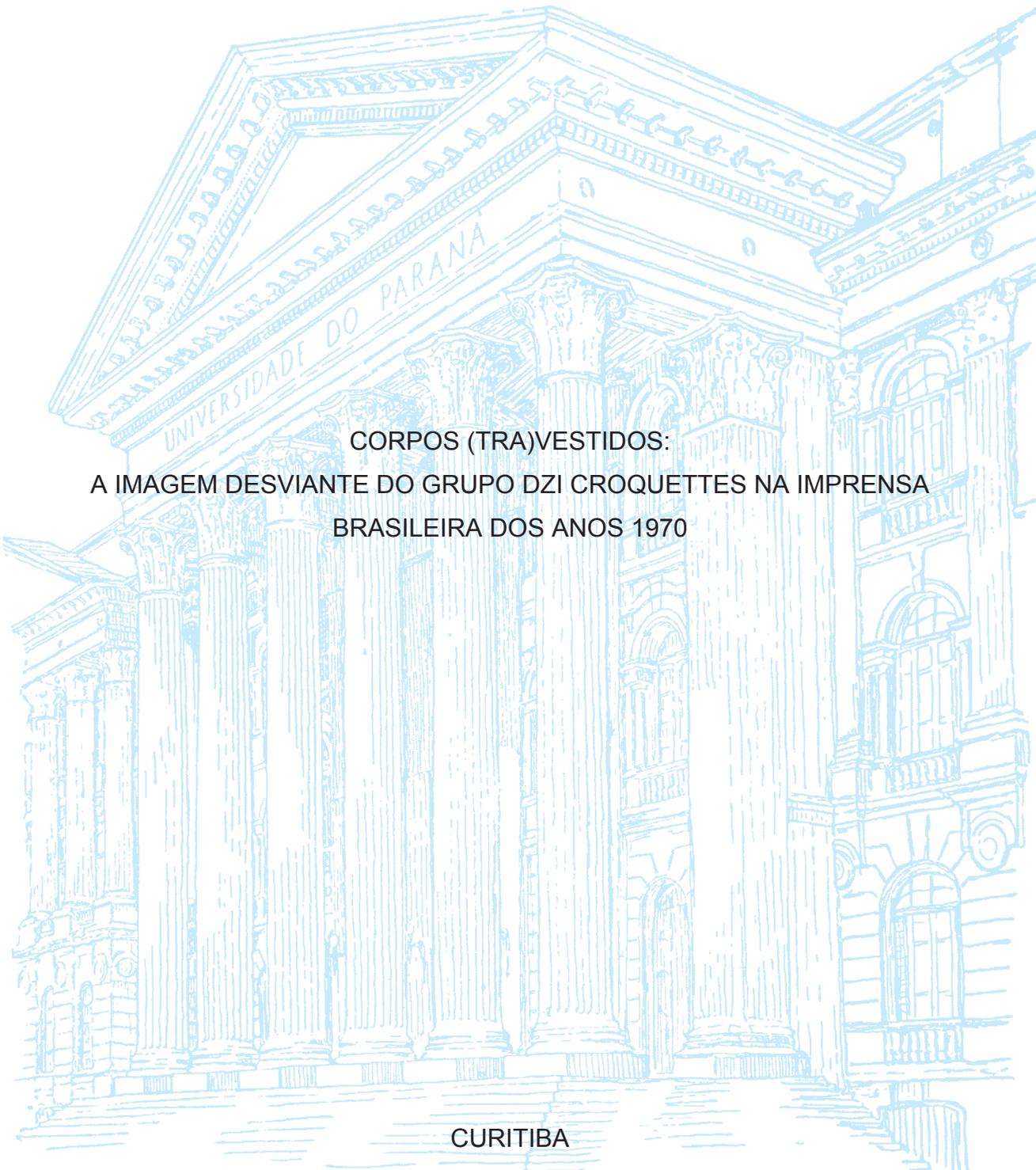


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

FLAVIA JAKEMIU ARAUJO BORTOLON



CORPOS (TRA)VESTIDOS:
A IMAGEM DESVIANTE DO GRUPO DZI CROQUETTES NA IMPRENSA
BRASILEIRA DOS ANOS 1970

CURITIBA

2020

FLAVIA JAKEMIU ARAUJO BORTOLON

CORPOS (TRA)VESTIDOS:
A IMAGEM DESVIANTE DO GRUPO DZI CROQUETTES NA IMPRENSA
BRASILEIRA DOS ANOS 1970

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito à obtenção do título de Doutor em História.

Orientador: Prof. Dr. Artur Correia de Freitas

CURITIBA

2020

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Bortolon, Flavia Jakemiu Araujo

Corpos (tra)vestidos : a imagem desviante do grupo Dzi Croquettes na
imprensa brasileira dos anos 1970. / Flavia Jakemiu Araujo Bortolon. –
Curitiba, 2020.

Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. Artur Correia de Freitas

1. Dzi Croquettes (Grupo teatral). 2. Masculinidade. 3. Censura.
4. Imprensa Nacional (Brasil). 5. Gênero. I. Freitas, Artur, 1975 -. II. Título.

CDD – 792.0981

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Tese de Doutorado de **FLAVIA JAKEMIU ARAUJO BORTOLON**, intitulada: **CORPOS (TRA)VESTIDOS): A IMAGEM DESVIANTE DO GRUPO DZI CROQUETTES NA IMPRENSA BRASILEIRA DOS ANOS 1970**, sob orientação do Prof. Dr. ARTUR CORREIA DE FREITAS, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de Doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

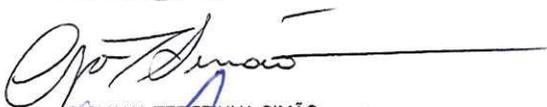
Curitiba, 28 de Fevereiro de 2020.



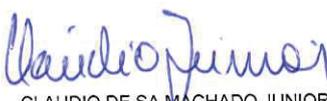
ARTUR CORREIA DE FREITAS
Presidente da Banca Examinadora



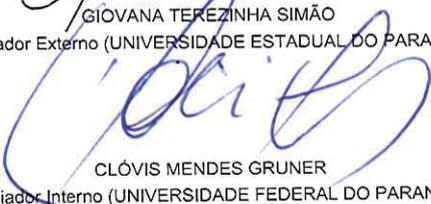
CRISTIANE DO ROCIO WOSNIAK
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ)



GÍOVANA TEREZINHA SIMÃO
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ)



CLAUDIO DE SA MACHADO JUNIOR
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)



CLÓVIS MENDES GRUNER
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)



“Nem homem nem mulher: Gente!”
(Dzi Croquettes)

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PPGHIS/UFPR), e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), cujos apoios, auxílios e financiamento estudantil possibilitaram a formulação desta tese de pós-graduação.

Quero agradecer também aos meus professores e colegas da linha de pesquisa Arte, Memória e Narrativa por compartilharem seus conhecimentos, o que possibilitou o desenvolvimento dos argumentos desta tese.

Ao meu orientador, que esteve sempre presente fazendo as correções necessárias e me apresentando fontes e teorias, agradeço também pela amizade que se criou durante os anos de doutorado; assim como agradeço à sua família, que me acolheu tão bem como ele.

Agradeço ainda à minha corretora ortográfica e amiga, Manuela Garanhani Lopes de Mello, sempre tão paciente e disposta a “traduzir” minhas ideias.

Por fim, agradeço aos meus pais, irmão e esposo pelo apoio emocional durante todo o meu percurso de pós-graduação.

RESUMO

O objetivo desta tese é mapear e interpretar as representações desviantes da masculinidade normativa do grupo Dzi Croquettes publicadas na imprensa brasileira durante os anos 1970, período em que a censura moral foi implementada oficialmente pelos governos militares. O Dzi Croquettes era um grupo formado por 13 homens, que em seus espetáculos misturavam trechos de encenação humorada com dança; os artistas trajavam peças comuns ao vestuário feminino, que se mesclavam ao corpo dos atores, tidos como padrão masculino, como barbas e pelos, no objetivo de desconstruir ou flexibilizar os limites da binaridade de gênero. Não reconhecendo plenamente o intento, a imprensa, todavia descrevia os artistas como andróginos, e buscava enquadrá-los dentro de uma sexualidade reconhecível, mesmo que remetesse à homossexualidade masculina ou ao travestismo, que grande parte da sociedade conservadora considerava como um desvio moral. Somese a isso que os meios de comunicação e os artistas da década de 1970 sofriam com as rígidas leis da ditadura miliar, que censurava e proibia produtos culturais que pudessem ser classificados como um ataque à moral e aos bons costumes. Assim, a questão da ambiguidade dos gêneros e o discurso do grupo sobre serem “nem homens nem mulheres” enroscava na censura. A metodologia de pesquisa escolhida para a análise do grupo foi um levantamento histórico-documental de fontes selecionadas dos maiores veículos impressos de circulação nacional no período de formação do grupo Dzi Croquettes, em 1962, até o seu término, em 1980, confrontando as fontes com a bibliografia que abarca imagem e gênero. A partir das imagens selecionadas nos meios de comunicação foram realizadas análises baseadas em discussões preexistentes de Burke e Soulages; e na questão da homossexualidade masculina brasileira, a partir dos livros dos historiadores J. Green e Trevisan.

Palavras-chave: Dzi Croquettes. Masculinidade. Imprensa. Censura. Gênero.

ABSTRACT

The aim of this paper is to investigate how Brazilian newspapers and magazines publications, in the 1970s, described the heteronormative masculinity patterns based on the Dzi Croquettes group's performances, considering the country experienced a period of moral censorship legally implemented by the military government. Dzi Croquettes was a group of 13 men whose presentations mixed humorous staging and dances; the artists wore ordinary clothes with feminine accessories and makeup though their bodies had features considered masculine, such as beard and hair, leaving it unclear to the audience which genre they intended to represent. The aim was to question and deconstruct the limits of the gender binarity. The press however described those artists as androgynous or homosexuals, trying to fit them into a recognizable category of sexuality, and part of the media and the conservative society understood homosexuality as a moral deviation. The press, like artists in the 1970s, struggled with laws imposed by the government which censored and banned cultural products that could be interpreted as an attack on morals and good manners, and the ambiguous gender issue shown by the costumes worn on the stage plus the group's speech "neither men nor women" found barriers in censorship.

Keywords: Dzi Croquettes. Masculinity. Press. Censure. Gender.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – TERNOS SPARTA	25
FIGURA 2 - MODA MASCULINA.....	27
FIGURA 3 - JORNAL DO BRASIL, 29 DE NOVEMBRO DE 1972	81
FIGURA 4 - JORNAL DO BRASIL, 29 DE NOVEMBRO DE 1972	82
FIGURA 5 – JORNAL DO BRASIL, 24 DE JANEIRO DE 1973.....	83
FIGURA 6 – TRIBUNA DA IMPRENSA, 10 DE DEZEMBRO DE 1972.....	84
FIGURA 7 – TRIBUNA DA IMPRENSA, 15 DE JANEIRO DE 1973.....	85
FIGURA 8 – CORREIO DA MANHÃ, 14 DE DEZEMBRO DE 1972.....	86
FIGURA 9 – FOLHA DE S. PAULO, SETEMBRO DE 1973	88
FIGURA 10 – FOLHA DE S. PAULO, SETEMBRO DE 1973	88
FIGURA 11 – FOLHA DE S. PAULO, 17 DE OUTUBRO DE 1973	89
FIGURA 12 – FOLHA DE S. PAULO, 17 DE OUTUBRO DE 1973	89
FIGURA 13 – JORNAL DO BRASIL, 21 DE JULHO DE 1974.....	91
FIGURA 14 – JORNAL DO BRASIL, 21 DE JULHO DE 1974.....	91
FIGURA 15 – JORNAL DO BRASIL, 28 DE JULHO DE 1974.....	92
FIGURA 16 – FOLHA DE S. PAULO, 19 E NOVEMBRO DE 1976.....	94
FIGURA 17 – FOLHA DE S. PAULO, 19 DE NOVEMBRO DE 1976	95
FIGURA 18 – FOLHA DE S. PAULO, 19 DE NOVEMBRO DE 1976	95
FIGURA 19 – O ESTADO DE S. PAULO, 1973-1974	97
FIGURA 20 - O ESTADO DE S. PAULO, 1973-1974	97
FIGURA 21 – JORNAL DA TARDE, 1976	98
FIGURA 22 - JORNAL DA TARDE, 1976	99
FIGURA 23 – CORREIO DA MANHÃ, 3 DE DEZEMBRO DE 1972.....	101
FIGURA 24 – CORREIO DA MANHÃ, 3 DE DEZEMBRO DE 1972.....	102
FIGURA 25 – CORREIO DA MANHÃ, 1972	103
FIGURA 26 – JORNAL DO BRASIL, 13 DE MARÇO DE 1975	106
FIGURA 27 – FOLHA DE S. PAULO, 2 DE AGOSTO DE 1973.....	109
FIGURA 28 – REVISTA VEJA, 1 DE MAIO DE 1974	111
FIGURA 29 – O GLOBO, 24 DE DEZEMBRO DE 1974.....	115
FIGURA 30 – O GLOBO, 5 DE MARÇO DE 1974.....	116
FIGURA 31 – O GLOBO, 31 DE JULHO DE 1976	119
FIGURA 32 – O CRUZEIRO, 1974	120

FIGURA 33 – O CRUZEIRO, 1974	121
FIGURA 34 – JORNAL DO COMMERCIO, 1974	128
FIGURA 35 – FOLHA DE S. PAULO, 20 DE MARÇO DE 1974.....	130
FIGURA 36 – FOLHA DE S. PAULO, 1975	131
FIGURA 37 – JORNAL DO BRASIL, 28 DE JULHO DE 1974.....	132
FIGURA 38 – O GLOBO, 23 DE DEZEMBRO DE 1974.....	133
FIGURA 39 – O GLOBO, 23 DE DEZEMBRO DE 1974.....	133
FIGURA 40 – JORNAL DO COMMERCIO, 1975	134
FIGURA 41 – TRIBUNA DA IMPRENSA, 16 DE JANEIRO DE 1975.....	135
FIGURA 42 – DZI CROQUETTES, BORBOLETAS DO APOCALIPSE	142
FIGURA 43 –LENNIE DALE COM WAGNER RIBEIRO NO TEATRO BOBINO EM PARIS	144
FIGURA 44 - DANÇANDO “DOIS PARA LÁ, DOIS PARA CÁ”	145
FIGURA 45 – PAULLETE NO TEATRO BOBINO, EM PARIS	146
FIGURA 46 -CÁUDIO TOVAR - BAILARINA ALEMÃ, TEATRO CHARLES DE ROCHEFORT, EM PARIS.....	148
FIGURA 47 – ROGÉRIO DI POLY EM CENA	149
FIGURA 48 – LENNIE DALE E CIRO BARCELOS, TEATRO BOBINO.....	150
FIGURA 49 – PREPARAÇÃO NO CAMARIM	152
FIGURA 50 – DZI CROQUETTES – OS TREZE	153

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	O MASCULINO NA DÉCADA DE 1970	16
2.1	O VESTUÁRIO MASCULINO E A CONTRACULTURA	20
2.2	A HOMOSSEXUALIDADE NO BRASIL NA DÉCADA DE 1970.....	29
2.3	ANDROGINIA E TRAVESTISMO: QUESTÕES DE GÊNERO NO BRASIL DOS 1970	36
3	IMAGENS DESVIANTES NA ARTE E NA IMPRENSA	43
3.1	CORPO MASCULINO, HOMOSSEXUALIDADE NAS ARTES BRASILEIRAS DA DÉCADA DE 1970	43
3.2	A DIVULGAÇÃO DOS HOMOSSEXUAIS MASCULINOS NA MÍDIA BRASILEIRA DOS ANOS 1970	47
3.3	MÍDIA E CENSURA MORAL NA DITADURA MILITAR	53
4	DZI CROQUETTES: NEM HOMENS NEM MULHERES, NEM DE ESQUERDA NEM DE DIREITA	59
4.1	A FORMAÇÃO DO GRUPO: ATORES, DANÇARINOS E BANCÁRIOS	59
4.2	A FAMÍLIA DZI NO PALCO: APRESENTAÇÕES	64
4.3	DZI CROQUETTES: NEM HOMENS NEM MULHERES	74
5	O DZI CROQUETTES E A IMAGEM NA MÍDIA	79
5.1	A PROPAGANDA DOS <i>SHOWS</i> : TRAVESTIS?	80
5.2	A LEITURA FEITA PELA MÍDIA DA ÉPOCA SOBRE OS <i>SHOWS</i>	100
5.3	DESBUNDE TIPO EXPORTAÇÃO <i>VERSUS</i> A CENSURA	126
6	ROUPAS EM CENA DZI: UM REPERTÓRIO DE CONTRAVENÇÕES	139
7	CONCLUSÕES	156
	REFERÊNCIAS	161
	ANEXOS	168
	ANEXO I – LISTA DE REPORTAGENS – 1970 A 1984	168

1 INTRODUÇÃO

Quem representa o que não se enquadra no dualismo entre bem e mal, esquerda e direita, homem e mulher? Como agir criticamente contra o preconceito, explícito ou velado, disseminado pelo Governo Federal? De que forma é possível lidar com uma imprensa e uma sociedade que não contemplam todas as liberdades? O caminho talvez seja o humor, “enlouquecer”, o desbunde geral, inventar um novo ser, nem homem nem mulher: um Dzi Croquette, feito da carne de gente comum.

A presente tese pretende identificar, descrever e interpretar os modos pelos quais a mídia impressa brasileira dos anos 1970 apresentou e avaliou as manifestações públicas do grupo performático Dzi Croquettes, que à época caracterizou-se pela transgressão da normatividade de gênero e da sexualidade masculina. Desta forma, uma das questões centrais desta tese será a compreensão de alguns dos possíveis limites representacionais da imprensa nacional, situados no âmbito da relação entre a mídia, a arte e a censura moral, com ênfase no embate entre moralismo e androginia. A performatividade do grupo não será o foco da tese, que se detém na análise da representação (sobretudo imagética) do grupo na imprensa brasileira. Para compreender esta relação foram utilizadas fontes dos meios de comunicação impressos do Rio de Janeiro e de São Paulo: jornais e revistas de grande circulação nacional publicados entre os anos de 1970 e 1979, período que serviu de parâmetro para a pesquisa pois se trata do espaço de tempo entre a formação do grupo e suas apresentações de maior sucesso de público, já sob o comando do coreógrafo Lennie Dale.

Após o exame e catalogação das revistas da época em relação a citações ao Dzi Croquettes, três revistas foram identificadas como sendo as de principal interesse desta tese: a *Manchete*, *O Cruzeiro*, e a *Veja*. A *Manchete*, todavia, trazia apenas uma matéria curta e sem imagem citando o grupo, por esse motivo foi descartada para o *corpus* do trabalho, passando a ser tratada apenas como material de apoio. Já a revista *Veja* citou o grupo em 18 matérias, falando diretamente das apresentações dos Dzi ou abordando questões de arte e sexualidade em outras notícias que tinham a presença de imagens do grupo ou de seus integrantes. A revista *O Cruzeiro*, por sua vez, trouxe 3 matérias sobre o grupo, entre as quais apresentava imagens do Dzi Croquettes e de Lennie Dale, o coreógrafo estadunidense do grupo.

Já nos jornais pesquisados (foram 7 no total) as análises se detiveram nas reportagens culturais, nos textos dos colunistas de eventos e nos anúncios publicados. Foram consultados os seguintes periódicos (os números em parênteses indicam a quantidade de matérias que citavam o Dzi Croquettes): *Jornal do Brasil* (40), *Folha de S. Paulo* (46), *Diário da Noite* (5), *Jornal do Commercio* (4), *Correio da Manhã* (6), *Tribuna da Imprensa* (15), *O Globo* (14). Nesta tese foram utilizadas matérias do *Jornal do Brasil*, da *Folha de S. Paulo*, do jornal *O Globo* e da *Tribuna da Manhã*, em função de que nestes havia o maior número de reportagens e anúncios sobre o Dzi Croquettes, além de que, segundo o estudioso de comunicação brasileiro José Marques de Mello (2003) estes jornais podem ser considerados mais confiáveis do que os demais.

Dessas revistas e jornais foram selecionadas 28 imagens, distribuídas entre a divulgação dos *shows*, os anúncios e as imagens individuais dos integrantes, feitas por jornalistas dos veículos que estavam presentes durante os espetáculos. Os critérios de seleção das reportagens dos jornais e das revistas foram a presença de imagens, para verificar como elas circulavam nos meios de comunicação impresso.

A discussão teórica das imagens se ancora nas propostas metodológicas de Soulages (2010) e Peter Burke (2004), e dialoga com questões da homossexualidade masculina conforme trabalhados por James Green (2000; 2003; 2006; 2014; 2018) e Trevisan (2000). Para abordar a problemática do corpo presente nas imagens, foram consultados os teóricos de referência Matesco (2009) e Foucault (2003).

As fontes jornalísticas foram encontradas em dois tipos de acervos: o eletrônico e o físico, encontradas em bibliotecas públicas e editoriais. O *Jornal do Brasil*, a *Tribuna da Manhã*, o *Jornal do Commercio* e a revista *O Cruzeiro*, estão digitalizados em arquivo aberto ao público na Biblioteca Nacional Digital, que faz parte da Fundação Biblioteca Nacional. A *Folha da Tarde* e a *Folha de S. Paulo* foram encontradas no *site* do acervo eletrônico digitalizado - e aberto ao público - da editora *Folha de S. Paulo*, mesmo acervo em que se encontra digitalizada a revista *Veja* e o jornal *O Globo*, embora estes somente estejam disponibilizados para assinantes.

O primeiro capítulo, intitulado *Masculino na década de 1970*, aborda a situação política e cultural que o país enfrentava, e o contexto social em relação à abertura para novos conceitos e comportamentos, incluindo o padrão de

masculinidade. Na década de 1970, revoluções e transformações oriundas de grupos de luta pelos direitos humanos (como o feminismo, *hippie*, *gay power*, antirrascismo etc.) surgiam ao mesmo tempo em que os militares dominavam o governo e o regime ditatorial acirrava os meios de controle da população.

A contracultura, movimento de jovens que se opunha aos pilares comportamentais estabelecidos pela cultura ocidental até aquele momento, também transformou o vestuário masculino: a nova masculinidade tinha como proposta a construção identitária de homens mais joviais e informais. Ao longo da tese, os conceitos de vestuário, traje e roupa não serão usados como sinônimos, e essa questão será aprofundada no último capítulo. Para compreender o fenômeno social da moda teremos por base os estudos da socióloga Diana Crane (2006), do filósofo Gilles Lipovetsky (2009), e da jornalista brasileira Marcia Disitzer (2012), que em seu livro *Um mergulho no Rio: 100 anos de moda e comportamento na praia carioca*, fez uma análise social das praias cariocas na década de 1970, quando eram frequentadas pelos integrantes do Dzi Croquettes. O comportamento dos jovens brasileiros e os efeitos da contracultura no Brasil são ainda trabalhados em diálogo com as pesquisas do estadunidense Christopher Dunn (2016), que investiga a contracultura; de Heloísa Buarque de Hollanda (2004), que classificou os jovens como “desbundados”; e de Risério (2005) e Alberti (1999), que indicam que a contracultura exigia novas formas de comportamento social, alterações na concepção de corpo, arte, bem como de posicionamento perante a sociedade, e que os adeptos da contracultura identificavam no dualismo direita/esquerda definições obsoletas e negociavam uma outra via: o desbunde, que trazia à tona o humor e a crítica.

As questões relacionadas à homossexualidade e à sexualidade masculina foram examinadas por Peter Fry (1982), Trevisan (2000) e James Green (2000; 2003; 2018), que vivenciaram as transformações do período e dedicaram os seus estudos às mudanças comportamentais dos jovens frente ao pensamento conservador das gerações anteriores, que eram utilizadas como suporte ideológico do governo militar, percebedor da sexualidade não heterossexual como desviante.

O segundo capítulo, *Imagens desviantes na arte e na imprensa*, revisita a pesquisa de Artur Freitas (2017) sobre a arte de vanguarda brasileira na década de 1970, que analisou especificamente o trabalho de Dária Jaremtchuk. Além disso, para exemplificar as ações da censura no regime militar, nosso texto busca amparo

nas pesquisas de Elio Gaspari (2002), Sonia Khéde (1981), Beatriz Kushnir (2004), Bernardo Kucinski (1991) e Paolo Marconi (1980). Já a recepção das questões relacionadas à homossexualidade na mídia da época foi abordada com o auxílio de Green e Quinalha (2014). Neste capítulo as fontes jornalísticas cumprem o papel de guia para o leitor em relação aos acontecimentos da década de 1970 no campo das artes e da mudança de perspectiva da sociedade sobre a moral e os gêneros. Os desdobramentos da pesquisa mostram a concepção da homossexualidade na mídia impressa durante os anos 1960 e 1970, os cadernos destinados ao público específico e os pré-conceitos estabelecidos pelos jornalistas da época. É importante sempre lembrar, todavia, que no período do governo militar a censura agiu sobre os meios de comunicação e atingiu os jornalistas, e que os atos institucionais proclamados durante a ditadura cerceavam a liberdade de publicação de alguns temas, entre eles assuntos relacionados à homossexualidade. Assim, a análise foi feita com base nos casos de censura reportados por historiadores do tema e jornalistas que vivenciaram o cotidiano da redação de jornais, além das cartilhas do exército e o decreto de lei sobre moral e bons costumes, promulgado pelo Ministro da Justiça Alfredo Buzaid (BRASIL, 1970) durante o governo de Médici (1969-1974).

O terceiro capítulo, *Dzi Croquettes: espetáculo e gênero*, traz a biografia do grupo e uma lista dos *shows* realizados. Nele estão concentrados dados sobre a formação dos atores e dançarinos, além de informações sobre o início do grupo. O papel de cada integrante no palco, as personagens na família Dzi Croquettes e no cotidiano fora do palco. São utilizadas como fontes as reportagens dos jornais, uma biografia escrita por Rosemary Lobert (2010), e o documentário de Taíssa Issa e Raphael Alvarez sobre o grupo, filmado em 2009.

O Dzi Croquettes era formado por 13 integrantes inicialmente caracterizados por serem homens vestidos com roupas, perucas e cabelos femininos, em concomitância com alguns elementos tidos como masculinos, como barbas e corpos peludos, o que os diferenciava de um grupo de travestis. O grupo surgiu da proposta conjunta de Wagner Ribeiro de Souza, Reginaldo di Poly, e Bayard Tonelli, de um conjunto que se assemelhasse aos grupos estadunidenses de dançarinos vestidos como mulheres. Proposta à qual foram acrescentando esquetes de humor para afirmar a igualdade entre os sujeitos e sexos. Também fazia parte da intenção dos artistas se posicionar contra o conservadorismo do governo e de alguns membros da

sociedade civil, embora não se sentissem inseridos nos grupos políticos de esquerda.

Em 1972, o grupo já contava com outros convidados, e os integrantes eram Cláudio Gaya, Cláudio Tovar, Ciro Barcelos, Rogério di Poly, Paulo Bacellar, Benedictus Lacerda, Carlinhos Machado, Eloy Simões e Roberto de Rodrigues; eles começaram ensaiar e a desenvolver espetáculos contando com o apoio de Lennie Dale, famoso coreógrafo que já trabalhara na televisão, e que passou a elaborar as danças e a cenografia dos *shows* do grupo. No mesmo ano estreou o espetáculo *Gente Computada Igual a Você*, com *shows* na boate *Pujol*, de Carlos Miéle e Ronaldo Bôscoli, localizada em Ipanema, o que ajudou na divulgação do grupo por jornais e revistas. A imprensa buscou classificar o espetáculo e as propostas do grupo como androginia, segundo Lobert (2010).

Em 1973 e 1974 fizeram suas apresentações no teatro Treze de Maio, em São Paulo, com a casa lotada e muita divulgação da imprensa. O sucesso chamou a atenção do governo, que enviou militares a um espetáculo e em seguida decretou sua proibição. Sem ter como se apresentar o grupo utilizou o dinheiro dos espetáculos anteriores e partiu para a Europa, viajando e se apresentando em Portugal e na França. As notícias na imprensa, que também sofria com a censura aos meios de comunicação, relatavam que o grupo se apresentaria fora do país, e posteriormente o sucesso nas casas de *shows* na França foi noticiado.

No quarto capítulo, *Dzi Croquettes e a imagem na mídia*, concentram-se todas as publicações sobre o Dzi Croquettes, desde os anúncios (pagos), pequenas notas de divulgação e grandes matérias elaboradas por jornalistas sobre os espetáculos. Para a escolha dos periódicos foram utilizados os conceitos de credibilidade de comunicação elaborado por José Marques de Mello (2003). Buscou-se identificar em todas as matérias os autores e fotógrafos, mas em muitos casos isto não foi possível, já que, talvez pela década pesquisada, as regras de indicação de autoria ainda não estivessem bem definidas. Juntamente com os estudos de fontes jornalísticas de Tania Regina de Luca, para quem “ ao lado da imprensa e por meio da imprensa o jornal tornou-se objeto da pesquisa histórica”. (2005, p. 118).

O papel desempenhado por jornais e revistas em regimes autoritários, como o Estado Novo e a ditadura militar, seja na condição difusor de propaganda política favorável ao regime ou espaço que abrigou formas sutis de contestação, resistência e mesmo projetos alternativos, tem encontrado eco nas preocupações contemporâneas, inspiradas na renovação da abordagem do político (LUCA, 2005, p.129).

Segundo a autora, os jornais impressos são importantes para estudar o país em tempos de governos autoritários, como no período pesquisado nas fontes jornalísticas sobre o grupo Dzi Croquettes. Foram tomados como exemplo a presença dos anúncios da apresentação do grupo nos jornais, a frequência que apareciam, o veículo escolhido para publicarem, as pequenas notas dos shows e as notas maiores feitas por colonistas, que expõem a visão do que era o espetáculo. A leitura feita pela mídia da época sobre os *shows* propõe apontar como a presença do grupo ficando mais e mais evidente na mídia, bem como demonstrar como os teores de abordagens da mídia sobre o grupo vão se alterando com o passar do tempo, a cada mês e ano. Gays tipo exportação *versus* a censura, mostra como foi caracterizada a ida do grupo para o exterior após um período de censura, como o foco tornou-se a qualidade de ir para fora do país e não a censura que os artistas sofriam e os espetáculos não apresentados.

O quinto capítulo, *Roupas em cena Dzi: um repertório de contravenções*, tem como tema central as peças de roupa usadas pelos dançarinos e atores para criar a atmosfera que gerou toda a discussão de gênero por meio da fusão do vestuário feminino com o masculino, que mesclou tecidos delicados com pelos e barbas. Os conceitos de figurinos e roupas foram revisitados para demonstrar como o grupo deslocou peças do cotidiano ou da moda vigente para a construção do seu figurino. Segundo Fausto Viana (2017) e Rita Bustamante (2008) o figurino são vestimentas específicas para representação no palco, criando personagens e um texto por meio da estética. Esta tese, no entanto, está em consonância com o pensamento da semióloga Lucia Santaella (2004; 2008) e do pesquisador de moda Carlos Gardin (2008), que concebem que a roupa cotidiana, ou uma peça extraída da moda, também possui uma linguagem não verbal, traduzindo uma ideia para quem a veste e para quem a visualiza, aproximando o figurino do vestuário. Seguindo esse princípio, durante esse capítulo os conceitos de roupa e figurino serão utilizados como sinônimos para analisar o vestuário dos integrantes do grupo Dzi Croquettes.

Neste capítulo as imagens, diferentemente dos capítulos anteriores, não foram retiradas das fontes jornalísticas dos anos 1970, mas pertencem a uma exposição e a *frames* (quadros de um filme) do documentário feito sobre o grupo em 2009, além dos acervos pessoais dos integrantes. São utilizadas principalmente

fotos da exposição *Dzi Croquettes: Te contei?*, que foi montado no Teatro Glauber Rocha, em junho de 2013, e deu origem à publicação do livro organizado por Bianca Clark e Juliano Werneck (2016). Embora essas fotografias não possuam indicação de autoria, e algumas tenham sido retiradas do acervo pessoal dos artistas, ou de divulgação do grupo nas mídias do período da exposição, observaremos pelo viés teórico de Soulages (2010) que toda foto é uma possível representação criada pelo fotógrafo e autor da imagem, considerando as diferenças de tempo e moralidade dos anos 1970. Assim, o quinto capítulo é importante para o leitor aproximar-se da visão do público sobre os espetáculos, com um olhar mais próximo dos participantes, pois há atenção maior a detalhes das roupas e na maquiagem, proporcionados por imagens de maior qualidade que as dos jornais.

2 O MASCULINO NA DÉCADA DE 1970

“Uma pitada de ‘Pra frente, Brasil’, uma dose de flowerpower. Acrescente os militares no poder, inclua um ‘salve a seleção’, adicione revolução, drogas, a onda disco, finaliza com abertura de percepção. A receita dos anos 1970 combinou ingredientes que seriam inimagináveis juntos”.¹

(Marcia Disitzer)

Os anos 1960 e 1970 foram marcados por intensas transformações sociais, políticas e econômicas no Ocidente. Segundo Eric Hobsbawm (1995), esse período também foi responsável por uma revolução cultural que alterou os valores sociais. Conceitos como casamento heterossexual e monogâmico e a hierarquia patriarcal foram bruscamente desafiados e modificados.

A crise da família estava relacionada com a mudança bastante dramática nos padrões públicos que governavam a conduta sexual, a parceria e a procriação. Eram tanto oficiais quanto não oficiais, e a grande mudança em ambas está datada, coincidindo com as décadas de 1960 e 1970. Oficialmente, essa foi uma era de extraordinária liberação tanto para os heterossexuais (isto é, sobretudo para as mulheres que gozavam de muito menos liberdade que os homens) quanto para os homossexuais, além de outras formas de dissidência cultural-sexual (HOBSBAWM, 1995, p. 316).

Os conceitos de família e conduta sexual foram alterados nos anos 1960 e 1970 em parte em função dos avanços científicos que possibilitaram o controle da natalidade e a emancipação do corpo, com o uso da pílula anticoncepcional. Além disso, com os movimentos de libertação sexual e os direitos civis feministas e homossexuais² a população passou a ter mais liberdade no exercício da sexualidade. A década de 1970 no Brasil possibilitou a abertura para necessidades

¹ A década de 70 fecha com a anistia e a emblemática volta de Fernando Gabeira do exílio, desfilando sua mini-tanga de crochê nas areias de Ipanema, fato registrado em famosa foto. Sobre a representação corporal dos anos 60 e 70, comparativamente com o que se seguirá, Henri-Pierre Jeudy comenta que a ideologia da liberação do corpo, significativa da revolta contra a autoridade das representações e suas referências morais, transforma-se nos anos que se seguem em “pressão da liberação” com a exacerbação dos estereótipos da representação corporal numa progressiva feira de ofertas (JEUDY apud VILLAÇA, 2008, p. 5).

² As revoltas estudantis de 1968 propeliram uma nova geração nos protestos sociais, e a expansão da contracultura para além dos limites dos Estados Unidos e da Europa Ocidental afetaram a nascente classe média na América Latina. Novos estilos e comportamentos mais informais questionavam certos aspectos dos rígidos papéis de gênero (especialmente no que se referia aos cabelos, roupas e outras formas de apresentação pessoal) ao passo que promoviam as liberdades individuais e a auto-expressão. Um emergente movimento feminista internacional tecia críticas sistemáticas ao patriarcalismo e à hierarquia de gênero, ao mesmo tempo que se criavam novos fóruns de mulheres que visavam a desenvolver lideranças políticas competentes (GREEN, 2003, p. 27).

socioculturais que coexistiam com a distensão do governo militar. Surgiram então movimentos sociais e políticos representados por negros, mulheres, gays e trabalhadores.

Em combinação com essas transformações, de acordo com Frederico O. Coelho (2010), ocorreu uma mudança marcante na produção cultural no início da década de 1970, com o aumento de ações culturais coletivas, como o Movimento Popular de Cultura de Recife, o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (localizado na Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro), e o Cinema Novo. Mas concomitante ao avanço dos coletivos se deu o período de maior repressão cultural:

Já a década de 1970 tem seu início marcado pela repressão aguda de um regime militar, pelo extermínio dos grupos guerrilheiros de esquerda, pelo exílio de grandes ídolos populares, pela desarticulação dos movimentos artísticos engajados e pelo aprofundamento de divisões entre aqueles que ainda conseguiam produzir no país (COELHO, 2010, p. 39).

As coibições culturais e de liberdade de expressão exilaram artistas, colocaram grupos e coletividades na clandestinidade, diminuíram a divulgação da cena cultural, principalmente de peças teatrais e *shows*, além de dividir a classe artística entre aqueles que se posicionavam contra o regime militar e aqueles que silenciavam sobre as drásticas medidas impostas pelo regime autoritário. Dessa forma, elementos como a fidelidade a padrões de pensamento, o posicionamento político e o comportamento pessoal poderiam servir como eixo discriminatório de estigma ou consagração do artista e sua obra. A escolha de uma linha política havia se tornado uma obrigação, e os artistas passaram a sofrer censura de seus próprios pares, exemplo relatado pelo diretor de cinema Cacá Diegues:

O cineasta Cacá Diegues expôs, em uma entrevista concedida à Folha de S. Paulo em 1978, a profundidade do abismo que separaria os artistas. Ele denunciou a existência de uma outra censura, não a institucionalizada, as “patrulhas ideológicas que atacavam tudo o que represente pluralismo e que esteja fora dos rígidos dogmas daquilo que achavam que Marx escreveu e que estão próximos da censura política do Ministério da Justiça, que tanto condenam” (CARVALHO, 2013, p. 49).

A década de 1970 estabeleceu, portanto, outras formas de censura, impostas pela classe cultural de esquerda, que exigia que os artistas seguissem as diretrizes baseadas na doutrina do materialismo histórico, na qual o pluralismo de

ideais e de comportamentos não era aceito. De acordo com Sirkis (2008), quem “aderiu” às benesses do sistema (inovações capitalistas) ou procurava romper com o sistema por via comportamental e não abertamente política (diferenciando-se do primeiro grupo que abraçou a guerrilha, a morte ou o exílio), era considerado alienado ou recebia a alcunha de “desbundado”: aquele que não se posicionava claramente, recusando-se a participar dos ritos sociais consagrados pela tradição ocidental dualista entre direita e esquerda.

[...] os que se recusam a pautar suas composições ou apresentações nesse jogo de referência ao regime, ou que preferem não adotar o papel de porta-voz heroicos da desgraça do povo, são violentamente criticados, tidos como “desbundados”, “alienados” e até “traidores”, como acontece com os baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil. A esquerda precisa de heróis, de mitos, de mártires da resistência à ditadura (HOLLANDA, 2004, p. 103).

Os artistas que não tinham como tema central de suas obras as denúncias contra a ditadura vigente no país eram desvalorizadas pelos intelectuais de esquerda, que por vezes se revelam moralmente tão repressivos quanto os militares. Para fortalecer o imaginário da resistência, a esquerda precisava da construção de heróis, e segundo a análise de Green (2000) eles deveriam estar dentro do padrão heteronormativo.

O Partido Comunista do Brasil (PCdoB), fundado na década de 1960 por intelectuais e artistas defendia a posição tradicional stalinista de que a homossexualidade era um produto da decadência burguesa. Integrantes de grupos guerrilheiros, como Herbert Daniel e Fernando Gabeira, denunciavam a posição antifeminista e homofóbica dentro do partido. O jornalista Zuenir Ventura (1988) conta que a intolerância da esquerda era ainda maior quando estas liberdades de costumes tocavam tabus como a prática da homossexualidade:

Curiosamente, as transformações de costumes que começavam a se operar então — principalmente no campo sexual — nem sempre foram absorvidas pelas organizações políticas como um fenômeno paralelo, convergente ou aliado. A esquerda — mesmo a radical, que sonhava com a revolução geral — olhava para aquele movimento com a impaciência de quem é interrompido em meio a uma atividade séria pela visão importuna de um ato obsceno (VENTURA, 1988, p. 43).

A revolução proposta pela esquerda tinha reservas em relação à sexualidade, que não considerava uma parte importante na luta por direitos e

escolhas sociais. Mas no final da década de 1970 novas ideias chegavam ao Brasil por meio de artistas e intelectuais que retornavam ao país em virtude da Lei da Anistia Política, “[...] e traziam temas relacionados à contracultura, como os debates sobre o uso das drogas, o culto ao corpo na construção de uma sexualidade exercida com liberdade, os circuitos alternativos de comportamento e a busca por uma identidade” (RODRIGUES, 2007, p. 87). De acordo com Pereira (1986), pode-se definir contracultura como um movimento contra as normas vigentes:

De um lado, o termo contracultura pode se referir ao conjunto de movimentos de rebelião da juventude [...] que marcaram os anos 60: o movimento hippie, a música rock, uma certa movimentação nas universidades, viagens de mochila, drogas, orientalismo e assim por diante. [...] Trata-se, então, de um fenômeno datado e situado historicamente. [...] De outro lado, o mesmo termo pode também se referir a alguma coisa mais geral, mais abstrata, um certo espírito, um certo modo de contestação, de enfrentamento diante da ordem vigente, de caráter profundamente radical e bastante estranho às formas mais tradicionais de oposição a esta mesma ordem dominante. [...] Uma contracultura, entendida assim, reaparece de tempos em tempos (PEREIRA, 1986, p. 20).

A contracultura foi embalada por movimentos da juventude nas décadas de 1960 e 1970, que exigiam mudanças na produção cultural, intelectual e comportamental, embaladas pelo *rock’n’roll*, filosofia oriental, drogas e liberdade sexual. Segundo Fernando Gabeira:

Nos anos 60, fiz uma crítica da minha condição de intelectual pequenoburguês; agora, nos anos 70, estou fazendo uma crítica um pouco mais avançada, me criticando enquanto macho latino, enquanto branco e enquanto intelectual (GABEIRA apud DUNN, 2016, p. 209).

As questões individuais se tornaram políticas, havia discussões sobre uma nova forma de exercer os papéis sociais, que passavam pela construção de uma nova masculinidade, no caso do escritor Fernando Gabeira, ele era um sujeito inserido em uma classe social e um meio cultural que possibilitavam o exercício de sua liberdade corporal. Partindo deste princípio, Hall (1997) denomina o período compreendido entre 1960 e 1970 de “revolução cultural”, pois questões que eram consideradas domésticas passaram a ser discutidas social e politicamente.

Essa mudança do lugar das reflexões também alcançou a representação do Dzi Croquettes nos jornais e revistas, que ao expor o corpo, a nudez e a homossexualidade nas performances do grupo levaram discussões anteriormente

situadas no campo da individualidade para o julgamento moral e político da sociedade que vivia sob um regime ditatorial, e portanto impositivo e punitivo. Como explica Alfredo Sirkis no texto *Os paradoxos de 1968*:

Nesse andar da carruagem chegamos até 68, 69 e, nos 70, tão instantaneamente como se alguém girasse um botão no dial do tempo, a subjetividade entrou na moda. A partir daí só havia duas possibilidades para os inconformados de então: fazer guerrilha urbana como uma resposta desesperada; ou *desbundar* como uma saída para não *pirar* (SIRKIS, 2008, p.112).

O Grupo Dzi Croquettes optou por desbundar, enfrentando a censura governamental e moral com humor crítico. Desse modo, a contracultura preservou e nutriu o espírito contestador, obstruindo o rolo compressor da ditadura militar em sua marcha para uniformizar e asfixiar a juventude brasileira (RISÉRIO, 2005, p. 28).

2.1 O VESTUÁRIO MASCULINO E A CONTRACULTURA

Após a década de 1960 a moda se adaptou ao desejo de liberdade de expressão dos jovens e caminhou para rumos que aproximaram os vestuários feminino e masculino. Segundo Lipovetsky (2009), a divisão enfática no parecer dos sexos se esfumou em 1960, quando mulheres absorveram itens do guarda-roupa masculino, cabelos curtos e pouca maquiagem, enquanto os homens passaram a incluir cores, blusas, bolsas e cabelos mais longos, itens associados à moda feminina.

A moda de cem anos repousava sobre uma oposição acentuada dos sexos, oposição do parecer duplicada por um sistema de produção onde a criação para mulheres e para homens não obedecia aos mesmos imperativos; o polo do feminino aí encarnava em letras douradas a essência versátil da moda. Depois dos anos 1960, aparecem diversas transformações de importância desigual, modificando essa distribuição secular do masculino e do feminino (LIPOVETSKY, 2009, p. 149).

Durante um período de quase cem anos, os homens e as mulheres estiveram em polos distantes, fato que reafirmava a separação biológica dos sexos. As peças femininas contavam com mais liberdade de criação e uma gama maior de modelos e modelagens sobre o corpo, ao contrário do vestuário masculino, que era esteticamente fixo e rígido:

A classificação de adolescentes pela sociologia no início do século XX estabeleceu uma percepção do jovem como um tipo específico, muitas vezes, estranho à cultura dominante, que os via com ansiedade e desconfiança. Longe de ser chocantes e ofensivas, as roupas usadas pelas subculturas jovens viraram uma ferramenta de protesto e resistência política que emergiu como uma das influências mais representativas da moda na segunda metade do século XX (BLACKMAN, 2009, p. 144).

Após a década de 1960, com a revolução cultural, o uso de anticoncepcionais, e os movimentos de liberdade sexual, as fronteiras começaram a se diluir:

Depois da rigidez austera, das cores escuras ou neutras, o vestuário masculino deu um passo em direção à moda feminina ao integrar a fantasia com um de seus parâmetros base. As cores vivas e alegres já não são inconvenientes: roupas de baixo, camisas, blusões, trajes de tênis deixaram as cores brincarem livremente em suas combinações múltiplas (LIPOVETSKY, 2009, p. 149).

Se anteriormente o guarda-roupa masculino estava estagnado em cores escuras ou neutras (preto, cinza, azul marinho, sendo permitido o branco para camisas e roupas de baixo), na década de 1960 houve a incorporação de cores e estampas anteriormente associadas ao vestuário da mulher. A insubmissão do gênero na moda aprofundou-se na camada jovem durante a década de 1970, Crane (2006) aponta o músico David Bowie como exemplificação da proposta de um novo tema, que combinou a ficção científica com os rompimentos dos limites de gênero anteriormente estabelecidos:

David Bowie desferiu um ataque radical à forma como o vestuário codifica e estipula os gêneros, ele foi o primeiro cantor a projetar uma imagem escancaradamente travestida, usar vestidos, maquiagem nos olhos e perucas extravagantes e bijuterias — estabelecendo um novo conjunto de ícones visuais, copiados por muitos grupos posteriores e por seus fãs — às vezes, fundidos com motivos machistas (CRANE, 2006, p. 367).

De acordo com a socióloga, o vestuário propicia um campo de análise para a interpretação das pessoas sobre determinada forma de cultura em seu próprio uso, bem como a aparência considerada apropriada para cada época, gênero e classe social. A moda masculina, por todo o século XIX até o final do século XX, reafirmava uma aparência propositadamente austera e conversadora, os estilos de vestuário para homens de classe média eram definidos por uma tradição restrita, estável e orientada para o passado. Ainda para a autora, alguns itens do vestuário

masculino e feminino não transitaram tão facilmente entre os antigos limites da moda:

A masculinidade contemporânea mostrada pela mídia tem quatro características principais: 1) potência e controle físicos associados ao corpo masculino; 2) heterossexualidade, definida com relações sociais com homens e relações sexuais com mulheres; 3) conquistas profissionais em empregos identificados como “trabalho de homens”; e 4) papel familiar patriarcal. Muitos homens relutam em projetar uma imagem que se desvie dessas normais, em geral, para mentalidade popular, a identidade masculina é fixa e inata, e não socialmente construída. Portanto, as tentativas de construir uma identidade através dos usos de vestuário são vistas com reservas particularmente por homens mais velhos (CRANE, 2006, p. 354).

Portanto, para Crane (2006), a masculinidade contemporânea também se utiliza de pilares estabelecidos pelas mídias para construir os conceitos que determinam o que seria apropriado para o vestuário de cada gênero: o que é aceito para os homens indica as características físicas de força, realização profissional e família tradicional, com o homem no lugar de líder provedor. A indumentária que difere dessas características preestabelecidas é negada e excluída.

Segundo Blackman, “[...] o vestuário dos homens no cinema e na música estava conectado fortemente com a moda nos anos de 1970, em uma cultura dirigida por celebridades e astros do cinema, canais por meio dos quais a moda pode ser disseminada” (2009, p. 66). A partir desta perspectiva a autora afirma que

Todo artista pretende estar na vanguarda da moda ou adota um estilo diferente de se vestir — um subproduto da autoconfiança necessária para exercer sua profissão, pelo meio de vanguarda que habita, pelo desprezo perante a convenção e para chocar o público (BLACKMAN, 2009, p. 66).

Os filmes do movimento *Blaxploitation* resgataram a cultura negra, aliada à luta pelos direitos civis nos Estados Unidos, a partir da moda e da música. Naquele mesmo momento, por outro lado, produções de astros como John Travolta relançavam o uso do terno colorido no filme *Embalos de sábado à noite*, de 1977.

No Brasil, o vestuário masculino passou pela desmistificação dos itens específicos de gêneros por meio da divulgação de atores culturais, como já ocorria em países nos quais a moda se apresentava como uma importante expressão cultural. Para Blackman:

As chamadas subculturas e suas indumentárias características não são um fenômeno novo. O traje artístico sempre foi uma forma de roupa

underground. Gangues de hoodlums e hooligans, que atacavam nas ruas de Nova York e Manchester na virada do século XX, afirmaram sua identidade usando tipos específicos de roupas (BLACKMAN, 2009, p. 144).

Segundo Green (2000), cantores da MPB como Ney Matogrosso e Caetano Veloso projetavam uma imagem andrógina, e os códigos de vestuário do homem e da mulher ficaram mais flexíveis, enquanto o estilo unissex confundia as distinções de roupas masculinas e femininas. Às mulheres passava a ser permitido aparecer em público usando *jeans*, ao passo que os homens adotavam estilos mais andróginos:

O cabelo comprido e desajeitado de Caetano, sua maneira sensual e sensível de cantar e falar, sua roupa unissex e seu jeito carismático e sexual de relacionar-se com o público criaram ligações fortes com o setor de jovens que buscavam novas formas de comportamento e expressão. Ele oferecia outro modelo de ser, outra possibilidade de masculinidade (PENTEADO; GATTI, 2011, p. 137).

O público jovem se inspirava em cantores como Caetano, que propunham uma nova forma de agir, falar e se vestir, difundindo uma masculinidade divergente da que já estava posta. Todavia, esta possibilidade de mistura de gêneros não ocorreu facilmente, pois a mídia divulgava e criticava e ao mesmo tempo o vestuário e o comportamento daqueles que rompiam com o padrão de masculinidade estabelecido. Dunn (2016) descreve o show do cantor Caetano Veloso:

Em janeiro de 1972, apenas alguns dias depois do retorno do exílio em Londres, Caetano Veloso realizou uma série de concertos no Teatro João Caetano, no centro do Rio de Janeiro. A Revista *Veja*, que dedicou uma história de capa ao retorno triunfal de Veloso ao Brasil, deu atenção especial ao estilo diferente de Veloso: "Aplaudido, exaltado e idolatrado, o Caetano Veloso de 1972 usava calças de cor de areia baixa, sem botões, jaqueta curta, deixando o umbigo exposto". Foto do show mostrava-o sem a jaqueta, vestindo apenas uma blusa de renda que acentuava seu corpo. Com cabelos longos e encaracolados e torso magro, Veloso dramatizou sua feminilidade imitando os movimentos e gestos hipersexualizados de Carmem Miranda enquanto cantava "O que a baiana tem?", o samba clássico de Dorival Caymmi (DUNN, 2016, p. 175).

Após a volta de Caetano Veloso - que foi preso com Gilberto Gil e ficou exilado em Londres até 1972 -, o músico realizou apresentações no Rio de Janeiro, e os *shows* contaram com um amplo público e a cobertura de grandes veículos de imprensa, entre eles a revista *Veja*. Segundo a revista, Caetano vestia roupas não convencionais do guarda-roupa masculino, como calças coloridas e jaquetas que

deixavam a barriga à mostra, divergindo dos tons sóbrios usuais no vestuário tradicional. De acordo com Dunn (2016), estava presente no evento o agente Paulo Monteiro, do Departamento de Ordem Política e Social, e ele descreveu o estilo do músico como homossexual, semelhante à moda inglesa, o que, segundo ele, poderia denegrir os tradicionais costumes da sociedade brasileira.

Por outro lado, percebendo a possibilidade do estímulo de mercado com novos consumidores, a empresa de tecidos Rhodia investiu no aumento do número de modelos masculinos nos trabalhos publicitários e divulgou uma nova gama de tecidos, cores e modelos de peças, atendendo a um público consumidor que almejava seguir as tendências vindas de fora e dos artistas nacionais de referência. Em análise sobre a publicidade de moda e os desfiles na década de 1960, Bonadio (2014) argumenta que:

A participação dos modelos masculinos nos trabalhos da Rhodia teve seu ápice em 1970, com Manchete naquele ano, pretendia lançar moda para o “novo homem”, reestruturando a roupa masculina no Brasil. Isso porque, até então, segundo José Camelo (diretor das Confecções Camelo, voltada para o público masculino), o traje do homem era “(...) pintado de negro e de vários tons de marrom e cinza (BONADIO, 2014, p. 182).

Na década de 1970, a Rhodia lança o *Club Um*, que pretendia disseminar o vestuário do “novo homem”, reestruturando o guarda-roupa masculino do país com novas cores que fugiam do antigo padrão de cortes discretos e cores escuras. O objetivo era reforçar o mercado de consumidores masculinos, que deveriam exigir novas formas e cores, adaptando-se à indumentária das tendências recentes.

Foi uma nova marca, denominada Club Um, que colaborou ou pelo menos incentivou transformações nos hábitos de vestir dos brasileiros. A referida marca surgiu de uma proposta elaborada por Livio Ragan, reunindo dez grandes confecções especializadas em roupas para homens: Vila Romana, La Salle, Chester, Patriarca, Regência, Camelo, Ducal, Sparta, Epsom e Renner. Tais confecções formaram o Consórcio Brasileiro de Moda Masculina e lançaram, sob a marca Club Um, camisas e paletós de lapelas largas e ombros estruturados, calças boca de sino, paletós acinturados e evasês. Tudo confeccionado em tecidos sintéticos ou mistos fabricados pela Rhodia e em cores fortes como, por exemplo, amarelo-mostarda, verde-azeitona e roxo-batata (BONADIO, 2014, p. 183).

A Club Um tornou-se uma marca composta por dez confecções masculinas. Reunidas elas realizaram a mudança do vestuário masculino com a alteração das propostas para peças manufaturadas, usando modelagens diferentes e uma paleta

de cores mais ampla. Foi inclusive neste momento que os tecidos sintéticos foram inseridos na fabricação das peças masculinas.

A confecção Ducal trouxe em sua campanha publicitária o jogador de futebol Pelé (Figura 1), com ternos de corte mais largos, que permitiam maior movimentação, e uma cartela de cores que se afastava dos tons escuros (como visto na imagem abaixo, o terno da esquerda era azul e o da direita, bege; um deles tinha seis botões, enquanto o outro apenas dois, as duas gravatas eram vermelhas).

FIGURA 1 – TERNOS SPARTA

Ducal lança
roupa *Pelé* EXPORTAÇÃO **72** criação **SPARTA**

Diolen
guahyba

Novo Jaquetão
6 Botões

Novo Paletó
2 Botões
A partir
de **258,**

DUKORRER: CAETAN: TIRACENTE SÃO FRANCISCO QUILIANO FLOREANO ESTELA ESPALABARO FLORES, NENE ALBERTINO
PUNHA DINO GRANDI - EST. DU ENO: MURICI CARLOS RITA OLIVARI D. J. MONTI PEREIRA CUNHA REBECCA TARDI PAZZOLI
DINETA SÃO JOSE: REINALDO ANTONIO PRADO LARA BRAS CARPINAR SAURO SAULO ANTONI JUNIOR SÃO CARLOS

FONTE: Blog Anúncios anos 70 - Oswaldo Hernandez (2012)

Na propaganda da marca Sparta o fundo era totalmente rosa e trazia a assinatura do jogador junto ao nome da coleção “*Pelé: exportação 72 criação*”, além dos locais de venda e das características descritas dos vestuários. A assinatura de Pelé perfaz a associação dos trajes ao astro de futebol, como sinalizado por Crane (2006) e Blackman (2009) quando ressaltam o uso de personagens midiáticos na divulgação de tendências de moda.

A reportagem do *Jornal do Brasil* de julho de 1970, *Moda do homem sem preconceito* (Figura 2), apresentava croquis e um texto sobre as tendências da moda de uma marca jovem para aquele ano: *Ducal* e a coleção denominada de *Studio Jovem*.

FIGURA 2 - MODA MASCULINA



MODA DO HOMEM, SEM PRECONCEITOS
DESENHO DE DANIEL AZULAY

Cada vez mais o brasileiro vai perdendo os preconceitos em relação aos cuidados que toma com a aparência, mostrando-se, abertamente, quase tão vaidoso e ocupado com a sua figura quanto a mulher. E a indústria da moda masculina, estimulada pela mentalidade nova que a cada dia mais se afirma, vai lançando novas roupas.

Studio Jovem é o nome da nova linha da Ducal para rapazes. Suas características: despretenção e acessibilidade de preços. As peças são bem cuidadas e cortadas com caimento perfeito, em estilo avançado.

- Calça sem bolsos, cintura alta e boca larga. Tecido de listras finas. E, para fazer uma combinação meio maluca, uma camisa em estampado laranja, branco e preto. Colarinho com pontas longas no estilo Cardin. Na Ducal custa Cr\$ 68,00.
- Para os dias mais frios, casaco de veludo com riscas bem grossas. Comprimento normal, seis botões e gola recortada. Preço: Cr\$ 268,00.
- Ou, se preferir, um casaco em couro, tipo jaqueta, também apropriado para o frio do Rio. Seis botões, transpasse militar, gola recortada. O mesmo preço do casaco de veludo.
- Complementos: cinto tipo couro molhado com fivela de destaque por Cr\$ 29,80, e sapatos, também no mesmo couro, numa linha italiana de gáspea quadrada. Preço Cr\$ 54,00.

FONTE: *Jornal do Brasil*, hemeroteca digital (1970)

O homem sem preconceito, “com uma nova mentalidade”, seria o provável consumidor. Ele deveria ter cuidado com a aparência, já que a construção deste novo homem incluía a vaidade como uma preocupação, característica que, segundo Pierre Bourdieu (2002), era tida como feminina, mas a diluição das fronteiras comportamentais de gênero permitia que os homens aceitassem as novidades no vestuário. As peças possuíam ainda um caimento perfeito e um estilo considerado avançado para o período. As combinações eram inusitadas, compostas por calças de cintura alta sem o uso de cintos e com boca larga, camisas que possuíam cores

vivas e colarinhos estilo Cardin (referência à Pierre Cardin), além de casacos de veludo.

Para Lipovetsky (2009), todavia, esta época acabou mais marcada pela a introdução de roupas marcadamente masculinas - como calças, ternos e gravatas - no vestuário das mulheres do que pelo contrário, já que os homens continuaram submetidos a uma codificação implacável, fundada na exclusão dos emblemas femininos. Isto ocorria porque os homens não podiam usar vestidos e saias em nenhuma hipótese, assim como também não podiam se maquiar. Para Bourdieu (2002), por trás da liberalização dos costumes e da ruptura da standardização dos papéis, um interdito intocável e contínuo organiza, no plano mais profundo, o sistema das aparências:

Prova de que a moda não é esse sistema de comutação generalizada onde tudo se troca na indeterminação dos códigos, onde todos os signos são “livres para comutar, para permutar sem limites”. A moda não elimina todos os conteúdos referências, não faz flutuar as referências na equivalência e na comutatividade total: a antinomia do masculino e do feminino aí está em vigor como uma oposição estrutural estrita, onde os termos são tudo salvo substituíveis. O tabu que regulamenta a moda masculina está a tal ponto integrado, goza de uma legitimidade coletiva tal, que ninguém pensa em recolocá-lo em causa; ele não dá lugar a nenhum gesto de protesto, a nenhuma tentativa verdadeira de derrubada (BOURDIEU apud LIPOVETSKY, 2009, p. 154).

Os tabus masculinos continuaram presentes, e não houve uma ampla absorção das roupas e acessórios considerados femininos aos armários masculinos. Assim, como aponta Lipovetsky (2009), mesmo com as novidades trazidas pelas décadas de 1960 e 1970, como as estampas e cores em roupas masculinas, a moda ainda utilizava alguns itens - entre eles saias e vestidos - como marcadores de gênero. Ademais, de acordo com Lipovetsky (2009), mesmo nos anos 1970 a continuidade circunscrita à moda feminina ficou ainda mais evidente quando os cuidados de beleza e o uso de maquiagem passaram a ser considerados exclusivos daquele universo. Para o filósofo francês, “[...] quaisquer que sejam as evoluções das preferências femininas e de uma parcela crescente dos homens, a maquiagem permanece uma prática exclusivamente das mulheres” (LIPOVETSKY, 2009, p. 157). Estas permanências comportamentais também são observadas por Crane, para quem “O estilo alternativo ilustra um processo que precede e acompanha a mudança social, processo esse em que os significados de símbolos aos poucos se adaptam

às definições de papéis e estruturas sociais em transformação” (CRANE, 2006, p. 265).

Quando os códigos são rompidos eles geram o questionamento da sexualidade de quem faz uso deste novo vestuário. Por isto, conforme os pesquisadores José Gatti e Fernando Marques Penteado (2011), artistas brasileiros como Ney Matogrosso (da banda Secos e Molhados), Caetano Veloso e os atores-dançarinos do grupo Dzi Croquettes tinham a sua sexualidade questionada a partir da pergunta frequente: “é ou não é?”:

No começo dos anos 70, os Dzi Croquettes e os Secos e Molhados seguiram Caetano Veloso, apresentando uma masculinidade fluida e pouco estável em suas performances. Caetano botava batom e brilhava, mas era casado, um fato que minimizava rumores sobre sua sexualidade. Mas se Caetano permeava as fronteiras entre o masculino e o feminino, os Dzi Croquettes trouxeram o carnaval para o palco, com plumas e purpurina, misturando os símbolos de gênero nas apresentações (PENTEADO; GATTI, 2011, p. 135).

Com réguas menos rígidas, os estilos alternativos de gênero tanto no vestuário masculino quanto no feminino propunham, em consonância com os movimentos culturais (tropicália, *gay power*, feminismo), explicitar as mudanças na ideia de sexualidade. De acordo com Crane (2006), o surgimento desses estilos alternativos surge como quebras e adaptações sociais simbólicas.

2.2 A HOMOSSEXUALIDADE NO BRASIL NA DÉCADA DE 1970

Durante a década de 1970 o Brasil vivia sob a vigência do regime militar e suas medidas repressivas que visavam combater o que era considerado subversivo. Esta política teve maior ênfase entre os anos de 1969 e 1972, quando policiais realizaram batidas frequentes no centro das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo para conferir documentos, levar pessoas para interrogatórios e fechar boates. Isto era feito em função da noção de um vínculo entre a homossexualidade e a dissolução inspirada pelos comunistas (uma visão apocalíptica da chamada “subversão”), pois “[...] nos anos 1960, 1970 e 1980, ideólogos conservadores e planejadores da segurança nacional igualaram homossexualidade com subversão inimiga” (GREEN; QUINALHA, 2014, p. 28).

Ainda assim, as casas de *show*, fossem de público homossexual ou não, funcionaram com relativa liberdade a partir de 1972 em diante. De acordo com Green (2000, p. 398) essa abertura se deu porque os militares, em função de uma limitação logística, passaram a visar atividades de crítica direta à ditadura, atenuando a repressão sobre outros grupos:

[...] se o governo censurava o “conteúdo imoral” das produções artísticas, por que permitia aos homossexuais se reunirem em bares e saunas? A resposta está no grau de controle que os militares eram capazes de impor à sociedade brasileira. As disputas da censura nos anos 70 estavam circunscritas em largas medidas às expressões literárias e artísticas que os militares encaravam como um desafio direto à política do regime ou a moralidade pública (GREEN, 2000, p. 399).

Ainda segundo Green (2000), o governo censurava as apresentações artísticas que faziam protestos explícitos, mas permitia a existência de espaços fechados, com ambientes exclusivos para homossexuais, bem como a continuação dos *shows* de travestis nos teatros de Copacabana ou da Praça Tiradentes, pois eles não representavam uma ameaça aberta ao decoro público, especialmente por serem encarados como movimentos carnavalescos:

Na década de 1970, empresários inauguraram bares, restaurantes, clubes e saunas na glamourosa Ipanema, enquanto os paulistanos, por sua vez, podiam frequentar estabelecimentos abertos em áreas de classe média da cidade, bem como na elegante Avenida Paulista (GREEN, 2000, p. 402).

O público homossexual gerou assim um mercado de entretenimento e os empresários tiraram algumas vantagens durante a construção deste nicho econômico, abrindo bares e restaurantes voltados para pessoas interessadas em relações homoeróticas nas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro. As discotecas, tendências vindas da subcultura gay internacional também se tornaram populares e atraíram público homossexual e heterossexual, que lotava e dava fama ao estilo *disco*.

Estes locais ajudaram a afirmar coletivamente a identidade e a sexualidade de seus frequentadores, e os clubes de *shows* noturnos contribuíram para o encontro de homossexuais de diferentes classes sociais.

Outro local que possibilitou a interação e a maior visibilidade urbana dos homossexuais foram as praias, principalmente as cariocas, e em especial o ponto próximo à Bolsa de Valores, em frente ao Hotel Copacabana Palace, ponto que se

tornou espaço de encontros da comunidade LGBT. Os gays, apesar de alguns casos de coerção policial - como em 1972, quando a polícia prendeu 25 travestis usando biquínis do Flamengo, próximo ao centro -, relatavam que para a Polícia Militar os homens vestidos de mulheres se reuniam para “praticarem performances para divertir os banhistas de domingo” (ver: Green, 2000, p. 402).

No Rio de Janeiro os gays conviviam em harmonia com o público da contracultura, artistas, *hippies* e intelectuais que eram apoiadores ou tinham atitude tolerante à homossexualidade, segundo Rodrigues:

A juventude vivia o que viria a ser chamado de desbunde. As areias do antigo píer da Praia de Ipanema eram cenário de um dos mais bonitos espetáculos contra a ditadura barra pesada que vivíamos. (...) Vivia-se a contracultura. Uma contestação sobre a sociedade ocidental como um todo (RODRIGUES, 2007, p, 88).

Em plena ditadura o píer de Ipanema havia se transformado em um território livre, pois aproveitando a praia, que é um lugar de exposição maior do corpo, os vestuários obrigatórios para o banho de mar foram redefinidos para ambos os sexos. Assim os homens passaram a exhibir sungas e calções floridos com várias cores, e as mulheres utilizavam biquínis menores para bronzear o corpo. A jornalista Marcia Disitzer (2012) se debruçou sobre a convivência deste espaço em construção:

Intelectuais, artistas, surfistas, poetas e jornalistas adotaram o ponto, que entrou para a história. Era o momento de abrir as portas da percepção. [...] Ouvíamos Jimi Hendrix, Pink Floyd, The Doors. Era uma época em que a gente experimentava de tudo. Apesar da repressão dos anos de chumbo, éramos livres. O píer passou a reunir as melhores ondas e as dunas protegiam, já que restringiam a visão de quem estava fora da praia. Todo mundo ia para lá” resume Rico, lembrando que o surfe foi o primeiro esporte da contracultura no Brasil (DISITZER, 2012, p. 98).

Há diversos relatos que evidenciam a tentativa da juventude seiscentista e setentista de libertar o corpo e a mente. Em 1971 a famosa atriz Leila Diniz, grávida de seis meses, foi à praia vestida de biquíni, deixando para trás o tradicional maiô de gestante que escondia a barriga:

Com sua postura libertária, Leila fez muito mais do que exhibir o barrigão nas areias de Ipanema. O biquíni – em seu corpo – virou um verdadeiro manifesto a favor de todas as mulheres que desejavam romper com antigos padrões morais e adotavam, então, novos códigos estéticos, inclusive na praia (DISITZER, 2012, p.182).

A atitude de Leila Diniz, ao mostrar partes do corpo que deveriam ser escondidas, gerou escândalo na imprensa brasileira. Alguns anos depois, também na praia, o padrão masculino foi desafiado quando o escritor Fernando Gabeira vestiu uma sunga feminina de crochê lilás em 1980:

Não há como negar que uma das imagens mais marcantes do verão de 1980 é o Fernando Gabeira. Recém-chegado ao país depois de dez anos de exílio e deixado de lado o estilo engajado e circunspeto que adotava quando deixou o Brasil, Gabeira regressava livre, leve e solto (DISITZER, 2012, p. 217).

Dos Estados Unidos, portanto, o movimento de homossexuais se espalhou pela Europa e pela América Latina, tendo chega ao Brasil no final dos anos 1960 e a partir da década de 1970, devido à crescente politização de gays e lésbicas. Para Green e Polito (2006) há exemplos do grande número de publicações jornalísticas divulgadas na imprensa brasileira sobre o movimento homossexual norte-americano entre 1969 e 1977, como o enfrentamento entre a polícia de Nova York e os fregueses do Bar *Stonewall* em *Greenwich Village* no dia 28 de julho de 1969, no então bairro boêmio da cidade, onde havia grande concentração de homossexuais. Assim, com o processo da abertura política e redemocratização do país, novos discursos públicos começaram a questionar a visão unilateral da homossexualidade, e o público começava a tomar conhecimento das reivindicações do movimento gay:

Apesar de forte censura do período e de as matérias sobre homossexuais brasileiros na grande imprensa serem geralmente negativas e condenatórias, as notícias frequentes apresentavam uma imagem positiva dos homossexuais masculinos e lésbicas em suas manifestações de protestos, ações legais e atividades que visavam a ampliação dos seus direitos democráticos nos EUA (PENTEADO; GATTI, 2011, p. 159).

A frequência de notícias dos movimentos gays norte-americanos por direitos civis e pela liberdade sexual conquistava cada vez mais simpatizantes, mesmo que a homossexualidade fosse retratada de maneira pejorativa nos textos jornalísticos, que ainda relacionavam a homossexualidade com problemas de saúde e desvios psíquicos. Isto ocorria porque os jornais entrevistavam médicos que possuíam a opinião de desvio psicológico para casos de homossexualidade, e o discurso reproduzido acabava por ser médico-correcional no sentido de criminalização,

embora não houvesse nem naquele momento qualquer menção à homossexualidade como crime no código penal brasileiro.

As regras ditatoriais do governo militar não combatiam diretamente os homossexuais, mas a presença de policiais vigilantes e muito violentos, bem como da censura sobre expressões culturais, inibia a participação de gays e lésbicas em grupos de discussão e afetava a luta pelos seus direitos. Um exemplo da coerção policial ocorreu na comemoração do Dia do Homossexual em 1976, que deveria ocorrer no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, quando o evento foi cancelado pela forte presença de policiais no local, ação que vizava precisamente intimidar os possíveis participantes.

Estes ataques da polícia política do regime militar acentuaram-se na década de 1970, em função da diminuição das guerrilhas armadas contra o governo, o que permitiu uma maior realocação de pessoal por parte dos militares para combater insurreições de cunho cultural. Conforme afirma Rafael Freitas Ocanha (2015), o delegado Sérgio Paranhos Fleury, que até então comandava a repressão a presos políticos no Departamento de Ordem e Política Social (DOPS), em São Paulo, passou a organizar rondas de combate à prostituição de travestis. Por meio de fotografias tiradas no momento da prisão era feita a avaliação criminológica e o inquérito das travestis, conforme demonstra o exemplo abaixo:

‘Sempre que possível, as sindicâncias serão ilustradas com fotografias desses pervertidos em trajes femininos que estiverem usando na ocasião, para que os MM. Juízes possam avaliar sua nocividade’. O texto da Portaria 390/76 institui uma ligação entre a imagem feminina e a nocividade ao atrelar o tipo de vestimenta à criminalidade. Desta forma, entende-se que o indivíduo processado por vadiagem com uma foto em roupas femininas seria mais facilmente condenado do que outro em trajes masculinos (OCANHA, 2015, p. 157).

O julgamento através das fotografias levava à condenação de acordo com os trajes do sujeito retido; as travestis, com peças do vestuário feminino, cabelos longos e maquiagem eram consideradas mais nocivas e tinham a condenação por vadiagem maior do que as dos sujeitos vestidos com roupas tidas como masculinas.

Os movimentos LGBT surgem no Brasil definindo seu projeto de politização em contraste às alternativas presentes entre as minorias e algumas associações existentes no período anterior ao seu surgimento. Essas associações possuíam uma atuação qualificada pelos militantes como não politizada, por estarem

exclusivamente voltadas para a sociabilidades. As primeiras formas de organização de homossexuais no Brasil se deram a partir do jornal *O Snob* (1963-1969) e da Associação Brasileira de Imprensa Gay (1967-1968), que são mencionadas nos trabalhos de MacRae (ver: GREEN; QUINALHA, 2014).

James Green (2018), reconhecido brasileiro e militante do movimento homossexual brasileiro, relata que as primeiras reuniões de que participou em 1978, no Núcleo de Ação pelos Direitos Homossexuais, ocorriam em um apartamento pequeno no centro da cidade de São Paulo, e contavam com um grupo de participantes que variavam a frequência. Os integrantes eram de classe média e principalmente do sexo masculino:

O núcleo, que mudaria o seu nome para Somos: Grupo de Afirmação Homossexual no começo de 1979, era diferente do Ferro's Bar, um espaço conquistado pelas lésbicas, ou mesmo dos cafés, restaurantes, bares e discotecas dirigidas a um público gay. Estava acontecendo alguma coisa única e especial nessas reuniões. E as pessoas que tinham um pouco de sensibilidade para movimentos históricos notaram que algo muito excepcional estava em curso (GREEN, 2018, p. 25).

O grupo muda de nome para SOMOS em 1979, e segundo Green (2018) torna-se outro tipo de espaço de encontro para homossexuais: ao contrário dos lugares de lazer, era um ambiente para discussões políticas. Nele discutiam-se as notícias que saíam sobre homossexuais, os casos de homofobia, a luta por direitos civis, a censura das expressões artísticas e a possibilidade de uma abertura política que trouxesse a democracia com novas leis para homossexuais. Segundo os relatos de Green, nas reuniões argumentava-se em favor das passeatas estudantis, na esperança de que esses jovens abrissem o espaço e possibilitassem outros protestos públicos que visassem mudanças sociais:

A partir desse debate, novos integrantes, inclusive mulheres, entram no SOMOS e dois novos grupos se formam: o Eros e o Libertos. É interessante observar, em relação à forma como surgiam novos grupos, que um evento onde a questão homossexual teve destaque não só trouxe novos membros ao SOMOS, como provocou o surgimento de novas iniciativas [...] A partir deste debate, também, uma polarização entre a esquerda e a autonomia das lutas das minorias passa a marcar o grupo. Essa polarização, posteriormente, seria responsável por conflitos internos, na medida em que militantes do SOMOS passaram a defender uma estratégia de transformação social que passava por uma aliança com outras minorias, movimento de trabalhadores e grupos de esquerda (FACCHINI, 2003, p. 88)

O debate politizado do SOMOS se espalhou pelas cidades de Sorocaba, Brasília, Guarulhos, Caxias do Sul, e por vários municípios de Minas Gerais. Essas reuniões acabaram por gerar outros grupos, com uma visão plural sobre a homossexualidade, como o Eros e o Libertos, e com o passar do tempo estes grupos traçaram planos de longo prazo:

No final do ano de 1979, foi organizado, no Rio de Janeiro, o 1º Encontro de Homossexuais Militantes, que se realizou na Associação Brasileira de Imprensa (ABI) em um domingo, 16 de dezembro, das 10 às 17 horas. De acordo com informações do Boletim do Grupo Gay da Bahia21, participaram 61 pessoas – 11 lésbicas e 50 gays (...). Entre as resoluções deste encontro destacam-se: a reivindicação de incluir o respeito à opção sexual na Constituição Federal; uma campanha para retirar a homossexualidade da lista das doenças mentais e a convocação de um congresso para a Semana Santa seguinte, em São Paulo (FACCHINI, 2003, p. 93).

A organização destes grupos, todavia, foi freada em função do endurecimento do discurso médico-discriminatório durante a década de 1980, quando a estigmatização em relação aos frequentadores de galerias e clubes LGBT foi ampliada em função da disseminação da AIDS e da crença de que esta era uma doença exclusiva dos homens com práticas homoeróticas (CARDOSO; MACHADO, 2015, p. 32).

Antes do final da primeira metade dos anos 1980, houve uma drástica redução na quantidade de grupos presentes no movimento. Se MacRae havia identificado 22 grupos no Brasil no início dos anos 1980, um documento produzido pelo Grupo Gay da Bahia 28 falava em 7 grupos existentes em 1984 e 6 em 1985. Em outubro de 1986, seriam 12 grupos e em maio de 1988, 8 grupos. Isto pode ser justificado, entre outras coisas, pelo surgimento da epidemia da AIDS, então chamada peste gay, e seu poder de desmobilização das propostas de liberação sexual, e, ainda, pelo fato de muitas lideranças terem se voltado para a luta contra a AIDS, criando as primeiras respostas da sociedade civil à epidemia (FACCHINI, 2003, p. 93).

Desta forma os grupos que defendiam a causa homossexual foram reduzidos a partir dos anos 1980: dos 22 existentes no início da década, havia apenas 8 no final de 1988. A epidemia da AIDS, que foi chamada de “Peste Gay”, desmobilizou as reivindicações de liberdade sexual, voltando-se para o controle e o uso de preservativos.

A organização política e a conquista de direitos por parte dos grupos LGBT só viria a se reestabelecer já na década de 1990, quando a redemocratização do

Brasil durante possibilitou novas ideias aos grupos organizados, e ampliou as pautas de reivindicações políticas e buscou questões da identidade homossexual.

Basicamente, foi apenas quando a redemocratização ficou mais forte e mais segura durante as décadas de 1980 e 1990 que as primeiras iniciativas de grupos como o Somos começaram a ser rearticuladas por outras organizações mais novas e uma política de homossexualidade (conscientemente organizada em torno de uma noção de identidade gay) passou a ser uma força crescente (PARKER, 2002, p. 171).

A redemocratização ampliou o leque de reivindicações e rearticulou os grupos e organizações políticas para outras causas relacionadas à pauta do homossexual, e os movimentos políticos de defesa dos direitos dos homossexuais uniram-se e foram inclusive os primeiros grupos a dar orientações sobre a AIDS e a divulgar seus tratamentos.

2.3 ANDROGINIA E TRAVESTISMO: QUESTÕES DE GÊNERO NO BRASIL DOS 1970

No âmbito dos anos 1970 a mudança no vestuário “[...] em oposição ao *establishment* se exprime pela subversão andrógina dos costumes sexuais, ou pelo deslocamento de logotipos de itens de consumo famosos para contextos inusitados” (CRANE, 2006, p. 376). Isto abriu novas possibilidades para o público masculino, porque o próprio mercado da moda passou a produzir um discurso comportamental mais aberto da masculinidade, se apropriando de elementos propostos por artistas e intelectuais da contracultura. Os códigos do vestuário se tornaram assim mais abertos aos estilos unissex, o que, em conjunto com os movimentos gays, trouxe para o espaço urbano a presença de homens andróginos e travestis.

Entre as décadas de 1960 e 1970 as travestis eram entendidas pela sociedade como homens vestidos, maquiados e com gestual atrelado ao imaginário da feminilidade, especialmente pelo uso de saias, meias arrastão, salto alto, perucas ou cortes de cabelo associados às mulheres. Ainda de acordo com Green (2000), muitos tentavam fazer apresentações artísticas, dançando e cantando em performances, conseguido ocasionalmente chegar a algum nível de estrelato. A maioria, todavia, não obtinha sucesso como artista, e precisava recorrer à prostituição como forma de sustento. Isto ocorria porque, como explica Green

(2000), as mudanças na sociedade nos anos 1970 trouxeram uma visibilidade crescente aos travestis nas calçadas do Rio de Janeiro e São Paulo, e o advento do milagre econômico possibilitou à classe média o gasto com o sexo pago, e isto fez com que os *shows* de travestis se tornassem populares. Do outro lado da moeda, entretanto, estavam os indivíduos em situação vulnerável, oriundos de regiões pobres. Em especial os homens tidos como afeminados, que não conseguiam emprego em função do preconceito social, o que muitas vezes os conduzia à prostituição:

Muitos travestis que trabalhavam nas ruas usavam minissaias justas, blusas curtas, salto alto, meias arrastão e perucas cuidadosamente arrumadas. Outras cortavam o próprio cabelo para adotar um visual na moda, mas vestiam paletós e saias simples de mulheres. Outros, ainda, usavam blue jeans e tops provocantes para atrair os clientes masculinos. (GREEN, 2000, p. 403).

A prostituição não era considerada crime no Brasil, contudo a polícia costumava prender prostitutas por desordem pública ou prática de vadiagem, e as travestis detidas precisavam comprovar emprego remunerado em outras atividades ou respondiam criminalmente por seus atos. Desta maneira, a travesti tornou-se uma figura associada à prostituição e às casas de *shows* e prostíbulos, geralmente em regiões afastadas dos centros urbanos e habitados por populações em situação de pobreza.

Por outro lado, Conforme Peter Fry (1982), em sua pesquisa sobre as representações de masculinidade homoerótica, há várias maneiras de compreender a homossexualidade no Brasil, que variam de acordo com a região, classe social e, sobretudo, pelos momentos históricos. Fry cita algumas pesquisas realizadas por Carmem Dora Guimarães, que observou uma rede social de homossexuais de classe média alta do Rio de Janeiro, no início da década de 1970:

A negação desta diferenciação ideológica ativo (masculino)/passivo (feminino) para definir a identidade homossexual também pertence ao *ethos* dos indivíduos do *network* e orienta as suas relações sócio-sexuais. Para eles, a questão de ativo e passivo não se colocava — era tudo transa. (FRY, 1982, p. 95).

Os membros da classe média alta carioca optavam pelo modelo que não hierarquizava o homossexual ativo, visto como o masculino na relação. Os papéis não implicavam na prática sexual, nem na distribuição de afazeres domésticos e

financeiros. Já ao analisar os dados das classes baixas, Guimarães (apud FRY, 1982) percebeu que o modelo comum é o de menosprezar o gay passivo, de acordo com a hierarquia das relações heterossexuais em relação ao homem e a mulher. Assim, aquele que é lido como feminino é denominado de “bicha”:

Da mesma forma, o “prostituto” masculino, o “michê”, com quem se associa o papel de “homem” no modelo hierárquico “é desprezado por ser um indivíduo de classe baixa” e “um homossexual não assumido, ao mesmo tempo que é procurado por ser uma relação mais fácil” (FRY, 1982, p. 95).

Os homossexuais pobres, mais vulneráveis, são assim relacionados à passividade, à condição de abusado, de objeto sexual, e o substantivo “travesti” adquire um caráter pejorativo por representar o feminino na relação. Uma vez que a relação de dominação do ativo sobre o passivo está relacionada a um sistema sexual machista de economia rural que dominou a vida brasileira.

Nesse modelo de vida sexual, a ênfase cultural parece ser colocada não apenas nas práticas sexuais nelas e delas mesmas, mas na relação entre as práticas sexuais e os papéis de gênero – em especial, na distinção entre atividade masculina percebida e passividade feminina como o cerne da organização da realidade sexual. É em termos desta distinção simbólica entre atividade e passividade que noções de macho e fêmea, de masculinidade e feminilidade, e similares, foram organizadas no Brasil (PARKER, 2002, p. 55).

A relação sexual define os papéis de gênero e a hierarquia de dominação. O passivo é, portanto, o dominado, percebido dentro do gênero feminino, e o ativo é classificado como dominador e “macho” no relacionamento social. Os conceitos são elaborados informalmente nos discursos da cultura popular nacional.

Segundo Aleen Young, escritor e ativista gay norte-americano que visitou o Brasil em 1964 e posteriormente em 1972, o homossexual brasileiro do início da década de 1970 ainda possuía preconceito de classe e racismo. “O mundo gay no Brasil reflete o racismo da sociedade brasileira, ainda que eu deseje em princípio salientar que o racismo no mundo *gay* não seja pior que entre heterossexuais; o racismo permeia a sociedade brasileira.” (GREEN; POLITO, 2006, p. 166). Vemos assim que os preconceitos existiam, mesmo que agissem de maneira diferente sobre o sujeito, variando de acordo com a sua classe social, sua origem étnica e a sua origem urbana ou do interior. Segundo Megg Rayara Gomes de Oliveira (2017):

O racismo e a homofobia não operam da mesma maneira e com a mesma

intensidade, e dificilmente atuam de forma simultânea, ao menos na maioria das vezes, nas experiências e nos processos de subjetivação. Sendo assim, é possível supor que, nas experiências de gays afeminados, viados e bichas, o racismo pode ser o destaque, enquanto a homofobia pode ser o destaque na vida de outros (OLIVEIRA, 2017, p. 35).

Por outro lado, naquele período, as ideias de revolta política e social da contracultura começavam a questionar também as relações de gênero, o que obrigou a própria mídia a adaptar seu discurso. Um exemplo é que em contraposição à palavra travesti, a imprensa passou a utilizar a expressão andrógino, que originalmente era usada para designar pessoas que se vestiam e gesticulavam conforme o estereótipo do sexo oposto, tentando se distanciar da homossexualidade. Exemplo desta troca de substantivos foi o caso do grupo performático Dzi Croquettes, para o qual a imprensa criou expressões, como “travesti sem cara de homossexual”, “travesti sem bichismo”, e, por fim, acabou sendo taxativa ao denominar os atores de andróginos:

O Dzi Croquettes ironizava essas invenções dos jornalistas, respondendo: “No fundo, no fundo, é tudo a mesma coisa; travesti é bicha de classe baixa; agora, andrógino é filho de militar”. Embora isso passasse por um comentário meramente humorístico, a observação da trupe era bastante pungente, pois a retratação de homossexuais na imprensa passava, de fato, por codificação de classe. Homens de classe média e alta que transgrediam os limites de gênero eram descritos como pessoas andróginas, enquanto os pobres e a classe trabalhadora eram travestis, um termo que cada vez mais passou a ser associado com prostituição, vida nas ruas e marginalidade (GREEN, 2000, p. 411).

Os atores e dançarinos perceberam que os jornalistas alteravam os termos para distanciá-los das expressões que se tornaram pejorativas, como “bicha” e “travesti”; e da homossexualidade, para que os críticos pudessem atribuir qualidade aos espetáculos. Ao fazer a piada “andrógino é filho de militar” e “travesti era pobre ou trabalhador de classe baixa”, os atores salientavam o tratamento diferenciado dado para a masculinidade de acordo com as classes sociais, da mesma maneira que a mídia também classificava os atores e dançarinos que se apresentavam em determinadas casas de *show*.

Em *Abaixo do equador: cultura do desejo, homossexualidade masculina e comunidade gay no Brasil*, Richard Parker (2002) analisa que a travesti, vestida de maneira semelhante a uma mulher, adota atitudes consideradas passivas e

relacionadas à fêmea, dessa forma, ela passa a ser reconhecida como “viado”, “bicha”, graças à sua feminilidade considerada inadequada.

Com base em sua passividade percebida e feminilidade internalizada, portanto, a bicha, ou viado, é vista como uma espécie de fracasso ambulante segundo as avaliações biológicas e sociais – como um ser incapaz de realizar seu potencial natural devido a seu comportamento social inadequado, e também incapaz de cruzar as fronteiras culturalmente constituídas de gênero devido às limitações inevitáveis da sua anatomia. Não surpreende que esteja, portanto, sujeito à violência simbólica mais severa, e frequentemente física, encontrada em toda parte na sociedade brasileira – um objeto constante de ridículo e vergonha, que serve para estigmatizar e marginalizar performances de gênero desviantes enquanto, ao mesmo tempo, reforça padrões normativos de masculinidades e feminilidade (PARKER, 2002, p. 57).

O homossexual era marginalizado e considerado um perigo para a sociedade e para o regime militar, que almejava a tradição patriarcal e moralista em todo o país. Em resposta ao sistema moralizante, que afetava os demais setores da sociedade e da política, surge o desbunde e as suas variantes:

João Silvério Trevisan characterized this political and Cultural efervescente as the *desbum guei*, or *gay*, a term that suggest a distinctly gay counterculture that would inform the work of key artists of the period. The links between the youth counterculture and the urban gay scene are most evidente in the story. *Dzi croquettes* (DUNN, 2016, p.188).

O grupo *Dzi Croquettes* foi incluído pela historiografia no movimento contracultural dos anos 1970. Conhecidos como “debundados” (RISÉRIO, 2005, p. 25), os contraculturalistas não estavam preocupados em alterar o regime político, mas a conduta interior, buscando uma nova moral. “Estavam à margem do universo da cultura canonizada, oficial, e dos comportamentos socialmente sancionados. Eram enfim, desvios da norma”, como explica Risério (2005, p. 29). O *Dzi Croquettes* tornou-se um símbolo do desbunde-gay, assim como afirma João Silvério Trevisan:

Daí porque uma das palavras-chave do período foi o “desbunde” ou “desbum”. 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 ou à homossexualidade (TREVISAN, 2000, p. 284).

Alberti, em *O riso e o risível: na história do pensamento* (1999), observa a recorrência do caráter transgressor do riso. Trata-se, na maioria dos casos, de uma transgressão socialmente consentida: ao riso e ao risível seria reservado o direito de transgredir a ordem social e cultural. Assim, por meio do deboche², sem definir-se politicamente em relação ao governo e nem dentro dos movimentos de partidos de esquerda, os Dzi Croquettes questionavam a rigidez das normas sociais entre a direita e a esquerda, até porque ambas estavam estagnadas em relação à questão de gênero (masculino/feminino) e de sexualidade (hétero/homossexual).

Desbundar virou sinônimo de não pertencer aos grupos militantes de direita ou de esquerda, que em muitos aspectos eram igualmente conservadores, principalmente no que se referia à masculinidade. “O posicionamento do riso ao lado da desordem confere-lhe um valor de liberdade, de purgação quase, em relação às coerções sociais” (ALBERTI, 1999, p. 31). Esse movimento despontou na música nacional com cantores como Caetano Veloso e Ney Matogrosso, e no teatro com as performances do Dzi Croquettes (TREVISAN, 2000, p. 270).

Os espetáculos apresentados pelo grupo, nos quais homens dançavam e interpretavam com roupas femininas, faziam contraste com as barbas e os pelos nas pernas. O Dzi Croquettes pretendia promover a discussão sobre a ambiguidade dos gêneros em um sujeito, driblando a censura vigente no período ditatorial. O grupo performático também fomentou o debate sobre a existência de outras formas de pensar a sexualidade, principalmente discutindo termos relacionados à homossexualidade, como “ambiguidade-bicha” e “bicha-normalidade”:

Os Dzi Croquettes colocaram nos palcos brasileiros uma ambiguidade de virulência inédita ente nós — influenciados também pelo espírito dos *gender fuckers* americanos. Em seus espetáculos, homens de bigode e barba apresentavam-se com vestes femininas e cílios postiços, usando meias de futebol com sapatos de salto alto e sutiãs em peitos peludos. Assim, nem homens nem mulheres (ou exageradamente homens e mulheres) eles dançavam em cena e contavam piadas cheias de humor ambíguo, tentando furar o cerco repressivo desse período ditatorial em que a censura e a polícia se mobilizavam ao menor movimento que destoasse dos parâmetros permitidos (TREVISAN, 2000, p. 273).

² Segundo Propp, o deboche pode gerar comicidade através da transgressão de ideias, de regras coletivas, de conduta social e normas da vida. O riso ocorre quando a transgressão é percebida pelo público (PROPP, 1992, p.60).

Os Dzi Croquettes queriam expandir as possibilidades de expressões corporais e de moda masculina, formulando uma estética divergente da definida até o surgimento do grupo. Eram influenciados pelo *gender fuckers* estadunidense, que se baseava em questionar as fronteiras construídas socialmente entre os gêneros usando peças femininas em corpos com traços caracterizados como masculinos. Nas apresentações isso se evidenciava pelas misturas no vestuário e o contraste com o corpo dos atores, que se aliavam a piadas com duplo sentido que visavam desviar a atenção da censura exercida nos teatros pelos militares.

De acordo com Rodrigues (2016), no campo das artes o travestir-se de outro sexo estabelece outra relação social, pois trata-se de um disfarce. Em um determinado momento torna-se uma máscara para um papel que deixa mais frouxa a representação dos gêneros:

Nas artes, androginia pode ser vista como um artifício utilizado em apresentações performáticas para compor personagens estranhamente inusitados e absurdamente irreverentes em relação às normas socialmente aceitas. Os artistas andróginos performáticos analisados, na tentativa de questionar valores sociais tidos como “normais”, reformulam as concepções de gênero vigentes, ironizando-as, jogando com elas. Nem homem, nem mulher, mas gente, um ser humano, uma pessoa, um cidadão crítico (RODRIGUES, 2016, p. 237).

Nos teatros e demais artes performáticas têm-se a liberdade de trazer personagens como as travestis, que não seriam aceitas com naturalidade pela sociedade conservadora, e muito menos por integrantes do regime militar, já que o país passava por um período de intervenção estatal na cultura. A definição da androginia e da travestilidade como casos de polícia, com acusações de vagabundagem e pederastia, entravam assim em choque com as concepções libertárias dos artistas sobre sexualidade, e os projetos e performances dos Dzi Croquettes abarcavam atores, artistas, estilistas e cabeleireiros, que juntos buscavam encontrar e estabelecer uma nova concepção estética.

3 IMAGENS DESVIANTES NA ARTE E NA IMPRENSA

A fotografia pode levar os observadores a enxergarem o que pessoalmente lhes causaria repulsa e desvio de olhar, seja pelo motivo que for. A pergunta “por que certas fotografias nos obrigam a olhar para o que não queremos ver?”, feita por John Pultz e Anne de Mondenard, tem como foco aqueles que configuram o “corpo trágico”, fruto da pobreza, da violência, da exclusão, da loucura, da droga, da angústia e da morte (PULTZ e MONDENARD apud JAREMTCHUK; RUFINONI, 2010, p. 199).

Explorando o caráter testemunhal da fotografia, muitos profissionais focalizam cenas desviantes, e conseguem mostrar corpos que de outras formas são ocultados em algumas camadas da sociedade. A fotografia, assim, pode dar visibilidade àqueles que costumeiramente são socialmente invisibilizados, seja pela pobreza, por situações de mortes violentas, por doenças ou por condutas diferentes das normativas. É por isto que, para Ewing (apud JAREMTCHUK; RUFINONI, 2010, p. 121), o corpo humano representado pelas imagens fotográficas pode assumir um papel no imaginário social, e, portanto, também um papel político, pois por meio dela elementos e características sociais podem ser expostas, dissimuladas ou escondidas.

Localizando-nos espacialmente no Brasil, e temporalmente na década de 1970, período da ditadura militar, cabe então a pergunta: quais corpos eram e podiam ser representados por artistas? E quais deles podiam e eram expostos nas folhas dos jornais? Este capítulo focará nas imagens que as artes e a imprensa produziam sobre a masculinidade e a homossexualidade entres os homens do período.

3.1 CORPO MASCULINO, HOMOSSEXUALIDADE NAS ARTES BRASILEIRAS DA DÉCADA DE 1970

De acordo com Viviane Matesco (2009), na segunda metade do século XX o corpo teve grande destaque nas artes, especialmente por meio dos *happenings*, performances, experiências sensoriais, entre outras modalidades artísticas. Além disso, as representações do corpo na arte contemporânea se colocavam em

oposição ao nu idealizado visto anteriormente nas representações gregas³ e neoclássicas:

Se no início do século XX a arte moderna subverte a tradição do nu, através da fragmentação e da deformação do corpo, na segunda metade do século 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 atrás de uma ação ou pela ênfase da sexualidade, a utilização de fluidos e de odores. A afirmação de uma ideologia de corpo autêntico e libertário, nas décadas de 1960 e 1970, contribuiu para a construção da imagem de um corpo puro centralizado na experiência física cotidiana (MATESCO, 2009, p. 8).

Assim, se na arte moderna o corpo nu já aparecia fragmentado, deformado, e distante dos antigos ideais de simetria, na segunda parte do século XX o corpo se aproxima especialmente de uma certa animalidade, e a materialidade humana é reconhecida no lugar dos padrões clássicos que buscavam divinizar o corpo. No âmbito da arte contemporânea, e, portanto, nos anos 1960 e 1970, os corpos representados tinham imperfeições e marcas de vivências cotidianas que eram expostas sem reservas, até mesmo por uma questão política:

Outra via para contrariar a hegemonia da cultura oficial era a do corpo expressivo, algumas vezes agressivamente ativista, usado para solicitar a raiva, a compaixão e outras emoções que, presumidamente, iriam romper a apatia e passividade da sociedade (MATESCO, 2009, p. 44).

Na arte brasileira, o corpo reaparece entre as décadas de 1960 e 1970, com as experimentações dos artistas neoconcretos e de vanguarda, [...] deixada de lado no período moderno, a experiência corporal transformou-se em tema preponderante na produção artística contemporânea, além de ter se transformado em fenômeno reconhecido na sociedade ocidental. Chegasse, inclusive, a se denominar um tempo do corpo. Na arte brasileira, forma os artistas neoconcretos que deram maior relevo ao assunto, que desde então passou a adquirir maior centralidade (MATESCO, 2009, p. 135).

Na arte de vanguarda brasileira a crise política gerada pelo golpe militar em 1964 foi determinante para o posicionamento de artistas brasileiros, sendo o corpo um dos protagonistas das ações (ver: Reis, 2006). O artista Hélio Oiticica, por exemplo, fez experiências com a fragmentação do corpo nos trabalhos *Bólido caixa 18*, *poema caixa 2*, *homenagem à Cara de Cavalo*, de 1966, e *Parangolés*, de 1969,

³ Gênero artístico-metafísico por excelência, o nu foi criado na Grécia em um momento no qual a própria imagem do corpo pôde ser pensada. Isso quer dizer que a concepção de corpo na cultura ocidental está intimamente ligada à questão da imagem e da representação (MATESCO, 2009, p. 8).

que sintetizam as discussões sobre o corpo naquele momento histórico. Da mesma forma, como demonstra Guy Brett (2005), o corpo está presente em várias outras obras e artistas da virada dos anos 1960 para os 70, dentre as quais: “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).

A presença do corpo humano era aliás tão grande no âmbito das Artes Visuais daquele momento que, mesmo quando o corpo não era literalmente participativo ou estava em exposição, era pelo menos dado como sugestão. Em abril de 1970, na mostra *Do corpo à terra*, organizada por Frederico de Moraes em Belo Horizonte, o artista Artur Barrio lançou em um córrego várias trouxas ensanguentadas⁴ que sugeriam ao público presente e aos jornais que cobriam o evento se tratassem de pedaços de corpos humanos e restos de práticas de tortura. Outro artista que expôs indiretamente o corpo frente à tortura política foi Carlos Zílio, que no início dos anos 1970 realizou o trabalho *Estudo: autorretrato aos 26 anos*⁵, obra feita no período em que Zílio esteve preso pelo governo militar acusado de participar de um grupo de de oposição ao regime militar.

O corpo se fazia assim presente no (e como o próprio) campo de batalha contra as imposições acerca da sua concepção, não somente por parte do Estado, mas também das próprias instituições de Arte, como os Museus. Em 15 de maio de 1970 o Museu de Arte Moderna recebeu convidados para a abertura do XIX Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro, evento atrelado ao Governo Federal e

⁴ “[...] o trabalho de Artur Barrio teve uma atuação mais profunda na lógica perversa da censura e na máquina do jornal, chegando ao ponto de realizar uma intervenção no cerne da indústria informativa. O projeto de Barrio em “Do corpo à terra” denominava-se SITUAÇÃO t/t, 1-1, 2 e 3 partes. A primeira parte consistia na construção das Trouxas Ensanguentadas (como registrado no “Caderno Livro” do artista: material utilizado na preparação das T.E./ Trouxas ensanguentadas: sangue, carne, ossos, barro, espuma de borracha, pano, cabo/cordas, facas, sacos, cinzel etc.), e a segunda parte, em depositar as 14 trouxas ensanguentadas no Rio Arrudas, escoadouro do esgoto da cidade de Belo Horizonte. A terceira era a intervenção visual em um rio de Belo Horizonte, usando papel higiênico como material (REIS, 2006, p. 68).

⁵ Zílio desenhou com caneta hidrográfica sua imagem de frente e de perfil seguindo o padrão da fotografia 3X4, própria da carteira de identidade. Sobre elas colocou o número 64321. Já na parte de baixo do trabalho, desenhou um corpo inteiro centralizado e cercado de ambos os lados por linhas horizontais, aludindo diretamente às grades. Ofereceu ainda uma ficha completa com suas informações identitárias: imprimiu dez digitais na borda inferior, seguidas da sua assinatura, de seu nome escrito em letras de forma, de sua idade (26 anos), de sua data de nascimento (19-09-44), e de sua nacionalidade (brasileiro). Sobressai o desenho de um coração vermelho, que acaba contrastando com os dados mais objetivos sobre o corpo do artista (JAREMTCHUK; RUFINONI, 2010, p. 143).

sob responsabilidade da Comissão Nacional de Belas Artes, órgão subordinado ao Ministério da Educação e Culturas. Os oficiais e responsáveis, todavia, foram surpreendidos pela exposição não autorizada do nu de Antônio Manuel⁶, 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 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.

A performance de nudez de Antônio Manuel chocou o público presente no MAM e foi capa de jornais, cujas manchetes estampavam “o *homem nu dentro do museu*”. Diversos periódicos do país, especializados ou não, fizeram suas críticas, e muitos expuseram uma suposta intenção do artista de simplesmente “fazer um *striptease*” (Correio da Manhã, 1970) diante da plateia do evento, embora a maioria tenha apontado a ação como política, geracional e poética (FREITAS, 2017, p. 294).

É interessante atentar, todavia, que o jornal *underground O Pasquim* publicou, no dia 28 de maio de 1970, um artigo de Ferreira Gullar sob o título de *É ferro na boneca*, que narrava a ação de Antônio Manuel de forma bem-humorada, comum ao estilo do veículo, e que era carregada de termos relacionados à sexualidade masculina. Algumas expressões como “boneca” e “fala fácil” foram anteriormente utilizadas para se referir a homossexuais nas publicações do Pasquim. Segundo Dunn (2016), mesmo não se tratando de um jornal composto por escritores e cartunistas conservadores politicamente, foi este jornal que popularizou o termo “bicha” para denominar homossexuais ou pessoas que pudessem fazer alusão à homossexualidade, usando essa expressão para classificar vários artistas, jogadores de futebol e pessoas da elite brasileira:

⁶ Terminada a solenidade, as atenções, que ameaçavam agora se dispersar, voltaram-se num repente para um outro ponto do museu: pegos de surpresa, cerca de mil presentes passaram a acompanhar uma movimentação, no mínimo, pouco protocolar. “Eu sou a própria obra de arte” – gritou alguém na multidão. “– É preciso que todos me vejam e me apreciem”. Segundo o jornal Correio da Manhã, foi assim com esse grito de guerra, que o jovem artista de vanguarda Antônio Manuel, figura conhecida no MAM, destacou-se do público do *vernissage* e chamou a atenção dos presentes. Dito isso, e tudo foi muito rápido, Antônio “procurou um lugar estratégico nas escadarias”, postou-se num ponto elevado que “dá acesso a parte superior do Museu” e, “sem mais nem menos”, como disseram os jornais, “começou a tirar a roupa” (FREITAS, 2017, p. 26).

O Pasquim was also responsible for popularizing the slang word bicha, which, like its english-language equivalente, “fag”, is generally used as a derogatory term. It gained notoriety in July 1970, when the editor in chief, Tarso de Castro, published an Ironic attack on Nelson Rodrigues, a famous playwright, novelist, and journalist, who was well known for his moralizing conservatism and his support for the regime. Under the title “bicha”, Castro declared dozen of Brazilian celebrities of both genders, including the editorial team of O pasquim, decorated soccer star, popular artists and reved poets (DUNN, 2016, p. 184).

O que o trabalho *O corpo é a obra* de Antônio Manuel demonstra, de toda forma, é que um corpo masculino (de verdade) nu não era aceito dentro de um museu, rejeição que também acontecia às obras que representavam a nudez feminina. Fora do museu, entretanto, o nu masculino ganhava grande destaque neste período, especialmente dentro da cultura gay:

A nudez masculina foi grandemente influenciada pela liberação gay a partir dos movimentos de liberação, nos anos 70 do século passado, em países do Ocidente. A fotografia nesse contexto poderia representar papel fundamental para nova consciência do gay. A liberação gay não só reivindicava liberdade para expressão sexual, mas proclamava que ser gay era bom (SILVA, 2007, p. 78).

Seguindo uma tendência fortemente comercial e mercadológica, todavia, e novamente sob uma estética apolínea, o nu masculino extra-arte agora carregava consigo o signo do erótico e do pornográfico.

Assim, na década de 1970 a nudez masculina estava tomando novos contornos: por um lado se vinculava à sexualidade e à pornografia, que antes eram associadas somente a publicações alternativas e restritas, mas agora reivindicavam maior espaço no contexto de liberação sexual. Por outro, em consonância com as Artes de Vanguarda e o movimento tropicalista, passava por um período de aceitação e naturalização, o que era fomentado, por exemplo, através dos shows de músicos como Caetano Veloso (ver: GREEN e QUINALHA, 2014, p. 185), cujas performances explicitavam uma relação de maior liberdade corporal, tanto no comportamento, como nos gestos mais femininos, representados também no vestuário que deixava o corpo à mostra.

3.2 A DIVULGAÇÃO DOS HOMOSSEXUAIS MASCULINOS NA MÍDIA BRASILEIRA DOS ANOS 1970

Segundo Green e Polito (2006), a partir dos anos 1960 a homossexualidade passou a estar mais presente na grande imprensa através de colunas dirigidas especificamente ao público homossexual, e por meio de matérias que relatavam movimentos LGBT nacionais e internacionais. Também surgiram publicações independentes e organizações de minorias que lutavam por mais direitos.

Este fluxo libertário, todavia, chamou a atenção do governo ditatorial conservador, e os agentes da ditadura passaram a se preocupar com a “publicidade” dos desvios sexuais, especificamente de gênero, veiculados pela mídia. Ainda de acordo com Green (2006), os censores se preocupavam com a falta de masculinidade, firmeza e virilidade de alguns personagens midiáticos que, para os conservadores, poderiam “afetar negativamente” o público.

Em 1963 surgiu uma das primeiras publicações voltadas para leitores homossexuais masculinos, editada por Agildo Guimarães, o jornal *Snob*, que teve 99 edições, sobrevivendo até 1969. O jornal era distribuído na Cinelândia e em Copacabana, e deu origem a outras 30 publicações, como *O Centro*, *Darling*, *Gay Society*, *Baby*, *Le Sophistique* e *Endenter* (GREEN; POLITO, 2006, p. 156). Mas o jornal que mais se destacou pela sua ampla circulação surgiu somente no final da década de 1970: *O Lampion da Esquina*, que contava com Aguinaldo Silva na coordenação de seu corpo editorial. Além dele, inicialmente o jornal era composto sete editores: Darcy Penteado, João Silvério Trevisan, Francisco Bittencourt, Clóvis Marques, Adão Costa, João Antônio Mascarenhas e Gasparino Damata. *O Lampion da Esquina* contava também com colaborações do antropólogo Peter Fry e do cineasta Jean-Claude Bernardet. O jornal teve 38 edições, sendo publicado até julho de 1981, e durante o seu período de existência foi acusado de ofender “a moral e os bons costumes”, sendo investigado pelo Estado a partir de 1978, fator que, somado à baixa quantidade de anunciantes interessados em investir na revista, foram os motivos que levaram ao encerramento de suas atividades.

Já na imprensa não especializada, até o início dos anos 1970 a temática da homossexualidade se restringia aos cadernos de polícia que dedicavam espaço a casos de prisões e violência de e contra travestis, além de matérias sobre saúde, sempre voltadas à uma possível cura, o que acabava por reforçar o ideário que vinculava a homossexualidade à uma condição patológica. A Revista *Veja*, por exemplo, noticiou em 18 de novembro de 1970 o assassinato de um pianista norte-americano por “michês” em Copacabana, com o título *O prostituto*. Na semana

seguinte voltou a tratar do assunto em uma matéria intitulada *A vida continua*, comentando os desdobramentos do assassinato e entrevistando homossexuais, além de mapear outras regiões de prostituição masculina, como a Cinelândia (GREEN, 2000, p. 109). Já o *Jornal do Brasil*, em 19 de julho de 1972, noticiou *Psiquiatra acha que só em último caso o homossexual deve aceitar sua condição*, indicando terapias para “adequação” às normas sociais.

A partir da segunda metade da década de 1970, todavia, a homossexualidade passou a ter mais visibilidade na imprensa nacional, embalada por reportagens sobre os movimentos de liberdades sexuais que surgiam nos Estados Unidos e Europa:

Novos discursos públicos começam a questionar essa visão unilateral da homossexualidade masculina que entendia a bicha ou veado como uma pessoa fraca, feminil, irracional, emocional e pouco estável. Uma dialética dinâmica produzia novas ideias, conceitos, linguagens e propostas sobre o que seria um homossexual masculino. O jornal mensal *Lampião da Esquina* (1978-1981) oferecia um foro público para debater a questão “o que é a homossexualidade no Brasil”. Reportagens e revistas de grande circulação sobre os movimentos de gays e lésbicas no exterior e no Brasil provocavam novos olhares e leituras sobre o significado de ser um homem que amava ou gostava de ter relações sexuais com outros homens (PENTEADO, GATTI, 2011, p. 132).

A divulgação de novas ideias por veículos de mídia especializados, como *O Lampião da Esquina*, ou pela imprensa voltada para o público geral, como a revista *Veja*, começaram a estabelecer novos parâmetros para a caracterização do homossexual na sociedade. A partir de então, nas reportagens, os homossexuais não se tratavam apenas de pessoas fracas e instáveis, capazes de provocar assassinatos (como retratados em reportagens anteriores, conforme vimos), e novos conteúdos e linguagens começaram a ser utilizados e divulgados. A edição da revista *Veja* de 24 de agosto de 1977, por exemplo, publicou a matéria *Um gay power à brasileira, os gays saíram à luz*; já a revista *IstoÉ* de 28 de dezembro de 1977 estampou em suas páginas os acordos da liberação gay, assim como fez a revista *Manchete* de 10 de setembro de 1977.

Em pesquisa sobre as publicações do *Jornal do Brasil* entre 1965 e 1978, Green (2000) inclusive percebe que inicialmente as matérias da imprensa eram voltadas para acontecimentos externos, possivelmente por uma censura maior a alguns assuntos, mas que posteriormente, já no final da década de 1970, a abertura política possibilitou o crescimento de reportagens sobre homossexuais, bem como a

nacionalização dos personagens envolvidos (GREEN, 2000, p. 443). Este movimento foi inclusive o que, para Green e Quinalha (2014), permitiu que na década de 1970 ocorresse o fortalecimento de uma identidade homossexual nacional, e por consequência ocorresse um crescimento do público consumidor de matérias e reportagens sobre homossexualidade. Assim apareceram colunas diárias em grandes jornais, como a *Coluna do Meio*, escrita por Celso Cury para o jornal *Última Hora*, de São Paulo; a coluna *Tudo Entendido*, produzida por Antônio Moreno para o jornal *Gazeta de Notícias*; e a *Coluna Guei*, escrita por Glorinha Pereira para o *Correio de Copacabana*.

A *Coluna do Meio*, que entrou em circulação em janeiro de 1976 no jornal *Última Hora*, foi inclusive a primeira coluna jornalística especificamente homossexual dentro de um jornal de grande circulação cujo foco não era o próprio público gay. Assinada pelo jornalista Celso Cury, a coluna divulgava comentários sobre homossexuais famosos estrangeiros e brasileiros, e veiculava notícias sobre *shows*, bares e clubes do circuito Rio-São Paulo, além de uma seção de classificados que funcionava como correio elegante, e que recebia tantas cartas que impulsionou a circulação do jornal, transformando o jornalista em celebridade. Por isso, no ano seguinte, a revista *Manchete* divulgou uma entrevista com o jornalista Celso Cury (na reportagem *São Paulo: os acordes da liberação gay*):

Tolerância só não basta, porque ela também é preconceituosa. Os tolerantes admitem o fenômeno desde que este se localize em compartimentos, em guetos específicos ou na família dos outros". Para quem quer assumir sua homossexualidade, a família seria o principal entrave, segundo Cury: Não por medo, mas por não querer magoar. O que é tolice, porque as mães sempre aceitam tudo dos filhos (CURY apud GREEN; POLITO, 2006, p.169).

Nesta entrevista o jornalista Celso Cury deixava explícita a sua ideia de que a tolerância é oposta à aceitação, apontando para o fato de que mesmo indivíduos ditos "tolerantes" eram igualmente preconceituosos e acabavam por promover o isolamento dos homossexuais. Sua premissa se baseava no fato de que percebeu na recusa da família em abraçar seus membros homossexuais o maior problema para os homens assumirem a homossexualidade. O jornalista tampouco encontrou aceitação no governo militar do período, e o Ministério Público do Estado de São Paulo, em outubro de 1976, apresentou denúncia contra o jornalista e sua coluna, baseado no artigo 17 da lei n.º 5250 (a Lei de Imprensa).

Arrolado por atentado à moral e aos bons costumes no processo que ocorreu no Departamento de Polícia Federal de São Paulo, acusado de promover, por meio de seu “correio elegante”, encontros entre pessoas “anormais”, Celso Cury em sua defesa declarou: “anormal é comer macarrão com arroz e achar supimpa!” afinal foi despedido da redação do jornal sob alegação de que o *Ultima Hora* passava por crise financeira e precisava reduzir seus quadros (GREEN, 2000, p. 169).

No contexto da ditadura militar, “atentar contra a moral e os bons costumes” levava a uma pena de prisão por até um ano, que poderia ser somada a uma multa de até vinte salários mínimos regionais. Cury procurou assistência jurídica com o advogado do Grupo Folha, do qual o jornal fazia parte, mas seu pedido de atendimento foi recusado, e ele precisou buscar a assistência de um amigo que era advogado. Apenas em 12 de março de 1979 é que o caso foi julgado e o jornalista absolvido.

Além deste, outros caso de jornalistas que foram submetidos a inquéritos criminais ou ações penais por ousar pautar o tema homossexualidade de uma forma diferente à da visão preconceituosa e conservadora do governo e parte da sociedade civil foram: o da revista *IstoÉ*, da qual onze jornalistas responsáveis pela matéria *Poder Homossexual*, de 1978, foram acusados de “fazer apologia malsã do homossexualismo”; o de uma jornalista da revista *Interview*, por matéria de conteúdo homossexual em 1978; o da *Lampião da Esquina*, cujos editores e jornalistas foram acusados de atentado à moral e aos bons costumes pelo DOPS do Rio de Janeiro, em 1979 (PENTEADO; GATTI, 2011, p. 222).

No jornalismo alternativo o jornal *O Pasquim*, surgido em 1969 em pleno AI-5, e considerado um veículo de humor, foi responsável pela introdução de hábitos e valores a jovens nos anos 1970. De acordo com Kucinski (1991, p. 15), e como dito anteriormente, o jornal divulgou expressões como “bicha” para denominar homossexuais masculinos ou homens com características ditas afeminadas. Além disso, era comum que publicasse charges pejorativas que reforçavam estereótipos e hierarquizava a masculinidade (ver: DUNN, 2016, p. 184; e KUCINSKI, 1991, p. 73). Contudo, em alguns momentos *O Pasquim* optou por abrir espaços não homofóbicos em seu editorial, como quando a transformista Rogéria, famosa pelos *shows* de travestis, concedeu uma entrevista ao jornalista Aguinaldo Silva no jornal, em 1971, onde expôs os pontos principais da militância nacional e internacional dos

direitos homossexuais. No ano de 1976 o jornal voltou a ter como foco principal uma longa entrevista com a performer Madame Satã, sob o título de *Madame Satã para o Pasquim: Enquanto eu viver a Lapa Viverá*, na qual ela comenta a violência policial sofrida pelas travestis.

A homossexualidade em foco chamou a atenção das Forças de Segurança Nacional⁷ do regime militar, por estar atrelada à demanda por maiores liberdades individuais, característica de governos democráticos e que iam contra as concepções autoritárias do estado brasileiro naquele momento.

É importante enfatizar que as forças de repressão viam a homossexualidade como parte relevante de uma conspiração comunista mais geral de subverter o Brasil desde dentro. A distinção entre outros discursos tradicionais contra a homossexualidade e os discursos dos militares foi a tendência de alegar que a crescente visibilidade e afirmação da homossexualidade, dentro da sociedade brasileira levava os militares a associar este processo com o “movimento comunista internacional”. Isso justificava a infiltração dentro de vários grupos e a perseguição de novos jornais, como *Lampião da esquina*. Também servia de pretexto para a censura arbitrária e a repressão aos gays, às lésbicas e às travestis (GREEN; QUINALHA, 2014, p. 307).

A visibilidade que a imprensa gerava nas reportagens sobre homossexuais era considerada perigosa, pois os militares enxergavam essas iniciativas como opostas a seu projeto de criação de um “[...] Brasil sem desordens, problemas, homossexuais e comunistas” (GREEN, 2003, p. 28). Isto serviu de argumento para uma maior vigilância e repressão sobre coletivos artísticos, jornais e escritores.

Mesmo quando esses veículos reverberavam representações negativas das pessoas LGBT, as agências de informação já criavam alertas específicos para pressionar a ação da censura ou de outros organismos do Estado. A mera exposição desses corpos e dessas existências, ainda que fosse apenas e tão somente no sentido de alimentar preconceitos e acentuar a marginalidade, já constituía, claramente, um incômodo na percepção dos órgãos responsáveis pela vigilância da subversão política e moral. Não bastava criar um discurso negativo, em muitos casos, era mesmo preciso silenciar essas dissidências (QUINALHA, 2017, p. 138).

Assim, embora a grande maioria dos meios de comunicação retratassem a homossexualidade de forma negativa, as agências de informação do governo militar optavam por pressionar os veículos de comunicação para que não abordassem tais

⁷ As forças de segurança – SNI em particular – prestavam atenção direta à ascendência do Movimento Gay, vendo (equivocadamente) nele uma conspiração dos agentes de informação vinculados ao Movimento Comunista Internacional, o MCI (GREEN; QUINALHA, 2014, p. 36).

assuntos de forma alguma, como estratégia de invisibilização deste tema e pessoas dentro da sociedade brasileira. A homossexualidade, para os militares, não deveria existir, e como existia a sociedade deveria fingir que não a percebia.

A censura aos veículos de informação serviu assim para silenciar os movimentos homossexuais e as novas perspectivas sobre a sexualidade que estavam sendo vislumbradas, e, naquele contexto, restava aos jornais e jornalistas que se aventuravam a escrever sobre estas temáticas responderem às acusações de descumprimento das leis conservadoras.

3.3 MÍDIA E CENSURA MORAL NA DITADURA MILITAR

Beatriz Kushnir (2004, p. 105) afirma que a censura no pós-1968 estava “dividida em duas instâncias: uma se aplicava à diversão, outra à imprensa. Ambas com cunho político, contudo a primeira encoberta nas preocupações com a moral e os bons costumes”. Além disso, tanto para Kushnir (2004) quanto para Quinalha (2017), a censura, mesmo que disfarçada de ato moralizante, sempre está relacionada a um ato político:

Toda censura, sem dúvida, tem uma dimensão política inegável. Afinal é da própria definição do processo censório impedir a produção de determinadas informações, restringir a liberdade de pensamento e de expressão, colocar obstáculos para que opiniões circulem no espaço público e acabar, com essa vocação autoritária, impondo uma visão única sobre assuntos complexos e que deveriam comportar uma pluralidade de perspectivas. Trata-se, portanto, de um ato essencialmente político. Além do mais, qualquer censura moral e dos costumes de uma sociedade também possui um aspecto intrinsecamente político de policiamento de condutas, de limitação das liberdades, de sujeição de corpos, de controle de sexualidades dissidentes, de domesticação dos desejos e mesmo de restrição às subjetividades de modo mais amplo (KUSHNIR, 2004, p. 105).

Ao selecionar as informações que circulariam pelo país, o censor controlava a divulgação de conhecimento, cerceando as liberdades individuais e criando dificuldades para que novas ideias circulassem.

Para Elio Gaspari em *Ditadura escancarada* (2002), o controle da mídia era de interesse de todos os grupos que almejavam o poder, tanto das elites civis conservadores quanto dos militares que estavam no governo. Isto era útil para que fossem publicadas quaisquer mentiras que lhes conviessem, e também para que se suprimisse quaisquer verdades que os incomodassem. Ainda segundo Gaspari, a

partir do golpe de 1964 a imprensa foi o setor de atividade econômica contra o qual o regime militar mais praticou e permitiu agressões patrimoniais.

Durante o governo de Castello Branco a coerção do regime teve a marca da ambiguidade do marechal. Através dos instrumentos da ditadura, jornalistas foram cassados e perseguidos em inquéritos intimidadores. Ainda assim, a soma de todas as pressões que exerceu sobre jornais e emissoras é insuficiente para eliminar o fato de que preservou uma liberdade de imprensa seletiva, graças à qual o Correio da Manhã conduziu a campanha contra a tortura. O mesmo se pode dizer do marechal Costa e Silva, em cujo governo Carlos Marighella publicara o texto “Algumas questões sobre as guerrilhas” na solene edição dominical do Jornal do Brasil. A ambiguidade terminou na noite de 12 de dezembro de 1968, quando o general Jayme Portella de Mello determinou à Polícia Federal que se preparasse para caçar as emissoras de rádio e televisão e enviar censores aos jornais do Rio e de São Paulo. Era o prelúdio da missa negra que decretaria o AI-5 (GASPARI, 2002, p. 211).

A vigilância à imprensa era regulada conforme o militar que estava na presidência, o que não parecia ferir o poder federal era liberado para circulação, dando a impressão de uma falsa liberdade de divulgação das ações do governo. Contudo, o decreto do Ato Institucional n.º 5 (AI-5) tornou as ações da polícia sobre as mídias mais severas, chegando ao ponto de silenciamento total:

Essa radicalização política levou à descaracterização da censura, que deixou de ser uma burocracia imposta pelo Estado em nome da sociedade para se tornar uma violência persecutória. O governo militar era formalista e, muitas vezes, dizia serem legais as ações ilícitas da censura. Nos dias seguintes ao decreto, mais de 200 jornais, políticos, artistas, professores e religiosos foram presos. Como ficou comprovado pelo surgimento dos grupos paramilitares, a censura era também uma reação conservadora de muitos setores da sociedade que cobravam medidas restritivas ao desenvolvimento de toda e qualquer arte alinhada com a esquerda (CARVALHO, 2013, p. 43).

Os atos de cerceamento das informações se tornaram cada vez mais violentas, e chegaram a ultrapassar as próprias normas institucionais quando do surgimento de grupos paramilitares conservadores que atacavam por conta própria ao perceber o mínimo alinhamento editorial com qualquer coisa considerada “de esquerda”.

Na imprensa, a censura prévia e o confisco de edições eram aplicados de modo pontual e desprovido de regras claras, o que contribuiu para que os proprietários dos meios de comunicação se mantivessem intimidados e receosos. As duas ações causavam aos diretores danos significativos: a censura prévia tornava possível a previsão de que a notícia apurada,

escrita, editada e finalizada pudesse ser reproduzida e veiculada (CARVALHO, 2013, p. 43).

Para evitar a censura e suas retaliações violentas, muitos veículos de comunicação criaram departamentos próprios de autocensura, em que analisavam e censuravam previamente as informações que iriam divulgar, antecipando nas redações a censura imposta pelos militares.

Como já visto, a censura não se restringia a assuntos abertamente políticos, mas a todo o espectro de comportamentos, opiniões, divulgação, artes, cultura etc. O crítico de teatro Yan Michalski, do *Jornal do Brasil*, relatou em entrevista para o livro *Censores de Pincenê e Gravata*, de Sonia Salomão Khéde (1981), alguns dos modos pelos quais a censura agiu em relação aos jornalistas culturais, no caso da divulgação de apresentações de teatro e *shows*:

Um outro plano menos direto, mas tão grave quanto o primeiro foi a censura que se exercia sobre o meu trabalho de crítico, através da censura exercida sobre o teatro: não é sobre a imprensa e sim sobre o teatro, ou seja, limitando muito drasticamente o tanto daquilo que me era dado a ver. Quer dizer, o repertório, a própria linguagem dramaturgica, a própria linguagem cênica, ou seja, eu deixei certamente durante estes dezessete anos de criticar muitos trabalhos potencialmente de maior interesse e que teriam ampliado o ângulo do meu trabalho de crítico, caso tivessem chegado ao palco. Ainda mencionaria um outro aspecto paralelo, lateral, que seria uma certa autocensura decorrente da evidente preocupação em não vender o peixe para o inimigo. Ou seja, a gente sabe que determinados espetáculos se empenhavam em driblar através de uma linguagem mais ou menos metafórica as intenções da censura, então, denunciar isso, ou até mesmo interpretar muito explicitamente o sentido dessas metáforas, podia corresponder a expor os artistas responsáveis por esses espetáculos a sanções graves (MICHALSKI apud KHÉDE, 1981, p.114).

Assim, conforme o crítico teatral, além de atuar diretamente por meio dos atos institucionais que se referiam a publicações na imprensa, a censura agiu indiretamente através da autocensura gerada pelo medo da violência.

Esta política do medo era resultado da paranoia do próprio estado, conforme trabalhado pelo jornalista Paolo Marconi em seu livro *A censura política na imprensa brasileira: 1968-1978* (publicado em 1980), que traz relatos e documentos sobre o comportamento psicológico dos dirigentes militares, enfocando o decreto do Ministro Alfredo Buzaid (BRASIL, 1970):

Se tradicionalmente os hipotéticos inimigos da Nação estavam, antes, além de suas fronteiras físicas, depois da ascensão militar ao poder político o inimigo passou, invariavelmente, a ser detectado dentro do próprio País. E

para combater esta “perniciosa infecção” esforços não foram poupados. Afinal, como diria o então Ministro da Justiça, Alfredo Buzaid, em palestra na Escola Superior de Guerra, “o comunismo” é verdadeiro camaleão: muda de cor segundo as conveniências. Segundo sua lógica, por não poder optar pelo método violento de conquista do País, passou o comunismo a utilizar um processo lento que consiste em abalar as bases da sociedade (MARCONI, 1980, p. 14).

Os inimigos imaginários que atacariam o Brasil, entre eles o comunismo, eram “vigiados” pelos militares, e principalmente pelo ministro Buzaid. Estes “inimigos” estariam disfarçados, tendo desistido de ataques violentos e optado pela inserção de novas ideias na sociedade. Daí a suposta necessidade de controle da divulgação de informações no país.

Marconi (1980) destaca que o decreto n.º 1077 assinado pelo general Emílio Garrastazu Médici, que instituiu “legalmente” a censura prévia, ocorreu por inspiração direta do seu Ministro da Justiça, Alfredo Buzaid, que por sua vez foi o autor do documento *Em defesa da moral e dos bons costumes*⁸. Texto em que buscou justificar a constitucionalidade e importância conjuntural do Decreto-Lei n.º 1.077, de 26 de janeiro de 1970, que institucionalizava a censura prévia de periódicos e livros que abordassem questões consideradas ofensivas à moral e aos bons costumes, entre esses temas, os classificados de “obscenos” e “pornográficos” (BUZOID, 1970). Foi a partir deste decreto que o silêncio da imprensa brasileira se tornou maior. Da mesma forma, muitas outras publicações, músicas, filmes e peças de teatro foram vetados e impedidos de circular por, sobretudo quando faziam “apologia ao homossexualismo” ou a “matérias pornográficas, libidinosas, obscenas ou sadomasoquistas” (Quinalha, 2017, p. 21; 165).

Conforme explica a historiadora Luciana Lombardo (em entrevista a Mariana Filgueiras para a revista *Piauí* de 9 de novembro de 2017):

Havia uma verdadeira obsessão censória com o tema da sexualidade, como demonstrou Deonísio da Silva ainda nos anos 80, no livro *Nos Bastidores da Censura*. Um profundo moralismo e conservadorismo nos costumes levava a constantes denúncias na Divisão de Censura de Diversões Públicas, porque havia a crença de que a chamada literatura ‘obscena’ ameaçaria a ordem política e social tanto quanto a literatura ‘subversiva’ (Lombardo apud FILGUEIRAS, 2017, n/p).

⁸ Os dados biográficos de Alfredo Buzaid, especialmente quanto à sua trajetória acadêmica, foram colhidos no Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro pós-1930, coordenado por Alzira Alves de Abreu e editado pela Fundação Getúlio Vargas, 2001, p. 888-891.

Desta forma a repressão da sexualidade baseada na suposta preservação de uma moral conservadora não cerceou somente as publicações da imprensa, mas agiu também eliminando produções culturais (como livros, filmes, músicas, peças publicitárias, entre outros) que eram denunciadas e destruídas se consideradas obscenas⁹:

Assim, se, de acordo com o capítulo 2 do Decreto n.º 20.493/46, o serviço da censura deveria, antecipadamente, analisar e aprovar, na totalidade ou em partes, todas as exibições de cinema, teatro, shows, bem como a execução de discos, propagandas e anúncios na imprensa, o 1.077/70 vai bem mais longe. Sempre justificando as proibições pelo resguardo da “moral e dos bons costumes”, como se assim lhes anulasse a intenção política, o governo proíbe publicações, nacionais e importadas, que ofendam esses requisitos (KUSHNIR, 2004, p. 116).

Conforme Decreto-Lei n.º 1.077/1970, portanto, todos os materiais culturais e de diversão deveriam passar por um crivo para que fossem feitos os cortes necessários, ou até mesmo para que sua exibição proibida por completo. De acordo com Zuenir Ventura (1988, p. 285), nos dez anos de vigência do AI-5, foram vetados cerca de 500 filmes, 450 peças de teatro, 200 livros, dezenas de programas de rádio, 100 revistas, mais de 500 letras de música e uma dúzia de capítulos e sinopses de telenovelas, justificados pelo resguardo da moral e bons costumes que preservaria a sociedade da dissolução da família tradicional.

Na década de 1970 a televisão tomou o lugar da radiodifusão como veículo de massa¹⁰, e as imagens transmitidas pelos aparelhos chegavam à maioria dos lares brasileiros (JAMBEIRO, 2002), preocupando os dirigentes da nação sobre o que deveria ser ou não ser exibido. A homossexualidade representada por alguns personagens em programas de auditório ou em telenovelas gerou desconfiança da Divisão de Segurança e Informações do Ministério da Justiça:

De fato, quando os censores mandaram cortar certos personagens de uma novela da Globo em 1975, a sua primeira demanda foi para os produtores “atenuar(em) os gestos efeminados do costureiro Roger, num exemplo,

⁹ Muitos dos relatórios que “justificavam” estas proibições podem ser encontrados nos arquivos nacionais (Disponível em: <<http://arquivonacional.gov.br/br/component/tags/tag/ditadura.html>>).

¹⁰ A partir de 1968, a recém-instalada indústria de eletroeletrônicos, associada a políticas de incentivos a ela concedidas pelo governo e à lei de compra a crédito promulgada em 1968, fez o acesso à televisão crescer rapidamente: em 1969 havia quatro milhões de televisores no país, e um ano depois cinco milhões. Em 1974 esse número tinha crescido para cerca de nove milhões e os aparelhos de TV estavam presentes, então, em 43% dos lares brasileiros (JAMBEIRO, 2002, p. 81).

talvez mais famoso, os censores insistiam que o nome dos *Os Bonecas* (1972), de Reginaldo Faria, fosse trocado para “Os machões — problema, parece, era como o filme apelaria à (i)moralidade do público. Esta censura que os registros dos agentes mostram se originou maiormente com a visão dos censores de um complô para “normalizar” o homossexo, aliciando brasileiros “comuns” – especialmente a juventude – à homossexualidade e promovendo, portanto, o comunismo (GREEN; QUINHALHA, 2014, p. 37).

Esta vigilância e os vetos à representação imagética da homossexualidade foi relatada à época pela revista *Veja*, que em sua edição 180 - do dia 26 de abril de 1972 -, em matéria intitulada *Veto ao Trejeito*, tratou de registrar os episódios das demissões dos “tipos sem masculinidade” nas emissoras brasileiras:

A guerra está declarada e já fez a primeira vítima: Clóvis Bornay atingido por um fulminante bilhete da direção da rede Globo e afastado do Programa Sílvio Santos, na mesma semana. A ordem, atendendo “sugestão” da censura, era apenas desarmá-lo dos “trejeitos e das faceirices”, mas, como sem essas armas Bornay não tinha função no júri, a solução foi mandá-lo embora. E, agora, um cerrado bombardeio moralista visa a desalojar dos programas de auditório (onde se tornaram figuras obrigatórias ultimamente) todos os militantes dos “trejeitos” (VEJA, 1974).

Como explicam Green e Quinalha (2014), entretanto, esses preconceitos não surgiram com a ditadura militar, “[...] ela apenas forneceu aos moralistas e conservadores, então no poder, os meios para agirem” (GREEN; QUINALHA, 2014, p. 15). A novidade em si foi a estratégia do regime militar de vincular os “desvios morais” à “subversão” e ao comunismo, como que em uma tentativa de lotar todos os inimigos imaginários do estado em um grupo só, composto por todos aqueles que, de uma forma ou de outra, não se enquadravam nas normas idealizadas por indivíduos como Alfredo Buzaid. Desta forma o preconceito foi institucionalizado, ganhando aspecto de lei e aporte da censura.

4 DZI CROQUETTES: NEM HOMENS NEM MULHERES, NEM DE ESQUERDA NEM DE DIREITA

Como aponta Hobsbawn (1995), os anos 1970 trouxeram revoluções científicas, sociais, culturais e políticas que mexeram com questões estruturais no mundo todo. No Brasil essas transformações ocorreram em conflito com a especificidade governamental do país, a ditadura, que procurava brechar revoluções culturais. Era impossível que o regime militar, todavia, impedisse totalmente a entrada de informações no Brasil, até porque grande parte das convulsões sociais que remodelavam o mercado cultural internacional tinham origem no principal aliado e financiador dos militares brasileiros: os Estados Unidos. A própria ironia desta situação, que misturava ingredientes conflitantes, propiciou a construção de um olhar crítico e carregado de deboche nas produções culturais nacionais¹¹. Embalado por essa atmosfera surgiu o Dzi Croquettes, irreverente grupo teatral composto por membros que não eram pertencentes a grupos da esquerda comunista, nem a movimentos estudantis, mas tampouco apoiavam o governo de situação. Em uma espécie de transmutação da própria sociedade contraditória e multifacetada em que viviam, criaram personagens que definiam serem “nem homens nem mulheres, somente gente” (CROQUETTES apud TREVISAN, 2000, p. 273), e declaravam que “já que somos todos ignorantes, enlouqueçamos, pois”.

4.1 A FORMAÇÃO DO GRUPO: ATORES, DANÇARINOS E BANCÁRIOS

O Dzi Croquettes surgiu entre o final da década de 1960 e o início dos anos 1970, mais especificamente no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro, onde por uma série de fatores e coincidências os integrantes se conheceram e passaram a se reunir para criar um espetáculo que a princípio era ou parecia uma brincadeira. Desta brincadeira, todavia, passaram a longos períodos de ensaios, e o resultado foi a criação de peças e performances que se tornaram referência para o humor brasileiro.

A concepção do grupo foi feita por Wagner Ribeiro de Souza, que tinha trinta e oito anos quando saiu de Bebedouro, no interior de São Paulo, para cursar

¹¹ Referência ao desbunde presente nas produções artísticas do período.

Medicina e Filosofia no Rio de Janeiro, tendo, entretanto, optado por mudar sua área de estudos, terminando na Escola de Belas Artes carioca. Formado como ator, Wagner Ribeiro se estabeleceu em uma república (moradia compartilhada entre diversos jovens) no bairro de Santa Teresa e passou a trabalhar com a fabricação e venda de peças em couro para figurinos e moda alternativa. Vendia suas peças em casa e na feira de domingo de Ipanema, que mais tarde se tornaria a “feira *hippie*”¹² da cidade. Com o sucesso de vendas, profissionalizou sua marca de vestuário, que passou a se chamar Embaixada de Marte, título pelo qual também passou a ser conhecida sua residência. Era ali que Wagner produzia os figurinos e recebia artistas de rua, do teatro e da dança para realizar reuniões e festas. Segundo Ribeiro (2016), foi durante estes encontros e conversas com amigos revoltados com o momento de forte repressão que nasceu a primeira proposta de produção de um espetáculo de humor semelhante aos que futuramente fariam os Dzi Croquettes. De acordo com o próprio Wagner:

O Dzi Croquettes surgiu da vontade de fazer um espetáculo com meus amigos da Escola de Teatro, mas o pessoal ficou apavorado com as sugestões, achando que o povo ia chamar todo mundo de bicha, e acabou não fazendo. Afinal, vivíamos em meio à repressão. O tempo foi passando e a vontade permanecia, pois eu era persistente. Foi quando encontrei, uma vez, o Bayard Tonelli e o Reginaldo di Poly em Copacabana, amigos que eu não via. Falei da ideia e eles amaram. Começamos ali, naquele encontro. Aí, convidamos o Cláudio Gaya e o Roberto de Rodrigues. Foi quando sentei e escrevi o roteiro do primeiro show (SOUZA apud CLARK; WERNECK, 2016, p. 57).

Segundo Wagner, o desejo de fazer um *show* com os amigos do teatro com quem ele convivia não deu certo, em função do medo do preconceito contra homossexuais e da repressão política e policial que combatia os espetáculos teatrais, mas em 1972 Wagner encontrou indivíduos dispostos à encarar o desafio: Bayard e Reginaldo, que não eram da sua convivência frequente, mas com quem se encontrou na Galeria Alaska, em Copacabana, e com quem dividiu suas aspirações. Ambos adoraram a sugestão e toparam participar do grupo.

Naquele momento, Bayard Tonelli, então com vinte e quatro anos, tinha largado a faculdade de Arquitetura para se tornar modelo fotográfico e ator de ocasião no Rio de Janeiro. Já Reginaldo di Poly, vinte anos, trabalhava de terno e

¹² Wagner Ribeiro foi um dos fundadores da “Feira *Hippie*”, tradicional feira de artesanato da Praça General Osório, em Ipanema, no Rio de Janeiro.

gravata em uma companhia de aviação, mas tinha acesso ao meio artístico através de seu irmão, que era ator e cantor. Após o aceite do convite os três homens passaram a discutir detalhes do projeto enquanto comiam salgadinhos, e, conforme conta Bayard Tonelli, foi ali que o nome do grupo foi definido:

Qual seria o nome, nós três nos perguntávamos [Wagner, Bayard e Reginaldo]. Lembrei-os do grupo *The Cockettes*, de São Francisco, nos EUA, porque, naquele momento, estávamos comendo croquetes no bar. Wagner, imediatamente, inventou *Dzi Croquettes*, com três letras. E assim foi criado o *Dzi* e começou toda história (TONELLI apud CLARK; WERNECK, 2016, p. 45).

A denominação, explicam, foi fruto da combinação dos petiscos que os atores comiam naquela noite e a reflexão sobre a materialidade do corpo humano. Segundo Bayard, “[...] croquetes, bolinhos de carne, como a constituição do corpo humano, feito de carne”. Além disso, fica clara a referência aos *shows* do grupo *The Cockettes*, (grupo de vanguarda teatral norte-americano em cujos psicodélicos espetáculos era comum a caracterização de homens maquiados e vestidos de mulheres). Em alusão ao grupo estrangeiro, Wagner Ribeiro sugeriu a inclusão da expressão *Dzi*, que possui fonética parecida ao do artigo *the* (os/as, em inglês).

A casa de Wagner foi definida como ponto de encontro e base para os futuros ensaios dos amigos, até porque a chamada Embaixada de Marte de Santa Teresa contava com uma ampla circulação de pessoas do meio artístico, o que possibilitaria angariar mais integrantes ao grupo. Consequentemente os próximos membros adicionados ao elenco eram companheiros de moradia do próprio Wagner: casos de Cláudio Gaya, de vinte e oito anos, bolsista do Conservatório Nacional; Paulo Bacellar¹³, 18 anos (apelidado de Paulette), ator humorístico responsável pela venda e popularização dos produtos de couro de Wagner entre atores de televisão, onde já circulava; e Roberto de Rodrigues, ator formado pela Escola de Belas Artes que ajudava nas vendas dos produtos de couro da Embaixada de Marte e que ocasionalmente atuava em peças junto de Wagner.

Com o tempo outros membros ainda foram sendo incluídos, como quando Reginaldo di Poly convidou o seu irmão caçula Rogério di Poly para participar do *Dzi*

¹³ Segundo Paulette, “era o Wagner, o Roberto de Rodrigues, que já morava na casa do Wagner, eu e o Cláudio Gaya, que havia chegado da Europa. Aí, os outros foram se juntando” (CLARK; WERNECK, 2016, p. 41).

Croquettes. Rogério, que havia acabado de se mudar para o Rio de Janeiro, era ator e cantor de auditório e fazia pontas no cinema e rádio. O próprio Wagner também convidou seu amigo Benedicto Lacerda (ou Bene), um jovem jornalista de vinte e quatro anos que anteriormente havia trabalhado como bancário e estudara administração, até que juntou dinheiro e foi estudar jornalismo na Europa, tendo recém retornado. Em sua chegada, Benedicto encontrou um governo ditatorial censurando qualquer possibilidade de expressão, e chegou a cogitar participar de um grupo de guerrilha contra o governo, mas Wagner Ribeiro lhe deu uma alternativa que mudaria os seus planos: “Vamos organizar um movimento cultural para a gente salvar a Lapa e, ao mesmo tempo, salvar a gente? Vamos fazer um show de travestis” (SOUZA apud CLARK; WERNECK, 2016, p. 11).

Outro membro adicionado ao grupo foi Ciro Barcelos, um ator paulista de apenas 17 anos que havia participado da versão brasileira do musical *Hair*, e que tinha acabado de se mudar com o namorado para o Rio de Janeiro. O contato se deu através de Bayard, que conheceu Ciro em uma escola de dança¹⁴, e apesar da pouca idade - que causou estranheza em alguns membros -, Wagner Ribeiro aprovou a sua participação na companhia teatral (TONELLI, 2017). A escola de dança em questão, aliás, foi ainda a origem de outro membro do grupo: Leonardo Laponzina, mais conhecido como Lennie Dale, coreógrafo e professor de dança de Ciro e Bayard, e que também foi convidado por este último a participar do Dzi Croquettes. A reação inicial de Lennie foi curiosidade e preocupação, crendo que se tratava apenas de um show de travestis, mas após ler os roteiros de Wagner ele se interessou profundamente pelo projeto, oferecendo-se para tornar-se dançarino e coreógrafo do grupo. Para Lobert (2010), foi a entrada de Lennie Dale que garantiu a aceitação e o sucesso do grupo, pois ele era um coreógrafo conhecido da Bossa Nova e de artistas famosos, como Elis Regina, além de trabalhar na Rede Globo, principal emissora de televisão do país.

Norte-americano nascido em Nova Iorque e filho de um casal de imigrantes italianos, Lennie começou a dançar aos cinco anos e teve projeção internacional ao participar da peça *West Side Story*. Ao final da temporada desta peça foi que decidiu

¹⁴ “Eu tinha 17 anos quando conheci o Bayard nas aulas de dança com Lennie, e ele me convidou para fazer parte de um grupo que estava se formando numa casa em Santa Teresa, chamada Embaixada de Marte” (BARCELOS apud CLARK; WERNECK, 2016, p. 4).

viajar pelo mundo, e conheceu o Brasil por indicação de seu amigo brasileiro Carlinhos Machado, acabando por se estabelecer no Rio de Janeiro.

No Brasil, Lennie Dale fez shows com quase todo mundo, participou dos primeiros tempos da bossa nova, influenciou o trabalho de gente tão diferente como Elis Regina, Wilson Simonal e Elza Soares. Seu estilo de expressão corporal marcou época e criou escola no *show-business* brasileiro (DALE, 1974).

Lennie Dale coreografou artistas de diversos estilos da Bossa Nova, de Elis Regina à Elza Soares, e seu trabalho era voltado para apresentações de *shows* na televisão, o que o tornou famoso e desejado no meio do entretenimento. Ao começar esse novo projeto no Brasil - o Dzi Croquettes -, Lennie Dale escreveu para o amigo Carlinhos Machado (que trabalhava fora do país), para contar sobre o grupo que estava coreografando, e ao retornar ao Brasil para passar o carnaval o próprio Carlinhos foi assistir a um ensaio e decidiu também entrar no grupo.

À esta altura o Dzi Croquettes contava então com onze integrantes: Bayard Tonelli, Bene Lacerda, Carlinhos Machado, Ciro Barcelos, Cláudio Gaya, Lennie Dale, Paulette, Reginaldo di Poly, Roberto de Rodrigues, Rogério di Poly e Wagner Ribeiro. Foi com este elenco que estreou seu primeiro *show* na boate *Pujol*, em Ipanema. Contudo o número de participantes do Dzi ainda aumentaria quando o ator Cláudio Tovar (que também era arquiteto e trabalhava na Itália com a produção de cenários), de vinte e nove anos, foi assistir ao espetáculo e ficou impressionado, passando a insistir para participar do projeto e do *show*. De acordo com Tovar,

Quando eu 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 à São Paulo, entrei no grupo de fato. Foi então quando começou essa aventura louca, que não tinha mais volta (TOVAR apud CLARK; WERNECK, 2016, p. 27).

Além de Cláudio Tovar, um outro ator foi inserido após a primeira apresentação do grupo: Eloy Simões, de 22 anos, que até então atuava, no teatro de vanguarda marginal, em São Paulo, integrando o grupo *Transa Nossa*. Simões conheceu o Dzi no espetáculo encenado na capital paulista, e sua participação na trupe carioca começou em 1973, como camareiro de Lennie Dale e assistente de

palco. Bayard Tonelli descreveu Eloy como um garoto muito alto, o que fazia com que as suas aparições no palco chamassem mais atenção que um simples ajudante de palco:

Chegamos à conclusão de que ele também precisava de uma roupa especial para o palco, já que não sabia dançar nada. Só que ele começou a criar figurinos cada vez mais incríveis e gigantescos. Para ter uma ideia, uma vez ele entrou de Estátua da Liberdade. Foi quando o Lennie decidiu criar um número no show só para ele. Resumindo: aos poucos, Eloy foi conquistando o seu espaço na nossa família. E virou a mágica, pois suas entradas eram, enfim... mágicas! (TONELLI apud CLARK; WERNECK, 2016, p. 31).

O tamanho da distração que Eloy causava como auxiliar de palco era tão grande que o grupo concluiu que suas entradas mereciam o uso de roupas e maquiagens como os demais componentes, levando à integração de Eloy a algumas cenas e por fim à sua inclusão de forma definitiva ao elenco da companhia.

Com este décimo terceiro elemento o grupo Dzi Croquettes formou a sua “trupe original”, que passou a se apresentar em São Paulo e no Rio de Janeiro, e posteriormente cruzou o oceano e explodiu na Europa. Nos espetáculos os atores representavam suas personagens usando maquiagem, saltos altos e pernas peludas. O núcleo das peças era sempre uma família tradicional (com pai, mãe, filhas e sobrinhas), através da qual o grupo debochava dos costumes da classe média brasileira, intercalando as cenas humorísticas com canções e danças de alto desempenho.

4.2 A FAMÍLIA DZI NO PALCO: APRESENTAÇÕES

Os primeiros ensaios dos Dzi Croquettes aconteceram na casa de Wagner Ribeiro, a Embaixada de Marte, mas como o grupo cresceu precisou buscar um local mais adequado para ensaiar e efetuar suas apresentações. Em princípio, conforme contaram Cláudio Tovar e Wagner Ribeiro em entrevista ao jornal *O Globo* em 1973, o grupo quase chegou a comprar o *Cabaré Casa Nova*, na Lapa, mas a então proprietária recuou de última hora, inviabilizando a compra ao exigir um valor irreal para o mercado da época. Assim, por fim, a solução para o problema veio através do novo integrante Lennie Dale, que possuía bons contatos com proprietários de casa de *shows*. Antes de entrar no Dzi Croquettes Lennie se apresentava, por exemplo,

na boate *Pujol*, em Ipanema, e aí conseguiu agendar um *show* teste para os Croquettes, que se apresentaram perante os olhares dos proprietários Ronaldo Bôscoli e Luís Carlos Miele. Conforme Tovar, “[...] foi uma loucura. Quando aparecemos no palco de vestindo roupas espalhafatosas, maquiagem pesada e carregando bolsas, cantando e dançando, o pessoal ficou petrificado. Imediatamente fomos contratados” (ver: DZI CROQUETTES, 2009). Esse foi o início oficial da atuação da companhia, pois Carlos Miele adorou a apresentação e inseriu o grupo entre os *shows* fixos de sua boate.

A primeira peça aberta ao público na nova sede foi encenada em novembro de 1972, e reverberou entre os jornais cariocas. O espetáculo foi intitulado *Gente Computada Igual a Você*, e contava com números cantados, dublagens, danças, diálogos e monólogos sobre situações do cotidiano, tudo sempre carregado de um tom humorístico. Destacavam-se as coreografias de *Tinindo Trincando*, música dos Novos Baianos, e trechos de *Assim Falou Zaratustra*, livro do filósofo alemão Friedrich Nietzsche, adaptados a uma versão de *pop* eletrônico onde as personagens dançavam somente de sunga e com muito *glitter* no corpo, usando ainda enormes asas de tecido. Conforme Wagner Ribeiro:

O show era essencialmente de dança. No início, um esquete de teatro apresentava o espetáculo. Em seguida, o grupo entrava todo no palco, dançando. Aí, terminava essa dança e vinha um grande silêncio. Era o meu momento: eu chegava de vestido, sozinho em cena falando fino. A plateia vinha abaixo! (SOUZA apud CLARK; WERNECK, 2016, p. 58).

O espetáculo começava com foco em Wagner Ribeiro, no centro do palco, usando grandes cílios e batom vermelho, vestido como uma mulher, mas com pernas e peito peludos. Wagner então anunciava que as personagens da peça eram “nem homens nem mulheres”, e na sequência as luzes passavam a iluminar cada ator, até que todos ficassem visíveis, todos vestidos como mulheres, fadas, bailarinas, com muito *glitter* e brilhos. A partir daí tinha início uma coreografia coletiva que acompanhava uma fala de Wagner. Na cena seguinte dois atores guiavam o canto, enquanto os demais dançavam e cantavam “Dzi, Dzi Croquettes, as Internacionais”. Em seguida a luz diminuía e os atores recuavam aos bastidores, permanecendo no palco apenas um casal de homens que dançava ao ritmo de músicas estrangeiras, até que a luz se dissipava deste ponto e passava a iluminar outra plataforma do teatro, na qual o público poderia ver outra sequência e

encenação, e assim sucessivamente alternavam-se pequenas esquetes. O *show* inteiro era guiado pelo jogo de luzes, que iluminava os atores e mudava conforme as encenações, diálogos e destaques em cada plataforma, o que gerava movimento e quebras de narrativas durante a encenação.

De maneira geral, a peça *Dzi Croquettes: Gente Computada Igual a Você* girava em torno de uma família na qual os membros discutiam suas relações internas e externas em esquetes com diálogos e monólogos bem humorados, as quais eram entremeadas por performances de dança e canto. Conforme conta Roberto Rodrigues,

[...] o conceito da família Dzi começou em um dos textos que o Wagner fez para nosso primeiro espetáculo. Ele contava a história de uma família de treze pessoas, onde ele fazia o papel da mãe (chamada de Silly Dale) e era casado com o Lennie Dale, que fazia o pai (Leonardo Laponzina). Essa família fictícia tinha três cunhadas, as irmãs Bayard Tonelli (que virou Bacia Atlântica), Reginaldo (Rainha) e eu (Lady Oregon). O casal de mentirinha ganhou três filhas legítimas – Cláudio Gaya (a Gayette), Ciro Barcelos (a Silvynha Meleca) e Rogério (Pate Dale) – e duas adotivas, as filhas que a mãe teve com o amante, Paulette e Carlinhos Machado (Lotinha). Tinha também as sobrinhas: Cláudio Tovar (Franga Safada) e Bene Lacerda (Old City London). Eloy era a Mágica da Companhia (RODRIGUES apud CLARK; WERNECK, 2016, p. 49).

Partiu de Wagner Ribeiro a proposta de representar uma família tradicional, e foi ele mesmo quem definiu o papel de cada integrante para o *show*. Como a sua voz era a mais fina, e também por ser o mais velho do grupo, Wagner se autointitulou a mãe, personagem chamada Silly, que era casada com Lennie Dale, outro membro sênior, portanto mais próximo ao estereótipo de autoridade do pai. Os papéis das filhas, cunhadas e sobrinhas foram distribuídas dentre os demais membros da companhia, enquanto Eloy, então assistente de palco, tornou-se a personagem “mágica”, que entrava em cena para trazer objetos e ajustar o cenário.

Com os papéis designados, cada ator tinha liberdade para elaborar em detalhes sua personagem, consciente de que integraria o conjunto do espetáculo. Além disso, decidiram que a direção geral ficaria a cargo de Lennie Dale, que também orientava os atores em relação à dança.

Dançar era importante¹⁵, e todos se esforçavam para efetuar com a maior qualidade possível esta etapa da apresentação. Segundo Lennie Dale, “[...] eles

¹⁵ “A dança era a alma do espetáculo, era uma maneira maravilhosa de nos expressarmos”. (DALE apud CLARK e WERNECK, 2016, p.16).

tinham muita garra, só faltava técnica de dança” (DALE apud CLARK; WERNECK, 2016, p. 16). O coreógrafo Lennie Dale era meticuloso, ensaiava exaustivamente com os atores, prestando atenção em todos os movimentos. A carga de ensaio era pesada, mas todos os integrantes também tinham funções de elaboração e manutenção administrativa do espetáculo. Wagner Ribeiro, por exemplo, aproveitava os *shows* para vender os seus artigos de moda, que ajudavam a financiar os espetáculos e a casa dos integrantes:

O Lennie Dale cuidava de todas as coreografias. Exigente, ele ficava em cima mesmo, com oito horas de trabalho por dia. Por ser mais velho, acabei poupado dessa parte física. Por outro lado, como eu trabalhava com artesanato, eu tinha de levar as pulseiras e chaveirinhos que eu fazia para vender nas apresentações. Eu colocava vestidinho e peruquinha, arrumava as peças numa bandeja e oferecia ao povo. Vendia pacas! Ganhava beliscão na bunda e tudo (SOUZA apud CLARK; WERNECK, 2016, p. 57).

Por sua vez, Gaya atuava como roteirista e captador de contratos, Tovar e Rodrigues atuavam como cenógrafos, e Tonelli e Reginaldo Poli se encarregavam da parte administrativa:

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. Era todo um ritual. Também havia divisão de tarefas. 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, porque era o que melhor falava francês. Cláudio Tovar e Roberto de Rodrigues se dedicavam aos cenários, enquanto o Reginaldo de Poli e Bayard Tonelli eram da área administrativa. Mas a direção geral era do Lennie. Só ele podia reger toda aquela gente louca e criativa (SOUZA apud CLARK; WERNECK, 2016, p. 41).

No dia das performances a preparação demandava pelo menos uma hora e meia de aquecimento e mais duas para compor todo o visual: maquiagem, roupa e cabelos. Como diretor geral, Lennie exigia que todos os membros soubessem suas marcações, para que houvesse uma sincronia entre a iluminação e os dançarinos, combinando a mudança de foco entre os cenários, que eram fixos. Para Dale, o ritmo dos passos, a luz e a melodia deveriam estar em perfeita sintonia:

A coisa era uma loucura, mas havia muita estratégia envolvida. Os ensaios intermináveis e exaustivos, por exemplo, garantiam que a gente se movimentasse com precisão. As roupas mudavam, os personagens mudavam, mas por outro lado, o cenário e suas rampas permaneciam os mesmos, só assim a gente tinha condição de decorar cada centímetro do palco. A gente sabia exatamente onde tinha de ficar e para onde se virar. E

isso nos dava segurança. Podia até faltar luz que a gente sabia onde andar (DALE apud CLARK; WERNECK, 2016, p. 36).

A proposta do espetáculo demandava que os atores agissem de forma sincronizada com a iluminação, o cenário, e entre eles mesmos, e por isso o palco e cenário foram elaborados para que eles transitassem rapidamente, e todos precisavam saber perfeitamente como se movimentar sobre as rampas e plataformas.

O palco e cenário eram divididos em três planos, com dançarinos em todas as passarelas (duas mais elevadas e uma no chão), e eles podiam dançar em todas elas, formando assim uma fileira de três rampas, mas também transitar ou ficar parados somente com a iluminação focal. O cenário era composto por duas passarelas na horizontal e um fundo preto com alguns objetos pendurados, como cabeças de manequins, cones de trânsito, estrelas, luas e franjas de veludo. Dependendo da cena havia uma cortina (de veludo vermelho, dourado ou de estrelas) que isolava o fundo, deixando ver apenas algum plano ou personagem.

As peças do vestuário utilizadas pelos integrantes eram emprestadas de amigas ou namoradas, que agiam como “madrinhas” da companhia: “mulheres como Elke Maravilha, que nos doou as primeiras perucas, vestidos e sapatos que usamos no nosso *show* de estreia” (TONELLI apud DZI CROQUETTES, 2009). Elke era uma modelo famosa por desfilar para estilistas como Clodovil Hernandez e Zuzu Angel, na época namorada de Rogério de Rodrigues. Além das doações, as roupas eram adaptadas e confeccionadas com os escassos recursos que cada um possuía, pois muitas vezes as modelagens das roupas femininas não encaixavam em seus corpos. Wagner Ribeiro conta que “para entrar nos vestidos que a gente ganhava, tinha que rasgar, pois nada era feito sob medida. Nos sapatos, só cabia metade do pé. O resultado ficou engraçado” (SOUZA apud CLARK; WERNECK, 2016, p. 57)¹⁶.

Com o sucesso do primeiro espetáculo o grupo começou a receber um salário pelas apresentações, o que possibilitou a saída em turnê para outras cidades. Em março de 1973 eles estrearam na boate *Ton Ton Macoute*, reduto da *high society* da capital paulistana. A crítica dos jornais chamou a atenção do grande público, fazendo com que o espaço ficasse pequeno para a quantidade de

¹⁶ Ver também a entrevista de Cláudio Tovar para o jornal *O Estado de S. Paulo*, publicada em 26 de outubro de 2012.

interessados em assistir ao espetáculo. Por esse motivo, ainda em maio de 1973 o grupo mudou o espetáculo para o teatro *Treze de maio*, também em São Paulo. Bene Lacerda conta que todos ficaram nervosos com o sucesso:

O grande sucesso pintou em São Paulo, no teatro Treze de maio, depois de termos feitos duas temporadas, uma na boate Le Pujol, no Rio de Janeiro, e uma outra na Ton Ton em São Paulo. No dia da estreia, o Lennie Dale estava com medo, se jogou no chão. Fingiu desmaio, mil loucuras. Lá fora, 500 pessoas que queriam arrebentar o portão para entrar. Então, tivemos de fazer o show de qualquer jeito. Foi uma consagração! (LACERDA apud CLARK; WERNECK, 2016, p. 13).

O sucesso cada vez maior entre o público fez muitos jornais seguissem divulgando os *shows*, criando inclusive a alcuha “*Os andróginos: Dzi Croquettes*”. O espetáculo ficou em cartaz por mais de seis meses em São Paulo, cidade onde o grupo definitivamente explodiu (ver: TOVAR apud CLARK; WERNECK, 2016, p. 27), e quando voltaram para o Rio de Janeiro em fevereiro de 1974 o grupo migrou para o *Teatro da Praia* - que era maior do que o *Pujol* -, e lá se apresentaram por mais dois meses. O sucesso dos Dzi Croquettes, entretanto, chamou a atenção tanto do público internacional como dos censores da ditadura militar, e como conta Bene Lacerda:

Quando a gente voltou da primeira temporada em São Paulo, era verão no Rio de Janeiro. Um verão incrível, pois a cidade estava cheia de artistas internacionais como Liza Minelli e os Rolling Stones. Todos eles foram na nossa estreia no Teatro da Praia, que estava lotadíssimo. Foi o maior sucesso. Um mês depois, a ditadura resolveu que o nosso espetáculo era impróprio e que o povo brasileiro não podia ver. Nos proibiram simplesmente (CLARK; WERNECK, 2016, p. 27).

Os *shows* dos Dzi Croquettes no *Teatro da Praia* lotaram e atraíram internacionais, o que acabou despertando a atenção dos censores, e a peça foi censurada e proibida. O grupo decidiu então tentar negociar com os militares, e após uma reunião Lennie Dale foi indicado como o membro mais adequado para a tarefa, por sua idade e fama prévia. Dale, entretanto, sofreu um inesperado acidente (foi atropelado por um ônibus), e Cláudio Tovar acabou incumbido desta difícil missão. Em entrevista para o jornal *O Globo*, publicada em 8 de setembro de 2012,¹⁷ Tovar conta que conta que não houve justificativa dos censores para a proibição da peça, e isto dava a eles esperança de que o grupo e o teatro pudessem buscar uma

¹⁷ Ver: VENTURA, 2012.

conciliação. O resultado do encontro com os militares, entretanto, não foi o esperado:

O Lennie tinha sido atropelado, e o general achou que eu era o chefe. Xingou-me de todos os nomes. Falava aos berros botando o dedo na minha cara, com dois seguranças ao lado. Gritou: “você só sabe fazer teatro mostrando o cu?”, e falou que se eu repetisse aquilo ele acabava com a gente. Tinham me recomendado não abrir a boca. Então fiquei mudo olhando para ele zen (TOVAR apud VENTURA, 2012).

Como Cláudio Tovar se apresentou para conversar com o militar responsável pela censura ao grupo, ouviu todo tipo de acusações, xingamentos e ameaças ao grupo. Tovar ainda leu e detalhou para o grupo todas as recomendações e ameaças feitas pelos militares, e perante a delicada situação o grupo decidiu que deveria sair do país. Como o grupo havia ficado conhecido de artistas estrangeiros, todavia, decidiu que continuar atuando era uma boa possibilidade, e assim, impossibilitados de trabalhar no Brasil, passaram a negociar apresentações fora do país. Após curto período, entretanto, o medo da perseguição por parte dos militares se tornou maior, e o grupo decidiu sair do país mesmo sem um contrato. Assim reuniram todo o dinheiro que haviam conseguido guardar nos meses anteriores e embarcaram de navio para Europa:

Juntamos dinheiro, colocamos duas toneladas de coisas dentro de um navio, incluindo cenários e figurinos, e fomos para Lisboa, Portugal. Lá, chegamos sem contrato, como em uma grande aventura. Conseguimos marcar uma temporada de um mês em uma boate. Era época difícil lá também, de muitas greves, passeatas. Depois, fomos para Paris. Lá inicialmente, a mídia e as pessoas não entenderam aqueles homens de pernas grossas e cabeludas usando roupas de mulher e falando fino. Não sei se houve um boicote ao Dzi, mas a verdade é que os jornais não publicaram nada sobre nosso espetáculo. Essa foi outra época difícil, não sabíamos se voltávamos para o Brasil ou se investíamos um pouco mais na França. O impasse foi solucionado com a chegada de Liza Minelli. Ela tinha conhecido nosso trabalho no Brasil e já era fã (TOVAR apud CLARK; WERNECK, 2016, p. 29).

A estréia do grupo no velho continente foi na boate *Frou-Frou*, em Lisboa. Todo o cenário e as roupas foram embarcados no mesmo navio com os integrantes, mas chegando em Portugal conseguiram realizar apenas um mês de espetáculos, pois o país se encontrava em período de crise. Sem conseguir a divulgação esperada pela mídia local, o grupo pensou em desistir, mas optou por partir para Paris, onde, no fim, a aventura européia teve um final feliz graças à ajuda do

fotógrafo Patrice Calmettes e da cantora Liza Minelli, que virou madrinha do grupo. Estes indivíduos passaram a utilizar seu carisma e influência para auxiliá-los na comunicação com as casas de *shows*, além de convidar artistas famosos para vê-los, o que teve um forte efeito em sua popularização. Carlinhos Machado conta que esta ajuda fez com que passassem de imigrantes famintos a frequentadores de mesas de estrelas do *pop*:

De Portugal, conseguimos o dinheiro das passagens para Paris. Muita esperança, mas pouquíssima grana. Me lembro de chegar na estação ferroviária sem um tostão e pedir uma moeda para um hippie, para ligar do telefone público e chamar um amigo [Calmettes]. Este mandou nos buscar e nos levar direto para um restaurante, onde jantamos na mesma mesa com Jeanne Moreau, Mick Jagger e Yves Saint Laurent. Isso no primeiro dia! Lennie virou pro Ciro e disse: – “bicho, não dá bandeira que você está do lado de um Rolling Stone!” (MACHADO apud CLARK; WERNECK, 2016, p.16).

Com estas influências, os Croquettes passaram a fazer sucesso na França, de lá partiram também para outras turnês a convite de outros artistas. Durante estas viagens, todavia, o grupo acabou recebendo uma proposta para se fixar em um grande teatro parisiense, para onde acabaria voltando. Ocorreu que a atriz e dançarina burlesca Josephine Baker conheceu o grupo e se encantou, passando a acompanhar seu trabalho. Na época Baker se preparava para sua última temporada no *Teatro Bobino*, em Paris, que marcaria o final de sua carreira. Logo no primeiro mês de apresentações, entretanto, Baker faleceu, mas não se antes indicar ao diretor do teatro quem deveria substituir seu espetáculo caso não pudesse concluir a temporada: o Dzi Croquettes.

Quando saímos de Paris para fazermos uma turnê pela Itália, a Josephine Baker estava estreando um show no Teatro Bobino, que havia sido todo reformado de rosa para celebrar sua volta e, ao mesmo tempo, a última temporada da sua carreira. A gente viajou triste, pois ia perder o espetáculo de alguém que sempre prestigiava o Dzi. Já estávamos há 40 dias em Milão, quando recebemos a notícia de que ela tinha morrido. No mesmo dia, o diretor do Bobino ligou para nosso hotel e nos convidou para retornarmos a Paris e substituímos a temporada de Josephine, por indicação da própria. Enquanto ensaiávamos eu podia sentir a vibração dela ao redor, pelos corredores e nas coxias. (MACHADO apud CLARK; WERNECK, 2016, p. 15).

Assim o grupo brasileiro se tornou uma das principais atrações do *Teatro Bobino*, uma prestigiosa casa de espetáculos, e em pouquíssimo tempo passaram a ser convidados para dançarem e se apresentarem em inúmeros outros locais, como

para dançar na televisão alemã e para fazer figuração no filme *Le Chat et la Souris* (1975), de Claude Lelouch, que contava com os atores Serge Reggiani, Philippe Léotard e Michèle Morgan. O sucesso foi estrondoso, e permitiu aos Croquettes várias temporadas em solo europeu: “Se no Brasil a gente era proibido, na Europa, a gente era o máximo. Participamos de programas de TV, festivais e permanecemos lá uns dois anos” (TOVAR apud CLARK; WERNECK, 2016, p. 29). O plano era seguir para os Estados Unidos, onde Minelli também pretendia lançá-los, mas a saudade do país natal foi sentida por alguns dos membros, e acabou ocasionando seu regresso e consequentemente o racha do grupo:

Aí, apareceu uma coisa que acho que é só do brasileiro, a tal saudade das raízes, do encontro com o sol. Pegamos um avião e viemos para Bahia. Não sei o que a gente esperava da Bahia, mas deu tudo errado e a gente brigou. Lennie foi para um lado, a gente foi para outro. Enfim, o grupo se dividiu. Uma parte para São Paulo, para se apresentar no Teatro das Nações, mas já não era a mesma coisa. O público também não curtiu o novo formato e aconteceu a grande cisão da Família Dzi, que foi o lado triste da volta. Um grande bode (TOVAR apud CLARCK; WERNECK, 2016, p. 29).

Em 1975 alguns Dzi Croquettes liderados por Cláudio Tovar retornaram ao Brasil, voando para a Bahia. A partida ocasionou uma briga entre os membros do grupo, que se dividiu. Segundo Lennie Dale “o grupo se separou por um motivo pequeno, uma besteira, mas que na época nos pareceu grande” (DALE apud DZI CROQUETTES, 2009). Ocorreu que o combinado inicial era que parte do grupo tiraria férias no Brasil e aproveitaria para organizar alguns shows em Salvador, ao qual o restante da companhia se juntaria para as apresentações, e em seguida todos iriam aos Estados Unidos. Quando Dale chegou à Bahia às vésperas da estréia, entretanto, deparou-se com uma cenografia muito diferente das que eles utilizavam normalmente, e descobriu que Tovar e seus companheiros que estavam no Brasil haviam feito várias alterações no projeto como um todo sem consultá-lo. O conflito fez com que Lennie Dale deixasse a companhia, decisão sobre a que Dale relata que:

Me lembro de Liza Minnelli nos convidar para deixar Paris e irmos para os Estados Unidos, para fazer a Broadway. Ela só precisaria de três meses para cuidar da produção. Durante esse intervalo, os meninos quiseram ir para o Brasil, passar umas semanas em uma fazenda na Bahia, de férias, e fazer um show em seguida em Salvador. Eu permaneci em Paris e senti tanta falta deles que cheguei a montar um show em homenagem aos Dzi Croquettes, no Alcazar. Olha que loucura! Mas quando eu cheguei na Bahia, três dias antes de estrear o espetáculo no Teatro Castro Alves, eu

descobri que o cenário tinha mudado, sem eu saber. Tinha virado uma escadaria. Me recusei a fazer o show. Como eu iria garantir que as coreografias funcionassem em uma escada, de um dia para o outro? Eram treze loucos, mas precisavam de alguém para controlar tanta maluquice. E esse alguém era eu. Quando vi que a coisa estava saindo dos trilhos, mesmo, desisti (DALE apud CLARK; WERNECK, 2016, p. 29).

Com a saída de Dale a apresentação em Salvador foi cancelada, e parte da companhia decidiu levar o novo espetáculo para São Paulo. A peça se chamava *Romance*, e estreou em 1976 no Teatro Ruth Escobar, sob direção de Cláudio Tovar e Wagner Mello, mas não alcançou a mesma projeção da anterior, obtendo pouco retorno positivo da crítica e do público. A história girava em torno de um triângulo amoroso no carnaval: pierrô, arlequim e colombina, no qual todas as personagens saíam ganhando no final.

Com o insucesso de *Romance*, Wagner Ribeiro ainda tentou uma nova proposta, investindo na contratação de um elenco feminino que formaram um sub-grupo chamado *As Croquettas*, e que protagonizaram o espetáculo *Fada do Apocalipse*, também sem grande sucesso¹⁸. Alguns integrantes ainda retornaram à Paris e estrearam o espetáculo *TV Croquette*, mas por fim todos seguiram a decisão de Dale, optando por dissolver o grupo e voltaram a residir no Brasil, onde passaram a tocar outros projetos individuais na televisão, na dança e no teatro. Da formação original estão vivos hoje (2020) Ciro Barcelos, Cláudio Tovar, Benedicto Lacerda e Bayard Tonelli. Roberto de Rodrigues morreu de aneurisma; Reginaldo di Poly, Carlinhos Machado e Wagner Ribeiro foram vítimas de latrocínio; Lennie Dale, Cláudio Gaya, Eloy Simões e Paulo Bacellar faleceram de complicações decorrentes da Aids; Rogério di Poly morreu em 1994, aos 61 anos. Sobre ser um dos poucos ex-membros ainda vivos, Tovar declarou: “Eu me sinto um sobrevivente. Sobrevivi à revolução política, sexual e de costumes, às doenças, à violência, às drogas” (TOVAR apud O GLOBO, 2012)¹⁹.

¹⁸ “Grande parte do dinheiro que eu ganhei com o trabalho do Dzi foi investida nas Croquettas, um grupo de 20 mulheres que montou o espetáculo Fada do Apocalipse. Cheguei até a vender meu carro, na época, por nove mil cruzeiros, para pagar o aluguel do teatro para elas. No elenco tinha Leiloca, Regina Chaves e uma mistura de outras atrizes e iniciantes no teatro. Todas eram amigas. Naquela época, nós fazíamos tudo por amor. Éramos felizes” (SOUZA apud CLARK; WERNECK, 2016, p. 58).

¹⁹ As informações sobre os falecimentos dos membros do grupo também foram dadas por Cláudio Tovar na entrevista indicada, ofertada para o jornal *O Globo*, publicado em 8 de setembro de 2012.

4.3 DZI CROQUETTES: NEM HOMENS NEM MULHERES

À primeira vista, a proposta do DZI Croquettes parecia mais simples do que era, ainda mais quando divulgada a partir de propagandas simplistas e cartazes: pareciam homens vestidos de mulheres. Não à toa, os primeiros anúncios de jornais diziam equivocadamente que o DZI Croquettes ofertava um *show* de travestis. Já sabemos, no entanto, que os espetáculos iam bem além dessa descrição.

Homens vestirem-se com peças femininas não era exatamente uma inovação para a década de 1970, nem no Brasil e nem no exterior. Nos Estados Unidos, por exemplo, vivia-se o auge do *glam rock* e de grupos como *The Cockettes* e *New York Dolls*, grupos compostos por homens que tocavam e dançavam vestidos com roupas femininas e muito brulho. No Brasil, além dos shows de travestis que eram bem conhecidos das populações carioca e paulistana, havia também cantores famosos como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Ney Matogrosso, que já faziam apresentações com roupas, cabelos, maquiagens e gestos coumente descritos como tipicamente femininos. Ainda assim, o DZI Croquettes causou um choque tão grande que passou a ser perseguido, isso porque suas apresentações falavam de relações dentro de famílias tradicionais:

[...] talvez pela primeira vez se falou em um monte de coisas que eram consideradas tabus. Isso abriu a cabeça das pessoas. Então fomos censurados. [...] Só que não éramos iguais à grande maioria dos travestis, que vinham da classe C e possuíam pouco grau de instrução. Nós, ao contrário, éramos filhos da classe média alta e a maioria até com formação universitária, isso foi um grande choque social para o Brasil da época (LACERDA apud CLARK; WERNECK, 2016, p. 11).

A questão extrapolava o ato de travestir-se, pois incluía o preconceito que dizia respeito à classe social que relacionava travestis automaticamente a uma classe com menor poder aquisitivo e educacional, de acordo com Bene Lacerda. O travestismo, nos anos 1970 brasileiros, eram então pensados como uma coisa de pobres passíveis de abuso. Assim, quando atores provenientes de famílias de classe média alta e que tiveram acesso à educação superior passaram a se apresentar travestidos o choque foi grande. A criação de Bene Lacerda, por exemplo, foi machista e tradicionalista: ele era filho de pai militar. Da mesma forma, vários outros

membros do grupo originalmente faziam a linha “terno-gravata” antes de, como descrevia o jornal *O Globo* na época, “soltarem a franga”, o que tornou “os rapazes alegres demais par aqueles anos de regime militar”²⁰. Este choque, todavia, era precisamente o que o Dzi Croquettes queria causar, gerando reflexão dentre seu público em relação ao *status quo* social, e fomentando debates sobre novas maneiras de se pensar o corpo e a masculinidade. O grupo debochava das convenções impostas e da fragilidade com que se pensava a masculinidade, que era “perdida” se um homem dançasse ou vestisse uma peça de roupa diferente²¹. Assim, como forma de contestação, nos espetáculos do grupo nada era bem definido em relação ao gênero, eles pretendiam não ser nem homens nem mulheres. Para Paullete:

O grande barato do grupo não era a questão da androginia, mas o fato de nós debochamos em cima disso. A gente nunca teve a intenção de parecer mulher e, por isso, mantinha a barba, pernas e sovacos peludos, e usava vestido rasgado. O se vestir era uma diversão, um escracho. A gente fazia piada do ridículo (BARCELLAR apud CLARK; WERNECK, 2016, p. 41).

O desejo do grupo era, portanto, divertir e fazer escracho com as normativas sociais relacionadas à sexualidade e comportamento de homens e mulheres. Seguindo essa mesma linha de pensamento, o artista Roberto de Rodrigues comenta que a questão era brincar com o limite entre a masculinidade e a feminilidade:

Nosso trabalho tinha muito a ver com o carnaval, sabe? Homens fantasiados de mulheres, mas sem as características dos travestis, com sobancelhas bem-feitas, as pernas depiladas e os peitos com silicone. Éramos bailarinos cabeludos e até barbados. Enfim, um escracho total! Muita gente não entende isso até hoje, mas eu não me arrependo de nada, se tivesse de repetir eu faria tudo de novo, sem pensar (RODRIGUES apud CLARK; WERNECK, 2016, p. 49).

²⁰ Ver: *O Globo*, 23 de maio de 1978.

²¹ Podem ser ridículos o aspecto da pessoa, seu rosto, sua silhueta, seus movimentos. Podem ser cômicos os raciocínios em que a pessoa apresenta pouco senso comum; um campo especial de escarnio é constituído pelo caráter do homem, pelo âmbito de sua vida moral de suas aspirações, de seus desejos e de seus objetos. Podem ser ridículos o que o homem diz, como manifestação daquelas características que não eram notadas enquanto permanecia calado, em poucas palavras, tanto a vida física quanto a moral e intelectual do homem podem tornar-se objeto de riso (PROPP, 1992, p. 29).

O público que assistia aos espetáculos sentia inicialmente um estranhamento pela falta de definição de gênero sexual, e alguns espectadores chegavam a reagir com preconceitos e xingamentos contra os artistas, porém acabavam se rendendo e divertindo-se ao final do espetáculo, como na passagem contada por Wagner Ribeiro:

Me lembro de uma apresentação em um clube de Santos, litoral paulista, lotado com umas três mil pessoas. Perto do palco, tinha um agrupamento de gente, vários homens, uns pertinho dos outros, gritando: – bicha, bicha, bicha! Eu esperei, esperei e disse: – eu sei que eu sou bicha, mas posso falar? Foi uma gargalhada geral e eu ganhei aquele público. Um tempo depois, até os homens estavam cantando fino comigo (SOUZA apud CLARK; WERNECK, 2016, p. 58).

A participação e aceitação da temática pelo público, que aos poucos ia se soltando e interagindo durante a apresentação (chegando inclusive a passarem a ir ao espetáculo também travestidos) surpreendeu os jornalistas que acompanharam os primeiros espetáculos do grupo, como se pode ver pela descrição detalhada de um repórter da revista *O Cruzeiro* em reportagem de 1974:

Lennie Dale inicia o *show* com a frase: “Eu sou pai e mãe dessa família andrógina. Não somos homens, não somos mulheres. Somos tudo. Somos gente... gente... iguais a todos vocês”; e inicia seu bailado inimitável, cercado de croquetes. A plateia não menos andrógina explode em aplausos e gritos, faniquitos e beijos (*O CRUZEIRO*, 1974, p. 11–13).

A mistura dos gêneros sexuais era muito relevante para Dale, o coreógrafo dos Croquettes, conforme revelou em entrevista para *O Lâmpião da Esquina* (em julho de 1978), e para o grupo era muito importante o rompimento da dualidade masculino-feminino, e a crítica às escolhas sexuais forçadas socialmente. Todavia, de acordo com Ciro e Tovar (em entrevista televisiva para Sérgio Britto no ano de 2010), não havia um grande planejamento em relação ao vestuário, e as roupas e acessórios femininos circulavam pela casa do grupo, mudando de mãos, e a cada espetáculo mudavam constantemente conforme o desejo do momento. Assim, da mesma forma que os sexos não precisavam ser definidos, as roupas e acessórios não eram fixos para cada personagem ou ator:

Existia uma contestação, não idealizada, proposital, mas no modo libertário de se apresentar em cena. A diversidade, que era a riqueza do espetáculo e a novidade, pois não havia um figurino fixo. Como morávamos juntos, então

era o dia todo em função do que faríamos a noite no palco. Então quando chegava a noite cada um chegava e mudava o vestido ou cabelo (BARCELOS apud BRITTO, 2010).

Isto fazia com que nunca se estagnasse a concepção das personagens, que a cada apresentação mudavam cabelos, maquiagens, roupas e até trejeitos. Tudo era negociável e definido no momento de entrar em cena. “[...] Era uma proposta aonde se podia tudo, dava uma liberdade aonde podia tudo, podia ser homem podia ser mulher, tudo era possível” (TOVAR apud BRITTO, 2010).

Uma vez que a proposta do grupo se ancorava no rompimento da dualidade masculino-feminino, portanto, qualquer tentativa de classificá-los dentro de um destes dois gêneros não seria possível. Assim, os jornais da época se debatiam para definir com qual gênero os integrantes se identificavam, ou de que forma deviam se referir a eles. O crítico de teatro Sábado Magaldi, por exemplo, em sua coluna no *Jornal da Tarde*, escreveu que “[...] os artistas se assumem e se criticam, marginalizam-se no *underground* e caçoam do gênero, vestem-se de mulher, mas não se depilam ostentando largas barbas” (MAGALDI, 2014, p. 34). Já o *Jornal do Brasil* publicou que:

Longos cabelos, corpos fascinantemente perfeitos graças a alguns anos de exercícios de dança e expressão corporal, bocas agressivamente pintadas, roupas policrômicas bem adiante da moda unissex ou mini-sungas reveladoras. Será muito difícil alguém catalogá-los como “atores” ou mais difícil ainda como “atrizes” ficando automaticamente excluída a classificação meramente homossexual. De qualquer maneira, a aproximação maior para uma definição (se alguém necessitar disso) poderá ser feita no campo da androginia – o que eles são nos termos das possibilidades e do entendimento do que seja essa nova-velha barra sexual do homem (*Jornal do Brasil*, 1974).

A saída de grande parte dos jornalistas foi buscar refúgio no uso do termo andrógino, o que demonstra a dificuldade de se lidar com a quebra dos limites de gênero, evidenciada pelos corpos e nos vestuários dos Croquettes. Com a androginia, a liberdade de ser tanto homem quanto mulher dava eco ao desejo de ser livre para escolher. Este discurso pela liberdade, entretanto, fez o grupo tanto angariar aliados junto ao público quanto inimigos entre os censores do Estado. Segundo Ciro:

Era para chocar, mas cativou e a repercussão foi imediata. As pessoas saíam de casa travestidas para assistir ao espetáculo, e, para nós, aquilo

tudo virou um sacerdócio. Aquela liberdade sexual sem rótulos, sem preocupação como o ser ou não ser hetero ou gay, mas sendo macho e fêmea ao mesmo tempo, aquele estado de simplesmente ser e se permitir, sem lenço e sem documento, aquela atitude cênica que propunha liberdade ao ator, e que ao mesmo tempo era de um profissionalismo e desempenho técnico inigualável, explodiu num movimento avassalador, até que os milicos, se vendo ameaçados, decidiram botar um fim na brincadeira (BARCELOS apud CLARK; WERNECK, 2016, p. 4).

O que os “milicos” perceberam foi o mesmo que revelou Bene Lacerda em entrevista ao jornal *O Globo*: “Muita gente associa o Dzi Croquettes com o movimento gay. Mas não era só isso. Representávamos uma libertação, um rompimento com os costumes”²². Os Croquettes, portanto, visavam a luta pela liberdade de ser, pensar e agir como quiser, e a defesa da liberdade sexual rompia com os padrões que eram considerados adequados pela ditadura moral-militar do governo e da sociedade conservadora que apoiava o regime. Como afirmou Ciro:

A transgressão não está no se travestir, porque o se travestir no Brasil é uma coisa comum, faz parte da nossa cultura do carnaval. A transgressão no caso do Dzi está por trás desse travestir, no que nós estamos querendo dizer com isso, em qual é a quebra de paradigmas e de preconceitos que traz esse travestimento do Dzi Croquettes (BARCELOS apud PRADO, 2011, n/p).

É possível perceber assim que as discussões fomentadas e apresentadas pelo grupo estavam em consonância tanto com os movimentos contra o preconceito aos homossexuais que começavam a despontar no Brasil, quanto à luta pela liberdade de expressão e de comportamento. Por isso o Dzi Croquettes manteve a sua postura de afirmar que os seus integrantes não eram homens ou mulheres, heterossexuais ou homossexuais, mas que eram gente, pertencentes a uma família como qualquer um, e possuidores dos mesmos problemas que qualquer um indivíduo que se sentia tolhido de liberdade naquele período ditatorial.

²² Jornal *O Globo*, 10 de setembro de 2010.

5 O DZI CROQUETTES E A IMAGEM NA MÍDIA

Para analisar a presença e a representação que a mídia brasileira fez do grupo Dzi Croquettes na época, foram selecionadas revistas de distribuição nacional e jornais de grande circulação, sobretudo produzidos na cidade do Rio de Janeiro, em período compreendido entre 1972 e 1979, datas que marcam o início e o término das apresentações da companhia. O critério adotado para qualificar os veículos de comunicação foi o elaborado pelo pesquisador em comunicação José Marques de Melo (2003), que por método comparativo classificou os jornais de maior credibilidade nacional. Assim, focamos em veículos “[...] cuja qualidade das informações difundidas garante a manutenção de um grande público leitor, liderando a tiragem dentro do país ou figurando no mesmo patamar dos de maior circulação” (MELO, 2003, p.193).

Inicialmente realizamos um trabalho de catalogação, mapeando todas as vezes em que o nome “Dzi Croquettes” era mencionado em periódicos do período estipulado. Em seguida essas entradas foram filtradas e divididas entre anúncios de *shows* e reportagens sobre o grupo e seus integrantes, o que nos permitiu identificar as matérias que seriam de nosso maior interesse: aquelas dirigidas às performances e aos espetáculos.

Os periódicos escolhidos foram: os jornais *Jornal do Brasil*, *Jornal Opinião*, *Jornal do Commercio*, *Tribuna da Imprensa*, *O Globo* e *Correio da Manhã*²³, e as revistas *Manchete* e *O Cruzeiro*, alocados no Rio de Janeiro; além dos jornais *Diário da Noite* e *Folha de S. Paulo*, e da revista *Veja*²⁴, publicados em São Paulo. Além destes, dois outros jornais de público-alvo específico foram catalogados: os cariocas *O Pasquim*, jornal humorístico, e *O Lampião da Esquina*, primeira publicação voltada ao público homossexual, ainda que as publicações com entrevistas aos membros do Dzi Croquettes nestes últimos sejam posteriores a 1979.

²³ O *Jornal do Brasil* e o *Correio da Manhã*, por exemplo, eram tidos como baluartes da resistência ao autoritarismo do governo militar. Já *O Globo* despontava como líder de circulação (Mello, 2003, p. 296).

²⁴ Em relação à diferença entre jornais e revistas, devemos atentar que, conforme Tavares e Shwaab (2013, p. 28), o público leitor de revista está geralmente mais atento e busca informações mais detalhadas do que as encontradas nos jornais diários. A revista está ligada de maneira intrínseca ao nicho de seus leitores, que procuram um conteúdo com ideias próximas às suas. Além disso, as revistas proporcionam ao público um impacto visual maior, em função das imagens maiores, coloridas e em melhor definição.

O acesso aos periódicos listados foi obtido por meio da hemeroteca digital disponibilizada pela Biblioteca Nacional, e pelos arquivos das editoras responsáveis pelas publicações. No caso do jornal *O Globo* e revista *Veja* foi necessário a assinatura dos serviços do Grupo Globo e do Grupo Abril para a utilização de seus arquivos.

Os principais resultados desta catalogação²⁵ são analisados neste capítulo, onde apresentamos anúncios (que eram pagos), pequenas notas de divulgação, imagens e matérias sobre os espetáculos e integrantes do Dzi Croquettes.

5.1 A PROPAGANDA DOS *SHOWS*: TRAVESTIS?

Os anúncios dos *shows* e as notas em colunas foram as primeiras menções ao Dzi Croquettes nos jornais, e encontravam-se nas páginas de anúncios de espetáculos culturais. Tecnicamente, os anúncios fazem parte do setor de marketing, ligado à publicidade e propaganda, e, portanto, não pertencem a um gênero jornalístico. Os anúncios são publicações pagas inseridas nos veículos para divulgação de algum evento ou comércio, e compõe juntamente às assinaturas e vendas diárias o faturamento dos periódicos. Desta forma, os anúncios não necessitam cumprir um papel informativo, mas sim um apelo visual, sendo elaboradas por designers e publicitários. Já as notas são colunas assinadas que correspondem à divulgação espontânea e à opinião do colunista, efetuadas após a presença do mesmo em eventos que já ocorreram, sendo elaboradas por críticos, jornalistas ou escritores.

O *Jornal do Brasil* publicou anúncio²⁶ da primeira apresentação do Dzi Croquettes no ano de 1972, que aconteceu na boate *Pujol*, em Ipanema. Localizado no Caderno B do jornal publicado no dia 29 de novembro de 1972, o anúncio não explicava ao público leitor do que se tratava a apresentação, apenas veiculando a informação do lançamento de “*Os & As Sensacionais Dzi Croquettes*”, título que fazia referência à mistura de gênero. Já em outro anúncio encontrado no caderno de *shows* de casas noturnas do mesmo jornal e edição, o grupo foi apresentado

²⁵ O resultado completo da catalogação pode ser encontrado no Anexo I desta tese, onde disponibilizamos uma tabela que apresenta os títulos das matérias, o periódico a que pertence, sua data de publicação, edição e número de páginas.

²⁶ Segundo o dicionário histórico-biográfico da propaganda no Brasil, o *Jornal do Brasil* baseava sua fonte de renda principalmente nos anúncios e classificados (ABREU; PAULA, 2007, p. 10).

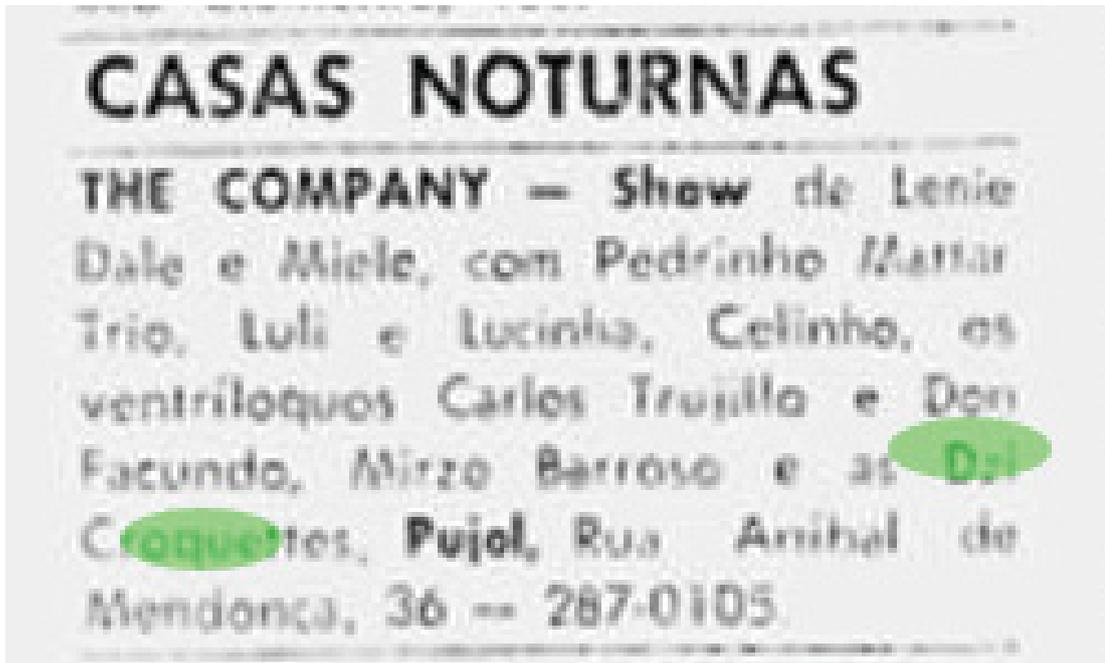
como “as Dzi Croquettes”, com a utilização exclusiva do artigo feminino A, não ocorrendo menção à duplicidade de gênero. Assim um leitor desavisado poderia imaginar se tratar de um grupo de dançarinas, e ser surpreendido ao encontrar no evento um grupo de homens travestidos de mulheres. Tanto no anúncio maior como na nota menor o jornal mencionou os nomes dos proprietários da boate, Miele e Bôscoli, e do mais famoso membro do grupo, Lennie Dale, numa tentativa de capitalizar a popularidade pré-existente destes indivíduos.

FIGURA 3 - JORNAL DO BRASIL, 29 DE NOVEMBRO DE 1972



FONTE: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

FIGURA 4 - JORNAL DO BRASIL, 29 DE NOVEMBRO DE 1972



FONTE: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

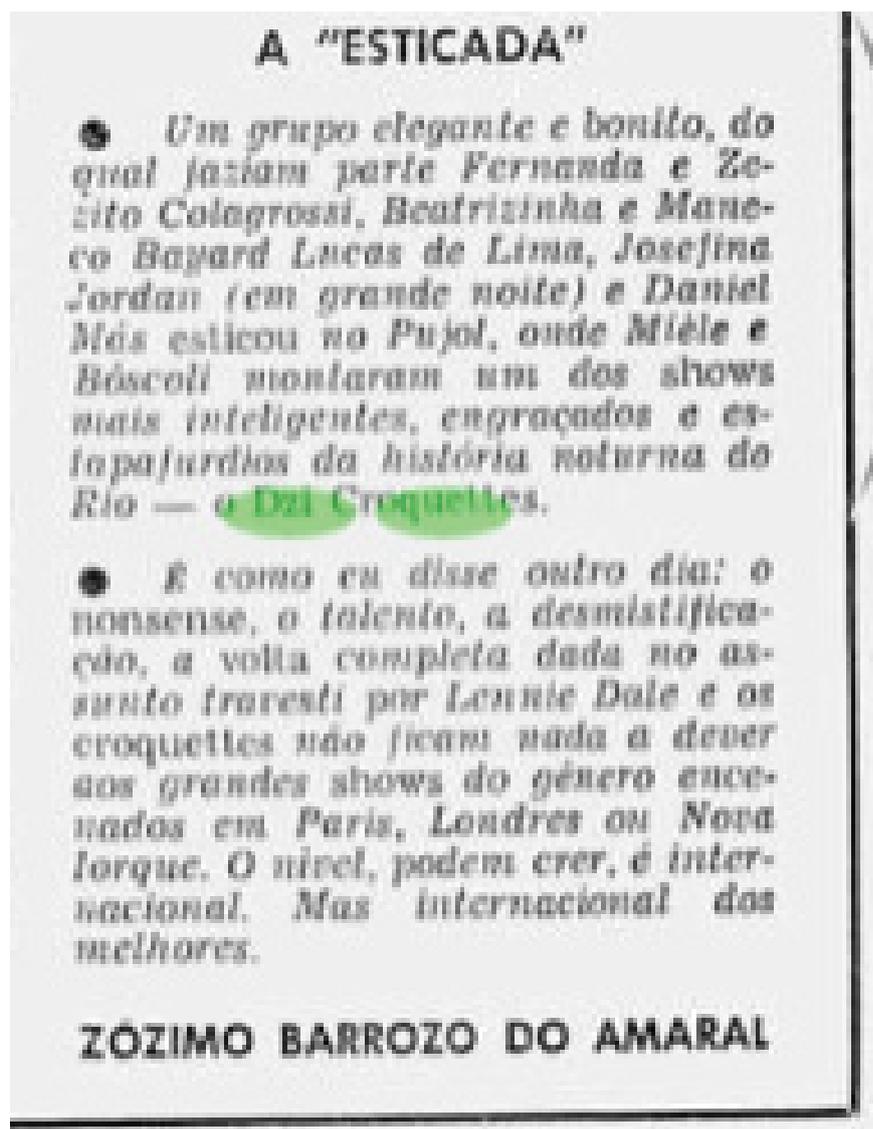
Estes mesmos anúncios se repetiram 32 vezes nos mesmos formatos, em 15 dias de publicação do *Jornal do Brasil*. Somente em 24 de janeiro de 1973 foi escrita uma nota maior: *A esticada*, na coluna de Zózimo. O colunista apresentou a sua perspectiva sobre a peça, a definindo com termos como “inteligente”, “engraçada”, “nonsense”, e classificando os atores como “bonitos”, “talentosos” e “estapafúrdios”. Na nota de Zózimo os nomes de Miele e Bôscoli são associados novamente ao grupo, como se tivessem auxiliado na montagem do show, pois a exibição aconteceu na casa noturna pertencente a eles. Lennie Dale também foi mencionado, juntamente com a qualificação do desempenho dos dançarinos e atores como um “assunto travesti”²⁷ e “internacional”. Pode-se imaginar que adjetivos como bonitos e talentosos referenciem a técnica e os atores, e que nonsense, inteligente e estapafúrdio remetam ao texto e roteiro da peça.

O colunista em questão era Zózimo Barrozo do Amaral, filho de magnatas que foi convidado pelo *Jornal do Brasil* para escrever sobre os acontecimentos sociais da cidade, além de emitir opiniões sobre política e cultura. Apesar dos assuntos de sua coluna normalmente girarem sobre festas de famosos e ricos, sendo de teor superficial, Zózimo foi preso em dois momentos pelos censores da

²⁷ Travesti era uma designação conhecida e aceitável para o grupo no primeiro instante, até serem redesignados como andróginos.

ditadura militar: a primeira após uma nota sobre a truculência do exército paraguaio no dia 01 de abril de 1969, e posteriormente em 1970, quando divulgou que um coronel do exército brasileiro ia com frequência ao teatro para se encontrar com a atriz Leila Diniz, que representava a oposição à moral exigida pelos militares. Durante o período na detenção o colunista foi reconhecido pelos presos, que não acreditaram que um colunista social de classe social elevada pudesse ser preso. Zózimo ouviu de um companheiro de cela que “[...] eles piraram, estão prendendo a eles mesmos” (AMARAL, 2005, p. 35), se referindo ao fato de que comumente a elite socio-econômica era protegida pelos militares. Pelas divulgações sobre o grupo Dzi Croquettes Zózimo não sofreu nenhuma retaliação direta dos militares, pois naquele momento o grupo era desconhecido da censura.

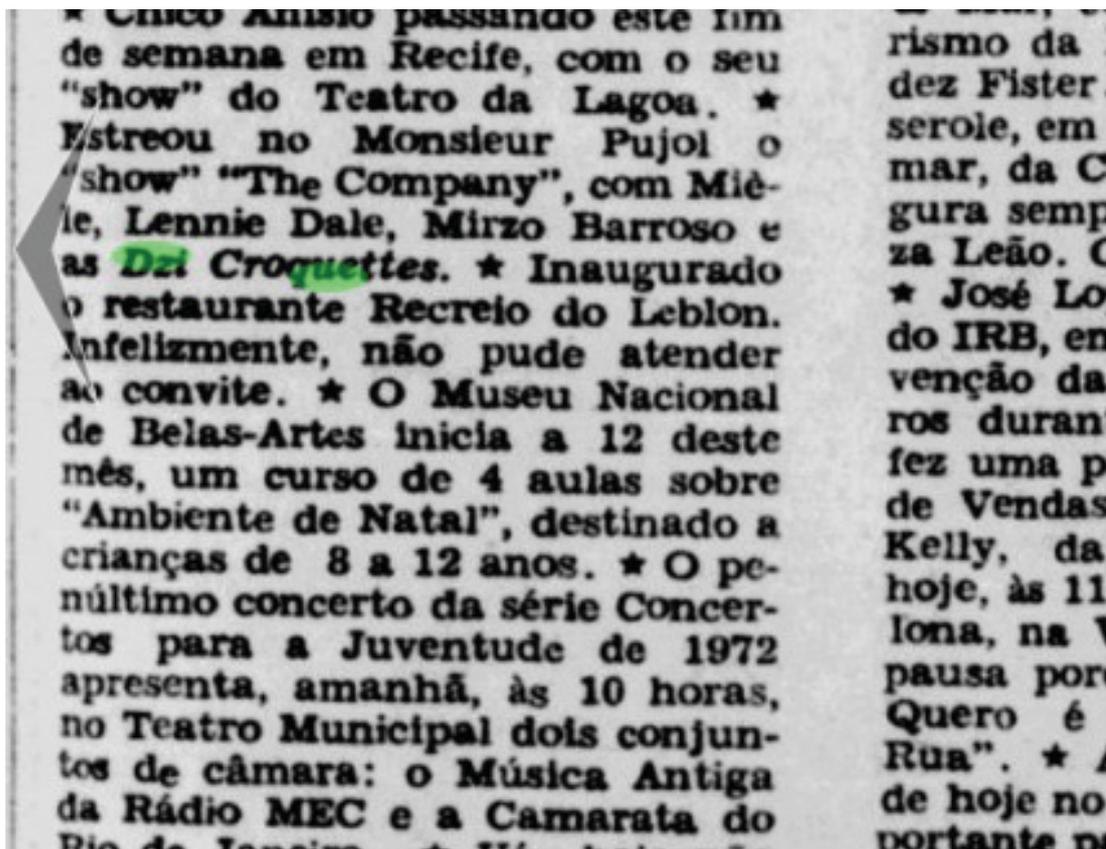
FIGURA 5 – JORNAL DO BRASIL, 24 DE JANEIRO DE 1973



FONTE: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional (1973)

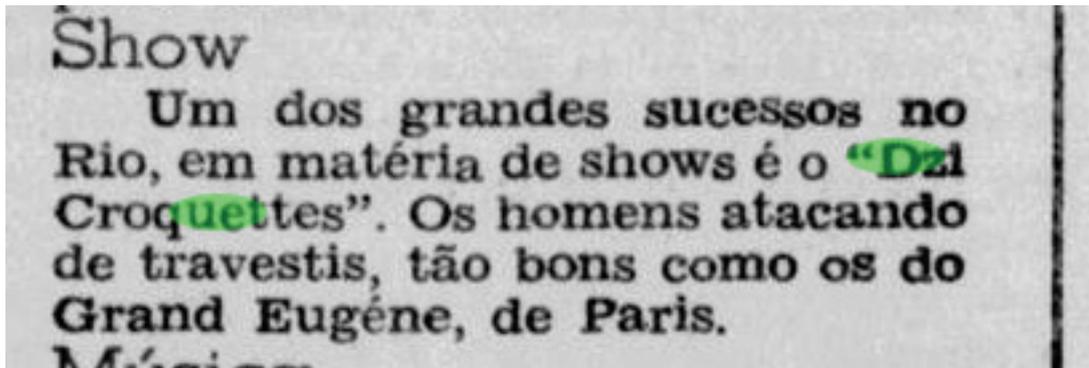
Nos dias 09 e 10 de dezembro de 1972, a estreia do grupo também teve um anúncio antecipado no jornal *Tribuna da Imprensa*, publicado no caderno onde se encontram as apresentações do final de semana. Nele aparece apenas o nome do grupo acompanhado pelo artigo feminino “As” (as Dzi Croquettes), o local e a data. Não há maiores detalhes sobre a apresentação, que para o público-leitor provavelmente soaria como um *show* composto por um elenco de mulheres. Já após a apresentação, no dia 15 de janeiro de 1973, o jornal publicou uma nota assinada pela colunista Gilka S. Machado, que classificava a peça como uma apresentação de “travestis tão bons como os internacionais parisienses”, comparando as Croquettes com dançarinos da trupe *Grand Eugéné* de Paris, um grande sucesso da época.

FIGURA 6 – TRIBUNA DA IMPRENSA, 10 DE DEZEMBRO DE 1972



FONTE: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional (1973)

FIGURA 7 – TRIBUNA DA IMPRENSA, 15 DE JANEIRO DE 1973



FONTE: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional (1973)

O jornal *Correio da Manhã* de 03 de dezembro de 1972, na seção Teatro/Cinema, assinada pelo jornalista Orlando Senna, também publicou um anúncio sobre a estreia do grupo sob o título “Dzi Croquettes, os andróginos”, com três fotos (duas posadas e uma do ensaio). Outra divulgação sobre o grupo aparece na mesma seção no dia 14 de dezembro, desta vez em forma de uma menção elogiosa entre as demais apresentações e shows do ano.

FIGURA 8 – CORREIO DA MANHÃ, 14 DE DEZEMBRO DE 1972

Em vista destes fatos (de coisas como a **Dzi Croquettes**, também) é que estive tão reticente no início da reportagem. É com agrado que faço um retrospecto como este, arrolando o que, pessoalmente, julgo ter sido os pontos mais notáveis da temporada. Mas o trabalho estaria incompleto se não deixasse passar também um certo fastio por esta beleza toda: é certo que diversas platéias foram atendidas, mas é certo, também, que nosso teatro deixou grandes platéias na mão, fechado que estava, e continua, em suas próprias preocupações. **Aunque eso venga a matarlo.**

FONTE: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional (1972).

Nesta nota, o jornalista Orlando Senna comentava as peças encenadas durante o ano, e considerando notáveis as apresentações dos Dzi Croquettes em comparação às outras companhias, descreve a performance dos Dzi como a “beleza” em meio ao “fastio”, criticando a falta de inovações e da qualidade das demais encenações apresentadas durante 1972. No mesmo texto Senna sugere ainda que é possível que as demais companhias teatrais tenham efetuado boas apresentações porque houve preocupações internas (não declaradas) que tolheram os atores e diretores na realização de algumas peças, o que provavelmente foi a

maneira utilizada pelo jornalista para se referir às censuras sofridas pelos grupos teatrais naquele período. Posteriormente as matérias sobre o Dzi Croquettes voltaram a se repetir no jornal, mas sem a publicação de anúncios pagos.

No jornal *Folha de S. Paulo* o grupo foi mencionado pela primeira vez em 05 de maio de 1973, depois da apresentação no teatro Treze de Maio, na capital paulista. As divulgações foram realizadas de duas maneiras: no caderno de *shows*, contendo informações como endereço, data e preço de entrada do espetáculo; e em anúncio em caixa maior, ou tijolo – termo utilizado no meio jornalístico para denominar tal tipo de anúncio –, no caderno *Ilustrada*, sob o título *A força do macho e a graça da fêmea*.

Estes mesmos anúncios seguiram sendo publicados no jornal durante todo o período de *shows* do grupo na capital paulista, circulando em diversas tiragens da *Folha de S. Paulo*. Posteriormente ocorreu a inclusão de mais um anúncio, também no caderno *Ilustrada*, totalizando três anúncios diários. Após setembro os anúncios do foram modificados, deixando de serem compostos apenas por texto e passando a incluir imagens, como o desenho de uma perna peluda com um sapato de salto alto no qual se destacava uma borboleta. O anúncio contava ainda com a frase “é bom cantar sim” encimando o nome da companhia e os detalhes do espetáculo. Já no final da temporada do grupo em São Paulo um anúncio passa a usar uma frase originada dos diálogos do próprio *show*, “só o amor constrói”, que é inserida juntamente com outro desenho de um pé com pelos utilizando um salto alto. Esta ilustração chamava bastante atenção às publicações, já que a presença do pé sugeridamente masculino (por causa dos pelos, que geralmente são retirados das pernas das mulheres por questões de representação do corpo feminino²⁸) em um sapato que naquele contexto era tipicamente feminino²⁹ fomentava reflexão sobre as normativas de gênero e de representação dos corpos. Além disso, esta inserção visual servia para mostrar ao público-leitor que a apresentação envolvia atores homens que estariam vestidos como mulheres.

²⁸ Segundo Boudier as mulheres se depilam para atender um corpo desejável, então elas “se veem obrigadas a experimentar constantemente a distância entre o corpo real, a que estão presas, e o corpo ideal, do qual procuram infatigavelmente se aproximar” (BOUDIER, 2002).

²⁹ Os homens usavam saltos altos antes das mulheres. Eram usados tanto para aumentar a estatura como em botas para cavalgadas. (COX; KLEPAC, 2013, p. 65).

FIGURA 9 – FOLHA DE S. PAULO, SETEMBRO DE 1973

Av. 9 de Julho, 2.009 - Telefone: 288-0911

Domir

presenta

A FORÇA DO MACHO E A GRAÇA DA FEMEA

DZI CROQUETTES

TEATRO TREZE DE MAIO
R. TREZE DE MAIO, 134 - RES.: 256-0001

4.a, 5.a e domingo às 21.30 horas
4.a e sábado às 22 e 24 horas

1.º ANO DZI:

4 e 7/8 - Exposição de artes plásticas e show Lull e Lucinha
8/8 - Aniversário

FLAB (T. 227-8887) fornece a madeira
e o material para o bom teatro.

TUCA - Tea
SERVIÇO DE EXI

Unimarco
apresenta

**ELIS
REC**
E COMA

Estreia Amanhã
Sábado às 2
Domingo às 17
R. Monte Alegre

ERI

21 h.

2-0263

**RICARDO
AMARAL**

UNIMARCO A

FONTE: Acervo digital da *Folha de S. Paulo* (1973)

FIGURA 10 – FOLHA DE S. PAULO, SETEMBRO DE 1973

peças), Cr\$ 150,00. Descontos especiais para grupos acima de 25 pessoas.

DZI CROQUETTES — No Teatro Treze de Maio (r. 13 de maio, 134 (one 256-001)). Quartas e quintas às 21 horas; sextas às 21 e 24 horas; sábados às 20.15 e 22.30 hs., domingos às 18 e 21 hs. Ingressos a Cr\$ 25,00 e Cr\$ 15,00 (estudantes).

HERMETO PASCHOAL Acompanhada de

FONTE: Acervo digital da *Folha de S. Paulo* (1973)

FIGURA 11 – FOLHA DE S. PAULO, 17 DE OUTUBRO DE 1973

"é bom cantar, sim"

DZI
Croquettes

TEATRO TREZE DE MAIO
rua 13 de maio, 134
fones: 256.0001 e 32.0263
4ª, 5ª e domingo às 21,30 hs.
6ª e sábado às 22 e 24 hs

FLAB - (227-8887) fornece a madeira e o material para o bom teatro


FONTE: Acervo digital da *Folha de S. Paulo* (1973)

FIGURA 12 – FOLHA DE S. PAULO, 17 DE OUTUBRO DE 1973

DZI "SÓ O AMOR
CONSTROI"

Croquettes

TEATRO 13 DE MAIO
rua 13 de maio, 134
fones: 256.0001 e 32.0263
4ª, 5ª e domingo às 21,30 hs.
6ª e sábado às 22 e 24 hs.



ULTIMO MÊS

FONTE: Acervo digital da *Folha de S. Paulo* (1973)

Com o tempo os anúncios na *Folha de São Paulo* seguiram em constante transformação, e em julho de 1973 passaram a ser incorporadas algumas falas do crítico de teatro Sábato Magaldi, retiradas de coluna publicada no *Jornal da Tarde*, também pertencente ao Grupo Editorial Folha, e que descreviam criticamente as apresentações dos Croquettes³⁰.

É perceptível já neste curto espaço temporal a diferença nos formatos dos anúncios dos Croquettes, que se iniciaram com mínimos anúncios no *Jornal do Brasil* e foram sendo ampliadas, passando a incluir elogios, descrições, críticas e até imagens no caso da *Folha de S. Paulo*. Além da maior qualidade dos anúncios, o grupo Dzi Croquettes passou a ser mais conhecido pelos leitores e público, outro fator que colaborou para o aumento de sua popularidade. Além disso, de acordo com Lobert (2010), a diferença dos locais escolhidos para as apresentações também definia o tipo de cobertura midiática que receberiam, já que a boate *Pujol*, no Rio de Janeiro, era conhecida por atender uma cena *underground*, portanto o investimento em propagandas era escasso. No entanto, o teatro Teatro Treze de Maio em São Paulo era reservado para uma classe burguesa intelectualizada, e por esse motivo houve a possibilidade de maiores investimentos e anúncios nos informes publicitários. Assim, se “[...] dos lucros se faziam generosos salários; do excedente guardado em fundo comum se empresariava a peça, protegendo-a com ampla cobertura publicitária” (Lobert, 2010, p. 28).

Ao voltar para o Rio de Janeiro em março de 1974, os anúncios relativos ao grupo voltam a ser publicados no *Jornal do Brasil*, mas agora com a utilização da mesma ilustração da *Folha de S. Paulo* (pé masculino com sapato de salto alto). Os anúncios recebiam ainda pequenas variações, como a frase “Já de Volta”, além de fotografias dos atores em cenas dos *shows*, maquiados e vestidos como mulheres. Ao longo do período compreendido entre 1972 e 1979, o total de anúncios do Dzi Croquettes no *Jornal do Brasil* somou 190 publicações. Podemos perceber assim que, após 1974, com o retorno do grupo ao Rio de Janeiro, os investimentos em publicidade aumentaram, propiciando mais anúncios publicados no *Jornal do Brasil*.

³⁰ “Os artistas se assumem e se criticam, marginalizam-se no *underground* e caçoam do gênero, vestem-se de mulher, mas não se depilam ostentando largas barbas” (MAGALDI, 1973).

FIGURA 13 – *JORNAL DO BRASIL*, 21 DE JULHO DE 1974

FONTE: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional (1974)

FIGURA 14 – *JORNAL DO BRASIL*, 21 DE JULHO DE 1974

FONTE: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional (1974)

FIGURA 15 – JORNAL DO BRASIL, 28 DE JULHO DE 1974

Show
Jorge
Nelson
a. Ro-
rico e
são e
especial
são e
re Te-
mpos,
às 21h
e Cr\$
1.
consti-
pocial-
ombas
Mara-
ve en-
val no
étricos
acom-
a que
deci-
s que
lmo e
ci ob-



Em sessão única às
21h30m os **Dzi**
Croquettes despedem-se
hoje do Teatro da
Praia. O grupo segue
para uma curta
temporada em São
Paulo antes de
embarcar em setembro
para a Europa

canto-
ida do
flautis-
sr. de
Fujal, Rua Anibal de Mendonça, 38

FONTE: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional (1974)

As fotografias das notas do *Jornal do Brasil* de 21 e 28 de julho de 1974 ilustram os atores/dançarinos vestidos como as personagens que representavam no Dzi Croquettes. Ambas são em plano fechado, que focaliza somente o personagem

em primeiro plano, no caso Claudio Gaya. Ambas as fotografias pertencem ao acervo do jornal, e possivelmente foram tiradas pelos fotojornalistas do veículo, mas não há como confirmar tal informação, pois não apresentam referência a fotógrafos específicos. A primeira imagem (Figura 14) retrata um momento do show comemorativo de um ano em cartaz do espetáculo no Rio de Janeiro e em São Paulo. Nela Gaya está vestido e maquiado como Gayette, filha do casal Dale (Lennie Dale) e Silly (Wagner Ribeiro). A segunda (Figura 15) é um *close* do mesmo ator maquiado, destacando somente o rosto em primeiro plano, não deixando claro se está no camarim ou no palco.

Em fevereiro de 1974 os Dzi Croquettes haviam feito a sua estreia no Teatro da Praia, no entanto a esta altura o grupo já havia atraído a atenção da censura, que durante o ano proibiu a realização da peça³¹, acusando a montagem de nudez explícita³². O restante dos recursos financeiros do grupo passou então a ser destinado para a realização de *shows* fora do país (LOBERT, 2010), a convite da atriz norte-americana Liza Minnelli, cuja mãe havia trabalhado com o coreógrafo Lennie Dale na *Broadway* antes dele vir para o Brasil (WERNECK, 2016, p. 36). Os jornais brasileiros divulgaram a despedida do grupo, nem sempre mencionando, entretanto, a censura do espetáculo no Rio de Janeiro, motivo da migração. Após a partida naturalmente os anúncios pagos em jornais cessaram, e somente as colunas opinativas seguiram ocasionalmente divulgando as aventuras e sucesso do grupo na Europa.

Os Croquettes retornaram ao Brasil em 1975 sem Lennie Dale, que ficou em Paris dirigindo um grupo local de dançarinos (WERNECK, 2016, p. 36). A reestrela estava marcada para o Teatro Castro Alves, em Salvador, durante o Festival de Verão da Bahia, mas a peça foi barrada pela censura em suas três tentativas de apresentação. Em fevereiro de 1976 foi marcada outra reestrela em São Paulo, no Teatro das Nações, mas dessa vez sem a presença de Dale, Ciro, Carlinhos e Benê, que como já vimos cortaram relações com o grupo por não concordarem com a nova montagem do espetáculo, deixando o elenco incompleto. Os anúncios da *Folha de*

³¹ “No teatro, o clima de insegurança era constante; até o último momento não se sabia se uma peça seria permitida ou proibida na sua íntegra. O teatro era visto mais como um lugar subversivo, em termos políticos, do que como um espaço de produção cultural.” (LOBERT, 1979, p.18).

³² Conforme relatou a reportagem *Dzi Croquettes: irreverentes? Inovadores?* do *Jornal do Commercio*, em julho de 1974.

S. Paulo estampavam “Eles estão de volta”, mas não mencionavam o racha do grupo.

Na propaganda o pronome pessoal “eles” está entre aspas para indicar que a expressão pode se referir aos gêneros masculino e feminino. A frase abaixo do nome do grupo: “*Depois do Sucesso Europeu e Antes de enfrentar a América*” pretende suscitar a curiosidade de quem não foi aos *shows*, e demonstrar que foram bem-sucedidos na sua turnê fora do país, como um reforço ao estereótipo de qualidade artística, além de fazerem menção à incursão na América do Norte, que acabou por não ocorrer.

FIGURA 16 – FOLHA DE S. PAULO, 19 E NOVEMBRO DE 1976

"ELES" ESTÃO DE VOLTA...

DZI Croquettes

Depois do Sucesso Europeu e Antes de enfrentar a América

SOMENTE 30 DIAS

ESTRÉIA SEXTA-FEIRA

DIA 16, ÀS 21 HS.

TEATRO DAS NAÇÕES

AV. SÃO JOÃO, 1.737 — FONE:
220.8012 E 32.0263.

FONTE: Acervo digital da *Folha de S. Paulo* (1976)

Em 03 de setembro de 1976 a *Folha de S. Paulo* também anunciou nos seus classificados mais detalhes do novo show do grupo DZI Croquettes, *Romance*, produzido por Cláudio Tovar e Wagner Mello, no Teatro Ruth Escobar. Em 19 de novembro do mesmo ano a propaganda foi feita para as apresentações no Theatro Municipal de São Paulo, divulgando o patrocínio da Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, do Conselho Estadual de Cultura, e do Departamento de Teatros da

Secretaria Municipal de Cultura. A trupe foi denominada no tijolo como “Grêmio Recreativo e Desportivo Dzi Croquettes”.

FIGURA 17 – FOLHA DE S. PAULO, 19 DE NOVEMBRO DE 1976

O Gremio Recreativo e Desportivo
DZI CROQUETTES
 abre alas e pede
 passagem,
 para apresentar

Romance

Estréia: 7 de setembro
 TEATRO RUTH ESCOBAR

FONTE: Acervo digital da *Folha de S. Paulo* (1976)

FIGURA 18 – FOLHA DE S. PAULO, 19 DE NOVEMBRO DE 1976

TEATRO
 MUNICIPAL

DIAS: 11 -- 5.ª FEIRA -- ÀS 21:00 Hs.
 12 -- 6.ª FEIRA -- ÀS 24:00 Hs.

ROMANCE
 "DZI CROQUETTES"

"UMA ABERTURA PARA O IMPASSE A QUE
 CHEGOU O NOSSO TEATRO DE REVISTA"

Sabato Magaldi

INGRESSOS À VENDA NA BILHETERIA DO TEATRO
 PATROCÍNIO: MEC -- DAC -- SNT -- Secretaria
 Cultura, Ciência e Tecnologia, Conselho Estadual
 de Cultura Comissão de Teatros, Depto de Teatros
 da Secret. Municipal de Cultura.

FONTE: Acervo digital da *Folha de S. Paulo* (1976)

Uma das publicidades traz a imagem de três personagens carnavalescas, deixando o gênero sexual indefinido, e é acompanhada por um trecho de uma marchinha de carnaval. Já o outro anúncio fez uso de uma frase do crítico de teatro Sábato Magaldi (1974), que se referiu ao Dzi Croquettes como um “sopro de novidades ao teatro de revista”³³. Ambas as propagandas contam com o nome de sucesso do grupo, mas não fazem menção – seja na escrita ou na ilustração – à questão de gênero apresentada durante o espetáculo, e tampouco comentam que o elenco do grupo sofreu alterações.

Por fim, no jornal *O Estado de São Paulo* encontramos dois anúncios datados de 27 de julho de 1973, e outro de 1974, além de uma nota de 1976 sobre um evento particular de que o grupo participou. Os anúncios de 1973 eram dois tijolos localizados entre os classificados de *shows* do mesmo dia, e um deles trazia o título *Dzi Croquettes: 50 anos depois*, e informava a data e local; já no outro, *Sessão Bendita*, a propaganda da sessão extra que ocorreu à meia-noite. Em ambos os casos não há menção ao conteúdo da apresentação, e o anúncio provavelmente se destinava a um público que provavelmente já conhecia o grupo. No anúncio de 1974, por sua vez, aparecem os nomes de alguns participantes do Dzi.

³³ Segundo Neyde Veneziano (1996), o teatro de revista brasileiro se caracteriza por se apoderar de recursos visuais e sensoriais para atingir o público, além da dança e interpretação.

diferente das passadas que eram: nem homem nem mulher; sem utilizar o discurso andrógino ou das travestis. Na nota Festa da Primavera: à meia-noite”.

FIGURA 21 – JORNAL DA TARDE, 1976

15,00.
DZI CROQUETTES
 O grupo apresenta o espetáculo "Romance" com texto de Cláudia Tovar e Wagner Mello. Músicas de Paulinho Machado. Direção de Fernando Pinto. 3ª 6ª e dom. às 21. 50,00 e 30,00. Sab. às 20 e 22:30. 50,00 e 30,00. . As 6ªs sessão às 24, preço único 30,00. Ruth Escobar (sala Gil Vicente), r. dos Ingleses, 209, 289-2358, ou Casa do Espectador, 32-0263.
**UM HOMEM
 E UMA MULHER**
 Espetáculo de música e humor, no qual o

FONTE: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional (1976)

FIGURA 22 - JORNAL DA TARDE, 1976

FESTA DA PRIMAVERA A MEIA-NOITE

Os **Dzi Croquettes** vão também apresentar, à meia-noite uma comemoração especial à chegada da Primavera. Com o musical em cartaz — "Romance" — o grupo festeja as tradições carnavalescas brasileiras e, hoje à noite o tema servirá de pretexto para a "Festa da Primavera". A direção e cenografia é de Fernando Pinto, ex-diretor artístico da Escola de Samba Império Serrano, o texto, de Cláudio Tovar e Wagner Melo, foi criado para motivar o público a participação: além das marchas e sambas de carnavais passados, Paulo Machado compôs músicas especiais para o espetáculo.

Nesta última fase dos Croquettes, como sabemos, o grupo não atingiu o mesmo furor, popularidade e aceitação das peças anteriores, e acabou por ser dissolvido. Todavia, a partir dos anúncios e notas analisadas podemos perceber como a atenção midiática às apresentações do Dzi Croquettes sofreu alterações durante a trajetória do grupo, mudando inclusive conforme o posicionamento político de cada jornal³⁴, o poder financeiro do grupo a cada fase, e pela recepção do público. Notadamente, uma das principais mudanças é que nas notas comentadas por colunistas ocorreu a substituição gradual das expressões utilizadas para descrever o grupo: os “travestis” passaram a ser “travestis/inteligentes” e, como veremos a seguir, “andróginos”.

5.2 A LEITURA FEITA PELA MÍDIA DA ÉPOCA SOBRE OS SHOWS

A edição do jornal *Correio da Manhã* publicada no domingo, dia 3 de dezembro de 1972, trouxe reportagem sobre uma performance dos Croquettes, sob a manchete *Dzi Croquettes, os andróginos*. Incluída no caderno Teatro/Cinema, a reportagem foi realizada por Orlando Senna, e falava sobre a estreia do grupo, descrevendo-a através de expressões como: “andrógina”, “moda unissex” e “não meramente homossexual”. Segundo o jornalista, era difícil catalogar os membros do grupo como “atores”, e mais difícil ainda como ‘atrizes’”, sugerindo que se essa classificação binária fosse necessária, o melhor seria fazer uso da expressão “andróginos”. Para Senna, este era o ponto forte da peça dos Croquettes, pois superava a questão da homossexualidade e do travestigismo, temáticas que para ele já haviam sido discutidas através de inúmeras outras peças no mesmo período³⁵.

A matéria de Senna trazia ainda três fotografias que registravam ensaios do grupo, em que os integrantes apareciam posando ou praticando. Entretanto nenhuma das fotos possuía legendas ou identificavam os atores, e tampouco eram assinadas por nenhum fotógrafo.

³⁴ Durante o período de ditadura militar os jornais se posicionavam a favor ou (discretamente) contra as imposições da censura.

³⁵ Peças que traziam personagens homossexuais, segundo Sábado Magaldi (1974): *Oh! Gabriel, Gabriel*, a certa altura põe o protagonista como um travesti; *Orquestra de Senhoritas*, de Jean Anouilh e dirigida por Luís Sérgio Person, será interpretada por homens; e tanto Lulu, de Frank Wedekind dirigida por Ademar Guerra, quanto a encenação de *Entre Quatro Paredes*, de Jean Paul Sartre.

TEATRO/CINEMA

ORLANDO SENNA

Dzi Croquettes, os andrógynos

A EXCELTA produtividade do grupo dos Croquettes. Os resultados estão para serem, indubitavelmente, os melhores desta temporada — e talvez para serem os melhores de todos. Foi a sua estreia. Mas não sempre os melhores foram os melhores. — Então, aqui estão os resultados de uma temporada de trabalho. O grupo dos Croquettes, formado por 10 artistas, apresenta-se em uma porta de teatro. O grupo dos Croquettes, formado por 10 artistas, apresenta-se em uma porta de teatro. O grupo dos Croquettes, formado por 10 artistas, apresenta-se em uma porta de teatro.

políticos e sociais no espetáculo. Para os artistas, o teatro é uma forma de expressão. O grupo dos Croquettes, formado por 10 artistas, apresenta-se em uma porta de teatro. O grupo dos Croquettes, formado por 10 artistas, apresenta-se em uma porta de teatro.

Os andrógynos

de Pol, Bayard Tonelli, Roberto Rodrigues, Paulo Barcelos e Rogerio de Poli. Logo a seguir, o grupo dos Croquettes, formado por 10 artistas, apresenta-se em uma porta de teatro. O grupo dos Croquettes, formado por 10 artistas, apresenta-se em uma porta de teatro.



em uma situação delicada. Os dois, vestidos de preto, aparecem em uma porta de teatro. O grupo dos Croquettes, formado por 10 artistas, apresenta-se em uma porta de teatro. O grupo dos Croquettes, formado por 10 artistas, apresenta-se em uma porta de teatro.

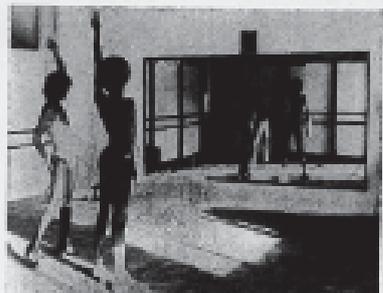
Roberto Rodrigues, Paulo Barcelos e Rogerio de Poli. Logo a seguir, o grupo dos Croquettes, formado por 10 artistas, apresenta-se em uma porta de teatro. O grupo dos Croquettes, formado por 10 artistas, apresenta-se em uma porta de teatro.



grupo — e que são eles, em termos de possibilidades e de possibilidades de que seja um grupo de teatro. Logo a seguir, o grupo dos Croquettes, formado por 10 artistas, apresenta-se em uma porta de teatro. O grupo dos Croquettes, formado por 10 artistas, apresenta-se em uma porta de teatro.

grupo — e que são eles, em termos de possibilidades e de possibilidades de que seja um grupo de teatro. Logo a seguir, o grupo dos Croquettes, formado por 10 artistas, apresenta-se em uma porta de teatro. O grupo dos Croquettes, formado por 10 artistas, apresenta-se em uma porta de teatro.

TEATRO: O grupo dos Croquettes, formado por 10 artistas, apresenta-se em uma porta de teatro. O grupo dos Croquettes, formado por 10 artistas, apresenta-se em uma porta de teatro. O grupo dos Croquettes, formado por 10 artistas, apresenta-se em uma porta de teatro.



grupo — e que são eles, em termos de possibilidades e de possibilidades de que seja um grupo de teatro. Logo a seguir, o grupo dos Croquettes, formado por 10 artistas, apresenta-se em uma porta de teatro. O grupo dos Croquettes, formado por 10 artistas, apresenta-se em uma porta de teatro.

grupo — e que são eles, em termos de possibilidades e de possibilidades de que seja um grupo de teatro. Logo a seguir, o grupo dos Croquettes, formado por 10 artistas, apresenta-se em uma porta de teatro. O grupo dos Croquettes, formado por 10 artistas, apresenta-se em uma porta de teatro.

CAMILO TANABARA

FONTE: Hemeroteca Digital (1972)

A primeira imagem (à esquerda), cujo cenário é uma porta, retrata dois atores barbados de frente para a câmera. Um deles tem os cabelos compridos presos no topo da cabeça, além de usar um colete com enfeites que está aberto e mostra o peitoral. O outro está sem camisa, mas pelo corte fechado da fotografia não é possível ver mais detalhe.

Na segunda fotografia (ao centro) estão os oito atores que participavam do grupo naquele momento: Wagner Ribeiro, Reginaldo di Poly, Bayard Tonelli, Ciro Barcelos, Claudio Gaya, Roberto Rodrigues, Paulo Barcelos e Rogerio de Poli. Alguns aparecem com roupas de ensaio, como *colans* e *leggings*, e outros com

roupas da peça, como perucas, maquiagem e plumas. Enquadrados dentro de uma janela, todos estão posando para a foto, alguns fazendo caretas, outros sorrindo e outros soturnos.

FIGURA 24 – CORREIO DA MANHÃ, 3 DE DEZEMBRO DE 1972



FONTE: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional (1972)

Já na terceira fotografia (à direita) aparecem dois atores simulando um ensaio de coreografia defronte a um grande espelho. Esta teatralização³⁶ ilustrava a descrição que o jornalista trazia no texto sobre os ensaios, que supostamente eram longos e pesados, com curtos intervalos onde se ingeria água, e que eram feitos sempre sem o uso de álcool e com poucos cigarros. A matéria de Orlando Senna ainda contava com uma breve entrevista com Wagner Ribeiro, que declarou que o grupo surgiu da necessidade de atores “automarginalizados” buscarem autorealização no teatro e na cena “*underground*”. A reportagem é finalizada com a historietta da origem do nome Dzi Croquettes, e com a explicação dos trajés, doados por amigas, com especial menção a Elke Maravilha.

³⁶ A teatralização é, portanto, ao mesmo tempo incontrolável e discreta. Um fotógrafo pode ser tentado por duas direções: a da publicidade, que constitui um instante eternizado de uma peça de teatro engajada em proveito de uma produção e de um consumo determinados, e a da obra de arte. (SOULAGES, 2010, p. 67).

No dia 22 de dezembro de 1972, no mesmo caderno cultural do *Correio da Manhã*, Senna voltou a dar destaque ao espetáculo do Dzi Croquettes, que seguia atraindo grande público, especialistas e críticos de teatro.

FIGURA 25 – CORREIO DA MANHÃ, 1972



FONTE: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional (1972)

Segundo Senna, o principal público dos Croquettes era o que ele denominava de “classe média-cartão-de-crédito”, em referência àqueles indivíduos

de condição social privilegiada que podiam pagar uma noite no Pujol, uma boate *underground* elitizada. Nesta nova matéria o jornalista opina sobre a união do grupo com Lennie Dale, dizendo que a inclusão do coreógrafo foi um grande achado. Já para descrever a apresentação em si, Senna novamente fez uso de termos como “andrógina”, complementando que o show era a “coisa mais ousada da noite carioca” e que não havia preconceito na apresentação. Finalizando a nota, o crítico ainda aconselhou os donos da boate Pujol a darem mais destaque aos Dzi, ao invés de tratá-los como uma simples “apresentação de zoológico”.

É interessante lembrar que, desde a sua fundação, o jornal *Correio da Manhã* assumiu-se como espaço de vanguarda nas discussões de temas caros à classe média. Disto decorrendo que, após o golpe de 1964, em função do anseio por liberdade comportamental da classe média, o jornal tenha se destacado como um dos principais opositores do regime militar. Segundo Marques de Mello (2003), isto fez com que o *Correio da Manhã* passasse a ser sufocado pela censura e pela repressão, sofrendo inúmeros boicotes econômicos.

As duas matérias de Senna sobre o Dzi Croquettes perpassavam esta situação conflituosa, afinal o jornalista abordava experiências teatrais de vanguarda, que fomentavam discussões sociais e comportamentais que não eram bem vistas pelo governo naquele momento político nacional, mas que até aquele momento pareciam estar restritas ao exterior. Como conta o pesquisador James N. Green:

No começo da década de 1970, o “*gay power*”, como ficou rotulado pela mídia o movimento internacional, parecia mais um fenômeno remoto e exótico vindo dos Estados Unidos e da Europa, e claramente distante dos problemas concretos das autoridades brasileiras (GREEN, 2000, p. 399).

Assim, se até aquele momento o *gay power* e outros movimentos sociais provenientes dos Estados Unidos e da Europa eram vistos como movimentos distantes da realidade brasileira, peças como as do Dzi Croquettes mostravam que as questões de liberdade sexual exigidas no exterior também eram demandas da população brasileira, por mais que não estivessem nas pautas dos governantes. Nesse sentido, o texto de Orlando Senna demandava o reconhecimento por parte do próprio público e boate de que os Dzi Croquettes não eram apenas uma “novidade exótica” digna de “zoológico”, mas sim um gesto político e libertário que, conquanto

aproximava os atores brasileiros de seus pares estadunidenses e europeus, era principalmente a vocalização de uma demanda da própria sociedade brasileira.

Uma preocupação permanente para jornalistas como Senna, porém, era a atuação dos censores, que vigiavam as publicações da imprensa, sendo os temas políticos os mais visados pelos militares. No entanto a nudez também era considerada subversão moral. Além disso, em 15 de setembro de 1972 a Polícia Federal distribuiu aos jornais cariocas um catálogo intitulado *Regras Gerais de Censura*, no qual notícias sobre a homossexualidade eram vetadas pela censura “moral”, conceito que, conforme Khéde (1981), é a principal ferramenta para a supressão da arte:

Dentre os fundamentos da censura, em todos os contextos históricos em que existiu, o conceito de moral e decência pública sempre foi o mais fluido e subjetivo, sendo responsável pela condenação de verdadeiras obras-primas da literatura universal. (KHÉDE, 1981, p. 75).

Como o conceito de moral é fluido, variável, distorcível e adaptável, pode se encaixar na visão de qualquer grupo que está no poder, e no período de auge do Dzi Croquettes a nudez e a exposição da sexualidade eram compreendidas pelos militares como um ato criminoso que deveria ser restringido ou punido. Foi o que aconteceu com o grupo, quando os seus integrantes tiveram que aumentar o tamanho do calção em suas apresentações (LOBERT, 2010), sendo também vetados de participarem de programas de televisão.

Diferentemente do *Diário da Manhã*, o *Jornal do Brasil* (cujos anúncios eram majoritariamente pagos) trouxe poucas matérias opinativas sobre as exposições do Dzi Croquettes, noticiando apenas a ida do grupo para Paris em publicação de 03 de março de 1975, sob a manchete *A Família Mágica* (Figura 26). Dentre os motivos para a pouca divulgação do Dzi no *Jornal do Brasil*, podemos listar o fato de ele ser um veículo midiático bastante visado pelos censores do governo, já que sofreu com muitas intervenções e proibições de matérias e manchetes. Além disso, o jornal participava do conglomerado midiático que fazia uso do deboche do comportamento³⁷ como forma de criticar o governo militar. Nestes veículos de comunicação, as reivindicações não eram diretas e não se vinculavam à defesa de

³⁷ O “desbunde”, como foi denominado essa forma de crítica ao governo e ao *status quo* do período (ver: HOLLANDA, 2004).

políticas de libertárias ou de esquerda, antes mascarando seu discurso opositor através do humor, forma encontrada para driblar a censura. Talvez por isso, ao contrário dos jornalistas do *Diário da Manhã*, os membros do *Jornal do Brasil* tenham evitado fazer críticas sérias às apresentações.

FIGURA 26 – *JORNAL DO BRASIL*, 13 DE MARÇO DE 1975



FONTE: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional (1975)

Na publicação de 13 de março de 1975, todavia, o *Jornal do Brasil* estampa em suas páginas a matéria *A Família Mágica*, com fotografias dos membros do Dzi Croquettes ocupando mais da metade do espaço de uma folha do jornal. Essas fotos

eram reproduções de imagens da revista francesa *L'Officiel*³⁸, importante periódico de moda e cultura daquele país, e mostrava cenas de um *show* do grupo no Teatro Charles Rochefort, em Paris. Nas imagens os artistas estão usando roupas do espetáculo e interagindo em cena. Somente em duas personagens são fotografados em *close* que possibilita uma percepção maior da maquiagem e dos acessórios. Os atores estão de vestidos e saias rodadas, com as pernas peludas à mostra ou usando meias coloridas. A maquiagem feminina, como batom e cílios grandes, contrasta com os bigodes, e há inclusive uma sátira do nazismo através da bailarina alemã representada no bigode de Cláudio Tovar. O início da matéria textual era constituído por frases do grupo, como: “Nós não temos sexo, nem destino. Somos uma família mágica”, em uma afirmação de que em suas apresentações não havia uma definição de sexo binária. Os demais relatos que compunham as descrições do espetáculo eram traduções da reportagem da revista francesa.

O público alvo da revista *Veja*, coordenada pela Editora Abril, era composto por sua vez pela classe média de direita, bastante preconceituosa com a homossexualidade. Ainda assim, em 14 de fevereiro de 1973, a *Veja* publicou uma matéria com o título *Croquette Power*, fazendo referência ao *gay power* e demais movimentos sociais que estavam surgindo no período (*black power*, direitos civis, feminismo). A matéria, localizada na seção de *shows* da revista, começa descrevendo os espetáculos do grupo no “restaurante” *Pujol*. Segundo a publicação, tais apresentações causavam “surpresa” ao público, agradando a todos pela beleza estética, pela ousadia e “pelos movimentos coreografados”. Nos parágrafos seguintes o texto explica como transcorreu o *show*, o uso de maquiagem, a utilização de acessórios femininos, a dança coreografada e dá ênfase à frase “*não somos homens; não somos mulheres. Somos gente computada*³⁹ *como vocês*”, “*a parte feminina que todo homem tem*”. A descrição ainda afirma que o show termina com todos os atores só de tapa-sexo, e que a proposta diverte, rompendo com a moralidade usual da sociedade. O texto ainda cita os ensaios diários, apontando que os dançarinos são quase atletas, e que o grupo é formado por atores quase todos “rapazes da classe A”, de famílias classe média que tiveram acesso à universidade. Por fim, a matéria vincula fortemente os Croquettes à defesa da homossexualidade,

38 L'OFFICIEL DE LA MODE, edição n° 614 de 1975, p. 198 – 199.

39 “Computada” era uma gíria para indicar pessoas que faziam parte das grandes massas.

uma reivindicação que não era a desejada pelo grupo, que almejava a discussão da binaridade de gênero e o direito de liberdade comportamental universal. De acordo com Lobert (2010):

Por mais que os Dzi se defendessem, a tendência geral era a de atribuir-lhes uma postura reivindicatória de sua preferência e opção sexual, identificando-os primeiro a um croquettes-power, com franca alusão ao gay power norte-americano, e logo a “apóstolos da androginia” (LOBERT, 2010, p. 244).

Os membros do Dzi Croquettes, segundo Lobert (2010), não aceitavam naquele momento a denominação dada a eles pela revista *Veja*, pois não estavam lutando pois não se definiam como um grupo homossexual, mas queriam englobar os problemas sociais de toda a “gente” com seu humor escrachado. Em nenhum momento os integrantes do Dzi Croquettes comentaram sobre movimentos de direitos dos homossexuais, nem mencionaram movimentos como o *gay power*. Pelo contrário: Lennie Dale explicou em certa ocasião que as apresentações dos Croquettes não se tratavam de *shows* de “homossexualismo⁴⁰”, e sim de homens vestidos de mulheres realizando coreografias. Contudo, o título da matéria associa os integrantes do Dzi a essas questões, ao que o grupo decidiu responder no dia 02 de novembro, através de uma reportagem da *Folha de S. Paulo*, em que declararam:

Os Dzi Croquettes não são representantes do *Gay Power*, nem dos andróginos, nem dos homens, nem das mulheres, nem dos brancos, nem dos pretos, mas de todos. Porque ou a gente representa todos ou então não representa nada (DALE apud LOBERT, 2010, p. 245).

Já em entrevista de 02 de agosto de 1973, também ao jornal *Folha de S. Paulo*, o grupo reforçou as suas declarações anteriores, se posicionando como representante de todos os setores sociais que sofrem algum preconceito de classe, gênero ou cor, e não unicamente dos homens gays ou andróginos. O título da matéria na *Folha* é também *Croquette Power*, o mesmo da revista *Veja*, marcando claramente o desejo de resposta.

A matéria da *Folha* traz três imagens que interagem com o texto, na primeira (no alto à direita) aparece somente o coreógrafo Lennie Dale, com a legenda “Lennie: gestos bruscos e ritmados”. Conforme revela a reportagem a fotografia se

⁴⁰ Expressão utilizada no período.

trata da abertura de um show, e o vestuário de Dale é descrito como: “[...] rosto coberto de pó dourado, um corpete preto e dourado, saia vermelha repicada sobre um saiote preto e, por fim, uma calça preta de bainhas verdes. Ele canta *lansã* em homenagem a Caetano e Gil” (FOLHA, 1973). Abaixo da matéria estão duas outras fotografias, na primeira aparece Carlos Miele homem de terno e outro ator não identificável (pela maquiagem), e na última vários atores com roupas de cena fazendo caretas e gestos. A legenda para as duas fotografias é “Miele, no clima, e os croquettes: a parte feminina que todo o homem tem”.

FIGURA 27 – FOLHA DE S. PAULO, 2 DE AGOSTO DE 1973

SHOW

Croquete-power

Entre corpetes e saíotes, o público que tem quase todos os dias o espetáculo é bem frequentado: neste ano, Mônica Pajol, em Ipanema, para ver “The Company”, com Lúcia Dada, os Del Croquettes e Luis Carlos Miele, se sente satisfeito de não ser enganado pelo falso brilho do espetáculo.

“Mas Dale”, “Del Croquettes” e outros espetáculos, além de fazer de uma plateia que possui vista à rua um show de estado e organizado e, nos seus momentos coreográficos, de honra. Um se lembra que não são competições, mas sim final todos gostam.

“Neste espetáculo é divertido assistir de dentro, que, embora, o público sente o espetáculo, e um show que parece impossível é apresentado”, explica Wagner Ribeiro, há anos, autor de uma reportagem de Del. O “show”, oficial brasileiro, está a ser apresentado oficialmente de dentro para.

Críticas — O espetáculo é aberto por Luis Dale, que faz o canto e primeira parte. Com a sua saia de um pé dobrado, um corpete preto e dourado, uma vermelha repicada sobre um saio preto e, por fim, uma calça preta de bainhas verdes, ele canta “lansã” em homenagem a Caetano e Gil.

Depois, vem o espetáculo que começa com um show, com “Vapor de Lúcia”, de Lúcia e Lúcia, e com a introdução do palco por Miele. São grupos profissionais brasileiros, montados, não que se sentem. Lúcia, um momento de espetáculo moderno, canto, dança, repete e gira, enquanto o público aplaude. De repente,

ele diz: “Assim como um disco sobrevive para manter este espetáculo. Mas hoje, até o disco da noite está completo”. E aponta para um dos discos da casa, perguntando: “Se estas ocupações do Pajol.”

Cinco minutos depois, ele mesmo no palco como presença diferente de de dentro. Com sua fantasia e saíotes lembrando muito o modo de apresentação de filmes “Cahiers”, explica ao público, em tom de ameaça: “Não somos homens, não somos mulheres. Somos gente organizada como vocês. Há não temos divisão nem sexo?”

Neste momento, espontaneamente, com grandes gritos e exclamações caricatas, entram os Del Croquettes. Rostos e líbios pintados, lanças, olhos pingando, penas e pedras, eles avançam o que chamam de “a parte feminina que todo homem tem”.

Atleta — “Há é um show de homenagem”, explica Luis Dale, “mas não há tempo e pena. Cantamos e dançamos de dentro e para o público, há que vontade de trabalhar, a margem de lucro desaparece. E mesmo com roupas femininas fazemos uma dança que há verdadeira atleta não apenas de fazer”. A plateia ri, concordando.

Com a entrada em cena dos dois croquettes, o show ganha mais movimento. O grupo — formado há alguns meses e composto principalmente por rapazes da classe A — mostra este forte por ele. Todos usam suas posições isoladas e não se arrastam.

Depois, ouvindo uma melodia conhecida de fora, Luis Dale dança o tempo “La Company”, com grande entusiasmo, para um público a sua altura já não escondido.

Na terceira parte, enfim, o show-man

Miele entra em cena. Embora muito bem ensaiado, seu movimento voluntariamente com os braços e lanças dos Del Croquettes (como um trabalho organizado, os homens, “uma indústrias”, como diz um de seus componentes), ele consegue se adaptar ao clima festivo do espetáculo. E só depois de mais de duas horas chega o “gran finale”. Ao som da música “Del Croquette”, todos não se despedem em cena e acabam apenas com o tapa-tema. O que é motivo de satisfação para os mais assustados, que já esperavam um final menos complicado. “Essenciais filmes e nos divertimos tanto com o público, que tem uma participação”, diz Luis. E a parte reservada pelo profissionalismo com que ele e todos os demais realizam seu trabalho show.

■ Maurício Dias



Luis Dale: gruta bruxas e ritmadas.




Miele, no clima, e os croquettes: “A parte feminina que todo homem tem”

VEJA, 14 DE FEVEREIRO, 1973

FONTE: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional (1973)

Conforme defenderia Peter Burke (2004), ao analisar matérias como estas que viemos citando, faz-se necessário ler nas entrelinhas, além das legendas, da descrição da cena e dos ângulos criados pelo fotógrafo:

No caso de imagens, como no caso dos textos, o historiador necessita ler nas entrelinhas, observando os detalhes pequenos, mas significativos – incluindo ausências significativas – usando-os como pistas para informações que os produtores de imagens não sabiam que eles sabiam, ou para suposições que eles não estavam conscientes de possuir (BURKE, 2004, p. 238).

Burke (2004) afirma que as imagens nunca são isentas de representações, havendo sempre um interesse na sua produção, seja ele político ou social. Isto porque, embora as imagens partam de referências reais, é preciso lembrar que os ângulos, os recortes e as poses carregam o interesse do jornalista, e, conseqüentemente do periódico em que estão inseridas. Este parece ser o caso das diferenças entre as imagens escolhidas para estampar as matérias sobre os Croquettes no *Jornal do Brasil*, na *Folha* e na *Veja*, por exemplo.

FIGURA 28 – REVISTA VEJA, 1 DE MAIO DE 1974

COMPORTAMENTO

O quarto sexo

Eles, ou elas, acreditam que é perfeitamente possível dispensar os determinismos da natureza humana — e, portanto, não precisam parecer homens ou mulheres. Tanto podem vestir longas capas espartanas e calçar coturnos militares, quanto colarinhos brancos de lã e sapatos de salto alto. Muitos os consideram apenas uma moda passageira, ditada nos Estados Unidos e Europa por algumas das mais andróginas estrelas do momento, entre as quais incluem a lida feminista Kate Millett, o cantor de rock David Bowie e a atriz cosmográfica Maria Schneider, do filme "Último Tango". Mas sociólogos e psicólogos debatem seu caráter de visto tanto quanto o dos homossexuais. São os "andróginos", cujo número, depois da moda ter deceleradamente diminuído no exterior, começa a se multiplicar nas grandes cidades brasileiras.

Produtos da moda ou fenômeno psicológico, o fato é que os primeiros andróginos brasileiros começaram a aparecer no ano passado, após dois distantes shows que o grupo Dzi Croquettes e o conjunto musical Sess & Me-Bandos apresentaram sucessivamente em São Paulo e no Rio. Ao abrir-se incerta, como os próprios andróginos, se dividiam exatamente ao meio. Para um, sua peculiar bissexualidade seria uma doença; para outros, "uma condição inata". Hoje, a definição de andróginos não parece provocar mais que cochichos maliciosos. Como o de uma idosa senilera, na semana passada, durante um jantar no Casino d'Amico Pólis, em São Paulo, muito freqüentada por andróginos e semi-andróginos: "Eles me lembram os rapos. Possuem um sexo que nem sempre funciona".

Dízimas — Por enquanto, a andróginia se difunde com maior intensidade no Brasil, entre aqueles que nutrem homens. Talvez por isso, os andróginos brasileiros ainda sejam vistos por muitos como pessoas que tentam adotar a bissexualidade apenas para desafiar a homossexualidade. No Rio, em pontos como o pier de Ipanema, o restaurante Grândola, e em São Paulo, em locais como o restaurante Eduardo e a boate Medival, eles podem ser facilmente reconhecidos em suas roupas extravagantes. E, segundo afirma um conhecido ator paulista, "sua andróginia se resume em circular no título da noite com uma garota e permanecer o final dela em companhia de um rapaz". Mesmo entre os homossexuais existem aqueles que dividem da existência de alguns ocios como a bissexualidade.

O paulista Mário, 18 anos, rebelante de outro, chega a revelar que muitos de seus amigos aderiram a nova discriminação como tentativa de se libertarem de antigos preconceitos. "Não é fácil carregar certas rédeas que nos aplicam. O de andróginos, pelo menos, não possui



Salomão: "O que falta é definição"

aguda inclinação conceitual de aderentes homossexuais do tipo da Califórnia, no Rio, e da posse da República, em São Paulo".

Paradoxalmente, Mário se declara "um dos poucos verdadeiros andróginos do Brasil". E se explica: "Quando me dá uma pequena colada de interior, surprenda sempre as garotas apenas para manter uma imagem diante de minha família. Mas, quando estou em São Paulo, continuo sentindo atração por elas". Segundo ele esclarece, até para um categorizado esperto no assunto não é fácil identificar quem é realmente andróginos. "Eu próprio não saberia responder se Alice Cooper e Cristiano Vileso devem ser incluídos na categoria".

Definições — Na verdade, a quase impossibilidade de discriminação de andróginos e do gênero de algumas floras humanas não se deve apenas às dificuldades de estabelecimento de que seria normal e anormal. Mas também à própria ambigüidade criada pelos intermediários, que misturam a aceção semântica de uma palavra definida com tanta clareza pelos dicionários: "Andróginos — o mesmo que hermódrito; com um homem e à mulher". Wagner Ribeiro, 37 anos, líder do grupo **Dzi Croquettes** por exemplo, estudado em idílios de genologia hippie, assegura que andróginos significa "homem e mulher com o mesmo peso social". Um estudante paulista, de espírito mais astucioso, conceitua andróginos como "um homem ou uma mulher que tem 50% de relações homossexuais e 50% de relações heterossexuais".

No nível de certa intelectualidade de São Paulo e do Rio, que se tem pelo menos citaí Herbert Marcuse, Wilhelm Reich, David Cooper e pensadores de outras estranhas, a palavra andróginos ganha contornos ainda mais complexos: "Trata-se de uma nova sexualidade, que transcende a antiga. O androginitismo será integralmente aceito pelo homem do futuro — a prova disso é seu atual relacionamento entre a juventude".

De fato, novas formas para velhas conceitos sempre encorajam fascínio na juventude. Sem se importarem com as opiniões, muitas personalidades de peso vão apontando ou manifestando sua bissexualidade, como Alexandre, o Grande, Napoleão Bonaparte e principalmente João César, que chegou a ser chamado de "homem de todas as mulheres e mulher de todos os homens". Explica o psiquiatra Jorge Elias Sakuma, professor da Pontifícia Universidade Católica do Rio, que o fato do androginitismo encontrar maior receptividade entre a juventude se deve à falta de definição do adolescente, "que ancora-se nos valores de Alice Cooper uma justificativa associante e temporária para sua própria indecisão".

Figuras expressivas de inteligência brasileira recusam-se a debater o fenômeno. "Trata-se do produto de uma má-



Wagner Ribeiro: "Um só peso social"

VEJA, 1 DE MAIO, 1974

FONTE: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional (1974)

No dia 01 de maio de 1974 a reportagem *O quarto sexo*, localizada na seção de comportamento da revista *Veja*, trouxe os temas da definição sexual, da homossexualidade masculina e da androginia de volta à tona, citando novamente o Dzi Croquettes como exemplo. A revista entrevistou sociólogos e psicólogos para explicar este novo personagem social, e Wagner Ribeiro e outros artistas considerados defensores dos homossexuais ou andróginos também foram entrevistados.

A reportagem começa pautada pela questão de gênero: "Eles, ou elas, acreditam que é perfeitamente possível dispensar o determinismo da natureza

humana – e, portanto, não procuram parecer homens ou mulheres” (VEJA, 1974). No decorrer do texto a androginia é mencionada como uma “moda” oriunda de artistas estrangeiros, que “começa a se multiplicar nas cidades brasileiras”. A revista aponta que a chegada desse movimento ao Brasil se deu pelo grupo Dzi Croquettes⁴¹, e entrevista Wagner Ribeiro, então com 37 anos, e possuidor, segundo a revista, de ideias “hippies”. Na fotografia da matéria o ator aparece vestido de mulher (ainda que de modo muito mais “comportado” do que em suas apresentações teatrais), e sua figura é colocada em comparação com a dos demais entrevistados da matéria. Ribeiro defende que a proposta de androginia é “homem e mulher com mesmo peso social”, mas a revista não explica o que o artista quer dizer com “peso social”, não aprofunda a questão, e imediatamente passa a palavra para um jovem de 19 anos que define androginia como homossexualidade. A *Veja*, assim, não dá espaço real a Ribeiro, e arremata o texto afirmando que o “[...] androginismo brasileiro não merece ser levado a sério. A revista assim simula publicar as duas perspectivas, construindo a impressão de imparcialidade, mas privilegia o discurso conservador em detrimento da expressão artística dos Croquettes.

Assim como outras revistas, portanto, a *Veja* utilizou o Dzi Croquettes como pano de fundo para elaborar matérias sobre a homossexualidade, se apropriando da androginia dos personagens para afirmar as concepções preconceituosas do veículo sobre a questão, banalizando-a como um modismo, algo passageiro, sem suscitar no leitor uma reflexão maior sobre o tema, como quando termina seu texto com a seguinte conclusão:

Sem dúvida, ao contrário de diversos andróginos dos Estados Unidos, que assumiram francamente seu bissexualismo, a ponto de registrarem seus filhos com nomes ambíguos (Orion, Taharah, Rumi etc.) os do Brasil tendem a formar apenas um gueto social. (...) O androginismo brasileiro ainda não merece ser levado a sério (VEJA, 1974).

O posicionamento da *Veja*, que trata os movimentos sociais brasileiros como inferiores aos norte-americanos e europeus, também tem relação com o que

⁴¹ No começo da década de 1970, a figura unissex popularizada por Caetano em 1968 foi levada ainda mais longe por outros artistas, de modo mais notável pelo grupo de teatro Dzi Croquettes e o cantor Ney Matogrosso. Ambos usavam o desvio de gênero e a androginia para desestabilizar as representações padronizadas do masculino e do feminino (GREEN, 2000, p. 409).

Fernando Marques Penteado e José Gatti abordam em *Masculinidades: teoria, crítica e artes* (2011):

Mobilizações, música e modas internacionais faziam parte de um imaginário criado no Brasil sobre uma São Francisco ou uma Amsterdã mais “avançada” e mais “iluminada”, onde os gays e lésbicas viviam num paraíso de liberdades sexuais e sócias. Entretanto, o conteúdo do movimento brasileiro e os seus rumos forma 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 (PENTEADO; GATTI, 2011, p. 134).

Os periódicos (e mesmo a sociedade) brasileiros enxergavam a androginia e os movimentos gays como tendências estrangeiras, como desejos e formas de expressão imaginadas lá fora, mas que não eram adaptáveis à realidade nacional. A representação da masculinidade brasileira seguia o estereótipo do homem viril *versus* o homem efeminado e homossexual. Os Dzi Croquettes, naquele momento, defendiam não pertencer a nenhuma destas classificações, e por isso parte da imprensa dizia que os atores eram homossexuais não assumidos e não deveriam ser levados a sério. Como pontua Lobert (2010):

A imprensa voltou-se à palavra “homossexual”, sempre ávida por renovar-se, aproveitaria amplamente o filão. Revistas como *Veja*, *Manchete*, *Ele e Ela* dedicaram matérias sobre o assunto, deslocando o espaço tradicionalmente exclusivo sobre a categoria masculina e feminina para o “andrógino”, que serviu como gancho para abordar publicamente o tema (sem criar grandes constrangimentos aos leitores), (1973-1974). Para outros setores da população, informados pela divulgação imprópria que dava maior peso ao sensacionalismo, o assunto passou como uma moda mais do que um motivo para reflexões profundas sobre segregações e preconceitos (LOBERT, 2010, p. 251).

Comparado aos jornais brasileiros até aqui abordados (*Jornal do Brasil* e o *Correio da Manhã*, por exemplo), *O Globo* é recente, tendo sido fundado em 1925, e tornando-se somente em 1960 um diário matutino que ganhou credibilidade através do seu quadro de jornalistas e inovações técnicas⁴². O jornal não trazia anúncios (que são pagos) sobre shows, e por isso a frequência do Dzi Croquettes em suas páginas em geral era exclusivamente motivada pelo coreógrafo Lennie Dale,

⁴² Além de assumir a liderança na tiragem nacional da imprensa diária, o jornal distingue-se pelas inovações gráficas e fotográficas, bem como pela adoção, nos estertores do regime militar, de um padrão informativo de qualidade, buscando resgatar a meta original de um jornalismo independente (MELLO, 2003, p. 210).

contratado do Grupo Globo para alguns programas de televisão⁴³. Ainda assim, Any Bourrier, jornalista especialista em assuntos internacionais - e patrocinada pela Varig -, noticiou em 24 de dezembro de 1974 as apresentações do grupo em Paris, nomeando a matéria como *Dzi Croquettes, as internacionais*, com o intuito de relatar o sucesso dos *shows* internacionais dos Dzi, dando ainda ênfase à presença de Lennie Dale e de artistas famosos⁴⁴ em suas apresentações.

Conforme a matéria escrita pela jornalista, dois grupos de opinião se formaram em Paris: um que determinou que ela “não é para todos os públicos”; e outro que dizia se tratar de “arte em excesso”. Ambos os lados concordaram que era um *show* de travestis. Na matéria, a voz que prevaleceu no Dzi Croquettes foi a de Lennie Dale, que se orgulhou por apresentar um *show* de brasileiros na Europa. Através deste texto *O Globo* reforçou os estereótipos de travestis, pois não se opôs aos discursos dos outros meios de comunicação e reafirmou ser um “espetáculo de travestis brasileiros”. Em nenhum momento a jornalista mencionou a questão da igualdade de gêneros. Além disso, a matéria destaca o talento dos artistas que “são brasileiros” e fazem sucesso no exterior, sem, todavia, mencionar a censura que o grupo sofreu em seu país natal⁴⁵, nem nada sobre a situação política pela qual o país passava com o regime militar. A matéria, pelo contrário, narrava a viagem do grupo como se tivesse sido uma escolha própria, como se houvesse sido uma conquista internacional do país.

⁴³ “Ele estava no ‘Fantástico’ [programa da Rede Globo de Televisão]” (LOBERT, 2010, p. 23).

⁴⁴ Liza Minnelli e Mick Jagger, vocalista da banda inglesa Rolling Stones.

⁴⁵ Conforme Cláudio Tovar: “Ficamos por dois meses impedidos de subir no palco. Ninguém sabia os motivos. Depois de todas as pessoas influentes possíveis e imaginárias, conseguimos ser liberados. É claro que saímos desse episódio muito machucados. Estávamos fazendo um trabalho lindo e, apesar disso, não podíamos sequer aparecer na televisão! Foi quando decidimos ir para Europa”. (p. 27).

FIGURA 29 – O GLOBO, 24 DE DEZEMBRO DE 1974

Dzi Croquettes, as internacionais

De Any Bourrier, via Varig

Nos círculos artísticos de Paris circula uma lenda segundo a qual o teatro Charles de Rochefort, uma pequena sala de 200 lugares situada no 17.º distrito de Paris, é um teatro maldito. É lá que se apresentam, durante três meses, primeira escala de sua turnê internacional, os **Dzi Croquettes**.

É provável que o sucesso do espetáculo de travestis brasileiro acabe com esta lenda. O entusiasmo que despertou, em Paris, a estréia das (ou dos) **Dzi** é imenso. "Le Monde", o jornal mais sério da

capital francesa, consagra a Lennie Dale e seu grupo uma coluna inteira, intitulada "o travesti é a arte do excesso", louvando a fantasia delirante e a alegria de viver dos treze rapazes brasileiros. Na revista "Le Point", Jean Michel Royer diz que **Dzi Croquettes** é "um espetáculo alegre, um happening delirante, uma revista louca... louca". Mas nem todos estão de acordo. "France Soir" afirma que os espetáculo é "chocante" e "não pode ser aconselhado a todos os públicos", ao passo que o sisudo "Le Figaro" afirma que **Dzi Croquettes** é "um espetáculo para adultos", um "show de travestis sem vulgaridade".

Se o sucesso de um espetáculo teatral pudesse ser medido pelo número de celebridades presentes na estréia, os **Dzi** poderiam estar certos de que a Cidade Luz já está a seus pés. Jean Claude Brialy, Madame Sukarno, Verushka, Regine, Jacques Demy e muitas outras estrelas do "tout Paris" aplaudiram o espetáculo de Lennie Dale e Wagner Ribeiro de Souza.

Para ser compreendido em Paris, o show sofreu algumas transformações: a festa em que eram satirizadas certas celebridades brasileiras foi substituída por uma imitação de Carlitos e Billie Holiday. O texto foi traduzido para o francês por Wagner Ribeiro de Souza, mas as canções foram interpretadas em português.

Após a estréia, Lennie Dale declarou: "O grupo está muito empolgado com o sucesso que obteve, porque Paris é a primeira escala e estes aplausos são estimulantes. Os franceses compreenderam que se trata de um trabalho novo, original, livre. Depois vamos enfrentar Londres, Amsterdã e Nova York".

A dificuldade de enfrentar o público de Paris durante três meses não os amedronta. O próprio empresário do teatro Rochefort pediu-lhes para ficarem mais três meses em cartaz. Mas viver definitivamente em Paris não tenta os **Dzi**. "Somos brasileiros", disse Lennie, "apesar de sabermos o quanto uma turnê pelo mundo é importante para o desenvolvimento do nosso trabalho, temos a certeza de que nosso destino é voltar para o Brasil".

Segundo o cartaz colocado à porta do teatro, a companhia brasileira é fabulosa



TEATRO CHARLES DE ROCHEFORT
44, RUE DU ROCHER
DZI CROQUETTES
ESPECIAL PREMIERE TRAVESTIS BRASILEIRES

FONTE: Acervo O Globo online (1974)

Este suposto "esforço" de internacionalização em busca do é reafirmado em nota de 05 de março de 1974, chamada *Dzi croquettes: uma grande família*, em que a jornalista narra os longos ensaios que transformaram atores em bailarinos, o uso de roupas feitas por eles mesmos, e conta sobre a pretensão da compra de uma chácara, para que todos pudessem morar juntos e compartilhar um espaço para ensaiar com maior frequência. Tudo sem comentar nenhuma das dificuldades causadas ao grupo pela censura. Assim, a perspectiva apresentada pelo jornal O

Globo estava alinhada à ideia de progresso da cultura brasileira desejada pelo regime militar.

FIGURA 30 – O GLOBO, 5 DE MARÇO DE 1974

Janet Clair.

DZI CROQUETTES: UMA GRANDE FAMÍLIA

Para os que pensam que a alegria e a loucura que os Dzi Croquettes levam para a prala do Pier ou para o palco do Teatro da Prala significam irresponsabilidade, alguns esclarecimentos:

O pessoal faz duas horas de aquecimento antes de iniciar cada espetáculo no teatro. E tem mais, quem chega atrasado mais que dez minutos leva uma multa de 50 cruzeiros. Na véspera da estréia, o próprio coreógrafo Lennie Dale o mais três croquettes chegaram atrasados ao ensaio e mesmo que uns alegassem que o Lennie tinha marcado outra hora, o próprio fez questão de assumir a culpa e molhou a caixa dos Dzi com seus cinqüentinha.

Detalhe que ninguém sabe: cada um dos Dzi faz suas próprias roupas de cena. Ou de mão própria ou de costureira, mas cada um imagina, faz, paga e usa o que bem entende no espetáculo.

Planos croquetteanos: a compra de um sítio lá pela Barra onde possam morar todos juntos, como fizeram numa grande casa de São Paulo durante os oito meses da temporada paulista. Quando o pessoal está de bobelra em casa... um ensaiozinho a qualquer momento em edição extraordinária. Depois ainda tem gente que não sabe como é que alguns que quando entraram para os Dzi nunca tinham dançado, agora estão acabando com o baile.



Estas questões se explicam pelo fato de que *O Globo* contava com o seu próprio departamento de censura⁴⁶, no qual os textos eram editados para que estivessem em consonância com as aspirações do Governo. O interesse do Grupo de Comunicação Globo era atender aos critérios determinados pelos militares e receber investimentos. Assim, conforme explica Maria Cristina Castilho Costa (2014):

Nos anos 1970, as Organizações Globo eram, na prática, a empresa de comunicação do regime. Vários pesquisadores afirmam que os governos militares não apenas investiram na expansão da sua rede, como também lhe concederam privilégios, como o de receber publicidade institucional (COSTA, 2014, p. 88).

Após o golpe militar o jornal *O Globo* cresceu e se destacou diante dos demais órgãos de comunicação, recebendo fortes investimentos no setor televisivo, com a importação de equipamentos e cooperação com multinacionais, como a *Time-Life*, por essa razão era de interessante da organização manter boas relações com os golpistas de 1964 (MELLO, 2003). Daí que as questões referentes à sexualidade e aos homens vestidos de mulher e vivenciando uma experiência de feminilidade a partir dos diálogos, não seja citada nessas reportagens. Estas matérias foram construídas, afinal, para atender ao que era permitido pelos critérios da censura, e a visão que chegava aos leitores precisava estar de acordo com os parâmetros ideológicos e morais da ditadura militar.

Quando ocorriam atitudes de rompimento destes valores, como as performances apresentadas pelo grupo Dzi Croquettes - que estavam dentro das concepções libertárias da contracultura dos anos 1970 (HOLLANDA, 2004) -, havia discordância com o poder vigente, e o jornal *O Globo* “apaziguava” o debate ideológico, alterando a maneira pela qual a caminhada de grupos como o Croquettes seria conhecida pelo grande público. Desta forma aplicavam em suas reportagens o conceito de “interdições das palavras”⁴⁷, exemplificada pelo filósofo Michel Foucault

⁴⁶ Segundo Beatriz Kushnir em *Cães de guarda: Jornalistas e censores* (2004), do AI-5 à Constituição de 1988 a Rede Globo contratou um antigo funcionário do DCDP (*Divisão de Censura de Diversões Públicas*) para avaliar os programas de televisão antes que eles fossem enviados à Brasília.

⁴⁷ Suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjugar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de exclusão. O mais evidente, o mais familiar também, é a interdição. Sabe-se bem que não se tem o

(2003). A interdição é definida como ação de um Estado autoritário que visa bloquear a capacidade crítica dos sujeitos em assuntos considerados tabus, por meio da censura, desvio de assunto e desvalorização de quem o propaga:

Do que é interditado não se deve falar até ser anulado no real; o que é inexistente não tem direitos de manifestação nenhuma, mesmo na ordem da palavra que enuncia sua existência; e que deve ser calado encontra-se banido do real como interdito por excelência. (FOUCAULT, 2003, p. 82).

Assim, quando a reportagem de *O Globo* desvia o foco para problemáticas sem relação com a apresentação e restrição de liberdade do grupo Dzi Croquettes, ela constrói uma narrativa artificial que finge a inexistência destes percalços: pelos artifícios do jornal, o leitor não reconhece o fato, e seu olhar é encaminhado para outros assuntos, transformando um acontecimento gerado pela censura em um caso de sucesso artístico no exterior.

Quando o grupo retorna da turnê na Europa e recomeça a produção dos espetáculos, *O Globo* faz outras matérias, publicadas em 1976 sob os títulos *Uma Ópera pop dos Dzi Croquettes, com violência, plumas e paetês*; e *Madame Satã, marginal sem culpa*, abordando duas montagens dos Dzi Croquettes, a primeira peça a ser encenada naquele ano, e a outra no ano seguinte. *Madame Satã* conta a história de um personagem homossexual marginalizado pela sociedade na década de 1940, e pretende “mostrar o lado humano” e as “barreiras” pelas quais o personagem passou. O outro espetáculo é a peça *Romance*, escrita por Wagner Ribeiro e Cláudio Tovar, que se passa no século XVI e XVII em Veneza, quando o *pierrot* se envolve com a colombine, e portanto mistura elementos da *Commedia dell'Arte* com personagens recriados que acabaram se tornando clássicos do carnaval brasileiro.

A matéria faz uma retrospectiva por meio de uma entrevista curta com Cláudio Tovar, que aborda a concepção do grupo, as suas apresentações, bem como as novas perspectivas e o sucesso na imprensa nacional e estrangeira. Mais uma vez o jornalista evita tocar diretamente em alguns temas, e assuntos polêmicos são tratados como parte de um passado longínquo, criando uma sensação de distanciamento dos acontecimentos em torno dos anos de 1960 e 1970. A ideia do

direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um enfim, não pode falar de qualquer coisa (FOUCAULT, 2003, p. 8-9).

Outro periódico que abordou as apresentações do grupo foi *O Cruzeiro*. Esta revista, lançada em 10 de novembro de 1928 por Assis Chateaubriand, era distribuído por todo o território nacional, e graficamente a revista era a mais sofisticada do jornalismo brasileiro até a década de 1960. Sua boa impressão e papel de qualidade superior somava-se ao grande uso de fotografias coloridas, tornando-a muito atraente ao público de classe média. Na década de 1970 a revista já se encontrava em declínio, mas ainda possuía grande circulação, e o seu encerramento se deu apenas no ano de 1985.

FIGURA 32 – O CRUZEIRO, 1974



FONTE: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional (1974)

A reportagem *Dzi Croquettes: Lennie Dale e os andróginos tipo exportação*, foi publicada em *O Cruzeiro* em 1974, sendo assinada pelo jornalista Renato Kloss em parceria com o fotógrafo Vieira de Queiroz⁴⁸. A matéria, coberta por imagens do

⁴⁸ O jornalista que fez a matéria sobre o grupo foi Renato Kloss (1974), que trabalhou na revista até 1975 e depois foi editor de televisão da Globo. O fotojornalista que ilustrou a reportagem era Vieira de Queiroz, que trabalhou na cobertura da vida noturna carioca na década de 1970. Ambos eram responsáveis pela coluna de atrações da cidade do Rio de Janeiro.

sexualidade, e da necessidade de não classificá-los, pois a compreensão de sua proposta dependia que os integrantes fossem entendidos apenas como “gente”, “como todos vocês”, e este discurso até estava presente no texto da revista. O *Cruzeiro* todavia se aproxima de outros veículos midiáticos ao reafirmar que “[...] o grupo é bom como os estrangeiros e podem se apresentar lá”, mas não são “[...] gente como todos, são andróginos e não travestis” (CRUZEIRO, 1974), retomando o discurso de que qual a homossexualidade pertence a uma classe superior, a classificando como andrógina, em contraste aos travestis, comumente pertencentes ou vinculados à classes sociais tidas como subalternas (ver: GREEN, 2000; 2003; e 2018).

Após estas leituras da mídia sobre as relações de gênero do grupo, os membros decidiram seguir outros rumos. Para Lobert (2010), a preocupação dos periódicos em classificar os espetáculos e o grupo como homossexuais foi um dos principais motivos para os Dzi Croquettes buscarem outros caminhos após 1974:

Porém, um ano mais tarde – 1974 –, entre os Dzi começou a haver um processo de deterioração do valor artístico de “andrógino” e de seu significado, pelo efeito das repercussões na imprensa e no público, e a tendência geral de confiná-lo em certas categorias classificatórias bem definidas, relacionadas a uma interpretação do homossexualismo de maneira preconceituosa, o que levou alguns atores a exprimir o desejo de suprimi-lo (LOBERT, 2010, p. 241).

Além destes grandes periódicos, todavia, o grupo também recebeu – durante seu período de atuação – a atenção da crítica especializada. Entre os críticos de teatro que escreveram sobre os Dzi Croquettes estava Sábado Magaldi, colunista do *Jornal da Tarde*, de São Paulo, que escreveu três artigos aqui destacados sobre a trupe, cujos títulos são respectivamente: *Andróginos: gente computada igual a você*, publicado 17 de maio de 1973; *Ladies da Madrugada*, no dia 6 de setembro de 1974; e *Romance*, que circulou no dia 30 de agosto de 1976. É importante ressaltar que o *Jornal da Tarde* pertencia ao grupo *O Estado de S. Paulo*, e ambos faziam oposição à política do regime militar⁴⁹. Sábado Magaldi era doutor em Letras e Filosofia pela Universidade de São Paulo, foi professor universitário e exerceu no jornalismo os cargos de redator no jornal *O Estado de S. Paulo* e da

⁴⁹ No ano de 1973, *O Estado de S. Paulo* e o *Jornal da Tarde* passaram a remeter às agências de propagandas e a leitores eminentes cópias em xerox das matérias proibidas (DINES, 1986 p.135).

revista *Teatro Brasileiro*, além de atuar como crítico teatral do *Diário Carioca* e do *Jornal da Tarde* (STEEN, 2014). Magaldi, no artigo *Ladies da Madrugada* satiriza o fato de que

[...] um turista que desejasse conhecer a sociedade brasileira através do teatro, nos últimos tempos, concluiria que não temos desajustes sociais, superamos os conflitos verdadeiros de grandes camadas do povo e não precisamos reivindicar nada. A única preocupação e o único problema do país é o homossexualismo (MAGALDI apud STEEN, 2014, p. 351).

Já na crítica escrita em maio de 1973, intitulada *Andróginos: gente computada igual a você* (MAGALDI apud STEIN, 2014, p. 295), Magaldi apontou que o espetáculo seria definido mais facilmente pelo que ele não era do que pelo que era. Isto porque, conforme o crítico, o Dzi Croquettes não fez uma reivindicação de cidadania para o “homossexualismo”⁵⁰, como palestras ou movimentos de libertação homossexual, e tampouco realizou um *show* de travestis, como em outras peças analisadas por ele mesmo em que os intérpretes buscavam representar papéis de mulheres. Assim, para Magaldi o primeiro ponto a ser identificado é que os Croquettes não tratavam da homossexualidade nem do travestismo. Em seguida considerou que o grupo inovou ao não exigir que a plateia entendesse a representação da sexualidade, e acrescentou que a apresentação também debochava da própria cena *underground* em que se inseria. O crítico ainda descreveu o desenrolar do *show*, as maquiagens, as coreografias bem realizadas, e as roupas femininas em contraste com as barbas, finalizando o seu artigo com a manifestação do desejo de que o *show* fosse apresentado numa sala de teatro, para que chegasse ao maior número de pessoas, para “computar-se em meio à nossa melhor vanguarda teatral” (MAGALDI apud STEIN, 2014, p. 295). O crítico voltaria a essas questões ao publicar *Ladies da Madrugada*, em 1974, em que procura diferenciar o Dzi Croquettes de outros grupos de teatro:

Como, no Brasil, além da burrice, está institucionalizado o machismo, Dzi Croquettes representavam uma contestação clara ao sistema. Eles abriram uma fissura no nosso comportamento hipócrita, jogando na cara do espectador a realidade que ele esconde ou admite degradada pelo deboche. Dzi Croquettes podiam ser vistos acima de uma mera luta pelos direitos de cidadãos andróginos (MAGALDI apud STEEN, 2014, p. 351).

⁵⁰ O crítico teatral utilizava o termo homossexualismo, que era vigente no período.

Já após o retorno dos Croquettes da Europa e da divisão do elenco, o *Jornal da Tarde* voltou a publicar uma coluna de Magaldi sobre o grupo, em 30 de agosto de 1976. Neste texto Magaldi abordava a peça *Romance*, observando que o grupo se encaminhava para outros temas, buscando “uma nova saída”. Nesta nova narrativa o grupo estava passando da temática do não-binarismo de gênero para um romance entre três indivíduos, uma personagem feminina e duas masculinas, que acabava aí sim por tocar na temática da homossexualidade, “[...] quando o gosto de dois homens pela mesma mulher denunciaria entre eles um toque homossexual” (MAGALDI apud STEIN, 2014). Em sua matéria o jornalista também faz elogios ao palco, às coreografias e aos trajes em cena, bem como à direção de Cláudio Tovar.

Comparado aos demais jornalistas citados nesse subcapítulo, Sábado Magaldi foi, portanto, destacado por apresentar o espetáculo do grupo com riqueza de detalhes, pelo conhecimento dos elementos do teatro, e pela ampla noção do panorama em que as peças realizadas se inseriam. Assim, Magaldi foi um dos únicos jornalistas do período a reconhecer o talento dos artistas e a qualidade da peça na construção e discussão de gênero, sem vinculá-los aos estereótipos em que caíam os demais jornalistas que abordaram a trajetória do grupo.

Excluindo-se Magaldi, vimos que, entretanto, a maioria dos jornalistas se referiam ao grupo de forma pejorativa e preconceituosa, e isto tinha um efeito sobre seus leitores. Como relata Eduardo Escorel sobre sua própria experiência filtrada pelo preconceito: “Pessoas da minha laia deixaram de ver, na época, os Dzi Croquettes. Preconceituosos, perdemos a oportunidade de testemunhar os espetáculos do grupo, raro exemplo de ousadia, criatividade e talento” (ESCOREL, 2010, p.1). A autocrítica de Escorel demonstra que, nos idos de 1960 e 1970, seu pensamento estava em consonância com jornalistas que definiram o comportamento do grupo como “modismo” (revista *Veja*) e como um “*show* de travestis brasileiros” (jornal *O Globo*). Por outro lado, em oposição à essas críticas negativas se posicionavam críticas positivas como a de Orlando Senna no *Correio da Manhã* e, claro, Sábado Magaldi no *Jornal da Tarde*.

Seja positiva ou negativa a atenção, de qualquer forma o interesse da mídia pelo grupo se deu por seu sucesso de público, o que tornava o Dzi Croquettes um fato noticioso. Falar do grupo atraía a curiosidade dos leitores de jornal, e o que parece ter ocorrido foi uma necessidade que os jornalistas sentiram (ou um limite de

sua própria capacidade imaginativa) que gerou a necessidade de a mídia defini-los dentro de padrões pré-estabelecidos. Como explica Lobert (2010):

A divulgação escrita ou ilustrada dos Dzi na imprensa - no entanto pré-censurados nas suas vestes teatrais, pela televisão - mobilizou outro setor de pessoas, aqueles indicados por Foucault. Surgiu, então, um batalhão de profissionais (geralmente selecionados pela imprensa) para dissertar sobre a popularização dos aspectos morais de comportamentos (roupas, gestos etc.) divulgadas a partir da peça Dzi Croquettes e das expressões artísticas paralelas (LOBERT, 2010, p. 247).

A escolha da mídia pelo termo “andrógino” se aproxima do conceito de interdição da palavra de Foucault (2003), onde um determinado “setor de pessoas” (como os censores) substituem intencionalmente uma mensagem específica de dentro de um determinado fluxo de informações. Na tentativa de definição dos Dzi Croquettes foram-se criando expressões como “travesti sem bichismo”, “travesti sem cara de homossexual”, e “andróginos”, com o intento de desvincular o grupo da homossexualidade, vista como algo negativo. A principal estratégia utilizada para explicar o *show* foi associar o Dzi Croquettes à androginia, pois segundo 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. 65).

O que Green (2000) demonstra é que os leitores de periódicos da época não se importavam se os artistas se vestissem de mulher ou tivessem gestos femininos no palco, mas fora dele as coisas eram diferentes: 79% do público não aceitava os homossexuais e 82%, considerava esta opção sexual um desvio de comportamento. A homossexualidade em parte não era aceita por estar vinculada a um estereótipo de feminilidade que era oposto ao arquétipo de masculinidade. Assim, reportagens preconceituosas como *O quarto sexo* (Revista *Veja* de 01 de maio de 1974) exemplificavam estes preconceitos sociais.

As reportagens sobre os Dzi Croquettes na mídia dos anos 60 e 70 não geraram, portanto, nenhuma mudança de concepção sobre gênero e sexualidade nos grandes veículos de comunicação, mas, por outro lado, fizeram com que estes

temas se tornassem mais frequentes na mídia nacional, em consonância com as produções culturais do momento.

5.3 DESBUNDE TIPO EXPORTAÇÃO *VERSUS* A CENSURA

Além da discussão sobre a binaridade de gênero, a androginia das personagens dos Croquettes estava fortemente ligada ao humor, sendo utilizada como forma de deboche comportamental, o “desbunde”. Heloísa Buarque de Hollanda (2004) afirma que o desbunde, longe de ser uma simples alienação naqueles anos de chumbo, foi uma atitude intempestiva e marginal que transgredia as normas sociais e políticas então vigentes. O questionamento da sexualidade dos Croquettes estava alinhado com as experiências artísticas de redescoberta do corpo que ocorriam em meio às produções artísticas do início dos anos 1970, tanto nas Artes Visuais quanto na música, em especial através da *tropicália*⁵¹:

Outro aspecto importantíssimo foi o questionamento da sexualidade, caem barreiras para o corpo na vida e na arte. Antônio Manuel expõe seu corpo como obra (*corpobra*), no Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1970. No teatro, o grupo de atores/bailarinos Dzi Croquettes começava seu *show* de 1972, dizendo “não somos homens nem mulheres – apenas pessoas” (RODRIGUES, 2007, p. 110).

O corpo, a nudez e o desbunde debochado do Dzi Croquettes questionava normas sociais, morais e políticas. O corpo passou a ser ativo, a propor novas concepções de gênero, política e família. No entanto, esta hiperexposição do corpo sofreu censuras⁵², e o grupo precisou minimizar alguns aspectos de suas apresentações e desenvolver outro vestuário em algumas cenas do espetáculo, para diminuir a exposição do corpo. Assim, segundo Lobert (2010), os censores exigiram que os Croquettes fizessem uso de tangas maiores. Mas segundo Cláudio Tovar,

⁵¹ A discussão sobre gênero era uma das questões que os tropicalistas baianos, principalmente Caetano – tinham iniciado, e que tomara um vulto maior com a volta do cantor de seu exílio em Londres. A apresentação de Caetano e Gil usando batas femininas e se beijando na boca, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro provocou inúmeras discussões sobre a homossexualidade e a androginia (RODRIGUES, 2010, p. 110).

⁵² Ato Institucional nº 5 estabeleceu a censura para as diversões públicas, a fim de controlar o que era produzido nos teatros, cinemas, galerias de arte e emissoras de rádio e televisão. Os temas políticos eram mais visados, no entanto, se os jornais e revistas pretendessem publicar fotos de homens e mulheres nuas, eram repreendidos pelos censores especializados na censura política da imprensa.

que fazia a bailarina alemã, a censura não especificou qual era o problema inicialmente, e o grupo demorou a perceber que era a nudez o motivo do incômodo: “Para surpresa geral, um mês depois da estreia, o espetáculo foi proibido pela censura. Ficamos por dois meses impedidos de subir no palco. Ninguém sabia os motivos” (DZI CROQUETTES, 2009), até que finalmente descobriram que uma tanga maior revolveria a questão. De acordo com os atores do Dzi, aquela era uma época em que “toda nudez era castigada”.

Ocorre que, para os censores do governo e para alguns nichos preconceituosos da sociedade, o perigo dos Croquettes estava principalmente nas publicações que jornais e revistas faziam sobre suas peças, abordando as temáticas da nudez e de gênero presentes nas performances do grupo. De acordo com Green (2000), o grupo Dzi Croquettes passou a cumprir um papel que faltava na sociedade, o de trazer à tona as masculinidades marginalizadas⁵³.

A censura brasileira criou uma lei específica sobre o sexo e a nudez na imprensa, o Decreto-lei 1.077, na qual o então Ministro da Justiça Alfredo Buzaid (1914-1991) baixou a Portaria 11-B, em 06 de fevereiro de 1970, que obrigava a verificação prévia de materiais com potencial ofensivo à moral e aos bons costumes pelos delegados regionais da Polícia Federal (COSTA, 2006). Segundo Alberto Dines (1986):

As “Regras Gerais da Censura” evidentemente não podiam ser obedecidas à risca, cabendo aos jornalistas e responsáveis pela redação a difícil tarefa de avaliar até que ponto a notícia era legítima ou ilegal. Tarefa difícil e, ela própria, ilegítima. Da censura às informações estratégicas chegou-se assim, rápida e insensivelmente, à imposição de uma visão de mundo (DINES, 1986, p. 137).

Por uma questão logística era impossível que *As Regras Gerais da Censura* fossem aplicadas por censores do governo a todas as publicações do país, e assim coube aos próprios jornalistas imaginarem o que seria e o que não seria aceito caso publicassem, a fim de evitarem repreensões. Isto gerou uma certa padronização de

⁵³ “No final da década de 1970, a figura unissex, popularizada por Caetano e outros em 1968, foi levada ainda mais longe por outros artistas, de modo mais notável pelo grupo de teatro Dzi Croquettes e o cantor Ney Matogrosso. Ambos usavam desvio de gênero e androginia para desestabilizar as representações padronizadas do masculino e do feminino. Seus *shows* refletiam uma ampla aceitação social, entre o público de classe média, de representações provocativas de papéis de gênero. (...) Na ausência de um movimento gay e com poucos outros veículos para expressar esse ponto de vista, o impacto Dzi Croquettes tornou-se de fato crucialmente importante” (GREEN, 2000, p. 411).

discursos (aqueles que os jornalistas sabiam que os militares aceitariam), o que gerava distorções nas informações e narrativas para aproximar os fatos da ideologia do regime militar. Foi o que aconteceu, como vimos, com os Dzi Croquettes, que foram represenados pela mídia principalmente a partir de características que não eram o foco principal da proposta do grupo.

Além da deturpação de sentido na representação midiática do grupo, houve, todavia, censura direta e proibição de shows, como já sabemos. Uma menção a isto aparece inclusive em uma breve reportagem intitulada *Dzi Croquettes: irreverentes? Inovadores?* que foi publicada no *Jornal do Commercio* (1974) depois da apresentação do grupo no Teatro da Praia. Esta reportagem traz quatro fotografias de atores do grupo atuando no palco, e o texto comenta que a peça vinha recebendo as melhores críticas, e que ela se trata de uma “apresentação engraçada de homens peludos vestidos de mulheres, que dançam e imitam cantores famosos”. O encerramento do texto, porém, revela que a peça foi censurada e por esse motivo não ocorreriam outras apresentações no momento: “O ‘show’ dos Dzi Croquettes está suspenso pela Censura Federal devido à queixa de um censor de Brasília que teria ficado chocado” (ver: JORNAL DO COMMERCIO, 1974).

FIGURA 34 – JORNAL DO COMMERCIO, 1974



FONTE: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional (1974)

Para um jornal daquele período era uma raridade e um risco muito alto falar abertamente da censura a um espetáculo, pois isto poderia gerar a prisão ou perseguição aos jornalistas envolvidos. Naquele momento, porém, o *Jornal do Commercio*⁵⁴ estava em declínio e não contava com verbas do Governo Federal, e talvez daí decorresse uma decisão de maior risco por parte dos editores. No mesmo ano, aliás, o jornal publicou outra matéria (*Lennie Dale atropelado na hora do sucesso*), em que novamente divulga a restrição aos *shows* do grupo, mencionando que o espetáculo foi suspenso pela censura mesmo com o grande sucesso que fizeram.

Outro veículo que noticiou a repressão ao grupo foi o jornal *Folha de S. Paulo*, que utilizando o mesmo gancho jornalístico gerado pelo acidente de Dale (atropelado por um ônibus na saída da emissora de TV Rede Globo), publicou em 20 de março de 1974 reportagem que narrava a proibição temporária do grupo.

⁵⁴ O *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro é um dos veículos midiáticos mais antigos do Brasil, tendo sido criado no período do Império. Na década de 1950 foi comprado pelos *Diários e Associados* do grupo de Assis Chateaubriand. Embora tenha perdido o ímpeto modernizador dos velhos tempos, permaneceu em atividade até o final da década de 1990, sendo um influente jornal do mundo dos negócios (MELLO, 2003, p.189).

FIGURA 35 – FOLHA DE S. PAULO, 20 DE MARÇO DE 1974

artistas encaram a sua profissão.

A VOLTA DOS BRILHOS

Os últimos tempos não têm sido nada reluzentes para os Dzi Croquettes (logo eles, coitados, que adoram tanto uma purpurina): primeiro a censura suspendeu por duas semanas, o espetáculo dos alegres rapazes, que, por onde passam, fazem um sucesso adoidado. Depois, e infelizmente, Lennie Dale, na dança, a estrela máxima do show, foi atropelada por um bruto onibus na porta da Globo, que só de estúpido, quase amassou totalmente seu crânio e, de quebra ainda lhe trincou uma costela.

Mas agora, as luzes estão se acendendo novamente para os Dzi, que tiveram seu espetáculo liberado após uma pequena mutilação de apenas duas palavras e o pequeno acréscimo de alguns shorts, que cobrirão alguns tapa-sexos.

Quanto a Lennie Dale, as últimas notícias dizem que ele se recupera rapidamente.

As lantejoulas estão voltando, afinal. Mas Jarbas Braga, muito afobado, não quis esperar por elas. Saltou do barco antes do que, julgou, seria o naufrágio total. Quiçás volte para sua comportada carreira de cantor lírico, agora que já ousou bastante.

Fonte: Acervo digital da Folha de S. Paulo.

Na nota, incluída na coluna telenovela, o acidente do coreógrafo era relacionado à censura da peça: “os últimos tempos não têm sido nada reluzentes para os Dzi Croquettes”. O jornalista ironiza que esse fato tenha acontecido justamente com um grupo que usava muita purpurina e brilho em suas apresentações, e segue contando que “primeiro a censura suspendeu por duas semanas o espetáculo”, para em seguida narrar o acidente de Lennie Dale.

Como sabemos, pouco após estes eventos a visita de Liza Minnelli ao Brasil (e às peças dos Croquettes) os livrou do acirramento da censura militar, já que a cantora convidou o grupo para realizar seu *show* fora do país. Conquanto alguns jornais viessem mencionando brevemente a ação da censura sobre o Dzi

Croquettes, todavia, a maior parte da imprensa preferiu lidar com a situação sem citar a censura, relacionando a ida do grupo ao exterior como consequência do sucesso nacional do grupo, e não a uma fuga da censura.

A própria *Folha de S. Paulo*, por exemplo, publicou em 13 de janeiro de 1975, entre as publicidades de *shows* e colunas sociais, um relato do convite de Minelli para que Dale produzisse o seu novo *show*. A coluna declarou que a cantora gostou tanto da apresentação que se entusiasmou em convidar o coreógrafo para participar dos seus espetáculos, mas não fez absolutamente nenhuma menção à censura prévia sofrida pelo grupo de Dale.

FIGURA 36 – FOLHA DE S. PAULO, 1975



FONTE: Acervo digital da *Folha de S. Paulo* (1975)

Muito diferente das notas em relação à censura, a ida do grupo para fora do país foi amplamente divulgada pelos meios impressos, tornando-se manchete de jornais importantes, como: a *Folha de S. Paulo*, nas reportagens *Convidados para Bariloche*, de 6 de julho de 1973, e *Dzi Croquettes na Europa*, de 10 de setembro de 1974; o *Jornal do Brasil*, nas matérias *Croquettes para o mundo*, de 03 de março de 1974, e *Dzi Croquettes em Paris*, de 25 de novembro de 1974; o *Jornal do Commercio*, em *Dzi Croquettes, capa revista francesa*, de 22 de março de 1975; e ainda *O Globo*, com *Dzi Croquettes: Romance em Paris*, de 03 de fevereiro de 1977; entre diversas outras notas e referências feitas em outros periódicos.

Em 28 de julho de 1974, o *Jornal do Brasil* trouxe uma fotolegenda, com um integrante do grupo maquiado, para divulgar os últimos dias de representação antes da viagem para Europa. Muitas propagandas passaram a difundir os últimos *shows* do grupo antes de sua ida para a Europa.

FIGURA 37 – JORNAL DO BRASIL, 28 DE JULHO DE 1974



FONTE: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional (1974)

Já no *Caderno Cultura* do jornal *O Globo* de 20 de julho de 1974, podia-se ler uma nota em que era divulgada a marca de 400 *shows* do grupo, juntamente com um informe: “Logo no início de setembro estreiam em Paris, num teatro especialmente preparado para eles pela cantora Regine”.

FIGURA 38 – O GLOBO, 23 DE DEZEMBRO DE 1974

Dzi Croquettes em Paris

- Está anunciado no France-Soir, mais precisamente na coluna de Philippe Bouvard: estreia no fim do mês em Paris, no Teatro Tristan-Bernard (antigo Teatro Charles de Rochefort), um espetáculo levado "por uma trupe brasileira de dançarinos e cantores" com o título de **Dzi Croquettes**.
- O espetáculo dos **Dzi Croquettes** será apresentado ao mesmo tempo que outros dois, todos em horários diferentes.

FONTE: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional (1974)

FIGURA 39 – O GLOBO, 23 DE DEZEMBRO DE 1974

Segundo o cartaz colocado à porta do teatro, a companhia brasileira é fabulosa

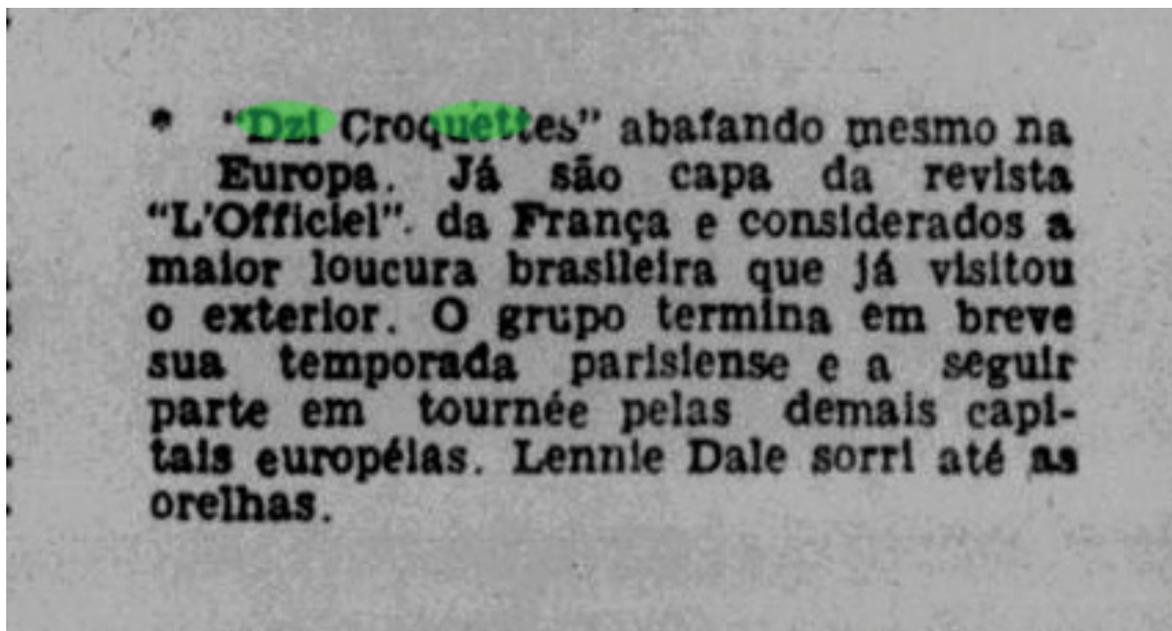
THEATRE
CHARLES DE ROCHEFORT
64, RUE DU ROCHER
PARIS
POUR LA PREMIERE FOIS A PARIS
LA FABULEUSE TROUPE BRÉSILIENNE
Dzi Croquettes

FONTE: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional (1974)

Os cartazes, anúncios e fotografias dos *shows* dos Dzi Croquettes na Europa também foram divulgados no *Jornal do Commercio*, que em setembro de 1975, sintetizou o sucesso das performances na Europa na expressão “abafando mesmo”, e apontando a repercussão do Dzi Croquettes na imprensa internacional,

mencionando que “já são capa da revista *L'Officiel*⁵⁵, da França, e considerados a maior loucura brasileira que já visitou o exterior”.

FIGURA 40 – JORNAL DO COMMERCIO, 1975



FONTE: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional (1975)

Gilka S. Machado, colunista da *Tribuna da Imprensa*, também escreveu sobre os Croquettes no dia 16 de janeiro de 1975, dizendo que “[...] um conjunto brasileiro inteiramente composto por homens que se vestem de mulheres (travestis)”, estreou no teatro em Paris, a convite de uma revista feminina local. A colunista utiliza o termo “travesti” para definir o grupo, e complementa que embora os integrantes fossem homens, “todos os intérpretes usam roupas próprias do sexo frágil”. No último parágrafo, a coluna ainda traz um trecho traduzido do texto da crítica de teatro do jornal *Le Monde*, Collete Godard, que assistira aos Croquettes.

⁵⁵ L'OFFICIEL. Dzi Croquettes: Dans tous les nombres de L'Officiel Hommes, n°14 de 1979.

FIGURA 41 – TRIBUNA DA IMPRENSA, 16 DE JANEIRO DE 1975

16 de janeiro 1975
 pagina 9- tribuna da imprensa

Um conjunto brasileiro inteiramente composto por homens que se vestem de mulher (travestis), o Dzi Croquettes apresentou-se no final da semana, pela primeira vez, em Paris. Dzi Croquettes ofereceram um espetáculo musical no Teatro Charles de Rochefort da capital francesa, no qual, segundo disseram, desejam "chegar as últimas conseqüências na arte do disfarce."

...

O espetáculo dos Dzi Croquettes foi concebido com o auxílio de uma companhia de revistas feminina, e a direção do teatro indicou que "não há nenhuma mulher em cena, embora todos os interpretes usem roupas próprias do sexo fraco." A companhia dos Dzi Croquettes conta com treze integrantes, que para afirmar sua adesão a esse número, decidiram se apresentar pela primeira vez em Paris numa sexta-feira treze.

...

Segundo Colette Godard, crítica influente do vespertino parisiense *Le Monde*, num artigo que consagrou aos Dzi Croquettes, "travesti não é forçosa e exclusivamente a expressão da homsexualidade mas sim da transsexualidade." Quanto aos Dzi Croquettes que alternam danças individuais e coletivas com diálogos e monólogos, em três idiomas quase simultâneos — português, francês e inglês — indicaram estar se entregando a "uma fantasia delirante que se transforma em imagens grotescas deles próprios."

...

COLUNÃO

Gilka Serzedello Machado

Já jornal *O Globo* de 21 de abril de 1977, publicou no *Caderno Cultura* a seguinte nota:

Em férias estratégicas antes de montar *Madame Satã* em Paris, jornalista Maribel Portinari entrevista o coreógrafo Lennie Dale sobre o espetáculo *Madame Satã* que realizará na França, o artista declara que veio buscar alguns integrantes da família Dzi Croquettes para se juntar a ele no *show* e responde que a apresentação do espetáculo somente ocorrerá no Brasil se “a censura não impuser cortes drásticos” (O GLOBO, 1977).

É possível afirmar que todos os problemas de repressão à estética e proposta do grupo eram devidos ao regime militar e aos conservadores, que associavam a libertação sexual e o questionamento da tradicional masculinidade com a paranoica ideia de subvenção do “comunismo” (que abordou Dunn, 2016). De acordo com Heloisa Buarque de Hollanda (2004), os intelectuais do período, por sua vez, entendiam a arte como uma via de libertação corpóreo-estética, e o Dzi Croquettes foi um dos primeiros grupos a levar a questão da sexualidade para o centro das discussões da mídia popular, embora suas propostas fossem difíceis de serem abstraídas pelo jornalismo e pelo público.

Segundo relatado na biografia do grupo elaborada por Lobert (2010), para orientar os espectadores o Dzi Croquettes anunciou os seus primeiros espetáculos nos classificados como um “*show* de travestis”. Conforme com o tempo passaram a falar mais abertamente de sua proposta, houve dificuldade da mídia em lidar com o tema, e a denominação final dada pelos jornalistas ao grupo se baseou no conceito de “androginia”. Quando Lobert conheceu o grupo esta definição já estava posta:

Naquela época, parte de seu público e a imprensa já haviam selecionado alguns significados simbólicos da representação teatral, ainda que ela estivesse com quase oito meses de vida. A opinião pública privilegiava uma determinada categoria simbólica encenada na peça, centrando sua atenção sobre “andrógino”. Em suma, era uma proposta de transgressão às categorias e aos gêneros sexuais (prescritos ou não) usualmente conhecidos e definidos no Brasil (LOBERT, 2010, p. 34).

A classificação feita pela mídia impressa, como “travestis”, “andróginos”, “tipo exportação”, “bichismo sem homossexualidade”, pretendia enquadrar as personagens dos grupos artísticos em categorias mais facilmente assimiláveis pelo público, deixando a transgressão máxima relacionada à não binaridade de lado.

A década de 1970, período selecionado para o estudo, destaca-se dos demais momentos da arte brasileira por enfrentar mudanças (sociais, econômicas e políticas) pressionadas pela censura decorrente dos Atos Institucionais, que forçavam alterações nas produções artísticas. Os novos interesses que emergiram na dramaturgia depois de 1964 - especialmente com os grupos de estudantes e os teatros de arena - eram opostos à ideologia conservadora do regime que se estabelecia no governo, e o resultado disto, de acordo com Khéde (1981), foi que a censura marginalizou o teatro, prejudicando a divulgação nos meios de comunicação e a qualidade artística das produções, especialmente por alterarem alguns textos e proibirem outros.

O conservadorismo dos vários setores repressivos fez com que houvesse reações contra a liberdade formal dos espetáculos de vanguarda, pela atitude “irreverente” em relação aos padrões convencionais de decoro, porque o palavrão, a nudez, a atitude agressiva para com o público eram atitudes assumidas de se exprimir significativamente. Repudiar tais manifestações só se explica pela atitude classicista e ideológica do grupo que estava no poder e que se expressava pelos aparelhos repressivos e ideológicos de censores do Conservatório Dramático, ligados ao poder monárquico. No século XX é também a censura policial, e não mais o poder monárquico, mas a Ditadura Militar (KHÉDE, 1981, p. 111).

Naquele período, as representações feitas pelas mídias funcionavam quase como um órgão regulamentador do Governo, pois ao serem enquadradas e padronizadas serviam para formar e direcionar a opinião pública. Portanto ao classificar, interpretar e qualificar as imagens e apresentações do Dzi Croquettes os jornais foram fundamentais para dar aos seus leitores uma perspectiva das performances. Conforme Soulages (2010) é preciso atentar especialmente para o fato de que a “[...] fotografia é muito frequentemente confundida com a realidade, sem nenhuma desconfiança, por exemplo, nos jornais; ela joga com a fraude”. Assim, é importante perceber como a fotografia foi utilizada na mídia brasileira do período como uma confirmação dos argumentos jornalísticos⁵⁶.

Ainda assim, mesmo com a perseguição pela exposição do corpo e da fluidez homem e mulher nas performances, os Croquettes conseguiram *shows*

⁵⁶ Ora, a fotografia, mesmo a documental, não representa automaticamente o real; e não toma o lugar de algo externo. Como o discurso e as outras imagens, o dogma de “ser rastro” mascara o que a fotografia, com seus próprios meios, faz ser: construída do início ao fim, ela fabrica e produz os mundos. Enquanto o rastro vai da coisa (preexistente) à imagem, o importante é explorar como a imagem produz o real (ROUILLÉ, 2009, p.19).

lotados e críticas positivas a seu talento artístico, e mesmo com uma divulgação deturpada obtiveram algum alcance midiático. Em especial pode-se perceber que houve comparação dos desempenhos dos atores brasileiros com os de artistas internacionais, até o ponto em que passaram a ser tratados como um grupo de “andróginos” de “tipo exportação”, algo que viria a ser “confirmado” pelo êxito do grupo no exterior. É interessante perceber, todavia, que para a censura e a mídia se tornava mais fácil tratar do assunto a partir do momento em que ele ocorria fora do Brasil, pois a partir do momento que os Croquettes passaram a questionar a masculinidade e a binaridade de gênero fora do país, o tema não se fazia conflitante entre os brasileiros, já que parecia tratar de questões do exterior. Além disso, falar do sucesso transatlântico permitia aos jornais ignorarem (ou disfarçarem) com maior facilidade o motivo real das turnês pela Europa: o exílio de artista brasileiros que tiveram sua liberdade criativa tolhida em seu país natal⁵⁷.

⁵⁷ Segundo Cláudio Tovar, “[...] se no Brasil a gente era proibido, na Europa, a gente era o máximo. Participávamos de programas de TV, festivais e permanecemos lá por uns dois anos” (CLARK; WERNECK, 2016, p. 29).

6 ROUPAS EM CENA DZI: UM REPERTÓRIO DE CONTRAVENÇÕES

No espetáculo de estréia do Dzi Croquettes, *Gente Computada Igual a Você*, as roupas ousadas, a maquiagem pesada e a purpurina contrastavam com os corpos masculinos e repletos de pelos. As vestes femininas, em tamanho menor que os manequins dos atores, deram o tom de desbunde e irreverência ao espetáculo. Essa escolha estética deslocou as peças do vestuário cotidiano feminino, pois itens de moda utilizados por mulheres foram transformados em figurino. Neste capítulo os trajes de cena dos espetáculos dos Dzi Croquettes são analisados para compreender as contravenções do grupo, e neste caso considera-se que as roupas são sinônimos dos figurinos. Para o pesquisador de vestuário Fausto Viana (2017), “[...] a roupa de cena é um elo visual entre palco e plateia, que oferece suporte criativo para o ator/performer”. Nas performances do Dzi Croquettes o figurino é a roupa do cotidiano, ainda que usualmente do cotidiano de outro gênero que não o dos atores. Podemos afirmar, assim, que a escolha das peças possibilitou ao público reconhecer o deslocamento de gênero do vestuário feminino para o corpo masculino.

De acordo com Bustamante (2008), tanto o traje quanto a indumentária e o figurino são desdobramentos da moda que apresentam funções simbólicas e culturais. O modo como um indivíduo expressa seus gostos pelo vestir, e a forma pela qual ele faz a interação com o sistema simbólico do vestuário depende do ambiente e do grupo social em que ele atua, e do qual se apropria do vestuário. O figurino, “como vestuário, [...] passa a ser compreendido como um conjunto de trajes e acessórios ornamentais, que praticamente reveste e se articula ao corpo humano, podendo “dizer” ou “significar”:

O figurino é mais do que um simples traje, mais que uma roupa, pois ele possui uma bagagem, um repertório, um conjunto de mensagens implícitas visíveis e que não ultrapassa o limite sobre todo o panorama do espetáculo, além de possuir funções específicas dentro do contexto e perante o público (BUSTAMANTE, 2008, p. 43).

O figurino de uma apresentação artística cumpre um papel específico, pois está carregado de informações para o público do espetáculo. Para Leite (2002), toda peça de roupa é geradora de expressões, e desse modo o figurino faz parte de um sistema cujas regras fazem referências a vestuários de inúmeras origens,

relacionadas a culturas tanto do presente como do passado. E a partir dos sentidos que operam as estruturas desse sistema, podem-se extrair os dados para sua compreensão (Leite, 2002, p. 78). De acordo com Santaella (2008), a moda é a ferramenta mais eficiente para transmitir visualmente os acontecimentos econômicos, sociais, culturais, organizacionais e estéticos:

Não há nada mais eficaz do que a moda para dar expressão teatral à experiência alucinatória do mundo contemporâneo. É a moda que exhibe, por meio de signos mutantes, a corporificação, a externalização performática de subjetividades fragmentadas, sem contornos fixos, movediças, escorregadias, mutáveis, flutuantes, voláteis. Em razão disso, a moda se constitui em laboratório privilegiado para o exame das subjetividades em trânsito. (SANTAELLA, 2008).

A roupa materializa personalidades e carrega mensagens que muitas vezes não são expressas verbalmente. No caso das apresentações do Dzi Croquettes, as roupas cotidianas cumprem o papel de figurino, pois possibilitam à plateia compreender o que pretendiam expressar: uma situação cotidiana daquele período, mas uma situação cotidiana com o rompimento de um padrão. Isto porque, conforme Santaella (2004), as vestimentas são, antes de tudo, formas de negociação social por trás das quais o corpo se apaga, transformando-se na dualidade masculino/feminino. Assim, quando um ator se veste com peças que retiradas do guarda-roupa tido como de do outro gênero, há um rompimento desta norma social. Esse deslocamento está relacionado à frase que inicia a apresentação “nem homens, nem mulheres”. De acordo com Rosemary Lobert (2010), os trajes de cena não tinham como finalidade o uso como figurino, eram peças de moda cotidiana, retirados de seus lugares, ganhos de conhecidas dos bailarinos, e reutilizados para a criação dos personagens:

A vestimenta Dzi não era propriamente um figurino, mas uma acumulação de várias peças desajustadas (maiores ou menores), desarrumadas (zíper aberto, bainha descosturadas) mal-ajambrada (alças dos vestidos por debaixo dos braços), ou sobrepostas umas às outras (roupas interior como roupa exterior, uma blusa *kaftan* presa a uma bata de padre que agora cumpria a função de sainha etc.), com roupa de mulher combinada a roupa de homem etc. Todo esse conjunto era coberto de *pailletés*, purpurina, e enfeitado de flores ou fitinhas acetinadas; usavam-se, ainda, penas, leques e roupas que lembravam shows de *varietés* (LOBERT, 2010, p. 68).

As peças de roupa eram reorganizadas, costuradas e adaptadas para cumprir a função que cada performer imaginava para um exato momento e

personagem. Misturavam também roupas tradicionalmente pertencentes aos gêneros feminino e masculino, como botas de salto e chuteiras de futebol, por exemplo. Em entrevista ao programa *Boa Noite Bee* do canal de *Youtube* da TV Mix Brasil (em 10 de dezembro de 2017), ex-integrantes do Dzi Croquettes comentaram sobre as roupas usadas nas apresentações do grupo, e segundo Bayard Tonelli e Ciro Barcelos, na Europa (principalmente, em Portugal e Paris) muitos itens do vestuário vieram do lixo recolhido durante a noite, e as peças eram costuradas por eles para a renovação do figurino. Itens como vestidos, casacos e *lingeries*, independentemente de serem tidos como femininos ou masculinos, eram deslocados, desarrumados e sobrepostos, passando pelo processo de customização que dava um novo significado às peças.

Segundo Carlos Gardin (2008), os figurinos voltados especificamente para o teatro ou a dança transmitem uma mensagem para o público:

Moda é linguagem, é um sistema constituído de signos que indica uma forma de expressão, de comunicação. Quando um indivíduo seleciona entre as mais variadas cores, mais diversos tecidos e adereços e executa sua combinatória, ele construiu seu discurso, seu texto, que é, ao mesmo tempo, discurso moral, ético, ou seja, está inserido num contexto social, político, econômico e estético e quer significar algo quer em seu conteúdo ideológico, quer em seu conteúdo estético (artístico) (GARDIN, 2008, p. 76).

Como forma de comunicação com o espectador, as escolhas de figurino realizadas por cada integrante definem seu personagem, o colocam dentro de um grupo, um discurso e uma estética, da mesma forma que opera alocando indivíduos em grupos ou tribos sociais no dia a dia.

Além da miscelânea de peças masculinas e femininas em seu figurino, os Dzi Croquettes também usaram elementos como asas de borboleta em *Assim Falou Zaratustra*, numa versão *dance* e *techno pop* da música de Richard Strauss que abria o espetáculo:

Abrindo as suas asas, asas de retalhos, listradas, estampadas, floridas, evocando todas as cores, na plataforma do meio, dançam as “borboletas”, no mesmo compasso, uma imitando a outra com gestos idênticos, para se perderem finalmente na escuridão do palco. Levada pelo texto, chega então à coreografia possivelmente mais marcante na memória do espectador por sua beleza e sua expressão bem definida, com contrastantes movimentos femininos e masculinos (LOBERT, 2010, p. 63).

A remissão à borboleta atuava tanto num sentido mais literal como em um sentido metafórico, que vinculava a borboleta à feminilidade ou à masculinidade afeminada, e, portanto, aos limites da binaridade de gênero. Além das asas, eles usavam botas femininas de cano longo acima dos joelhos, cuecas bem cavadas e de tecido reluzente e arranjos brilhosos na cabeça, como coroas de flores e plumas ou tiaras douradas. Os tecidos usados como asas atuavam mutuamente com os elementos cenográficos, adquirindo maior movimento e luminosidade. Assim como previa Fausto Viana (2017)⁵⁸, a vestimenta dos Croquettes agia em colaboração com os demais elementos em cena, e nas performances das borboletas as capas-asas ganhavam aspectos de asas que mudam de cores, movendo-se conforme os movimentos dos artistas ritmados pela sonoplastia, e iluminando-se conforme os efeitos de luz do palco que as faziam mudar de cor e brilhar.

FIGURA 42 – DZI CROQUETTES, *BORBOLETAS DO APOCALIPSE*



FONTE: *frame* de DZI CROQUETTES. Direção: Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Produção: Tria. Manaus, Imovision, 2009. DVD (110 min.).

⁵⁸ A relação do traje de cena não se dá diretamente apenas com o corpo do performer ou gerando uma relação entre performer e objeto. A relação é muito mais ampla pois envolve os outros artistas de cena. Essa relação se complementa com o trabalho de diversos outros profissionais que compõem a cena e cujo trabalho afeta o traje. Dentre eles, o iluminador: sem luz, não há figurino. Com determinada luz, obtém-se determinado efeito ou cor. E assim por diante, passando pelo cenógrafo, pelo sonoplasta, pelo maquiador... A grafia da cena, a cenografia, envolve todos nessa arte que em essência é puramente colaborativa (VIANA, 2017, p. 135).

Já na cena feita por Lennie Dale e Wagner Ribeiro (ou algumas vezes por Claudio Gaya), em que um casal dançava um bolero “dois pra lá dois pra cá”, a roupa representava um casal composto por um homem e uma mulher.

FIGURA 43 – LENNIE DALE COM WAGNER RIBEIRO NO TEATRO BOBINO EM
PARIS



FONTE: CLARK; WERNECK, 2016, p. 37.

Dale usava calça branca, chapéu panamá (o famoso “chapéu de malandro” carioca) e camisa social totalmente branca, além calçados de sapateado. Ele guiava a dança com o ator Wagner Ribeiro, que trajava um vestido longo vermelho e rodado, com grandes decotes e braços desnudos, complementados por calçados de salto alto e uma peruca de cabelos longos. Ambos usavam maquiagem típicas das apresentações dos Dzi Croquettes, compostas por base branco, grandes cílios, batons fortes e purpurina. O vestuário e a sonoplastia compunham uma cena sensual com entre os bailarinos, cujos gestos simulavam um casal apaixonado dançando.

FIGURA 44 - DANÇANDO “DOIS PARA LÁ, DOIS PARA CÁ”



FONTE: *frame* de DZI CROQUETTES. Direção: Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Produção: Tria. Manaus, Imovision, 2009. DVD (110 min.).

Enquanto esta indumentária de Wagner Ribeiro (assim como a de Gaya) remetia ao estereótipo da *femme fatal* ou à paixão incandescente, a utilizada por Paulo Barcellar (Paulette) aludia à delicadeza e ao amor romântico. A personagem Paulette entrava timidamente no palco, puxada pelos apresentadores, e cantando *Ne me quitte pas*, de Jacques Brel, com um vestido longo rosa e branco de

camadas, babados e laços que lhe cobria o corpo todo. Usava ainda um chapéu de abas grandes com enormes laços. O rompimento de padrão estava no sapato, semelhante a uma bota velha masculina, e que podia ser percebida quando a personagem levantava o vestido ao andar, e que davam um tom cômico e inesperado à cena romanesca. A maquiagem era de cílios longos, blush, batom e sombra pesados, cabelo longo e purpurina.

FIGURA 45 – PAULLETE NO TEATRO BOBINO, EM PARIS



FONTE: Imagens do Acervo Dzi Croquettes

Outra indumentária de personagem que vale destacar é a de Cláudio Tovar, que em determinado momento representava uma bailarina alemã que contracenava com dois outros atores - um no papel de uma professora de dança *socialite* e culta, e o outro fazendo uma aluna com quem Tovar discutia para dividir seu ursinho de pelúcia. A bailarina alemã de Tovar vestia meias longas, *colant* e uma saia do tipo “tutu clássico” (popularmente chamado “tutu prato”, variação do “tutu romântico”)⁵⁹, vestimenta que representa o figurino de bailarina com supostas pretensões acadêmicas e clássicas. O impacto principal advém de uma faixa com a suástica nazista no braço, além da maquiagem de palhaço com um bigode semelhante ao utilizado por Hitler (o penteado também faz referência ao ditador nazista).

⁵⁹ Ver: VIANA; MUNIZ, 2012, p. 47.

Complementam ainda o figurino uma coleira dourada com um sino semelhante aos utilizados em bovinos.

Além da clara intenção de criticar os regimes ditatoriais, havia ainda outras duas possibilidades de sátira presentes na indumentária de Tovar: a primeira remetia à infantilidade *versus* o machismo/poder, com a mistura de um vestido de bailarina infantilizado usado junto de remissões a um ditador que demarcava o poder exercido pelos homens. A segunda seria destinada à dança clássica como um exemplo da cultura hegemônica, pois durante a encenação a professora trata o balé como símbolo de ostentação de uma cultura elevada.

FIGURA 46 – CÁUDIO TOVAR - BAILARINA ALEMÃ,
TEATRO CHARLES DE ROCHEFORT, EM PARIS.



FONTE: *frame* de DZI CROQUETTES. Direção: Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Produção: Tria. Manaus, Imovision, 2009. DVD (110 min.).

Outra personagem marcante era a de Rogério di Poly, que se vestia com uma *lingerie* de renda, botas de salto, maquiagem colorida, e capacete de exército ou de pedreiro com plumas.

FIGURA 47 – ROGÉRIO DI POLY EM CENA



FONTE: CLARK; WERNECK, 2016, p. 55.

Em Roupas íntimas: o tecido da sedução, Ana Rossetti (1995) aborda as lingeriees como definidoras da sexualidade relacionada ao corpo feminino, já que para essas peças sempre são utilizados tecidos de renda, cetins, laços e seda, materiais que definem ou expõe o corpo e remetem à sedução:

A ninguém ocorre relacionar a palavra lingerie com calcinhas de espuma, mas sim com um *deshabillé* de seda; e, é claro, que a roupa de baixo masculina não entra em absoluto nesse conceito. Com exceção, talvez, da roupa do Rei consorte, tão primorosa que Isabell II não teve outro remédio senão confessar a Galdós que se casou com um homem que, na noite de núpcias, tinha mais renda que ela (ROSSETTI, 1995, p. 13).

Ao tirar a peça do vestuário feminino e trazê-la em conjunto a elementos do “mundo masculino”, portanto, o dançarino Rogério di Poly subverte a lógica dualista da sexualidade.

FIGURA 48 – LENNIE DALE E CIRO BARCELOS, TEATRO BOBINO



FONTE: CLARK; WERNECK, 2016, p. 39.

Já nesta cena (Figura 48) os dançarinos Lennie Dale e Ciro Barcelos usam tangas com fitas amarradas na cintura, coroas e plumas nos cabelos, maquiagem característica dos Dzi Croquettes, e uma luva de boxe em apenas uma mão,

representando toda “a força do macho e a graça da fêmea” em um único ser. O corpo dos intérpretes está praticamente nu, coberto apenas pela diminuta tanga e purpurina colorida. É interessante notar que, como indicam Viana e Muniz (2012), o corpo nu não deixa de ser um figurino:

Por sua fala o autor faz depreender que o corpo nu pode ser igualmente um figurino e, de alguma maneira, por si ser capaz de delimitar algumas características da personagem. Essa nudez, contudo, não é uma constante para o ator/intérprete. É possível pensar em momentos distintos em que esse figurino, o corpo nu, sobreponham-se outras camadas, e ao retomar, por exemplo, o teatro primitivo, o corpo poderia cobrir-se inicialmente apenas com cor, ou seja, com tinta, dando a sua pele outra aparência que, por conseguinte, seria capaz de provê-lo de um significado ou representação, assim como as máscaras de bode no culto a Dionísio na origem da tragédia grega (VIANA; MUNIZ, 2012, p.109).

O nu está no princípio do teatro, e a corporalidade também é considerada traje em cena, pois é capaz de caracterizar um personagem. Caso da cena de Dale e Ciro, dançavam fazendo alusão a ritos primitivos. Apesar disso, a relação da sociedade e do governo brasileiros naquele momento de cerceamento da liberdade era praticamente um tabu, e muitos não compreendiam a nudez como caracterização de um personagem. Daí decorrendo algumas das punições ao Dzi Croquettes:

O aforismo “toda nudez será castigada!”⁶⁰ pode funcionar, diante dessa realidade da vida cultural brasileira, como uma lembrança de que é perigoso mexer com a hipocrisia em qualquer campo da produção cultural no país, em especial no teatro. (PARANHOS, 2012 p. 43).

É importante lembrar também que a composição das personagens não é feita somente através da roupa, mas por todos os elementos que compõe o visual, como acessórios, perucas e maquiagem. No grupo Dzi Croquettes a maquiagem era uma das poucas coisas constantes durante a apresentação.⁶¹ Ela era feita nos

⁶⁰ O escritor e jornalista Nelson Rodrigues havia descrito a hipocrisia pela qual o corpo, a nudez e a sexualidade eram tratadas em seu romance *Toda nudez será castigada* (1965), onde revelava os castigos infligidos àqueles que questionavam ou desafiavam as normativas vigentes, tanto no cotidiano como na representação por meio de ações culturais.

⁶¹ Se, por um lado, criavam um magnífico clima com uma única maquiagem no rosto e com muita purpurina colorida no corpo, a vestimenta, por sua vez e por contraste, era trocada constantemente e exageradamente do começo ao final do espetáculo, apesar de tratar-se sempre de uma mesma gramática de composição (LOBERT, 2010, p. 68).

bastidores antes do espetáculo e deveria durar até a última cena sem nenhuma alteração, apenas retoques se necessário:

FIGURA 49 – PREPARAÇÃO NO CAMARIM



FONTE: SCHWARTZ, 2012, p. 60.

A maquiagem era basicamente uma base branca aplicada por todo o rosto, sobre a qual eram pintados os lábios, bigodes ou barbas (caso fossem artificiais, como o bigode da bailarina alemã representada por Tovar). Os olhos recebiam

sombras coloridas com brilhos e cílios postiços longos. A boca recebia batons vermelhos ou pretos, e o blush criava maçãs do rosto muito vermelhas.

Com traços exaltantes e exagerados, criavam em seus rostos verdadeiras obras-primas e assim cativavam, pelo resultado, pela luz da purpurina com seus múltiplos coloridos berrantes, a simpatia e a empatia do espectador, desde o primeiro momento de apresentação (LOBERT, 2010, p. 49).

FIGURA 50 – DZI CROQUETTES – OS TREZE



FONTE: CLARK; WERNECK, 2016, p. 5.

Além de aumentar a percepção por parte do público para o rosto e expressões dos atores, outra função da maquiagem no caso do Dzi Croquettes era a fusão (ou desconstrução) de gênero das personagens: “[...] como máscaras, a maquiagem enfatizava a ambiguidade da proposta, ajudando a manter a incógnita até o final do espetáculo: tratava-se de um elenco composto só por homens ou não?” (Lobert, 2010, 69). Na reportagem de Liana Horta, intitulada *A mensagem pintada nos rostos*, e publicada no *Jornal do Brasil* em 1973, a jornalista usa a maquiagem dos integrantes do Dzi Croquettes para exemplificar uma tendência da década de 1970:

Quando o grupo de bailarinos dos Dzi Croquettes aparece em cena, a reação da plateia – tanto na temporada carioca no Pujol, como agora no teatro em São Paulo – é quase sempre a mesma. As figuras masculinas, com uma forte maquiagem colorida e 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 Croquettes não é o único. Secos e Molhados, um conjunto de música jovem, pinta os rostos de seus cantores com o mesmo exagero do ritual que acompanha as suas apresentações. Maria Alcina tem um rosto diferente em cada show, enquanto no teatro e na televisão, os atores acreditam que pintados se comunicam melhor com o público (HORTA, 1973, p. 1).

A maquiagem foi utilizada pelos atores do Dzi Croquettes como uma forma de comunicação com o público, e somava-se ao figurino como forma de alcançar pelo humor a crítica social que planejavam. Conforme o crítico de teatro Yan Michalski (1974), do *Jornal do Brasil*:

O que Dzi Croquettes procuram é explorar, dentro de um clima lúdico da mais absoluta liberdade criativa, o choque do contraste proveniente do uso dos figurinos, acessórios e maquiagens femininas em cima de corpos masculinos, temperando o efeito com sofisticado emprego de música, coreografia e texto humorístico. (MICHALSKI, 1974, p. 7).

As escolhas das peças e elementos do figurino do Dzi Croquettes, portanto, embora pudessem inicialmente parecer uma bagunça aleatória, eram na verdade pensadas para transmitir ao público a ideia principal da peça: a mistura dos gêneros masculino e feminino e o rompimento com a binaridade de gênero. E a sensação de estranheza que isso causava ao público era transformada pelos atores em comicidade, que gerava risos. Segundo Proop (1992), qualquer deslocamento ou desvio de vestuário em relação à moda, gênero, contexto e idade de um indivíduo é por si só capaz de gerar comicidade, já que há nessa ação uma ruptura da expectativa comportamental do indivíduo dentro de uma determinada sociedade. Ademais,

[...] de início, as mudanças devem ser consideradas como transgressões de um comportamento comum e provocam riso. Esta é razão pela qual suscitam risos as modas vistosas e insólitas. É muito fácil apresentar a história da moda de maneira sátira. No âmbito de uma mesma geração podem mudar, por exemplo, os efeitos dos chapéus femininos. (...) assim, é cômica não só a última moda, mas em geral qualquer roupa extravagante que destaque um homem de seu meio (PROOP, 1992, p.63).

As transgressões ao vestuário ou moda vigentes em um determinado

contexto provocam riso por saírem do comum e surpreenderem o público. Assim, as peças de tamanho maior que o manequim dos atores e com os gêneros deslocados davam automaticamente um tom de humor ao espetáculo dos Croquettes, alavancando o texto escrito por Wagner Ribeiro. Ao final, a transgressão sempre foi o caminho utilizado pelo grupo para questionar todos os padrões de sexualidade, bem como para romper com a conversadora moral imposta aos habitantes do Brasil naquele período.

7 CONCLUSÕES

A década de 1970 foi classificada pelo historiador Eric Hobsbawm (1995) como a “era dos extremos”, período no qual ocorreram, a nível global, transformações culturais, inovações científicas, e convulsões sociais que alteraram ou reformularam a (auto)percepção dos sujeitos, da liberdade e dos corpos. Sendo uma das principais marcas deste momento histórico os movimentos de direitos civis terem ganhado as ruas, deslocando os corpos e lutas individuais dos espaços privados para os espaços públicos. Conjuntamente, Hall (1997) compreende este período (1960-1970), como uma “revolução cultural”: a era do corpo que age social e politicamente, que se faz presente nas artes e nos movimentos de luta por direitos humanos, que leva minorias e grupos marginalizados da sociedade às grandes passeatas, teatros e jornais.

Em contrapartida, ao mesmo tempo em que ocorriam estas convulsões sociais e este desejo coletivo por liberdade, a América Latina sofria com governos ditatoriais. No Brasil, em 1964, o governo militar passou a agir através dos Atos Institucionais (AIs), pelos quais podiam tomar decisões e ações sem a necessidade de aprovação na Câmara ou no Senado. Neste momento, portanto, o legislativo brasileiro foi substituído pela vontade dos militares no que se refere à criação e promulgação de leis. Dentre estas leis destacam-se o AI-5, que se referia à censura de meios de produção de informação e cultura; e do decreto n.º 1077, que ocorreu por ordem direta do Ministro da Justiça, Alfredo Buzaid (BRASIL, 1970) que instituiu “legalmente” a censura prévia com a justificativa de uma suposta “defesa da moral” dos cidadãos brasileiros.

Neste contexto contraditório é que surgiu o objeto de estudo desta tese, o Dzi Croquettes: um grupo de teatro e dança formado por 13 homens que produzia peças de humor satírico em que, maquiados e vestidos de maneira excêntrica (para aquele período), criticavam a sociedade em que se inseriam e as normativas comportamentais (e principalmente sexuais) impostas à esta sociedade tanto por ela mesmo quanto pelos governos autoritários. Além disso, em última instância, o que as performances do Dzi Croquettes pretendiam era a construção de uma percepção e questionamento das fronteiras da binaridade de gênero (masculino *versus* feminino). Este, todavia, era um tema tabu para o período (como quiçá ainda seja hoje), que ultrapassava os limites do que o governo ditatorial determinava como

sendo um “comportamento moral aceitável”. Desta forma, o que os Croquettes faziam era utilizar o próprio corpo como ferramenta para tratar de uma temática que não se podia verbalizar. Uma ação que está em diálogo com as proposições do filósofo Michel Foucault (1988; 2003), que determinou o corpo como objeto de pleno direito, de ações políticas que agem sobre ele e que estabelece com as instituições (Cf. Courtine, 1993).

O Dzi Croquettes, assim, era um grupo composto por cidadãos brasileiros que assimilavam as concepções de libertação do corpo advindas das discussões europeias e norte-americanas da contracultura, transmutando-as e adaptando-as para a realidade brasileira, mas que ao mesmo tempo era censurado pelo regime ditatorial local. Como resultado, os Croquettes passaram a fazer parte do que foi chamado de “o desbunde”, terceira via para aqueles que não se identificavam nem com as ideologias de direita e nem com as de esquerda que estavam em conflito no cenário político nacional, mas que, por outro lado, pretendiam trazer à tona e discutir questões identitárias, de relação com os direitos pessoais, e de busca por liberdades que vão além da política. Muitos artistas seguiram por este caminho, do qual o grupo Dzi Croquettes foi um dos destaques, ao usar a transgressão de gênero como forma de desestabilizar as representações padronizadas do masculino e do feminino (GREEN, 2000), desafiando com humor e deboche as convenções de família, de gênero, e até mesmo de dança, que eram estabelecidas pela sociedade conservadora e pelo regime militar.

De olho neste contexto, esta tese, apoiada nas análises de James Green e Renan Quinalha (2014) a respeito da homossexualidade masculina no Brasil, e baseando-se nos meios de comunicação de maior divulgação e credibilidade junto ao público leitor do período ditatorial dos anos 60 e 70 (Mello, 2003), revisitou jornais e revistas que trouxeram reportagens, notas e colunas sobre a atuação do Dzi Croquettes nos palcos. O objetivo foi demonstrar como houve uma preocupação por parte da mídia em classificar o grupo dentro dos gêneros sexuais binários pré-estabelecidos, vinculando-os especialmente à uma suposta homossexualidade masculina ou a um travestismo.

Desta forma, esta tese apresentou, por meio de uma seleção de fontes de imprensa (selecionadas de acordo com a maior abrangência e circulação na época), a maneira pela qual a mídia brasileira construiu imagética e discursivamente o grupo

Dzi Croquettes, e de que modo esta representação se relacionava com a formação e recepção do público leitor destes meios de comunicação.

A análise das mídias e notícias utilizadas como fontes foi aqui realizada sempre contextualizando a realidade vivida pelos jornalistas naquele período de ditadura militar, levando em conta a censura aos meios de produção intelectual e artística, especialmente na censura que ditava os limites da suposta “moral e bons costumes”.

As fotografias presentes nas matérias, e que retratavam as cenas das apresentações e dos ensaios, foram percebidas igualmente como discursos dos fotojornalistas (Soulages, 2010). Considerou-se que a fotografia era construída a partir de uma encenação. Ela não se constituiria como prova do real, mas como uma relação de jogo, de tensão, e de pulsões entre os seus dois polos fundamentais: o de expor a realidade; e o de ficcionalizar a realidade, ou seja, de criar um (outro) sentido para ela⁶². Desta forma temos uma indicação dos possíveis motivos dos jornalistas que buscavam de toda forma classificar os artistas e personagens do Dzi Croquettes dentro dos dois grandes dualismos que o grupo questionava: o de posicionamento político (direita *versus* esquerda), e o de binarismo gênero e sexualidade (homem *ou* mulher).

Os periódicos utilizados como fontes e material de análise foram: *Jornal do Brasil*, *Jornal Opinião*, *Jornal do Commercio*, *Tribuna da Imprensa*, *O Globo*, *Correio da Manhã*, *Diário da Noite* e *Folha de São Paulo*, além das críticas de teatro de Sábato Magaldi no *Jornal da Tarde*, que tiveram trechos transferidos para os anúncios do grupo em outros jornais. Nos textos de Sábato Magaldi (1973; 1974; 1976; 2014) a análise sobre o espetáculo possui uma contextualização artística mais ampla, a partir da qual se conclui que o humor e as peças voltadas para questões de sexualidade eram recorrentes, não se restringindo ao Dzi Croquettes, que todavia se destacava pela qualidade artística e de dança.

A partir destas fontes, foi possível identificar que, entre os jornais brasileiros da década de 1970, havia, desde a primeira apresentação noticiada, uma preocupação em classificar os integrantes do grupo, fosse como homossexuais, como travestis ou como andróginos, termos que se tornaram recorrentes para

⁶² Lembrando que nesse jogo de construção imagética, “[...] a ficção talvez seja o melhor meio de se compreender a realidade” (SOULAGES, 2010, p. 78).

denominar o grupo. Foi possível perceber também que neste período os meios de comunicação ainda estavam a (tentar) descobrir como tratar as questões de gênero e de liberdade sexual, o que não era facilitado pela censura prévia estabelecida nem pelos preconceitos sociais que por vezes partiam inclusive dos próprios jornalistas⁶³.

Nas revistas, que tinham a possibilidade de trazer mais informações devido ao tempo de formulação e ao espaço maior disponibilizado a matérias em comparação aos jornais de circulação diária, o grupo Dzi Croquettes foi abordado quase que exclusivamente a partir de sua extravagância imagética. Nestas revistas, o grupo era apresentado como homens vestidos de mulheres que buscavam enaltecer a homossexualidade masculina e a contracultura hippie, trazendo elementos dos movimentos sociais europeus e norte-americanos. Mas embora estas matérias inicialmente parecessem trabalhar algumas questões com maior profundidade, ao final elas também acabavam influenciadas por juízos de valor e preconceitos sociais. Um exemplo disso é a reportagem *O quarto sexo*, publicada em 1974 pela revista *Veja*, cujo tema era a definição sexual e a homossexualidade masculina, e que usava o Dzi Croquettes como exemplo. Durante a matéria o jornalista entrevistou médicos, psicólogos e sociólogos escolhidos a dedo, com o intuito de construir um discurso patologizante da homossexualidade, e que defendia que a nova geração era influenciada por “modismos prejudiciais” vindos de fora.

Além destes casos, a análise das fontes de imprensa da época nos permitiu também perceber que ocorreu uma forte ficcionalização (por meio das matérias e das imagens jornalísticas) do exílio dos Dzi Croquettes na Europa. De modo geral, podemos inclusive afirmar que a mídia brasileira auxiliou o regime militar a mascarar a ida do Dzi Croquettes para fora do país como algo positivo, como uma conquista da cultura brasileira que exportava seus artistas, sem revelar o real motivo que levou o grupo a sair do Brasil: a censura e a perseguição política, inclusive com ameaças de cunho pessoal. Ao mesmo tempo, parece ter sido um alívio para muitos jornalistas brasileiros a saída do grupo do país, uma vez que, se suas transgressões comportamentais acontecessem fora do país, os jornais podiam trata-las como “coisas de estrangeiros”, sem problematizar as mesmas questões no Brasil, agindo como se elas não existissem por aqui.

⁶³ Um exemplo disso é a informação divulgada por jornais de que os espetáculos dos Croquettes “pareciam de travestis, mas não eram de ‘bichas’” (termo usado pejorativamente para se referir a homossexuais), numa construção de sentido que rebaixava os homossexuais masculinos.

É importante salientar que os preconceitos de gênero e sexualidade não surgiram com a ditadura militar, pois já estavam nas bases da sociedade brasileira, que historicamente é moralista e conservadora. O que ocorreu foi que o conservadorismo e uma série de preconceitos se fortaleceram com o regime político autoritário, que legalizou juridicamente a censura, a repressão e a violência contra tudo o que considerava “dano à moral e aos bons costumes”, ou seja, aos costumes e moral de uma classe ultra conservadora. Em contrapartida, os Dzi Croquettes (e muitos outros membros da classe artística) se colocavam em outro extremo do espectro moral, defendendo a liberdade sexual e a desconstrução dos limites de gênero, comportamentos que seriam tratados pelos militares e conservadores como “desvio moral” e “subversão”. O grupo de performances Dzi Croquettes transgredia o dualismo de gênero, misturando elementos pré-estabelecidos como femininos pela sociedade (como maquiagem, vestuário e fala fina), com corpos pré-estabelecidos como masculinos (com músculos fortes, pelos e barbas). “Desbundados”, os integrantes usavam o humor para mostrar a possibilidade de *ser* diferente, tanto no plano individual como no coletivo.

REFERÊNCIAS

ABREU, Alzira Alves de; PAULA, Christiane Jalles de. (coords.). **Dicionário histórico-biográfico da propaganda no Brasil**. Rio de Janeiro: FGV: ABP, 2007.

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível: na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

AMARAL, Fernando Barroso. **Zózimo Diariamente**. São Paulo: EP&A, 2005.

Apostila da aula inaugural de censura. Rio de Janeiro: Fundo DSI. Academia Nacional de Polícia. (Documentos Avulsos (10). Datas: 1946-1981. Caixa: 08/4674. Seção de Guarda: CODES).

BLACKMAN, C. **100 Anos de Moda Masculina**. Barcelona: Blume, 2009.

BONADIO, Maria Claudia. **Moda e publicidade no Brasil nos anos 1960**. São Paulo, SP: nVersos, 2014.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. 2ª edição. Tradução Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BRASIL. Decreto-lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970. Dispõe sobre a execução do artigo 153, § 8º, parte final, da **Constituição da República Federativa do Brasil**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/De1077.htm> Acesso em jan. 2020.

BRETT, Guy. **Brasil Experimental**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.

BRITTO, Sérgio. Sérgio Britto conversa com Ciro Barcelos e Cláudio Tovar. **Arte com Sérgio Britto** (programa de Televisão). Rio de Janeiro: TV Brasil, ago. 2010. (25min).

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular**. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

BUSTAMANTE. Rita de Cássia. **Retalhos em Cena – concebendo o figurino na televisão**. Dissertação, Programa de mestrado em moda, cultura e arte. São Paulo: Centro Universitário Senac, 2008. Disponível em: <<http://biblioteca.sp.senac.br/LINKS/acervo284191/RETALHOS%20EM%20CENA%20-%20CONCEBENDO%20O%20FIGURINO%20NA%20TELEVIS%C3%83O%20-%20PARTE%20I.pdf>>. Acesso em nov. 2019.

BUZAID, Alfredo. **Em defesa da moral e dos bons costumes**. Brasília: Ministério da Justiça, 1970.

Cadernos AEL HOMOSSEXUALIDADE: sociedade, movimento e lutas v. 10, n. 18/19 — Primeiro e Segundo Semestre de 2003, p.13.

CARDOSO, S.O; MACHADO, H, L. 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, dec. 2015. Disponível em: <<http://www.ciberlegenda.uff.br/index.php/revista/article/view/846/418>>. Acesso em jul. 2018.

CARVALHO, J. **Amordaçados**: uma história da censura e de seus personagens. Barueri (SP): Manole, 2013.

CLARK, Bianca; WERNECK, Juliano. **Dzi Croquettes**. Rio de Janeiro: Stamppa Gráfica, 2016.

COELHO, Frederico Oliveira. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado**: Cultura marginal no Brasil nas décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COSTA, Maria Cristina Castilho (Org.). **A censura em debate**. ECA/SP. São Paulo, 2014.

COSTA, Valmir. Com repressão, não há tesão: a censura ao sexo no jornalismo de revistas no Brasil do século XIX ao Regime Militar (1964-79). **Caligrama**, [S.l.], v. 2, n. 1, abril de 2006. ISSN 1808-0820. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/caligrama/article/view/64647/67288>>. Acesso em fev. 2018.

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social**: classe, gênero e identidade das roupas. São Paulo: Senac, 2006.

DALE, Lennie. Lennie Dale confessa, sob protestos gerais. **Lampião da Esquina**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, jul. 1978, p. 25.

DALE, Lennie. O negócio é transar todas. **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, 4 abril 1974, p. 25-26 b.

DALE, Lennie. Pó de guaraná, ginseng, drugs, sex and rock & roll! **O Pasquim**, Rio de Janeiro, v. 616, p. 8-10, 16 abr. 1981.

DINES, Alberto. **O papel do Jornal**. São Paulo: Summus Editorial, 1986

DISITZER, Marcia. **Um mergulho no Rio**: 100 anos de moda e comportamento na praia carioca. Rio de Janeiro: Editora Leya, 2012.

DUNN, Christopher. **Contracultura: Alternative Arts and Social Transformation in Authoritarian Brazil**. Chapel Hill – USA: The University of North Carolina Press, 2016.

DZI CROQUETTES (filme documentário). Direção: Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Produção: Tria Produções. Manaus: Imovision, 2009. DVD (110 min.), color e PB.

SCOREL, Eduardo. “Dzi Croquettes” - ousadia e talento. **Revista Piauí**, São Paulo, 19 de julho de 2010. Disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/dzi-croquettes-ousadia-e-talento/>>. Acesso em jan. 2020.

FACCHINI, Regina. Movimento Homossexual no Brasil: recompondo um histórico. In: **Cad. AEL**, Unicamp, Campinas v. 10, n. 18/19, 2003. pp. 81-124. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/ael/article/download/2510/1920>> Acesso em jan. 2020.

FILGUEIRAS, Mariana. A Grande Fogueira. In: **Revista Piauí**, 9 de novembro de 2017, não paginado. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/a-grande-fogueira/?fbclid=IwAR1bm5jEsqNw4kFpWretmTvu1qINONtGKDJmvtRE_xu7SrvEx6Mgx0RFgOk> Acesso em jan. 2020.

Folha de São Paulo. **Novo manual de redação**. São Paulo, 1992.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FREITAS, Artur. **Arte de Guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2017.

FRY, Peter. Da Hierarquia à Igualdade: a construção histórica da homossexualidade no Brasil. In: FRY, Peter. **Para Inglês ver: Identidade e Política na cultura Brasileira**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982, pp. 87-115.

GARDIN, Carlos. O corpo mídia: modos e Moda. In: CASTILHO, Kathia; OLIVEIRA, Ana Claudia (orgs). **Corpo e moda: por uma compreensão do contemporâneo**. Barueri-SP: Estação das Letras e Cores, 2008, pp. 75-83.

GASPARI, Elio. **Ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GREEN, James N. **Além do carnaval: homossexualidade no Brasil do século XX**. São Paulo: Unesp, 2000.

GREEN, James N. A luta pela igualdade: desejos, homossexualidade e a esquerda na América Latina. In: **Cad. AEL**, v. 10, n. 18/19, 2003, pp. 15-41. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/ael/article/viewFile/2508/1918>> Acesso em jan. 2020.

GREEN, James N. Visão retrospectiva: um balanço histórico e memorialístico do movimento LGBT no Brasil. In: **Revista Cult**, São Paulo, n. 235, jun. 2018, p. 24. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/um-balanco-historico-e-memorialistico-do-movimento-lgbt-no-brasil/>>. Acesso em jan. 2020.

GREEN, James N.; POLITO, Ronald. **Frescos Trópicos: fontes sobre homossexualidade masculina no Brasil (1870-1980)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

GREEN, James N.; QUINALHA, Renan (Orgs.). **Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca pela verdade**. São Carlos-SP: EdUFSCar, 2014.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 1. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 1997.

HERNANDEZ, Oswaldo. **Blog Anúncios anos 70 – Oswaldo Hernandez** (website), 13 de outubro de 2012, não paginado. Disponível em: <<http://memoriasoswaldohernandez.blogspot.com/2012/10/anuncios-de-moda-e-acessorios-nos-anos.html>>. Acesso em jan. 2020.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX, 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/70**. 5. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004 [1979].

JAMBEIRO, Othon. **A TV no Brasil do século XX**. Salvador: EDUFBA, 2002.

JAREMTCHUK, Daria; RUFINONI, Priscila. (orgs.). **Arte e Política: situações**. São Paulo: Alameda, 2010.

KHÉDE, Sonia S. **Censores de pincenê e gravata: dois movimentos da censura teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

KLOSS, Renato. **Dzi Croquettes Lennie Dale e os andróginos tipo exportação**. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, edição 21, 1974.

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e Revolucionários: nos tempos da Imprensa alternativa**. São Paulo: Scritta, 1991.

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda: jornalistas e censores do AI-5 à Constituição de 1988**. São Paulo: Boitempo, 2004.

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do efêmero: a moda e seus destinos na sociedade moderna**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

LOBERT, Rosemary. **A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes**. Campinas-SP: Editora UNICAMP, 2010.

MAGALDI, Sábato. **Amor ao teatro**. São Paulo: Edições SESC, 2014.

MAGALDI, Sábato. Andróginos: gente computada igual a você. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 17 de maio de 1973.

MAGALDI, Sábato. Ladies da Madrugada. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 6 de setembro de 1974

MAGALDI, Sábato. Nossa pobre androginia. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 6 de setembro de 1974.

MAGALDI, Sábato. Romance. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 30 de agosto de 1976.

MARCONI, Paolo. **A censura política na imprensa brasileira (1968-1978)**. 2. ed. São Paulo: Global, 1980.

MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem e representação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MELLO, José Marques de. **Jornalismo brasileiro**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

MELLO, José Marques de; ASSIS, Francisco de (Orgs.). **Gêneros jornalísticos no Brasil**. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2010.

MICHALSKI, Yan. Caderno B. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, domingo, 10 de fevereiro de 1974, p.7.

OCANHA, Rafael Freitas. As rondas policiais de combate à homossexualidade na cidade de São Paulo (1976-1982). In: GREEN, James N.; QUINALHA, Renan (Orgs.). **Ditadura e homossexualidades**: repressão, resistência e a busca da verdade. São Carlos: Edufscar, 2015, pp. 149-176.

O GLOBO (jornal). Dzi Croquettes: Romance em Paris. São Paulo, 03 de fevereiro de 1977.

OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. **O diabo em forma de gente**: (r)existências de gays afeminados, viados e bichas pretas na educação. Curitiba: Editora Prismas, 2017

PARALHOS, Kátia Rodrigues. **História, teatro e política**. São Paulo: Boitempo, 2012

PARKER, Richard. **Abaixo do equador**: culturas do desejo, homossexualidade masculina e comunidade gay no Brasil. Rio de Janeiro. Record, 2002.

PENTEADO, Fernando. M., GATTI, José. **Masculinidades: teoria, crítica e artes**. Barueri-SP: Estação das Letras e Cores, 2011.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é contracultura**. São Paulo: Nova Cultural/Brasiliense, 1986

PRADO, Miguel Arcanjo. “Dzi Croquettes” volta a SP 45 anos após estréia: “Defendíamos ideais”. In: **Blog do Arcanjo** (website), 9 de novembro de 2011, não paginado. Disponível em: <<https://miguelarcanjo.blogosfera.uol.com.br/2016/11/09/dzi-croquettes-volta-a-sp-45-anos-apos-estrela-defendiamos-ideais/>>. Acesso em jan. 2020.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992

QUINALHA, Renan Honorio. **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, 2017. doi:10.11606/T.101.2017.tde-20062017-182552. Acesso em nov. 2018.

REIS, Paulo. **Arte de Vanguarda no Brasil: os anos 60**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2006.

RISÉRIO, Antonio. Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil. In: COELHO, Claudio Novaes Pinto. **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 25-30.

RODRIGUES, Jorge Caê. **Anos Fatais: Design, Música E Tropicalismo**. Coleção Série Design. Rio de Janeiro: Editora 2AB, 2007.

RODRIGUES, W. 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, 2016, p. 3-15. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.7867/2236-6644.2016v21n1p03-15>>. Acesso em jan. 2020.

ROSSETTI, Ana. **Roupas íntimas: o tecido da sedução**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ROSZAK, Theodore. **A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil**. Tradução de Donaldson M. Garschagen. Petrópolis: Vozes, 1972.

SANTAELLA, Lucia. A volatilidade subjetiva e a moda. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de; CASTILHO, Kathia. **Corpo e moda: por uma compreensão do contemporâneo**. Barueri-SP: Estação das Letras e Cores, 2008.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e comunicação: sintoma da cultura**. São Paulo: Paulus, 2004.

SANT'ANNA, M. R. **Teoria da moda: sociedade, imagem e consumo**. São Paulo: Estação das letras, 2007

SCHWARTZ, Madalena. (org.) **Crisálidas – fotografias de Madalena Schwartz**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

SILVA, Ellis Regina Araujo da. **Representações Sociais e Imagens em Fotografias do Corpo Masculino em Revistas Gays**. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade de Brasília, Brasília, 2007. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/1978/1/Tese_EllisReginaAraujoSilva.pdf?fclid=iwAR2FLU8y3oEvDPSb9iXrM7BEsZVsvKxt1NJxUwfGcVJ6RDWFGr0Fa62KVE8>. Acesso em jan. 2020.

SIRKIS, Alfredo. Os Paradoxos de 1968. In: GARCIA, Marco Aurelio; VIEIRA, Maria Alice (orgs.). **Rebeldes e contestadores: 1968, Brasil, França e Alemanha**. São Paulo: Perseu Abramo, 2008, p. 111-116.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência**. São Paulo: Senac, 2010.

STEEN, Eida Van. **Amor ao teatro: Sábado Magaldi**. São Paulo: Editora Sesc, 2014.

LUCA, Tania Regina de. **Fontes Impressas: história dos, nos e por meio dos periódicos**. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas*. 2ª ed. São Paulo : Contexto, 2008. p. 111-154.

TAVARES, Frederico de Mello B.; SCHWAAB, Reges. Revista e comunicação: percursos, lógicas e circuitos. In: TAVARES, Frederico de Mello B.; SCHWAAB, Reges (orgs). **A revista e seu jornalismo**. Porto Alegre: Penso, 2013, p. 27-43.

TONELLY, Bayard. No ato com Tonelly Bayard. **Woo! Magazine**, 2017, Entrevista. Disponível em: <<https://woomagazine.com.br/bayard-tonelli/>> Acesso em jan. 2020.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

UMA ópera *pop* dos Dzi Croquettes, com violência, plumas e paetês. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno de Cultura, 31 julho 1976, p. 33.

UM homem múltiplo. **O Globo**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 8 setembro 2012, p. 4.

VEJA (Revista). O quarto sexo. Seção Comportamento, 1 de maio de 1974. Disponível no Arquivo da Editora Abril e no Acervo Digital da Revista Veja: <<https://complemento.veja.abril.com.br/acervodigital/index-novo-acervo.html>>. Acesso em jan. 2020.

VENEZIANO, Neyde. **Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro**--oba. Editora da UNICAMP, 1996.

VENTURA, Mauro. Cláudio Tovar retoma Dzi Croquettes e volta à TV. In: **O Globo** (online), Rio de Janeiro, 8 de setembro de 2012. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/claudio-tovar-retoma-dzi-croquettes-volta-tv-6027796#ixzz4u0f9NVnS>>. Acesso em jan. 2020.

VENTURA, Zuenir. **1968. O ano que não terminou**. 11 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; 1988.

VIANA, Fausto. O traje de cena como documento. **Revista Sala Preta**, 2017 17(2), pp. 130-150.

VIANA, Fausto; MUNIZ, Rosane. **Diário de pesquisadores: traje de cena**. São Paulo: Estação das Letras e cores, 2012.

ANEXOS

ANEXO I – LISTA DE REPORTAGENS – 1970 A 1984

Quadro 1 – Jornal do Brasil⁶⁴ (RJ) – (1970 –1979)		
Matéria e Caderno	Data de Publicação e Edição	Páginas Consultadas
Anúncio e <i>show</i> (Caderno B)	Quarta-feira, 29/11/1972 a domingo, 31/12/1972 (ed.223 a ed. 226; ed.228 ed. 231 a ed.254).	página 8 e 7 (total de 42 páginas)
A esticada (Caderno B) coluna Zózimo	Domingo, 24 de dezembro e segunda-feira, dia 25 de dezembro de 1972 (ed. 248).	página 3
Anúncio e <i>show</i> – Caderno B	segunda-feira, 02 de janeiro de 1973 a (ed.225 a ed.311 e ed.313 a ed.328).	página 8 e 7 (total).
O programa em São Paulo – Dzi Croquettes – Caderno B	quinta-feira, 01 de novembro de 1973 (ed. 207).	página 7
Os visitantes do estado e de fora lotam hotéis paulistas	segunda-feira, 05 de novembro de 1973. (feriado – ed.211).	página 5
O programa em São Paulo – Dzi Croquettes – Caderno B	quinta-feira, 08 de novembro de 1973 (ed. 214).	página 7
O programa em São Paulo – Dzi Croquettes – Caderno B	quinta-feira, 15 de novembro de 1973 (ed. 221).	página 7
A esticada – Caderno B (coluna Zózimo)	terça-feira, 05 de fevereiro de 1974 (ed. 301).	página 3
A força do macho e a graça da fêmea – Caderno B (box anúncio)	sexta-feira, 08 de fevereiro de 1974 (ed. 304).	página 3
A força do macho e a graça da fêmea – Caderno B (box anúncio)	domingo, 10 de fevereiro de 1974 (ed. 306).	página 2
Contraponto – Caderno B (coluna Zózimo)	terça-feira, 19 de fevereiro de 1974 (ed. 315).	página 3
Noite de artistas – Caderno B (coluna Zózimo)	terça-feira, 20 de fevereiro de 1974 (ed.316).	página 3
A noite dos desconfiados (Maria Lucia Rangel)	sexta-feira, 22 de fevereiro de 1974 (ed.318).	página ?
Croquettes para o mundo – Caderno B (coluna Zózimo)	domingo, 03 de março de 1974 (ed. 325).	página 2
Recuperação – Caderno B	domingo, 17 de março de 1974 (ed. 339).	página 3
Dzi Croquettes já de volta	quinta-feria, 21 de março de 1974	página 3

⁶⁴ Dados consultados na hemeroteca digital.

(box anúncio)	(ed.343).	
Os mágicos da praia	quarta-feira, 27 de março de 1974 (ed.349).	página 3
Serviço completo/ gaia integra... Caderno B – (shows, foto e legenda)	sexta-feira, 21 de julho 1974 (ed.074).	página 7
Serviço completo/ sessão única... Caderno B (shows, foto e legenda)	domingo, 28 de julho de 1974 (ed.111).	página 11
Anúncio e show – Caderno B	sexta-feira, 9 de agosto de 1974 (ed.123).	página 7
Dzi Croquettes em Paris Caderno B – (coluna Zózimo)	segunda-feira, 25 de novembro de 1974 (ed.231).	página 3
Três grandes momentos e uma curta glória – Caderno B (música)	sábado, 28 de dezembro de 1974 (ed.263).	página 2
O que há para ver – variedades Caderno B	sexta-feira, 03 de janeiro de 1975 (ed. 268).	página 8
A violência dos croquettes Caderno B	domingo, 05 de janeiro de 1975 (ed. 270).	página 3
Liza e Lennie – Caderno B (coluna Zózimo)	quinta-feira 9 de janeiro de 1975 (ed. 274).	página 3
Liza – Caderno B – (fotografia e legenda dzi) – (coluna Zózimo)	sexta-feira, 31 de janeiro de 1975 (ed.296).	página 3
Pais da moda – Caderno B	sábado, 01 de fevereiro de 1975 (ed. 297).	página 3
A família mágica – Caderno B	quinta-feira, 13 de março de 1975 (ed.335).	página 3
Teatro (anúncio)	domingo 22 de junho de 1975 (ed.075).	página 10
A grande eugenia – Caderno B (anúncio de outra peça)	sexta-feira, 11 de julho de 1975 (ed.094).	página 3
Citação – Caderno B (coluna Zózimo)	domingo, 20 de julho de 1975 (ed.103).	página 3
Eugenia– Caderno B (anúncio de outra peça)	sexta-feira, 10 de agosto de 1975 (ed.124).	página 3
Lennie Dale se desligou do Dzi –Caderno B (nota Roda via)	quinta-feira, 15 de janeiro de 1976 (ed.280).	página 3
Academia de moda – Caderno B	domingo, 21 de março de 1976 (ed.344).	página 2
Lennie Dale a procura de um novo grupo – Caderno B	quarta-feira, 28 de abril de 1976 (ed.020).	página 5
Graça e humor – Caderno B (televisão)	terça-feira, 11 de janeiro de 1977 (ed.275).	página 3
Zé Paraíba é artista – Caderno B (citação,(música popular)	sexta-feira, 15 de abril de 1977.	página 2
Show de estrelas – Caderno B	sexta-feira, 27 de setembro de 1977 (ed.172).	página 3

Museu de cera patricio bisso (citação, <i>show</i> – serviço)	sexta-feira, 20 de janeiro 1978 (ed.285).	página 5
---	---	----------

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

Quadro 2 – Jornal Opinião (RJ) – 1974

Título da Matéria e Caderno	Data de Edição e de Publicação	Páginas Consultadas
Espetáculo para 0,6? (teatro)	7 de janeiro de 1974. (ed. 061).	página 19

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

Quadro 3 – Jornal Luta Democrática (RJ) – 1972

Título da Matéria e Caderno	Data de Edição e de Publicação	Páginas Consultadas
Tv – <i>show</i> – teatro lotado	19 de dezembro de 1972.	página 6

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

Quadro 4 – Jornal Diário da Noite (SP) – 1973

Título da Matéria e Caderno	Data de Edição e de Publicação	Páginas Consultadas
Koisas – zig zag das koisas	quinta-feira, 3 de maio de 1973 (ed.14551).	página 4
Jornal do Chacrinha – teatro	terça-feira, 15 de maio de 1973 (ed.14561).	página 12
Teatro – Dzi Croquettes	terça-feira, 22 de maio de 1973 (ed.14567).	página 14
Teatro – Dzi Croquettes	sexta-feira, 25 de maio de 1973 (ed.14570).	página 15
Teatro – estreia	quinta-feira, 21 de junho de 1973 ed.14593.	página 17

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

Quadro 5 – Jornal do Commercio (RJ) – (1974 –1975)

Título da Matéria e Caderno	Data de Edição e de Publicação	Páginas Consultadas
Dzi Croquettes saíram em escola de samba – Segundo Caderno	sábado, 23 de fevereiro de 1974. domingo 24 de fevereiro de 1974. (ed.117).	página 13
Fotolegenda – Variedades	sexta-feira, 28 de junho de 1974. (ed. 230).	página ?
Dzi Croquettes – Segundo Caderno (capa revista francesa, nota – variedades)	sábado, 22 de março 1975. (ed. 139).	página 13

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

Quadro 6 – Jornal dos Sports (RJ) – (1975 – 1977)

Título da Matéria e Caderno	Data de Edição e de Publicação	Páginas Consultadas
Cidinha na jogada – numeradas	sexta-feira, 4 de abril de 1975 (ed.13684).	página 6
Cidinha na jogada – numeradas	sexta-feira, 21 de janeiro de 1976 (ed.13976).	página 11
Cidinha na jogada – numeradas	domingo, 01 de fevereiro de 1976.	página 12
Cidinha na jogada – numeradas	sábado 7 de fevereiro de 1976.	página 6
Cidinha na jogada – numeradas, Estreia em Paris	quarta-feira, 05 de janeiro de 1977.	página 6

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

Quadro 7 – Jornal Correio da Manhã (RJ) – (1972 – 1974).

Título da Matéria e Caderno	Data de Edição e de Publicação	Páginas Consultadas
Dzi Croquettes, os andróginos – Teatro	1972 (ed.24452).	página 36
Na minha agenda – Teatro	1972 (ed.22451).	página 34
Dzi Croquettes e o homem de la mancha (anexo)	sexta-feira, 22 de dezembro de 1972 (ed. 24452).	página 13 e 15
Feliz 73 (anexo)	sexta-feira, 29 de dezembro de 1972 (ed. 24445).	página 19
Painel – expressas – Caderno 1	sábado, 30 de dezembro de 1972 (ed.24456).	página 4
Memorando	quarta-feira, 17 de abril de 1974 (ed. 24.838).	página 2

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

Quadro 8 – Tribuna da Imprensa (RJ) – (1972 – 1975).

Título da Matéria e Caderno	Data de Edição e de Publicação	Páginas Consultadas
Esta vida de artista – (anúncio)	9 e 10 de dezembro de 1972 (ed.6872).	página 11
Show – Colunão	segunda-feira, 15 de janeiro de 1973 (ed.6901).	página 9
Esticada (anúncio)	sábado/ segunda-feira, 17/19 de março de 1973 (ed. 6951).	página 10
Show no Maracanãzinho – Colunão	segunda-feira, 11 de fevereiro de 1974 (ed.7222).	página 9
O dia-dia da criação – (foto legenda)	quinta-feira, 14 de fevereiro de 1974 (ed. 7225).	página 11
Foi uma loucura – Colunão	sexta-feira, 15 de fevereiro de 1974 (ed.7226).	página 11
Fotolegenda	terça-feira, 19 de fevereiro de 1974 (ed.7229).	página 5
Dzi Croquettes – Colunão	sexta-feira, 19 de abril de 1974 (ed.7276).	página 11
Nota de um ano – Colunão	quarta-feira, 19 de junho de 1974 (ed.70326).	página 11

Dzi Croquettes vão para a Europa – Colunão	sábado, 13 de setembro de 1974 (ed.7399).	página 11
Um conjunto brasileiro de homens travestis... – Colunão	segunda-feira, 16 de dezembro de 1974 (ed.7476).	página 9
Elogios – Colunão	sexta-feira, 10 de janeiro de 1975(ed.7856).	página 11
Publicação estrangeira sem foto – Colunão	segunda-feira, 13 de janeiro de 1975 (ed.7858).	página 9
Rápidas – Colunão	terça-feira, 21 de janeiro de 1975 (ed.8066).	página 11
Hora-hora (dia a dia da criação)	terça-feira, 22 de janeiro de 1975 (ed.8067).	página 11

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

Quadro 9 – Jornal O Globo (RJ) – 1972 –1979)

Título da Matéria e Caderno	Data de Edição e de Publicação	Páginas Consultadas
Uma ópera pop dos Dzi Croquettes com violência, plumas e paetês – Cultura (matutina)	sábado, 31 de julho de 1976	página 33
Lennie Dale: as férias estratégicas antes do montar Madame Satã – Cultura	quinta-feira, 21 de abril de 1977	página 41
Dzi Croquettes: as internacionais – Cultura	segunda-feira, 23 de dezembro de 1974	página 35
A vida de Lennie Dale, da infância a cadeia nas cores de um musical – Cultura.	terça-feira , 23 de maio de 1978	página 37
Dzi Croquettes: uma grande família	terça-feira, 05 de março de 1974	página 35
Novas dicas e toques do incrível Lennie Dale – Cultura	terça-feira , 04 de abril de 1974	página 27
Dzi Croquettes: romance em Paris – Cultura	quinta-feira, 03 de fevereiro de 1977	página 37
Dzi Croquettes quase estreiam na rua: romance – Cultura	terça-feira, 24 de agosto de 1976	página 34
Lennie Dale : de passo certo para entrar em cena – Cultura	segunda-feira, 15 de abril de 1974	página 23
Croquettes voltaram: rosário vai – Cultura	terça-feira,17 de agosto de 1976	página 36
Croquettes sem Lennie Dale –Cultura	quarta-feira,20 de março de 1974	página 32
Dzi Croquettes (show musical)	sábado, 27 de abril de 1974	página 32
As frenéticas versão feminina de Dzi Croquettes – Cultura	sábado, 28 de maio de 1977	página 33
Pandeiros delas – Rio	terça-feira, 23 de março de 1976	página 35

(<i>show</i>) – Cultura	
---------------------------	--

Fonte: Jornal O Globo, 1972 –1979.

Quadro 10 – Jornal Folha de S. Paulo – (1970 – 1979)		
Título da Matéria e Caderno	Data de Edição e de Publicação	Páginas Consultadas
Não escaneado	domingo, 6 de maio de 1973	página x
<i>Shows</i> teatro 13 julho...	sexta-feira, 22 de junho de 1973	página 31
<i>Show</i> – (Teatro 13 de maio, censura 18 anos) – Ilustrada	sábado, 23 de junho de 1973	página 33
Não escaneada	domingo.24 de junho de 1973	página x
Tem Dzi Croquettes na banda – Ilustrada	segunda-feira, 25 de junho de 1973	página 11
Vamos ao teatro – anúncio <i>show</i>	quarta-feira, 27 de junho de 1973	página 42
Vamos ao teatro – anúncio <i>show</i> (com elogio do Magaldi)	segunda-feira, 29 de junho de 1973	página 42
Vamos ao teatro – anúncio <i>show</i> (com elogio do Magaldi)	sábado, 30 de junho 1973	página 37
Não escaneada	sábado, 04 de julho de 1973	página x
Não escaneada	domingo, 05 de julho de 1973	página x
<i>Show</i> – anúncio pequeno	segunda-feira, 06 de julho de 1973	página 43
Vamos ao teatro – anúncio <i>show</i> (com elogio do Magaldi)	segunda-feira, 06 de julho de 1973	página 46
<i>Show</i> – anúncio pequeno	sábado, 07 de julho de 1973	página 31
Não escaneada	domingo, 08 de julho de 1973	página x
<i>Show</i> – Primeiro Caderno (anúncio pequeno)	quinta-feira, 12 de julho de 1973	página 45
Primeiro anúncio – <i>show</i> (com elogio do Magaldi)	quinta-feira, 12 de julho de 1973	página 46
<i>Show</i> – (anúncio pequeno, chamada no centro)	segunda-feira, 13 julho de 1973	página 37
Anúncio <i>show</i> (com elogio do Magaldi)	segunda-feira, 13 de julho de 1973	página 38
<i>Show</i> (anúncio pequeno)	sábado, 14 de julho de 1973	página 35
Anúncio <i>show</i> (com elogio do Magaldi)	sábado, 14 de julho de 1973	página 38
Não escaneada	domingo, 15 de julho de 1973	página x
Informação: foram convidados Bariloche – Primeiro Caderno	segunda-feira, 16 de julho de 1973	página 11
<i>Show</i> (anúncio pequeno) Primeiro Caderno	quarta-feira, 18 de julho de 1973	página 31
<i>Show</i> (anúncio pequeno)	quinta-feira 19 de julho de 1973	página 45
Eis que ressurgue, novo renascimento – (anúncio	quinta-feira 19 de julho de 1973	página 40

<i>show</i>)		
Show – (anúncio pequeno)	sexta-feira, 20 de julho de 1973	página 39
2 anúncios! Seu melhor programa para férias e eis que ressuge..	sexta-feira, 20 de julho de 1973	página 43
2 anúncios! Seu melhor programa para férias e eis que ressuge..	sábado, 21 de julho de 1973	página 34
(anúncio <i>show</i>) – Caderno de Domingo	domingo, 22 de julho de 1973	página 56
Televisão (anúncio <i>shows</i>)	quarta-feira, 25 de julho de 1973	página 39

Quadro 11 – Jornal Folha de S. Paulo – (1970 – 1979)

Título da Matéria e Caderno	Data de Edição e de Publicação	Páginas Consultadas
Televisão (anúncio <i>shows</i>)	quinta-feira, 26 de julho de 1973	página 47
2 anúncios, 500 anos depois Dzi e programa de férias	sexta-feira, 27 de julho de 1973	página 42
Televisão – (<i>shows</i> anúncio)	sábado, 28 de julho de 1973	página 29
2 anúncios, 500 anos depois dzi e programa de férias	sábado, 28 de julho de 1973	página 32
Caderno de domingo – (anúncio) seu melhor das férias...	domingo, 29 de julho de 1973.	página 60
Reportagem – Com vocês, o internacional Lennie Dale	segunda-feira, 30 de julho de 1973.	página 16
Informações: Dzi Croquettes para crianças	terça-feira, 31 de julho de 1973.	página 34
500 anos depois Dzi (anúncio)	quarta-feira, 01 de agosto de 1973.	página 38
Recado – festa de arramba – (anúncio)	quinta-feira, 02 de agosto de 1973.	página 39
(anúncio <i>show</i>)	quinta-feira, 02 de agosto de 1973.	página 41
A força do macho e a graça da fêmea (anúncio)	quinta-feira, 02 de agosto de 1973.	página 42
Força e sessão meia-noite (2 anúncios)	sexta-feira, 03 de agosto de 1973	página 38
Força e sessão meia-noite (2 anúncios)	sábado, 04 de agosto de 1973.	página 33
Não escaneado	domingo, 05 de agosto de 1973.	página x
Este ator não dá entrevista a qualquer um – Primeiro Caderno	terça-feira, 07 de agosto de 1973.	página 37
Show (anúncio)	quinta-feira, 09 de agosto de 1973.	página 41

Fonte: Acervo digital da Folha de S. Paulo.

Quadro 12 – O Estado de S. Paulo (SP) – (1970 –1979)		
Título da Matéria e Caderno	Data de Edição e de Publicação	Páginas Consultadas
Sessão bendita (anúncio)	sexta-feira, 27 de julho de 1973.	página 39
Anúncio (anúncio)	domingo 25 de maio de 1974.	página 239
Anúncio (anúncio)	domingo 25 de maio de 1974.	página 239
Show (anúncio)	quarta-feira, 2 de agosto de 1974.	página 37
Festa da Primavera (nota)	sexta-feira, 01 de outubro de 1976.	página 12
Nota (anúncio)	domingo- 19 de setembro de 1976.	página 267
Nota (anúncio)	quarta-feira, 27 de outubro de 1976.	página 40
		total 6 páginas

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional

Quadro 13 – O Pasquim –1981		
Título da Matéria e Caderno	Data de Edição e de Publicação	Páginas Consultadas
Lennie Dale: A mais escandalosa entrevista do Pasquim!	16 a 22 de abril de 1981.	Capa e páginas 8, 9 e 10

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

Nas revistas nacionais, os dados foram obtidos por meio dos arquivos da editora Abril – no caso da Revista Veja –, na hemeroteca digital para a pesquisa da revista O Cruzeiro e na Biblioteca Pública do Paraná para a consulta da Revista Manchete.

Quadro 14 – Revista Veja (SP) – (1973 –1984)⁶⁵		
Título da Matéria e Caderno	Data de Edição e de Publicação	Páginas Consultadas
Croquette Power	quarta-feira, 14 de fevereiro de 1973.	página 14
Fadas e bruxas (show)	quarta-feira, 12 de dezembro de 1973 (ed.275).	página 106 e 110
Mal educado (show)	quarta-feira, 27 de fevereiro de 1974 (ed.286).	página 44
O quarto sexo	quarta-feira, 1 de maio de 1974 (ed.295).	página 7
Gente (nota)	terça-feira, 15 de janeiro de 1974 (ed .332).	página 33
Paris gostou (show)	quarta-feira, 01 de janeiro de 1975 (ed.330).	página 46
Gente (nota)	quarta-feira, 26 de fevereiro de 1975 (ed. 338).	página 16
Abaixo do umbigo (show)	quarta-feira, 08 de outubro de 1975 (ed. 370).	página 152
Rock horror show (cartas)	quarta-feira, 19 de novembro de 1975 (ed. 376).	página 13
Tomando fôlego (show)	quarta-feira, 10 de dezembro de 1975	página 111

⁶⁵Os dados que compreendem o período de 1970 a 1972 foram retirados do acervo digital da Revista Veja.

	(ed.379).	
Gente (filme) e 13 menos 4 (<i>show</i>)	quarta-feira, 04 de fevereiro de 1976 (ed. 387).	página 15 e 67
Na corte do momo (<i>show</i>)	quarta-feira, 07 de julho de 1976 (ed.409).	página 120
Colorido xavante (comportamento)	terça-feira, 10 de agosto de 1976 (ed. 414).	página 54
Casa cheia (imprensa)	quarta-feira, 20 de outubro de 1976 (ed. 424).	página página 32
Corpos tatuados (hábito)	quarta-feira, 07 de dezembro de 1977 (ed. 483).	131
Muito loucas (<i>show</i>)	quarta-feira , 08 de fevereiro de 1978 (ed. 492).	página 75
Bonita e gostosa (gente)	quarta-feira , 10 de maio de 1978 (ed. 505).	página 49
The Lennie Dale Story (dança)	quarta-feira , 31 de maio de 1978 (ed. 508).	página 76 a 78
Humor em alta (televisão)	quarta-feira, 25 de julho de 1984 (ed. 829).	página 74

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

Quadro 15 – Revista O Cruzeiro (RJ) – (1970-1979)⁶⁶

Título da Matéria e Caderno	Data de Edição e de Publicação	Páginas Consultadas
Dzi Croquettes (reportagens)	quarta-feira, 22 de maio de 1974 (ed. 0021).	páginas 14 a 19
De fio a pavo (coluna Marcos Merehi)	quinta-feira, 25 de setembro de 1974 (ed. 0031).	página 75
Lucinha Lins: sucesso inesperado (famosos)	30 de 1982 (ed. 2508).	página 57

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

Quadro 16 – Revista Manchete (RJ) – (1972 –1979)

Título da Matéria e Caderno	Data de Edição e de Publicação	Páginas Consultadas
<i>Show The Company</i> : uma loucura total	sábado, 13 de janeiro de 1973 (n.1082, ano 20).	página 110

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional

Quadro 17 – Revista Lampião da Esquina (RJ) – 1978⁶⁷

Título da Matéria e Caderno	Data de Edição e de Publicação	Páginas Consultadas
Lennie Dale' chega, assalta a geladeira abre o verbo: - Eu Sou muito	<i>domingo, 25 de junho de 1978.</i> ⁶⁸	páginas 6 a 7

⁶⁶ Dados extraídos da hemeroteca digital foram encontradas 16 ocorrências no banco nacional.

⁶⁷ Revista de humor especializada, suas edições eram uma expressão latente da homossexualidade brasileira.

⁶⁸ *Lampião da Esquina*, v.1, n.2.

tinioso – de presidiário a Dzi Croquettes (reportagem)		
E tome Croquettes – verão – (fotorreportagem)	sexta-feira, 23 de janeiro de 1981.	página final

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.