molhados* em jornais como *Última Hora*, *Folha de São Paulo* e *Jornal da Tarde*.



Figura 43: Anúncio do concerto dos *Secos & Molhados*  
 Fonte: Folha de São Paulo (1972, p. 62)

Os maiores poetas brasileiros como Drummond, Bandeira, Vinicius e outros., serão cantados pelo grupo ‘Secos e Molhados’, no café concerto Casa da Badalação e Tédio, rua dos Ingleses, antigo Teatro do Meio, às 22 horas (FOLHA DE SÃO PAULO, 1972, p. 98).

Apesar disso, como se deu os bastidores dessa estreia? Qual a importância dessa Casa tendo em vista que se tinha outros teatros e boates compondo o circuito *underground* paulistano? No início da década de 1970, São Paulo era uma cidade grande, mas ainda não tinha uma volumosa população concentrada na *Pauliceia Desvairada*<sup>189</sup>, muito menos a profusão de carros e congestionamentos como conhecemos hoje.

Em 1972, tinha-se aproximadamente 6 milhões de pessoas que circulavam e viviam na região metropolitana. Boa parte da vida cultural da época se concentrava na região do Bixiga e podia ser acessada a pé, pois, “como a cidade era menor, a circulação ocorria de maneira mais tranquila, as distâncias não eram tão grandes e muitos dos trajetos podiam ser feitos a pé pelos integrantes dos *Secos & Molhados*” (ALMEIDA, 2019, p. 102) e demais frequentadores da boemia paulistana.

A Casa da Badalação e Tédio, por sua vez, funcionava como uma espécie de anexo ao Teatro Ruth Escobar, constituindo um espaço heterogêneo próximo do que conhecemos hoje como um centro cultural<sup>190</sup>, reunindo café, teatro, saraus, livrarias etc.

Localizada no alto da Rua dos Ingleses, no epicentro do Bixiga, também conhecido como A Bela Vista do palco brasileiro<sup>191</sup>, o Teatro Ruth Escobar “ostentava em 1972 o status de local mais antenado e multifacetado de São Paulo” (ALMEIDA, 2019, p. 107). Era comandado pela atriz e produtora luso-brasileira Ruth Escobar, que imprimia na gestão do espaço uma relação entre arte e política se posicionando na intensa luta política entre governo e oposição no final dos anos 1960.

Um dos espetáculos que marcou a importância do teatro foi a montagem da peça *Roda Viva*, escrita por Chico Buarque. Foi na noite de 18 de julho de 1968 que um triste episódio da nossa história recente ali ocorreu: após o término da montagem dirigida por

---

<sup>189</sup> Faço referência ao filme documentário que aborda a vida noturna LGBT na cidade de São Paulo. A volta da Pauliceia Desvairada. Direção de Lufe Steffen. São Paulo. 2012. 1 DVD (95min.).

<sup>190</sup> Como exemplo, temos o Centro Cultural Banco do Brasil, que reúne em seu espaço salas de cinema, teatro, cafeteria, exposições e outras atividades correlatas.

<sup>191</sup> Conferir: BIXIGA: a bela vista do palco brasileiro. Direção de Inês Cardoso. São Paulo: Plateau Produções, 2008 (26min.). Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=I\\_cCAHKEH7Y](https://www.youtube.com/watch?v=I_cCAHKEH7Y)>. Acesso em: 04 jun. 2020.

Zé Celso Martinez Corrêa, os integrantes do Comando de Caça aos Comunistas (CCC), grupo paramilitar de extrema direita criado um ano antes do golpe de 1964 e integrado por militares, policiais e jovens ligados a políticos de direita (também conhecido como Comando do Terror) consideraram a obra de conteúdo comunista e, por isso, atacaram o teatro e espancaram o elenco da peça *Roda Viva*<sup>192</sup>.

Esse espaço cultural também foi marcado pela ousadia cênica quando o cenógrafo e diretor teatral argentino Victor García propôs que parte das paredes internas do teatro fossem derrubadas para efetuar a montagem da peça *Cemitério de automóveis*, em 1968. “Sobre as ruínas, com imensas grades espalhadas pelos destroços, os atores encenariam dentro da oficina mecânica uma das peças referenciais do teatro moderno no Brasil” (ALMEIDA, 2019, p. 107).

Providencialmente, quando da estreia do trio, Ney atuava na peça *A Viagem*, encenada no teatro Ruth Escobar. A ideia era aproveitar a presença do público que tinha ido assistir à peça e que se deslocava para o pequeno bar que congregava uma clientela heterogênea formada por jornalistas, atores, atrizes, diretores e técnicos que, junto com um público diverso e atraído pela propaganda boca a boca, buscavam um dos 80 lugares disponíveis, para assistir às apresentações de artistas diversos, tal como os *Secos & Molhados*.

Em um primeiro momento, o trio apresentava um repertório com sonoridade acústica, leve, “sem a eletricidade roqueira e criativa adquirida com a chegada de Verdaguer, Carrera e do baterista Marcelo Frias” (ALMEIDA, 2019, p. 30), que, até então, obedecia a uma tessitura idealizada por João Ricardo na tentativa de espelhar a performance vocal do conjunto norte-americano *Crosby, Stills, Nash & Young*.

Antes de se tornar um fenômeno da música popular brasileira, os *Secos & Molhados* protagonizaram três apresentações com casa lotada, entre os dias 05 e 12 de dezembro de 1972. A voz marcante de Ney, somada a canções fundamentadas em poemas de autores cânones, como Vinicius de Moraes e Manoel Bandeira, mais as notas em jornais e a elaboração de uma rede de amizade formada por colegas de teatro, amigos,

---

<sup>192</sup> Conferir: MEMORIAL da Democracia. *CCC volta à cena em ataques a teatros*. Disponível em: <<http://memorialdademocracia.com.br/card/ccc-volta-a-cena-em-ataques-a-teatros>>. Acesso em: 04 jun. 2020.

jornalistas, técnicos de som e de cenografia e pelo público que começava a se identificar com a incipiente proposta andrógina do trio, a experimentação performática do corpo e o reposicionamento da música no centro de uma nova concepção de política, deixando “de ser vista apenas como diversão, mero entretenimento, e ganhara status de importante corpo político, com músicos no papel de porta-vozes da oposição e das insatisfações” (ALMEIDA, 2019, p. 116) de uma fração da sociedade mais engajada na contestação dos autoritarismos e reivindicando mais liberdade no campo dos corpos, dos desejos, dos afetos e das relações sociais burocratizadas, ajudam-nos a compreender a ascensão dos *Secos & Molhados*, irradiando novas performances de masculinidades e fraturando as insígnias do masculino.

Situar o trio dentro dessa espacialidade geográfica e cultural significa observar como a dinâmica das relações de amizade empreendidas por meio da música e da circulação dos corpos engendra “modos de pensar, modos de querer, modos de falar, modos de gostar, [...], modos de amar, modos de desejar, modos de olhar” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2008, p. 61) na reinvenção de si e, por meio das performances corporais, os *Dzi Croquettes* e os *Secos & Molhados* expressavam “em gestos, em modos de vestir, de dançar, de andar, de se pôr de pé ou de sentar” (*Ibidem*) clivagens na performances de masculinidade e no enunciado da virilidade.

Até o lançamento em nível nacional do trio, com seu primeiro álbum em 1973, foi se constituindo não só uma relação de amizade com outros músicos que viriam integrar a banda de apoio nas apresentações e na gravação do primeiro LP, assim como o surgimento do primeiro empresário. Entretanto, em que circunstâncias Moracy do Val se tornou o empresário do trio? Como e por que novos músicos foram agregados? É o que veremos adiante.



Figura 44: Gerson, Moracy do Val, Ney e João Ricardo  
Fonte: Almeida (2019, p. 248-249)

## 6.2 - Masculinidades em conflito nos *Secos & Molhados*

Em janeiro de 1973, os *Secos & Molhados* continuaram suas apresentações na Casa da Badalação e Tédio. Na época, ainda não tinham decidido a identidade visual do conjunto, subiam ao palco vestidos com calças jeans, camiseta branca e de cara limpa, sem maquiagem ou purpurina.

Enquanto as dimensões dos arranjos e das composições eram atribuições de João Ricardo e Gerson, efetivamente, a composição estética que catapultou o trio ao estrelato é de Ney, configurando a dinâmica da amizade e da hierarquia entre eles. Ney, que era o mais velho do trio e tinha uma história de vida mais complexa, tendo rompido com a família devido à sua sexualidade, mostrava-se muito decidido no que almejava para si, passando por uma resistência às imposições ou aos anseios do colega João Ricardo na tentativa de vesti-los como Che Guevara.

Nesse processo de composição de uma identidade visual surgiram vários incômodos entre eles. Tudo começava pela dança e pelo rebolado da performance de Ney, somados ao uso da purpurina no rosto. O cantor relata que “não ‘se sentia autorizado’; nem João nem Gerson se mostravam dispostos a seguir a mesma estética” (ALMEIDA, 2019, p. 123).

Inicialmente, nas primeiras apresentações do trio, Ney se valia do uso de purpurina no rosto e aproveitava o pouco espaço que tinha no palco para testar novos passos, dançando de modo sinuoso, numa espécie de jogo erótico que marcaria sua performance artística mesmo após o fim do trio. Com o incipiente sucesso do conjunto, Miguel de Almeida (2019, p. 111) descreve que Ney almejava “manter sua identidade camuflada. Estaria no palco como um ator, o que de fato era, antes de pensar em ser um intérprete. Para a vida cotidiana, pretendia manter seu anonimato, sua discrição. Forjaria um personagem”.

O personagem de Ney tinha uma função ambígua, era uma estratégia de autopreservação de sua identidade e privacidade, proporcionando uma sensação de segurança para explorar no palco a dimensão cênica de sua persona artística, mas também volatizava, e isso de modo circunstancial e localizado, a emergência de uma estética glitter que começava a “sair da Inglaterra por meio de algumas bandas e também de filmes experimentais” (*Ibidem*).

Numa dessas apresentações, Ney tinha saído da peça *A Viagem*, com o rosto pintado de preto, pois interpretava um marinheiro. O espetáculo atrasou e, coincidentemente, ele subiu com o rosto sujo da maquiagem. Na ocasião, algumas amigas cariocas, como Luhli e Maria Alice, tinham ido prestigiar o show e, em conversa de bastidores, sugeriram o uso da purpurina, mas adivinhe por quê.

Tovar, que era ator e cenógrafo, no início dos anos 1970, junto com Maria Alice, trabalhou na peça infantil *O Jardim das borboletas*, no Rio de Janeiro. Um dos diferenciais na composição cênica do elenco foi o fato de Tovar caracterizar “os atores com purpurina, em excesso, espalhada pelo corpo” (*Ibidem*). Dessa maneira e conhecendo o caráter experimental de Ney, Maria Alice sugeriu o uso da purpurina e, por sua vez, o trio acabou aderindo a essa estética ambígua, mesmo com a resistência de João Ricardo e de Gerson.

Um dos elementos que instigou a adesão do trio à estética ambígua, segundo Almeida (2019), foi a reação do público. “O aplauso das plateias e a repercussão dos espetáculos dariam a eles outro compasso” (ALMEIDA, 2019, p. 123). Gerson Conrad, por sua vez, relata que “o choque do público foi tão grande quando nos viu com aqueles

rostos todos pintados que no dia seguinte a gente tinha o dobro de pessoas para nos ver” (GAVIN, 2017, posição 721).

Essa ideia de que o público instigou a adesão da estética ambígua nos *Secos & Molhados* é problemática, pois não há como quantificar tal afirmação. Penso que o fato de o grupo expressar uma performance dúbia na masculinidade hegemônica figurativizada por outros personagens, como Raul Seixas, causou um estranhamento estético, e os *Secos & Molhados*, por sua vez, entenderam e significaram como uma aprovação.

Tomados pela insurgência da contracultura e por uma crescente crítica ao *modus operandi* dos agentes políticos da ditadura com sua censura moral, essa experimentação corporal, vocal e estética funcionava como uma contramola que resiste e existe – para mencionar um dos versos dos *Secos & Molhados*.

Essa marca erótica e ambígua da performance de Ney vai se perpetuar também na sua carreira solo. Nos anos 1980, ele participou da gravação do Programa Chico & Caetano<sup>193</sup>, exibido mensalmente pela TV Globo, criado por Daniel Filho, escrito por Nelson Motta e dirigido por Roberto Talma. Na imagem abaixo, tem-se quatro performances de masculinidade diante do telespectador da época, sendo Chico aquele que tem uma composição estética de certa forma comum, roupas com cortes retos e soltas no corpo, passando pela “excentricidade” de Caetano, que explorava roupas com cortes nada convencionais, Paulo Ricardo como vocalista da banda de rock Revoluções Por Minuto (RPM) e Ney sendo o único desnudo, usando calça com brilho, botas com aparente estampa de pele de cobra, como consta na imagem a seguir.

---

<sup>193</sup>Conferir: MEDEIROS, Rosane. Chico & Caetano. In: \_\_\_\_\_. *Pura memória de algum lugar*. São Paulo, 25 jul. 2011. Disponível em: <<http://puramemoriadealgumlugar.blogspot.com/2011/07/chico-caetano.html>>. Acesso em: 03 jun. 2020.





Figura 45: Chico, Ney, Caetano e Paulo Ricardo  
Fonte: Medeiros (2011)

Quando investigamos as dinâmicas das relações de amizades entre homens, podemos identificar, como sugere Marcos Antonio Nascimento (2011, p. 149), “um processo contínuo de negociação de espaços a partir de visões e experiências de masculinidade”, a negociação ocorre, principalmente, no âmbito do controle sobre a forma como o sujeito visto como “diferente” deve se portar para não afetar ou macular a imagem de virilidade projetada pelos demais colegas, no caso de relações entre homens socialmente identificados como héteros ou gays. A performance de Ney que passou a se colocar no palco com peito nu, rosto pintado, “sua figura calada em cena só tornava maior o enigma sobre o cantor de tom inusual e intrigante” (ALMEIDA, 2019, p. 213), rasurava as insígnias de força e de virilidade associadas a “masculinidade revolucionária”, por exemplo. Isso nos ajuda a entender as tensões e o desconforto volatizado entre os *Secos & Molhados* devido o eixo da sexualidade e de uma expressão de gênero ambígua e de uma masculinidade difusa.

A amizade, nesse caso, e em concordância com Ortega (2000), prescinde uma dimensão ética que permite o sujeito se colocar numa dimensão coletiva, ou melhor, a amizade:

[...] supera a tensão existente entre o indivíduo e a sociedade mediante a criação de um espaço intertiscial (uma subjetivação coletiva), passível de reconsiderar tanto as necessidades individuais quanto objetivos coletivos e de sublinhar sua interação (ORTEGA, 2000, p. 91).

Por mais que houvesse uma resistência por parte de João e Gerson, no final, encontraram um ponto de equilíbrio na composição estética e performática do trio. Consenso negociado e que durou o tempo necessário ao conjunto.



Figura 46: A maquiagem veste os *Secos & Molhados*, João Ricardo, Ney e Gerson.  
Fonte: Almeida (2019, p. 248-249)

Ao pensar a ambiguidade de gênero, Miguel de Almeida (2019) reconhece que os *Dzi*, quando se apresentaram em São Paulo, no Teatro Treze de Maio, em 1973, teriam levado para “os teatros da classe média, espetáculo de dança, humor e música comparável, em São Paulo e no Rio, apenas às performances iniciais de travestis em boates estritamente gays” (2019, p. 211). Mas, sugere o autor,

[...] os rostos pintados e a purpurina estavam na mesma sintonia das performances dos *Secos & molhados*. Com algumas nuances, por certo. O tom trazido por Ney Matogrosso e Cia. Não poderia ser classificado como gay, mas sim andrógino. Ao contrário do *Dzi*, não havia escracho ou humor nas canções do grupo, e sim lirismo e contundência poética (ALMEIDA, 2019, p. 211).

Diferentemente das performances tradicionais da MPB protagonizada por nomes como Chico Buarque, João Gilberto e Tom Jobim, em que os artistas se apresentavam

com pouco movimento, os *Secos & Molhados* usavam e abusavam da dança e do rebolado, uma performance que poderia, facilmente, ser classificada como uma estética homossexual. O autor faz uma diferenciação que é pouco efetiva, classificando os *Dzi Croquettes* como um espetáculo gay e os *Secos & Molhados* como andróginos, mas, como já afirmei anteriormente, não busco abordá-los de modo linear, pois entendo que ambos são partícipes de um movimento de experimentação e contestação da forma, ou seja, a androginia também era irradiada por figuras como Edy Star e Maria Alcina, que brincavam com o deslocamento da voz aguda num corpo masculino e da voz grave no corpo feminino, abusando do uso de brilho e de roupas extravagantes.

Logo, a androginia era um desdobramento da filosofia da contracultura que desconfiava dos modos ortodoxos de existência e incitava outras práticas que passavam pelo corpo, pelo desejo e pelas relações de amizade. Outro ponto questionável é a suposta ausência de humor nas letras dos *Secos & Molhados*. Ora, o que é *O Vira* se não um lirismo com doses de humor?!

Miguel de Almeida enfatiza que, apesar do sucesso e das apresentações lotadas no Rio e em São Paulo,

[...] o *Dzi* nunca deixou de ser cult – uma forma discreta de classificar qualquer manifestação, ao menos no Brasil da época, como de empatia restrita, tolerada-, apesar de seu imenso sucesso, nacional e internacional. Mesmo após ter sido adotado pela cantora Liza Minnelli nos palcos estrangeiros, no Brasil não alcançou o grande público (ALMEIDA, 2019, p. 211).

Efetivamente, os *Dzi* se movimentavam pelo campo do teatro, que era mais restrito e com pouco apelo popular, enquanto os *S&M* passaram pelo teatro e alcançaram o grande público por meio dos LPs e das aparições nos programas de televisão. Por isso, não é por acaso que os *Secos & Molhados* estão no imaginário da música popular brasileira desde sua ascensão e término. Já os *Dzi Croquettes*, por sua vez, não comungam da mesma sorte, pois só em 2009 em diante se reacendeu a busca por conhecer e entender sua importância para a nossa história teatral e cultural recentes – por motivos já apresentados.

Todavia, continua o autor, os *Dzi Croquettes* ajudaram a colocar em cena questões de liberdade sexual e de linguagem de caráter debochado, apesar de não encontrar eco por parte da oposição de esquerda mais conservadora, “tradicionalmente refrataria à discussão de assuntos relativos às liberdades de escolhas individuais”

(ALMEIDA, 2019, p. 212) como o debate em torno da (homos)sexualidade e da liberdade sexual feminina. Nessa linha de raciocínio, Miguel de Almeida argumenta que o:

[...] *Secos & molhados* pegou o bastão e avançou muitas casas no confronto com preconceitos. Logo ultrapassou a categoria cult ao se tornar um fenômeno de massa. Por causa de sua popularidade exagerada, curiosamente, não foi importunado por essa mesma opinião conservadora (ALMEIDA, 2019, p. 212).

Considero que essa leitura é um pouco apressada, pois, apesar do sucesso do trio, haverá momentos de tensão com a censura e com os agentes de segurança pública durante algumas apresentações do conjunto. Por atuarem no campo musical, seu raio de atuação e popularização foi muito mais amplo – diferente dos *Dzi Croquettes*. Mas isso não significa que aquele foi herdeiro deste; em verdade, ambos partilhavam determinados fluxos culturais irradiados nas sendas da contracultura e das resistências ao autoritarismo, volatizando esses valores por meio de suas performances e deslocamento dos seus corpos nos palcos, nos espaços de sociabilidade, nas suas relações de amizade e nos enunciados jornalísticos.

Durante a segunda temporada do *Secos & Molhados* na Casa da Badalação e Tédio, no primeiro semestre de 1973, deu-se a chegada de outros músicos que iriam compor a banda de apoio. O convite se deu após um acontecimento deveras inusitado: uma briga. O motivo? Segundo Miguel de Almeida, numa noite de sábado, com a casa lotada, não existia um espaço entre palco e público, logo as conversas “se sobrepunham ao som das canções. [...] o vozerio começou a incomodar quem desejava apenas ouvir a banda. Logo se configurou uma espécie de racha entre os que pediam silêncio e os que não se importavam com o show” (ALMEIDA, 2019, p. 127-128).

Por consequência, esse desconforto entre os que queriam ouvir o show e os que queriam conversar e partilhar sua bebida se rompeu numa briga com cadeira voando de lado a lado da sala da Casa da Badalação. Coincidentemente, na ocasião, tinha-se na plateia os músicos e colegas de Ney que trabalhavam na peça *A Viagem*: Emilio Carrera, Willy Verdaguer, John Flavin e Marcelo Farias. No meio dessa confusão, e para proteger o amigo de cena, eles fizeram “um cinturão de mãos dadas em torno do *SECOS & MOLHADOS* acuado entre seus instrumentos” (ALMEIDA, 2019, p. 128) até que os ânimos fossem contidos. Após o término do show, e tomados por uma certa dose de

adrenalina, “a música e o confronto físico forjaram inusitada alquimia. [Pois] era algo típico do rock ‘n’ roll. Uma briga dava motivo para uma canção ou início de uma amizade” (ALMEIDA, 2019, p. 129).

Temos aqui dois elementos que merecem atenção. Primeiro, todos os amigos eram homens, evidenciando o quanto esse espaço, ou o percurso das relações profissionais empreendidas por nossos personagens, era marcado por uma sociabilidade masculina e masculinizante. Em seguida, temos a visão androcêntrica da narrativa engendrada por Miguel de Almeida (2019), que naturaliza a briga, a violência, como uma característica intrínseca do masculino e do *Rock and Roll*. Numa análise crítica das masculinidades, a violência (CECCHETTO, 2004) é uma linguagem historicamente constituinte das masculinidades hegemônicas e se expressa também no nível dos discursos, como nos xingamentos e nas injúrias. Demarca posições de poder e sedimenta hierarquias.

Dado que a construção da masculinidade “é uma experiência coletiva, em que um [ou vários] homem busca reconhecimento através de práticas com as quais conquistará visibilidade e status social perante seu grupo” (SOUZA, 2015, p. 36). Logo, não é forçoso dizer que, numa briga de bar, seria um equívoco levar desaforo para casa, segundo o script histórico e socialmente forjado sobre o “ser homem”. Há, nesse acontecimento, a corporificação e reiteração da masculinidade viril, visto que “a virilidade só pode ser vivida transversalmente em relação às esferas públicas e privadas” (WELZER-LANG, 2001, p. 465), porquanto, o “ser homem” perpassa uma constante reiteração da norma e das performances associadas ao masculino.

Todavia, ao invés de significar essa experiência como uma amálgama de adrenalina e confronto físico entre homens, penso ser mais rico e potente entender esse acontecimento como um encontro de potências afetivas e criativas (DELEUZE, 1998; HUR, 2016).

Em comparação ao processo de invenção dos *Dzi Croquettes*, a aproximação se dava, na maioria dos casos, pela empatia e pela alteridade no campo do desejo, por meio dos espaços de sociabilidade criativa, como nas aulas de dança e na criação coletiva dos personagens e encenação dos textos. Nos *Secos & Molhados*, por um acaso, a aproximação se deu de modo também contingente, como esse episódio, e contenções, como as negociações na composição estética. Com isso, e após o término do show, João

Ricardo tomou a iniciativa e os convidou para compor o conjunto somados ao flautista Grippa e o pianista Tato Fischer.

Ao longo dessa segunda temporada de shows na Casa da Badalação, em janeiro de 1973, entra em cena outro importante personagem na história dos *Secos & Molhados*, Moracy do Val. Freqüentador assíduo do Teatro Ruth Escobar, o encontro entre eles se deu de modo casual, quando, numa noite de sexta-feira, Moracy<sup>194</sup>,

[...] que tinha ido ao teatro [...] para assistir ao espetáculo do sambista Cyro Monteiro. Ao encontrar com João Ricardo, fora contagiado pelo entusiasmo do amigo e resolvera mudar de programa, decisão que dividiria sua vida entre antes e depois do *Secos & Molhados* (ALMEIDA, 2019, p. 124).

Afinal, quem era Moracy do Val? O que seu nome representava à época? Jornalista, produtor cultural e advogado, Moracy Ribeiro do Val nasceu em 1937, na cidade de São Paulo, onde seus avós moravam. Cresceu em Pindorama, uma cidade relativamente pequena do interior paulista. Filho de uma família protestante, essa vivência lhe possibilitou aprender a ler desde muito cedo, frequentava a “Escola Dominicana, conheço a Bíblia mais que todo mundo” (DO VAL, 2013), relata. Como diversão, frequentava o Cine Rio Branco, principal lugar de entretenimento da cidade.

“O dono do cinema, assim como meu pai, era maçom, e nós éramos todos amigos, formávamos uma comunidade muito pequena onde todo mundo se conhecia” (*Ibidem*). Essa rede de cumplicidade e solidariedade advinda de seu pai lhe possibilitava livre acesso ao cinema que, nas suas palavras, foi o início da sua paixão pela sétima arte. De alguma forma, essa experiência foi constituinte de sua subjetividade, pois, na vida adulta, produziu alguns filmes como *Menino da Porteira* em 1975, com o cantor Sérgio Reis, e sua regravação em 2009, com o cantor Daniel. Tem-se outros títulos como *Mágoa de Boiadeiro* e *Chumbo Quente*, ambos de 1977. Inclusive, relata

[...] foi neste mesmo Rio Branco, o cinema da minha infância, que anos depois, agora como produtor, fiz a grande estreia da primeira versão de *O Menino da Porteira*, em 1975. Nunca aquele cinema viu tanto público: eram caminhões e caminhões carregados de pessoas que

---

<sup>194</sup> Boa parte das informações obtidas sobre o jornalista e produtor cultural Moracy do Val estão disponíveis na entrevista concedida a Celso Sabadin. Consultar: DO VAL, Moracy. Entrevista com Moracy do Val. Entrevista cedida a Celso Sabadin. *Dois pontos*. [S.l.], dez. 2013. Disponível em: <<https://doispontosblog.wordpress.com/entrevistas/moracy-do-val/>>. Acesso em: 12 jun. 2020.

vinham da roça para ver o filme. Fiz questão de estreiar o filme ali, por uma questão afetiva (DO VAL, 2013).

Por volta dos 14 anos de idade, do Val saiu de Pindorama para estudar na cidade de São Paulo, no colégio Roosevelt na Rua São Joaquim, na Liberdade. “Lá fiz bons amigos, como Flávio Rangel, que também tinha vindo do interior, de Novo Horizonte. Sujeito muito culto, que veio a se tornar um dos maiores diretores de teatro do Brasil” (*Ibidem*), comenta.

Por volta dos 18 anos, do Val iniciou sua graduação em Direito na Faculdade da Universidade de São Paulo (USP), conhecida também como a faculdade do Largo São Francisco. Lá, conheceu alguns nomes que atuaram na construção do Teatro Oficina, como o diretor teatral Amir Haddad e o dramaturgo José Celso Martinez Correa, além do agente e produtor Sérgio Dantino. Do Val relata que mesmo numa faculdade de Direito,

[...] formou muito poeta, muito cineasta. Nelson Pereira dos Santos, por exemplo; Modesto Carone Neto, que fez Direito e fez Filosofia também, um sujeito inteligentíssimo que sabia alemão perfeitamente e traduziu as obras completas de Kafka. Na São Francisco tinha muitos poetas, e foi minha turma que fundou, mais ou menos em 1962 ou 63, o Grupo de Teatro Oficina. Nós montamos duas peças: Vento Forte para um Papagaio Subir, do Zé Celso, e A Ponte, do Carlos Queirós Telles. O Amir Haddad dirigiu e eu fui um dos intérpretes. Eu fazia um padre franciscano, imagina! (DO VAL, 2013)

Ao longo da sua trajetória educacional, construiu uma significativa e potente rede de colegas e amigos que foram cruciais na sua vida adulta e profissional. Boa parte deles era, em sua maioria, composta por membros da classe média, pois não era qualquer um que optava por cursar Direito no país. Visto que no Brasil, foi apenas no século XIX que os primeiros cursos de nível superior foram criados. Medicina<sup>195</sup>, Direito<sup>196</sup> e Engenharia<sup>197</sup>, e, desde então, atrelados aos membros da elite governante, somente no século XX incorporando os membros das classes médias mais abastadas.

Paralelo aos estudos em Direito, do Val também se envolvia com o teatro e depois com o jornalismo. No último ano da graduação, foi convidado para trabalhar como

---

<sup>195</sup> Em 1808 foram criadas as faculdades de Cirurgia da Bahia e de Medicina no Rio de Janeiro. Em Minas Gerais, na cidade de Ouro Preto, foram criadas a Faculdade de Farmácia (1839) e a Escola de Minas (1876).

<sup>196</sup> Faculdade Nacional de Direito do Rio de Janeiro (1891); Faculdade de Direito de Belo Horizonte (1892); Faculdade de Direito de Goiás (1898).

<sup>197</sup> Faculdade de Direito de Olinda/Recife (1827); Escola de Engenharia Mackenzie de São Paulo (1896).

jornalista no *Última Hora* pelo jornalista do *Estadão*, Marco Antonio Rocha. Inicialmente, relata do Val:

[...] comecei cobrindo o movimento estudantil, estas causas bem de esquerda que o *Última Hora* sempre abraçou. Cobri muito movimento secundarista também, que era muito forte. Aquela época estava fervendo, tinha os congressos da UNE, UEE, UESP. Foi uma fase boa! (DO VAL, 2013)

No *Última Hora*, conheceu e desenvolveu uma amizade com o jornalista e crítico teatral João Apolinário, pai de João Ricardo, fato que incidiu positivamente na aproximação entre do Val e os *Secos & Molhados*. Essas redes de amizade forjadas nos espaços de estudo possibilitaram outra constituição de si para um homem advindo do interior de São Paulo e que se tornou jornalista, advogado, produtor cultural e um assíduo frequentador da boemia paulistana. Na época, na condição de jornalista, um campo de possibilidade lhe foi sendo ofertado, depois de cobrir a movimentação do movimento estudantil, do Val foi convidado para escrever sobre o *Show Business*. Em suas palavras:

[...] mesmo sendo repórter fixo do *Última Hora*, comecei também a fazer freelancers para outros veículos, como a Rádio Piratininga, Correio Paulista, Diário Popular, etc. E de repente eu tinha uns três ou quatro salários, todos pequenos. Aí um dia, o Fernando de Barros me chamou. Ele era um jornalista português, produtor de moda, escrevia críticas de cinema para a TV Tupi, fazia um monte de coisas, tinha tantas atividades que me pediu ajuda. Ele pediu que eu passasse a escrever a *Show Business* que era uma coluna que ele tinha no *Última Hora* sobre televisão, teatro, cinema e variedades. E eu comecei a escrever a coluna para ele, primeiro assinando como “interino”, depois como “M.V. interino” e depois com meu nome mesmo. E por causa da coluna passei a frequentar o ambiente do show business, indo em estreias de peças, convivendo com o pessoal do teatro, da música, um pouco de tudo. E no meio daquele monte de jornalistas experientes no ramo, eu era o moleque besta da turma (DO VAL, 2013).

Como um jovem jornalista, do Val relata que foi bem acolhido por profissionais mais velhos e experientes, como:

Décio de Almeida Prado, do *Estadão*, **que tinha sido meu professor de filosofia no Roosevelt**; Sábato Magaldi, também do *Estadão*, um jornalista maravilhoso; Miroel Silveira, Marcos Pacheco, Belmiro Gonçalves, só feras. E eu era o porra louca caçulinha no meio de todos estes monstros. E eles me acolheram super bem! **Como eu passei a frequentar todo este meio artístico**, além da *Show Business* comecei a escrever também uma coluna de fofocas do meio artístico para a Rádio



Bandeirantes. Eu assinava com o pseudônimo de Abdalla e descia o cacete num monte de gente! (DO VAL, 2013, grifos nossos).

A construção da masculinidade, como sugere Welzer-Lang (2001), ocorre em diversas etapas da vida, como na infância, na adolescência, na juventude e na vida adulta, e se relaciona aos espaços de homossociabilidade, como a escola, o espaço profissional e de lazer. Nessas interações, posições e hierarquias são demarcadas e se sedimentam as insígnias do masculino na constituição do sujeito de gênero. São lugares em que a masculinidade é forjada e vivenciada entre os pares e, nesse processo, “aqueles que já foram iniciados por outros, mostram, corrigem e modelizam os que buscam acesso a virilidade” (WELZER-LANG, 2001, p. 462).

Tais elementos podem ser evidenciados em alguns momentos da fala de Moracy do Val, quando ainda era aluno da faculdade de Direito e foi convidado para atuar como jornalista, algumas portas foram sendo abertas por figuras de poder, como seu ex-professor de filosofia Décio de Almeida Prado, que atuava no *Estadão*. Por conseguinte, a possibilidade de frequentar um circuito boêmio e *underground* formado por casas de shows, boates, teatros, bares etc., e de se relacionar com uma série de artistas, dramaturgos, diretores, do Val pode constituir uma rede de contatos e de amizades, tendo livre acesso aos bastidores do mundo da arte em suas múltiplas linguagens (música, teatro, cinema etc.). Dessa maneira, do Val foi produzindo e sendo produzido como um homem de poder, um jornalista que, em paralelo, tornou-se um importante produtor cultural.

Tendo tamanha bagagem, o encontro com João Ricardo não foi menos providencial. No início de 1973, do Val se dividia entre vários empregos e atividades relacionadas ao mundo da incipiente produção cultural. Além da coluna sobre o entretenimento no *Última Hora*, também “editava o informativo de lançamentos mensais da gravadora Continental, Kurtissom, e ainda empresariava espetáculos de artistas” (ALMEIDA, 2019, p. 124).

Entre 1969-1972, trabalhou em parceria com o diretor Solano Ribeiro, na produção dos festivais da TV Record. Em seu currículo, tinha experiência na produção de shows de Bossa Nova no Teatro Arena, com Carlos Lyra e Roberto Menescal. Com essa competência e a pedido de Paulo Machado de Carvalho, diretor-proprietário da tevê Record, trouxe ao Brasil vários nomes internacionais, como o maestro e compositor norte-

americano Duke Ellington e o compositor argentino Piazzolla. Esses acontecimentos o fizeram aprimorar o olhar e conseguir identificar novas tendências no campo da produção cultural. Assim, quando encontrou João Ricardo no Teatro Ruth Escobar, foi convencido pelo jovem e filho do seu amigo Apolinário a assistir à apresentação dos *Secos & Molhados*.

Uma noite, por volta das 11 horas, eu estava saindo do Teatro Ruth Escobar, onde tinha ido ver a peça *A Viagem*, e encontro o João Ricardo, filho do João Apolinário. E o João Ricardo me convida para dar uma passada no “Café da Badalação & Tédio”, uma espécie de Café Concerto que a Ruth Escobar havia montado, para eu assistir ao show do grupo musical dele, que começaria à meia-noite. Eu fui. E ali conheci o grupo, que já se chamava *Secos & Molhados*, formado pelo João Ricardo, Gerson Conrad e agora também por um rapaz chamado Ney Matogrosso, que eu tinha acabado de ver, interpretando um português de bigodão, na peça *A Viagem*. [...] Então estavam no palco os três integrantes do *Secos & Molhados*, acompanhados de grandes músicos como Marcelo Frias, Willy Verdaguer e outros. Bom, quando eu vi o show deles, eu enlouqueci. Imediatamente percebi que aquilo poderia ser um grande sucesso. Eles já tinham uma fita demo que já havia sido recusada pela RCA, pela Odeon e em outras três ou quatro gravadoras. “Eu vou produzir estes caras”, pensei (DO VAL, 2013).

Após o show, João Ricardo o encontrou no camarim e a conversa foi produtiva para ambos. Segundo Miguel de Almeida (2019), João não imaginava que precisaria de um empresário, mas do Val já era um nome conhecido na cena musical brasileira da época, era um amigo de seu pai e ambos trabalhavam no *Última Hora*. Assim, uma parceria foi forjada e uma nova fase da história dos *Secos & Molhados* se iniciava.

A primeira medida foi preservar e aperfeiçoar a concepção dos *Secos & Molhados*; quando do Val os conheceu, eles já tinham um repertório estruturado, testado novos arranjos com os músicos de apoio e a composição visual andrógina que os diferenciava dos demais. Logo, do Val buscou manter essas características que, na sua visão, tinha potencial para “acontecer” e não deveria ser alterada. Em seguida, do Val começou a buscar uma gravadora que aceitasse gravar e lançar um trio, até então, desconhecido do grande público. Antes do lançamento do primeiro LP, a estratégia empreendida por Moracy do Val foi:

[...] **fazer vários shows no Teatro Aquarius**, que não me custava nada porque eu era um dos sócios, junto com o Altair Lima. Fizemos então apresentações no Aquarius, mas misturando o *Secos & Molhados* com

outros grupos. Dava uma média de 200 a 400 pessoas por apresentação. Daí eu aluguei o Teatro Itália para que eles estreassem, sozinhos, exatamente no dia do lançamento do disco, uma sexta-feira. Antes disso, naquela mesma semana, eles foram tocar no programa Clube dos Artistas, que fazia muito sucesso na televisão, comandado por Ayrtton e Lolita Rodrigues. Quando chegou a sexta-feira, mais de 600 pessoas lotaram o teatro Itália. E daí pra frente, só casas lotadas. Colocávamos mil pessoas em teatros de 300 lugares era uma loucura, um sucesso enorme! Teve um show que literalmente parou o trânsito na Zona Leste da cidade: foi no Juventus, que fica no bairro da Moóca, onde tinha 100 mil pessoas querendo entrar. Travou a cidade. **Quando eu senti o potencial, quando eu percebi no que o grupo poderia se transformar, eu fiz muito rapidamente uma agenda de shows que cobriu o Brasil inteiro em 20 dias.** Mandávamos um caminhãozinho na frente levando a luz e os cenários, a equipe era pequena e tudo foi um sucesso muito grande. No Rio de Janeiro tocamos num programa que o Moacyr Franco tinha na Globo, paramos Copacabana numa temporada no Teatro Tereza Raquel, lotamos o Maracanãzinho, depois o Gigantinho em Porto Alegre, era uma loucura! E o engraçado é que o Ney Matogrosso, que fazia artesanato, pulseirinhas, estas coisas, quando estava em São Paulo ele continuava fazendo o trabalhinho dele, sentado no chão da Avenida São João, perto do Correio, vendendo os badulaques. E ninguém reconhecia, porque no show ele aparecia todo maquiado [risos]. Já o **João Ricardo ia em todos os lugares, doido pra ser reconhecido, e por causa da maquiagem dos shows ninguém o reconhecia** [risos]. O João sofria muito com o sucesso do Ney, por isso o grupo não deu certo por mais tempo. E o João é um autor genial, foi uma pena ter estragado a carreira por causa de ciúmes (DO VAL, 2013, grifos nossos).

Conforme elencado no relato acima, Moracy do Val mobilizou toda uma rede de contatos para divulgar e lançar o trio na cena da música nacional. Cabe destacar o predomínio da presença masculina nessa rede. Até aqui, todos os nomes que mencionei, ao longo da trajetória dos *Secos & Molhados* e do Val, são nomes de homens. E isso pode ser entendido como um efeito da divisão sexual e generificada das relações de trabalho durante a segunda metade do século XX. Como relata Lidoka (2012), até meados dos anos 1970, a ideia de que mulheres envolvidas com o campo da arte poderiam se “corromper” moralmente era recorrente e, de certa forma, isso pode nos ajudar a entender essa ausência ou pouca presença de mulheres nas relações de amizade empreendidas por esses sujeitos, como o próprio do Val.

Semelhante aos *Dzi*, os *Secos & Molhados* também se apresentaram nos principais teatros das cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro. Porém foram as participações nos programas televisivos que amplificaram a presença do público nos

teatros e as participações nos programas de auditório no cruzamento entre cultura, comércio e indústria que começava a ser gestado nos anos 1970 de modo que os *S&M* foram alçados a um lugar de destaque com shows lotados e alta vendagem de discos.

Outro ponto que lança luz sobre as tensões entre João Ricardo e Ney Matogrosso passa pela relação com o sucesso e o reconhecimento público. Como já mencionei anteriormente, a composição estética fez parte de um consenso contingente entre eles, pois enquanto Ney almejava manter um nível de anonimato e, para tal feito, a maquiagem era um recurso eficiente, João almejava se apresentar com uma estética apologeta de Che Guevara, que por tabela não iria esconder suas identidades. Em verdade, em Ney, a música e a teatralidade se confundiam; a fronteira era tênue.

O teatro Aquarius era administrado pelo ator e pelo empresário Altair Lima e Moracy do Val, respectivamente. Situado na Rua Rui Barbosa, centro do Bixiga, “apresentava espetáculos de profunda identificação com a garotada mais antenada da época” (ALMEIDA, 2019, p. 190). O nome do teatro também fazia alusão à chamada “Era de Aquarius”, música tema do espetáculo *Aquarius*, produzida por James Rado e Gerome Ragni.

A montagem brasileira, *Hair*, em 1969, se deu nesse teatro e, após meses em cartaz, com casa lotada, Altair Lima optou por ampliar e incorporar novas vertentes da cena paulistana. “Os grupos de rock, dos mais variados estilos, do progressivo ao experimental, encontraram palco e público sedentos. Fizeram dali sua casa” (ALMEIDA, 2019, p. 191). Seguindo a trilha da urbanização e das novas tendências culturais e sociais engendradas pela contracultura em terras paulistanas, tinha-se os *Secos & Molhados* integrando esse movimento.

Após os shows na Casa da Badalação e Tédio, o interesse pelo grupo aumentou, somado a notas em jornal e à propaganda boca a boca. Em julho de 1973, do Val agendou dois shows no teatro Aquarius, antes do lançamento do álbum do trio, pois, diferentemente das outras bandas, eles já estavam em estúdio produzindo o primeiro LP. Em uma das notas publicadas na *Folha de São Paulo*, em 6 de agosto de 1973, intitulada os *Secos & Molhados, no disco e na praça*:

[...] na capa, uma foto do fotógrafo premiado (pela Associação Paulista de Críticos de Arte) Antonio Carlos Rodrigues: feijões, pão italiano, guarrafas de vinho tinto, cebolas, um vidrinho de mostarda, um pacote

de bananada. Entre as comidas e bebidas, quatro bandejas prateadas apresentam quatro cabeças estranhas, maquiadas e com cores fortes. Cabeças são de João Ricardo, Ney Matogrosso, Gerson Conrad e Marcelo Farias, os quatro rapazes do Conjunto Secos e Molhados. E a capa é do seu primeiro long-play, que será lançado esta segunda-feira, às 20h30 no Teatro Aquarius (Rua Rui Barbosa 266).

As músicas das 13 faixas são as que tiveram maior sucesso nas duas temporadas desse conjunto que tem seis meses de vida. A primeira foi na Casa da badalação e tédio, o extinto café-concerto que funcionou nos primeiros meses do ano junto ao Teatro Ruth Escobar. A segunda, em julho, foi no próprio Teatro Aquarius. Algumas das músicas foram escritas por João Ricardo com letras de vários poetas: Solano Trindade (Mulher Barriguda), Cassiano Ricardo (Prece Cósmica, As andorinhas), Manuel Bandeira (Rondó do Capitão). Há duas escritas por Gerson Conrad, com letras de João Ricardo (El Rey) e Vinicius de Moraes (Rosa de Hiroshima) (FOLHA DE SÃO PAULO, 1973, p. 13).



Figura 47: Secos & Molhados lança 1º LP

Fonte: Folha de São Paulo, agosto de 1973, p. 13

A capa emblemática foi criada por Antonio Carlos Rodrigues. Todavia, como se deu esse encontro entre o trio e o premiado fotógrafo? Em maio de 1973, João Apolinário organizou uma festa para a entrega dos prêmios da APCA, da qual era o presidente. Na ocasião, os *Secos & Molhados* foram escalados como atração musical da noite.

Coincidentemente, Antonio Rodrigues, que já tinha trabalhado no *Última Hora*, recebeu o prêmio de melhor fotógrafo de 1972 por sua mostra no Museu de Arte de São Paulo (MASP).

Na ocasião, os *Secos & Molhados* estavam em fase de produção de seu LP e da produção da capa do álbum, mas os recursos financeiros eram escassos. O contrato com a Continental foi intermediado por do Val, todavia, por ser uma gravadora de pequeno porte, o valor destinado para remunerar um bom profissional de fotografia era irrisório. Segundo Almeida (2019), seria um valor estimado em, aproximadamente, 100 reais na moeda de hoje.

Apolinário, por sua vez, fez uso da sua amizade e cumplicidade profissional pedindo ao amigo e agora fotógrafo premiado que aceitasse a missão de produzir a capa dos *SECOS & MOLHADOS*. Nos tempos do *Última Hora*,

“João Ricardo havia se aproximado de Antonio Carlos, que tinha convidado João para trabalhar em seu curta-metragem *O desfile dos chapéus*, adaptado de um conto do escritor mineiro Aníbal Machado. Curiosamente, João participaria como ator, e não como músico” (ALMEIDA, 2019, p. 172-173).

Por meio desses atravessamentos profissionais e pessoais, uma complexa rede de amizade, marcada também pela cumplicidade, foi sendo tecida e consolidada tais esses personagens. Podemos imaginar que um pedido advindo do presidente da APCA dificilmente seria recusado. Na interpretação de Miguel Almeida (2019), Apolinário teria sido enfático:

[...] você precisa ajudar o João Ricardo porque a gravadora não está dando dinheiro para nada. Não tem nem dinheiro para fazer a capa... – disse, com olhos fixos no interlocutor, para concluir: – por isso quero que você o ajude – e arrematou com um carinho: – Você é muito talentoso, vai fazer uma coisa bonita (ALMEIDA, 2019, p. 173).

Aproximadamente um mês após esse pedido, o trio se dirigiu ao estúdio de Antonio Rodrigues, uma casa localizada na Rua Groenlândia, no Jardim Europa, um bairro nobre de São Paulo. Devido aos poucos recursos financeiros, produzir a primeira capa dos *Secos & Molhados* não era uma questão, necessariamente, de ganhar dinheiro, mas atender ao pedido de um amigo e fazer dela “um bom veículo na divulgação de seu nome e de seu trabalho” (ALMEIDA, 2019, p. 174).

Nessa época, Rodrigues tinha por volta de 27 anos, era um fotógrafo conceituado, pois já tinha trabalhado em diversos periódicos de São Paulo e do Rio de Janeiro, era filho do pintor Augusto Rodrigues e primo do dramaturgo Nelson Rodrigues, ou seja, era um homem cisgênero, da classe média alta e que teve como investir nos estudos da fotografia e no cinema. No início de 1973, tinha voltado da Europa onde tinha feito alguns trabalhos. “Estudou na Escola de Cinema da Polônia, em Lodz, por onde Roman Polanski também havia passado” (ALMEIDA, 2019, p. 175). Quando os *Secos & molhados* foram ao seu encontro, ele apresentou um conjunto de fotografias que integraram a mostra do MAM Rio (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro) em 1971 e depois no MASP, em 1972. Sendo o trabalho pelo qual recebeu o prêmio da APCA.

A foto emblemática que inspirou o icônico álbum dos *Secos & Molhados* trazia a cabeça de uma mulher posta sobre a mesa, com o rosto maquiado, numa combinação entre tons claros e escuros. “A cabeça separada do corpo era da modelo Cani Câmara, mulher de Rodrigues à época; surgia apoiada em uma mesa com toalha branca, sem qualquer objeto à sua volta, só um lenço preso aos cabelos” (ALMEIDA, 2019, p. 175).

Depois desse primeiro encontro, a sessão de fotos foi marcada para meados de junho. Nesse período, a banda continuava ensaiando e, devido à afinação e convergência entre o trio e os músicos contratados, “havia um clima de que todos ali integrassem o grupo em um único corpo. *Secos & Molhados* contariam, então, com oito integrantes, deixaria de ser um trio – algo que se cogitava principalmente durante as sessões nos Estúdios Prova” (ALMEIDA, 2019, p. 177) em São Paulo.

Porém, essa possibilidade de formar um conjunto com 8 músicos não encontrou acolhida entre os demais. E isso se deu por três motivos. O primeiro, “eram muitas as possibilidades para aqueles músicos – como trabalho solo, jingles em estúdio, discos de outros artistas etc.” (ALMEIDA, 2019, p. 177), ou seja, prender-se a um único projeto era arriscar perder um campo de atuação profissional que garantia um certo rendimento, pois não é de hoje que viver de música e de arte no Brasil é um desafio<sup>198</sup>. Assim, optaram por continuar como músicos contratados, o que garantia uma renda, ao invés de arriscar tudo em nome de um único projeto.

---

<sup>198</sup> Podemos ver os debates e disputas recentes em torno dos direitos autorais por artistas diversos; Rico Dalasam com Pablo Vittar e a dupla AnaVitória com Tiago Iorc.

Em seguida, “havia ainda uma velada má vontade no relacionamento com João Ricardo, dado o seu jeito arrogante – um adjetivo usado por muitos de seus colegas à época” (ALMEIDA, 2019, p. 175). Por fim e não menos importante, a resistência em aderir a uma estética ambígua e ao figurino inusitado. Na descrição elaborada por Miguel Almeida (2019), eles:

[...] não queriam se integrar àquela festa, e diziam não à proposta de colocar qualquer cor na cara. Ficavam mal-humorados com a tentativa de serem postos na mesma cena. “Aquilo não era para nós”, relembra Carrera. ‘Nós éramos músicos’ (ALMEIDA, 2019, p. 177-178).

Podemos indagar o que seria essa “arrogância” atribuída a João Ricardo? Tratava-se apenas de um traço de caráter e de personalidade? Ou, não é difícil supor que alguém que almeja construir uma banda de rock e alcançar o sucesso não poderia ser também uma pessoa sem iniciativa e ímpeto de liderança. Em parte, essa percepção de um viés autoritário na personalidade de João se dava a partir de um espelhamento de vida entre os integrantes da banda de apoio. Almeida (2019) destaca que, durante os meses que ficaram ensaiando o repertório e, subsequentemente, as gravações em um estúdio precário, “com apenas quatro canais à mão, a produção comandada por Moracy e João Ricardo, mais o auxílio do experiente Willy” (ALMEIDA, 2019, p. 160), conseguiu superar as limitações técnicas da época.

No entanto, as limitações técnicas desestabilizavam o jovem e inexperiente músico João Ricardo, que tinha grande expectativa diante da possibilidade de produzir o primeiro álbum de sua banda de rock. Nessas relações, uma percepção se cristalizou: “ele parecia se colocar como melhor do que nós”, segundo Emily e Willy. Os comandos ríspidos de João Ricardo iam sendo somados para explodir depois. “Por ser filho de intelectual, e nós não, ele se colocava como diferente, ainda no diagnóstico de Emilio” (ALMEIDA, 2019, p. 160-161).

No limite, penso que não podemos e não temos como controlar o modo como as pessoas à nossa volta nos leem. Os ensaios funcionavam como um espaço de disputa e de afirmação de suas habilidades musicais e, subsequentemente, de embate entre múltiplos caminhos da masculinidade. Em alusão às proposições de Arnaud Baubérot (2013), identifico que o espaço dos ensaios funcionava como um meio denso de composição dos jogos de força, de inventividade, de desafios e de autoafirmação entre esses homens.



João Ricardo era português de Arcozelo – embora tenha emigrado aos catorze anos para o Brasil, não perdera o chiado característico da língua; Willy Verdaguer e o baterista Marcelo Frias eram argentinos chegados ao Brasil havia menos de dez anos; o pianista Emilio Carrera, nascido no Brasil, crescera em uma família de imigrantes espanhóis, e ouvia ainda à época diariamente flamenco cantado por sua tia. Havia ainda o soberbo guitarrista John Flavin, filho de mãe irlandesa e de pai brasileiro. O caldeirão de nacionalidades, e influências, além de diferentes experiências – de músicos de quarto e cama a obsessivos roqueiros – iria aos poucos dando ricos contornos às canções (ALMEIDA, 2019, p. 162).

Essa breve descrição apresentada por Almeida (2019) permite visualizar a multiplicidade das vivências protagonizadas pelos nossos personagens. Todos tinham alguma relação formativa e constitutiva de si no campo da música, o que potencializou a inventividade dos *Secos & Molhados* como conhecemos. No entanto, o encontro entre caminhos formativos distintos no campo das masculinidades, vide a demarcação das identidades nacionais, potencializou clivagens e tensões nos ideários de masculinidade atravessados, principalmente, pela sexualidade.

Porém, como já destacado ao longo do texto, há uma tensão constante entre eles, as motivações de participar e de estar numa banda não eram, necessariamente, as mesmas. João queria ser o líder e reconhecido publicamente por isso, como destaca Moracy do Val. Ney, por sua vez, encontrou uma forma de manter a sua individualidade e anonimato criando um personagem que marcou a performance do trio e lhe deu um lugar de destaque no conjunto; já os demais queriam continuar criando seus arranjos e manter certa segurança e autonomia nas suas escolhas profissionais.

Por certo, olhando retroativamente, muitos se arrependeram dessa decisão. “Quem saberia que seria todo aquele sucesso?”, lamenta Willy. O arrependimento de Carrera é ainda maior: “Não cobramos nada pelos arranjos, éramos muito ingênuos” (ALMEIDA, 2019, p. 178-9). Apesar disso, no campo do figurino, fica evidente que eles temiam ter a sua masculinidade e a sua virilidade públicas afetadas por aderirem a uma estética considerada ambígua e associada também a homossexualidade.

“Não queríamos pintar o rosto”, volta a dizer Carrera, acrescentando: “Ficava legal neles, nós estávamos ali para tocar”. [...] “não sou homossexual, gosto de mulher, sempre gostei. Não tenho nada contra, mas aquela não era minha trip – nem dos outros músicos...”, diz Carrera. “A gente não tinha nenhum preconceito, só que aquilo não era nosso” (ALMEIDA, 2019, p. 178).

Nos trechos das falas trazidas por Miguel Almeida (2019) fica latente o jogo discursivo entre uma suposta aceitação e negação da homossexualidade. A ideia de reforçar o “gosto sexual” pelo gênero oposto é uma das táticas recorrentes entre homens que convivem e se relacionam em algum nível com outros homens predominantemente homossexuais, pois, em alguma medida, sentem-se ameaçados e temem ser confundidos com corpos masculinos que se deixam em sua maioria ser penetrados.

Na profícua análise de Didier Eribon (2008, p. 129), “a vida pública está fundamentalmente ligada à heterossexualidade e exclui o que dela se afasta”, pois é nesse espaço que a heterossexualidade compulsória pode expressar sua afeição, seus gestos, seus gostos e sua afetividade, em oposição às homossexualidades, que são historicamente constituídas no âmbito do privado<sup>199</sup>.

O que está em jogo nessas relações e interações sociais não são, necessariamente, os atos e as práticas sexuais entre homens, mas a percepção social e cultural em torno da homossexualidade que é desestabilizada quando os sujeitos deslocam sua afetividade e sua sexualidade da margem para o centro do heteropoder, rejeitando o estigma, a injúria e potencializando outros modos de existência, de produção e de fruição do prazer que não reitera a lógica binária e reprodutiva da heteronormatividade.

Além disso, até o momento de escrita desta tese, ainda não encontrei, diretamente, falas e relatos desses músicos agregados aos *Secos & Molhados* em outros suportes como os periódicos. A fala em destaque, atribuída a Carreira, é mediada pela descrição e construção narrativa da trajetória do grupo, escrita pelo jornalista Miguel de Almeida. Em outros momentos, são interpretações atravessadas pela construção narrativa e autobiográfica de ex-integrantes dos *Secos & Molhados*, como Ney Matogrosso e Gerson Conrad.

---

<sup>199</sup> Em sua tese *A invenção do sair do armário*, Paulo Souto Maior analisa as condições históricas e sociais assim como as estratégias de enquadramento da ideia de sair do armário na História do Brasil recente. Tendo o final dos anos 1970 como ponto de partida, o autor aborda a elaboração de uma pedagogia da homossexualidade, destacando as mudanças ocorridas diante da epidemia do HIV/Aids e subsequentemente a tradução, apropriação e difusão midiaticizada da concepção norte-americana “coming out”, ou seja, “sair do armário”. Abordando como, ainda hoje, esse rito de passagem é mobilizado e marcado por relações de saber-poder no âmbito das subjetividades homossexuais. SOUTO MAIOR JÚNIOR, Paulo Roberto. *A invenção de sair do armário: a confissão das homossexualidades no Brasil (1979-2000)*. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2019.

Isso não é um empecilho ao presente trabalho, apenas corrobora que, quando empreendemos uma análise do discurso, precisamos escavar os sentidos atribuídos a determinados termos ou situações e posicioná-los dentro de uma formação discursiva mais ampla, neste caso, a invenção dos *Secos & Molhados* é perpassada e forjada pelas relações de amizade e pela construção das masculinidades no campo da contracultura e do regime sexual autoritário da época. Uma vez que eles não estavam desconectados de uma gramática social, discursiva e política ampla que englobava uma nova relação com os corpos sexuais passando também pela incipiente constituição e afirmação das homossexualidades como uma identidade legítima nos anos 1970.

Retomando os argumentos de Marcos Nascimento (2011), geralmente, nas relações de amizade entre homens de sexualidades distintas, há um dispositivo de controle das performances mediado por negociações, muitas vezes implícitas, quanto ao nível de visibilidade das homossexualidades nessas interações. Entre os homens entrevistados, Nascimento (2011, p. 150) identifica que todos “sem exceção afirmaram não haver diferenças entre ter um amigo gay ou um amigo heterossexual”.

Ainda assim, no aprofundar da conversação, as diferenças são manifestas nos discursos. Uma delas se dá no uso das categorias “homem” *versus* “gay” e, subsequentemente, na performatividade de gênero. Enquanto a categoria “homem” é significada e apresentada como sinônimo da heterossexualidade viril, o termo “gay” é designado para definir os homens homossexuais, sedimentando uma assimetria entre os próprios homens a partir das noções estereotipadas das práticas sexuais como homem-ativo-penetrador *versus* gay-passivo-penetrado.

Diante disso, os homens que se afastam do masculino (pelo uso de vestuário e de acessórios denominados como femininos e/ou pela publicização de sua homossexualidade) têm o seu acesso à virilidade interdito.

A homossexualidade rasura, desestabiliza e ameaça a identidade masculina alicerçada na heterossexualidade, pois ela quebra a equação sexo-gênero-desejo. Além disso, a construção das masculinidades ocorre a partir do espelhamento, em que o sujeito busca se identificar com seus pares e, quando o seu semelhante tem uma expressão de gênero “menos viril” e/ou “afeminada”, ele é desqualificado e hierarquizado por aqueles que se aproximam de um ideário desejável do “ser homem”. Na descrição de Almeida,

[...] não é que os músicos fossem homofóbicos. Conviviam com gays, trabalhavam com gays, eram amigos de gays – mas não queriam ser confundidos com gays. A homossexualidade ainda era tida como um crime em alguns países da Europa. Continuava sendo um momento delicado no universo dos gêneros (ALMEIDA, 2019, p. 182).

A própria narrativa de Miguel de Almeida (2019) é atravessada e constituída pelos enunciados do pensamento heterossexual, nos termos de Monique Wittig (2006)<sup>200</sup> ou ainda pela cisgeneridade como condição epistemológica de produção e atribuição de sentido. Pois o autor reduz ou deixa transparecer que a homofobia é apenas uma manifestação da violência física, mas, como aponta Jeffrey Weeks (2016), devemos questionar e indagar os mecanismos pelo qual uma determinada sociedade privilegia a heterossexualidade e marginaliza a homossexualidade.

Nas relações de amizade, mas também de afetividade entre homens gays, Miskolci denomina essa hierarquia entre homens masculinos *versus* afeminados de:

[...] efeminofobia entre homens que se relacionam com outros homens, mas que cultuam como valor máximo a masculinidade e os privilégios históricos concedidos dela. No vasto espectro das homossexualidades brasileiras, hoje vige uma hegemonia interna masculinista, branca e de classe alta dos que se compreendem como ‘discretos’ e aspiram ser vistos com heterossexuais relegando para outros/as a linha da recusa social. É a este espaço da abjeção que são relegados os/as não-brancos, pobres, ‘afeminados’, ‘masculinizadas’, em suma, os/as queer (MISKOLCI; PELÚCIO, 2012, p. 23).

Isto é, há uma dimensão homofóbica inscrita na construção das masculinidades, a qual interdita ou dificulta a possibilidade de laços de amizade entre homens com sexualidades distintas. Nesse sentido, como sugere Daniel Borrillo (2010), a homossexualidade precisa ser explicada, esquadrihada, no intuito de regular sua manifestação na esfera pública. Por conseguinte, quando essa dimensão é levada para as relações homoafetivas, a rejeição costuma ocorrer na performance e/ou na expressão de masculinidade do parceiro, configurando a efeminofobia, que nada mais é do que uma rejeição compulsória a tudo que possa associar os homens ao campo do feminino.

Retomando os desacordos na composição estética do ensaio fotográfico, enquanto a maioria dos músicos declinaram do convite de João Ricardo, apenas o baterista Marcelo

---

<sup>200</sup> Segundo a autora, o pensamento heterossexual pressupõe uma universalidade e como consequência “es incapaz de concebir una cultura, una sociedad, en la que la heterossexualid no ordenara no sólo todas las relaciones humanas, sino su producción de conceptos al mismo tiempo que todo los procesos que escapan a la conciencia” (WITTIG, 2006, p. 52).

Frias aceitou ser o quarto elemento dos *Secos & Molhados*. Quando chegaram na sessão de fotos previamente marcada, Rodrigues estabeleceu que eles iriam se distribuir da seguinte maneira: Ney à esquerda; levemente João à direita; ao fundo, à esquerda, Gerson e à direita Marcelo, conforme a imagem abaixo. O instigante na história dessa capa emblemática e que foi premiada como a melhor capa da música brasileira<sup>201</sup> em 2001 são os bastidores dessa criação.

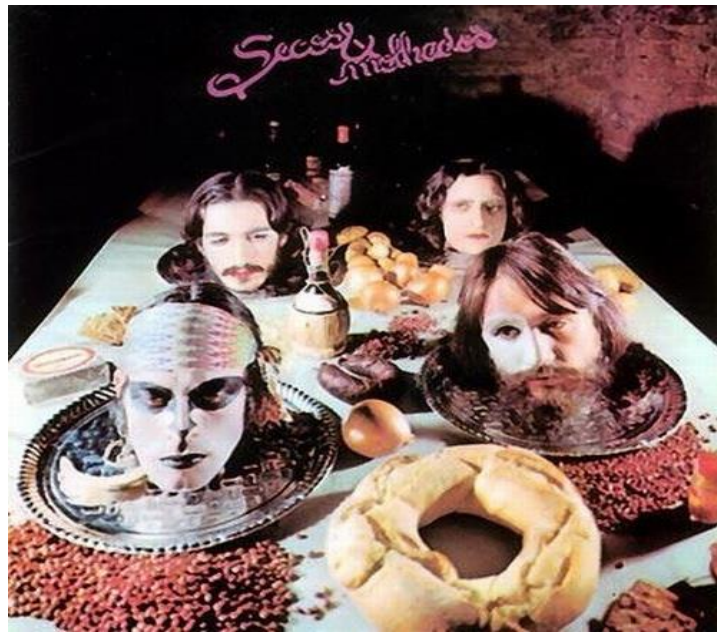


Figura 48: Capa do 1º LP dos *Secos & Molhados* lançada em agosto de 1973

---

<sup>201</sup> Conferir: FOLHA de São Paulo. A maior das capas. In: \_\_\_\_\_. *Ilustrada*. São Paulo, 30 mar. 2001. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3003200106.htm>>. Acesso em: 04 jun. 2020.



Figura 49: Ney Matogrosso, Marcelo Farias, João Ricardo e Gerson Conrad  
Fonte: Baú do Mairon (2014)

A produção desse álbum ocorreu durante uma noite fria, pois era tempo de inverno em São Paulo, numa sessão que durou aproximadamente duas horas. A ideia era emular a foto premiada de Antonio Rodrigues e materializar o nome dos *S&M*. Com seus próprios recursos, Rodrigues comprou os ingredientes necessários para a composição da capa, como garrafas de vinho, pão, cebola, linguiça, barras de doce, grãos e azeites. E os pratos de papelão laminado onde seriam postas as cabeças.

O embate se deu, mais uma vez, na composição da maquiagem. Enquanto Ney não esboçava estranhamento ao receber de Rodrigues uma bolsa com diversos elementos e tipos de maquiagem, os outros se afligiram em sua masculinidade. Inspirado nos personagens do teatro *Nô*, Ney compôs sua maquiagem com os olhos marcados de preto, tendo a pele toda branca para marcar o contraste entre as cores, acompanhado com colar, brincos, uma bandana com motivos geométricos e o João Ricardo e o Gerson foram mais contidos na escolha dos elementos, enquanto um aplicou uma leve camada de base branca ao lado direito do rosto, o outro fez um círculo ao redor dos olhos com base branca. Por fim, Marcelo Farias se recusou a participar da festa.

“Não sou palhaço para me apresentar com a cara pintada”, protestou. “Não quero me pintar”, disse, colocando o pé na porta. “Não conseguimos fazê-lo pintar o rosto. Não quis mesmo. Disse várias coisas, que não é não...”, lembra Rodrigues” (ALMEIDA, 2019, p. 180).

O olhar do baterista na capa acima revela que ele não estava muito satisfeito naquela ocasião.

Essa dissensão não acabou com a sessão de fotos, mas, mesmo com o disco em linha de produção, Farias quis deixar o grupo. Além de desgastar a relação não muito harmoniosa com os colegas, inclusive João Ricardo, que não gostou dessa desistência, e a justificativa, provavelmente, agravava a situação. “Frias não suportou as gozações dos músicos, seus colegas: “Xi, vão dizer que você é veado”. “Você também se maquia agora, Marcelo?” “Como a sua família vai reagir?” (ALMEIDA, 2019, p. 182), mesmo com a intervenção de Gerson, preocupado com o risco de desestruturar a banda antes do lançamento nacional, Farias não desistiu de sair do primeiro plano do conjunto. Temia-se que tivesse apoio dos demais e todos optassem por acompanhá-lo, mas isso não aconteceu.

Essas “brincadeiras” e suposições sobre a sua sexualidade o fizeram sair do grupo e ficar apenas como músico contratado, atuando em segundo plano, pois isso lhe deixaria desobrigado de aderir ao uso da maquiagem, assim como os demais músicos de apoio. O disco saiu com ele na capa, pois não havia mais tempo para refazer o ensaio fotográfico, e “com o tempo, a história se tornou um folclore: o cara que pulou fora do maior fenômeno fonográfico da década com o trem já em movimento como medo de ser chamado de veado” (ALMEIDA, 2019, p. 183).

O regime de amizade entre os *Secos & Molhados* era marcadamente conflituoso, pois, enquanto a sexualidade era um dos eixos que congregava ambos os grupos, era o principal motivo de seus desafetos. Nesse caso, a homossexualidade efetiva ou a sua suspeição desestabiliza a performance pública do que é definido e compreendido como inerente ao masculino. Porquanto, é por meio das relações de amizade que o jogo de (des)construção, de negociação, de afirmação e de (res)significação das masculinidades transcorre.

### **6.3 - Moracy do Val, inovações, tensões e o fim dos *Secos & Molhados***

Com a presença de Moracy do Val como empresário, os *Secos & Molhados* conseguiram um agente capaz de convencer uma gravadora a produzir seu primeiro LP. Paralelamente, passaram a fazer shows em espaços maiores e requisitados, como o Teatro

Aquarius, o teatro Itália e clubes como o Juventus no bairro da Mooca, entre outros, assim como o show no Maracanzinho (no Rio de Janeiro), considerado um dos momentos apoteóticos na trajetória do trio, assim como as apresentações em programas televisivos. Além disso, por meio do trabalho e da perspicácia de Moracy do Val, os *Secos & Molhados* protagonizaram algumas inovações à época. A primeira delas foi “anunciar os shows naquele aviãozinho que fica carregando uma faixa com publicidade sobrevoando a praia. Todo mundo olhava! Nunca ninguém dos shows business tinha feito isso” (SABADIN; UCHA, 2019, p. 87), relata do Val.

Como uma estratégia para evitar o desgaste da imagem pública do trio, do Val controlava suas aparições, pois, na visão do empresário, “se eles comessem a aparecer muito na TV, o público poderia se cansar, deixar de lotar os shows, como estavam lotando” (SABADIN; UCHA, 2019, p. 87). Ao longo do gerenciamento de carreira por ele efetuado, passaram a dividir os valores obtidos com os shows na proporção de 25% para cada integrante. Moracy, que não tinha escritório nem equipe para auxiliá-lo, fazia praticamente tudo que era necessário para compor o show dos *S&M*, atuando como promotor, agente, empresário, divulgador e administrador da bilheteria, sendo o responsável por dividir o valor arrecadado. Após as apresentações no Aquarius com casa lotada e muitos aplausos,

[...] depois de tirar o aluguel da sala, pago ali em espécie aos proprietários do espaço, e de separar os valores dos músicos e de outras despesas com aluguel de equipamento, diárias de técnicos de som e de pessoal de apoio, Moracy repartiu em quatro partes iguais a sobra. Sim, houve sobra, daí o início de sua certeza: aquilo começava a decolar (ALMEIDA, 2019, p. 192).

O elemento financeiro expressava uma posição dupla, corroborava o sucesso meteórico do trio, mas também mostrava o amadorismo na composição dos contratos e na própria maneira de efetuar o pagamento. Após o lançamento do primeiro álbum, o sucesso foi crescente e uma tensão silenciosa começava a aparecer. O show que aconteceu no Maracanzinho, em 10 de fevereiro de 1974, pode ser considerado o ponto de virada da consagração e do aumento da tensão entre eles. Almeida (2019) descreve que após a apresentação do conjunto, “receberam das mãos de Moracy e de seus auxiliares sacos de papel. Dentro, dinheiro. Centenas de notas. Era a divisão do butim” (ALMEIDA, 2019, p. 228).



A montanha de notas funcionava como “um troféu e também como um símbolo. Em uma mão, o sucesso palpável; em outra, a evidência de falta de organização” (*Ibidem*). Não podemos esquecer que nos anos 1970 o sistema bancário não era eficiente e acessível como hoje, em que podemos ter acesso a um aplicativo em nossos computadores e *smartphones* ou ainda a abertura de uma conta digital sem ter que comprovar uma renda fixa, por exemplo, e o auxílio das planilhas de Excel no controle de toda movimentação financeira – além de, obviamente, a existência de pessoas em posições específicas como contadores, produtores, assessores de imprensa etc., toda essa maquinaria que integra a indústria musical contemporânea começava a se tornar uma necessidade. Esse amorismo incomodou João Apolinário, pois, com a crescente ascensão do trio idealizado por seu filho João Ricardo, exigia-se uma administração mais profissional, porque:

[...] certamente o descontrole levava à perda de dinheiro. Já havia algum desconforto quanto à forma de prestação de contas: as notas para justificar os gastos, às vezes em altos valores, eram simples recibos, nem sempre da empresa ou do profissional responsável pela execução do trabalho. Assim como havia lassidão nos contratos dos shows com os músicos, semelhante descompromisso ocorria no fechamento do balanço financeiro (ALMEIDA, 2019, p. 228-9).

Não é difícil supor que um homem com uma posição de comando consolidada no jornal *Última Hora* e presidente da APCA tinha uma concepção assertiva sobre como administrar o cotidiano de uma redação e conduzir uma associação de críticos de arte de uma das principais capitais do país. Aventa-se que, quando dos bastidores do show no Maracanãzinho, a presença de Apolinário incomodava desde Moracy até Ney e Gerson. Paulinho Mendonça, amigo de Ney, que atuava como diretor cênico dos espetáculos, teria relatado que ele “tinha começado a agir a pedido do filho ou, no mínimo, com a sua anuência. [...] a impressão de Paulinho Mendonça, [...], era a de que Apolinário, diante do dinheiro arrecadado pelo grupo e assustado com as falhas de administração cometidas por Moracy, havia resolvido proteger o filho” (ALMEIDA, 2019, p. 245). Subsequentemente, Ney, que até então estava seguindo o fluxo dessa nova experiência como principal vocalista da banda, precisou cobrar o cumprimento de um acordo implícito sobre os ganhos e divisão dos recursos. Além de receber os 25% concernentes aos shows, deveria receber a mesma porcentagem referente aos direitos autorais das

canções obtidos pela vendagem do disco. Essa era a maneira “de compensar o fato de ele ser apenas cantor, enquanto João e Gerson, como autores das músicas, teriam duas fontes de renda – espetáculos e disco. João Ricardo nega tal acordo” (ALMEIDA, 2019, p. 230).

Quando Moracy do Val se tornou empresário do conjunto, em comum acordo, criaram uma empresa denominada S.P.P.S. Produções Artísticas Ltda, no “4º Registro de Títulos e Documentos” da cidade de São Paulo. Essa firma era responsável por administrar e repartir entre eles os valores arrecadados com os shows.

João Ricardo, por sua vez, era o detentor da marca *Secos & Molhados*, e o contrato com a gravadora Continental constava apenas a sua assinatura, o que fragilizava a relação entre eles, pois Gerson e Ney poderiam se afastar do trio sem grandes problemas do ponto de vista contratual. Nessa conjuntura, para tentar apaziguar os conflitos, surgiu um novo contrato, dessa vez capitaneado por João Ricardo e sob a ingerência de seu pai, Apolinário. Por conseguinte, a SPPS passava a ser denominada de *S&M Produções Artísticas* e teria como função “profissionalizar” a administração do conjunto.

Além disso, “o dinheiro dos shows, pertencentes aos quatro, passou a ser investido na reforma, decoração e montagem do escritório. Também na contratação de funcionários” (ALMEIDA, 2019, p. 245). O escritório foi montado numa casa de dois andares, “na elegante Alameda Itu, em São Paulo, conta[va] com 17 funcionários, capazes de fornecer qualquer informação sobre o grupo e orientar em todas as áreas” (SOUZA, 1974, p. 5). No entanto, essa formalização do gerenciamento da banda desmontava a visão da produção coletiva e mais livre, informal, gestada pela filosofia hippie.

Não é por acaso que Ney Matogrosso, quando do fim do conjunto, relata que, ao chegar ao escritório, “eu entrava lá e me sentia empregado e não dono, apesar de ter sido combinado uma divisão do dinheiro arrecadado entre nós, em que os dois [João e Gerson] ficariam com 30% cada, por causa dos direitos autorais e eu, por não compor, com 40%” (SOUZA, 1974, p. 5). O novo contrato colocava João Ricardo como mandatário de 100% das ações, enquanto Ney e Gerson eram posicionados como membros contratados da banda, com direitos à divisão de lucros dos shows. Isso afetava, diretamente, a dinâmica da relação de amizade forjada entre eles desde o final de 1971.

Aos poucos, Apolinário foi tomando decisões pelo grupo sem consultar as partes interessadas. Ney Matogrosso, em diversos momentos da entrevista concedida a Tárík de

Souza, não escondia sua insatisfação com os novos rumos da administração feita pelo pai de João Ricardo. “Na época do Moracy do Val, o dinheiro era dividido por quatro, 25% para cada um, e sempre aparecia. Agora estou tão duro, que a Continental teve que adiantar o pagamento do aluguel do meu apartamento em São Paulo” (*Ibidem*).

O afastamento oficial de Moracy das atividades dos *Secos & Molhados* ocorreu no mês de maio de 1974. Na ocasião, numa manhã de sexta-feira (24/05/1974), o trio tinha embarcado em um voo rumo à Cidade do México para realizar duas apresentações, “em playback, nas emissoras locais, entrevistas aos jornais e ainda participação em programas de rádios” (ALMEIDA, 2019, p. 249). Porém, como ficariam ausentes por aproximadamente três semanas, deixaram alguns documentos assinados e levados à Apolinário por um portador. Entre os muitos papéis, “uma procuração dando poderes a João Apolinário para tocar a empresa deles, a SPPS, e o escritório, durante a viagem” (*Ibidem*). Mas foram surpreendidos, no dia do embarque, com a ausência do responsável pela primeira empreitada do trio fora do Brasil: Moracy do Val não seguiria viagem.

Em um depoimento a Denise Pirez Vaz, autora de uma das biografias sobre Ney Matogrosso, *Ney Matogrosso: um cara meio estranho* (1992), publicada no início dos anos 1990 e replicada por Celso Sabadin e Francisco Ucha (2019), Moracy do Val relata que:

[...] o golpe de Estado dado pelo pai do João Ricardo [Apolinário] para me afastar do Secos & Molhados representou o maior absurdo da minha vida, porque eu já tinha um esquema muito grande armado para o conjunto. Até hoje não entendi nada, na medida em que saí do grupo, eles lançaram um disco e acabaram o conjunto. Eu já havia traçado uma programação fantástica, nunca divulgada, que abrangia o mercado internacional (SABADIN; UCHA, 2019, p. 105).

O plano de Moracy era ousado: aproveitando o sucesso do trio no Brasil, eles ficariam 21 dias no México promovendo o primeiro álbum, aproveitariam o momento para alinhar uma reunião com agentes norte-americanos e, posteriormente, lançariam um álbum com músicas sobre poemas de autores de língua inglesa, na tentativa de reproduzir o estilo de composição forjado por João Ricardo e Gerson Conrad.

A escolha pelo México foi intencional, por ser um país vizinho aos EUA e também pela facilidade de diálogo com a Língua Espanhola. Nessa hipótese, conquistava-se o mercado latino-americano e depois atravessava-se a fronteira rumo a Nova York.

Infelizmente, a estratégia não vingou. Quando retornaram para São Paulo, no mês de junho, souberam que Moracy do Val tinha sido destituído da condição de empresário do grupo.

No final de junho daquele ano, eles entraram em processo de gravação do segundo álbum no Estúdio Sonima, na Rua Aurora, no centro de São Paulo. Tal produção foi efetuada com uma relação de amizade fragilizada. Entre eles, o mau humor se fazia evidente. Segundo Almeida (2019, p. 257), “Emílio Carrera e Willy Verdaguer se recordam do mau humor entre os integrantes do grupo. Não sabiam dos confrontos nos bastidores, mas calculavam que algo inevitável ocorreria depois de encerrar as sessões”.

Em 20 de maio de 1974, Walter Silva noticiava a desvinculação de Moracy do Val dos *S&M*. Antes do sucesso do trio, afirma o jornalista,

[...] havia uma pessoa que quase sozinha acreditava que os meninos fossem o sucesso que foram e jogou tudo na carreira do conjunto. [...] a notícia da desvinculação de Moracy do conjunto, [...] não é das melhores para a sorte dos rapazes, que, temos certeza, poderá acarretar muitos e sérios prejuízos ao seu prestígio em hora nada favorável. [E no fim ele ainda deseja] **que o bom senso prevaleça e que se deixem de lado as possíveis controvérsias**, para o bem deles todos e em última análise da própria música brasileira, sem dúvida enriquecida com o valor e o sucesso de todos eles, são os nossos desejos (SILVA, 1974, p. 16, grifo nosso).

Há, na fala de Walter Silva, um tom de tristeza e de perda pela saída de Moracy, mas também uma dose de esperança e um conselho para que as rugas e os conflitos fossem sanados. Infelizmente, sua sugestão não foi ouvida.

Ao longo de 1974, até o lançamento do segundo e último álbum do trio, em agosto do mesmo ano, a relação de amizade e de parceria profissional foi se desgastando; rumores aqui, suposições ali, todas sendo muito bem anunciadas pela imprensa da época, como o *Jornal do Brasil*, a *Folha de São Paulo*, o *A Notícia* etc., que exploravam os rumores do iminente fim do trio andrógino. Sob o título *Molhados Secaram*, o jornalista José Fernandes abordou o fim do conjunto no jornal carioca *A Notícia*:

Notícia da desintegração do conjunto Secos & molhados coincidindo com o lançamento do seu disco pela Continental pode ser uma navalha de dois cortes. Primeiro: o público admite que o conjunto nunca mais se reorganizará e compra o disco para tê-lo como documento histórico. Segundo: o público pensa que tudo não passa de cascata promocional e não compra, pelo desaforo de ser trapaceado. E há a terceira hipótese, talvez a menos dramática: o disco simplesmente seguirá a sua carreira,

consoante o valor que tenha. [...] Pelo que sei, o que motivou o desentendimento foi o fato de João Ricardo, o compositor do grupo, nunca ter se conformado com a evidente liderança de Nei, indiscutivelmente vedete. Ele, João Ricardo, é que queria aparecer. Tanto que forçou a entrada no esquema para anular a supremacia de Moraci do Val, em verdade o cérebro de tudo, o planejador, o empresário, o homem forte da promoção. A degringolada começou a se esboçar quando Moraci foi afastado. **E agora, sem Nei Matogrosso, o destino dos Secos é mais do que evidente. A fonte vai secar. E será muito bem feito** (FERNANDES, 1974 *apud* SABADIN; UCHA, 2019, p. 114-115, grifo nosso).

Sabemos que a terceira hipótese foi a vencedora; o segundo disco foi lançado e o trio encerrou sua curta trajetória no ápice do sucesso, não tendo mais as aparições nos programas de tevê e os shows nos teatros e nos clubes, deixando uma legião de fãs e de admiradores órfãos de suas apresentações. Agora, um dos pontos mais interessantes é uma certa acidez nas últimas palavras escritas por José Fernandes (*Ibidem*), bem diferente do tom sereno da escrita de Walter Silva (1974), parece que ele era um grande fã da performance de Ney Matogrosso, pois as tentativas futuras de recompor a banda com um vocalista similar<sup>202</sup>, pelas mãos de João Ricardo, vai ser vista como uma tentativa fracassada e pouco eficiente. Porém foi na véspera do lançamento nacional do segundo álbum do grupo na revista eletrônica *Fantástico*, exibido pela tevê Globo, que o término da breve parceria entre os *S&M* se confirmou.

Na matéria do intitulada “*Secos & Molhados*”, *um caso funesto de renda mal distribuída*, Tárík de Souza (1974) descrevia parte dos bastidores da última entrevista concedida pelo conjunto nos bastidores da tevê Globo.

Era uma entrevista rotineira. Tanto quanto pode ser comum, um encontro com celebridades capazes de vender cerca de 700 mil cópias de seu disco de estréia; lotar estádios, como o Maracanãzinho; provocar escândalos no México, com ameaças de processo contra a TV que os exibiu. Mas havia uma agitação mais nervosa que o normal, nos corredores da TV Globo, sexta-feira [09/08/1974] onde o grupo Secos & Molhados gravava a exibição apresentada, ontem, no programa *Fantástico*. Por toda a tarde e durante o dia anterior, a gravadora do conjunto, a Continental erguera uma cortina de fumaça visando impedir a reportagem: tentava-se despistar o horário da chegada dos artistas e no estúdio não se permitia a Ney Matogrosso, o solista de voz de

---

<sup>202</sup> Voltarei a esse tema no capítulo 3, quando João Ricardo tentará recompor os *S&M* com um vocalista com voz similar ao Ney.

contralto, um momento de conversa livre, e movimentos que não fossem referentes à gravação do tape.

Durante os depoimentos, o trio se entreolhava, às vezes com hostilidade, no mínimo, desconfiança. Na madrugada de sábado, Ney deixou escapar que não aguentava mais e estava saindo; mas foi apenas à tarde, na casa de um amigo, em Ipanema ('vim ao Rio só com Cr\$ 100,00 no bolso') [...] minutos após iniciada a conversa, chegava ao mesmo apartamento o violonista do grupo, Gerson Conrad, igualmente tranquilo. [...] O conjunto Secos e Molhados – pelo menos o que, em tão pouco tempo, tanto havia sido consumido e admirado – estava desfeito (SOUZA, 1974, p. 5).

O amigo em questão era Paulinho Mendonça, que atuava como diretor cênico dos *S&M* e, como mencionei acima, desconfiava da ingerência de Apolinário no cotidiano do conjunto. Ney, por sua vez, já tinha um convite engatilhado para se lançar em carreira solo, pois teria participado de uma reunião com outra gravadora em fins de maio de 1974. Sob o título *Humor/ Rumores*, o jornalista Tárík de Souza anunciava que:

[...] ainda não há desmentidos à informação de que o contratador Nei Matogrosso tenha sido convidado a passar sua voz fina (por um contrato bilionário) para a gravadora RCA. Notícias paulistas afirmam que Nei estaria quase tão livre quanto um pássaro: A Continental tem sob contrato não o cantor, mas o grupo Secos & Molhados, registrado em nome de seu líder, João Ricardo. Nada consta, portanto, exceto a amizade (tantas vezes posta sob suspeita nos últimos meses do trio) (SOUZA, 1974, p. 5).

Dessa forma, com aproximadamente 14 meses de intenso convívio por meio dos ensaios, os shows, as entrevistas e a produção de dois álbuns, a carreira do trio *S&M* chegou ao fim. Encerrou-se, também, um regime de amizade que desde o início era atravessado por constantes tensões, conflitos e expectativas distintas quanto ao futuro. Reconhecer e politizar a dinâmica da amizade não invalida ou desqualifica a produção coletiva de outros modos de vida que não estejam assentados em relações fechadas e burocratizadas. Pelo contrário, assim como relações amorosas têm seu fim, as de amizade também. Os *S&M* colocavam em cena não só a poesia de grandes nomes da literatura brasileira, isto é, não era só o texto, ou a voz singular de Ney, ou os arranjos do trio, era a soma disso tudo com uma nova linguagem e experimentação do corpo, da dança, da coreografia e da performance, inscrevendo sua breve trajetória na história da música popular brasileira.

Retomando a crítica de Tárick Souza (1974), que discutia a emergência da voz aguda entre os cantores homens, o jornalista termina o texto elencando as cantoras que estariam assumindo uma “voz masculina”, fazendo algumas perguntas que, na medida do possível, agora podem ser respondidas.

Hoje o chamado hit-parade nacional abriga exemplos que permitem deduzir ser esse um sintoma vitorioso. Maria Bethania verga recordes com seus discos e espetáculos, Maria Alcina impressiona o setor do show business e a novata Simone, na certa apenas por ter a voz rouca e fechada [...]

Faltava a recíproca masculina e, quem sabe, confirmando uma estatística comprovável entre as populações das chamadas minorias eróticas, ela foi ainda mais arrasadora. Suportada como um estandarte pelas letras e músicas de seus companheiros do grupo Secos & Molhados, sabe aos céus a voz fina e cortante do contratenor Ney Matogrosso. Tão mais rara quanto valorizada: as confusas estatísticas de sua gravadora (a serem consideradas) já apontaram o conjunto como o primeiro nome nacional a equiparar-se em vendas ao absolutista monarca Roberto Carlos.

Que indica essa reversão de valores? Aonde levará a troca de vozes da música popular? Quanto persistirá em cartaz? (SOUZA, 1974, p. 2)

Talvez, e a partir do cenário multifacetado do campo artístico que se constituía à época, responderia que tal “troca de vozes” e ambiguidade cênica era um sintoma<sup>203</sup> da mudança de comportamento que a música popular brasileira experimentava, incorporando novos sujeitos e possibilitando novas expressões sonoras, visuais e temáticas, tanto para homens quanto para mulheres, conforme enfatiza Rodrigo Faour (2006) em sua história sexual da Música Popular Brasileira.

Tárick também já anunciava, com certo desdém, a possibilidade de os *S&M* superarem o recorde no número de vendas de LPs do “monarca” Roberto Carlos, o que de fato aconteceu e marca até hoje a história da venda recorde de discos por um conjunto em tão pouco tempo de lançamento. Sobre a persistência de quem poderia ficar em cartaz, historicamente, os *Dzi* e os *S&M* duraram o tempo necessário e possível no âmbito das relações de amizade e de parceria profissional, todavia, se considerarmos a dimensão do

---

<sup>203</sup> Faço referência ao termo sintoma na perspectiva de Didi-Huberman (2013, p. 63-64), para quem: “um sintoma aparece, um sintoma sobrevém, interrompe o curso normal das coisas segundo uma lei – tão soberana quanto subterrânea – que resiste à observação banal. O que a imagem-sintoma interrompe não é outra coisa que o curso normal da representação”.

imaginário musical e teatral brasileiros, eles continuam nos inspirando e possibilitando trabalhos como a presente tese que você, leitor e leitora, tem em mãos.

Além da produção acadêmica sobre e em torno de ambos os grupos, há também a criação do espetáculo *Dzi Croquettes em Bandália*, dirigido por Ciro Barcelos, em homenagem aos 40 anos dos *Dzi*, assim como o álbum tributo aos *S&M*, *Primavera nos dentes*, lançado em 2017 pela gravadora Deck e com produção de Charles Gavin (ex-*Titãs*) e o próprio Ney, que continua atuante em sua carreira solo aos 70 anos de idade.

Esses acontecimentos mostram a força e a potência da criação e da experimentação vocal, visual, cênica e relacional dos *Dzi* e dos *S&M*, que catalisaram novos modos de existência atravessados pela ressignificação do político através das relações de amizade e do uso performático do corpo.

O surgimento dos *S&M*, no cenário artístico brasileiro da época, deu-se, coincidentemente, com o fim dos históricos e potentes festivais de música das tevês Excelsior, Record e Globo, a denominada Era dos Festivais<sup>204</sup>. Se hoje estamos acostumados a uma lógica *reality shows*, como *Ídolos*, *The Voice Brasil*, *Pop Star*, entre tantos outros (SANTOS, MAGALHÃES, 2013), que de tempos em tempos procuram lançar no mercado da música e do entretenimento novos artistas em carreira solo ou conjuntos, nos anos 1960 e 1970, os festivais de música e programas de calouros, como o Cassino do Chacrinha, no qual os *S&M* se apresentaram por diversas vezes, constituíram-se em espaços de visibilidade e de propulsão de muitos cancioneiros e intérpretes da MPB, como Caetano Veloso, Chico Buarque, Gal Costa, Nara Leão, Gonzaguinha, Elis Regina, Jair Rodrigues etc., numa época em que a tevê ainda engatinhava na composição de uma programação cultural estando sob a égide da censura e da repressão impetrada pelos ideólogos e pelos agentes sociais da ditadura.

Mesmo com a censura os rondando, os *S&M* conseguiram aproveitar as brechas e as lacunas do heteropoder, apresentando em programas como o *Fantástico*, na Rede Globo, numa linguagem audiovisual, ainda pouco explorada à época, na produção de clips

---

<sup>204</sup> A Era dos Festivais foi um dos principais períodos da música popular brasileira na década de 1960 que revelou talentos, como Elis Regina, Edu Lobo, Maria Alcina, Milton Nascimento e Vinícius de Moraes. Destacam-se o Festival de Música Popular Brasileira, criado pela tevê Excelsior e, a partir do segundo ano, produzido e exibido pela tevê Record, além do Festival Internacional Da Canção Popular (FIC), transmitido pela tevê Rio e mais tarde pela tevê Globo.



exclusivos para divulgação de seus álbuns. A partir das práticas e das enunciações performáticas dos *Dzi* e dos *S&M*, incitadas em grande medida pela contracultura, eles produziam e inspiravam uma “nova cultura política, que é também ética e estética” (RAGO, 2013, p. 317). As performances de gênero dos *Dzi Croquettes* e dos *Secos & Molhados* materializavam e estetizavam novas linguagens, ritualização dos desejos, gestualidade, corpo e teatralidade, desestabilizam a lógica heterocentrada, evocada na narrativa do jornalista Táríck Souza, engendrando uma nova performance estética marcada pela experimentação e pelo desbunde e engendrando modos politicamente potentes e qualificados de vida e de existência que passavam pela amizade. Dessa forma, entendo que a construção de uma contraconduta por meio das relações de amizade corporifica o “conjunto das práticas pelas quais é possível constituir, definir, organizar e instrumentalizar as estratégias que os indivíduos, em sua liberdade, podem ter uns em relação aos outros” (FOUCAULT, 2006, p. 286).

Em vista do que foi abordado, compreendo que historicizar as formas e as (re)configurações da amizade não significa buscar um único modelo normativo de composição e de construção dessas relações. A intenção, e tendo em vista as proposições de autores como Michel Foucault (1981) e Francisco Ortega (1999, 2000), é fazer uma história aberta da amizade, pois, conforme citado, é um tema enigmático, rico, denso e multifacetado, cabendo-nos se apropriar e desdobrar tais concepções analíticas que matizam as relações de amizade e que atendem ao propósito de investigação das masculinidades.

Tornar a amizade um eixo de compreensão da construção das masculinidades é percorrer um caminho sinuoso, atravessado por intersecções de raça, de gênero, de sexualidade, de identidade etc. Conforme evidenciado, desde o primeiro capítulo, a amizade entre os *Dzi* e os *S&M* funciona como vetor de aproximação e de criação de um tecido social, político e afetivo, mas também é atravessado por tensões, conflitos, disputas de ego e/ou de posições de poder. Assim, investigar a formação dos *Dzi* e dos *S&M*, sem considerar a dimensão política da amizade, é quase impossível e contraproducente.

Investigá-los a partir das tramas da amizade é uma maneira de historicizar essas relações como um vetor de produção das performances das masculinidades. É localizar também como esses personagens significaram e agenciaram códigos e práticas sociais

associadas a noções de família, a relações de gênero, a relações amorosas e à configuração de hierarquias sociais, forjando um rico tecido social e afetivo e criando novos modos de vida e novas relações consigo mesmo.

### **Parte 3 - Masculinidades em trânsito: estética, imagens e performances**

Arte é essencial  
Primordial, vital  
Faz parte da evolução humana  
Desperta novos horizontes  
Revela novas posturas  
Contesta verdades enraizadas  
Traz o novo olhar  
Posiciona novos ângulos  
Sensibiliza o ser  
Eleva-o a novos parâmetros  
Mescla o mundano e o profano com o divino  
Conduzindo-o a êxtases paradisíacos  
Onde o homem frequenta os deuses  
E o reescreve em brilho e fulgor.

(TONELLI, 2008, p. 61)

## Capítulo 8 - Corpo e performatividade de gênero na construção da masculinidade

O que pode um corpo? O que configura, classifica, nomeia e define um corpo como masculino ou feminino? De que maneira os sujeitos de gênero podem se servir política e socialmente de seus corpos? Essas são algumas das questões que pretendo tratar ao longo deste capítulo. A partir das proposições sobre masculinidades, esboçadas anteriormente, enfatizo como os *Dzi Croquettes* e os *Secos & Molhados* engendraram uma outra conduta, novas possibilidades de se “fazer homem”, mobilizando códigos e práticas ambíguas de gênero e catalisando no âmbito da resistência à ditadura, por meio de suas performances, elementos de uma cultura visual característica da contracultura nos anos 1970. Inicialmente, focalizo a dimensão do corpo, em seguida evidencio as performances e a construção visual dos *Dzi* e dos *Secos & Molhados*.

O corpo como objeto de análise não é mais uma novidade no campo das humanidades, principalmente na historiografia (RODRIGUES, 1999; CORBIN, COURTINE, VIGARELLO, 2008). Investigações sobre os sentidos atribuídos e inscritos nos corpos sexuados e generificados (*gendered*), assim como concepções de beleza, de sexualidade, de envelhecimento, de reprodução humana, de doença, de vida e de morte, mobilizou e mobiliza intelectuais de áreas diversas do saber como, Antropologia (VALE de ALMEIDA, 1996), Sociologia (LE BRETON, 2010, 2011), História (PRIORE, AMANTINO, 2011; SANT’ANNA, 2011), para além das Ciências Biológicas e Ciências da Saúde.

Um dos primeiros autores 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”, foi o antropólogo francês Marcel Mauss. Em sua obra, *As Técnicas do Corpo* (1974), resultado de uma comunicação apresentada à Sociedade de Psicologia, em 1934, Mauss sugere que o corpo é o primeiro instrumento humano e o primeiro objeto e meio técnico da espécie. Com a finalidade de descrever a distribuição dos corpos numa dada sociedade, o autor destaca que um dos elementos que configura os usos dos corpos é, por exemplo, a “divisão das técnicas entre os sexos” (HAIBARA, SANTOS, 2016), reverberando numa classificação binária entre mulheres,

em sua maioria, restritas ao âmbito do cuidado, e homens, como senhores do espaço público e do fazer político. Posteriormente, sua obra se tornou incontornável aos estudos sobre a temática.

No campo dos estudos sobre o corpo e na produção internacional podemos destacar obras 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 a trilogia da *História do Corpo* em que investigaram e evidenciaram a historicidade e a multiplicidade de sentidos atribuídos aos corpos em diferentes sociedades.

No âmbito brasileiro, até os anos 1970, prevalecia em boa parte dos estudos sobre o corpo um viés “cientificista, médico e psiquiátrico”, além da “ideia de um corpo, em grande parte controlado, disciplinado e subjugado pela teia ‘dos podres poderes’” (VELLOSO, ROUCHOU, OLIVEIRA, 2009, p. 15). Todavia, nas abordagens posteriores, forjadas nas primeiras décadas dos anos 2000 (MARQUES, 2002; PRIORE, AMANTINO, 2011; SANT’ANNA, 2011, 2016) e, principalmente, aquelas produzidas no campo dos estudos de gênero e sexualidade (BENTO, 2006; PRECIADO, 2014; LOURO, 2016), a tônica tem sido a desconstrução de binarismos como natureza/cultura, mudança/imutabilidade, real/virtual, doente/sarado, belo/feio, complexificando o campo analítico.

Antes de prosseguir com o debate sobre o lugar do corpo na construção das masculinidades disparatadas, considero relevante e oportuno destacar a distinção conceitual que o historiador Albuquerque Júnior (2020) faz entre *carne* e *corpo*. Ao refletir sobre o fenômeno da transexualidade feminina, a partir da análise do conto *Júnior*, do escritor pernambucano Marcelino Freire, Albuquerque Júnior exemplifica como “as carnes sexuadas com um pênis não estão condenadas pela natureza, ou pela divindade, a vir a configurarem corpos de machos ou corpos masculinos” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2020, p. 260) e acrescentaria que não estão sentenciadas a se enquadrar em uma única concepção de masculinidade que estigmatiza, inferioriza e expropria a humanidade

dos corpos de homens homossexuais e racializados<sup>205</sup> (VIVEROS-VIGOYA, 2018; BOLA, 2020; FANON, 2020).

Inicialmente, o autor é categórico ao dizer que “não nascemos com um corpo. Nascemos com carne, matéria indispensável para construirmos corpos” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2020, p. 260). Em profícuo diálogo com Michel Foucault, em sua *História da Sexualidade: as confissões da carne* (2020), Albuquerque Júnior destaca que, em boa parte dos estudos sobre o corpo, como os desenvolvidos por Alain Corbain, Georges Vigarello e Jean-Jacques Courtine, o que entendemos e significamos como corpo deveria se chamar de “história das carnes”, a medida em que em cada período histórico<sup>206</sup>, produziu uma determinada compreensão sobre o corpo.

Essa distinção é relevante pelo seguinte: afirmar que o corpo como conhecemos (seja cis ou trans) é efeito e/ou resultado de um complexo e multifacetado processo de construção e significação social – que engloba elementos da linguagem, de práticas e ritos institucionais e sociais –, não significa negar a existência da materialidade biológica/orgânica, como algumas leituras e críticas um tanto apressadas podem supor. Tal qual sugere Preciado (2014, p. 29),

[...] 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 matéria.

Isto é, o corpo humano não se reduz ao corpo “pretensamente natural da biologia, das ciências da saúde que, na verdade, participam com seus conceitos e práticas da transformação de carnes em corpos, cultural e socialmente produzidos” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2020, p. 264). O corpo sexuado, como conhecemos, é

---

<sup>205</sup> É preciso destacar que a identidade racial não se reduz apenas as pessoas pretas e pardas, mas, é preciso marcar, racializar e evidenciar a posição hierárquica da identidade branca. Ver: MÜLLER, Tânia Mara Pedroso; CARDOSO, Lourenço. (Orgs.). *Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil*. Curitiba: Appris, 2017.

<sup>206</sup> Albuquerque Júnior (2020, p. 263) menciona que “durante muito tempo o corpo humano era uma espécie de corpo coletivo, representava o corpo da comunidade, da aldeia, do clã, isto é, não era um corpo individualizado”. Nas teorias médicas gestadas na Antiguidade, o corpo era visto como uma espécie de revestimento que cercava e limitava a alma. Ao longo da Idade Média, com o cristianismo católico e sua pastoral cristã, como define Foucault, o corpo tinha uma dimensão espiritual, sobrenatural, que excedia a dimensão da carne. Posteriormente, na passagem do século XVIII para o século XIX, a partir da ascensão do pensamento científico e do saber médico, é que uma concepção interiorizada do corpo, uma espécie de consciência de si, a partir de uma compreensão psicológica, passou a compreender o corpo como portador de uma sensibilidade própria, interna e individualizada.

efeito de múltiplas tecnologias e saberes que fabricam, modelam, inscrevem e implantam o sexo nos corpos, como sugere Butler (2003).

Nesse sentido, nenhuma carne nasce compulsoriamente masculina ou feminina, pelo contrário, são assim nomeadas e classificadas arbitrariamente a partir de uma determinada ordem histórica e sociocultural (STEARNS, 2018). Um corpo masculino cisgênero não é só constituído ou determinado pelo órgão genital que o prescreve, mas, ele demanda a inculcação, ou, corporificação<sup>207</sup> de valores, de hábitos e de práticas consideradas inerentes ao masculino hegemônico para que o mesmo se torne “homem”.

O corpo da masculinidade é efeito e “feito de adestramentos, de disciplinas, da encarnação de gestos rotineiros, da encarnação de reações e ações, da encarnação de ritmos, de velocidades, de deslocamentos, de habilidades” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2020, p. 265). O adestramento e encarnação de gestos e práticas produzem um efeito de naturalidade do *ser*. Dessa maneira, Albuquerque Júnior (2020) identifica uma variedade de sentidos e tipos atribuídos ao corpo como, corpo saudável, corpos patologizados, corpos racializados, corpos para o trabalho, corpos para o prazer, corpos para o esporte, enfim, uma série de imagens, de práticas e de símbolos dotam de sentido e transformam carnes em corpos.

Não obstante, essa pedagogia normativa de gênero se faz presente em vários aspectos da vida social, como nos espaços familiar, escolar, nos quartéis, nas práticas esportivas (OLIVEIRA, 2004, p. 61), nas interações profissionais e de lazer entre os homens (WELZER-LANG, 2001). Em diálogo com Butler (2013, p. 59), é possível afirmar que esse adestramento pode ser entendido como o resultado da repetição estilizada de atos que configuram os corpos inteligíveis dentro de uma estrutura histórica e sociocultural reguladora altamente rígida, a heteronormatividade. Esses elementos

---

<sup>207</sup> Segundo Raewyn Connell (2016, p. 49), “a corporificação social não é mero reflexo, nem apenas reprodução, nem somente uma citação. É um processo que gera, a cada momento, novas realidades históricas: novas possibilidades corporificadas, novas experiências, limitações e vulnerabilidades para as pessoas envolvidas”. De modo geral, Raewyn Connell tem uma percepção teórica um tanto divergente e até contrária sobre a dinâmica das relações de gênero se comparada a concepção de gênero performativo tal qual opera Judith Butler. No entanto, ao abordar as masculinidades, muito mais do que focalizar as divergências teóricas entre essas autoras, para os propósitos desta tese, destaco e estabeleço, quando possível, aproximações, interações e convergências entre tais pesquisadoras. Sobre as possibilidades e limites do diálogo entre Connell e Butler, ver: BOTTON, Fernando Bagiotto. Considerações críticas acerca das teorias de Robert/Raewyn Connell e Judith Butler para os estudos das masculinidades. *Revista Crítica Histórica*, v. 11, n. 22, p. 11-27, 2020.

configuram as relações hierárquicas entre os homens e são agenciados como signos da masculinidade.

Essa máquina mutiladora dos homens, que legisla e institui o “ser homem de verdade”, segundo Virgine Despentes (2016), afeta não só a relação dos homens com as mulheres como também com seus pares e consigo mesmo, uma vez que atua incisivamente na corporificação de práticas consideradas “naturais” ao masculino, como as expressões destacadas abaixo.

Porque a **virilidade tradicional** é uma máquina tão mutiladora quanto a atribuição da feminilidade. Ser um homem de verdade – o que isso exige? **Repressão das emoções.** Calar sua sensibilidade. Abandonar a infância de modo brutal e definitivo: os homens-criança não possuem boa reputação. Ficar angustiado pelo tamanho do pinto. [...] não dar sinais de fraqueza. **Amordaçar a sensualidade.** Vestir-se com cores discretas, usar sempre os mesmos sapatos grosseiros, nunca brincar com os cabelos, não usar muitas joias, **nenhuma maquiagem.** Não possuir nenhuma cultura sexual para melhorar seu orgasmo. Não saber pedir ajuda. Ter que ser valente, mesmo sem ter nenhuma vontade. **Valorizar a força,** seja qual for seu caráter. Mostrar agressividade. Possuir um acesso restrito à paternidade. [...] **Morrer de medo de sua homossexualidade,** porque um homem de verdade não deve nunca ser penetrado. Não brincar de boneca quando pequeno, contentar-se com carrinhos e armas de plástico muito feios. Não cuidar muito do seu próprio corpo. Submeter-se à brutalidade de outros homens sem reclamar. Saber se defender, mesmo sendo doce. **Ser privado de sua feminilidade,** como as mulheres se privam de sua virilidade, não em função das necessidades de uma situação ou de um caráter individual, mas em função daquilo que o corpo coletivo exige (DESPENTES, 2016, p. 23, grifos nossos).

De fato, boa parte das teorizações que abordam as especificidades das relações de gênero, principalmente aquelas produzidas por intelectuais como Joan Scott (1990), Judith Butler (2003), Berenice Bento (2006), Paul. B. Preciado (2014), Raewyn Connell (2016), apontam para a compreensão de que a presença do órgão genital como descritor da diferença sexual (macho e fêmea) não é mais um determinante da condição histórica de “ser homem” e “ser mulher”, o que possibilita, por exemplo, a inteligibilidade da experiência transgênero na atualidade. Mas, acrescento que os órgãos genitais ainda são um elemento significativo dos corpos sexuados e das vivências das masculinidades e das feminilidades e que o fenômeno das transmaculindades, por exemplo, tornou-se



inteligível em fins dos anos 1970<sup>208</sup>, em um momento relativamente posterior ao surgimento dos *Dzi Croquettes* e dos *Secos & Molhados*.

Tal distinção se faz necessária pois entendo, e espero deixar isso mais claro ao longo deste capítulo, que os *Dzi Croquettes* e os *Secos & Molhados* colocaram em movimento e/ou em trânsito, não necessariamente uma concepção de identidade de gênero, como hoje conhecemos, o que estava em jogo era a possibilidade de corpos masculinos referenciados como cisgêneros se valerem de enunciados, práticas e elementos associados ao campo feminino sem com isso confundir noções de identidade de gênero e orientação sexual, mas, tensionando a “expressão de gênero”<sup>209</sup> considerada desejável e adequada ao gênero masculino da época, tendo em vista que historicamente a figura do “homossexual [e tudo que se refere a esse modo de existência] é ainda frequentemente percebido como um homem ‘fracassado’, aquele que falhou nos testes da virilidade” (TAMAGNE, 2013, p. 425).

---

<sup>208</sup> Faço referência à trajetória de João W. Nery, considerado um dos primeiros homens trans do Brasil. Um dos primeiros casos midiáticos de uma cirurgia de transgenitalização, denominada à época de cirurgia de “mudança de sexo”, se deu pelas mãos do médico Roberto Farina, em São Paulo, em 1977. Consultar: NERY, João Walter. *Viagem solitária: a trajetória pioneira de um transexual em busca de reconhecimento e liberdade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Leya, 2019; NERY, João. W; COELHO, Maria Thereza Ávila Dantas; SAMPAIO, Liliana Lopes. João W. Nery - A trajetória de um trans homem no Brasil: do escritor ao ativista. *Revista Periódicus*, v. 1, p. 169-178, 2015. Há também um outro relato, neste caso de uma pessoa intersexo, Mário da Silva, em Itajaí, que teria passado por uma cirurgia de “redesignação sexual”, pelas mãos do médico José Eliomar da Silva, caso que foi abordado pela revista *O Cruzeiro*. Ver: AGUIAR, Juno Nedel Mendes de. *Habitando as margens: a patologização das identidades trans e seus efeitos no Brasil a partir do caso Mário da Silva (1949-1959)*. Dissertação (Mestrado em História). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2020.

<sup>209</sup> Segundo Jaqueline Gomes de Jesus (2015, p. 94), a “expressão de gênero” configura a forma como a pessoa se apresenta, constrói sua aparência (acessórios, vestuários) e comportamento, de acordo com as normas sociais que regem e instituí os campos masculino e feminino. Logo, acrescentamos que, quando a pessoa não se enquadra nessa lógica binária, geralmente gays e lésbicas, pode ser classificada como “afeminada”, no caso de homens que não expressam o gênero de modo másculo, viril, ou, “sapatão”, no caso de mulheres que não expressam o gênero de modo considerado feminino, submisso, delicado. Pois, essas expressões de gênero dissonantes da heteronorma, colocam em suspeição o caráter não natural da relação entre sexo, gênero e desejo. Como afirma Eribon (2008, p. 372-3), em uma sociedade heterossexista, “dois rapazes que vemos sair juntos para irem deitar na mesma cama são tolerados, mas se, no dia seguinte, de manhã, acordarem com um sorriso nos lábios, se saírem de mãos dadas, aí, então, não são perdoados. Não é a partida para o prazer que é insuportável, é o despertar feliz”. Ou seja, a possibilidade de dois corpos com simetria sexual (dois homens ou duas mulheres cisgêneros) reivindicarem o direito de se constituir como família e a expressar seu afeto, ainda hoje, é um ato considerado subversivo e passível de punição em mais de 70 países, segundo dados do relatório anual “homofobia patrocinada pelo Estado”, produzido pela ILGA (Internacional Lesbian, Gay, Bisexual, Trans and Intersex Association). Isso demonstra que a homossexualidade ainda é tabu em muitas sociedades, e que o caminho de emancipação desses sujeitos ainda tem muito a percorrer.

Em alguma medida, eles rejeitavam e ressignificavam elementos e práticas associados ao ideário masculino, sem necessariamente reivindicarem um modo de vida categorizado e significado como feminino. Por isso, justifica-se a ideia de trânsito e deslocamento, para tratar das performances dos *Dzi Croquettes* e dos *Secos & Molhados*.

Em vista disso, destaco que a construção das masculinidades, hoje compreendidas como cisgêneras, como o caso dos nossos personagens, prescinde do modo como os homens dispõem dos seus corpos, dos seus desejos e dos seus afetos. Tal assertiva se faz necessária pois focalizo parte da trajetória de homens que agenciaram e buscaram afirmar o seu desejo como um modo legítimo de existência<sup>210</sup>, não reprimindo suas emoções, ou melhor, aprendendo a expressá-las de uma maneira artística e pujante. Explorando a **dimensão da sensualidade** por meio de seus corpos e, em sua maioria, não reprimindo ou camuflando a homossexualidade e bissexualidade, além de mobilizar artisticamente as nuances e as expressões de feminilidade como elementos de experimentação catalisados pela contracultura.

Tudo isso foi engendrado em um período político autoritário, em que os ideólogos da política de segurança nacional da ditadura classificavam toda e qualquer manifestação pública e artística da homossexualidade como parte de uma ameaça à ordem social de caráter degenerativo e de subversão comunista (COWAN, 2014; QUINALHA, 2018),

---

<sup>210</sup> É preciso rememorar que o processo de emancipação da homossexualidade, principalmente a masculina, não se resume aos anos 1970, pelo contrário, como prática sexual, há indícios desde a Antiguidade, passando pela Idade Média (REINKE, et al, 2017) até chegar na Modernidade (ERIBON, 2008). Todavia, só em 1973, a homossexualidade foi retirada da condição de doença pela Associação Americana de Psiquiatria e foi excluída do DSM (Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais). A OMS (Organização Mundial da Saúde) demorou, mas seguiu pelo mesmo caminho em 1990. No Brasil, a despatologização da homossexualidade aconteceu um pouco antes, ainda em 1983, a partir da atuação do Grupo Gay da Bahia (GGB). Na ocasião, o GGB liderou uma campanha nacional para a revogação do parágrafo 302.0 do Código de Saúde do Instituto Nacional de Assistência Médica e Previdência Social (INAMPS) que classificava a homossexualidade como “desvio e transtorno sexual”. Assim, desde os anos 1980, uma das frentes de atuação do movimento gay/ LGBT é o combate em torno das tentativas de agentes sociais comprometidos, em sua maioria, com instituições religiosas, de implementar “terapias de reversão sexual” no intuito de reinserir homens gays e mulheres lésbicas na heterossexualidade compulsória. Assim como também tentam dificultar terapias afirmativas para pessoas trans. Mesmo como avanço na conquista de direitos da população LGBT, como casamento igualitário, acesso a adoção, o direito ao nome social e acesso de pessoas trans a hormonioterapia e as cirurgias transexualizadoras por meio do Sistema Único de Saúde (SUS), há movimentos de caráter religioso fundamentalista, principalmente de “psicólogos cristãos”, tentando alterar a resolução (01/99) do Conselho Federal de Psicologia (CFP) que proíbe essas supostas terapias conversivas praticadas por religiosos. Sobre os projetos e decretos de lei a favor das terapias conversivas, ver: ÍCARO, Jean. *Cura gay: não há cura para o que não é doença*. Porto Alegre: Taverna, 2021.

associando a masculinidade a um exercício de poder viril fundamentado em um “ideal de força física, firmeza moral e potência sexual. [Valores estes inscritos] no estado da cultura, da linguagem e das imagens, dos comportamentos que estas coisas inspiram e prescrevem”. (COURTINE, 2013, p. 8).

Nesse sentido, para dar cabo das minhas reflexões sobre o corpo na construção das masculinidades, é que apresento esse percurso reflexivo sobre o lugar dos corpos no âmbito das relações de gênero na ditadura. Pois é pelo corpo e por meio do corpo que vivemos, nos movemos, amamos, odiamos, existimos e atribuímos sentidos as práticas que nos constituem como sujeito de gênero.

## **Capítulo 9 - Desbunde: o uso do corpo no campo das artes e da cultura visual nos anos 1970**

A partir da segunda metade do século XX, e na trama da contracultura, o corpo passou a ter significativo destaque nas artes, com ênfase nas performances, nas experiências sensoriais, na produção de novos modos de vida e no uso como espaço de resistência e de fruição micropolítica, no que Favaretto visualiza como a “intersecção do estético com o político no final dos anos 1960” (FAVARETTO, 2019, p. 18). Neste período chamado de *Anos de Chumbo*, mas também de *Anos de Ouro*, o corpo passou a ser compreendido como obra de arte e como objeto de novas performances, de novas expressões estéticas e de contestação política através do uso da ironia, do humor e da paródia com tonalidade subversiva, como veremos mais adiante.

Ao analisar a relação entre corpo e subjetividade na arte, Viviane Matesco (2009) reconhece que as representações artísticas da contemporaneidade deslocaram e fragmentaram a compreensão do corpo e da nudez idealizada nas representações gregas e neoclássicas. Em suas palavras:

A noção de corpo literal foi desenvolvida pela produção e pelo discurso crítico da arte em contraposição ao corpo idealizado expresso no nu. Se no início do século XX, a arte moderna subverte a tradição do nu, através da fragmentação e deformação do corpo, na segunda metade do século XX, essa crise da outrora equilibrada visão antropocêntrica é ainda mais acentuada, uma vez que a matéria, a animalidade e a crueza passam a ser exploradas. Dessa maneira, a arte contemporânea profana

a antiga imagem de um corpo idealizado por intermédio do reconhecimento da corporalidade humana, seja através de uma ação ou pela ênfase da sexualidade, [...] O corpo passa a ser olhado, doravante, de maneira diferente. (MATESCO, 2009, p. 93).

Passando pelo neoconcretismo<sup>211</sup> dos anos 1950 e a ascensão de um pensamento libertário nas décadas de 1960 e 1970, Matesco (2009) sinaliza a emergência de uma arte inscrita nos corpos e pelos corpos, de modo que estes, em suas representações, “tinham imperfeições e marcas de vivências cotidianas que eram expostas sem reservas, até mesmo por uma questão política” (BORTOLON, 2021, p. 44).

Nessa linha interpretativa e no âmbito do regime sexual autoritário (QUINALHA, 2017), diversos artistas brasileiros colocaram o corpo no centro de suas obras, como Hélio Oiticica<sup>212</sup>, Lygia Clark<sup>213</sup>, e acrescentaria as imagens do nu masculino produzidas a partir da lente *voyeur* do fotógrafo carioca Alair Gomes<sup>214</sup>, que ajudaram a colocar o corpo, a nudez e a homossexualidade masculina em evidência.

---

<sup>211</sup> O *Manifesto Neoconcreto* foi criado em 1959, no Rio de Janeiro. Assinado por Amilcar de Castro, Ferreira Gullar, Lygia Clark, entre outros, o Neoconcretismo se colocava em oposição ao Concretismo (datado do início da década de 1950). Enquanto o este último defendia uma concepção ortodoxa da arte, como a oposição entre sujeito e objeto, expressão e construção, razão e emoção, o Neoconcretismo propôs a liberdade de experimentação e uma espécie de retorno “às intensões expressivas e o resgate da subjetividade”. Todavia, é preciso reconhecer que o concretismo teve um papel importante no pensamento de vanguarda dos anos 1950 e 1960, ao colocar em evidência a necessidade de modernização da cultura brasileira, dialogando com a tradição desenvolvimentista que marcou aquela década e protagonizada em grande medida pelo governo do presidente Juscelino Kubitschek (1956-1961). Ver: NEOCONCRETISMO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3810/neoconcretismo>>. Acesso em: 05 de Mai. 2021.

<sup>212</sup> O autor desenvolveu obras abordando a fragmentação do corpo como, *Bólido caixa 18, poema caixa 2, homenagem à Cara de Cavalo*, de 1966, *Parangolés* e *Tropicália*, ambos de 1969. Ver: HÉLIO Oiticica. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa48/helio-oiticica>>. Acesso em: 25 de Abr. 2021.

<sup>213</sup> Pintora e escultora, trabalhou com instalações e body art. Seus trabalhos focalizavam a relação da arte com a terapia. Algumas obras em destaque, *Casulos* (1959), *Bichos* (1960), *Trepantes* (1963), *Obra-Mole* (1964). Ver: LYGIA Clark. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1694/lygia-clark>>. Acesso em: 25 de Abr. 2021.

<sup>214</sup> Segundo João Luiz Vieira (2011), Alair Gomes, ao longo dos anos 1970, dedicou-se exclusivamente à elaboração de uma ampla e significativa obra fotográfica, produzindo “um painel erótico de proporções gigantescas, dedicado à beleza e à nudez do corpo masculino, mediante a apropriação de imagens “roubadas” de jovens nas praias cariocas.” Em geral, suas imagens eram capturadas da janela de seu apartamento em Ipanema. Para se ter uma ideia da magnitude de sua obra, depositada na seção de iconografia da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, Vieira (2011, p. 283) destaca que o conjunto de negativos supera o número de 100 mil, “classificados pelo próprio autor da seguinte maneira: *Sinfonia dos ícones eróticos*, série dedicada ao corpo jovem masculino, com 14.700 negativos; *retratos e imagens de jovens*, somando 15 mil negativos; *jovens na praia*, num total de 26 mil imagens; outra série denominada *Sonatina*, composta de 11.700 negativos; *jovens a caminho da praia tomadas da janela*, com 7.700 imagens; *jovens na ginástica da praia*, com 5.600 negativos”. Em julho de 2017, uma exposição no Colégio

Oiticica, por exemplo, abordou a dimensão fragmentada dos corpos. Lygia Clark, principalmente nas obras sensoriais (BORTOLON, 2019), explorou as conexões sensuais, reconectando corpo e mente. Nas palavras de Guy Brett<sup>215</sup>,

[...] as proposições de Lygia Clark fundem o corpo com a mente. Seus objetos relacionais estabelecem conexões sensuais com o corpo por intermédio de seu peso, tamanho, textura, elasticidade, liquidez, temperatura e assim por diante (BRETT, 2005, p. 21).

Oiticica e Clark exemplificam parte das discussões que circulavam à época em torno do corpo e da arte (MORAIS, 1975). Um outro exemplo do uso da nudez como forma de contestação da ordem foi a exposição não autorizada do nu de Antonio Manuel<sup>216</sup>.

O evento ocorreu em 15 de maio de 1970, quando o Museu de Arte Moderna recebeu convidados para a abertura do XIX Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro, evento tutelado ao Governo Federal e sob responsabilidade da Comissão Nacional de Belas Artes, este, por seu turno, subordinado ao Ministério da Educação e Cultura. Na ocasião, Antonio Manuel,

[...] artista que estava presente oficialmente apenas como visitante, mas que, após a inauguração do evento, chamou a atenção do público para si, e em seguida declarou que propunha seu próprio corpo como obra

---

Brasileiro de Altos Estudos (antiga Casa do Estudante Universitário da UFRJ), celebrou o pioneirismo da fotografia homoerótica brasileira, apresentando ao público registros inéditos do acervo de Alair Gomes. Entre 03 de agosto e 7 de outubro do mesmo ano, na Galeria Paulista Fortes D'Aloia & Gabriel, na Vila Madalena, São Paulo, pela primeira vez, uma exposição aproximou os trabalhos de Alair Gomes (1921-1992) e Robert Mapplethorpe (1946-1989), tendo como ponto de aproximação entre os artistas, conforme consta no release da exposição, “o desejo – compartilhado por ambos os artistas em textos e entrevistas – de fazer presente em suas obras a experiência de transcendência do sexo.” Ver: ALAIR GOMES E ROBERT MAPPLETHORPE. Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo, 3 ago. 2017. Disponível em: <Alair Gomes e Robert Mapplethorpe - Exposições - Fortes D'Aloia & Gabriel (fdag.com.br)>. Acesso: 05 mai. 2021.

<sup>215</sup> Inglês, Guy Brett era crítico literário e atuou como um “embaixador” da arte contemporânea brasileira na Europa. Em 1969, organizou a primeira mostra de Hélio Oiticica na Whitechapel de Londres. Por mais de 50 anos, atuou como mediador cultural promovendo um intercâmbio entre as artes brasileira e europeia. Em 01 de fevereiro de 2021, Brett, aos 78 anos, faleceu em decorrência de complicações do mal de Parkinson.

<sup>216</sup> “Em 1970, Antônio Manuel propõe o próprio corpo como obra, no Salão de Arte Moderna, realizado no Museu de Arte Moderno do Rio de Janeiro (MAM/RJ). A proposta é recusada pelo júri. Na noite da abertura da exposição, o artista apresenta ao público seu corpo nu. Segundo o artista, com *O Corpo É a Obra*, a ideia é questionar os critérios de seleção e julgamento das obras de arte. O ato passa a ter o caráter de protesto contra o sistema político, artístico e social em vigor. Sobre a performance, o crítico Mário Pedrosa escreve que o artista faz “o exercício experimental da liberdade”. A partir desse momento, seu interesse centra-se na questão do corpo e seus sentidos.” Ver: ANTONIO Manuel. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa368/antonio-manuel>>. Acesso em: 25 de abr. 2021.

de arte, tirando a roupa e ficou nu defronte a todo o restante do público presente. Em seguida uma mulher que estava próxima também tirou a sua roupa, tendo ficado apenas de calcinha, e o casal desfilou nu, optando por retirar-se em seguida para evitar uma possível detenção (BORTOLON, 2020, p. 46).

Sob o grito de “eu sou a própria arte”, o artista teria ficado nu, chocando o público. Na época, conforme sinaliza Bortolon (2020), esse acontecimento foi noticiado em diversos periódicos como “*o homem nu dentro do museu*”. Essa intervenção pode ser entendida como um exemplo da arte de guerrilha (FREITAS, 2017)<sup>217</sup>, na qual, por meio de atos micropolíticos, se buscava denunciar a ingerência dos censores sobre o campo artístico em suas múltiplas linguagens e espaços. Além disso, acrescento que essas manifestações artísticas expressavam sintomas de uma emergente resistência cultural (NAPOLITANO, 2017) ao autoritarismo vigente.

A expressão “arte de guerrilha” foi criada pelo crítico Frederico de Moraes, na obra *Artes plásticas: a crise da hora atual*, publicada em 1975. Na ocasião, Moraes reconhece o deslizamento das posições estáticas de artista, de crítico, de espectador, numa espécie de “explosão do sistema das artes”. Em suas palavras:

O artista deixou de fazer arte ao lançar mão de novos suportes e recursos – é um propositor de situações. O crítico fez-se artista ao penetrar fundo na intimidade da obra, agravando ainda mais as contradições da arte. O espectador não age mais passivamente – pega, apalpa, cheira e até destrói a obra de arte. [...] Para o crítico, como para o artista, tudo é válido e possível de acontecer. Todas as contradições cabem e não há mais razão para formalismos de posições (MORAIS, 1975, p. 9).

Moraes elucida como a mudança de um paradigma formal, como aquele do movimento concretista, foi alterado com a ascensão do movimento neoconcretista, e subsequentemente com a contracultura, descaracterizando essas posições fixas de artista, crítico e espectador, entre outras. “O artista hoje”, dizia Moraes,

[...] É uma espécie de guerrilheiro. A arte uma forma de emboscada. Atuando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de

---

<sup>217</sup> Artur Freitas (2017) analisa a produção de artistas brasileiros entre os anos de 1969 a 1973, nos primeiros anos de vigência do AI-5. A partir do conceito de arte de guerrilha, cunhado por Frederico Moraes (1975), e que Freitas desdobra e denomina de “projeto conceitualista”, o autor focaliza, no âmbito da contracultura, as estratégias da arte de guerrilha, que reagiram à repressão política, à perda de direitos e à censura às artes. Ver: FABBRINI, Ricardo. Arte de guerrilha. 23/03/2021. Disponível em: < <https://aterraeredonda.com.br/arte-de-guerrilha/>> Acesso: 11 mai. 2021.

maneira inusitada (pois tudo pode transforma-se, hoje, em arma ou instrumento de guerra ou de arte) o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. Tudo pode transforma-se em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano. Vítima constante da guerrilha artística, o espectador vê-se obrigado a aguçar e ativar seus sentidos (o olho, o ouvido, o tato, o olfato, agora também mobilizados pelos artistas plásticos), sobretudo, necessita tomar iniciativas. A tarefa do artista-guerrilheiro é criar para o espectador [...] situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais que o estranhamento ou a repulsa, [mais também] o medo. [...] Na guerrilha artística, porém, todos são guerrilheiros e tomam iniciativas. O artista, o público e o crítico mudam continuamente suas posições no acontecimento e o próprio artista pode ser vítima da emboscada tramada pelo espectador (MORAIS, 1975, p. 26).

Morais não focaliza necessariamente os nossos personagens, mas, a partir do seu diagnóstico do *modus operandi* da arte de vanguarda e também *underground* nos anos 1960 e 1970, é possível visualizar alguns desses elementos nas performances dos *Dzi* e dos *S&M*, como o uso de elementos e situações do cotidiano, ou, ainda, o possível efeito sobre os espectadores ao questionar se os *Dzi* eram “homens” ou “mulheres”, devido à condição incomum e indefinida que a ambiguidade gênero no palco é capaz de produzir. Dessa maneira, os exemplos acima nos ajudam a historicizar e identificar como o corpo foi reconfigurado no campo da arte e das performances (CARLSON, 2010) assim como a relação entre forma e conteúdo.

A partir da ideia de arte de guerrilha, que busca nas frestas das práticas e dos poderes institucionais um espaço de resistência, acrescento que a indissociabilidade das dimensões estética, ética e política é crucial na compreensão da performance mobilizada na guerrilha estética engendrada pelos *Dzi Croquettes* e pelos *Secos & Molhados*, no que foi também denominado como *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” (DINIZ, 2014, p. 2).

Trevisan, por exemplo, destaca que o *desbunde* foi uma das palavras-chave da década de 1970. Para o autor:

[...] alguém desbundava justamente quando mandava às favas - sob aparência frequente de irresponsabilidade – os compromissos com a direita e a esquerda militarizadas da época, para mergulhar numa liberação individual, baseada na solidariedade não-partidária e muitas vezes associada ao consumo de drogas<sup>218</sup> ou à homossexualidade (então recatadamente denominada “androginia”). (TREVISAN, 2011, p. 284)

Conforme descreve Leon Kaminski (2019, p.10), parte da intelectualidade autorreferenciada de esquerda e associada à concepção estética nacional-popular e ao Partido Comunista Brasileiro “entendia que as expressões artísticas e comportamentais da contracultura eram alienadas e despolitizadas, frutos do capitalismo e do imperialismo norte-americano”.

Porém, outro sentido atribuído ao termo, e que se coaduna com as performances dos *Dzi* e dos *S&M*, 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 vigente (RODRIGUES, 2010, p. 42). Além disso, compreendo que o desbunde configurava não só o caráter transgressor das performances artísticas dos *Dzi Croquettes* e dos *Secos & Molhados* como também a associação de elementos como ironia, humor, sarcasmo e gestualidade.

Nesse quesito, a dimensão do desbunde também pode ser identificada como uma das faces da cultura visual dos anos 1970. Na perspectiva de Nicholas Mirzoeff (2016, p. 12), a cultura visual “no es simplemente la suma de todo lo que há sido hecho para ser visto, como los cuadros e las películas. Uma cultura visual es lá relación entre lo visible y los nombres que damos a lo visto. También abarca lo invisible o lo que se oculta a la vista”.

Dessa maneira, a chamada cultura visual denota “a construção visual do social”. Busca-se investigar “as formas pelas quais as imagens, através de interesses específicos, são produzidas, circulam e são consumidas (PEGORARO, 2011, p. 45). Isto é,

---

<sup>218</sup> Segundo Marcos Capellari (2007, p. 57-58), “as drogas, sob um viés contracultural, são portadoras de uma carga explosiva que, uma vez detonada, subverte a ordem no interior da qual uma determinada visão de mundo – ultrapassada – fora entronizada pelo Sistema para conservá-lo. Visão na qual, associada ao caráter repressivo de suas manifestações políticas, a própria configuração do real resulta arbitrária, imposta pela cultura dominante. A ampliação da consciência por intermédio das drogas, assim, erigiu-se como um dos motes privilegiados do discurso contracultural. CAPELLARI, Marcos Alexandre. *O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel*. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.



historicizar “como e por que as práticas de ver (visualidade e visibilidade) têm transformado nosso universo de compreensão simbólica, nossas práticas de olhar, nossas maneiras de ver e fazer” (Idem). Com efeito, e em diálogo com Irit Rogoff (2002), Éverly Pegoraro (2011) afirma que tratar de uma “cultura visual” é articular a imbricação de três elementos, a saber: as imagens; em seguida, os mecanismos de visualidade que constitui um modo de ver e de compreendê-las e, por fim, a assunção e formação de subjetividades.

Sendo assim, é possível afirmar que o regime visual midiático dos anos 1970 se configurava por uma performance ambígua de gênero, comumente denominada de androginia, e pela cultura *glitter*, numa espécie de tradução do *glam rock*<sup>219</sup>, que teve como ícones internacionais nomes como Andy Warhol, New York Dolls, Iggy Pop, Boy George, David Bowie, Prince, Lou Reed e o *The Cockettes*.

No Brasil, essa ambiguidade se manifestou também nas performances de Andy Star, Maria Alcina, Les Étoiles<sup>220</sup>. A partir do exposto, fica evidente que tal discussão se faz necessária ao campo de debate sobre resistências culturais à ditadura, pois é

---

<sup>219</sup> “Também conhecido como movimento musical *glitter rock* que começou na Inglaterra no início dos anos 70 e celebrava o espetáculo das estrelas de rock e concertos. Frequentemente manchados de purpurina/brilho, os músicos tomaram o palco com as roupas e maquiagens das mulheres, adotaram personas teatrais, e montaram glamorosas produções musicais frequentemente caracterizadas pelo futurismo da era espacial. Auto-glorificante e decadente, o *glam rock* posicionou-se como uma reação ao rock *mainstream/comercial* do final da década de 60; na periferia da sociedade e da cultura rock, os *glam rockers* estavam, como colocou o crítico Robert Palmer, ‘rebelando-se contra a rebelião’. No cerne do *glam*, musicalmente estavam um som de guitarra pesada moldado pelos estilos hard-rock e pop mesmo que o movimento também tivesse influências do heavy metal, art rock e punk. (...) Em meados dos anos 80 o *glam* havia desembocado nos excessos de grupos norte-americanos como Bon Jovi, Mötley Crüe e Poison. Nos anos 90 Marilyn Manson cortejou a controvérsia com um toque de *glam* com o intuito de chocar americanos conservadores.” [Tradução livre].

[“Also known as GLITTER ROCK musical movement that began in Britain in the early 1970s and celebrated the spectacle of the rock star and concert. Often dappled with glitter, male musicians took the stage in women's make up and clothing, adopted theatrical personas, and mounted glamorous musical productions frequently characterized by space-age futurism. Self-glorifying and decadent, glam rock positioned itself as a backlash against the rock mainstream of the late 1960s; on the periphery of society and rock culture, glam rockers were, as critic Robert Palmer put it, ‘rebellling against the rebellion’. At glam's core musically was a heavy guitar sound shaped by hard-rock and pop styles, though the movement also had heavy metal, art rock, and punk incarnations. (...) By the 1980s glam had devolved into the heavy metal excesses of such American groups as Bon Jovi, Mötley Crüe, and Poison. In the 1990s Marilyn Manson courted controversy with a brand of glam intended to shock conservative Americans.”]. Consultar: Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "Glam rock". *Encyclopedia Britannica*, 28 Nov. 2013, <<https://www.britannica.com/art/glam-rock>>. Accessed 12 July 2021.

<sup>220</sup> Les Étoiles foi uma dupla formada em 1974, em Barcelona, pelos cantores (negros e gays), Luiz Antônio e Rolando Faria. Lançaram dois discos, “Meu coração é um Pandeiro” em 1976 e “Piratas do Sentimento” em 1977. A carreira da dupla se estabeleceu no exterior, fazendo um grande sucesso entre os anos 1970 e 1980, principalmente na França (FAOUR, 2006, p. 392).

praticamente inviável analisar a trajetória dos *Dzi Croquettes* e dos *Secos & Molhados* sem explorarmos a dimensão visual. Com efeito, Edy Star, *Secos & Molhados*, Maria Alcina e *Dzi Croquettes*, em alguma medida, foram nomeados como andróginos, seja pela ambiguidade do figurino, seja pela dissonância de suas vozes, ora consideradas muito graves para uma mulher, ora muito agudas para um homem.

## 9.1 - Guerrilha estética como experiência micropolítica

Mas o que seria essa guerrilha estética? Até que ponto essa categoria permite localizar e classificar as performances dos nossos personagens? A noção de guerrilha estética, além das proposições destacadas acima, se fundamenta também nas ponderações de Felix Guattari, em sua *Revolução Molecular*, na contraconduta de Michel Foucault, na performatividade de gênero de Judith Butler e nas contribuições dos estudos visuais, focalizando o aspecto estético-política da existência.

Ao evidenciar a dimensão das micropolíticas no processo de mudança e transformação da ordem social, Guattari (1985) sugere que o agenciamento do desejo configura um modo de combate aos poderes e saberes institucionalizados mantenedores da heteronormatividade que incidem sobre os corpos sexuados e prescrevem as hierarquias nas relações de gênero. Dessa maneira, a guerrilha estética expressa uma das formas da Revolução Molecular que busca fraturar, confundir e desarticular as insígnias constituintes dos masculinos e femininos por meio de uma prática libertária, tendo o corpo como um espaço de fruição de luta e do desejo.

Essa percepção guattariana se articula com a noção de contracondutas de Michel Foucault, que denota a maneira ética como o indivíduo faz de si mesmo:

[...] a matéria principal de sua conduta moral; da mesma maneira, ela implica necessariamente um modo de sujeição, isto é, a maneira pela qual um indivíduo se relaciona com uma regra ou um sistema de regras e experimenta a obrigação de colocá-las em ação. (REVEL, 2005, p. 45)

Isto é, diante de um conjunto de regras e práticas constituintes das masculinidades que circulavam e fundamentavam a ordem sexual do regime autoritário, os *Dzi Croquettes*

e os *Secos & Molhados* produziam um modo alternativo diante da masculinidade hegemônica, principalmente pelo vetor da homossexualidade.

Nas palavras de Foucault (2004, p. 211-212):

[...] uma coisa é uma regra de conduta; outra, a conduta que se pode comparar com essa regra. Porém, outra coisa ainda é a maneira como é preciso “conduzir-se”, ou seja, a maneira como se deve constituir a si mesmo como sujeito moral, agindo em referência aos elementos prescritivos que constituem o código. Dado um código um de condutas [...], há diferentes maneiras de o indivíduo “se conduzir” moralmente, diferentes maneiras para o indivíduo, ao agir, não para operar simplesmente como agente, mas sim como sujeito moral dessa ação.

Essa concepção filosófica possibilita compreender os *Dzi* e os *S&M* não só como exemplos de resistência ao autoritarismo, mas permite um olhar para o modo como eles também produziam uma outra ética do cuidado de si, engendrando outros modos de existência, uma arte do viver, entendida como “as práticas racionais e voluntárias pelas quais os homens não apenas se determinam para si mesmos regras de conduta, como também buscam transformar e modificar seu ser singular” (FOUCAULT, 2004, p. 198).

Isso significa que as dimensões do desejo e da sexualidade não estão fora do percurso da história, pelo contrário, funcionam como vetores de força, de produção, de transformação e de atuação social. Por isso, as discussões que focalizam a interseção entre ditadura, gênero e sexualidade, são tão necessárias. Pois apontam para o fato de que esses vetores estão na encruzilhada da produção e normatização dos corpos sexuados e mostram como esse processo depende de um conjunto de enunciados prescritivos e reguladores das condutas consideradas desejáveis e inteligíveis.

Mas, possa ser que um leitor e leitora atento aos debates em torno das formas contemporâneas de ativismos no campo da arte se pergunte: porque não utilizar a noção de ativismos para tratar e nomear as performances dos *Dzi Croquettes* e dos *Secos & Molhados*?

Segundo André Mesquita, em sua dissertação *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)*, o termo “ativismo” surgiu pela primeira vez em uma matéria publicada no caderno *Mais!* do jornal *Folha de São Paulo*, com o título “A Explosão do a(r)tivismo”. Segundo Mesquita,

[...] a reportagem descrevia algumas ações dos coletivos brasileiros que, de acordo com a autora [da reportagem, Juliana Monaschesi], conquistavam aos poucos o circuito das artes e se apropriavam das estratégias situacionistas dos anos 1960, promovendo “um revival inspirado em artistas como Hélio Oiticica, Artur Barrio e Cildo Meireles”. Esta reportagem conseguiu provocar alguns debates entre os coletivos citados no jornal. Muitos deles se sentiram mal-descritos na reportagem, além de não concordarem com o termo “ativista”, citado diversas vezes no texto. (MESQUITA, 2008, p. 31-32)

Leandro Colling (2018, 2019), entusiasta do termo, reconhece que o mesmo não comunga de uma adesão plena entre artistas que utilizam a arte como forma de protesto assim como no meio acadêmico<sup>221</sup>. De modo geral, o termo tem sido utilizado para nomear e identificar um conjunto heterogêneo de experiências e performances contemporâneas que catalisam e significam novas configurações de gênero e sexualidade, na última década dos anos 2000, tendo como condição de possibilidade a visibilidade dessas manifestações no espaço técnico midiático das redes sociais (MISKOLCI, 2021) e também do acúmulo de estudos sobre as novas políticas sexuais e de gênero, assim como a inteligibilidade e compreensão social sobre novas formas de autodeterminação no campo das identidades.

No âmbito acadêmico, uma das definições recorrentes é a do antropólogo Paulo Raposo (2015), que ressalta que:

Artivismo é um neologismo conceptual ainda de instável consensualidade quer no campo das ciências sociais, quer no campo das artes. Apela a ligações, tão clássicas como prolixas e polémicas entre arte e política, e estimula os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão. Pode ser encontrado em intervenções sociais e políticas, produzidas por pessoas ou coletivos, através de estratégias poéticas e performativas [...]. A sua natureza estética e simbólica amplifica, sensibiliza, reflete e interroga temas e situações num dado contexto histórico e social, visando a mudança ou a resistência. Artivismo consolida-se assim como causa e reivindicação social e simultaneamente como ruptura artística – nomeadamente, pela proposição de cenários, paisagens e ecologias alternativas de fruição, de participação e de criação artística. (RAPOSO, 2015, p. 5).

---

<sup>221</sup> A revista Cult (2017), em sua edição de número 226 apresentou um dossiê denominado *Artivismo das dissidências sexuais e de gênero: a arte enfrenta a violência normativa dos nossos dias*. Na ocasião, um grupo de onze pesquisadores incluindo nomes como, Tiago Sant’Ana, Djalma Thürler, Paulo Cesar Garcia, esboçaram suas leituras e interpretações sobre diversos grupos como o próprio *Dzi Croquettes* e o grupo teatral *Vivencial*, entendidos como exemplos possíveis do uso da arte de maneira combativa e com fins políticos.

Mesquita (2008), por exemplo, faz uma distinção entre arte política e arte ativista:

Considere que a arte ativista não significa apenas arte política, mas um compromisso de engajamento direto com as forças de uma produção não-mediada pelos mecanismos oficiais de representação. Estão não-mediado também compreende a construção de circuitos coletivos de troca e compartilhamento abertos à participação social e, que, inevitavelmente, entram em confronto com os diferentes vetores das forças repressivas do capitalismo global e de seu sistema complexo de relações entre governos e corporações, a reorganização espacial das grandes cidades, o monopólio da mídia e do entretenimento por grupos poderosos, redes de influência, complexo industrial-militar, ordens religiosas, instituições culturais e educacionais etc. (MESQUITA, 2008, p. 15-16)

Dessa forma, o autor apresenta uma leitura crítica do termo e advoga pela categoria arte ativista, pois, apesar de reconhecer uma relação entre as expressões ativismo e arte ativista, Mesquita considera o:

[...] termo ativismo problemático por denotar um certo engessamento dos campos de relação entre ativismo e arte, além de, obviamente, ser um nome inventado pela mídia, muito mais com o objetivo de se criar uma “tendência artística emergente” ou um “ismo” dentro de uma “nova vanguarda”. (MESQUITA, 2008, p. 31).

Particularmente, não desconsidero a potência que o conceito de ativismo tem mobilizado no intuito de classificar experiências singulares de artistas contemporâneos como Johnny Hooker, Liniker, Jaloo, Caio Prado, Rico Dalasam, Linn da Quebrada, As Bahias e a Cozinha Mineira, entre tanto outros nomes listados por Leandro Colling (2018). Ou ainda, em trabalhos mais recentes que mobilizam essa categoria como a dissertação de Isabela Meira (2019), que investiga ações e movimentações coletivas sexodissidentes compreendidas como artistas, que insurgiram no Recife em 2018. Assim como na coletânea organizada por Leandro Colling (2019).

Sendo assim, e sem necessariamente seguir em um preciosismo conceitual, optei pela expressão guerrilha estética ao invés de ativismos por entender que a mesma permite uma leitura ambígua, deslocando a concepção de guerrilha armada que circulava à época para um campo considerado inferior e apolítico pelos agentes autodenominados como guerrilheiros. Além disso, há uma diferença crucial quando tratamos do contexto dos anos

1970 para os anos 2000 em diante. Os *Dzi* e os *Secos & Molhados* não contavam com uma estrutura técnica midiaticizada como os artistas de hoje.

Acesso a plataformas de vídeo como *Youtube* e *Instagram*, a possibilidade de promover suas músicas em uma plataforma de *stream* como *Spotify*, *Deezer* etc., sem a mediação de uma gravadora ou produtor, como foi necessário aos *Secos & Molhados*, são elementos que diferenciam abruptamente os contextos de formação e circulação desses artistas, de modo que, muitos deles, hoje, estão associados a entidades de promoção dos direitos LGBTs, participam das Paradas do Orgulho, apresentam programas de TV, produzem conteúdo para canais nos *Youtube*, enfim, mobilizam e acessam um conjunto de comunicação difuso que potencializa sua arte e os colocam em evidência diante da sociedade.

Por fim, entendo que enquadrar os *Dzi* e os *S&M* nessa designação de ativismos, pode eclipsar a própria concepção de ambos os grupos, em falas já destacadas no capítulo dois, em que, para eles, sua arte não estava necessariamente associada a uma corrente política partidarizada, mas, em alguma medida, instigava e incorporava críticas a uma política heteronormativa incidente sobre os seus corpos e tantos outros. Configurando muito mais uma arte ativista. Nos termos atuais.

## **9.2 - Interseções entre performance e performatividade de gênero**

No atual estado de produção e teorização sobre a categoria gênero, temos concepções diversas e até mesmo antagônicas disputando sentidos, apropriações e aplicações no campo das ciências humanas e sociais como também na elaboração de políticas públicas<sup>222</sup>. Todavia, para os propósitos desta tese, mobilizo uma compreensão do gênero tal qual formulada por Judith Butler (2013) e articulada com a noção de poder engendrada por Joan Scott (1990).

---

<sup>222</sup> Não é objeto desta reflexão examinar as apropriações e usos da categoria gênero na proposição de políticas públicas e ações educativas no combate as violências de gênero, todavia, não poderia deixar de mencionar que essa é uma categoria em disputa, tanto no âmbito acadêmico como nas composições e apropriações dos movimentos sociais, tal qual sugere Joan Scott (2012) e Marta Farah (2004).

Não pretendo fazer uma genealogia dessa categoria, algo já explorado por outros acadêmicos (PEDRO, 2005; MAGALHÃES GOMES, 2018). Contudo, gostaria de localizar pontualmente a interseção entre as noções de performance e performatividade de gênero e como elas complexificam a compreensão da trajetória artística dos *Dzi* e dos *S&M*.

Na concepção analítica da filósofa Carla Rodrigues (2012), um dos problemas em torno do conceito *performance* é a sua polissemia. De origem latina, o termo *formare* significa “formar, dar forma a criar”. Além disso, o vocábulo *performance* origina outros dois termos: performático e performativo. Carla Rodrigues argumenta que o termo *performático*, no Brasil, foi dicionarizado por volta dos anos 1970, momento em que o termo passou a ser utilizado para identificar 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” (RODRIGUES, 2012, p. 142). Já o termo performativo é associado não só ao campo artístico, mas também é mobilizado nos campos da linguística e da teorização do gênero, como forjado por Judit Butler (2013).

Após a publicação de *Problemas de Gênero (Gender Trouble)*, originalmente em 1990, nos Estados Unidos, e traduzido para o português em 2003, Butler se propôs a responder algumas críticas feitas a sua teoria da performatividade. Mas, antes de apresentar a sua resposta, gostaria de esclarecer resumidamente o que configura tal teoria.

Em *Problemas de Gênero*, Butler se valeu da observação e da análise das performances artísticas de *drag queens*. Na ocasião, ela vislumbrou três elementos distinguíveis e contingentes do que denomina de “corporeidade significativa”; são eles: sexo anatômico, identidade de gênero e performance de gênero.

Essas performances, na concepção butleriana, apontavam o seguinte: “ao imitar o gênero, o drag revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência” (BUTLER, 2013, p. 196). Isso ocorre porque a performance drag evoca uma dissonância entre a “anatomia do performista e o gênero que está sendo performado” (Idem, p. 196). Sara Salih (2013) e Leandro Colling et al (2019) reconhecem que algumas críticas, oriundas de leituras um tanto apressadas, afirmavam que, em Butler, o gênero teria um aspecto voluntarista, isto é, o gênero seria uma espécie de representação social de modo a pressupor que preexistisse um indivíduo atrás do gênero, dessa maneira,

semelhante os drags, qualquer pessoa poderia “montar um gênero a cada dia ou até mesmo a cada hora” (COLLING et al, 2019, p. 12). No entanto, vale destacar as palavras de Butler sobre essa querela.

O significado da performatividade de gênero que eu gostaria de transmitir é bastante diferente. O gênero é performativo porque é efeito de um regime que regula as diferenças de gênero. Neste regime os gêneros se dividem e se hierarquizam de forma coercitiva. (...) A performatividade de gênero sexual não consiste em eleger de que gênero seremos hoje. Performatividade é reiterar ou repetir as normas mediante as quais nos constituímos: não se trata de uma fabricação radical de um sujeito sexuado genericamente. É uma repetição obrigatória de normas anteriores que constituem o sujeito, normas que não se pode descartar por vontade própria (BUTLER, 2002, p. 64 Apud COLLING et al, 2019, p. 13).

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” (BUTLER, 2013, p. 96). Dessa forma, a vinculação entre sexo e gênero é um efeito discursivo histórico e sociocultural, e não é necessariamente determinado pelo descritor biológico dos corpos sexuados.

Em Butler, a principal diferença entre performance e performatividade é que a primeira “seria aquela realizada pelas pessoas drags e que se caracteriza por um ato limitado, produto de uma vontade ou de uma eleição de quem a realiza” (COLLING et al, 2019, p. 14). Já a segunda se configura pelo caráter de repetição da norma, ou do que ela denomina de “regulações de gênero” (BUTLER, 2014).

A concepção do gênero como uma norma, para Butler, não pode ser reduzida ao sinônimo de regra ou lei, mas “opera no âmbito das práticas sociais sob o padrão comum implícito da *normalização*” (BUTLER, 2014, p. 252). Isto é, gênero funciona como um dispositivo ou aparato que atua na produção e regulação do masculino e do feminino junto “com as formas intersticiais, hormonais, cromossômicas, físicas e performativas que o



gênero assume” (BUTLER, 2014, p. 253)<sup>223</sup>. Dessa maneira, afirma: “gênero é o mecanismo pelo qual as noções de masculino e feminino são produzidas e naturalizadas, mas gênero pode muito bem ser o aparato através do qual esses termos podem ser desconstruídos e desnaturalizados.” (BUTLER, 2014, p. 253)<sup>224</sup>.

Se o gênero é uma norma que nos interpela coercitivamente, é possível se posicionar “fora” do gênero? Butler sugere que:

Não há sujeito que seja “livre” para evitar essas normas ou de examiná-las à distância. Ao contrário, essas normas constituem o sujeito de maneira retroativa, mediante a sua repetição; o sujeito é precisamente o efeito dessa repetição. O que poderíamos chamar de “capacidade de atuação”, “liberdade” ou “possibilidade” é sempre uma prerrogativa política produzida pelas brechas que se abrem nessas normas reguladoras, no processo de interpelação dessas normas e em sua auto-repetição. (...) A performatividade de gênero sexual não consiste em eleger de qual gênero seremos hoje. (BUTLER, 2020, p. 64 Apud Colling et al, 2019, p. 14).

Nesse sentido, não compartilho da interpretação que considera os *Dzi Croquettes*, assim como os *Secos & Molhados*, como sujeitos à frente do seu tempo. Ou, ainda, definições que tentam colocar os *Dzi* como “queer quando ainda não sabíamos a dimensão política do termo” (THURLER, 2011). Em verdade, essa compreensão que busca categorizar expressões disruptivas de uma época, como assinala Andrei Chirilă (2020), é efeito de um trabalho de construção de memória em torno da trajetória e posição social desses grupos, considerando o impacto de suas performances sobre a política sexual do regime autoritário. Porquanto, é na historicidade que podemos encontrar as brechas como as relações de amizade, a filosofia contracultural e a emergência de modos de vida não

---

<sup>223</sup> Crítica de uma concepção binária de gênero, nesse mesmo texto, Butler também desconfia da ideia de multiplicação quase infinita do gênero. Em suas palavras: “uma tendência nos estudos de gênero tem sido supor que a alternativa para o sistema binário de gênero seja a multiplicação dos gêneros. Tal abordagem invariavelmente provoca a questão: quanto gêneros podem existir, e como devem ser chamados?” [E acrescentaria, qual o impacto dessa assunção de novas identidades na inteligibilidade de gênero aplicada na produção de políticas públicas? Como a recusa do uso de categorias como “homem” e “mulher”, seja cis ou trans, pode complexificar a inserção dos sujeitos no acesso a saúde, educação, previdência etc?]. Porém, insiste Butler, “uma ruptura do sistema binário não precisa nos levar a uma igualmente problemática quantificação dos gêneros” (BUTLER, 2014, p. 254).

<sup>224</sup> De modo semelhante, o sociólogo Éric Fassin, ao discutir o uso do gênero como categoria de leitura e compreensão da nossa prática política do presente, afirma que, no debate contemporâneo sobre a democracia sexual, “o gênero não é apenas o objeto de ataques, mas é também o instrumento de ataques. Então o gênero hoje não é apenas o objeto de ataques. É com o gênero que atacamos o gênero” (PÉLUCIO, PAZ, 2019, p. 8)

hegemônicos, como condição de possibilidade para a constituição dos *Dzi* e dos *S&M*. Isto é, é na fricção da relação espaço-tempo que podemos compreendê-los.

Em relação à performance e à performatividade de gênero na composição artística dos *Dzi* e dos *Secos & Molhados*, é difícil estabelecer onde termina uma e começa outra. Como sugere Leandro Colling (2021), ao tratarmos sobre performance e arte, o mais instigante é focalizar “o que está entre performance de gênero e performatividade de gênero, ao invés de pretender especificar, de forma estanque, as suas diferenças” (COLLING, 2021, p. 12). Isto é, ao evidenciarmos as normas reguladoras constituintes do regime sexual autoritário da ditadura, para entendermos a possibilidade de existência de performances paródicas tal qual as realizadas pelos *Dzi Croquettes* e *Secos & Molhados*, faz-se necessário observar as brechas, a liminaridade, os interstícios das normas reguladoras e definidoras de gênero. Essa ambiguidade aponta também para o fato de que, na trajetória desses personagens, arte e vida se misturam. É a partir desses enquadramentos que, no item abaixo, abordo como a dinâmica do espetáculo dos *Dzi Croquettes* materializavam essa ambiguidade de gênero a partir de brechas no uso de alguns enunciados performativos, como a ideia de androginia.

## Capítulo 10 – “Nem homem, nem mulher”, mas gente”: *Dzi Croquettes* e a ambiguidade de gênero

Quem é esse rapaz que tanto androginiza?  
Que tanto me convida pra carnavalizar  
Que tanto se requebra do céu de um salto alto  
E usa anéis e plumas pra lantejoulizar  
Que acena e manda beijos pra todos seus amores  
E vive sempre a cores pra escandalizar

Androginismo, Os Almôndegas<sup>225</sup>

Muitos dos trabalhos que analisam as históricas experiências de masculinidades (MATOS, 2001; CECCHETTO, 2004; OLIVEIRA, 2004; GOMES, 2008), cada um à

---

<sup>225</sup> Música de autoria de Kleiton e Kledir, foi apresentada pela banda gaúcha Almôndegas, no Rock Concert, da Rede Globo, em 1978. A canção é uma espécie de ode à figura andrógina nos anos 1970. Ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=KqX-OnhxyZ8>>. Acesso em: 27 ago. 2022.

sua maneira, salientam como o corpo é um elemento central na construção, corporificação e reiteração das masculinidades. Por sua vez, quando focalizamos a relação entre masculinidade e a política sexual da ditadura (QUINALHA, 2017), essa relação ganha outras nuances. Principalmente na questão das relações entre os homens atravessadas pela assimetria entre hétero e homossexualidade, tema evidenciado nas reflexões de Angélica Muller (2013), James Green (2012, 2018) e Charles Lopes (2011) que, de modo geral, identificam o uso da sexualidade como um operador hierárquico na construção das masculinidades e na interação entre os homens.

Angélica Müller (2013), por exemplo, sugere que as mudanças sociais produzidas pela geração dos anos 1960 foram cruciais na ascensão de novas subjetividades, de novos modos de existência, estimulando significativas mudanças comportamentais, seja na indumentária, seja no modo de se relacionar afetiva e sexualmente, em relação as performances e às atribuições de gênero. Para a autora, o ano de 1968 demarca o início da problematização da identidade masculina e das atribuições sociais às mulheres.

De modo semelhante, James Green (2012) argumenta que a homossexualidade, e posteriormente a sua afirmação como uma identidade política e sexual, foi alvo de ataques à direita e a esquerda (GREEN, 2012; PINHEIRO, 2018). Para os ideólogos da ditadura e os grupos de direita, principalmente associações de caráter religioso<sup>226</sup>, a homossexualidade era concebida como degenerescência, subversão, pecado, patologia social e, em último grau, uma expressão máxima da dissolução da ordem protagonizada por grupos comunistas (COWAN, 2014).

Porém, não podemos esquecer que entre os setores de esquerda (GREEN, 2014; TREVISAN, 2018) muitos militantes concebiam “a homossexualidade como um desvio burguês ou uma doença” (GREEN, 2014, p. 191). Entre os membros do Somos (primeira organização institucionalizada do movimento homossexual fundada em 1978)<sup>227</sup>, em que

---

<sup>226</sup> Segundo Douglas Marcelino (2011), as entidades religiosas, como O Movimento por um Mundo Cristão (MMC), a união Cívica Feminina (UCF) e o Movimento de Arregimentação Feminina (MAF), atuaram ativamente antes do golpe de 1964 e após a implantação do regime, “na demanda pela radicalização da censura referente à moral e aos bons costumes” (2011, p. 191). Para saber do vasto conjunto de associações religiosas que atuaram na época, ver os capítulos 5 (Em defesa dos bons costumes: a censura moral) e 7 (Pátria, família e religião: quando moral e política se misturam) da referida obra.

<sup>227</sup> Como bem mostra James Green (2015), os primeiros debates públicos sobre o melhor modo de organização das “minorias” brasileiras — mulheres, negros, povos originários e homossexuais, foram marcados por dissensões. Estudantes, escriturários, bancários e intelectuais diversos se reuniam

muitos se identificavam como militantes de esquerda, defendia-se apenas o combate à discriminação de gays e de lésbicas, com raras discussões sobre as travestis, e outros defendiam “a necessidade de priorizar a luta contra a ditadura” (GREEN, 2014, p.190-191). Assim, a luta percebida como “específica” se contrapunha à “luta maior”, isto é, o que importava era a luta da classe operária contra o sistema capitalista, colocando em segundo plano as lutas e as demandas dos movimentos de mulheres, de negros, de lésbicas e de homossexuais<sup>228</sup>.

No bojo dessas tensões de caráter moralizante e de temor da visibilidade que a homossexualidade ganhou na década de 1970, denominada por Trevisan (2011) como o “boom guei”, os *Dzi Croquettes* e os *Secos & Molhados* ajudaram a volatizar uma estética ambígua de gênero. Mas como isso acontecia? Quais os possíveis incômodos e reações que corpos masculinos, peludos e caracterizados com elementos considerados femininos poderiam provocar?

Segundo Rosemary Lobert (2010, p.77-85) ao longo de suas apresentações artísticas, os *Dzi* estabeleciam um jogo cênico que poderia ser dividido em cinco momentos ou atos que norteava o espetáculo, podendo durar de 45 minutos até duas horas e meia.

Na “Abertura” do show predominava a indiferenciação performativa 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 significadas como femininas, a dublagem de Billie Holiday, encenada por Carlos machado, a Lotinha, é um exemplo. Conforme descreve Lobert

---

semanalmente em São Paulo, entre os anos de 1978 e 1979. Em um dos debates promovidos pelo Departamento de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo, uma das principais controvérsias era em torno da luta maior x luta menor. O painel sobre homossexualidade contou com a presença de editores do jornal *Lampião* e de membros do *Somos*. Mais de 300 pessoas lotaram o auditório. “A discussão que se seguiu foi eletrizante, com a troca de farpas e acusações entre os estudantes de esquerda e os representantes homossexuais. Pela primeira vez, lésbicas falavam abertamente sobre a discriminação que encontravam. Estudantes gays reclamavam que a esquerda brasileira era homofóbica. Defensores de Fidel Castro e da revolução cubana argumentavam que a luta por direitos específicos, contra o sexismo, racismo e homofobia, iria dividir a esquerda. Eles argumentavam que o povo devia se unir na luta geral contra a ditadura” (GREEN, 2015, p. 274).

<sup>228</sup> Na atualidade, esse dualismo entre “luta maior” e “luta menor”, continua alimentando falsas querelas. Como antídoto, temos o debate urgente e necessário da articulação entre políticas de reconhecimento e de redistribuição de renda, forjada por Nancy Fraser (2002, 2020).

(2010), 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 das marcas da composição visual e estética dos *Dzi*.



Figura 50: Carlos Machado

Fonte: SCHWARTZ, 2012, p. 55.

No terceiro ato, “Andrógino”, geralmente composto por três atores, destacava-se a ambiguidade paródica dos estereótipos de gênero. Segundo Lobert (2010), 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 Barcelos 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 51: "Andróginos", Lennie Dale e Ciro Barcelos

Fonte: BARCELOS, BRITO, 2013, p. 39.

Essa ambiguidade estética, entendida como um signo da contracultura (HOLLANDA, 2004) também era denominada de *genderfuck*. Semelhantemente aos *The Cockettes*<sup>229</sup>, os *Dzi* mobilizavam e mesclavam elementos classificados como masculino ou feminino, produzindo uma composição estética que passou a ser identificada como androginia (SINGER, 1990). Mas, seriam os *Dzi*, de fato, andróginos? Qual o intuito de classificá-los dessa maneira?

Androginia<sup>230</sup> é um termo com múltiplas definições, pulverizado e diluído em diversas narrativas circunscritas ao campo da moda (MAUS, 2017), da construção das identidades de gênero e nas expressões de gênero.

---

<sup>229</sup> *The Cockettes* era um conjunto formado por homens e mulheres em São Francisco, nos Estados Unidos, nos anos 1970. Considerado uma manifestação do gay-power, eles se valiam na arte drag, explorando a ambiguidade teatral, borrando as fronteiras de gênero (*genderfuckers*) a partir de performances extravagantes compostas por números de dança, figurinos elaborados e uma sexualidade rebelde, anárquica e exuberante. Para mais informações, indico o documentário, *The Cockettes*, lançado em 2002 e o livro *The Cockettes: acid drag & sexual Anarchy*, de Fayette Hauser, lançado em 2020.

<sup>230</sup> Sobre o mito do surgimento do andrógino, ver: MOLINA, Anelise Wesolowski. Androginia, História e Mito: a fluidez de gênero e suas recorrências. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos), Florianópolis, p. 1-12, 2017.

Formalmente, androginia pode ser definida como “qualidade ou caráter de andrógino” (XIMENES, 2000, p. 71), e constitui uma adjetivação para qualquer ser vivo que “possui as características fisiológicas dos dois sexos; hermafrodito” (Idem), o que atualmente, no campo dos estudos das sexualidades, **denota** pessoas intersexo. Nas relações sociais, a androginia também pode ser compreendida como uma maneira de se apresentar, mesclando elementos de ambos os gêneros, seja na composição do vestuário, seja no uso de maquiagem e acessórios diversos.

Além da dimensão estética, “o fenômeno da androginia se apresenta também através de comportamentos e elementos que transpassam ou esfumam a fronteira entre “masculino” e “feminino” (MAUS, 2017, p. 48). No campo da moda, segundo Suzana Avelar (2011), a androginia questiona os limites e os estereótipos de gênero:

Na década de 1920, surgiu iconizada nos cabelos *à la garçonne* e nas linhas retas; na década de 1930, esteve na alfaiataria e na utilização de calças compridas por atrizes do cinema; na década de 1960, esteve no habito cotidiano de mulheres usando calças; na década de 1970, na moda unissex e nos movimentos *gays*, tanto por parte de homens como de mulheres e, na década de 1980, no *power dressing* (mulheres de terno) e nos homens do *show-business* usando maquiagem (AVELAR, 2011, p. 161-162, grifo da autora).

Segundo Souza Neto (2019), em fins dos anos 1960, a androginia foi mobilizada por diversos movimentos sociais identificados com a contracultura, “caracterizado por uma forte crítica ao modo de vida difundido pela sociedade de consumo” (SOUZA NETO, 2019, p. 49), foi protagonizada, em sua maioria, por jovens pertencentes às classes médias urbanas estadunidenses e europeias. Além da contestação às normas rígidas de gênero, esses adeptos “produziam uma estética unissex, [...] uma sexualidade mais plástica, que comportava uma erótica bissexual” (Idem).

No campo das artes (RODRIGUES, 2016), androginia pode ser entendida como um recurso cênico utilizado na composição de performances artísticas irreverentes, inusitadas e subversivas em relação ao ideário prescritivo das masculinidades e feminilidades, a partir de uma mescla entre múltiplos elementos como dança, atuação, maquiagem, vestuário etc.

No campo do saber psi, nos anos 1970, circulavam enunciados descritivos sobre a androginia, principalmente na grande imprensa. Destaca-se dois artigos publicados no

*Jornal do Brasil*. O primeiro intitulado *Andróginos: os seres esféricos*, era uma tradução de fragmentos de um texto do psicanalista francês Dominique Fernandez, publicado originalmente na revista *L'Express*: comentário sobre “Bisexualité et différence des sexes”, na *nouvelle Revue de Psychanalyse*, nº 7. Passando pelos escritos de Platão e de Freud sobre o que o autor denomina de “bissexualidade universal”. Pela substancialidade do texto, reproduzo-o abaixo:

Bissexualidade diz um pouco mais que homossexualidade, e da Antiguidade aos nossos dias poucas noções têm inflamado tanto a imaginação de poetas, pintores e filósofos. “o andrógino, o hermafrodita, o travesti” – escreve Dominique Fernandez, em *L'Express* – “estão entre os fantasmas mais fecundos do psiquismo universal”. Freud foi o primeiro a integrar essa noção em uma teoria universal do homem – na época das *Esfinges* de Gustave Moreau, das *Salomé*s de Oscar Wilde, das *Herodíades* de Mallarmé. Hoje, ídolos da música pop (Como David Bowie e Alice Cooper) exibem um sexo indecifrável na capa de seus discos, e o problema da intersexualidade volta a se colocar em toda a sua força.

Aparentemente, caberia aos biólogos cortar esse nó górdio. Os bebês vêm ao mundo com o sexo bem determinado. Mas isso encerra de vez o assunto? Não aconteceu muitas vezes que um menino apresentasse, ao nascer, anomalias genitais que o incluíam por engano no sexo feminino? O caso oposto é ainda mais frequente. “Mas esses pseudo-hermafroditas femininos” – observa Dominique Fernandez – “meninas confundidas com meninos devido a uma conformação genital peniforme e educadas como meninos por seus pais, revelam, uma vez adultas, um comportamento psicosssexual masculino”.

Em outras palavras, a influência dos pais, do meio, da educação, foi mais importante para a determinação do sexo que os dados biológicos. “Conclusões de um valor enorme, permitindo afirmar que em todo ser humano, mesmo o mais sexualmente inequívoco, o princípio feminino e o princípio masculino coabitam”.

Há os que se adaptam bem ao duplo sexo. A maioria dos homens, entretanto, recusaria indignada a idéia de que não possuem um sexo determinado. “E que a necessidade de pertencer ao próprio sexo faz parte da luta obscura que cada um sustenta contra a angústia de perder a sua identidade. Ser alguém, e não um outro, eis o objetivo universal, de que a primeira etapa é pertencer ao próprio sexo”. Mas se é verdade que a princípio as tendências psicológicas masculinas exercem forte pressão sobre todas as mulheres, como as tendências femininas pressionam os homens, segue-se que a conquista de um sexo só é obtida pela repressão do outro.

A vida humana, e especialmente a adolescência, se apresenta assim como um longo combate do ser contra si mesmo. Para Freud, a maioria das neuroses se explica pelo fracasso dessa campanha repressiva: a contraparte renegada tira a sua vingança perseguindo com obsessões e



fobias o suposto triunfador. “Teoria que ainda hoje permanece revolucionária” – observa Dominique Fernandez – “segundo a opinião comum, a intersexualidade é uma condição “anormal”, e os “homens-mulheres” são doentes, depravados, já que o objeto normal do desejo masculino só pode ser a mulher e vice-versa”.

Freud sustenta o contrário: “A sexualidade normal repousa sobre uma restrição na escolha do objeto.” A educação e a sociedade se encarregam de expurgar no indivíduo as veleidades do outro sexo. Mas os fracassos são numerosos. “A única maneira de curar a humanidade das suas neuroses seria devolvê-la ao pleno funcionamento de sua atividade bissexual” – sustenta Dominique Fernandez.

Utopia? Mas não foi o próprio Platão quem celebrou pela primeira vez a bissexualidade universal, através do discurso de Aristófanes em o Banquete? Platão se utiliza aqui, [...] de uma narração mítica. “No início, era o ovo”: uma série de entes esféricos feitos de duas metades. Havia pares de homens, pares de mulheres e pares mistos. Um deus ciumento cortou esses pares em dois. Desde então, cada metade anda em busca do seu complemento perdido, a fim de constituir a sua unidade: eis a origem da sede de amor universal que atrai os homens uns aos outros.

Esta é uma das passagens mais célebres da filosofia ocidental. “Mas a posteridade” – conclui Dominique Fernandez – “incluindo Freud, só a utilizou em um terço: dois três tipos de seres duplos, só os pares mistos passaram a constituir o arquétipo do amor universal. O próprio Freud revelou-se preconceituoso. Resta agora perguntar se a obrigação de pertencer ao próprio sexo contribuiu realmente para o progresso da humanidade ou se, ao contrário, os homens e mulheres que correm há séculos atrás da sua identidade sexual não sofreram um empobrecimento real limitando a sua personalidade a uma metade de si mesmo” (JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, n. 196, 21 out. 1973. Revista de Domingo, p. 4).

O artigo problematiza a percepção psicossocial do sujeito no processo de corporificação da sexualidade e incorporação subsequente da identidade de gênero, atravessando a primeira infância, a adolescência e a vida adulta. Há também uma sobreposição da ideia de androginia como uma expressão da bissexualidade e não apenas um modo de composição estética e expressão de gênero ambígua a partir da sobreposição de elementos dos campos masculino e feminino em um mesmo corpo, como aparece nas performances dos *Dzi* e dos *S&M*.

Expressa também o incômodo que a imagem não decifrável das capas dos discos de artistas como David Bowie e semelhantemente os *Secos & Molhados* provocavam na percepção social sedimentada em torno do “ser homem” e do “ser mulher”. O texto evidencia, também, como a ambiguidade da expressão de gênero desestabilizava

concepções rígidas sobre os sexos, além de destacar as distintas e até opostas interpretações sobre a bissexualidade em pensadores como Freud e Fernandez, para, no final, deixar em aberto a questão em torno da ideia de avanço ou retrocesso social na possibilidade de o sujeito expressar ou recalcar uma dupla sexualidade.

O segundo exemplo é o artigo *O renascer da Juventude*, assinado por Valdemar Zuzman, identificado como membro efetivo da Sociedade Psicanalítica do Rio de Janeiro e um dos integrantes do IV Congresso Brasileiro de Psicanálise, que foi realizado no Copacabana Palace entre os dias 23 e 26 de abril de 1973. No texto, o autor se debruça em identificar e explicar os “problemas da juventude atual”.

Na introdução, Zuzman focaliza como as “transformações da adolescência são o terreno sobre o qual se desdobram as complexas manifestações da juventude inquieta e insegura de nossos dias” (JORNAL DO BRASIL, nº 21, 1973, p. 4), catalisando o conflito de gerações e o subsequente embate entre “tradição” (valores da sociedade industrial como a crença no progresso) e a emergente contracultura com ênfase na contestação social em suas múltiplas ordens.

Com o texto dividido em três momentos, no primeiro, “Aspecto atual”, Zuzman identifica o movimento hippie como a principal força de contestação não só entre os jovens, mas irradiada numa escala praticamente ilimitada entre diversos segmentos sociais da época. Nessa maneira, o autor entende que:

[...] a adoção dos cabelos compridos deu por resultado a composição de uma figura humana que causou certo impacto. Ficou mais difícil discriminar, à primeira vista, a categoria sexual de um jovem. Passava-se, e ainda talvez se passe, por um breve momento confessional até que fique clara a condição masculina ou feminina da pessoa focalizada. A juventude compôs uma figura andrógina e isso tem certamente uma significação secular. Na perspectiva biológica a androginia é um estágio anterior à especialização sexual. Ainda que estejamos lidando só com a aparência, com o feitio da figura, não se pode passar por alto a significação desse aspecto para a compreensão do problema da juventude. Uma alegoria de volta ao estágio andrógino, é uma das interpretações possíveis. Outra é a que se trata de um retorno à figura de séculos anteriores ao atual. (JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, n. 21, 29 abr. 1973. Especial, p. 4)

Zuzman acredita que a estética andrógina expressava um retrocesso social, pois, na indefinição do masculino ou feminino, assim como no uso de roupa desbotada, rasgada e remendada, estavam implícitas características “da contestação, da ruptura e da recusa à

sociedade industrial e de seu clássico slogan, o de que o progresso de um povo se mede pelo consumo de sabonetes (Idem). Não por acaso, reconhecer o autor, os hippies – e aqueles identificados com seus valores – passaram a produzir e comercializar diversos produtos artesanais e vendê-los em feiras hippies, o que também pode ser entendido como forma de resistência ao modo de vida urbano alicerçado no consumo em larga escala.

No segundo momento, “Tóxico: a viagem para trás”, Zuzman faz uma leitura da relação juvenil com psicotrópicos, destacando como cada um deles (álcool, maconha, LSD) tinha efeitos singulares. O autor termina sua análise afirmando que:

[...] ao tempo em que criam, por via de artifício, a sensação de um mundo melhor e mais gratificante, mais rico de sonoridade e de cor, mais próximo e menos ameaçador, é algo que se alcança por uma viagem no tempo, direção a um estado mental progressivo. A viagem, como a designam os jovens, é uma caminhada para trás, uma regressão a um estado mental primitivo (Idem).

E, por fim, temos o último momento, denominado “A regressão”, no qual Zuzman considera a ambiguidade de gênero e o uso de drogas como “aspectos regressivos do comportamento da juventude e uma reação defensiva ante o incremento da agressividade do mundo contemporâneo e de sua expressão mais sinistra: o artefato nuclear” (Idem).

Observando tais enunciados e interpretações sobre as mudanças sociais e comportamentais em fins dos anos 1960 e ao longo dos anos 1970, fica evidente o desconforto que a ausência de uma posição fixa de identidade e a contestação dos valores hegemônicos através da experimentação do corpo despertava explicações centradas no viés medicalizante dos indivíduos, mas também do corpo social.

A androginia também era associada à contravenção, conforme descrito no artigo 59 do decreto-lei 3.688 promulgado em 1941<sup>231</sup> e mobilizado com recorrência pelos agentes da repressão. Em entrevista concedida ao *Lampião*, Chrysóstomo perguntou a Lennie Dale: “Androginia não é apelido de vadiagem? (Lennie reage, indignado e explicativo, didático). Lennie – Não! São homens que podem ser mulheres, que podem ser homens”. (LAMPIÃO DA ESQUINA, 1978, p. 7)

---

<sup>231</sup> Esse decreto-lei foi revogado e substituído pela LEI Nº 14.197, promulgada em 1 de setembro de 2021. Ver: <<https://legis.senado.leg.br/norma/34803754/publicacao/34806751>>.

Neste campo multifacetado em torno da androginia, inicialmente, quem identificou os *Dzi* como um grupo andrógino foi o discurso da imprensa. 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 1970, que poderia significar uma mudança na estética artística masculina.

Quando o grupo de bailarinos dos Dzi Croquetes 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 trejeitos 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 Croquetes 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 público (*Jornal do Brasil*, Caderno B; RJ, quinta-feira, 01 de novembro de 1973, p.1).

Outro exemplo desses enquadramentos e classificações em torno das performances artísticas dos *Dzi* e dos *S&M* é a matéria intitulada *Até o Próximo Verão*, publicada no Caderno B do *Jornal do Brasil* pela jornalista Emília Silveira. Em um tom irônico, ela chama a atenção para o “cidadão reboletivo” que deixava de ser “viado” e passava ser o *andrógino*. Este último usava e abusava da maquiagem para ser “entendido”<sup>232</sup> por parte da plateia. Em suas palavras:

Antigamente, homem que reboitava acima dos padrões permitidos ao seu sexo recebia alguns qualificativos ofensivos. Este verão marcou a reabilitação pelo menos temporária do cidadão reboletivo, 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

---

<sup>232</sup> Segundo Júlio Simões e Regina Facchini (2009, p. 57), no processo de constituição e de afirmação da identidade homossexual, ao longo dos anos 1970, deslocou-se o uso de categorias forjadas a partir da noção de “papéis sociais relativo a masculino/feminino” como “bofe/bicha”, “sapatões/mulheres” para categorias forjadas a partir da noção de orientação do desejo, logo, termos como “entendidos”, “entendidas”, “gays” e “lésbicas” passaram a designar as pessoas que se relacionavam com outras do mesmo sexo, independentemente de sua expressão de gênero ser identificada como afeminada ou masculinizada, “passivas” ou “ativas”.

croquetes, que também arrebatarem 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 entendido (*Jornal do Brasil*, Caderno B, RJ, quinta-feira, 21 de março de 1974, p. 1).

O uso do termo androginia, por parte da grande imprensa, como o *Jornal do Brasil*, funcionava como um modo de classificar e diferenciar os *Dzi Croquettes* e os *Secos & Molhados* de outras expressões artísticas, como os shows de travestis. Pois, na época, predominava uma confusão entre as noções de homossexualidade (orientação sexual), de travestilidade (identidade de gênero) e de androginia (expressão de gênero), como entendemos hoje. Nas palavras de James Green:

[...] a imagem positiva de um artista andrógino não se traduzia na ideia positiva sobre o homossexual, basta verificar os dados de 1975, quando a revista *Manchete* realizou uma pesquisa com duzentas pessoas no Rio e em São Paulo, e o resultado foi que 79% consideravam a homossexualidade uma anormalidade e 82% achavam que os homossexuais deveriam passar por um tratamento médico para curar sua condição (GREEN, 2000, p. 441).

Além do *Jornal do Brasil*, Flavia Bortolon (2020, p. 9) destaca outras revistas que noticiaram os *Dzi* em suas páginas como a *Manchete* e *O Cruzeiro*. Em sua maioria, enfatizando questões em torno da arte, da sexualidade e do comportamento dos foliões no carnaval<sup>233</sup> carioca.

---

<sup>233</sup> Em matéria publicada na edição de março de 1974, a Revista *Manchete* destacava, na galeria de fotos sobre o carnaval, a seguinte frase: “No meio da multidão alegre, a influência do Dzi Croquettes se fazia notar pela quantidade de rostos pintados.” Ver: MANCHETE, Rio de Janeiro, ano 21, n. 1142, 9 de março de 1974.



Figura 52: Revista *Manchete*: *Dzi Croquettes*

Fonte: MANCHETE (Maio de 1974)

Da esquerda para a direita, tinha-se Cláudio Gaia, Cláudio Tovar, Carlinhos Machado, Paulo Barcelar e Ciro Barcelos. Cinco integrantes dos *Dzi* dando corpo e forma a publicação. Na matéria, assinada pelo jornalista Aloysio Neves e com fotos de François Corbineau, a chamada dizia: “Uma nova Minoria: os andróginos. No começo, foi o cabelo comprido; em seguida, a maquiagem feminina e unissex. Agora, quem não adere é careta”.

Por meio do pequeno texto é possível identificar duas inferências: a insistente necessidade de classificá-los como membros de uma “nova minoria” e a ideia recorrente de que a maquiagem seria um componente exclusivo do campo feminino e que na ocasião era utilizada por essa nova entidade, os andróginos. Na mesma edição, a *Manchete* descrevia-os da seguinte forma:

Para eles, o mais importante é mesmo fazer humor. Um ótimo humor. Com voz de falsete, Vágner Ribeiro brinca com a platéia: “Coisinha, oi, você pensa que é fácil falar com voz fina, é? Pois não é, não. São

precisos anos e anos de estudo. Um amigo meu, sabe, coisinha, nunca mais conseguiu falar grosso.” Em tom de comédia, uma certa dose de autocrítica, muita improvisação e criatividade, os Dzi Croquettes demonstram, a cada noite, que a coisa realmente não é fácil. E que desmunhecar pode ser compatível com ombros largos, pernas cabeludas e outras tantas coisas que sempre pareceram aberração. Para quem, ou em quem, desmunheca. Androginia? Pode ser, mas, certamente, não será **travestite**. Pois o que importa, acima de tudo – na ação consciente deste grupo – é que eles procuram desenvolver um trabalho de ator, criar tipos e, principalmente, fazer humor - humor limpo, na base do bom humor. **Lato Sensu**. Porque se eles estão lá por curtidão, querem que o público os assista curtindo. Cada um na sua, o espetáculo na de todos, pode ser também um **slogan** para os *Dzi*.

Curtindo muito – embora o roteiro apresente os quadros que devem ser seguidos, a cada noite -, a improvisação é uma constante indo desde os inúmeros **cacos** à troca de roupa, segundo um guarda-roupa criado por eles mesmos, tão variado que lhes permite um luxo – jamais repetir o traje da noite anterior. Um certo toque de classe, que nunca fica ultrapassado.

A inventiva está, ainda, no rosto. Usando muita purpurina, base, perucas esdrúxulas e coloridas, adereços de cabeça, eles apresentam uma estilização dos motivos que, a cada ano, podem ser encontrados nas ruas no rosto e no corpo do homem comum – durante o carnaval. Para os Croquettes, entretanto, toda noite é carnaval. E lá estão eles, vivendo seu carnaval de uma forma altamente profissional. É este profissionalismo, o jeito diferente de se apresentar, que os levará em setembro a Paris, onde, têm certeza, vão fazer furor. Quem conhece, sabe: embora a ex-Cidade Luz não seja virgem em matéria de androginia, pode ser considerada uma perfeita donzela em termos de espetáculos como este dos Dzi Croquettes. E os rapazes estão dispostos a balançar a roseira da La Pucelle: serão levados por quem conhece, e muito bem, o ambiente. Para isso, Régine, empresária do grupo, rainha da noite parisiense (relembre Chez Régine, New Jimis, e agora o superbadalado Régine), já montou casa para os Croquettes. Um velho teatro está sendo totalmente reformado, nenhum detalhe é descuidado, para quem, em francês, eles gritem o seu hino com sucesso: “não somos homens, nem mulheres, somos gente, gente computada igual a você.” Só que, podres de **chic**, estarão fechando no Maison Dzi (MANCHETE, maio de 1974, p. 96).

Ao descrever a performance dos *Dzi*, alguns elementos precisam ser observados. Primeiro, a ideia de um “humor limpo” é o mote dessa descrição jornalística da performance do grupo; afinal, eles são atores. Podem desmunhecar, rebolar, mas, isso faz parte apenas da performance artística. Pois a dança não era uma prática comum entre homens nos anos 1970 e quase ninguém “fazia ginástica naquela época. Homem que dançava era viado” (BARCELOS, BRITO, 2013, p. 13). Em seguida, a diferenciação

entre as noções de androginia, como uma expressão artística, cênica, em oposição a travestilidade, como já destacado nas palavras de James Green (2000). E, por fim, a notícia de que os *Dzi* estavam de saída rumo a Europa, Paris especificamente, criava uma atmosfera de sucesso, mas apagava o fato de que essa viagem foi decidida após a censura do espetáculo no Teatro da Praia (entre fevereiro e julho de 1974), no Rio de Janeiro. Pois, temendo uma nova investida dos censores, foi quando os *Dzi* decidiram ir para o exterior.

Como descreve Lobert (2010), essa viagem não foi tranquila, pois, os *Dzi* passaram por alguns percalços em terras estrangeiras. Eles saíram do Brasil em direção a Portugal, desembarcando no país que estava mergulhado em conflitos políticos, saindo da ditadura salazarista. Por isso, o grupo teve que leiloar seus pertences, como cenário e aparelho de som, ato que lhes garantiu uma curta moradia em Lisboa.

Tais dificuldades ocorreram pelo fato de os *Dzi* se apresentarem como um grupo teatral independente que tentava se colocar em um “mercado dominado por empresários poderosos, quanto pelo fato de que lá [na Europa] a programação teatral era feita com um ano de antecedência, o que representava a ausência de palcos vazios” (LOBERT, 2010, p. 30). Dessa maneira, foi em fins de novembro de 1974 que o grupo se dirigiu a Paris e, após a morte inesperada da cantora Josephine Baker, seus membros foram convidados emergencialmente para se apresentarem no Teatro Bobino. Dessa forma, a narrativa veiculada pela revista *Manchete* de que a ida dos *Dzi* para o exterior era algo sistematizado e rigorosamente planejado, era frágil e pouco consistente.



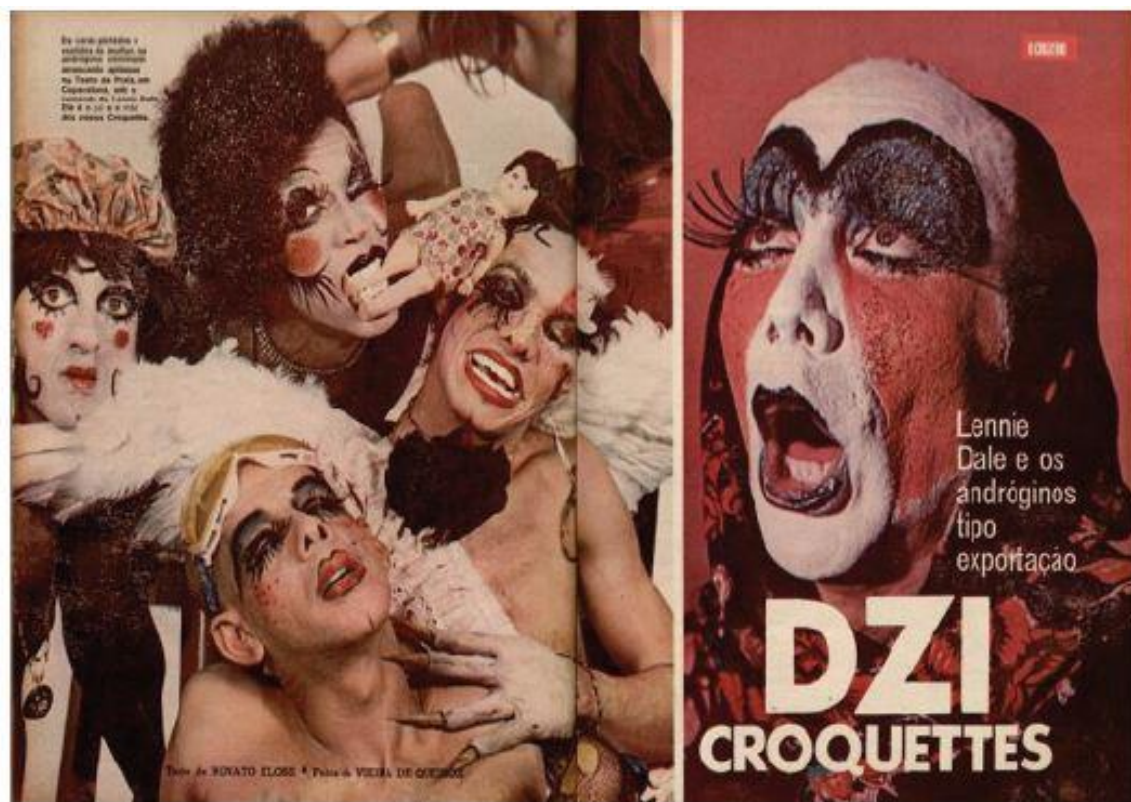


Figura 53: O Cruzeiro - Dzi Croquettes

Fonte: O Cruzeiro (Maio de 1974)

De modo semelhante, a revista *O Cruzeiro* também apostou na classificação do grupo como andróginos. Sob o título *Dzi Croquettes: Lennie Dale e os andróginos tipo exportação*, a reportagem assinada pelo jornalista Renato Kloss e pelo fotógrafo Vieira de Queiroz, publicada em maio de 1974, explorava também a ideia de androginia e reforçava o caráter artístico do grupo.

Há também uma diferença na composição das fotos do grupo nas revistas *Manchete* e *O Cruzeiro*. Na primeira, e não sabemos se foi intencional, tinha-se cinco integrantes, a saber: Cláudio Gaya, Cláudio Tovar, Carlos Machado, Paulo Bacellar e Ciro Barcelos. Com os rostos em destaque, ressaltando os detalhes da composição da maquiagem e dos acessórios de cabeça, numa imagem que destacava e identificava a diversidade racial (brancos e negros) e etária entre eles. Ciro Barcelos era o mais jovem membro dos *Dzi*, à época, e se destacava na dança juntamente com Gaya, Machado e Bacellar.

Já na revista *O Cruzeiro*, há uma demarcação hierárquica da figura de Lennie em relação ao restante do grupo, reforçando, mais uma vez, o elo dos *Dzi* com o campo artístico internacional mediado pela figura do bailarino norte-americano. Seja no destaque dos rostos, seja no destaque na foto de corpo inteiro, como consta abaixo.



Figura 54: *O Cruzeiro - Dzi Croquettes*

Fonte: *O Cruzeiro* (1974)

Sobre a dimensão paródica, retomo as contribuições de Susan Sontag (2020) e Esther Newton (1972) sobre uma espécie de humor característico ou caracterizado como inerente a uma subcultura gay forjada entre os anos 1960 e 1970, no contexto norte-americano, e que se espalhou em outros territórios a partir da circulação dos valores da contracultura, o humor Camp.

Publicado originalmente em 1964, em suas “Notas sobre o Camp”, Sontag sistematizou o Camp<sup>234</sup> como sendo uma expressão estética marcada “pelo artifício e pelo exagero”. Essa concepção estética não necessariamente se traduz numa arte engajada em alguma corrente política específica e/ou partidária. Nesse sentido, costuma ser vista como despolitizada por algumas correntes interpretativas sobre a relação da política com a arte na década de 1970, vide os promotores do Centro Popular de Cultura (CPC)<sup>235</sup> e subsequentemente defensores da arte engajada (HOLLANDA, 2004).

Ao analisar a trajetória da Carmem Miranda na construção da identidade nacional, por meio da cultura de massa, em especial o cinema, no início do século XX, Fernando Balieiro (2018) destaca a relação da recepção entre homens gays e a cultura de massas, na segunda metade do século XX, para, em seguida, enfatizar a personificação da figura midiaticizada de Carmem Miranda. Nesse quesito, o autor afirma que:

[...] o que se valoriza no *camp* não é o realismo, a fidedignidade ao real, mas, ao contrário, as coisas serem o que elas não são. Enquanto a verdade é no pensamento ocidental canônico, desde o pensamento platônico, aquilo que se alcança por meio da refutação da falsidade, o *camp* vê o mundo rejeitando sua coerência última, ou melhor, a partir do riso desmonta sua coerência. Enquanto a sociedade ocidental elabora a ideia de um *self* corrente e linear e de identidades estáveis, dentro do *camp* as pessoas não são essências: elas interpretam papéis; o mundo é visto através da metáfora da vida como um teatro (2018, p. 296).

Com isso, *Camp* pode ser entendido como uma predisposição à uma determinada ação ou encenação estilizada do cotidiano, e “o andrógino é seguramente uma das grandes imagens da sensibilidade Camp” (SONTAG, 2020, p. 357). A partir de alguns exemplos

---

<sup>234</sup> Segundo Fernando Balieiro (2018, p. 296) Camp é uma “palavra de origem anglo-saxônica, usado como adjetivo, uso nominal, substantivo abstrato ou adjetivacional, advérbio, verbo transitivo e intransitivo. Não tem tradução do inglês para outras línguas, mas há semelhanças em outros contextos ao que se refere. No fim do século XIX, era definido formalmente pela ênfase no exagero e falta de caráter [...]. Presente em círculos aristocráticos, marcadamente lembrada por Oscar Wilde, como também no mundo underground dos *shows drag*. Trata-se, desde então, de um código entre iniciados, caracterizado por tal ambiguidade.”

<sup>235</sup> Segundo Monica Kornis, “o Centro Popular de Cultura (CPC) foi constituído em 1962 no Rio de Janeiro, então estado da Guanabara, por um grupo de intelectuais de esquerda em associação com a União Nacional dos Estudantes (UNE), com o objetivo de criar e divulgar uma “arte popular revolucionária”. O núcleo formador do CPC foi formado por Oduvaldo Viana Filho, pelo cineasta Leon Hirszman e pelo sociólogo Carlos Estevam Martins. Os fundamentos e os objetivos da entidade foram definidos num anteprojeto de manifesto, datado de março de 1962, e reafirmado num manifesto definitivo divulgado em agosto do mesmo ano.” Disponível em: <[https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/Centro\\_Popular\\_de\\_Cultura](https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/Centro_Popular_de_Cultura)>.

como as figuras esguias e sinuosas presentes nas gravuras e cartazes *art nouveau* e também na concepção andrógina de Greta Garbo, Sontag (2020) sugere que:

[...] o gosto *camp* se funda num aspecto real e verdadeiro do gosto, que geralmente passa despercebido: a forma mais refinada de atração sexual (bem como a forma mais refinada de prazer sexual) consiste em ir a contrapelo de seu sexo. O que é mais bonito nos homens viris é algo feminino; o que é mais bonito nas mulheres femininas, é algo masculino... Aliado ao gosto *camp* pelo andrógino, há algo que parece totalmente diferente, mas não é: o prazer pelo exagero das características sexuais e dos maneirismos de personalidade (SONTAG, 2020, p. 357).

Numa perspectiva similar, a antropóloga norte-americana Esther Newton, em sua obra *Mother Camp: Female Impersonators*<sup>236</sup> in America (1972), debruçou-se sobre os modos de vida de homens gays que trabalhavam com a arte *drag* nos Estados Unidos nos anos 1960. A etnografia, hoje considerada uma obra clássica, foi o resultado de sua tese de doutorado orientada pelo antropólogo David Schneider da Universidade de Chicago (um autor chave nos estudos sobre relações de parentesco), sendo um dos primeiros trabalhos a tratar e caracterizar a construção do gênero como performance que, posteriormente, foi evocado como uma das referências basilares para a teoria da performatividade de Judith Butler.

Em convergência com a proposição butleriana de paródia do gênero, já abordada acima, três elementos do estudo de Newton contribuem para a compreensão dos limites e fronteiras sociais entre os campos masculino e feminino. São eles: as noções de incongruência, teatralidade e humor. Para a autora, essas três noções preenchem, configuram e compõe a atuação, a performance, a estética e o modo de vida da subversão *camp* protagonizadas por homens, principalmente gays.

A incongruência pode ser intencional ou situacional e funciona como algo muito próprio de uma determinada experiência homossexual masculina, principalmente no campo artístico habitado pelos *Dzi Croquettes* e pelos *Secos & Molhados*. Dessa maneira, a teatralidade (Camp) é associada a uma forma espetacular de externar, apresentar uma

---

<sup>236</sup> Segundo a autora, “*female impersonators* são *performers* muito especializados. A especialidade é definida pelo fato de que os membros deste grupo são homens que performam exclusiva ou principalmente dentro de atributos sociais das mulheres.” (NEWTON, 1979, p. 5). “Female impersonators are highly specialized performers. The specialty is defined by the fact that its members are men who perform exclusively, or principally, in the social character of women” [Tradução livre].

situação cotidiana, provocando e gestando novas sensações, emoções e percepções na relação entre o ator e seu público.

Dessa maneira, o riso, como um traço característico do humor, é uma prática que não se esconde, mas é evidenciada e expressa a capacidade que o humor Camp tem de transformar algo trágico em atuação. Como já dizia Foucault, em seu texto *Introdução à vida não-fascista* (1977),

[...] não pense que é preciso ser triste para ser militante, mesmo que a coisa que se combata seja abominável. É a ligação do desejo com a realidade (e não sua fuga, nas formas da representação) que possui uma força revolucionária. (FOUCAULT, 1977, p. 3).

Foucault nos permite deslocar o ímpeto revolucionário do âmbito da tradicional luta de classes para o campo das micropolíticas perpassadas pelo corpo, pela contraconduta aos modos normativos de produção dos sujeitos, possibilitando a criação e transformação do mundo e de si mesmo.

Logo, o que para algumas perspectivas teóricas mais holísticas e centradas predominantemente nas relações materiais pode ser compreendido como uma luta secundária<sup>237</sup>, numa perspectiva foucaultiana, que considera os sujeitos como efeitos das relações hierárquicas de poder e não apenas como alvos da dominação, é um modo de se sublevar diante das normas regulatórias que atuam nos processos de subjetivação (GRABOIS, 2011).

Com efeito, o riso também pode e deve compor a prática que se quer revolucionária, caso contrário, impera o ressentimento, a descrença na mudança e o ódio<sup>238</sup>.

---

<sup>237</sup> Na atualidade, um antigo debate ressurgiu colocando em oposição a chamada luta de classes *versus* as lutas de identidade. Enquanto boa parte das esquerdas revolucionárias se desgastaram por não atingirem a promessa de um socialismo real que, por contingências históricas, se configurou de modo autoritário e economicamente colapsado, as esquerdas forjada pós-maio de 1968, acabaram por se distanciar do debate da pauta econômica e da luta de classes, se concentrando nos debates e embates pautados exclusivamente nas políticas de identidade. Por fim, hoje, e a partir das provocações de autores como Nancy Fraser, Asad Haider, Mark Lilla e Elisabeth Roudinesco, um campo de discussões e proposições tem se estabelecido apontando para a urgente necessidade de reconfiguração das lutas sociais de modo interseccional.

<sup>238</sup> Não posso deixar de destacar como, nos últimos anos no Brasil, a questão das emoções tem sido instrumentalizada no campo político como forma de dominar e fraturar o diálogo civilizado no campo político e social. Ainda que não seja uma questão similar ao período da ditadura, é perceptível certas continuidades na produção do pânico moral em torno de temas como defesa da família, da proteção da infância e da juventude e o ataque aos grupos sociais mais vulnerabilizados pelas desigualdades econômica, social e cultural. GALLEGO, Esther Solano (Org.). *O ódio como política*. São Paulo: Boitempo, 2018.

O riso, pois, é uma arma na luta contra o poder, contra seu mau humor e sua seriedade. Todo aquele que encarna o poder, em uma dada situação, imediatamente quer fazer cessar o riso, a ironia, a gargalhada, a brincadeira; imediatamente quer ser levado a sério, quer ser respeitado em sua autoridade, quer ser presenteado com a lisonja e com a circunspeção. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 193).

Por fim, temos os dois últimos atos da performance dos *Dzi*, tal qual descrito por Lobert (2010). No quarto ato, denominado “Desfile”, os *Dzi* entram em cena com uma esquete que sugere um bispo batendo numa freira.



Figura 55: “Desfile”: (acima, da esquerda para direita) Ciro Barcelos, Benedicto Lacerda e Eloy Simões; (à frente, da esquerda para direita) Cláudio Tovar, Reginaldo de Poly e Bayard Tonelli

Fonte: LOBERT, 2010, p. 294

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 (2015), a discussão sobre a sexualidade feminina, assim como as discussões sobre as homossexualidades, era um tabu. O que fica premente no “*fazer Dzi*” é que vida e arte se interpenetram, completam-se, ou melhor, estão imbricadas. E mais, o lúdico, o escracho, o risível e o extravagante compõem e/ou camuflam uma

---

KEHL, Maria Rita. *Ressentimento*. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2020. BUTLER, Judith. *Discurso de ódio*. São Paulo: Editora da Unesp, 2021.

linguagem de crítica aos costumes vigentes, subvertem o modelo teatral tradicional, com seus textos marcados, fazendo-se valer do cotidiano em suas práticas artísticas.

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. Tais exageros e excessos provocavam e/ou produziam desconfortos nas imagens de masculinidade e feminilidade 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.



Figura 56: *Dzi Croquettes* seminus no final de uma apresentação

Fonte: (Barcelos e Brito (2013, p. 43)

Nesse sentido, e a partir da interseção do humor, da paródia, do transformismo teatral (NEWTON, 1972) e da performatividade de gênero (BUTLER, 2013), os *Dzi* nos permite visualizar que

“ser homem” e “ser mulher” são assuntos internamente instáveis. Estão sempre acometidos por uma ambivalência precisamente porque há um custo na assunção de cada identificação, a perda de algum outro conjunto de identificações, a aproximação forçada de

uma norma que nunca pôde ser escolhida, uma norma que nos escolhe, mas que nós ocupamos, invertemos e ressignificamos na medida em que ela fracassa em nos determinar por completo. (BUTLER, p. 2019, p. 217)

A partir dos elementos abordados acima, entendo também que a tentativa discursiva de os classificar como andróginos, por parte da imprensa, objetivava diferenciá-los dos shows de travestis, haja vista o uso de expressões como “travesti sem bichismo” ou “travesti sem cara de homossexual”. Além disso, tal distinção funcionava como uma estratégia discursiva para dissuadir o público e blindar o espetáculo de noções negativas associadas a homossexualidade e inseri-los no circuito comercial e internacional dos ícones da contracultura. Questionados sobre o uso termo andrógino, os *Dzi* costumavam ironizar respondendo que: “no fundo, no fundo, tudo é a mesma coisa: travesti é bicha de classe baixa, agora andrógino é filho de militar” (LOBERT, 2010, p. 249).

Vale destacar que parte da imprensa alternativa também reforçava estereótipos sobre a população homossexual. Um exemplo disso foi *O Pasquim* (MARKUN, 1986; BUZALAF, 2009). Apesar de ser um jornal classificado como *underground* e identificado com uma dada concepção política de esquerda, foi um dos veículos de imprensa alternativa a disseminar termos pejorativos como “bicha” para denominar homossexuais. Segundo Christopher Dunn (2016, p. 184),

O uso excessivo do termo bicha para descrever quase todo mundo esvaziou o termo de seu significado. Um ano depois, porém, *O Pasquim* chegou às bancas com a manchete sensacionalista “Todo paulista é bicha”. Em letras minúsculas entre “todos paulistas” e “são bichas”, aparece o qualificador “quem não gosta de mulher”. Nesse caso, o humor era muito ambíguo. Como no artigo de Castro [editor de *O Pasquim*], o uso de bicha neste contexto é absurdo, mas dado o notório paroquialismo carioca do jornal, ou bairrismo, a acusação depreciativa do termo manteve sua força<sup>239</sup> (Tradução livre).

---

<sup>239</sup> “The excessive use of *bicha* to describe just about everyone emptied the term of its meaning. A year later, however, *O Pasquim* hit the newsstands with the sensationalist headline “todo paulista é bicha.” In miniscule print between “all paulistas” and “are fags,” the qualifier “who don’t like women” appears. In this case, the humor was much more ambiguous. As in Castro’s article, the use of *bicha* in this context is absurd, but given the paper’s notorious Rio-centric parochialism, or *bairrismo*, the derogatory charge of the term maintained its force”.



Como sugere Lobert (2010), a imprensa tradicional recorria a uma espécie de malabarismo retórico para nomear os *Dzi* como andróginos em oposição aos termos “travesti” e “homossexual”, devido ao caráter negativo e marginal atrelado a ambos os termos. Enquanto a terminologia “travesti” estava sedimentada na produção artística e comercial da época, sendo considerada de segunda categoria e associada ao carnaval, o termo homossexualidade era associado ao noticiário criminal ou à prostituição masculina (PARKER, 2002).

Não por acaso, é notório que a imprensa alternativa, que não estava alheia aos debates e embates em torno das homossexualidades, muitas vezes, acaba reforçando os estigmas e injúrias. Segundo Kucinski (2018, p. 213), apesar da postura autodenominada libertária, *O Pasquim* “era machista, fazendo do feminismo e da homossexualidade objetos de chacota e provocação”. Com isso, mostrava que em ambos espectros políticos e sociais tais temas eram alvos de ataques diversos.

Consequentemente, a imprensa atuava também na perpetuação de um ideário de “normalidade” e “anormalidade” ao preservar o caráter pejorativo e subalternizante no uso dessas categorias em oposição a “androginia”, percebida como uma expressão meramente artística e despolitizada. Dessa maneira, entendo que abordar a visibilidade dos *Dzi* e dos *S&M* no seu tempo é historicizar as formas de exteriorização e comunicação das masculinidades e das homossexualidades.

## **Capítulo 11 - Vira, vira, homem: *Secos & Molhados* como a contramola que resiste**

Não só os *Dzi* contribuíram para questionar e desestabilizar alguns sentidos dos referentes sociais das masculinidades. De modo semelhante, os *Secos & Molhados* também mobilizaram a ambiguidade cênica como recurso contra-hegemônico em suas performances. Mas, diferente dos *Dzi* que estavam circunscritos ao campo teatral, os *Secos & Molhados* puderam amplificar o debate a partir da mediação de outros meios e espaços audiovisuais, como a televisão.

As participações do conjunto em programas de auditório como *O Programa do Chacrinha*, apresentado por Abelardo Barbosa e considerado um acontecimento na TV

Brasileira, por quase 30 anos no ar, foram cruciais na popularização e vendas dos LPs. Conforme relata Gerson Conrad (2013), os *S&M* se apresentaram regularmente na grade do Chacrinha, principalmente quando receberam os discos de ouro (50.000 exemplares vendidos), platina (100.000 exemplares) e diamante (500.000 exemplares), pela alta vendagem de discos em tão pouco tempo. Conrad destaca que “o grupo chegou a causar certa “ira” no apresentador. Depois de duas aparições com um intervalo de apenas uma semana (por já terem superado os 100.000 exemplares), Chacrinha proibiu que o conjunto fizesse outra apresentação quando atingiu novo recorde de vendas.” (CONRAD, 2013, p. 72).

Outro programa essencial que marcou a estreia dos *Secos & Molhados* em rede nacional foi na abertura dominical do *Fantástico*<sup>240</sup>, espécie de revista cultural da Rede Globo, em agosto de 1973. Na ocasião, anunciou-se o lançamento de um clip de um grupo recém-criado, os *S&M*, performando “Sangue Latino” e “O vira”. Esse acontecimento foi fundamental para lançar “do anonimato à celebridade em pouco menos de seis minutos – tempo exato das duas canções atingirem o Brasil”. (ALMEIDA, 2019, 202). Diferentemente de hoje, em que as redes sociais e os canais de vídeos potencializam artistas diversos sem depender exclusivamente da televisão, nos anos 1970, a televisão ocupava e proporcionava boa parte do entretenimento nacional (PRADO, 2020). Participar de programas de auditório era tido como sinônimo de sucesso.

A presença constante nesses veículos e em shows em espaços abertos, como o realizado no ginásio carioca Maracanãzinho, em fevereiro de 1974, reunindo mais de 20 mil pessoas, foram fulcrais para a consolidação da força performática do trio, que alcançaria uma grande visibilidade popular e midiática, assim como Wilson Simonal.<sup>241</sup>

---

<sup>240</sup> Nos primeiros anos, o *Fantástico* pertencia à área de shows e, desde a estreia, reservava um espaço privilegiado para números musicais. Em 1974, um dos primeiros musicais apresentados foi com a banda *Secos & Molhados*. O *Fantástico* exibiu imagens em preto e branco dos bastidores e do show no Maracanãzinho. Em abril 1974, os musicais passaram a exigir cuidados cênicos e cenográficos mais elaborados, com o uso da imagem colorida. Desde então, até por volta dos anos 1990, antes do surgimento da MTV Brasil, que se tornou o principal canal de transmissão de videoclipes, o *Fantástico* se tornou o principal placo para lançamento de videoclipes ou shows acústicos de artistas nacionais e internacionais. Consultar: <<https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/fantastico/musica/>>

<sup>241</sup> Antes dos *S&M*, Wilson Simonal, em 04 de outubro de 1969, protagonizou uma performance na abertura do show do pianista fluminense Sérgio Mendes. Parte desse registro audiovisual aparece na trama cinematográfica *Simonal*, lançada em 2018. Considerado um dos maiores cantores populares entre os anos 1960 e 1970, negro, sendo considerado o “showman brasileiro”, rivalizava com Roberto Carlos em número de discos vendidos e de fãs. Comandou o *Show em Si...monal* na Tv Record, estreou novos espetáculos para

Devido ao sucesso advindo após a estreia no *Fantástico*, em um curto espaço de sete meses, Moracy Do Val anunciou o show no Maracanãzinho, em fevereiro de 1974, reunindo cerca de 30 mil pessoas. Foi um feito inédito pelo desafio da empreitada, obtendo apoio de figuras como José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, diretor da Rede Globo, que só concordou em divulgar o espetáculo em troca da gravação do show, produzindo imagens em preto e branco dos bastidores exibido no *Fantástico*.



Figura 57: Secos e molhados no Maracanãzinho

Fonte: Uol (MAIA, 2014/ crédito - Emílio Carrera)

---

teatro, no Brasil e exterior, participou dos festivais de MPB; tornou-se o garoto-propaganda da Shell, e forjou um estilo próprio que misturava o “samba jovem”, também conhecido como “samba-rock” e o *boogaloo*, o jazz latinizado, criado por porto-riquenhos e cubanos de Nova York. Com uma voz inconfundível, interpretou sucessos como “País Tropical”, “Sá Marina”, “Nem vem que Não Tem”, “Meu limão, meu limoeiro”, “Mamãe Passou Açúcar em mim”, “Zazueira”, etc. Nas palavras do artista: ““não era iê-iê-iê, não era bossa-nova, não era canção de protesto, não era jazz, mas era tudo isso e era algo completamente diferente” (ALEXANDRE, 2009, p. 89). É possível dizer que Simonal forjou um caminho muito próprio diante de um regime autoritário e racista, nas frestas da arte e da música, mobilizando uma espécie de brasilidade, ele jogou com os códigos da masculinidade, alçando lugares de grande visibilidade midiática. Entretanto, no embate entre desbunde *versus* resistência, foi acusado de conivência com o autoritarismo, rotulado de alienado e de conivente com a repressão. Ainda assim, seu protagonismo na história da música popular brasileira não pode ser apagado. Vide as diversas biografias sobre sua trajetória. ALEXANDRE, Ricardo. *Nem vem que não tem: a vida e o veneno de Wilson Simonal*. São Paulo: Editora Globo, 2009. FERREIRA, Gustavo Alves Alonso. *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Simonal e os limites de uma memória tropical*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011.

Almeida (2019) destaca o ineditismo dessa empreitada, tendo em vista que a estrutura era precária, o som era “raqúitico, oco, aquém do espaço do ginásio – em 1974 ainda faltava tecnologia de som para ocupar grandes espaço” (ALMEIDA, 2019, p. 227). Porém, apesar dessa contingência, os *Secos & Molhados*, em um período de sete meses, quando do seu lançamento, atingiu feitos midiáticos considerados inéditos em seu tempo.

De fato, a imagem dos *S&M* era um efeito das performances, das aparições na tv e na circulação das capas de seus discos. Para além da capa icônica do primeiro álbum, já abordado no capítulo anterior, temos a capa do segundo álbum que perpetuou o caráter icônico e inventivo do trio de homens reboativos que marcou boa parte da geração dos anos 1970. Lançado em 1974, veio a ser o segundo e último lançamento do trio, João, Ney e Gerson, marcando a curta carreira do trio meteórico.



Figura 58: *Secos & Molhados II* (1974)

Lançado em 1974, e sob as lentes fotográficas de Antonio Carlos Rodrigues, a segunda capa dos *S&M* sedimentou a imagem do trio com o uso dos rostos pintados,

inspirados nas máscaras do Kabuki japonês<sup>242</sup>. Retomando as considerações de Miguel de Almeida (2019) sobre as capas dos discos dos *Secos & Molhados*, elas acabaram repercutindo para o sucesso do grupo devido a dois elementos; primeiro, a atração provocada pela:

[...] curiosidade da imagem, os lojistas passaram a tocar as principais faixas do disco. Àquela época, dado o número de lojas nos corredores comerciais de São Paulo e do Rio, em especial a execução constante das músicas em alto volume, saindo das caixas acústicas plantadas à frente dos estabelecimentos, atraía os ouvidos de quem passava pela rua. Era uma trilha sonora deliciosa. Tinha efeito igual ao dos alto-falantes nas praças centrais das cidades do norte e do nordeste, que reproduziam a programação das rádios no espaço público: em poucos minutos, se a canção fosse fácil e agradável, bonita, enfim, rapidamente grudava no ouvido popular, e passava a ser assobiada, sendo levada para casa, para o ônibus ou para o escritório. Era tudo de que um artista precisava: o ouvinte se tornava o divulgador, espontâneo, refém de sua obra (ALMEIDA, 2019, p. 194).

Além dessa experiência orgânica do ouvinte com a música dos *Secos & Molhados*, o segundo efeito produzido pelas capas consideradas icônicas era a *imagem*. O olhar fotográfico de Antonio Carlos Rodrigues sedimentou a banda em um conjunto de códigos de uma determinada cultura visual ao conectá-los com uma miríade de discussões insurgentes contracultura em torno das liberdades sexuais e de expressão de gênero e do disparate das masculinidades. Isso exemplifica como as imagens funcionam não só como um registro do que é permitido ver numa determinada época (DIDI-HUBERMAN, 2012), mas configuram uma espécie de sintoma, de indício, de rastro de uma cultura visual de uma sociedade atravessada pelas insurgências da contracultura. Para Antonio Rodrigues, a longevidade das capas que produziu para os *S&M* se deu não só pelo sucesso, mas pela veracidade da arte de seus protagonistas. Em suas palavras, em relação ao:

[...] sucesso de uma imagem que permaneceu tão forte por tanto tempo eu sou muito grato, é claro. Isso me impressiona como fotógrafo, porque a gente pode até fazer boas fotos, mas com o tempo a força das imagens se dilui. Isso não acontece com essa foto. A vida do objeto de arte, quando ele é verdadeiro, é longa demais, vai além da gente (FOLHA, 2001).

---

<sup>242</sup> Vale rememorar a história um tanto anedótica que circunda a trajetória dos *S&M* e do grupo de hard rock norte-americano *KISS*, formado em janeiro de 1973, em nova York, por Paul Stanley e Gene Simmons. Com performances que incluíam pirotecnia, maquiagem pesada e figurinos justos e muitos efeitos especiais de palco, a semelhança do estilo de maquiagem suscitou, na época, dúvidas e comentários sobre quem teria imitado quem, uma vez que ambos teriam surgido no mesmo ano. (SABADIN, UCHOA, 2019, p. 92).

Guardadas as devidas distinções, o álbum dos *S&M* pode ser comparado ao efeito da capa de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles, publicada em fins de 1966 (ALMEIDA, 2019), quando o grupo inglês decidiu suspender os shows e investir na criação de um novo disco que tivesse um efeito de quebra da imagem predominante do grupo, colocando-os juntos de outras personalidades a partir da direção de Robert Fraser e fotografia de Michael Cooper. Entre as novidades, foi uma das primeiras capas a colocar as letras completas das músicas em seu encarte. Algo que os *S&M* também fizeram quando de sua estreia.

Dessa maneira, as capas dos *S&M* resistiram ao tempo, instituíram uma força de verdade pela cristalização e circulação de uma composição imagética ambígua, cênica e performativa. Luiza Müller (2014, p. 47), por exemplo, ao mobilizar a noção de guerrilha estética para analisar as performances e imagens dos *Secos & Molhados*, afirma que:

[...] mesmo não tendo um interesse declaradamente político, como explicava Ney, atuava na desterritorialização de um tabu, sendo a sua existência em si um ato político. Por essa razão, a própria visualidade do grupo, enquanto imagens ativas do desejo, provocava a insurreição de sentimentos latentes no público fossem eles de empatia ou repulsa.

Conforme demonstrei anteriormente (SILVA, 2020), os *Dzi* e os *S&M* colocaram em cena um determinado trânsito de gênero; todavia, não em um sentido atribuído a transgeneridade, conforme destaquei no início deste capítulo. Em verdade, refiro-me ao trânsito entre práticas, ritos, performances, ora associadas ao campo masculino, ora associadas ao campo feminino, explorando a liminaridade social do gênero. Uma estética Camp, adepta do exagero.

Sendo assim, a ideia de se colocarem como “nem homem, nem mulher, mas gente” evocava um desejo de romper ou pelo menos enfraquecer uma rígida concepção de masculino e feminino que organizava o regime sexual autoritário da ditadura. Expressavam o descontentamento com as imposições normativas sobre os corpos, os desejos e os afetos, de modo que boa parte do público se identificava com esse jargão característico da contracultura, “faça amor, não faça guerra”.

A ênfase na ambiguidade cênica deslocava e colocava sob tensão os significados estabelecidos a respeito do masculino e do feminino. É sob essa possibilidade de trânsito,

de deslocamento, e até de ressignificação dos signos da masculinidade e da feminilidade que os *Dzi* e os *Secos & Molhados* protagonizavam e eram partícipes do desbunde. Observá-los como agentes e produtos desse processo nos permite complexificar a ideia de que o desbunde era apenas uma escolha alienante em contraposição a um modo de resistência forjado no combate bélico<sup>243</sup>. Como sugere Foucault (2019, p. 29), ao pensar nos processos disruptivos da revolta, a experiência “é arriscar não ser mais si mesmo”.

A ambiguidade cênica dos *Dzi* e dos *S&M*, esfumava as fronteiras entre essas categorias analíticas. No âmbito da contracultura e da política sexual autoritária da ditadura, suas performances funcionavam também como “performances de resistência”, como sugere Marvin Carlson (2010)<sup>244</sup>, pois são marcadas pela ambiguidade, pela paródia, pelo riso e pela transgressão. No caso dos *Dzi*, não há uma distinção rígida entre vida e obra, entre ator e personagem. Nessa perspectiva, Sontag destaca uma nova concepção sobre a relação entre corpo e subjetividade. O corpo, a nudez e o desbunde formavam uma equação contracultural que culminava na discussão sobre novas concepções de gênero, novas formas de ser e de se fazer arte e política.

Nesse sentido, e a partir das proposições de Judith Butler, podemos entender que a arte drag queen, a arte transformista característica da cultura brasileira dos anos 1960 e 1970, além do travestismo<sup>245</sup> artístico dos *Dzi*, contribuíram para desmontar a ilusão de coerência entre sexo anatômico, identidade de gênero e performance de gênero.

---

<sup>243</sup> Todavia, é fato que também há críticas que não podem ser ignoradas sobre como, em alguma medida, determinados desdobramentos da ideia de desbunde e de contracultura também abriram espaço para uma despolitização ou secundarização de questões como redistribuição de renda e combate à desigualdade social, produzindo, em alguns casos, uma espécie de escapismo hedonista. Ver: JAMESON, Frederic. Periodizando os anos 60. In. Pós-modernismo e política. Heloísa Buarque de Hollanda (Org.), Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

<sup>244</sup> Em sua obra “Performance: uma introdução crítica” (2010), Carlson caminha pela vasta bibliografia da antropologia, da sociologia, da linguística e também da psicologia, para tratar das diversas concepções do termo *performance*, enfatizando a presença e uso do termo no campo das artes, como o teatro, principalmente nos anos 1970. Para o autor, “embora as teorias de Butler estejam focalizadas não na arte da performance, mas na dimensão performativa da vida do dia a dia, [tanto na dimensão do gênero quanto na dimensão da política], sua abordagem se mostrou ricamente sugestiva também para a primeira. Ironicamente, quanto mais conscientes os teóricos se tornaram da centralidade da performance na construção e na manutenção das relações sociais em geral e dos papéis de gênero em particular, mais difícil se tornou desenvolver uma teoria e uma prática da performance que pudessem questionar ou desafiar essas construções” (CARLSON, 2010, p. 195).

<sup>245</sup> Segundo Vicki León (2015, p. 147-150), na antiguidade, o travestismo ocorria por razões diversas, em muitos casos, não era uma afirmação de gênero, como entendemos hoje. No caso dos imperadores Calígula e Nero, o uso de trajes considerados femininos era recorrente em momentos de celebração. Entre mulheres, o travestismo era uma maneira de acessar espaços considerados exclusivos para homens, como o caso das

Pois, conforme abordado no início deste capítulo, a significação da carne em corpos sexuados depende de um processo que envolve enunciados, práticas e imagens sobre o que é ser homem e ser mulher num dado nexos social. O que os *Dzi* e os *Secos & Molhados* produziram é o gênero enquanto paródia. Todavia, uma leitura apressada e um tanto colonialista pode inferir que os *Dzi Croquettes* eram ou seriam uma imitação do grupo norte-americano *The Cockettes*. Obviamente, não é possível negar as semelhanças entre ambos, mas, compartilho da concepção de fluxos culturais mobilizada por Leon Kaminski (2019), para compreender como, nos anos 1970, alguns grupos e indivíduos compartilhavam códigos inerentes à filosofia contracultural.

Neste sentido, retomo a leitura de James Green (2011) sobre uma determinada influência internacional em terras brasileiras e a subsequente percepção subalternizante das experiências nacionais volatizadas pela imprensa do período.

Não há dúvida de que houve influências importantes de forças internacionais na formação do movimento [homossexual] brasileiro. Winston Leyland, responsável pela editora Gay Sunshine Press, visitou o Brasil em 1977 e incentivou a fundação do jornal *Lampião da Esquina*. Vários dirigentes do primeiro movimento tiveram experiências internacionais que trouxeram para o Brasil. Mobilizações, músicas e modas internacionais faziam parte de um imaginário criado no Brasil sobre uma São Francisco ou uma Amsterdã mais “avançada” e “mais iluminada”, onde gays e lésbicas viviam num paraíso de liberdades sexuais e sociais. Entretanto, o conteúdo do movimento brasileiro e os seus rumos foram principalmente moldados por realidades nacionais. As noções de homossexualidade e masculinidade prevalentes na sociedade brasileira influenciaram a maneira como o movimento entendia a sua atuação e moldava as respostas da sociedade brasileira ao movimento (GREEN, 2011, p. 134).

Green (2000), Lobert (2010) e Trevisan (2011) sinalizam que a ambiguidade de gênero dos *Dzi* se aproximava da composição estética do grupo teatral norte-americano *The Cockettes*. No entanto, há diferenças substanciais, como a ausência de mulheres no núcleo interno dos *Dzi*<sup>246</sup>, diferente do *The Cockettes*, que contava com mulheres na

---

juvens Axioteia de Fliunte e Lasteneia de Mantineia, que se tornaram discípulas de Platão, filósofo grego que menosprezava a mente feminina. Outro exemplo destacado por León era a jovem Tecla, discípula incansável de Paulo de Tarso, que se vestia com roupas masculinas por questão de segurança, para poder transitar pelas terras e mares em torno do mundo romano.

<sup>246</sup> Pelos limites e proposta da tese, não me detive na tentativa de formação de uma versão feminina dos *Dzi*, as *Dzi Croquettes* (1973). Porém, parte dessa iniciativa é tratada na biografia das *ex-Frenéticas*, Lidoka (2012) e Sandra Pêra (2008). Como informado na introdução, há uma conexão possível entre os *Dzi Croquettes*, os *Secos & Molhados* e as *Frenéticas*, principalmente na questão estética, mas também nos



composição interna do grupo. Além disso, os *Dzi*, assim como os *S&M*, surgiram nas frestas de um regime político autoritário, tendo que lidar com o aparato censório e repressor no campo das artes e dos costumes, diferente dos *The Cokketes*, que estavam sob um regime político de caráter democrático. Tais diferenças precisam ser consideradas, pois, enquanto o *The Cokketes* tinha como premissa uma arte de contestação da fixidez do gênero, os *Dzi*, para além disso, também se valiam de críticas ao autoritarismo político, o que os colocavam numa situação de vulnerabilidade diante do aparato censório, como já tratado.

Logo, não podemos homogeneizar, hierarquizar e pausterizar uma compreensão do fenômeno da contracultura como apenas àquele vivido e experimentado por frações juvenis norte-americanas. Desta maneira, muito mais do que tentar enquadrá-los como uma imitação de uma estética estrangeira, considero salutar observá-los enquanto sujeitos insurgentes e singulares da nossa contracultura.

### **11.1 - “Novo homem” ou “masculinidade revolucionária”?**

Diante de tudo o que já foi tratado até aqui, gostaria de refletir sobre uma última questão. Afinal, os *Dzi* e os *Secos & Molhados* podem ser nomeados como um desdobramento de um ideário de “Novo Homem” ou seriam eles também exemplos de uma “masculinidade revolucionária”? A ideia de criação ou construção do “novo homem”, no Brasil, não é exclusiva da ditadura civil-militar, ela também já foi evocada no governo Vargas que, nos anos 1930, desejava criar o homem trabalhador, apto ao estilo

---

âmbitos criativo e comportamental. As *Frenéticas*, por exemplo, contavam com a presença de 3 mulheres integrantes das *Dzi Croquettas* (Regina Chaves, Leila Neves e Lidoka), em alguma medida, evocavam elementos vivenciados junto aos *Dzi* como, a produção coletiva, o figurino ousado, irreverente e provocativo, a ironia, presente nas letras das canções, e uma postura desbundada diante das prescrições normativas associadas ao gênero feminino. Todavia, para os propósitos dessa tese, focalizei apenas os dois grupos masculinos por ambos compartilharem o auge das práticas censórias no início dos anos 1970 e de erosão da masculinidade belicosa, diferente das *Frenéticas* que surgiram no final da mesma década, momento em que o aparato censório da ditadura começava a se enfraquecer ao mesmo tempo que despontava um processo de abertura política de modo que um outro regime de visibilidade das sexualidades estava sendo gestado, lançando as bases do que Edward MacRae (2018) nomeou como o processo de construção da igualdade política e subsequente consolidação da identidade homossexual no Brasil da “abertura”.

de vida urbana e produção do capitalismo industrial, ou seja, vida disciplinada, com horário definido para o trabalho, para o lazer e, principalmente, assumir a figura do pai/marido provedor (GOMES, 1982).

No período da ditadura, os ideólogos do regime assim como os agentes da resistência armada, guardada as devidas singularidades, comungavam da manutenção da ordem heterossexista, sustentada pela relação assimétrica e complementar entre homens e mulheres, ora, defendendo a ordem social, ora, propondo a tomada do poder para impor a ditadura do proletariado. Apesar das motivações distintas, tais sistemas de pensamento não colocam em questão a heteronormatividade como princípio ideológico de suas ações.

Sendo assim, entendo que os *Dzi* e os *S&M* não materializam necessariamente nem uma concepção de “novo homem” nem de “masculinidade revolucionária”, pelos seguintes elementos: a produção e composição das masculinidades disparatadas prescindem de elementos e de práticas associadas a masculinidade hegemônica assim como de suas variações. Ou seja, é um mosaico de práticas, de imagens e de discursos que habitam as construções de sentido das masculinidades. Em seguida, as performances dos *Dzi* e dos *S&M* não são necessariamente significadas como “revolucionárias”, pois o sentido dominante dessa designação estava imbricado no modelo de masculinidade belicosa cristalizada na figura histórica de Che Guevara, já citado no capítulo anterior, que prescindia da exclusão de qualquer elemento associado ao campo do feminino, no âmbito da expressão de gênero assim como das homossexualidades, no âmbito das orientações sexuais, concebido como subalternizante nas relações de amizade entre os homens. Como sugere Amílcar Filho, de um lado, o feminino, historicamente, é concebido como:

[...] a grande ameaça à heterossexualidade do homem: cada época define a categoria do risco, mas o feminino é sempre a ameaça ao homem. Por outro, a masculinidade é interdita à mulher, pois a mulher no lugar do homem é o ‘mundo às avessas’, a ordem corrompida, a natureza ultrajada. Portanto, homens homossexuais rebaixam seu sexo escolhendo estar abaixo de outros homens; e as mulheres lésbicas, por sua vez, usurpam um poder que não lhes pertence, e ao qual sequer podem usar, já que são desprovidas dos meios da consumação da masculinidade (FILHO, 2005, p. 143).

Assim sendo, se não os compreendo necessariamente como exemplos de uma masculinidade dita revolucionária – que, de certa forma, deveria se adequar a um conjunto

de normas instituídas historicamente por modos específicos de sujeição<sup>247</sup>, pois “ser revolucionário significava, na prática, submeter-se aos códigos normativos do partido político, aceitas suas referências existenciais e culturais, o que não era pouco em se considerando os próprios desejos e necessidades” (RAGO, 2013, p. 94) –, com efeito, entendendo-os como possibilidades de contestação e produção de novos modos de existência ao se insurgirem diante das prescrições heteronormativas da época. Por isso, masculinidades disparatadas. Em que a dimensão estética articulada a dimensão política engendrava novas formas de contestação e insurreição e de inadequação performática.

O que os *Dzi* e os *S&M* colocaram em cena não necessariamente se enquadra na designação restrita de “nova masculinidade” ou na histórica concepção de produção de um “homem novo” ou meramente uma aposta na transgressão resignada, conformada com a ordem social. Pelo contrário, com suas performances, engendraram novos modos de existência menos rígidos, porém, mais fluídos, mais livres diante do heteropoder. E por isso, denomino esse processo de masculinidades disparatadas, em que há uma reconfiguração e/ou ressignificação das próprias vivências e, por sua vez, ancorados pelas novas linguagens, principalmente no uso das artes cênicas, das insígnias da contracultura (como a curtição, a experimentação e o desbunde), o uso do corpo como elemento e da vida em comunidade, eles materializaram os anseios de uma geração que ambicionava uma vida e uma sociedade mais livre e democrática.

Conforme aponta Joan Scott (1990), a concepção hegemônica de masculinidade se fundamenta “sobre a repressão necessária de aspectos femininos – do potencial bissexual do sujeito – e introduz o conflito na oposição do masculino e do feminino” (SCOTT, 1990, p. 12). Em vista disso, os *Dzi* e os *S&M* não reprimiam os elementos femininos em sua composição performática, pelo contrário, a ambiguidade era a marca de sua guerrilha estética, de uma pedagogia da contestação. Ambos zombavam das normas, com algum nível de liberdade mediado pela paródia como recurso cênico e desestabilizando os referentes de masculinidade (SIQUEIRA, 2007).

---

<sup>247</sup> No caso do discurso de viés revolucionário forjado por Che Guevara e Fidel Castro, é sabido que o mesmo perseguiu e reprimiu homens homossexuais. Ver: PINHEIRO, Douglas. Autoritarismo e homofobia: a repressão aos homossexuais nos regimes ditatoriais cubano e brasileiro (1960-1980). *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 52, e185213, 2018. RIBAS, Jorge Luiz Teixeira. Revolução, contrarrevolução e homossexualidade em Cuba: alguns apontamentos. *Caderno Pesquisa do Cdhis*, Uberlândia, MG, v.31, n.1, p.177-197, jan./jun. 2018.

De fato, a dança funcionou como um elemento cênico e dotado de sensualidade, sendo também um dos pontos que aproximam parte dos *Dzi* e do *S&M*, especificamente a performance de Ney Matogrosso. Digo “em parte” porque nem todos os integrantes de ambos os grupos dominavam ostensivamente a arte da dança. No entanto, o que se destaca é o incômodo provocado por corpos masculinos se expressando de maneira considerada pouco viril e muito reboativa para os códigos e prescrições normativas em torno das masculinidades.

## 11. 2 - O efeito *Secos & Molhados*?

Em fins dos anos 1970, quando do fim da primeira formação do *S&M*, João Ricardo, que nunca abriu de sua posição de idealizador do grupo, insistia em retomar o sucesso com outra formação. No entanto, passado o auge, era inegável que boa parte do sucesso performático e vocal do *S&M* se devia à presença de Ney Matogrosso. Afinal, a marca ambígua da voz e da dança corporificada por Ney era praticamente insubstituível. Em 1978, numa tentativa de continuar com a marca *S&M*, o crítico musical Alberto Carlos de Carvalho<sup>248</sup> publicou no *Jornal do Brasil* uma análise muito rigorosa e com notas de ironia a essa empreitada que já nascia datada. Em suas palavras:

Foi João Ricardo que organizou o grupo *Secos e Molhados*, além de ter sido, vamos dizer assim, seu compositor oficial. Pelo menos, o mérito das músicas de sucesso do conjunto, ficaram em suas mãos. Ele escreveu todo o repertório do grupo. Por essas e por outras, João Ricardo pôde usufruir das mesmas vantagens de um garoto que, mesmo não sendo muito cotado entre seus amigos de rua, nunca foi excluído de um campeonato de pingue-pongue, por se o dono da mesa. Sem contar, ainda, com o sentimento de posse que ele tinha em relação ao grupo e uma tendência de recorrer a medidas arbitrárias, como sugeriu uma declaração sua à revista *Veja*, em dezembro de 1973: Quero fazer o que gosto sem ter que conceder nada. O dia que precisar conceder, acabo com o sonho do *Secos e Molhados*”. E até hoje ainda não se sabe direito a que tipo de pressão João Ricardo foi submetido, porque o sonho realmente acabou. Foi uma espécie de basta aos campeonatos de pingue-pongue – a mesa, as boas e as raquetes foram arrebatadas. Mas não teve muita importância. Até John Lennon, naquele tempo, já estava

---

<sup>248</sup> Ver: Dicionário MPB. Disponível em: < <https://dicionariompb.com.br/personalidade/beto-carvalho/>> Acesso: 16 mar. 2022.

acordado. Assim, a medida estava mais para *in* do que para *out*. No início dos anos 70 inúmeros grupos ingleses e norte-americanos eram formados com a única finalidade de serem dissolvidos. E depois, todas as oportunidades, que uma brecha no mercado oferecia na época, já tinham sido esgotadas pelo Secos e Molhados. Hoje, um mesmo momento está sendo preenchido pelas *Frenéticas*. Mas João Ricardo Procurou outra turma e, numa atitude não usadas nem pelos Beatles, ressuscitou a gora o Secos e Molhados. É o mesmo grupo? Certamente que não. Era preferível que ele tivesse criado outro nome para o conjunto, da mesma forma que Paul McCartney inventou o *Wings*. Isso porque, apesar de João Ricardo ter sido o fundador, o líder e o fornecedor da matéria-prima do grupo, o Secos e Molhados não pode ser desvinculado da figura carismática e das vocalizações de Ney Matogrosso. Um Secos e Molhados sem Ney é pior do que uísque que, com fortes dores de cabeça, acaba-se conhecendo no dia seguinte[...]. E João Ricardo deve ter-se conscientizado dessa verdade, porque tentou contornar o problema. Encontrou um cantor chamado Lili Rodrigues, possuidor de um registro de voz idêntico ao de Ney. Tão perfeito que se ainda existisse o programa radiofônico, Papel Carbono, Lili seria um grande sucesso. A solução funciona como uma faca de dois gumes. Isso na medida em que, o grupo soando a falsificação, perde credibilidade. Como, por exemplo, nas duas primeiras faixas do novo disco, Que Fim Levaram Todas as Flores [...] e Lindeza, as quais, logo de início transmitem uma sensação de embuste. Na tentativa de parecer com o antigo grupo, o novo virou uma caricatura do velho ou, por outro lado, um Kitseh. E a perfeição alcançada foi a primeira faixa do lado B. A música chama-se Última Lágrimas e é a melhor do disco. Nela, até as vocalizações estão perfeitas – o que não acontece em todo o LP. Mas se o saldo de vocalizações e de músicas é baixo, as instrumentações são perfeitas e o grupo demonstra possuir um eficiente instrumental. Como ponto positivo, destaca-se, ainda, a boa qualidade da gravação e mixagem (CARVALHO, Alberto. *Jornal do Brasil*, 1978, p. 5).

Acontece que a formação e sucesso do *S&M* foram acontecimentos marcados por uma série de contingências que dificilmente poderiam se repetir. Na passagem dos anos 1960 para os anos 1970, a androginia e/ou ambiguidade de gênero estava se constituindo numa nova possibilidade de existência que, em fins da década, já não era mais a grande novidade. Como o próprio Alberto Carvalho menciona, em 1978 a novidade era a *Disco Music* – o grupo vocal feminino – *As Frenéticas*, surgiram como um conjunto feminino amador que caiu nas graças do povo, também se apresentando na Tv, lotando o Maracanãzinho e catalizando o protagonismo feminino na história sexual da MPB, onde, pela primeira vez, uma série de cantoras mulheres, assim como Rita Lee, Gal Costa, Fafá de Belém, colocavam-se em primeira pessoa ao falar do prazer sexual. Com efeito, a tentativa de retomar os *S&M* com outro vocalista no lugar de Ney, soava como uma

imitação barata, um embuste. Mais do que isso, a cultura visual instaurada pelos *Secos & Molhados*, neste caso, funcionou como sua consagração no imaginário da MPB, mas também como uma camisa de força. Pois nada que veio depois, foi capaz de repetir ou reproduzir o efeito meteórico de quando da estreia do conjunto.

Por fim, desde a sua saída do trio, Ney Matogrosso se consagrou como um dos principais intérpretes masculinos da música popular brasileira. Hoje, com 80 anos de idade e um pouco mais de 40 de carreira, continua sendo protagonista de pesquisas acadêmicas (SILVA, 2016; GODOI, 2018) e de novas biografias (MARIA, 2021), sempre tratando da sua relação com os *S&M*, que também tem ganhado novos produtos audiovisuais (como filme e série)<sup>249</sup>.

Essa efervescência de pesquisas, biografias e obras audiovisuais sobre esses personagens, corrobora a importância que suas performances tiveram e ainda tem para boa parte da sociedade brasileira, que tenta compreender como eles, assim como os *Dzi*, puderam surgir em um contexto autoritário e como, ainda hoje, as questões alavancadas por eles como, liberdade sexual, liberdade de composição e experimentação estética, ainda geram tensões e discussões, no mínimo inflamadas, sobre o que é e o que não é permitido e/ou desejável aos homens e as masculinidades.

---

<sup>249</sup> Segundo o Jornalista Mauro Ferreira, na 13ª edição do In-Edit Brasil – Festival Internacional do Documentário Musical, entre os dias 16 a 27 de junho, foi apresentado o filme sobre os *Secos & Molhados* sob a direção de Otávio Juliano e tendo a perspectiva de João Ricardo como fio condutor da obra. FERREIRA, Mauro. Grupo Secos & Molhados tem história recontada em documentário sob a perspectiva de João Ricardo. G1, POP & ARTE. 19/05/2021. Disponível: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2021/05/19/grupo-secos-and-molhados-tem-historia-recontada-em-documentario-sob-a-perspectiva-de-joao-ricardo.ghtml>> Acesso: 04 mar. 2022. Em 2019, foi noticiado que uma série sobre a história dos S&M seria produzida e exibida pelo Canal Brasil e tendo o jornalista Miguel de Almeida como seu diretor. MENEZES, Thales. Série contará aventura do Secos & Molhados. FOLHA DE SÃO PAULO, 19/10/2019. Disponível: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/10/serie-contara-aventura-do-secos-molhados.shtml>> Acesso: 04 mar. 2022.



## CONCLUSÃO

Mediante tudo o que foi exposto, abordado e evidenciado ao longo deste trabalho, considero necessário destacar que os *Dzi Croquettes* e os *Secos & Molhados* contribuíram para desmistificar tanto uma compreensão cristalizada das masculinidades quanto uma ideia de “heróis da resistência”, forjada posteriormente. Dessa forma, compreendo que os *grupos* eram efeitos e agentes de um processo histórico de liberalização sexual, experimentação corporal e ambiguidade cênica.

No âmbito da amizade, de modo transversal, foi ela que possibilitou a formação de ambos os grupos. Mas, com algumas diferenças, enquanto à noção de amizade e família agenciada pelos *Dzi Croquettes* lhes possibilitaram criar um núcleo aparentemente mais coeso e interno, nos *Secos & Molhados*, a amizade foi crucial na constituição do grupo, mas não expressou a mesma força de completude entre eles. Atribuo essa diferença ao vetor da homossexualidade na construção dessas relações de amizades marcadamente masculinas.

Além disso, a partir do cruzamento de fontes escritas e (áudio)visuais, foi possível questionar as narrativas e leituras heroicizantes e romantizadas sobre o percurso de ambos os grupos. Pois, a trajetória e imbricação entre vida e arte de nossos personagens é muito mais complexa, obtusa, heterogênea, atravessada por linhas de fuga, porosidades, animosidades, dispersão, resistência, contracondutas, transgressão mas também por momentos de trocas, de afetos, de criação novos arranjos, de cumplicidade, de companheirismo, de coleguismo, pelo estar e viver juntos, pela potência política proporcionada pela dinâmica da amizade, como uma condição de possibilidade que eles encontraram, conscientes ou não, de se reinventar mediante um modelo social e historicamente elaborado pela dinâmica autoritária que a tudo e a todos almejava homogeneizar, normatizar e controlar, em nome de um projeto de sociedade fundamentado na defesa da “moral e dos bons costumes”.

Ao focalizar um histórico debate sobre a construção das masculinidades disparatadas, o intuito foi visualizar a pluralidade e as clivagens forjadas pelas práticas artísticas e sociais dos *Dzi Croquettes* e dos *Secos & Molhados*.



Seja na criação de um outro arranjo de caráter familiar, seja na ambiguidade de gênero, eles provocaram um curto circuito em torno de concepções de família, - principalmente os *Dzi Croquettes* ao engendrar uma família a partir da relação e convivência entre treze homens, reconfigurando as posições de ‘pai’ e ‘mãe’, ‘filhas’ e ‘tias’, - de sexualidade e de concepções normativas em torno das masculinidades e da sexualidade, não ocultando a dimensão do desejo, mas incorporando em suas práticas o potencial inventivo forjado na e pela afinidade artística e sexual. Com efeito, é inegável que os *Dzi* e os *Secos & Molhados* foram marcados e marcaram o seu tempo, provocando um debate e desvelando os sentidos e estereótipos em torno do “ser homem”, “ser gay”, “ser bicha”, “ser mulher”, “ser travesti” ou “ser andrógino”.

No mais, desconstruir não significa esvaziar a potência política e inventiva da experiência dos *Dzi Croquettes* e dos *Secos & Molhados*. Pelo contrário, é observar como nas frestas e labirintos de um complexo processo não planejado e não arquitetado, esses homens se encontraram por situações contingentes, seja por estudar na mesma instituição, por ter amigos em comum, por compartilhar do 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.

Dessa forma, um dos objetivos desta tese que encerra um ciclo de pelo menos dez anos de reflexão sobre em torno das masculinidades e ditadura, tendo os *Dzi Croquettes* e os *Secos & Molhados* como uma janela de acesso a esse período histórico, o meu intuito foi enxergá-los como uma possibilidade de (re)significação e (re)invenção de si para consigo e com o Outro.

Tecendo modos de viver e ser que desestabilizam concepções cristalizadas de escrita e de práticas heterocentradas, constituindo outras relações de amizade, de cumplicidade e de afetos consigo e com os outros. Logo, o presente exercício historiográfico, que não pretende ser o detentor de uma verdade única, objetiva e final do fato, mas, querendo somar com um conjunto significativo de outros trabalhos que já trataram de ambos os personagens sob diferentes questões e perspectivas analíticas além de contribuir e participar da trama historiográfica sobre ditadura, gênero e sexualidade,

na qual este trabalho se constitui, para uma melhor compreensão das dinâmicas sociais e históricas da construção das masculinidades assim como de relações de gênero mais maleáveis, apontando para o tempo presente que é possível viver e se (re)inventar de uma maneira, atento ao fato de que tal modo de existência não está fora do fluxo da história, mas se dá nas frestas das práticas contra-hegemônicas, como a contracultura.

Até o momento de finalização desta pesquisa, temos alguns remanescentes da primeira formação dos *Dzi*. São eles: Bayard Tonelli, Ciro Barcelos e Cláudio Tovar. Em 15 de março de 2014, morreu na cidade de Miracema, em São Paulo, o ator e bailarino Rogério de Poly (1952-2014), juntando-se à lista de 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).

Por fim, é inegável reconhecermos que os *Dzi Croquettes* e os *Secos & Molhados* mexeram com a sensualidade, a sexualidade e a masculinidade de uma época, demonstrando o caráter performático, não-estático e não-natural do(s) gênero(s). Esgarçando as redes de significação dos processos de classificação, normatização e normalização dos corpos, desejos e afetos.

Life is a cabaret!! A vida é um cabaré!!  
“Quem tem consciência para ter coragem,  
Quem tem a força de saber que existe!  
E no centro da própria engrenagem,  
Inventa contra a mola que resiste”!

## Referências

### Fontes Documentais

ALMEIDA, Miguel de. *Primavera nos dentes: a história dos Secos & Molhados*. São Paulo: Três Estrelas, 2019.

ALVAREZ, Raphael; ISSA, Tatiana. *Dzi Croquettes*. Direção de Raphael Alvarez e Tatiana Issa. Rio de Janeiro: TRIA Productions; Produções Artísticas; Canal Brasil, 2010.1 DVD (110min.).

BARCELOS, Ciro; BRITO, Sandra. *Dzi Croquettes, te contei? Uma história em fotos e depoimentos* Rio de Janeiro: Gráfica Stamp, 2013.

CONRAD, Gerson. *Meteorico Fenômeno – memórias de um ex-Secos & Molhados*. São Paulo: Anadarco, 2013.

LIDOKA. *Uma vida frenética*. Rio de Janeiro: Obliq Press, 2012.

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

MATOGROSSO, Ney. *Vira-lata de raça*. São Paulo: Tordesilhas, 2019.

SABADIN, Celso; UCHA, Francisco. *Moracy do val show!* São Paulo: Martins Fontes, 2019.

TONELLI, Bayard. *Dzi 'in 'verso*. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2008.

### Jornais:

CALDAS, Gracinha. As ligadas. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 15.948, 14 mar. 1974. p. 15.

CARVALHO, Alberto Carlos de. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, sexta-feira, 31 de março de 1978, p. 5.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, n. 14.815, 13 fev. 1971.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, n. 15.921, 08 fev. 1974.

DO VAL, Moracy. Entrevista com Moracy do Val. [Entrevista cedida a] Celso Sabadin. *Dois pontos*. [S.l.], dez. 2013. Disponível em: <<https://doispontosblog.wordpress.com/entrevistas/moracy-do-val/>>. Acesso em: 12 jun. 2020.

FOLHA DE SÃO PAULO. Ney Matogrosso e Nação Zumbi vão tocar Secos e Molhados no Rock in Rio. In: \_\_\_\_\_. Ilustrada. São Paulo, 10 fev. 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/02/1857521-ney-matogrosso-e-nacao-zumbi-va-ocar-secos-e-molhados-no-rock-in-rio.shtml?mobile>. Acesso em: 05 jun.2020.

\_\_\_\_\_. São Paulo, n. 15879, 7 dez. 1972.

\_\_\_\_\_. São Paulo, n. 15879, 7 dez. 1972. Caderno Ilustrada, p. 62.

\_\_\_\_\_. São Paulo, n. 15882, 10 dez. 1972. Caderno de Domingo, p. 98.

\_\_\_\_\_. São Paulo, n. 16119, 6 ago. 1973. Caderno Ilustrada, p. 13.

HISTÓRIA DA DITADURA. *Dzi Croquettes* – Bayard Tonelli. [S.l.]: HISTÓRIA DA DITADURA, 2019. 1 vídeo (1h15min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IBVa4VnDMc0&t=3724s>. Acesso em: 08 mai. 2020.

\_\_\_\_\_. *Dzi Croquettes* – Cláudio Tovar. [S.l.]: HISTÓRIA DA DITADURA, 2018. 1 vídeo (17min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KRF18K0DIn8&t=308s>. Acesso: 08 mai. 2020.

\_\_\_\_\_. *Dzi Croquettes* – Ciro Barcelos. [S.l.]: HISTÓRIA DA DITADURA, 2019. 1 vídeo (13min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Dqtka9xC8T8>. Acesso: 08 mai. 2020.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, n. 55, 11 jun. 1970, Caderno B, p. 5.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, n. 173, 26 out. 1970. Revista de Domingo, p. 8.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, n. 233, 06 jan. 1971. 1º Caderno, p.10.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, n. 196, 21 out. 1973. Revista de Domingo, p. 4.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, n. 302, 07 fev. 1974. Caderno B, p. 10.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, n. 318, 22 fev. 1974. 1º Caderno, p. 10.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, n. 322, 28 fev. 1974. 1º Caderno, p. 10.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, n. 329, 07 mar. 1974. 1º Caderno, p. 24.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, n. 335, 13 mar. 1975. Caderno B, p. 3.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, n. 337, 15 mar. 1974. 1º Caderno, p. 24.

LAMPIÃO DA ESQUINA. Rio de Janeiro, ano 1, n. 2, 25 jun. a 25 jul. 1978. p. 7.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, ano 1, n. 2, 25 de jun. a 25 jul. 1978, p. 7.

MACIEL, Luiz Carlos. Underground. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 53, 25 jun. a 01 jul. 1970. p. 21.

MANCHETE. Rio de Janeiro: Bloch Editores S.A., n. 1413, 19 mai. 1979.

MEDEIROS, Rosane. Chico & Caetano. In: \_\_\_\_\_. *Pura memória de algum lugar*. São Paulo, 25 jul. 2011. Disponível em: <<http://puramemoriadealgumlugar.blogspot.com/2011/07/chico-caetano.html>>. Acesso em: 03 jun. 2020.

MELLO, Fernando Figueiredo. Musical Hair estreia no Brasil. In: \_\_\_\_\_. *Efemérides do Éfemello*. São Paulo, 08 out. 2014. Disponível em: <<https://efemeridesdoefemello.com/2014/10/08/musical-hair-estrea-no-brasil/>>. Acesso em: 08 mai. 2020.

O PASQUIM. Rio de Janeiro, n. 151, 23 mai. 1972.

RANGEL, Maria Lúcia. Dzi Croquete Internacional: as alegrias e loucuras de uma família. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 302, 07 fev. 1974. Caderno B, p. 10.

SILVA, Walter. Secos e molhados e Moracy. *Folha de São Paulo*, São Paulo, n. 16406, 20 mai. 1974. Caderno Ilustrada, p. 16.

SOUZA, Tárík de. Do dó à rouquidão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 289, 24 jan. 1974. Caderno B, p. 2.

\_\_\_\_\_. Humor/Rumores. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 48, 26 mai. 1974. Caderno B, p. 5.

\_\_\_\_\_. Secos & Molhados: um caso nefasto de renda mal distribuída. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 126, 12 ago. 1974. Caderno B, p. 5.

TONELLI, Bayard. Entrevista com Bayard Tonelli. [Entrevista cedida a] Mauro Morais. *Tribuna de Minas*. Juiz de Fora, ago. 2019. Disponível em: <<https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/18-08-2019/como-era-transgredir-na-ditadura-bayard-tonelli-conta.html>>. Acesso em: 08 mai. 2020.

## Textos bibliográficos

AARÃO REIS, Daniel. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

AGUIAR, Rafael Dos Reis. O estado policial-securitário e as violências ANTI-QUEER no Brasil: a governamentalidade sexual da ditadura civil-militar à redemocratização (1964-1985). Dissertação (Mestrado em Direito) – Escola de Direito, Turismo e Museologia, Universidade Federal de Ouro Preto. Ouro Preto, 2020.

AGUIRRE ROJAS, Carlos Antônio. As lições de 1968 para uma possível contrahistória radical. In: \_\_\_\_\_. *Antimanual do mau historiador*. Londrina: Eduel, 2007, p. 65-83.

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro: Pólen, 2019.

ALAIR Gomes. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1531/alair-gomes>>. Acesso em: 18 de Ago. 2020.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. (MAIS)CULINOS: outras possibilidades de corpos e gêneros para as carnes sexuadas pela presença de um pênis. *Outros Tempos* (Online), v. 17, p. 260-281, 2020.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Íntimas histórias: a amizade como método de trabalho historiográfico. *Revista Territórios e Fronteiras*, Cuiabá, v. 2, n. 2, p. 9-15, jul./dez. 2001.

\_\_\_\_\_. A História em jogo: a atuação de Michel Foucault no campo da historiografia. *Anos 90* (UFRGS), Porto Alegre, v. 11, n. 19/20, p. 79-100, jan./dez. 2004.

\_\_\_\_\_; 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 Raisal Schpun. (Org.). *Masculinidades*. São Paulo: Boitempo, 2004.

\_\_\_\_\_. O historiador Naïf ou a análise historiográfica como prática de excomunhão. In: GUIMARÃES, Manoel (Org.). *Estudos sobre a escrita da história*. Rio de Janeiro: 7letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *História. A arte de inventar o passado*. Ensaaios de teoria da história. Bauru: Edusc, 2007.

\_\_\_\_\_. O objeto em fuga: algumas reflexões em torno do conceito de região. *Fronteiras*, Dourados, v. 10, n. 17, p.55-67, jan./jun. 2008.

\_\_\_\_\_. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 4. ed. Recife: FJN; Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2009.

\_\_\_\_\_; VERAS, Elias Ferreira. Quando Clio encontra as “sexualidades disparatadas”. *Esboços: Histórias em Contextos Globais*, Florianópolis, v. 23, n. 35, p. 6-10, set. 2016.

\_\_\_\_\_; VERAS, Elias Ferreira. Sexualidades disparatadas: outras histórias. *Revista História, Histórias*, Brasília, v. 6, n. 12, p. 1-4, jul./dez. 2018.

- \_\_\_\_\_. O passado, como falo?: o corpo sensível como um ausente na escrita da história. In: \_\_\_\_\_. *O tecelão dos tempos: novos ensaios de teoria da história*. São Paulo: Intemeios, 2019, p. 39-56.
- \_\_\_\_\_. (MAIS)CULINOS: outras possibilidades de corpos e gêneros para as carnes sexuadas pela presença de um pênis. *Outros Tempos*, São Luis, v. 17, p. 260-281, 2020.
- \_\_\_\_\_. Amores que não tem tempo: Michel Foucault e as reflexões acerca de uma estética da existência homossexual. *Revista Aulas*, Unicamp, p. 41-57, 2010.
- ALMEIDA, Maria Isabel Gomes de. *Masculino/feminino: tensão insolúvel*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- ALMEIDA, Mariléa. Território de afetos: práticas femininas antirracistas nos quilombos contemporâneos do Rio de Janeiro. 2018. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- ANKERSMIT, Franklin R. *A escrita historiográfica: a natureza da representação histórica*. Londrina: Eduel, 2012.
- APFELBAUM, Erika. Dominação. In: HIRATA, Helena *et al.* *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- ARAÚJO, Maria Paula. *A utopia fragmentada*. Rio de Janeiro: editora, FGV, 2000.
- ARENDT, Hannah. Sobre a humanidade em tempos sombrios: reflexões sobre Lessing. In: \_\_\_\_\_. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Revista Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9-34, jul. 1998.
- AQUINO, Dulce. Anos 70, o Brasil e a dança. In: ANOS 70: trajetórias. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005.
- AVELAR, Suzana. *Moda: globalização e novas tecnologias*. 2. ed. São Paulo: Estação das letras e das cores, 2011.
- BAETS, Antoon De. Uma teoria do abuso da História. *Rev. Bras. Hist.*, São Paulo, v. 33, n. 65, p. 17-60, 2013.
- BAETS, Antoon De. O historiador como inimigo: entrevista com Antoon De Baets (Entrevista). Entrevista concedida a Pedro Teixeirense. In: Café História – história feita com cliques. Disponível em: <https://www.cafehistoria.com.br/o-historiador-como-inimigo-antoon-de-baets/>. Publicado em: 25 nov 2019. Acesso: 02 fev. 2021.
- 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.
- BAÚ do Mairon. *Secos e Molhados*. [S.l.], 28 set. 2014. Disponível em: <<http://baudomairon.blogspot.com/2014/09/secos-molhados.html>>. Acesso em: 04 jun. 2020.
- BAUBÉROT, Arnaud. Não se nasce viril, torna-se viril. In: COURTINE, Jean-Jacques. *História da virilidade. A virilidade em crise? Século XX-XXI*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2013. p. 189-220.
- BENNETT, Jessica. *Estudos da masculinidade ganham força acadêmica*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/equilibrioesaude/2015/09/1677524-estudos-da-masculinidade-ganham-forca-academica.shtml>. Acesso em: 15 mar. 2020.

BENTO, Berenice. *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

BERMÚDEZ, Mónica De Martino. Connel y el concepto de masculinidades hegemónicas: notas críticas desde la obra de Pierre Bourdieu. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 283-300, mai. 2013.

BESEN, Lucas Riboli. “PODE TUDO, ATÉ SER CIS”: Segredo de justiça, cisgeneridade e efeitos de estado a partir de uma peciagrafia dos processos de retificação do registro civil em Porto Alegre/ RS. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

BLOCH, Marc. *Apologia da história*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BOLA, JJ. *Seja homem: a masculinidade desmascarada*. Porto Alegre: Dublinense, 2020.

BOREM, Fausto; TAGLIANETTI, Ana Paula. Trajetória do canto cênico de Elis Regina. *Per musí*, Belo Horizonte, n. 29, p. 39-52, jun. 2014.

BORIS, Georges Daniel Janja Bloc; BLOC, Lucas Guimarães; TEÓFILO, Magno César Carvalho. Os rituais da construção da subjetividade masculina. *O Público e o Privado*. Fortaleza, v. 19, p. 17-33, 2012.

BORRILLO, Daniel. *Homofobia: história e crítica de um preconceito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BORSA, Juliane Callegaro. O papel da amizade ao longo do ciclo vital. *Psico-USF*, Bragança Paulista, v. 18, n. 1, p. 161-162, jan./abr. 2013.

BORTOLON, Flavia Jakemiu Araujo. *Corpos (tra)vestidos: a imagem do grupo Dzi Croquettes na imprensa brasileira dos anos 1970*. Tese (Doutorado em História), Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, Paraná, 2020.

\_\_\_\_\_. Lygia Clark: os limites do corpo generificado na série Roupa-corpo-roupa. *ModaPalavra*, e-periódico, vol. 12, núm. 24, pp. 91-123, 2019.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 17. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.

BRANCO, Rosele Maria. “*Lá onde há poder, há resistência*” – a resistência no pensamento de Michel Foucault no período de 1975-1976. 2013. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Pontífice Universidade Católica, São Paulo, 2013.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. 3. ed. rev. São Paulo: Editora Unicamp, 2012.

BRASIL, Bruno. A breve história e a caracterização d’O Pasquim. *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 159-176, 2012.

BRETT, Guy. *Brasil Experimental*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.

BRULON, Bruno. Normatizar para normalizar: uma análise *queer* dos regimes de normalidade na historiografia contemporânea da homossexualidade. In: SOUSA NETO, Miguel Rodrigues; GOMES, Aguinaldo Rodrigues (Org.). *História & teoria queer*. Salvador: Editora Devires, 2018.

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.

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



- \_\_\_\_\_. Críticamente subversiva. In: Jiménez, Rafael M. Mérida. Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer. Barcelona, Icària editorial, 2002, p. 55-80.
- \_\_\_\_\_. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- \_\_\_\_\_. Inversões Sexuais. In: PASSOS, Izabel Friche. (org.). *Poder, normalização e violência: incursões foucaultianas para a atualidade*. 2ª ed. BH: Autêntica Editora, 2013.
- \_\_\_\_\_. *O clamor de Antígona: parentesco entre a vida e a morte*. Florianópolis: Editora UFSC, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- \_\_\_\_\_. *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”*. São Paulo: N-1 Edições, 2019.
- BUZALAF, Márcia Neme. A censura no Pasquim (1969-1975): as vozes não-silenciadas de uma geração. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2009.
- CANAL viva Reprise Dancin Days em abril e adia a volta de A Viagem. Uol, 23 jan. 2014. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/canal-viva-reprise-dancin-days-em-abril-e-adia-volta-de-a-viagem-1973>. Acesso em: 15 jun. 2020.
- CANDIOTTO, Cesar; SOUZA, Pedro de. (Org.). *Foucault e o cristianismo*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- CANGUILHEM, Georges. *O normal e o patológico*. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- CARDOSO, Lourenço. Branquitude acrílica e crítica: a supremacia racial e o branco anti-racista. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales*, v. 8, n. 1, p. 607-630, jan./jun. 2010.
- CARDOSO JÚNIOR, Hélio Rebello. Para que serve uma subjetividade? Foucault, tempo, corpo. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, Porto Alegre, v. 18, n.3, p. 343-349, 2005.
- CARMO, Paulo Sérgio do. *Culturas da rebeldia: a juventude em questão*. São Paulo: Editora SENAC, 2001.
- CARRARA, Sérgio; SIMÕES, Júlio Assis. Sexualidade, cultura e política: a trajetória da identidade homossexual masculina na antropologia brasileira. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 28, p. 65-99, jun. 2007.
- CARSTEN, Janet. *Cultures of relatedness. New approaches o the Study of Kindship*. University of Edinburgh: Edinburgh, 2003.
- CAZEIRO, Felipe; SOUZA, Emilly Mel Fernandes de; BEZERRA, Marlos Alves. “(Trans)tornando a norma cisgênera e seus derivados”. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 27, n. 2, e54397, p. 1-12, 2019.
- CEZAR, Temistocles. Hamlet Brasileiro: ensaio sobre giro linguístico e indeterminação historiográfica (1970-1980). *História da Historiografia*, v. 17, p. 440-461, 2015.
- CHIRILÃ, Andrei. O documentário Dzi Croquettes (2009) e a construção de uma memória marginal, do subterrâneo e do esquecimento sobre a contracultura na ditadura civil-militar no Brasil. *Em Tempo de Histórias, [S. l.]*, v. 1, n. 37, 2020.
- COLLING, Ana Maria. *A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

- \_\_\_\_\_. 50 anos da Ditadura no Brasil: questões feministas e de gênero. *OPSSIS*, Catalão, v. 15, p. 370-383, 2015.
- COLLING, Leandro. (Org.). *Stonewall 40 + o que no Brasil?* Salvador: UFBA, 2011.
- COLLING, Leandro. A emergência dos ativismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade. *Revista Sala Preta*, v. 18, n.1, p. 152-167, 2018.
- COLLING, Leandro. (Org.). *Artivismos das dissidências sexuais e de gênero*. Salvador: EDUFBA, 2019.
- COLLING, Leandro. O que performances e seus estudos têm a ensinar para a teoria da performatividade de gênero? *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 1, p. 1-19, 2021.
- COLLING, Leandro; ARRUDA, Murilo Souza; NONATO, Murillo Nascimento. Perfechatividades de gênero: a contribuição das fechativas e afeminadas à teoria da performatividade de gênero. *Cadernos Pagu (UNICAMP)*, v. 1, p. 01-34, 2019.
- COLOMBO, Patrícia. A força do macho e a graça da fêmea. *RollingStone.Uol*, 18 jul. 2010. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/dzi-croquettes-a-forca-do-macho-e-a-graca-da-femea/>. Acesso em: 18 jun. 2020.
- CONNELL, R. W. Políticas da masculinidade. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 185-206, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Masculinities*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2005.
- \_\_\_\_\_. Veinte años después: Masculinidades hegemónicas y el sur global. In: MADRID, Sebastián; VALDÉS, Teresa; CELEDÓN, Roberto. (Orgs.). *Masculinidades em América Latina: veinte años de estudios y políticas para la igualdad de género*. 2020, p. 37-58.
- \_\_\_\_\_; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v., n. 21, p. 241-282, jan./abr. 2013.
- \_\_\_\_\_. Questões de gênero e justiça social. *Século XXI, Revista de Ciências Sociais*, Rio Grande do Sul, v. 4, n. 2, p.11-48, jan./jun. 2014.
- \_\_\_\_\_; PEARSE, Rebecca. *Gênero: uma perspectiva global*. São Paulo: Versos, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Gênero em termo reais*. São Paulo: nVersos, 2016.
- CORBIN, Alain. *História da virilidade*. O triunfo da virilidade, o século XIX – volume 2. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.
- CORRÊA, Mariza. Do feminismo aos estudos de gênero no Brasil. Um exemplo pessoal. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 16, p. 13-30, 2001.
- COURTINE, Jean-Jacques. *História da virilidade*. A virilidade em crise? Século XX-XXI – volume 3. Rio de Janeiro:Vozes, 2013.
- COWAN, Benjamin. Homossexualidade, ideologia e “subversão” no regime militar. In: GREEN, James; QUINALHA, Renan. (Org.). *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos: EduFSCar, 2014, p. 27-52.
- CUCHINIR, Luiz. *Feminino-masculino*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.
- CUSTÓDIO, Túlio Augusto. Per-vertido homem negro: reflexões sobre masculinidades negras a partir de categorias de sujeição. In: RESTIER, Henrique; SOUZA, Rolf Malungo de. *Diálogos contemporâneos sobre homens negros e masculinidades*. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2019, p.131-162.
- CYSNEIROS, Adriano Barreto. *Da Transgressão confinada às novas possibilidades de subjetivação: resgate e atualização do legado Dzi a partir do documentário Dzi Croquettes*. 2014. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

- DASTON, Lorraine. *Historicidade da objetividade*. São Paulo: LiberArs, 2017.
- DE LA DEHESA, Rafael. Sex and the revolution: lesbian and gay liberation and the partisan left in Brazil. *Revista de Estudos Sociais*, Bogotá, n. 28, p. 44-55, 2007.
- DEIAB, Rafaela de Andrade. *A mãe-preta na literatura brasileira: a ambiguidade como construção social (1880-1950)*. 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- \_\_\_\_\_; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. São Paulo, n-1 edições, 2016.
- DIAS JR, Jocimar. “Noas sobre o Camp”, de Susan Sontag (1964). Disponível: <https://medium.com/musicais-utopias-queer-no-audiovisual/notas-sobre-o-camp-de-susan-sontag-1964-5b04e27378b1>. Acesso: 13/08/2021.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Trad. Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. *Pós: Belo Horizonte*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012.
- \_\_\_\_\_. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- 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.
- DUARTE, Gustavo de Oliveira; BERTÉ, Odailso Sinvaldo. Entre barba e purpurina: Pedagogias de Dramaturgias ao estilo Dzi Croquettes. *Urdimento*, v. 2, n. 32, p. 488-504, setembro 2018.
- ERIBON, Didier. *Reflexões sobre a questão gay*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.
- FACCHINI, Regina. *Sopa de letrinhas? Movimento homossexual e produção de identidades coletivas nos anos 90*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.
- FAOUR, Rodrigo. *História sexual da MPB*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- FARAH, Marta Ferreira Santos. Gênero e políticas públicas. *Revista Estudos Feministas*, v. 12, n. 1, p. 47-71, 2004.
- FAUSTO-STERLING, Anne. *Cuerpos sexuados: La política de género y construcción de la sexualidad*. Barcelona, Editora Mesulina, 2006.
- FAVARETTO, Celso. A contracultura, entre a curtição e o experimental. *MODOS – Revista de História da Arte*. Campinas, v. 1, n.3, p. 181-203, set. 2017.
- \_\_\_\_\_. *A contracultura, entre a curtição e o experimental*. São Paulo: N-1 Edições, 2019.
- FERNANDES, José. Molhados secaram. A Notícia, 14 de agosto de 1974. In: SABADIN, Celso; UCHA, Francisco. *Moracy do Val Show!* São Paulo: Martins Fontes, 2019.
- FICO, Carlos. Violência, trauma e frustração no Brasil e na Argentina: o papel do historiador. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 27, p. 239-261, jul./dez. 2013.
- \_\_\_\_\_. Ditadura Militar: mais do que algozes e vítimas. A perspectiva de Carlos Fico. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 5, n. 10, jul./dez., p. 464-483, 2013a.
- \_\_\_\_\_. Ditadura militar brasileira: aproximações teóricas e historiográficas. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 9, n. 20, p. 05-74, mai. 2017.

FILHO, Alípio De Sousa. Tudo é construído! Tudo é revogável! [livro eletrônico]: a teoria construcionista crítica nas ciências humanas. São Paulo: Cortez, 2017.

FILHO, Amílcar Torrão. Uma questão de gênero: onde o masculino e o feminino se cruzam. *Cadernos Pagu*, (24), 9. 127-152, jan-jun. 2005.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. *Trabalhar com Foucault* –arqueologia de uma paixão. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

FONSECA, Tales Flores da. *Uma análise sociológica da homossexualidade na obra Em Nome do Desejo de João Silvério Trevisan*. 2018. Dissertação (Mestrado em Sociologia), – Instituto de Filosofia, Sociologia e Política, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

FOUCAULT, Michel. *O enigma da revolta*. Entrevistas inéditas sobre a Revolução Iraniana. São Paulo: N-1 Edições, 2019.

\_\_\_\_\_. Sexualidade e solidão. In: MOTTA, Manoel de Barros da. (Org.). *Ética, sexualidade, política*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 92-103.

\_\_\_\_\_. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: MOTTA, Manoel de Barros da. (Org.). *Ética, sexualidade, política*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 264-287.

\_\_\_\_\_. Estruturalismo e Pós-estruturalismo. In: MOTTA, Manoel de Barros da. (Org.). *Arqueologia das ciências e histórias dos sistemas de pensamento*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

\_\_\_\_\_. Introdução à vida não-facista. In: DELUEZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Anti-Oedipus: capitalism and schizophrenia*. New York: Viking Press, 1977. Disponível em: <http://michel-foucault.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/vidanaofascista.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2020.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. 19. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

\_\_\_\_\_. De l'amitié comme mode de vie [Da amizade como modo de vida]. Entrevista de Michel Foucault a R. de Ceccaty, J. Danet e J. le Bitoux, publicada no jornal Gai Pied, nº 25, abril de 1981, p. 38-39 [p. 1-5]. Tradução de wanderson flor do nascimento. Disponível em: <http://michel-foucault.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/amizade.pdf>> Acesso em: 13 jul. 2020.

\_\_\_\_\_. *A história da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. *História da Sexualidade II: o uso dos prazeres*. 13. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

\_\_\_\_\_. Michel Foucault: uma entrevista: sexo, poder e a política da identidade. *Verve*, São Paulo, v. 5, p. 260-277, 2004.

\_\_\_\_\_. A Escrita de Si. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Ética, Sexualidade e Política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

\_\_\_\_\_. *Segurança, território e população*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. Outros espaços. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015, p. 428-438.

FRASER, Nancy. A justiça social na globalização: Redistribuição, reconhecimento e participação. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 63, outubro, p. 7-20, 2002.

FRASER, Nancy; JAEGGI, Rahel. *Capitalismo em debate: uma conversa na teoria crítica*. Trad. Nathalie Bressiani. São Paulo: Boitempo, 2020.

FREITAS, Artur. *Arte de Guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2017.

FREITAS, Talitta Tatiane Martins. *Life is a cabaret: a obra dos Dzi para além das lentes do cinema*. 2016. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia.

FRY, Peter. *Para inglês ver. Identidade e política na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

\_\_\_\_\_; MACRAE, Edward. *O que é homossexualidade*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GALLEGO-MONTES, Gabriel. Estudios de família en clave de masculinidades. Estado de la discusión em Colombia. *Revista Latinoamericana de Estudios de Familia*, Manizales, v. 10, n. 2, p. 30-50, jul./dez. 2018.

GALLO, Sílvio. (Org.). *Michel Foucault e as insurreições: é inútil revoltar-se?* São Paulo: Fapesp; Intemeios, 2017. p. 375-385.

GAVIN, Charles. *Entrevistas a Charles Gavin: Secos & Molhados, 1973*. Rio de Janeiro: Imã Editorial, 2017.

GODOI, Rodolfo Luiz Costa de. *Ney Matogrosso: liberação sexual, performance artística e disputas simbólicas*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

GODOY, Clarissa de Souza Oliveira. *Mulher em cena: o seriado Malu Mulher e as possibilidades de feminismo na ditadura civil militar brasileira (1979/1980)*. 2019. Dissertação (Mestrado em História) - Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

GOLDBERG, Anette. *Feminismo e autoritarismo: a metamorfose de uma utopia de liberação em ideologia liberalizante*. 1987. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1987.

GOLDENBERG, Mirian. *Ser homem, ser mulher: dentro e fora do casamento*. Rio de Janeiro: Revan, 1991.

GOMES, Ângela Maria de Castro. *A construção do homem novo: o trabalhador brasileiro*. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Maria de Castro. *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

GREEN, James Naylor. *Além do carnaval. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

GREEN, James Naylor. *Apesar de vocês: oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. Herbert Daniel: política, homossexualidades e masculinidades no Brasil nas últimas décadas do século XX. In: PENTEADO, Fernando. M., GATTI, José. *Masculinidades: teoria, crítica e artes*. Barueri-SP: Estação das Letras e Cores, 2011, p. 131-149.

\_\_\_\_\_; QUINALHA, Renan. (Orgs.). *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos: EduFSCar, 2014.

\_\_\_\_\_. “Mais amor e mais tesão”: a construção de um movimento brasileiro de gays, lésbicas e travestis. *Cadernos Pagu*, (15), 271-295, 2015.

GREEN, James N; QUINALHA, Renan H; et al. (Orgs.). *História do Movimento LGBT no Brasil*. São Paulo: Alameda Editorial, 2018.

- GROS, Frédéric. A propósito da hermenêutica do sujeito. *Mnemosine*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 316-330, 2012.
- GROSSI, Miriam Pillar. Masculinidades: uma revisão teórica. *Antropologia em Primeira Mão*, Florianópolis, p. 4-37, 2004.
- GROS, Frédéric. A propósito de A hermenêutica do sujeito. *Mnemosine*, v. 8, n. 2, p. 316-330, 2012.
- GRÜNNAGEL, Christian e WIESER, Doris. "Nós somos machistas": entrevistas com escritores/as brasileiros/as. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* [online], n. 45, p. 343-350, 2015.
- GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GUATARRI, Félix. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. 2.a ed., São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- HAIBARA, Alice & SANTOS, Valéria Oliveira. 2016. "As técnicas do corpo". In: *Enciclopédia de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/obra/técnicas-do-corpo> Acesso: 25/11/2021.
- HAIDER, Asad. *Armadilha da identidade: raça e classe nos dias de hoje*. São Paulo: Veneta, 2019.
- HALBERSTAM, Judith. *Masculinidad femenina*. Barcelona: Egales, 2008.
- HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, Campinas, n.5, p. 7-41, 1995.
- HARTOG, François. Tempo, história e a escrita da história: a ordem do tempo. *Revista de História*, São Paulo, n. 148, p. 9-34, jan./jun. 2003.
- HENNING, Carlos Eduardo; NEWTON, Esther. O Charme Sapatão de Esther Newton: uma entrevista sobre a vida, a obra e as paixões da lendária antropóloga. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 28, n. 3, e76427, 2020.
- 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*. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. p. 203-215.
- HOBBSWAM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991*. São Paulo. Companhia das Letras, 1997.
- HIRATA, Gabriel Tadashi. *Robert Mapplethorpe: composições subjetivas e invenção de si*. 2017. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2017.
- HIRATA, Helena et al. *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960-70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- HOOKS, Bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- HUR, Domenico Uhng. Poder e potência em Deleuze: forças e resistência. *Mnemosine*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 210-232, 2016.
- IONTA, Marilda Aparecida. *As cores da amizade na escrita epistolar de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga, Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade*. 2004. Tese (Doutorado em

História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

\_\_\_\_\_. Das amizades femininas e feministas. In: RAGO, Margareth; GALLO, Sílvio. (Org.). *Michel Foucault e as insurreições: é inútil revoltar-se?* São Paulo: Fapesp, Intemeios, 2017.

JESUS, Cassiano Celestino de. História e teoria queer: possibilidades nas margens. *Boletim Historiar*, Sergipe, v. 07, n. 01, p. 32-41, jan./abr. 2020.

JOFFILY, Mariana. Aniversários do golpe de 1964: debates historiográficos, implicações políticas. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 10, n. 23, p. 204 - 251, jan./mar. 2018.

KAMINSKI, Leon. Mundo Afora, Brasil adentro: a circulação cultural da contracultura e suas apropriações. In: \_\_\_\_\_ *Contracultura no Brasil, anos 70: circulação, espaços e sociabilidades*. Curitiba [PR]: CRV, 2019.

KIMMEL, Michael. A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 4, n. 9, p. 103-117, out. 1998.

\_\_\_\_\_. *The history of man: essays in the history of American and British masculinities*. State University of New York Press, Albany. 2005.

\_\_\_\_\_. Masculinidade como homofobia: medo, vergonha e silêncio na construção da identidade de gênero. *Revista do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social*, Natal, v. 3, n. 4, p. 97-124, 2016.

LACOMBE, Andrea. De entendidas e sapatonas: socializações lésbicas e masculinidades em um bar do Rio de Janeiro. *Cadernos Pagu*, Campinas, v. 28, p. 207-225, 2007.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. 4.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

\_\_\_\_\_. *Antropologia do corpo e modernidade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

LEÓN, Vicki. *O prazer do sexo: uma celebração da luxúria, do desejo e do amor na Antiguidade*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2015.

LIGHTMAN, Alan. *Sonhos de Einstein*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2014.

LILLA, Mark. *O progressista de ontem e o do amanhã: desafios da democracia liberal no mundo pós-políticas identitárias*. Companhia das Letras, 2018.

LIMA NETO, Avelino Aldo; CHAVES, Paula Nunes; NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Dzi Croquettes e a estética política do corpo: aproximações entre a fenomenologia e a teoria queer. *Bagoas: revista de estudos gays*, v. 18, p. 202-226, 2018.

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: Mulheres, 1998, p. 131-138.

LOBO, Andrea de Souza. *Tão longe, tão perto*. Organização familiar e emigração feminina na Ilha da Boa Vista, Cabo Verde. 2006. Tese (Doutorado em Antropologia) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília.

LOPES, Fábio Henrique. Reflexões sobre a operação historiográfica: diálogos e aproximações possíveis. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 4, n. 1, p. 9-113, jan./jun. 2012.

\_\_\_\_\_. Corpos trans! visibilidade das violências e das mortes. *Revista Transversos*, Rio de Janeiro, v. 5, p. 08-22, 2015.

\_\_\_\_\_. Travestilidade e ditadura civil-militar brasileira. Apontamentos de uma pesquisa. *Esboços*, v. 23, p. 145-167, 2016.

LOPES, Fábio Henrique. Subjetividades travestis no Rio de Janeiro, início da década de 1960. Aloma Divina. *Revista Transversos*, Rio de Janeiro, p. 52-69, 2018.

- \_\_\_\_\_. Cisgeneridade e historiografia: um debate necessário. In: SOUSA NETO, Miguel Rodrigues; GOMES, Aguinaldo Rodrigues (Org.). *História & teoria queer*. Salvador: Editora Devires, 2018.
- LOPES, Moisés Alessandro de Souza. "Homens como outros quaisquer": subjetividade e homoconjugalidade masculina no Brasil e na Argentina. 2010. Tese (Doutorado em Antropologia) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade Federal de Brasília, Brasília.
- LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- LUCIO in the Sky. *Dzi Croquettes* (2009). [S.l.], 15 out. 2014. Disponível em: <https://luciointhesky.wordpress.com/2014/10/15/dzi-croquettes-2009/>. Acesso em: 12 mai. 2020.
- LUNARDI, Rafaela. *Em busca do Falso Brilhante*. Performance e projeto autoral na trajetória de Elis Regina (Brasil, 1965-1976). 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- MACIEL, Luiz Carlos. Teatro anos 70. In: ANOS 70: trajetórias. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005.
- MAGALHÃES GOMES, Camilla de. Gênero como categoria de análise decolonial. *Civitas* (Porto Alegre), v. 18, p. 65-82, 2018.
- MAIA, Felipe. O baú dos Secos & Molhados. Revista TRIP/UOL. 13/02/2014. Disponível: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/o-bau-do-secos-molhados> Acesso: 16/03/2022.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso e análise do discurso*. 1. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.
- MALERBA, Jurandir. *A história da América Latina: ensaio de crítica historiográfica*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.
- MANCEBO, Deise. Modernidade e produção de subjetividades: breve percurso histórico. *Psicologia: Ciência e Profissão*, Brasília, v. 22, n. 1, p. 100-111, mar. 2002.
- MANGANELLI, Bruno Belmonte. Performance e performatividade: a dança do grupo Dzi Croquettes como (des)construção de gênero. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Comunicação Social). UFRGS, Porto Alegre, 2018.
- MARIA, Julio. *Ney Matogrosso: a biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- MARCELINO, Douglas. *Subversivos e pornográficos: censura de livros e diversões públicas nos anos 1970*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2011.
- MARKUN, Paulo. Pasquim-SP: a burrice que se cuide!. *Lua Nova*, Revista de Cultura e Política, São Paulo, v. 3, n. 2, p. 55-61, Dec. 1986.
- MARQUES, Ana Maria. Corpo: objeto de estudo. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v.10, n. 2, p. 509-511, July, 2002.
- MATESCO, Viviane. Corpo e subjetividade na arte contemporânea brasileira. In: VELLOSO, Pimenta Monica; ROUCHOU Joëlle; OLIVEIRA, Cláudia de. (orgs.). *Corpo: identidades, memórias e subjetividades*. RJ: Mauad X, 2009, p. 93-115.
- \_\_\_\_\_. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- MATTEUCCI, Nicola. Resistência. In: BOBBIO, Norberto. *Dicionário de política I*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 11.<sup>a</sup> ed., 1998.
- MATOS, Maria Izilda Santos. Por uma história das sensibilidades: em foco – a masculinidade. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 34, p. 45-63, 2001a.



- \_\_\_\_\_. *Meu lar é o botequim: alcoolismo e masculinidade*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2001.
- MAUSS, Marcel. *Técnicas corporais*. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Edusp, 1974.
- MAUS, Stephan. Necessidades e desejos de um corpo andrógino: um olhar no vestuário de moda. Dissertação (Mestrado em Ciências). USP, São Paulo, 2017.
- MCLAREN, Margaret. *Foucault, feminismo e subjetividade*. São Paulo: Intermeios, 2016.
- MEDRADO, Benedito; LYRA, Jorge. Por uma matriz feminista de gênero para os estudos sobre homens e masculinidades. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 16, n. 3, p. 809-840, set. 2008.
- MEIRA, Isabela de França. Artivismos e dissidências sexuais: movimentos coletivos de (cri)ações estéticas e políticas de resistência à heteronormatividade em Recife. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.
- MESQUITA, André Luiz. Insurgências poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva (1990-2000). Dissertação (Mestrado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- MEOCLOUD. 2009. Disponível em: <https://meocloud.pt/link/6fa0af84-2f2d-4d50-b5eb-d566362e6946/Dzi%20Croquettes/>. Acesso em: 16 jun. 2020.
- MIRZOEFF, Nicholas. *Cómo ver el mundo: una nueva introducción a la cultura visual*. México: Paidós (versão digital) 2016.
- MISKOLCI, Richard; PELÚCIO, Larissa. (Orgs.). *Discursos fora da ordem: sexualidades, saberes e direitos*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2012.
- MISKOLCI, Richard. *Desejos Digitais: uma análise sociológica da busca por parceiros on-line*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- MISKOLCI, Richard; SIMÕES, Júlio Assis (Orgs.). Dossiê sexualidades disparatadas. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 28, p. 9-18, janeiro-junho de 2007.
- MIZOGUCHI, Danichi Hausen. *Amizades contemporâneas: inconclusas modulações de nós*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2016.
- MORAIS, Bruno Vinícius Leite de. Os primórdios da blak music brasileira e da linguagem política do orgulho negro nos anos 1960. *Mosaico*, v. 12, n. 19, p. 80-101, 2020.
- MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: A Crise da Hora Atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- MOTT, Luiz. *O lesbianismo no Brasil*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- MOTTA, Nelson. *Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- MUCHAIL, Salma Tannus. *Foucault, o mestre do cuidado*. São Paulo: Edições Loyola, 2011.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Hernando. *Hacerse hombres. La construcción de masculinidades desde las subjetividades: un análisis através de relatos de vida de hombres colombianos*. 2015. Tese (Doutorado em Sociologia), Universida Complutense de Madrid, Madrid.
- 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*. 1. ed. São Paulo: Unesp, 2013.

NASCIMENTO, Geysa Cristina M. A revelação da homossexualidade na família: revisão integrativa da literatura científica. *Temas em Psicologia*, Ribeirão Preto, v. 26, n. 3, p. 1527-1541, set. 2018.

NASCIMENTO, Letícia Carolina Pereira do. *Transfeminismo*. São Paulo: Jandaíra, 2021.

NASCIMENTO, Marcos Antonio Ferreira do. *Improváveis Relações: produção de sentidos sobre o masculino no contexto de amizade entre homens homo e heterossexuais*. 2011. Tese (Doutorado em Saúde Coletiva) – Instituto de Medicina Social, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

NASCIMENTO, Marcos. Essa história de ser homem: reflexões afetivo-políticas sobre masculinidades. In: CAETANO, Marcio; SILVA JUNIOR, Paulo Melgaço da. *De guri a cabra-macho: masculinidade no Brasil*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2018.

NAVARRO SWAIN, Tania. A invenção do corpo feminino ou “a hora e a vez do nomadismo identitários?” *Textos de História*, Brasília, v. 8, n. 1/2, p. 47-84, 2000.

NETO, Aldo Avelino de Lima.; CHAVES, Paula Nunes.; DA NÓBREGA, Terezinha. Dzi Croquettes e uma estética política do corpo: aproximações entre a fenomenologia e a teoria queer. *Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades*, v. 12, n. 18, 10 set. 2018.

NEVES, Siloé Pereira. *Homem, mulher e medo: metáforas da relação homem-mulher*. Rio de Janeiro: Vozes, 1987.

NONATO, Murillo. *Vivências afeminadas: pensando corpos, gêneros e sexualidades dissidentes*. Salvador – BA: Editora Devires, 2020.

OLIVEIRA, Fátima Cristina R. de. Os processos de subjetivação moderna e suas problematizações na contemporaneidade. *Logos*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 10-17, 2000.

OLIVEIRA, Fábio Araújo. *Historização e institucionalização das masculinidades no Brasil*. 2015. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

OLIVEIRA, Maria da Glória de. Os sons do silêncio: interpelações feministas decoloniais à história da historiografia. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, v. 11, n. 28, p. 104-140, dez. 2018.

ORLANDI, Eni P. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. 12ª ed. São Paulo: Pontes Editores, 2015.

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

\_\_\_\_\_. Para uma política da amizade: Arendt, Derrida, Foucault. Rio de Janeiro: Sinergia: Relume Dumará, 2000.

\_\_\_\_\_. *Genealogias da Amizade*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

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

PARKER, Richard. *Abaixo do equador: culturas do desejo, homossexualidade masculina e comunidade gay no Brasil*. Rio de Janeiro. Record, 2002.

PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. *As muitas faces da história*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

PASSETTI, Edson. *Éticas dos amigos: invenções libertárias de vida*. São Paulo: Imaginário/CAPEs, 2003.

PEDRO, Joana. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. *História* (São Paulo), v. 24, p. 77-98, 2005.

PEIXOTO, Irapuan. Raul Seixas: discografia completa. *In: HQ Rock*. [S.l.], 25 ago. 2013. Disponível em: <https://hqrock.com.br/2013/08/25/raul-seixas-discografia-completa/>. Acesso em: 20 jun. 2020.

PEGORARO, Éverly. Estudos Visuais: principais autores e questionamentos de um campo emergente. *Domínios da imagem* (UEL), v. 8, p. 41-52, 2011.

PELÚCIO, Larissa; PAZ, Diego. “A democracia sexual no coração da democracia”: a centralidade do gênero para a leitura do presente. *Interface*, Botucatu, v. 23, p. 1-12, 2019.

PENTEADO, Fernando. M., GATTI, José. *Masculinidades: teoria, crítica e artes*. Barueri-SP: Estação das Letras e Cores, 2011.

PENSAR Piauí. A história da foto que se tornou símbolo de lutas mundiais. 11 mar. 2020. Disponível em: <https://pensarpiaui.com/noticia/a-historia-da-foto-que-se-tornou-simbolo-de-lutas-mundiais.html>. Acesso em: 20 jun. 2020.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. São Paulo: Nova Cultural/Brasiliense, 1986.

PERLONGHER, Nestor. *O negócio do michê*. A prostituição viril. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PINHO, Osmundo; SOUZA, Rolf Malungo de. Subjetividade, cultura e poder: politizando masculinidades negras. *Cadernos de Gênero e Diversidade*, Salvador, v. 5, n. 2, p. 40-46, abr./jun. 2019.

PIRES, Thula Rafael de Oliveira. Estruturas intocadas: Racismo e Ditadura no Rio de Janeiro. *Revista Direito & Práxis*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 1054-1079, 2018.

POCAHY, Fernando. Por onde andaré Irene? Micropolíticas do corpo, gênero e sexualidade em (outros) tempos de aids. *In: ALÓS, Anselmo Peres. Poéticas da masculinidade em ruínas*. Santa Maria: UFSM, PPGL, 2017, p. 193-210.

PRADO, Danda. *O que é família*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

PRADO, Luiz. Os 70 anos da Tv no Brasil: política, realismo e narrativa da nação. *Jornal da USP*, 18/09/2020. Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/os-70-anos-da-tv-no-brasil-politica-realismo-e-narrativa-da-nacao/> Acesso: 05/04/2022.

PRADO FILHO, Kleber. A política das identidades como pastorado contemporâneo. *In: CANDIOTTO, Cesar; SOUZA, Pedro de. (Orgs.). Foucault e o cristianismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

PRECIADO, Beatriz. Entrevista com Beatriz Preciado. Entrevista cedida a Jesús Carrillo. *Revista Poiésis*, Niterói, n. 15, p.47-71, jul. 2010.

\_\_\_\_\_. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N-1 edições, 2014.

\_\_\_\_\_. *Texto junkie*. Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

PRIORE, Mary Del; AMANTINO, Márcia. (Org.). *História do Corpo no Brasil*. São Paulo: UNESP, 2011.

PROST, Antoine. *Doze lições sobre a história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

QUINALHA, Renan Honório. *Contra a moral e os bons costumes: a política sexual da ditadura brasileira (1964-1988)*. 2017. Tese (Doutorado em Relações Internacionais) – Instituto de Relações Internacionais, Universidade de São Paulo, São Paulo.

\_\_\_\_\_. *Movimento LGBTI+: uma breve história do século XIX aos nossos dias*. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

RAGO, Margareth. Descobrimo historicamente o gênero. *Cadernos Pagu*, Campinas, v., n., p. 89-98, 1998.

\_\_\_\_\_. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2013.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. *Moda e Revolução nos anos 1960*. RJ: Contracapa, 2014.

RAPOSO, Paulo. “Artivismo”: articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Salvador, v. 4, n. 2, p. 3-12, 2015.

REINKE, Carlos Augusto, et al. Homossexualidade masculina e suas marcas históricas. *MÉTIS: História & Cultura*, v. 16, n. 31, p. 275-290, jan./jun. 2017.

REIS, José Carlos. A filosofia da história pós-moderna: Elias, Foucault, Bourdieu e Thompson. *SÆculum – Revista de história*, João Pessoa, v., p. 33-44, jul./dez. 2009.

RESTIER, Henrique; SOUZA, Rolf Malungo de. *Diálogos contemporâneos sobre homens negros e masculinidades*. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2019.

REVEL, Judith. *Michel Foucault: conceitos essenciais*. São Carlos: Claraluz, 2005.

REZENDE, Claudia Barcellos. *Os significados da amizade: duas visões de pessoa e sociedade*. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

RIBEIRO, Renato Janine. A política dos costumes. Disponível em: <<https://artepensamento.com.br/item/a-politica-dos-costumes/>>. Acesso em: 29 mar. 2020.

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*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

\_\_\_\_\_. 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.

\_\_\_\_\_. A época de 1968: cultura e política. In: FICO, Carlos; ARAÚJO, Maria Paula. *1968, 40 anos depois: história e memória*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RIVERA, Guadalupe. No nacemos machos: cinco ensayos para repensar el ser hombre en el patriarcado. Ciudad de México: Ediciones La Social, 2017. Disponível em: <<https://edicioneslasocial.files.wordpress.com/2017/03/masculinidades-web.pdf>>. Acesso em: 25 jun. 2020.

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, Rita de Cassia Colaço. De Denner a Chrysóstomo, a repressão invisibilizada. In: GREEN, James; QUINALHA, Renan. (Orgs.). *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos: EdUFSCar, 2014.

RODRIGUES, Wallace. Cultura andrógina nos finais do século XX: revolucionando as artes performáticas brasileiras. *Revista O Teatro Transcende*, Departamento de Artes – CCEAL FURGS, Blumenau-SC, v. 21, n. 1, p. 3-15, 2016.

ROGOFF, Irit. Studying Visual Culture. In: MIRZOEFF, Nicholas (ed.). *The Visual Culture. Reader. 2* and ed. London and New York: Routledge, 2002, p. 24-36.

ROSA, Susel Oliveira da. "Subterrâneos da liberdade": mulheres, militância e clandestinidade. *Labrys*, v., n., p. 1-16, 2009.

\_\_\_\_\_. *Mulheres, ditaduras e memórias: não imagine que precise ser triste para ser militante*. São Paulo: Intermeios, 2013.

\_\_\_\_\_. Mulheres versus ditadura, latifúndio e misoginia na Paraíba. *Estudos de Sociologia*, v. 20, p. 1-16, 2015.

ROUDINESCO, Elisabeth. *O eu soberano: ensaio sobre as derivas identitárias*. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

RUBIN, Gayle. Estudando subculturas sexuais: escavando as etnografias das comunidades gays em contextos urbanos da América do Norte. *Teoria e Cultura*, v. 13, p. 247-288, 2018.

\_\_\_\_\_. O tráfico de mulheres: notas sobre a “economia política” do sexo. *S.O.S Corpo*, Recife, p. 1-32, março 1993.

\_\_\_\_\_; BUTLER, Judith. Tráfico sexual: entrevista. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 21, p.157-209, 2003.

SÁEZ, Javier; CARRASCOSA, Sejo. *Pelo cu: políticas anais*. Belo Horizonte: Letramento, 2016.

SAFFIOTI, Heleith. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SANK, André. 20 anos sem Paulette, o emblemático Dzi Croquette. *PopzoneTv*. 30 jul. 2013. Disponível em: <<https://popzone.tv/2013/07/20-anos-sem-paulette-o-emblematico-dzi-croquette>>. Acesso em: 15 jun.2020.

SANT'ANNA, Denise B. *Corpos de Passagem. Ensaio sobre a subjetividade contemporânea*. 3ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

\_\_\_\_\_. *Gordos, magros e obesos: uma história do peso no Brasil*. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.

SANTOS, Frederico Silva; MAGALHÃES, Maristela. Música na tv: os festivais de MPB e o The Voice Brasil. *Esferas*, v. 2, n. 3, p. 73-82, jul./dez. 2013.

SANTOS, Rafael França Gonçalves dos. *Montagens de si. Relações de amizade e experiências em Campos dos Goytacazes, 1990-2017*. 2018. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica.

SETEMY, Adrianna Cristina Lopes. *Em defesa da moral e dos bons costumes: censura de periódicos no regime militar*. 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SCHNEIDER, David M. The family. In: *American Kinship: A Cultural Account*. New Jersey: Prentice-Hall, 1968, p. 31-54.

SCHWARTZ, Madalena. *Crisálidas*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

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

- \_\_\_\_\_. A invisibilidade da experiência. *Projeto História*, São Paulo, v. 16, p. 297-325, fev. 1998.
- \_\_\_\_\_. O enigma da igualdade. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 11-30, jan./abr. 2005.
- \_\_\_\_\_. Usos e abusos do gênero. *Projeto História*, São Paulo, n. 45, pp. 327-351, Dez. 2012.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 28, p. 19-54, jun. 2007.
- SEFFNER, Fernando. *Derivas da masculinidade: representação, identidade e diferença no âmbito da masculinidade bissexual*. 2003. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- SILVA, Daniel H. de Oliveira; CARNEIRO, Maria Elizabeth Ribeiro. Movimentos Feministas e LGPTS no Brasil e o enfrentamento da repressão e do obscurantismo em dois tempos: uma luta 'menor'? *Caderno Espaço Feminino*, Uberlândia, v. 32, p. 65-85, 2019.
- SILVA, Felipe C. da; SOUZA, Emilly M. F. de; BEZERRA, Marlon A. (Trans) tornando a norma cisgênera e seus derivados. *Revista Estudos Feministas*, Instituto de Estudos de Gênero, Florianópolis, v. 27, 2019.
- SILVA, Natanael de Freitas. *Dzi Croquettes: masculino e masculinidades*. 2014. Monografia (Licenciatura em História) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2014.
- \_\_\_\_\_. Historicizando as masculinidades: considerações e apontamentos à luz de Richard Miskolci e Albuquerque Júnior. *História, Histórias*, Brasília, v. 3, p. 7-22, 2015.
- \_\_\_\_\_. Ditadura civil-militar no Brasil e a ordem de gênero: masculinidades e feminilidades vigiadas. *Mosaico*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 11, p. 64-83, nov. 2016.
- \_\_\_\_\_. O conceito de gênero em Scott, Butler e Preciado, aproximações, distanciamentos e a contribuição para o ofício do historiador. *Revista Hominum*, Cidade, v. 5, p. 153-171, 2016a.
- \_\_\_\_\_. Quando dizer é fazer: a dimensão generificada do discurso historiográfico. *Cadernos do IL*, Porto Alegre, v. 54, p. 126-141, 2017.
- \_\_\_\_\_. *Dzi Croquettes: invenções, experiências e práticas de si – masculinidades e feminilidades vigiadas*. 2017. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2017.
- \_\_\_\_\_. *Dzi Croquettes e as masculinidades disparatadas*. *História, Histórias*, Brasília, v. 6, p. 80-99, 2018.
- SILVA, Natanael de Freitas. *Dzi Croquettes e os corpos em trânsito*. In: GOMES, Aguinaldo Rodrigues; LION, Antonio Ricardo Calori de. (Org.). *Corpos em Trânsito: Existências, subjetividades e representatividades*. 1ed. Salvador, Bahia: Devires, 2020, p. 243-259.
- SILVA, Robson Pereira da. *Para Além do Bustiê – Performances na Contraviolência na obra Bandido (1976-1977) de Ney Matogrosso*. Dissertação (mestrado em História), Universidade Federal de Goiás, 2016.
- SILVA, Vinícius Rangel Bertho da. *O DOCE & O AMARGO DO SECOS & MOLHADOS: poesia, estética e política na música popular brasileira*. Dissertação (Mestrado em Letras), Niterói: UFF, 2007.

SIMILI, Ivana Guilherme; BONADIO, Maria Claudia. *Histórias do vestir masculino: narrativas de moda, beleza, elegância*. Maringá: EDUEM, 2017.

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

SINGER, June. *Androginia: rumo a uma nova teoria da sexualidade*. São Paulo: Cultrix, 1990.

SIQUEIRA, Elton Bruno Soares de. MIRANDA, Marcelo. Experiência estética e desestabilizações das masculinidades no teatro brasileiro moderno e contemporâneo. In: CAETANO, Marcio; SILVA JUNIOR, Paulo Melgaço da. *De guri a cabra-macho: masculinidade no Brasil*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2018, p. 43-64.

SIQUEIRA, Elton Bruno Soares de. *A crise da masculinidade nas dramaturgias de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Newton Moreno*. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

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.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SOUSA, Reginaldo Cerqueira de. Ditadura Militar: produção historiográfica e variáveis explicativas. *Revista Ágora, Cidade*, v. 28, p. 14-29, 2018.

SOUSA NETO, Miguel de. Androginia. In: COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro. (Orgs.). *Dicionário Crítico de Gênero*. 2. ed. Dourados, MS: Ed. Universidade Federal da Grande Dourados, 2019, p. 49-52.

SOUZA, David Emmanuel da Silva. O futuro da política sexual no Brasil após o fortalecimento dos estudos de masculinidades. 2017. Dissertação (Mestrado em Ciências Jurídicas e Sociais) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.

SOUZA, Jessé. *Como o racismo criou o Brasil*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2021.

SOUZA, Luciana Karine de; HUTZ, Claudio S. Relacionamentos pessoais e sociais: amizade em adultos. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 13, n. 2, p. 257-265, abr./jun. 2008.

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 Malungo de. Falomaquia: homens negros e brancos e a luta pelo prestígio da masculinidade em uma sociedade do ocidente. *Antropolítica*, Niterói, n. 34, p. 35-52, jan./jun. 2015.

\_\_\_\_\_; PINHO, Osmundo. Subjetividade, cultura e poder: politizando masculinidades negras. *Cadernos de Gênero e Diversidade*, Salvador, v. 5, n. 2, p. 40-46, abr./jun. 2019.

STEARNS, Peter. *História das relações de gênero*. 2. ed. 5ª reimpr. São Paulo: Contexto, 2018.

STRATHERN, Marilyn. Necessidades de pais, necessidades de mãe. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 303-330, 1995.

TAMAGNE, Florence. Mutações homossexuais. In: COURTINE, Jean-Jacques. *A virilidade em crise?: o século XX e XXI*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2013.

TEMPLE, Giovana Carmo. *Poder e resistência em Michel Foucault: uma genealogia do acontecimento*. Tese (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Filosofia e Metodologia das Ciências, Universidade Federal de São Carlos, São Paulo, 2011.

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*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

TREVISAN, João Silvério. Somos o quê mesmo? In: GREEN, James N; QUINALHA, Renan H; et al. (Orgs.). *História do movimento LGBT no Brasil*. 1. ed. São Paulo: Alameda Editorial, 2018, p. 137-155.

TRINDADE, Ronaldo. A invenção do ativismo LGBT no Brasil: intercâmbios e ressignificações. In: GREEN, James N; QUINALHA, Renan H; et al. (Orgs.). *História do Movimento LGBT no Brasil*. São Paulo: Alameda Editorial, 2018.

VALE DE ALMEIDA, Miguel. Mães como as outras, pais como os outros. Ou o fundamental da antropologia, da história e da sociologia para entender a parentalidade de lésbicas e gays. In: Famílias no Plural. Alargar o Conceito, Largar o Preconceito, 2011, Lisboa: **Anais [...]**. Lisboa, Portugal, Instituto Universitário de Lisboa, 2011. Disponível em: [https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/11738/5/Pais%2C%20m%C3%A3es%20e%20filhos\\_construir%20fam%C3%ADlias%20na%20pluralidade.pdf](https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/11738/5/Pais%2C%20m%C3%A3es%20e%20filhos_construir%20fam%C3%ADlias%20na%20pluralidade.pdf). Acesso em: 25 mai. 2020.

\_\_\_\_\_. *Senhores de si: uma interpretação antropológica da masculinidade*. Lisboa: Fim de Século, 1995.

VALE DE ALMEIDA. (Org.). *Corpo Presente: Treze Reflexões Antropológicas sobre o Corpo*. Celta Editora, Oieras, 1996.

VARELA, Júlia; ÁLVAREZ-URIA, Fernando. Sociologia de gênero: alguns modelos de análises. *Revista Fragmentos de Cultura*, Goiânia, v. 13, n. 3, p. 509-521, mai./jun. 2003.

VARGAS, Herom. Condições e contexto midiático do experimentalismo na MPB dos anos 1970. *Intexto*, Porto Alegre, v. 2, n. 23, p. 87- 102, jul./dez. 2010a.

VARGAS, Herom. Secos & Molhados: experimentalismo, mídia e performance. In: ENCONTRO DA COMPÓS, 18., 2010, Rio de Janeiro: **Anais [...]**. Rio de Janeiro, Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2010. Disponível em: [http://compos.com.puc-rio.br/media/gt11\\_herom\\_vargas.pdf](http://compos.com.puc-rio.br/media/gt11_herom_vargas.pdf). Acesso em: 04 jun.2020.

VARGAS, Herom. A canção experimental de Walter Franco. *Comunicação & Sociedade*, [S.l.], v. 32, n. 54, p. 191-210, jul./dez. 2010.

VAZ, Denise Pires. *Ney Matogrosso: um cara meio estranho*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.

VEIGA, Lucas. Além de preto é gay: as diásporas da bixa preta. In: RESTIER, Henrique; SOUZA, Rolf Malungo de. *Diálogos contemporâneos sobre homens negros e masculinidades*. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2019, p.77-94.

VEJA imagens história dos Dzi Croquettes. *Uol*. 19 set. 2019. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/album/2012/09/19/veja-imagens-historicas-dos-dzi-croquettes.htm>. Acesso em: 15 jun. 2020.

VELLOSO, Pimenta Monica; ROUCHOU Joëlle; OLIVEIRA, Cláudia de. (orgs.). *Corpo: identidades, memórias e subjetividades*. RJ: Mauad X, 2009.



- VENTURA, Rodrigo Cardoso. A estética da existência: Foucault e Psicanálise. *Cogito*, Salvador, v. 9, p. 64-66, 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.
- VERGUEIRO, V. Pensando a cisgeneridade como crítica decolonial. In: MESSEDER, S., CASTRO, M.G., and MOUTINHO, L., orgs. *Enlaçando sexualidades: uma tessitura interdisciplinar no reino das sexualidades e das relações de gênero* [online]. Salvador: EDUFBA, p. 249-270, 2016. <https://doi.org/10.7476/9788523218669.0014>
- VERGUEIRO, Viviane. *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade*. 2016. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2016a.
- VIEIRA, João Luiz. Alair Gomes, Djalma Batista, Pedro Almodóvar: o circuito do desejo. In: PENTEADO, Fernando. M., GATTI, José. *Masculinidades: teoria, crítica e artes*. Barueri-SP: Estação das Letras e Cores, 2011, p. 277-289.
- VIGARELLO, Georges. *História da virilidade*. A invenção da virilidade, da Antiguidade às Luzes. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2013.
- VINCENT-BUFFAULT, Anne. *Da amizade: uma história do exercício da amizade nos séculos XVIII e XIX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- VIVEROS VIGOYA, Mara. *As cores da masculinidade: experiências interseccionais e práticas de poder na Nossa América*. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2018.
- WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 35-81.
- WESTON, Kath. *Las familias que elegimos: lesbianas, gays e parentesco*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2003.
- WELZER-LANG, Daniel. Nós, os caras. 2009. Disponível em: <<http://www.clam.org.br/destaque/conteudo.asp?infoid=5371&sid=4>>. Acesso em: 17 mar. 2020.
- WELZER-LANG, Daniel. A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 9, n. 2, p. 460-482, 2001.
- 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.
- WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. Trad. Sandra Gardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.
- WITTIG, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Editorial EGALES, Madrid, 2006.
- WOLFF, Cristina Scheibe. O golpe de 1964 e a luta feminina por espaço na memória. Entrevista especial com Cristina Wolff. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/529997-a-luta-feminina-por-espaco-na-memoria>>. Acesso em: 01 abr. 2020.
- XIMENES, Sérgio. *Minidicionário Ediouro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.