



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE ARTES E LIBRAS**

Trabalho de Conclusão de Curso

**DZI CROQUETTES: TEATRO DE RESISTÊNCIA NO PERÍODO DA
DITADURA MILITAR BRASILEIRA**

Jessica Schütze

Orientadora: Dirce Waltrick do Amarante

Florianópolis, Junho de 2015

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE ARTES E LIBRAS**

Trabalho de Conclusão de Curso

Monografia apresentada como requisito para obtenção de Grau em Bacharel em Artes
Cênicas, Universidade de Santa Catarina

Jessica Schütze

Orientadora: Dirce Waltrick do Amarante

Florianópolis, Junho de 2015

“Passarinho que come pedra sabe o cu que tem”

(Dzi Croquettes, as internacionais).

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meus pais, pela paciência em compreender minhas inseguranças durante a pesquisa, sempre com muito amor.

Aos meus amados amigos William Ramello, Marcela Trevisan, Telemakos Endler e Laísa Santos por serem incansáveis ao me ajudar na coleta de materiais, por me ouvirem repetindo sobre o tema da pesquisa à exaustão e, ainda assim, continuam me incentivando.

Também agradeço ao Betinho Chaves pela atenção e carinho que dedicou a esta pesquisa.

Ao professor doutor Fábio Salvatti que apoiou esta pesquisa desde o princípio.

Por fim, agradeço à professora Doutora Dirce do Amaral, que me orientou para a conclusão deste trabalho.

SUMÁRIO

RESUMO-----	6
ABSTRACT-----	7
INTRODUÇÃO-----	8
CONTEXTO HISTÓRICO-----	10
DZI CROQUETTES, O INÍCIO-----	12
COMPOSIÇÃO DO ESPETÁCULO -----	21
O ANDRÓGINO-----	23
A TRANSFORMAÇÃO NO TRANSFORMISMO DOS DZI CROQUETTES-----	27
DZI CROQUETTES, O FIM? -----	30
CONCLUSÃO-----	32
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS -----	35
CADERNO DE IMAGENS (ANEXOS) -----	36

RESUMO

Este trabalho trata da história do grupo teatral brasileiro, Dzi Croquettes.

Motivada pela escassez de material sobre o objeto de minha monografia, iniciei esta pesquisa com o intuito de sanar a curiosidade que senti quando entrei em contato com o grupo, pela primeira vez, em 2009, através do documentário “Dzi Croquettes” de Tatiana Issa e Raphael Alvarez.

As implicações do trabalho dos Dzi Croquettes reverberam até hoje. No âmbito cênico eles trouxeram muitas novidades para o palco. No quesito social, transformaram a forma de pensar, agir e se vestir de toda uma geração. Por fim, no que tange à política, sem levantar bandeira à nenhum movimento, promoveram uma revolução comportamental.

Como tema central da abordagem dos Dzi Croquettes está o Andrógino, ponto fundamental para a abertura dos debates sobre gênero e sexualidade, que o grupo promoveu.

A forma com que se relacionavam, dentro e fora do palco, abrangeu estes debates para o questionamento do núcleo familiar, por se tratar do período da ditadura militar brasileira.

Para minha pesquisa, o Arquivo Miroel Silveira, que reúne boa parte dos documentos oficiais da censura no Brasil, foi de bastante valor para entender as lacunas da história dos Dzi Croquettes, causadas pela falta de material disponível. Também fundamental foi o livro A Palavra Mágica da antropóloga e tiete do grupo, Rosemary Lobert, que descreve a vivência do grupo, dentro e fora de cena. E por fim, a análise sobre androginia da antropóloga Sônia Weidner Maluf, “O Dilema de Cênias e Tirésias: Corpo, Pessoa e as Metamorfoses de Gênero”, contribuiu para a conceituação sobre a temática do grupo.

Palavras-chave: Dzi Croquettes, Andrógino, Gênero, Comportamento.

ABSTRACT

This work deals with the history of the Brazilian drama group Dzi Croquettes.

Motivated by the lack of material on my thesis object, I started this research in order to fix the curiosity I felt when I first took notice of the group in 2009, through the documentary "Dzi Croquettes" by Tatiana Issa and Raphael Alvarez.

The implications of Dzi Croquettes' work echo to this day. Firstly, within drama area, they brought many innovations to the stage. Secondly, in the social aspect, they transformed the way a whole generation of people thinks, acts and dresses. Finally, regarding politics, they promoted a behavioral revolution while also avoiding alluding to any political movement.

The central theme of the Dzi Croquettes' approach is the Androgynous – a key issue for the opening of discussions on gender and sexuality.

The way they used to interact with each other, on and off stage, has aided the aforementioned debates on the question of the nuclear family, because it took place in the period of the Brazilian military government.

Arquivo Miroel Silveira, who brings together many of the official documents of censorship in Brazil, was a valuable resource for my research, in order to understand the gaps in Dzi Croquettes' history, caused by a lack of available material. The book "A Palavra Mágica", by anthropologist and tiete, Rosemary Lobert, was of great significance to this work, for it describes the group's intimacy, in and out of scene. Finally, the analysis of androgyny by anthropologist Sônia Weidner Maluf, within her essay named "O Dilema de Cênias e Tirésias: Corpo, Pessoa e as Metamorfoses de Gênero", has contributed for the conceptualization about the group's theme.

Key-words: Dzi Croquettes, Androgynous, Gender, Behavior.

INTRODUÇÃO

Desde que conheci um pouco da história do grupo de teatro Dzi Croquettes, através do documentário homônimo de Tatiana Issa e Raphael Alvarez, em 2009, senti curiosidade em conhecer melhor a história desses treze artistas brasileiros, que revolucionaram a maneira de fazer teatro e o comportamento social de toda uma geração. Para minha decepção, além do documentário, existe muito pouco material a respeito do tema. Por conta disso, vi que havia este espaço, que carecia de um olhar mais atento, para que a história do grupo não se perca da memória cultural brasileira. Com isto em mente, iniciei a coleta de materiais, onde pude aprofundar meu trabalho.

Esta pesquisa tem o objetivo de tratar sobre o trabalho do grupo teatral Dzi Croquettes. Transpassando a ideia dicotômica de Artista/Público, mas também fazendo referência à forte influência sócio-cultural que teve o trabalho do grupo.

Na primeira parte do trabalho descrevo o contexto histórico em que o país passava no momento que o grupo surgiu. Na segunda parte, conto a maneira como o grupo foi formado e traço um perfil biográfico de seus fundadores. Na terceira parte do trabalho, descrevo o conceito artístico e estético adotado pelos artistas, o posicionamento filosófico do grupo e a maneira como desenvolveram seu trabalho. Na quarta parte, me aprofundo na principal temática refletida pelo grupo em seu trabalho, a androginia. Na quinta parte tento expressar a fluidez com que o espetáculo se alterava de acordo com as mudanças nas relações internas entre os atores. Na última parte decorro sobre o convívio entre artista e público, também a influência do grupo na sociedade e no trabalho de demais artistas que conviveram com os Dzis e em quais circunstâncias o grupo se desfez.

Contexto Histórico

“A Leilah [Assunção] é que tem essas histórias engraçadas sobre trocas, as barganhas que ela fazia lá em Brasília. Ela se emperreitava toda, porque naquele tempo, ela era modelo; ela se emperreitava toda, ia lá, peitava os caras, pegava algum homem assim que estivesse afim de comê-la (risos) e ela fazia trocas. Tirava um ‘merda’, punha um ‘puta que pariu’, tirava o ‘puta que pariu’, punha ‘porra’, essas coisas.” (Renata Pallottini fala da relação com os censores ao livro de Cristina Costa: *Censura, Repressão e Resistência no Teatro Brasileiro*, pg. 23)

Para compreender a importância do trabalho do grupo Dzi Croquettes, objeto de pesquisa desta monografia, é imprescindível situar o contexto sócio-político-cultural em que o grupo surgiu. O regime militar, instaurado em 1964 no Brasil, trouxe consigo a supressão de: garantias civis, exercício político e manifestações culturais. A ascensão do regime militar só foi possível por causa do apoio norte americano aos militares brasileiros, que trabalharam em conjunto com o então embaixador dos Estados Unidos, Gordon Lincoln, para derrubar o Presidente da República, João Goulart. João Goulart durante seu mandato (1961-1964) havia iniciado uma reforma agrária, reconhecido os sindicatos dos trabalhadores e nacionalizado o petróleo produzido no Brasil. Com isso, Jango, como era conhecido o presidente, aparecia como um líder popular, relacionado à crescente onda comunista, que se intensificava devido a Guerra Fria, representando, assim, uma afronta para os interesses imperialistas dos Estados Unidos. Dado o golpe, ocasionando na derrubada do mandato de Jango, o presidente ascendente, o militar Castelo Branco, a princípio adotou a prática de governar através dos chamados Atos Institucionais, o que significava a preponderância absoluta do poder executivo sobre os demais poderes. Com o Ato Institucional 1(um), o presidente acabou com as eleições diretas, dissolveu a maior parte dos partidos, mantendo apenas dois, a ARENA (partido que apoiava o golpe) e o MDB (partido de oposição pacífica), e também cassou o mandato de mais de 100 políticos com tendências esquerdistas, que perderam seus direitos políticos por 10 anos.

Já havendo uma forte repressão para com a comunidade artística, foi no governo de Costa e Silva (1968-1972) que a censura e perseguição se tornou mais intensa. Com a promulgação do Ato Institucional 5, o presidente passou a proibir manifestações contrárias ao regime militar, sejam elas de cunho artístico ou qualquer outra variante deste seguimento, protestos pacíficos ou movimentos organizados de resistência armada, como o MR-8 (movimento revolucionário de 8 de outubro, de

cunho socialista), entre outros. Estava na mão dos militares decidir arbitrariamente quais trabalhos artísticos deveriam ser censurados, vetados ou liberados, e quais cidadãos deveriam ser perseguidos e punidos. Este período ficou conhecido como “Linha Dura” pois além de a população ter seus direitos civis limitados, ocorreram diversos casos de perseguição, tortura, assassinatos, exílios e desaparecimentos misteriosos de pessoas contrárias às ideias do regime.

A censura não é uma exclusividade da Ditadura Militar, porém neste período foi quando ela se tornou mais evidente. Um exemplo claro de como a repressão afetava a população é a invasão e depredação do Teatro Galpão em 1968, onde ocorria a apresentação da peça “Roda Viva”, de autoria de Chico Buarque. No evento, um grupo de pessoas bem vestidas, munidas de cassetetes e soco-ingleses sob as luvas, invadiu o teatro minutos antes do início do espetáculo, depredou todo o equipamento técnico da peça, quebrou poltronas do teatro, destruiu instrumentos musicais, agrediu os atores, principalmente as atrizes, arrancando-lhes as roupas, e fugiram em uma Kombi. Havia fora do teatro dois policiais militares, que pouco fizeram para conter o atentado, pois alegaram falta de reforços. Os atores conseguiram deter três elementos, que foram levados a delegacia e identificados, um deles como advogado formado na faculdade Mackenzie e o outro, como estudante de economia da faculdade Mackenzie, que também servia ao Exército como sargento. Foram levados pessoalmente pelos atores à delegacia. O delegado envolvido foi chamado pelo DOPS e quando retornou havia mudado sua posição e descartou o flagrante, resultando na soltura dos agressores após preencher a papelada de praxe. Um dos dirigentes teatrais afirmavam que *"Temos que organizar nosso próprio esquema de segurança porque a Polícia é incapaz de nos proteger"*.

Com este exemplo é possível imaginar o clima de insegurança e medo pelo qual passava a classe artística, pois não apenas os militares censuravam ou vetavam espetáculos, como também civis se sentiam no direito de intervir nas apresentações. Em entrevista para o livro *Censura, Repressão e Resistência no Teatro Brasileiro*, de Cristina Costa, Renata Pallottini conta que as “As Senhoras de Santana” (termo debochado que ela emprega para se referir às pessoas muito moralistas), se sentiam ofendidas por uma peça e ligavam para Bispos e Cardeais, pedindo que eles intervissem junto aos militares e censurassem o espetáculo por “ferir a moral e os bons costumes”. Nesta mesma entrevista, Renata ainda acrescenta a importância da censura ao teatro para os militares “

Para os censores, o público que ia ao teatro era mais perigoso pois eram formadores de opinião: estudantes, professores, intelectuais, funcionários públicos. Mesmo que fossem poucos, esse público tinha uma qualidade que assustava os censores. (...) No teatro você fala para mil, três mil

peças no máximo. Mas que podem espalhar a mensagem para alunos, colegas, em obras de todo tipo.”(COSTA, Cristina, Censura, Repressão e Resistência no Teatro Brasileiro, pg. 49)

O número de trabalhos, que não alcançaram seu objetivo de comunicar ao público, é muito alto.

“Alguns números também são expressivos da importância da ação censória: das 6,196 peças que constituem o Arquivo Miroel Silveira, 47 delas foram vetadas, sendo todas de autores brasileiros e textos em português. 886 delas, ou seja, cerca de 15% do total, apresentam algum tipo de intervenção dos censores, 743 peças só puderam ser vistas por maiores de 18 anos. E, restringindo-se o espaço onde podiam ser encenadas, o horário de apresentação, a faixa etária do público, e, acreditem, o gênero da plateia, a censura, ao longo de quarenta anos, interveio em 1,373 espetáculos” (COSTA, Cristina: Censura, Repressão e Resistência no Teatro Brasileiro, pg. 26) Isto mostra que é inegável o flagelo que a censura e perseguição à classe artística representou para o cenário cultural brasileiro. Vejo como consequência da imposição de um protocolo moralista, a predominância do teatro conservador, subalterno, que não explora ou questiona a natureza humana ou seu comportamento. O espaço do teatro brasileiro é, em sua maioria, frequentado por formadores de opinião e intelectuais, a qualidade deste público é a facilidade em espalhar a ideologia contida nos espetáculos teatrais. Na minha opinião, com a repressão, o sentido ideológico da arte se torna unilateral e fomenta um comportamento social unilateral, da mesma forma.

Sabendo que o início da década de 70 foi um período intimidador para iniciar um grupo teatral, e mesmo apesar das adversidades políticas vigentes, em 1972, auge da repressão, o ator Wagner Ribeiro optou por abrir mão de sua carreira como artesão e seguir seu desejo de formar um grupo teatral onde pudesse expressar seus mais variados talentos. Com isso em mente, passou a se encontrar com amigos para juntos conceberem o que viria a se tornar o grupo Dzi Croquettes.

Dzi Croquettes, o início

“Nem senhores, nem senhoras

Gente dali, gente daqui

Nós não somos homens, também não somos mulheres

Nós somos gente [...] gente computada igual a você....” (Dzi Croquettes L'Internacionalle)

Wagner Ribeiro nasceu em Bebedouro-SP, de uma família muito grande. Wagner era conhecido pelo seu discurso sobre o amor e a compaixão em relação aos semelhantes e sempre empregando sua famosa frase “só o amor constrói”, também tinha o hábito de falar com a voz bastante aguda, imitando a voz de mulher. Foi ao Rio de Janeiro para estudar Medicina, mas trancou o curso depois de dois anos, se matriculou em Filosofia, abandonou e finalmente foi estudar artes na Escola de Belas Artes e no Conservatório Nacional. Era também artesão de couro e na época em que decidiu dar início ao grupo, com 38 anos, tinha uma boutique em Santa Teresa onde vendia suas peças de roupa. Ele era ator, dançarino, cantor, compositor e autor, sendo ele quem escreveu a maior parte da dramaturgia da peça.

Cansado da cena teatral do Brasil no início da década de 70, Wagner Ribeiro decidiu abrir mão de sua boutique, onde vendia peças de couro produzidas por ele mesmo, e convidar alguns amigos para discutir e gerar o que eles pretendiam com a arte. Com a pretensão de ser um grupo musical, os amigos tiveram a ideia de se intitular Dzi Croquettes. “*Eu sempre curti muito o pronome inglês The, também poderia ser o zê português. E como a gente no bar comia croquetes, por que não batizar o grupo de Dzi Croquettes?*” disse Wagner à revista Veja em entrevista no ano de 1973.

De acordo com Rosemary Lobert, em seu livro *A Palavra Mágica*, a origem do grupo foi uma brincadeira que acontecia nos frequentes encontros entre amigos, na casa de Wagner em Santa Teresa. A amizade, inclusive, era o principal critério de recrutamento para o grupo que foi iniciado apenas com Wagner Ribeiro, Roberto Rodrigues, 28, carioca, na época estudante de belas-artes, funcionário bancário e ex-aluno de colégio militar; Cláudio Gaya, 28, também carioca e bolsista no Conservatório Nacional; Bayard Tonelli, 24, gaúcho, havia desistido da carreira de arquiteto para ser modelo fotográfico e ator de ocasião; Reginaldo de Poly, 23, trabalhava em um escritório de

uma empresa de aviação, e que acabou trazendo também seu irmão mais novo, Rogerio de Poly, 20, que atuava como cantor de auditório no rádio e tinha experiência com pontas em filmes e peças. Mais tarde, Paulo Bacellar, com 18 anos na época, juntou-se ao grupo. Naquela ocasião, Paulo trabalhava como “relações públicas” e vendia as roupas de couro, feitas por Wagner, aos artistas de televisão. “*Paulete sempre foi muito engraçado e daí a gente chamou ele*”, disse Claudio Gaya sobre a inclusão de Paulo ao grupo. Nesta fase inicial, o último a se juntar aos Dzi Croquettes foi Ciro Barcelos, com 19 anos, gaúcho de Porto Alegre, havia fugido de casa e se emancipado aos 17 anos para participar do musical *Hair*. Naquele momento estava vivendo no Rio de Janeiro como “namorado” de um artista, que viria a ser fundamental para a coesão do grupo

O sonho dos atores era formar um grupo de teatro no qual pudessem expressar tudo o que sentiam e pensavam, que pudesse ser também um grupo de música e uma boutique, um pouco de tudo e muita imaginação. “Oito caras, dançarinos, pintores, músicos, nós de repente auto-marginalizados do trabalho tradicional de teatro, procurando um meio de comunicação. A partir de determinado momento, passamos a curtir uma vida *underground* no sentido mais profundo.”[2] O ano era 1972, e a repressão política da ditadura militar estava no auge, a censura e o medo estavam instaurados nas ruas e o clima era de muita insegurança, o teatro era visto como um espaço subversivo e era fortemente perseguido pelos militares. O paradoxo é o surgimento do grupo Dzi Croquettes, com uma proposta contestadora em relação ao comportamento social da época.

Apesar das controvérsias e da inicial ausência de técnica, o grupo obteve certo sucesso com o público, estreando em uma boate de Niterói, em outubro de 1972. “*Mounsier Pujoul*” era uma casa noturna na qual se apresentavam artistas selecionados pelo produtor Luís Carlos Miele. Naquela mesma noite se apresentaria Lennie Dale, o dançarino da *Broadway* que sagrou em solo brasileiro por sua performance inovadora de Bossa Nova.

O mote da apresentação do Dzi Croquette era composto por alguns números, com atores enfeitados com muitas roupas, maquiagem e purpurina. Faziam uma pequena apresentação para preencher o tempo da boate, enquanto o público esperava pela estrela principal. Neste momento inicial da montagem do espetáculo os integrantes do grupo apenas apresentavam a dramatização do texto trazido por Wagner Ribeiro e algumas coreografias simples, utilizando da descontraída vestimenta para disfarçar algumas imperfeições técnicas. O encontro entre o Dzi Croquettes e Lennie Dale foi decisivo na trajetória do grupo.

O encontro entre o grupo, o produtor Miele e Lennie Dale foi muito bem-sucedido por conta de um fato que se repetia constantemente. Um dos integrantes do grupo relata que “Eles [produtores] nem viram o que a gente sabia fazer, a gente estava se arrumando [com as fantasias] e desbundaram”.

Aparentemente o suficiente para atrair a atenção do bailarino que viria a ser peça chave para o reconhecimento do grupo.

Lennie estava trabalhando em um quadro, que iria acabar, no programa Fantástico da Rede Globo de Televisão, com a aspiração de encontrar novos desafios em sua carreira, decidiu juntar-se ao grupo.

Nascido no *Brooklyn* (Nova York), filho de imigrantes italianos, Leonardo La Ponzina, que preferia ser conhecido como Lennie Dale, começou a dançar aos 5 anos de idade. Foi dançarino, coreógrafo, cantor e compositor. Quando criança, ainda, era um *Show Kid*, apresentando um programa de televisão. Na *Broadway* Lennie era um rebelde, mesmo tendo apresentado a peça teatral *West Side Story* aos 18 anos. Tinha um talento selvagem e natureza tempestiva, um senso genial para música e era concentrado em toda sua técnica e profissionalismo, imprimia uma originalidade notória a tudo que fazia. O dançarino dizia que queria “*viajar pelo mundo todo. Brasil pra mim foi uma parada dura [referência ao começo da década de 1960]. Logo me apaixonei por tudo. Acho que foi o destino conhecer o Brasil*”. O dançarino que se encantou com a Bossa Nova, era conhecido por se apresentar em boates com coreografias que misturavam bossa nova com o estilo de dança da Broadway.

Apesar de ser namorado do integrante Ciro Barcelos, Lennie só foi conhecer o trabalho do Dzi Croquettes na boate “Mounsier Pujol”, no pequeno show de abertura para sua grande performance. Foi amor à primeira vista, logo o dançarino começou a aderir ao estilo Dzi e fundiram as duas apresentações em uma só. A princípio, Lennie confessou sua dificuldade em relação ao ineditismo do trabalho do grupo: “No começo eu estranhava terrivelmente. Faltava-me a espontaneidade deles. Para pôr um espartilho e fazer uma rumbeira eu precisava da cuca desses meninos.”[3] Não é difícil entender o dançarino, visto que em meio a um regime militar que aniquilava todo movimento de expressão, opinião crítica, em uma sociedade predominantemente machista, oito homens homossexuais vestidos de mulheres, com muita purpurina, perucas e cílios postiços, porém sem perder as características masculinas, como a barba, os peitos cabeludos e a presença da força nas coreografias que faziam, causavam a todos um certo choque a princípio. Os movimentos bem coreografados e os corpos seminus, com passos marcantes, executados de maneira disciplinada e, ao mesmo tempo, leves, proporcionava a quem assistia o confronto de sensações. Ora buscava-se a força do macho, ao passo que não se perdiam os movimentos de leveza da fêmea.

A beleza plástica dos cenários e figurinos muito coloridos, que exploravam a possibilidade do universo onírico, se chocava com a situação de repressão do momento histórico pelo qual passava o Brasil. Penso que a maneira como a sexualidade era representada, trazendo a forma sensual, onde dois gêneros se encontram, sem haver a exploração sexual e estereotipada do masculino e feminino, causava, ao espectador, um questionamento de comportamento. Se resume à transgressão da categoria de gênero conhecida no Brasil, a proposta dos Dzi era uma releitura e conversão de valores. O trabalho do grupo veio ao encontro dos movimentos *Gay-Power* que surgiam na Europa e Estados Unidos no mesmo momento, e talvez, por conta disto, tenha sido tão bem aceito pelas platéias brasileiras. Embalados pelo movimento *Gay-Power* também surgiu nos Estados Unidos no ano de 1969, um grupo teatral/musical chamado The Cockettes, que misturavam a natureza de paz e amor do movimento Hippie da década de 60, com a cultura underground pós-guerra. Este grupo era formado por mulheres e homens, alguns homossexuais, que em determinados momentos se utilizavam das características do travesti. Muito semelhante ao trabalho do Dzi Croquettes, porém o grupo nacional afirma que não tinham conhecimento do trabalho dos The Cockettes quando montaram o grupo. De toda forma, haviam divergências filosóficas entre os dois, como exemplo, os Dzi Croquettes eram formados apenas por homens homossexuais, enquanto o grupo americano agregava mulheres também. Os The Cockettes começaram seu trabalho fazendo paródias de musicais conhecidos, enquanto os Dzi Croquettes possuíam uma dramaturgia própria. De toda maneira, o trabalho de um grupo não é inferiorizado pelo trabalho de outro. A observação que podemos ter desta coincidência é que a situação sócio-política-cultural da época gerava uma necessidade da arte libertária.

Com o ingresso de Lennie Dale, o grupo começou a se profissionalizar e a ensaiar oito horas por dia na boate Mr. Pujol. Exceto Lennie Dale, ninguém recebia para ensaiar, apenas o cachê por apresentação. Neste período, devido ao fato de apresentarem um trabalho tão inédito e pouco compreendido, o grupo passava por instabilidades financeiras. Muitos fãs do grupo começaram a se aproximar para ajudar e foram chamados de “Tietes”. O grupo mantinha um certo repertório de termos próprios, alguns usados até hoje, o mais conhecido foi “Tiete” trazido pela atriz Duze Nacaratti, que também era uma fã do grupo. Duze conta a história de que conhecia uma pessoa chamada Tiete, que tinha o costume de se meter na vida alheia para tentar ajudar, quase sempre atrapalhando ainda mais, porém, com carinho, Duze costumava dizer que os fãs do grupo, que sempre se empenhavam em ajudar, eram como a tal Tiete.

Um “Tiete” era Cláudio Tovar, que ia assistir ao espetáculo todos os dias. Cláudio tinha 29 anos, vinha do Espírito Santo, pós-graduado em arquitetura, havia sido bolsista na Itália, e trazia na

bagagem profissional, ainda, experiência como cenarista e desenhista de peças de teatro e novelas. Tovar ficou amigo do grupo e, em determinado momento, insistiu em fazer parte do espetáculo. Prontamente foi acolhido pela Família Dzi Croquettes. Houve também o ingresso ao grupo de Benedito Lacerda, carioca e com 24 anos, havia estudado três anos na Escola de Administração, fez alguns cursos de economia política, ele também tinha experiência de bancário e alguns trabalhos que lhe garantiram a sobrevivência na Europa por um ano. *“Benê era uma louca, fazia porra nenhuma, ficava aí de bobeira na rua, na praia, dando bandeira, aquela coisa. Daí entrou pra transar com a gente numa boa.”* (Cláudio Gaya descreve Benedito Lacerda)

Devido à instabilidade financeira, que se fez presente em quase toda a trajetória do grupo, e com o dinheiro de apenas uma passagem, após quatro meses de trabalho na Boate Mr. Pujol, o grupo se mudou para São Paulo, onde trabalharam na boate paulistana Ton-Ton Macoute, em março de 1973. Novos integrantes se juntaram ao trabalho do grupo: Carlinhos Machado, 29 anos, do Rio de Janeiro, já havia percorrido a Europa com seu trabalho no grupo “Folklórico Brasileira”. Carlinhos entrou em contato com o grupo através de Lennie Dale. Outro novo integrante era Jarbas Braga, paulistano de 40 anos, advogado e conhecido como cantor lírico, barítono e já havia sido premiado na Europa. Ele conta que a aproximação do grupo se deu enquanto estavam na praia “No verão, na praia, eles me chamavam de vovó; tinha muita afinidade com o trabalho deles e entrei em São Paulo”. O último integrante que fixou o elenco do grupo, foi Eloy Simões, que havia chegado de Baurú, SP, com 22 anos e a experiência de “Teatro Família” por ter trabalhado dois anos no grupo “Transa Nossa”. Eloy ingressou para trabalhar como camareiro do grupo, sempre cumpriu esta função, mas aos poucos foi ganhando espaço dentro do espetáculo.

O grupo estava, enfim, formado e focado no trabalho Dzi Croquettes.

A peça “Dzi Croquettes, as internacionais” foi tirada de cartaz da boa Ton-Ton Macoute e no mês de maio de 1973, estrearam no Teatro Treze de Maio, ocasionando reações diversas, por se tratar de um teatro voltado ao público burguês e intelectual, que recebia pela primeira vez um grupo de atores, que anunciavam o espetáculo como “Show de Travestis”, espetáculo que era mais comum de ocorrer em boates ou teatros de “segunda categoria”. No período que trabalharam no Teatro Treze de Maio, os Dzis conseguiram montar comercialmente sua empresa, o Grupo Treze, e alcançaram sua independência econômica, possibilitando, ainda, guardar algum dinheiro para a publicidade e produção de novos espetáculos, como “As Fadas do Apocalipse” e a versão feminina do grupo, formados pelas “Tietes”, “Dzi Croquettas”, que se revelaram um grande fracasso comercial. Devido à grande visibilidade, o grupo abriu mão da fase underground que viveram na

boate Mr. Pujol e Ton-Ton Macoute e transformaram o espetáculo “*Dzi Croquettes l'Internationale*” em “*Andróginos: Gente computada igual você*”.

Neste momento, é necessário deixar claro o modo como os atores viviam. Era muito importante para Wagner que o grupo tivesse uma vivência como de uma família, então todos moravam juntos, inclusive definiam-se apelidos de acordo com “graus de parentescos”, Lennie Dale era o Pai, Wagner Ribeiro era a Mãe.

“Todo mundo pensa que contar tem fim. Todo mundo pensa que fim tem que contar. Quase todo mundo conta o que consta em contar. A gente acha que a gente existe, do verbo existir, e diante disso a gente formou uma família onde eu sou o mais machão de todos, sou a mãe. O Lennie é o pai e o Jarbas também é a mãe. E, como toda mulher, eu tive que ter filho, irmãs, sobrinhas e tudo o que a mulher tem, e tive cinco filhas: O Paulo, que chamo de Paulette, O Carlinhos, de Lotinha, o Cláudio [Gaya] de Claudette, o Rogério, de Lenita, e o Ciro, de Silinha. Tenho três irmãs: Reginaldo, que é com RE, é a Rainha Elizabeth; o Bayard, BA, Bacia Atlântica; e o Roberto é Rio Oregon. Tenho duas sobrinhas, o Benedictus é Old City London e Cláudios Tovar é simplesmente Cló, o discípulo de Picasso.”

“E eu?”, grita Elloy. “Ah, é a *Mágica da Companhia*”, explica Wagner.

No livro “*A Palavra Mágica*”, a autora Rosemary Lombert destaca quatro pessoas que se destacaram em seus papéis dentro do grupo. O primeiro seria Lennie Dale, o coreógrafo-bailarino do grupo, desempenhando números solos de altíssimo valor em técnica e plasticidade e participando de todos números de maior desempenho corporal dentro do espetáculo.

O segundo, seria Wagner Ribeiro, a Mãe, autor do espetáculo em texto, música e idéias no conceito de criação do grupo. Cantava, mas nos raros momentos em que dançava, seus passos destoavam do restante do elenco, por sua posição de destaque.

O terceiro, seria Jarbas, a Vovó, era cantor profissional, barítono, e acompanhava, sem destaque, as coreografias em grupo, mas se destacava em um solo. Jarbas também foi o único a abandonar o grupo após um ano de trabalho.

O quarto, era Elloy Simões, *A Mágica da Companhia*, que nunca foi reconhecido como parte da família, porém estava sempre a margem do palco durante o espetáculo. Como entrou para o grupo como “camareiro”, ele desempenhava o papel de “Bruxa” durante a cena “Festa”, em que ele faz a sua mágica.

Os outros atores, tinham em comum a dança, mas a diversidade de talentos existentes no grupo heterogêneo, fazia com que uma atividade suplementar compensasse a outra, mantendo a ideia de igualdade de possibilidades. “*O espetáculo era feito para 'todo mundo crescer e assumir' 'Dar-se valor como pessoa' 'Ninguém está aqui para cortar o barato de ninguém'”*”.

Alguns componentes do grupo faziam questão de enfatizar de que maneira se dava o conceito de grupo-família: “*Se a gente é um grupo, deve-se ter os mesmo princípios [de comportamento], mas não pensar a mesma coisa, porque senão a coisa vira chata*”; ou “*Nosso trabalho não é marcado por ninguém*”; ou ainda “*Neste espetáculo tem transas de todos nós*”.

A ordem social dentro da *família* causava certas inquietações aos Dzis, pois mantinham-se a hierarquia da família tradicional (Rio de Janeiro, 1974), trazendo vantagens para aqueles que ocupavam um “*melhor status*” dentro dela. Ainda assim, aqui podemos começar a notar o histórico da ambiguidade dentro do grupo, pois mantinha-se a hierarquia familiar, enquanto incentivava-se a criação individual sem promover competitividade interna, reconhecia-se a liderança enquanto anulavam-se as desigualdades, o espetáculo em si transformava-se noite após noite, sem perder o conteúdo sociológico, buscava-se a profissionalização do grupo, sem abrir mão do contexto *familiar*.

O surgimento da ideia de família, partiu de Wagner, que ao começar a recrutar atores para o grupo, convidou-os para morar em sua casa, em Santa Teresa, e quando mudaram-se para São Paulo, dividiam, quase todos, a mesma pensão, com exceção de dois atores que moravam em outros lugares, e assim que a situação econômica do grupo evoluiu, alugaram uma casa para todos na Aclinação. Ao retornar ao Rio de Janeiro(1974), por algumas insatisfações na experiência domiciliar, o grupo dividiu-se em núcleos domésticos, porém os atores trasladavam-se de um núcleo para outro de acordo com as suas vontades. Sempre houve nos Dzis, o ímpeto de “ter que morar todos juntos outra vez algum dia”, para sanar a frustração de ter “perdido a comunicação”, no entanto, os atores dificilmente passariam um dia sem se encontrar e mantinham a dinâmica de entrosamento, como de uma família, como de grandes amigos, como de parceiros de trabalho, e da mesma forma, com o seu público, mesmo que só se encontrassem a noite, nos camarins.

Já nesta fase, de volta ao Rio de Janeiro, pela necessidade, o grupo acabou por se envolver em um empréstimo financeiro de juros muito altos, mas assim mesmo estrearam o espetáculo em fevereiro de 1974, no Teatro Praia, no Rio de Janeiro. Com pouco tempo de estréia, a peça foi censurada pelos órgãos oficiais, durante um mês. A censura provinha do uso do poema “A Pátria”

de Olavo Bilac, por utilizar a expressão “Cu da madrugada” e o provérbio “Mais tem Deus pra dar, que a porra do Diabo para carregar”. Também foram forçados a aumentar dois centímetros no tamanho das tangas que usavam. Três atores eram filhos de militares, e conseguiram intervir para liberar a peça provisoriamente. Houve também uma baixa, quando Jarbas Braga se desligou do grupo após um ano de trabalho, arredondando a formação do grupo para treze. Com a sensação de instabilidade novamente acometendo o grupo, consideraram que para continuar trabalhando, deveriam fugir da ditadura militar.

A visita de Regine, do Chez Regine de Paris, ao Rio de Janeiro, estimulou os atores para que partissem à Europa. Em agosto de 1974, venderam uma sessão do espetáculo à um clube de Santos, São Paulo, e com este dinheiro financiaram a passagem de navio à Lisboa.

Portugal estava em um momento de transição política, com a Revolução dos Cravos de 25 de Abril de 1974 e portanto, com um público ainda bastante conservador, os Dzi Croquettes não tiveram grande sucesso. Leiloando cenários e peças do figurino, conseguiram se manter por uma breve temporada.

A convite do fotógrafo francês Patrice Calmettes, foram para Paris, onde conheceram o empresário abonado Jimmy Douglas, que apadrinhou o grupo. O contato com Jimmy foi essencial para o trabalho dos Dzi, pois em Paris, o mercado cultural é predominantemente dominado por empresários poderosos e a programação dos teatros é feita com um ano de antecedência. Jimmy Douglas os apoiou para que pudessem se instalar no Teatro Charles de Rochefort, de baixa reputação. Porém com esforço e trabalho, refizeram o cenário e, apesar do pouquíssimo espaço que os meios de comunicação lhes concediam, conseguiram estrear em Dezembro de 1974, com um contrato de seis meses (Abril de 1975). Lennie Dale era um antigo conhecido de Liza Minnelli, que na ocasião, estava em turnê por Paris. Liza assistiu ao espetáculo e, graças ao seu apoio, a alta elite artística de Paris passou a prestigiar o espetáculo, que agora era conhecido por *Dzi Família Croquettes, Troupe Brésilienne*. Novamente Dzi conquistava o público, que o ovacionava.

Aceitaram, então, o convite de um empresário alemão, e foram se apresentar na Itália. Tiveram um breve período no Teatro Odeon em Milão e outro em Turim, no Teatro Erba. Nesta fase, houve uma grande reviravolta na situação do grupo. Foram abandonados pelo empresário e, desconhecendo o mercado de trabalho europeu, se viram com altas dívidas em cenários, hotéis e demais despesas.

Em meio ao, tão conhecido, desequilíbrio financeiro, recebem uma chamada de emergência de Paris, avisando-os que a bailarina Josephine Baker havia morrido em cena, vítima de um ataque cardíaco fulminante.

Josephine havia deixado como último pedido, que no dia de sua morte, o grupo Dzi Croquettes deveria se apresentar no teatro em que ela trabalhava. Este pedido marcou o retorno do grupo a Paris, onde se apresentaram no Teatro Bobino. Mantiveram-se trabalhando no teatro durante junho e julho de 1975, mas por razões burocráticas de contratos, decidiram por abrir mão da sala.

Voltaram a enfrentar os problemas de recomposição de cenário, encontrar um teatro que pudessem apresentar e retomar os ensaios. Em outubro do mesmo ano, o grupo poderia voltar a respirar aliviado, pois a emissora de televisão NDR, de Hamburgo alugou o Teatro Hébertot para eles, em Paris, por um período de 15 dias, onde seriam tema de um longa-metragem. Apresentaram-se pela última vez na cidade.

Voltaram, então para o Brasil, onde enfrentaram uma série de problemas para voltar a trabalhar. “A difícil estréia da peça no Teatro Castro Alves de Salvador, na Bahia, durante o Festival de Verão – por três vezes censurada na pré-estreia -, se encerrou com uma violenta crise no grupo (janeiro de 1976)” (LOBERT, Rosemary, Dzi Croquettes: A Palavra Mágica, pg. 31).

O retorno ao Brasil trouxe consigo um acarretamento dos diversos problemas que o grupo vinha enfrentando, agravando a crise interna e causando o desligamento de alguns membros. E apesar dos esforços dos integrantes remanescentes em continuar com o grupo, haviam personagens que não poderiam ser substituídos. O público também não aceitou muito bem a nova formação e infelizmente o grupo chegou ao fim.

Composição do Espetáculo

“Life is a cabaret, mentira...amor, amor e somente amor...” (Excerto do texto do espetáculo apresentado em 23 de maio de 1973, encontrado no livro *A Palavra Mágica*, de Rosemary Lobert, pg. 48)

Há pouco ou nenhum relato de como Wagner Ribeiro teria concebido o texto da peça. Ao meu ver a peça foi moldada ao formato das experiências do autor. Wagner veio de uma família grande, e introduziu o contexto de família ao grupo, e mesmo em cena, os atores, que trabalhavam com improvisação, utilizavam os pronomes familiares. A peça é anacrônica, mecanismo que por si só, reflete no espectador a fluidez do onírico, causando a este a facilidade em deixar de buscar o realismo do espetáculo. Wagner sofreu muito quando se descobriu homossexual, por ser um fervoroso cristão, e levou um certo tempo para se aceitar. Segundo Lobert, o texto do espetáculo serviria como uma forma de Wagner desabafar, e ele, que tratava seu homossexualismo como um problema, teve a oportunidade de tratá-lo como arte. O texto também mostra-se ambíguo. Porque ao passo que vinha com a intensão de apresentar o espetáculo ao espectador, também não tinha o intuito de esclarecer. Já na primeira fala quando os atores se apresentam dizendo *“Não somos homens”* *“Nem somos mulheres”*, o texto nega sem afirmar, refletindo a abordagem ao ambíguo, utilizada durante todo o espetáculo. Por fim o ator se apresenta, encaixando seu posicionamento em um lugar-comum entre espectador e ator: *“Somos gente computada, igual a você”*. Muitas vezes a sobreposição de símbolos por si só, justificava a desnecessidade do texto, outras vezes só causava mais inquietação. Rosemary Lobert, em seu livro *A Palavra Mágica*, ainda atenta para o fato do espetáculo chamar-se *“Dzi Croquettes, as internacionais”* porém durante a apresentação, chamarem a atenção para a presença maravilhosa do Dzi Croquettes *“made in Brasil”*. Muito do que se tinha a dizer ficava suprimido, a expressão vinha de lugares diferentes, não apenas da fala. A coreografia, o cenário, o figurino, a maquiagem, a contra-regragem, a sonoplastia, enfim, tudo no espetáculo, carregava em si um significado, aberto a percepção e interpretação do público. O trabalho do grupo esteve intimamente ligada a ambiguidade, se tratasse das controvérsias expostas em cena, da maneira como diferentes modelos de relacionamento aconteciam entre os atores, da negação do grupo em relação as várias definições que receberam, da interpretação do público, da relação entre grupo e fãs. Em cena, o grupo dizia muitas coisas, nem sempre verbalmente, mas havia a expressão e o questionamento. Não trazia verdades absolutas, mas questionava todas elas.

“O que era proposto na linguagem não se desenvolvia nem na conjunção dos códigos, nem no próprio enredo. Havia uma ruptura de conteúdos de sequência para sequência, como se quisesse fugir a uma trama específica” (LOBERT, Rosemary, *A Palavra Mágica*, pg. 77)

A peça estava sempre em transformação, mas nunca alterou a base de seu texto, há suposições de que isso ocorria por uma necessidade do autor em coletar os direitos autorais. O texto propunha quebras dramáticas propositais, e abria oportunidade para o improviso e a interação com o público. Destes improvisos e interações desenhavam-se novas cenas. Com o decorrer das apresentações, anexou-se ao espetáculo a cena “Andrógino”, que nasceu do improviso.

“Andrógino” era uma cena que exprimia o esclarecimento do propósito do espetáculo. A princípio a androginia fazia-se presente no decorrer de toda a peça. A adesão da cena ao espetáculo ocorreu na época em que o grupo saiu das boates e começou a se apresentar nos teatro. Presumo que com o grupo fixado, tenha havido uma maior reflexão sobre o tema androginia e oficializou proposta de transgressão dos Dzis.

O Andrógino

“E eis que surge o nove renascimento

e com ele um novo ser

trazendo toda a força do macho e toda a graça da fêmea

É fácil com ele viver e entendê-lo

eu só não sei explicá-lo e o faço com um grito:

Ahhhh.....é o Andrógino!” (Excerto do texto do espetáculo, encontrado no livro A Palavra Mágica, de Rosemary Lobert, pg. 63)

O termo “Andrógino” faz parte da mitologia grega. Platão, em seu livro O Banquete descreve o que vem a ser o termo e como surgiu este ser. Platão relata que haviam três sexos: o masculino, o feminino e uma junção de ambos, ou, andrógino. Todos os sexos eram de forma redonda, com quatro braços, quatro pernas e dois rostos na mesma cabeça. Os rostos dos andróginos eram um masculino e o outro feminino. Em um dia de fúria, estes seres marcharam ao monte Olimpo, onde moram os deuses, para tomar o poder de Zeus, o deus mais poderoso. Temendo o ardil, Zeus decidiu cortar os seres ao meio, para enfraquecê-los. Até hoje, as mulheres que perderam sua outra metade mulher, se procuram predominantemente por sua outra metade mulher, os homens que perderam sua metade homem, se procuram predominantemente por sua outra metade homem e o andrógino, dividido em metade homem e metade mulher, passa a vida atrás de seu oposto.

Para a biologia, o andrógino é conhecido como o hermafrodita: ser que possui ambos aparelhos reprodutores feminino e masculino e é capaz de se auto reproduzir.

A psicologia moderna analisa a androginia como um comportamento social desempenhado pelo indivíduo, sem relação com a bissexualidade.

Seria como se papéis sociais pré estabelecidos para serem ocupados por cada um dos sexos, se misturassem. Na sociedade moderna, podemos ver o exemplo que partiu do feminismo, onde as mulheres trabalhavam e sustentavam a casa enquanto os homens, cuidavam da casa e dos filhos, se houvessem.

No caso do Dzi Croquettes, todos os papéis eram interpretados por homens, sejam no âmbito da atuação ou da convivência. Todos exerciam funções femininas ou masculinas, pré-estabelecidas pela sociedade em que viviam, predominantemente machista. Lobert aponta para o fato de o Pai do grupo, Lennie Dale, não exercer de fato a “função do homem”, mas como coreógrafo, ele era responsável pelo trabalho do corpo, enquanto Wagner Ribeiro, a Mãe, fazia o papel masculino de se sobressair intelectualmente. Veja que estamos falando do comportamento da década em que surgiu

o grupo no Brasil, e sobre isso, talvez possamos refletir que certos padrões não são tão fortemente delimitados hoje em dia.

O Brasil da década de 70 vinha em uma importante transformação. Os grupos de resistência estavam nas ruas lutando pelos direitos dos cidadãos, e os grupos de teatro ativista se mantinham unidos, uma maneira de enfrentar a ditadura militar. Neste cenário, os movimentos de *gay-power* que surgiam no mundo, tinham um efeito direto no comportamento social e nos palcos brasileiros. Zé Celso, fundador e diretor do Teatro Oficina descreve o cenário teatral durante a ditadura :

“Num certo sentido, a 'invenção de 1968'[AI-5], aquela onda de renovação, pegou mais desprevenida a moral vigente. Tanto que as nossas peças nunca eram proibidas, pois os censores se baseavam mais nos critérios textuais. Eles censuravam uma coisa achando que ali estava o mal, e a apresentávamos de outro jeito, sem que eles reconhecessem. Aí, quando eles viam encenado, iam atrás. Íamos sempre driblando o código deles. A censura depende de um código, assim como a moral. E após a ditadura fomos aprendendo a fugir dos códigos. Fomos driblando até quando não deu mais. A arte é política por natureza e fim. E o teatro é uma das artes mais políticas que existem.” (Trecho da entrevista de Zé Celso para o livro *Censura, Repressão e Resistência no Teatro Brasileiro*, de Cristina Costa)

É importante frisar o envolvimento que o teatro exerceu na transformação do comportamento social em um período de repressão. A política de repressão também teve um papel fundamental no trabalho de transgressão e na união dos artistas, que não aceitavam que o espaço cênico tivesse que sucumbir às normas de moralidade. Gerar o questionamento social e comportamental é, na minha opinião, o intuito do Dzi Croquettes ao dar uma ênfase explícita ao andrógino em sua peça. Dito isto, Rosemary Lobert descreve o trabalho cênico da cena “Andrógino” como três corpos masculinos, cobertos de rendas desfiadas, utilizando luvas de boxe com marcas de purpurina e luvas de cetim, dançavam eroticamente, se valendo de movimentos típicos do linguajar corporal masculino e feminino. Encenavam uma briga agressiva mas dissolviam o movimento violento se valendo do movimento erótico. Analiso a performance cenicamente diferenciando ela do resto do espetáculo. Neste momento o andrógino é o comportamento social, se afasta da linguagem de travesti do resto do espetáculo. Podemos analisar o travesti como, também, uma interpretação do andrógino, mas nesta cena, especificamente, não cabe a relação. Rosemary descreve o travesti como “A imitação artístico-comercial do gênero feminino com intencionada precisão de semelhança” (pg. 79), que é a linguagem adotada particularmente pelo grupo. O espetáculo contém diversos momentos em que eles performavam vestidos de mulheres, em outros momentos com vestimentas e

acessórios que condizem mais com o gênero feminino, porém sem realmente haver esta separação, como por exemplo asas e purpurina, que se associam ao feminino, mas não exclusivamente. Na cena “Borboletas”, cena mais marcante do espetáculo, em que os atores dançam ao som de “*Assim falou Zaratrusta*” (Richard Strauss, 1896), com asas de retalhos, muito coloridas, ao fundo um ator com a voz grave recita o texto, que fala sobre liberdade, sonho, possibilidades e a necessidade em “(...) voar. *Voai borboletas, voai*”(pg. 63), é também a cena que, possivelmente, originou a futura cena “Andrógino”. Mas especificamente na cena “Borboletas” é possível notar as possibilidades de não se associar necessariamente um comportamento ao gênero feminino ou masculino. A dança transita entre leveza e força, movimentos que fazem o corpo do ator parecer flutuar e ao mesmo tempo movimentos que trabalham a agressividade do corpo masculino. No texto recitado há a frase “*E, mesmo que vocês e nós não queiramos, o nosso planeta, o nosso casulo passa neste instante por uma grande transformação: nós os homens, nós as mulheres estamos nos entendendo agora, graças a Deus. As duas formas, Animus e Anima estão se igualando.*” (pg 62), deixa claro que desde a concepção do grupo, havia a discussão sobre a androginia de uma maneira positiva, alegando que a forma andrógina é a compreensão total entre o papel social e o corpo de ambos gêneros. Em outras cenas, como em “O Ballet”, vê-se presente a drag queen onde atores interpretavam alunas de ballet e “A Festa”, onde um ator interpreta Billie Holiday, há o transformista, o homem vestido de mulher, se comportando como mulher, no entanto, sem questionar o papel da mulher. Há no travesti um universo que seria a concepção do homem a respeito da figura feminina. O Dicionário de Teatro do Patrice Pavis, defini o travestismo como um disfarce, uma máscara em cima do personagem, cujo intuito é gerar uma reflexão sobre a realidade. A escritora de gênero Sônia Weidner Maluf fala sobre a relação diferenciada entre o travesti, a transsexual, a drag queen e o andrógino em seu ensaio publicado no livro Falas de Gênero, organizado por Alcione Leite da Silva, Mara Coelho de Souza Lago e Tânia Regina Oliveira Ramos. Para Sônia a busca por igualdade de gênero dos anos 50 refletiu no comportamento e aparência andrógina na década de 70. Homens com cabelos compridos, roupas coloridas e saltos altos e mulheres com calças compridas, cabelos curtos e camisas. Questionava-se o papel social do homem e da mulher na sociedade, mesclando-se no âmbito da aparência. Há também que se diferenciar o transformismo do grupo Dzi Croquettes, pois carregam características predominantemente Drag Queen, em que o homem tenta imitar a aparência da mulher, de forma caricata, com uso de muita maquiagem, purpurina e extravagância no visual, estas também são mais vistas como atrizes exageradas, são performáticas, se apresentam em eventos noturnos e possuem um público ou súditos, afinal são Rainhas. As Drag Queens costumam chamar o ato de transformar o corpo para o personagem feminino em “se montar”. À primeira vista, os Dzi se assemelham muito

com a Drag Queen. Por uma questão filosófica do trabalho do grupo, prefiro não intitulá-los desta maneira, até porque eles não se vestiam de mulher apenas para o espetáculo, mas também utilizavam de vestimentas e adereços femininos no cotidiano. As Drag Queens são mulheres apenas quando estão “montadas”, já no trabalho do grupo vê-se que o lado feminino é presente no corpo e comportamento dos atores, mesmo fora de cena, características presentes no travesti. O transformismo é a realidade do trabalho dos Dzis, pois combinam diversas metamorfoses de gênero como os travestis, que estão em constante transformação, as Drag Queens que se transformam toda noite, o andrógino que migra entre o universo feminino e masculino nunca fixando um único comportamento. Muitas Drag Queens se identificam com o gênero masculino, enquanto travestis e transsexuais se identificam com o gênero feminino. Já os Dzi Croquettes deixam claro sua posição ao afirmar que não são nem homens, nem mulheres, são gente computada. Há uma abnegação de gêneros na filosofia do discurso, que, com exceção do transsexual, transita entre as metamorfoses de gênero sem se prender a nenhuma.

A Transformação no Transformismo dos Dzi Croquettes

Como princípio do trabalho, o grupo baseou-se em suas vestimentas para explicitar o que buscavam expressar de maneira lúdica e sensorial. Com a entrada de Lennie Dale ao grupo, foi incorporada a técnica no trabalho cênico e as coreografias técnicas e bem estruturadas que o bailarino injetou no trabalho faziam com que as vestimentas se tornassem apenas uma parte do todo.

Onde antes de via a indumentaria como uma continuidade do personagem, agora era visto como uma forma individual de relacionar o ator com a experiência que ele trazia da bagagem de seu trabalho.

A profissionalização do grupo gerou um conflito interno entre os integrantes que estavam ali por “curtir o barato” e aqueles que se esforçavam a mais para alcançar posições de destaque. Essas diferentes facções foram chamadas pelo grupo de “Partido Trabalhista”, os que calcavam seu sucesso em demasiado trabalho nos ensaios e na parte administrativa da companhia, e “Partido do Guarda-Roupa”, aqueles que juntavam-se ao grupo para agregar criatividade porém com menos esforço durante as cansativas rotinas de ensaios. Essa diferenciação começou com a dificuldade que alguns membros encontraram em se encaixar no padrão de ensaios do professor Lennie Dale, e que portanto ficavam em posição de menos destaque no palco durante as coreografias. Como era parte da filosofia do grupo que todo indivíduo tivesse igual representatividade dentro da companhia, era compreensível que houvesse um desanimo em determinadas ocasiões quando os esforços não eram recompensados. De toda a ambiguidade da essência do grupo, a ambiguidade do discurso e dos fatos é a que mais me chama atenção. Pois ora se dizia que todos eram iguais dentro da companhia, apesar de respeitar a hierarquia de pai, Lennie, e mãe, Wagner, ora não se recompensavam igualmente os esforços daqueles que sentiam mais dificuldade nesta ou aquela coreografia, sendo que jamais poderiam galgar posição de destaque, com a desculpa do restante do grupo de que “porque ele já estava na frente dos demais” (A Palavra Mágica, pg. 154), motivo pelo qual gerou muitas frustrações nos atores e portanto, levou a dicotomia do grupo.

Outra ambiguidade presente na estrutura do grupo era por parte a indumentária em si. Quando Lennie acreditava que a indumentaria não fazia mais diferença na apresentação, já que ela veio de uma necessidade de encobrir uma falta de qualidade técnica no trabalho, outros membros acreditavam que o figurino era a essência dos Dzis. A roupa servia como extensão do personagem, ou seja, cada ator podia chegar a trocar de roupa até 15 vezes por apresentação.

Concordando que a roupa era parte do processo, muitos atores surgiam com ideias novas para inserir no espetáculo a partir de criações de figurinos novos. Este é um ponto que remete ao fato de igualdade entre o grupo. Só eram banidas ideias que “não funcionavam” (não causavam riso ou não

cumpriam seu papel de comunicar), de resto, todos eram responsáveis por seus próprios figurinos e portanto tinham liberdade para alterá-los em qualquer momento que fosse conveniente. Há uma passagem no livro *A Palavra Mágica*, em que Rosemary Lobert conversa com um dos integrantes que havia destoadado seu figurino do restante do grupo em uma cena onde todos seguiam um padrão. “Após um espetáculo, quando fiz notar a um ator que tinha cortado as mangas de sua túnica de uso obrigatório para determinada sequência, ele me respondeu: Eu vou começar a fazer de tudo no 'I'm Coming' (cena do espetáculo) até que me tirem do número. Para mim, coreografia é tudo igual e só isso. Eu não tenho interesse. Se pelo menos fosse para ficar na frente, mas são sempre os mesmos que estão ali. Se é para ficar lá no palquinho, todo encolhidinho porque não tem espaço, prefiro não fazer.” (*A Palavra Mágica*, pg. 157) Percebe-se que o uso do figurino também caracterizava uma ação de protesto, sendo possível a alteração do mesmo para que o ator em questão tivesse mais destaque ou apenas destoasse do padrão geral, o grupo usava esta estratégia como forma de chamar atenção para fatores latentes dentro do grupo que mereciam uma discussão mais detalhada.

A desordem era um fator importante que o grupo precisava lidar, pois como o espetáculo era de todo mundo, fazia-se necessário que houvesse uma linha de direcionamento com que todos concordassem. Em qualquer montagem teatral é muito difícil alcançar tal unanimidade e não era diferente entre os Croquettes, que chegaram a cogitar a contratação de um diretor para o espetáculo, na esperança que alguém com uma visão externa à experiência de família que o grupo mantinha, pudesse angariar o respeito necessário para cumprir a missão de gerenciar o caos. Ideia rapidamente descartada. No fundo, o que acontecia era uma enxurrada de projetos criativos que se estabeleciam como parte da cena ou não, dependendo da forma como funcionava o espetáculo, mas seguindo a ideia de que onde já havia um ator em destaque não poderia ter mais outro ator se destacando. Era também muito importante que as cenas mais “relax” e engraçadas fossem permeadas pelas cenas “fortes”, onde a formação de imagens e técnicas eram mais visíveis. A formação inicial do grupo costumava entrar em desacordo com cenas muito densas, já que quando o grupo foi montado a proposta era uma vivência lúdica, divertida, criativa, um espaço onde todos tivessem voz e pudessem se expressar em liberdade. De fato, era meio caminho andado para o sucesso do grupo, porém a profissionalização trouxe ensaios desgastantes que podiam chegar a 12h por dia e o tolhimento de algumas liberdades individuais em virtude do conjunto.

A personalização dos figurinos por cada um era parte da expressão individual no espetáculo que tinha como princípio que fosse “de todo mundo”. O público tinha grande influência nesta área, visto que a administração do espetáculo proporcionava apenas o básico para cada um apresentar, ficava a critério de cada ator utilizar seus rasos salários para bancar a customização de seus figurinos, para tal, os tietes prestavam total apoio, trazendo vestidos, perucas e adereços femininos para que os

atores pudessem customizá-los sem precisar gastar o seu próprio dinheirinho. Essa ação por parte dos tietes influenciava definitivamente a formação do espetáculo, pois com pena de rasgar algum vestido bonito, era possível que o ator o utilizasse apenas com um zíper aberto e alguns adereços, ocasionando na alteração de um personagem, transpassando também para a cena e mesmo para o andamento do espetáculo. É muito importante frisar que para alguns da companhia a indumentária era fundamental na criação de um personagem, fazendo-o assim em cima da customização de peças mais do que na utilização de técnicas, enquanto outros da companhia eram contra o uso exagerado dos figurinos, dando mais importância à técnica e a criação do personagem. Este desentendimento também permeava o ambíguo grupo de teatro, ao passo que não queriam perder a essência que atraiu o público quando iniciaram seu trabalho. Outra parte pesava para que o crescimento profissional viesse antes da necessidade de esbrachar os glamourosos tecidos que haviam ganhado de seu público fiel. A peça vinha se tornando pública, não apenas era de “todo mundo” que fazia parte da companhia, como também as interferências do público e tietes acarretavam um desvio do roteiro inicial. Era um espetáculo em eterna transformação. Transformou-se várias vezes de acordo com o espaço, afinal era necessário um cenário diferente para palco italiano ou arena, o posicionamento das roupas precisava ser ajustado também para se adequar a essas mudanças e até mesmo as coreografias exigiam certas alterações nas marcações para que o espetáculo estivesse equilibrado em cada palco. Os atores se valiam muito do improviso em cena, fazendo com que o espetáculo se tornasse algo novo diariamente. Os tietes que frequentavam diariamente a platéia do teatro observavam com cautela cada mínimo detalhe novo que surgia com o improviso e não deixavam passar em branco, faziam suas observações ao grupo, que automaticamente assimilava a cena ao espetáculo. Por causa das divergências internas do grupo, o tiete era tido com um árbitro que validava o posicionamento de algum ator, como se o poder de gestão da peça (que era de todos os atores) fosse multiplicado também pela opinião e observações dos tietes. O grupo também levava a opinião pública em consideração, pois apesar da arte enérgica de ruptura social, o teatro era a única fonte de renda dos atores, que precisavam manter os tietes por perto para movimentar a economia da companhia, ou seja, havia um jogo entre ator e platéia. A relação estreita entre artista e plateia causou a abrangência do trabalho do grupo, a peça caiu no gosto popular da marginalidade do Rio de Janeiro e São Paulo e deixou seu público profundamente alterado, o convívio com os Dzis refletiu em uma sociedade que voltava a ter esperanças na arte, abandonando preceitos antigos do modelo nuclear familiar e se libertando da ideia preconceituosa que a sociedade da ditadura militar criou.

Dzi Croquettes, o fim?

No ano de 1976 os Dzi decidiram retornar ao Brasil, a convite de um fazendeiro de cacau, Veras, conhecido por suas excentricidades. Rumaram para a Bahia, onde apresentariam no Festival de Verão da Bahia, daquele ano. O retorno ao Brasil viria ser um marco divisor de águas no trabalho da companhia. Trazendo uma grande quantidade de entorpecentes, o grupo se deparou com uma realidade um pouco distante do que a que conheciam. Apesar de que a ditadura militar ainda era uma realidade, o regimento estava mais brando, e a revolução inicial que os Dzis causaram no público brasileiro já havia se tornado obsoleta para a proposta do próprio grupo. Havia mudanças sociais, causadas pelo próprio fenômeno Dzi, e havia mudanças no grupo, devido à inconstância dramática do espetáculo “Dzi Croquettes, as internacionais” que virou “Andrógino: Gente Computada Igual a Você”, que se transformou em “Dzi Família Croquettes” e ainda na Europa ganhou o subtítulo de “Troupe Brésilienne”.

No período em que permaneceram na Bahia, Lennie Dale vivia um conflito interno, foi a fase em que mais usou drogas e estava muito alterado. Também enfrentaram, novamente, um problema recorrente na trajetória da família: estavam sem cenário, pois apesar do fazendeiro ter pagado as passagens para o retorno dos Dzis ao Brasil, não havia dinheiro para trazer o cenário da Europa. A fim de ajudar de maneira barata, e que se relacionasse com a Bahia, afinal iriam apresentar no Festival de Verão da Bahia, Claudio Tovar desenvolveu um novo cenário em formato das escadarias do Bonfim. Mal sabia Claudio que a ideia de escadaria em muito desagradaria o pai e coreógrafo da companhia, Lennie Dale, talvez por estar em uma fase sombria, talvez por se sentir ultrajado com a ideia de Tovar, decidiu romper as relações profissionais com o grupo.

Neste momento o grupo se desmembrou e sobraram apenas nove dos integrantes originais. Outros atores foram convidados a participar desta nova formação do grupo, porém o trabalho cênico, sem Wagner Ribeiro e Lennie Dale seguia por um viés estético diferenciado da proposta de ambiguidade e liberdade que os Dzis trouxeram com “Andrógino: Gente Computada Igual a você”, que eles estrearam em São Paulo em 1973. Na peça “Romance” que foi montada por esta nova formação de Croquettes, havia narrativa e sequência cronológica, coisa que não acontecia na primeira montagem. Também a essência criativa, ambígua e questionadora que o texto de Wagner imprimia no primeiro espetáculo, não se fazia notar no segundo. Não havia o Desbunde. No entanto Tovar relata que a peça cumpriu com o objetivo de manter -ao menos parte do- grupo unido. Montaram, então, “Les Speakerines”, que seguia o modelo do primeiro espetáculo, com personagens criados pelos atores e pequenas esquetes de sátiras e humor. Esta montagem foi mais bem vinda pelo público que seguia o estilo besteirol de teatro dos Dzis.

Em 1991, já apresentando sintomas do abuso de drogas e do estado avançado da AIDS, Lennie Dale retorna aos Croquettes e pede a Ciro Barcelos que remonte o espetáculo “Andrógino: Gente Computada Igual a Você”. Ciro ajuda o antigo mestre na remontagem, em clima de despedida, com novos integrantes do elenco devido às perdas sofridas pelo grupo. Devido a Aids o grupo perdeu quatro integrantes: Paulo Barcellar, Elloy Simões, Lennie Dale e Claudio Gaya. Wagner Ribeiro foi assassinado na chácara que vivia com o namorado ao tentar fugir de um assalto. Carlinhos Machado teve seu apartamento invadido por assaltantes, que encheram sua boca com estopas e enrolaram ele em uma lençol, fazendo com que ele morresse asfixiado. Reginaldo de Poly também foi assassinado em seu apartamento, porém em condições misteriosas, já que quem o assassinou também o vestiu com roupa de santo. Roberto Rodrigues morreu ainda na Europa, de aneurisma.

Em algum momento nota-se que houve o fim dos Dzi Croquettes. Talvez na entrada de Lennie Dale ao grupo, transformando em teatro profissional, o teatro marginal que Wagner Ribeiro criara. Pode ter sido quando o grupo foi à Europa e deixaram para trás parte do movimento que haviam fomentado no Brasil. Pode-se considerar o fim dos Dzi Croquettes o afastamento de Lennie e Wagner ao retornarem ao Brasil, como se o navio perdesse os capitães. Acho que podemos escolher enxergar mais profundamente o Desbunde que estes artistas propiciaram para toda uma geração, que alimentando-se na fonte, Dzi reinaugurou a arte brasileira como conhecemos hoje. Podemos enxergar Dzi Croquettes como uma essência eterna, recriados de geração em geração.

Conclusão

Concluir o que fora o fenômeno Dzi Croquettes me parece injusto, tendo em vista que o próprio grupo jamais aceitou qualquer definição conclusiva a respeito do trabalho que fizeram. Na tentativa de me ajudar, utilizarei exemplos que Rosemary Lobert cita em seu livro (*A Palavra Mágica*, páginas 137 e 138), que eu tanto utilizei nesta pesquisa.

Carlos Imperial no *Jornal do Brasil* em 1972 descreve o espetáculo dos Dzis como “Show de categoria internacional”; J.N. Na Folha de São Paulo em 1973 utiliza o termo “Show de sátira, musicalidade, ironia e vanguardismo”; A Revista POP de 1973 acredita se tratar de “Um pouco de teatro de revista e espetáculo de circo, com *happening* caseiro, muito unissex nova-iorquino e um pouco de carnaval brasileiro”, uma bela descrição, cheia de definições, e mesmo assim, ainda não me convence a respeito do que é Dzi Croquettes. Hilton Viana no *Diário da Noite* em 1973 também usa diversos adjetivos “Espectáculo Felliniano, Chapliniano e Kafkiano”; Sábado Magaldi, no *Jornal da Tarde*, também em 1973, acredita se tratar de uma “[...]crítica social colocando em xeque contradições reais”. Nem todas as definições que os críticos, durante a época em que o espetáculo estava no auge, utilizam termos amigáveis para descrever o que vêem e o que sentem em frente ao palco.

Assim como a ditadura não soube definir o que era motivo de repressão na peça, a sociedade não poderia saber definir o que fazia dos Dzis um fenômeno. Os próprios atores não gostariam de qualquer definição que lhes fosse dada. É preciso manter a mente aberta quando entramos no território da liberdade, pois esta está no campo sensorial, enquanto as definições estão no campo racional. O movimento Dzi Croquettes transpassou as barreiras de palco e arte, infiltrou-se na sociedade, transgrediu padrões estéticos e culturais, rompeu valores, passou por cima da velha moral e costume. Como um tsunami, inundou o país.

A busca no trabalho cênico girava em torno de se manter ambíguo, tanto no discurso quanto na atitude, tornando inconclusiva qualquer definição, porque definir um lado significa desconstruir o outro, tendo-se em mente a aplicação da ambiguidade inclusive na proposta de conceituação.

Liberdade. Liberdade cênica, onde todos podem criar seus próprios personagens, contribuindo para a formação do espetáculo como um todo. Liberdade sexual, sem seguir a heteronormatividade vigente, revisando o conceito de núcleo familiar, questionando quais são os laços sanguíneos necessários para se formar uma família. Liberdade social, para viver na prática o discurso libertário da cena, principalmente por se tratar do catastrófico período de ditadura militar, onde o “cidadão de bem” deveria seguir certo comportamento disciplinado.

Nunca hastearam bandeiras à isso ou àquilo, não fazia parte da proposta dos Croquettes que causas sociais fossem sabatinadas ao público. Para a Folha de São Paulo em 1973, um deles afirmou:

“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.” (A Palavra Mágica, p. 245)

Eles não se limitaram à políticas sociais. Os artistas causaram a revolução comportamental.

Os “Tietes” abandonavam suas casas, suas famílias, seus estudos e depositavam total confiança no movimento que lhes apareceu diante dos olhos. Esta entrega por parte dos tietes foi a grande responsável pela expansão da linguagem teatral para a linguagem social, principalmente por se tratar de um momento de repressão artística, que foi a ditadura militar.

Algumas mudanças adotadas iminentemente pelos tietes foram a liberação sexual, a maneira de se vestir e a aproximação por profissões mais relacionadas a artes e menos ao lucro. A proposta de vestimenta que os Dzis utilizavam em cena, com muita purpurina, muitas plumas, bijuterias exageradas, muitas cores, sobreposições de diversos tipos de tecidos e sapatos de saltos muito altos, foi automaticamente replicada pelos tietes, que destoavam do estilo do movimento Hippie que a geração anterior havia deixado. Pode-se dizer que o grupo teatral contribuiu para a moda da geração que os conheceu. As roupas chamativas também serviam como uma forma de identificação entre os grupos de tietes. Em sua maior parte, estes grupos eram formados por jovens que acompanhavam de perto da classe artística, mas não obstante se encontravam pessoas mais maduras seguindo o trabalho dos Dzi Croquettes.

Além da mudança de comportamento da sociedade, o legado do grupo se estendeu à diversas áreas culturais. O grupo musical “As Frenéticas”, que fizeram sucesso nos anos 80 por suas roupas coloridas e atitude desinibida, foi formado por “tietes” dos Croquettes, algumas inclusive, participaram da montagem da peça “Dzi Croquetta”, versão feminina do trabalho da peça dos Dzis. Artistas como Miguel Falabela, Beth Faria, Maria Alcina e Ney Matogrosso, mergulharam no universo Dzi Croquettes e tiveram seus trabalhos influenciados pela vivência com o grupo teatral.

O grupo musical Secos & Molhados, fundado por Ney Matogrosso, se assemelhava cenicamente ao conceito estético dos Dzis. A cantora Elis Regina também teve grande apoio de Lennie Dale no início de sua carreira, eram grandes amigos e Elis admirava o trabalho de Lennie, que por sua vez, dava dicas de palco para a cantora. Além dos artistas que beberam diretamente na fonte, simultaneamente a literatura e dramaturgia influenciada pelos movimentos de gay-power e androginia, produziram diversos materiais com a mesma temática.

Neste período a androginia já marcava presença em outros artistas, como Mick Jagger, David Bowie e Alice Cooper. No contexto social brasileiro, a discussão sobre a androginia começou a ser fomentada pela mídia, que por não conseguir enquadrar os Dzis na categoria de “Show de Travestis”, obrigou-se a tratar a questão de gênero e publicar notas na imprensa falando sobre o tema principal do espetáculo, a liberação sexual e a ambiguidade, como assunto que necessitava de reflexão.

Apesar de desfeito, o grupo conseguiu que houvesse um questionamento sobre a posição do homem, da mulher e do andrógino na sociedade, e com a mesma atitude alterou a percepção do modelo nuclear familiar. Despertou a reflexão da liberdade sexual e das liberdades individuais, produziu artistas maravilhosos, que estavam conformados com as profissões que a necessidade os impusera. Vivemos hoje o usufruto da abertura nas discussões que os Dzi Croquettes iniciaram. Eles cumpriram o que prometeram e trouxeram a tona toda a força do macho e a graça da fêmea que mora em cada um de nós.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Costa, Cristina. *Censura. Repressão e Resistência no Teatro Brasileiro*. Editora: Annablume, São Paulo, 2008.

Lago, Mara Coelho de Souza & Ramos, Tânia Regina Oliveira & Silva, Alcione Leite. *Falas de Gênero*. Editora: Mulheres, Florianópolis, 1999.

Lobert, Rosemary. *A Palavra Mágica: A Vida Cotidiana do Dzi Croquettes*. Editora: Unicamp, Campinas, 2010.

Disponível em: http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Dzi_Croquettes(Acesso em 30 de outubro de 2015).

Disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_19jul1968.htm(Acesso em 30 de outubro de 2015).

Disponível em: <http://super.abril.com.br/cultura/androgenia-cultural-sexos-se-confundem-440829.shtml>(Acesso em 30 de outubro de 2015).

DZI CROQUETTES, Tatiana Issa e Raphael Alvarez, 2009, 110min.

Caderno de Imagens (Anexos)



Bayard Tonelli (Fonte: <http://interartive.org/2011/02/dzi-croquettes/>)



Carlinhos Machado (Fonte: Madalena Schwartz)

Claudio Gaya (Fonte: Madalena Schwartz)





Claudio Tovar (Fonte: Madalena Schwartz)



Eloy Simões (Fonte: Frame do documentário “Dzi Croquettes” de Tatiana Issa e Raphael Alvarez)



Lennie Dale (Fonte: <http://interartive.org/2011/02/dzi-croquettes/>)



Paulo Bacellar (Fonte: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/07/estreia-dzi-croquettes-resgata-memoria-da-trupe-musical.html>)



Reginaldo de Poly (Fonte: Madalena Schwartz)



Roberto Rodrigues (Fonte: Madalena Schwartz)



Rogério de Poly (Fonte: Madalena Schwartz)



Wagner Ribeiro (Fonte: <https://www.pinterest.com/alinenlopes/dzi-croquettes/>)

“Abertura” (Fonte: Acervo Bayard



Tonelli)



“Andróginos” (Fonte: Acervo Bayard Tonelli)



“As Borboletas” (Fonte: <http://guia.uol.com.br/album/2013/06/25/veja-imagens-da-peca-dzi-croquettes-em-bandalia-e-outras-do-grupo-original.htm#fotoNav=8>)



“Bolero” (Fonte: Acervo Bayard Tonelli)



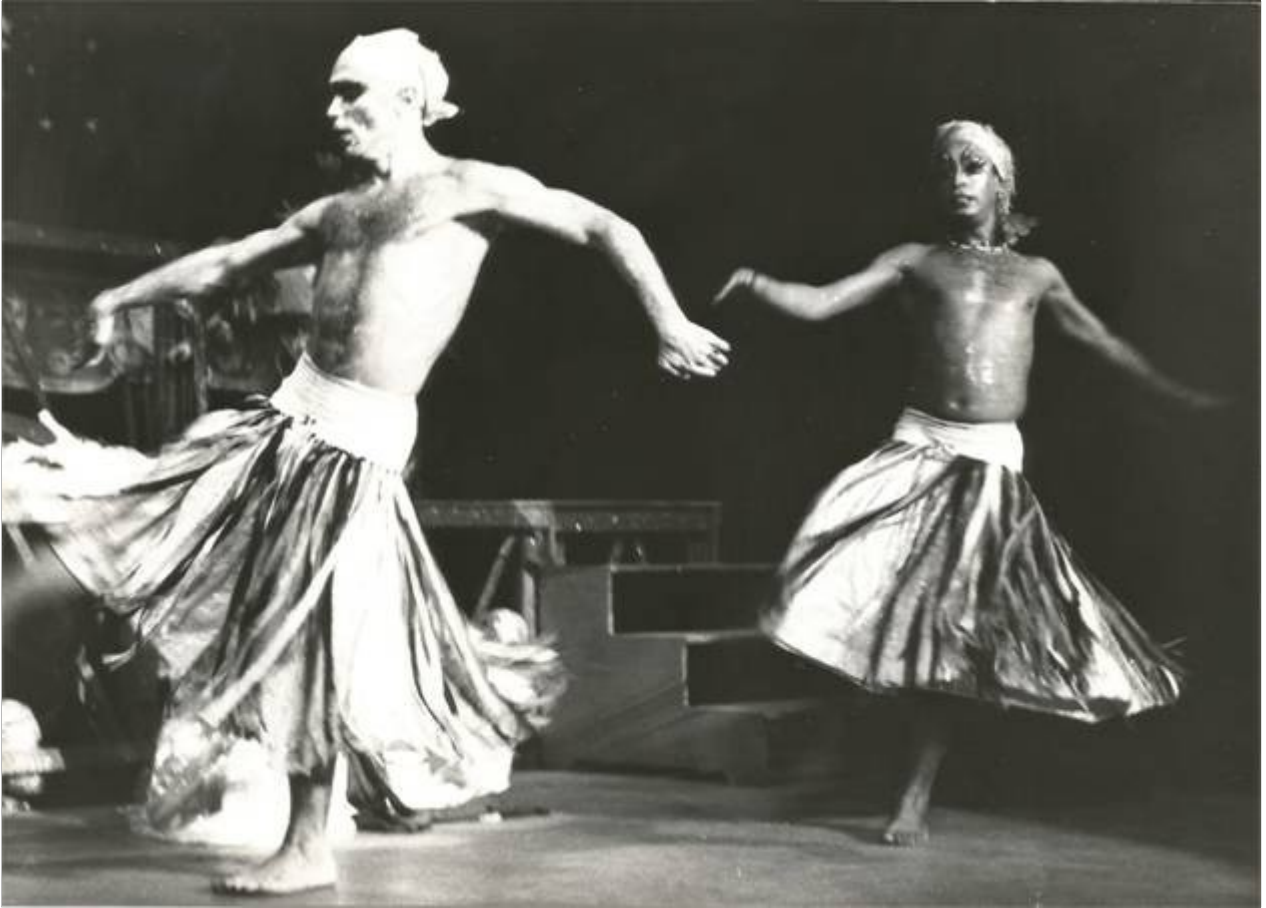
“Cinema Nacional” (Fonte: Acervo Bayard Tonelli)



“Final” (Fonte: Acervo Bayard Tonelli)



“Monólogo de Madame” (Fonte: Acervo Bayard Tonelli)



“Yemelé” (Fonte: Acervo Bayard Tonelli)