

Sexualidad, Salud y Sociedad

REVISTA LATINOAMERICANA

ISSN 1984-6487 / n.7 - abr. 2011 - pp.170-176 / Lacerda, P. / www.sexualidadsaludysociedad.org

LOBERT, Rosemary. 2010. *A Palavra Mágica: a vida cotidiana dos Dzi Croquettes*. Campinas: Editora Unicamp. 296p.

Paula Lacerda

Doutoranda em Antropologia Social - Museu Nacional/UFRJ
Rio de Janeiro, Brasil

> lacerdapaula@gmail.com

Em 1972, um grupo de rapazes vestindo roupas consideradas femininas, utilizando muita maquiagem e purpurina, apresentou números de dança e teatro em um clube de Niterói e em um programa de televisão bastante popular na época. Batizaram-se de “Dzi Croquettes”, o que aguçou ainda mais a curiosidade do público sobre quem eram eles, que tipo de espetáculo faziam e qual o significado do nome que utilizavam. A dissertação de mestrado de Rosemary Lobert, defendida na UNICAMP em 1979, sob a orientação do professor Peter Fry, é agora publicada como o livro *A Palavra Mágica: a vida cotidiana dos Dzi Croquettes*. No presente momento, passados mais de 30 anos da criação do grupo, parece ficar mais clara a ousadia das apresentações em pleno período de repressão militar e a concretização – em forma de projeto de vida e de performance teatral – de um amplo processo de questionamentos sobre diferenças e desigualdades sociais. A crítica às classificações da nossa sociedade, sobretudo no que tange aos papéis sexuais, foi tomada por público e imprensa como o papel central na essência do grupo. Conforme Rosemary Lobert deixa claro desde sua introdução, a temática dos gêneros e dos papéis sexuais será desenvolvida apenas enquanto um dos elementos conceituais dos Dzi Croquettes (:41).

Após apresentações em boates no Rio de Janeiro e em São Paulo, o grupo criou uma empresa teatral denominada “Grupo Treze” e iniciou temporada no Teatro Treze de Maio, em São Paulo. Rosemary Lobert estava na plateia de uma destas apresentações e, desde então, “começou a fermentar a ideia de escolher esta temática como objeto de estudo antropológico”(17). Para tanto, a autora, que planejava realizar uma pesquisa com grupos indígenas, manteve contatos esporádicos com os Dzi Croquettes até o final de 1973 e, no ano seguinte, mudou-se para o Rio de Janeiro a fim de acompanhar a vida profissional e pessoal dos artistas. Dado seu envolvimento com o grupo e a boa aceitação que conseguira, foi convidada a participar da turnê europeia, iniciada em Lisboa. Apesar de intensas, as relações estabelecidas até este momento eram marcadas ainda por “certa distância”, segundo avaliação da autora. Com o retorno do grupo para o Brasil, dois anos depois, a ligação entre eles tornou-se mais próxima.

Refletindo sobre a posição que ocupava na ótica dos Dzi Croquettes, Lobert avalia que sua participação nas tarefas de administração, financiamento indireto e, mais tarde, na iluminação do espetáculo, favoreceu a proximidade com os artistas. A categoria *tiete*, classificatória de rapazes e moças que acompanhavam as apresentações do grupo com efusividade, segundo a autora, poderia também ser utilizada para defini-la. Na fala dos artistas, todavia, a pesquisadora não era uma *tiete*, porque esta categoria também englobava aspectos negativos, como a intromissão e a participação desmedida. Para um deles, a pesquisadora representava mais que uma *tiete*, pois “já era da família” (:181). Na classificação de outros artistas, Lobert foi definida como “espião externo”, “fada”, “bruxa” ou “espião interno” (idem).

No palco e na vida, o tema da “família” foi utilizado como um recurso inspirador para os Dzi Croquettes. No palco, os artistas representavam uma “família muito pirada e maravilhosa”, tratando com ironia os papéis de maridos, esposas, filhos, avós etc. Em sua vida cotidiana, os Dzi davam ao grupo os contornos de uma família, distribuindo entre si as posições de “pai”, “mãe”, “avó” etc. Ao mesmo tempo em que tais posições produziam e reproduziam certas características pessoais daqueles que as incorporavam (o *pai* exigente; a *mãe* conciliadora; os *filhos* menos experientes), apresentavam uma possibilidade de subversão contínua destes papéis. A ideia de “família” assinalava o pertencimento comum dos artistas, embora

não ocultasse completamente desigualdades internas, conflitos, dissidências.

Para garantir a união do grupo apesar dos conflitos existentes, diferentes estratégias eram empregadas, como a realização de “reuniões de família” a fim de resolver os problemas mais graves que envolviam todos os seus integrantes. Comunicar algum problema ou repreender atitudes eram atos empreendidos com certa parcimônia, nos quais se usavam recursos como “afinar” o tom de voz, empregar o feminino para referir-se ao outro, utilizar falas do espetáculo etc. De todo modo, como a autora salienta, a “atmosfera” dos Dzi Croquettes jamais era “morna”, ao contrário, as gargalhadas, a euforia, os gritos eram marca da relação entre os artistas e deles em suas outras relações (:105).

Buscando “construir uma boa etnografia do grupo” (:37), o livro de Rosemary Lobert é organizado em três partes que progressivamente complexificam a análise e descortinam os sentidos sociológicos dos elementos constitutivos dos espetáculos, na visão do grupo e no entendimento de uma parcela de seu público. Desta forma, a primeira parte (“O Espetáculo”) descreve com profundidade uma das apresentações do grupo. A segunda parte (“Vida e Teatro”) analisa aquilo que seria, no entendimento da autora, a dimensão mais importante do significado da peça para os artistas: a interconexão entre vida e teatro. Nesta parte, a “vida real” dos atores é apresentada ao público leitor. A terceira parte (“Os Tietes”) detalha a categoria classificatória que dá nome à seção, apresentando seu contexto de surgimento e o conjunto de seus significados (pejorativos e elogiosos), para então discutir as implicações da “interferência” do público nos espetáculos e na vida dos artistas. Ao final destas três “partes”, a conclusão entretetece as argumentações anteriores, qualificando a sua complexidade e discutindo a imposição de certo modelo classificatório. Cada uma das três partes do livro e a conclusão serão descritas com maiores detalhes a seguir.

Ao apontar a “ambiguidade” como característica central dos espetáculos do Dzi Croquettes a partir das definições de Douglas (1970), a primeira parte do livro descreve cenas, cenários, figurinos, maquiagens. Aí o leitor encontra um trabalho de recomposição da profusão dos elementos estéticos que caracterizariam o grupo e, mais tarde, simbolizariam uma época. Dividida em dois capítulos, esta parte se inicia com a descrição do espetáculo. Inspirada em Lévi-

Strauss (1958) e em seu método de “análise estrutural”, a autora seleciona uma das apresentações do grupo, entendendo que, a despeito de mudanças pontuais, a “estrutura” do espetáculo tende a permanecer a mesma. Deste modo, o espetáculo do dia 23 de maio de 1973 é utilizado como fio condutor da autora (ou “ponto de partida”, em suas palavras) para sua etnografia. As falas e os diálogos dos artistas, aliados à descrição dos elementos visuais e auditivos presentes na cena, nos remetem à “magia” do grupo e vivificam as mensagens transmitidas.

Mesmo com a “alucinação” provocada pela profusão de tantos elementos em cena, a ideologia igualitária e anticlassificatória dos Dzi parece ocupar o primeiro plano, o que se evidencia na afirmação “somos gente computada igual a você”. No segundo capítulo da Parte I, Lobert afirma que a ironia e o deboche utilizados como instrumentos dos Dzi Croquettes põem em xeque os esquemas classificatórios da nossa sociedade e a suposta distância entre a representação teatral e a vida cotidiana. Analisando a trajetória pessoal daqueles que se tornariam os irreverentes Dzi Croquettes, a autora aponta para a relativa desimportância de certos marcadores sociais em face da identificação com um projeto de vida e de arte. Diferenças de classe, cor, nível de escolaridade e origem social tendiam a ser suavizadas em nome dos valores “democrático”, “livre” e “aberto” à participação de pessoas nos quais seus integrantes se reconheciam.

A proposta artística difundida pelos Dzi Croquettes, desta maneira, deve ser compreendida como consequência de uma filosofia de vida. Tomando a fundo esta proposição, a autora analisa em “Vida e Teatro” o cotidiano dos artistas, percorrendo temas como a divisão do trabalho, as relações de hierarquia e igualdade, a economia interna do grupo, a moradia e as relações sociais em geral. Nos capítulos seguintes, partindo da distinção entre aspectos “fixos” e “móveis” do espetáculo, a autora caracteriza a fluidez das cenas. Mesmo que a estrutura geral do espetáculo permaneça fixa, existem espaços para o improvisado, para a incorporação do “dia a dia” dos Dzi no palco. Pensando dança, vestuário e texto a partir de elementos “fixos” ou “móveis”, a autora percebe as possibilidades concretas que permitem aos artistas imprimirem sua personalidade ao espetáculo. Neste sentido, apesar de a dança ser rigorosamente coreografada (assumindo, assim, as feições de um elemento “fixo”), os artistas têm a seu dispor elementos maleáveis (como o figurino e o texto) que são utilizados

como expressão das vontades individuais, interpretações próprias, manifestação de protestos etc.

Passando à análise dos “Tietes”, na Parte III, o primeiro passo da autora é no sentido de reconstruir a definição do termo. De acordo com os artistas, Duse Nacaratti, amiga de um deles, teria utilizado o nome de uma colega para definir aqueles “que estão sempre ali para ajudar, para dar um jeitinho, mas no fundo não fazem nada e só atrapalham a gente” (:173). O termo seria amplamente utilizado pelos Dzi Croquettes e, em boa parte graças à repercussão da mídia, foi conhecido e empregado de maneira mais ampla. A descrição do termo explicita a nebulosidade que o reveste, qualificando tanto um tipo de ação negativa (a intromissão), quanto uma gentileza (algo positivo). Através desta dupla dimensão, Lobert passa à descrição das formas de classificar os tietes, quem eram eles e que tipo de relação se estabelecia entre as partes. Dentro desta discussão, reflete-se sobre as interferências do público na realização dos espetáculos.

Sociologicamente, os *tietes* eram em sua maioria jovens que se identificavam com a proposta do grupo e que passaram a acompanhar suas atividades no palco e na vida. Nos espetáculos, os *tietes* poderiam ser facilmente identificados pelo vestuário inspirado na indumentária dos artistas, pela familiaridade com a peça e pela participação nas cenas. Segundo Lobert, em cada espetáculo havia de 15 a 20 *tietes*. Na vida cotidiana, eles também estavam lá: praticando pequenas gentilezas, buscando remédios, lanches, resolvendo pendências; atuando em apoio ao espetáculo, colaboravam no financiamento, na maquiagem, retocavam os cenários. Na ótica dos artistas, os *tietes* mostravam-se inconvenientes quando impunham presença ostensiva nos ensaios, intrometiam-se em questões internas ao grupo e exigiam vantagens. O grau de tolerância a estas práticas, conforme Lobert sinaliza, varia não apenas em relação ao *tiete* que ultrapassa certas barreiras, mas é contextual em relação ao momento vivido pelo grupo. Sendo assim, apesar das intromissões, a participação dos *tietes* era estimulada e, pragmaticamente, ocupava um lugar importante na superação das crises, nos auxílios prestados. Além disso, a “imposição de barreiras” contradiria um dos valores centrais do grupo, que era não se “fechar aos de fora”.

No último capítulo da seção – “O lado apoteótico do espetáculo ou a nova cabeça sem pé no chão” – Lobert discute como a ideologia do grupo influenciou os *tietes* e, ao mesmo tempo, como estes se

viam representados nas cenas do espetáculo: em seus dilemas, crises, soluções, decepções. O que inicialmente era apresentado como uma “profusão de símbolos” que, de acordo com o entendimento dos artistas, dificultaria a compreensão do público – e isto era justamente o que lhes permitiria “curtir em cima”, isto é, refletir sobre suas próprias questões – com o tempo foi sendo “decifrado” nos termos da filosofia de vida do grupo. Os *tietes* viam-se representados nas cenas protagonizadas pelos Dzi e, desta maneira, o espetáculo ganhava os contornos de uma “escola de vida”. Se, por um lado, os *tietes* valorizavam o estilo de vida dos Dzi Croquettes, por outro lado, não tendo a “fórmula de sucesso” dos artistas, eles “reduziram seu desejo de transgressão a uma constante imitação e ao fiel acompanhamento do grupo” (:232).

Na vida e no palco, os Dzi Croquettes esquivavam-se de enquadramentos, classificações e definições fechadas, o que quer dizer que eles evitavam classificar a si mesmos e aos outros. No entanto, a análise de Lobert nos ajuda a perceber o poder das classificações que, por um lado, ajudam a organizar o mundo e, por outro, limitam o entendimento. Estes temas aparecem discutidos na conclusão, que tem como título “Dzi Croquettes *versus* público – guerra das classificações: o andrógino?”. A centralidade das classificações mostrou-se desde a divulgação do espetáculo, que precisava ser definido quanto a um “tipo” artístico. A opção escolhida (pelos próprios Dzi Croquettes) foi enquadrá-lo como um “show de travestis”. Segundo Lobert, a escolha deve ser compreendida no contexto em que a terminologia “travesti” estava enraizada na produção artística e comercial dos anos 70, enquanto o termo “homossexual” remetia ao sensacionalismo do noticiário criminal ou ao universo da prostituição masculina (:250).

Neste sentido, a própria utilização do termo “andrógino” como uma alternativa à fixidez das classificações acabou por se transformar em mais uma delas. O uso do termo remete a uma das cenas do espetáculo, na qual o protagonista de “As Borboletas” afirma que de “um novo renascimento” havia surgido um “novo ser” que trazia “toda a força do macho e toda a graça da fêmea”. Apesar de o artista inicialmente evitar nomear este “novo ser” (“eu só não sei explicá-lo”, em suas palavras), a definição é lançada: “é o Andrógino!”, que sai em um grito (:63). De acordo com a autora, “andrógino” passou a significar uma simples alternativa à categoria “homossexual” (:242). Embora a filosofia dos Dzi Croquettes apontasse para uma não seg-

mentação das identidades (entre negros, brancos, gays ou heterossexuais), a tendência geral do público – em boa parte catalisada pela mídia, ou vive-versa – foi relacioná-los a movimentos como o “Gay-Power” norte-americano. Sublinhando a particularidade do grupo ao mesmo tempo em que o associava a determinado contexto, falou-se em “Croquette-Power”.

No quadro de todas as “filosofias” que se apresentavam como parte da vida e do espetáculo dos Dzi Croquettes, a preocupação com as questões da sexualidade, como a autora aponta desde a introdução, alcançou os maiores destaques, inclusive obscurecendo outros dos elementos constitutivos do grupo. Pensando, como Foucault (1958), na profusão dos mecanismos de produção de discursos e saberes sobre a sexualidade, Lobert captura o contexto da época, marcado pela (re)pressão militar que foi também o contexto de surgimento de propostas culturais de Maria Alcina e do grupo Secos&Molhados, por exemplo. No exterior, Mick Jagger, David Bowie, Alice Cooper engrossavam a então denominada “cultura da androginia”. A pesquisa sobre os Dzi Croquettes, que em princípio tinha o objetivo de apresentar uma *boa etnografia* do grupo, ultrapassa os contornos do “espetáculo”, dos “artistas” e dos “tietes” e oferece muito mais ao leitor. Ao deixar explícita a forma como as questões sobre a sexualidade estavam latentes na sociedade brasileira naquele momento, o livro ajuda a compreender um pouco mais o processo de mudanças nas questões de sexo e gênero em nossa sociedade, além de apresentar o contexto político que, alguns anos mais tarde, culminaria na criação do *Grupo Somos* e no jornal *Lampião da Esquina*.

Referências bibliográficas

- DOUGLAS, Mary. 1970. *Purity and Danger*. Londres: Penguin Books.
- FOUCAULT, Michel. 1976. *La Volonté de Savoir*. Paris: Gallimard.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 1958. “La Structure des Mythes”. In: _____. *Anthropologie Structurale*. Paris: Plon.